



Recebido em 8/8/2019
Aprovado em 19/11/2019

Ifigênia de Eurípides: vítima antiga, heroína grega moderna?¹

Euripides' Iphigenia: Ancient Victim, Modern Greek Heroine?²

Anastasia Bakogianni³

e-mail: a.bakogianni@massey.ac.nz

orcid: <https://orcid.org/0000-0002-4870-642X>

DOI: <https://doi.org/10.25187/codex.v7i2.30458>

Tradução: Helena Gervásio Coutinho⁴

e-mail: helenagcout@gmail.com

orcid: <https://orcid.org/0000-0002-3056-5999>

RESUMO: Em sua *Poética*, Aristóteles descarta a caracterização de Ifigênia como inconsistente. Por que a heroína homônima de *Ifigênia em Áulis* muda de ideia e decide morrer espontaneamente? Essa questão central preocupou não apenas estudiosos clássicos, mas também artistas de recepção. Como a mudança da atitude de Ifigênia, retratada no palco e na tela, afeta a resposta do público à personagem? Ifigênia é uma vítima ou uma heroína (ou uma mistura de ambas)? O cineasta greco-cipriota Michael Cacoyannis acreditava ter um relacionamento especial com Eurípides, mas sua interpretação foi moldada por eventos políticos na Grécia moderna e em Chipre nas décadas de 1960 e 1970. Em seu filme *Ifigênia* (1977), a antiga heroína trágica foi reformulada como uma jovem menina que se sacrifica pela Grécia. Na interpretação anti-guerra de Cacoyannis sobre a escolha de Ifigênia, ela é tanto heroica quanto vítima dos jogos de poder masculinos e da ambição irredentista. A Ifigênia de Cacoyannis é uma heroína de seu tempo, tanto quanto ela é um reflexo de sua antiga antecessora.

PALAVRAS-CHAVE: Recepção dos Clássicos; Ifigênia; heroínas trágicas; Grécia Moderna; Michael Cacoyannis

ABSTRACT: In his *Poetics* Aristotle dismisses Iphigenia's characterisation as inconsistent. Why does the eponymous heroine of *Iphigenia at Aulis* change her mind and decide to die willingly? This central question has preoccupied not only classical scholars, but receiving artists, too. How Iphigenia's change of heart in portrayed on stage and screen affects the audience's response to the character. Is Iphigenia a victim or a heroine (or a mixture of both)? The Greek-Cypriot filmmaker Michael Cacoyannis believed he enjoyed a special relationship with Euripides, but his interpretation was shaped by political events in Modern Greece and Cyprus in the 1960s and 70s. In his film *Iphigenia* (1977) the ancient tragic heroine was recast as a young girl who sacrifices herself for Greece. In Cacoyannis' anti-war interpretation of Iphigenia's choice she is both heroic, and the victim of male power games and irredentist ambition. Cacoyannis' Iphigenia is a heroine of her time, as much as she is a refraction of her ancient predecessor.

KEYWORDS: Classical Reception; Iphigenia, tragic heroines; Modern Greece; Michael Cacoyannis

¹ Agradecimentos da autora: Meus sinceros agradecimentos a Beatriz de Paoli (Universidade Federal do Rio de Janeiro) e Maria Cecília de Miranda Nogueira Coelho (Universidade Federal de Minas Gerais) por toda a ajuda, entusiasmo e apoio. Gostaria ainda de agradecer à generosidade da Fundação Michael Cacoyannis pela permissão de usar as imagens que ilustram minha discussão.

² A versão original deste artigo, em inglês, pode ser acessada diretamente pelo DOI: <https://doi.org/10.25187/codex.v7i2.30457>

³ Professora Leitora de Estudos Clássicos na Massey University, Nova Zelândia.

⁴ Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da UFRJ, sob a orientação do Prof. Dr. Eduardo Coelho e coorientação da Prof. Dra. Tatiana O. Ribeiro.



As heroínas de Eurípides capturaram a imaginação do público desde sua primeira aparição no palco no século V AEC. Eurípides, o mais jovem dos antigos tragediógrafos gregos, tornou-se famoso por suas ousadas reconfigurações de heroínas míticas para o palco ateniense. Medeia⁵, a feiticeira que mata seus próprios filhos; Hécuba⁶, a antiga rainha de Troia, que lamenta tudo o que perdeu; Fedra⁷, apaixonada por seu enteado, para citar apenas algumas protagonistas femininas conhecidas da obra do tragediógrafo. As versões dramáticas euripidianas das histórias de mulheres continuaram a cativar o público e a agir como ímãs de debates acadêmicos acalorados. Uma das principais questões a se considerar é se vemos suas ações como “heroicas” ou se as condenamos por violar as leis que regem o comportamento das mulheres na Grécia antiga. Afinal, Medeia é uma assassina, Hécuba uma troiana bárbara e Fedra uma suicida.

Nos palcos contemporâneos, essas complexas personagens femininas tendem a ser simpaticamente retratadas, mas, na Antiguidade, é menos provável que esse comportamento feminino transgressivo tenha encontrado simpatia junto aos espectadores antigos. Essa mudança dramática nas expectativas do público e nas respostas modernas a essas antigas protagonistas femininas interessa a estudiosos da recepção dos clássicos, a qual examina a longa e rica vida após a morte da Grécia e da Roma antigas. Em particular, essa mudança foi investigada por pesquisadores que trabalham com recepção de espetáculo, que se concentra na reencenação e adaptação do drama clássico nas artes performativas. A recepção chama a atenção para as camadas de interpretação, acumuladas ao longo dos séculos e que moldaram nossos pontos de vista sobre como um herói ou heroína trágicos devem agir. Esse processo

⁵ A Medeia de Eurípides provou ser uma particular favorita do público moderno. As produções modernas tendem a retratar simpaticamente a heroína trágica como uma mulher movida pelas circunstâncias à sua decisão fatal de matar seus filhos. Assim, leituras feministas da história de Medeia dominam a história da representação dramática antiga e tendem a ser o tema em torno do qual novas versões criativas são produzidas, como na adaptação de 2016 de Kelly Harris, intitulada *The Book Club*. Nessa produção neozelandesa, o papel é compartilhado por todos os oito membros do clube do livro enquanto leem e reagem à antiga tragédia. Para mais informações sobre essa produção, ver: <<http://www.massey.ac.nz/massey/learning/departments/school-of-humanities/classical-world-new-zealand/theatre/kelly-harris.cfm>> (Acesso em 5/8/2019).

⁶ Nos séculos XX e XXI, a Hécuba de Eurípides, como retratada em *As Troianas*, passou a incorporar as vozes de resistência e protesto contra violência, guerra e opressão nas artes performáticas. Para uma discussão sobre a recepção cinematográfica de Michael Cacoyannis da peça euripidiana, que promove essa leitura antiguerra, ver BAKOGIANNI, 2009 e 2015. Por outro lado, *Hécuba*, de Eurípides, em que a antiga rainha consegue, de fato, vingar a morte de seu filho Polidoro, dividiu o público moderno. Talvez isso possa ser explicado, pelo menos em parte, pela popularidade de sua representação como uma *mater dolorosa*, o que deixa o público moderno desconfortável com o enredo de vingança da peça, na qual Hécuba cega Polimestor e mata seus dois filhos com a ajuda do coro.

⁷ *Fedra*, a versão de Jean Racine do *Hipólito* de Eurípides, provou ser popular entre os profissionais do teatro. Portanto, é mais provável que o público esteja familiarizado com a recepção de Racine, em vez do texto-fonte de Eurípides.

nos ajuda a questionar como o próprio conceito de heroísmo e tudo quanto isso acarreta mudou ao longo dos séculos.

A questão do heroísmo antigo e de nossa moderna compreensão e adaptação do conceito será abordada neste artigo com referência ao não tão conhecido drama euripídiano *Ifigênia em Áulis* (ca. 405 AEC)⁸, e a sua recepção cinematográfica pelo diretor greco-cipriota Michael Cacoyannis (1922-2011)⁹. Essa perspectiva comparativa é projetada para proporcionar uma lente dupla através da qual se pode examinar a questão sobre se as ações de Ifigênia na peça podem ser consideradas heroicas ou não. A peça dramatiza o mito do sacrifício de Ifigênia em Áulis, que apaziguou os deuses e permitiu que os gregos navegassem para Troia. Uma das principais questões de *Ifigênia em Áulis* é por que Ifigênia muda de ideia e decide morrer espontaneamente. Há fortes evidências para sugerir que o sacrifício voluntário de Ifigênia na peça de Eurípides é um afastamento do mito e da literatura anterior, onde ela foi retratada como uma vítima relutante¹⁰. Nem todos gostaram da abordagem inovadora de Eurípides em sua versão dramática dos eventos no acampamento grego em Áulis. O julgamento de Aristóteles em sua *Poética* (1454a, 31-33) foi de que o caráter de Ifigênia é inconsistente. Sua interpretação teve um impacto negativo na recepção subsequente da peça na Antiguidade, bem como nos tempos modernos. O entendimento de um espectador e/ou leitor sobre a mudança da atitude de Ifigênia determina se ele/ela vê sua personagem como uma vítima indefesa ou uma heroína trágica, cujo auto-sacrifício é o equivalente feminino da guerra.

Ifigênia de Cacoyannis: uma heroína moderna

O retrato de Cacoyannis da heroína trágica de Eurípides em *Ifigênia* (1976-77) encoraja explicitamente os espectadores a sentir empatia com sua situação e a admirar seu heroísmo. No filme, ela é interpretada por Tatiana Papamoskou, que tinha apenas 12 anos quando o filme foi feito. Cacoyannis oferece aos espectadores, assim, uma heroína jovem e inocente, particularmente eficaz no meio do cinema, que privilegia o realismo. As mulheres antigas tendiam a se casar muito cedo, por isso o elenco de Cacoyannis também se encaixa no que sabemos dos costumes de casamento na Grécia antiga. Para consolidar essa visão de sua fonte antiga, o diretor acrescentou um longo prólogo, que incentiva ativamente os espectadores a se identificarem com Ifigênia. O público a vê pela primeira vez em Argos, com a mãe, lendo a carta do pai contendo as notícias falsas de seu casamento iminente com Aquiles. Ela parte alegremente em sua jornada para Áulis, acompanhada de sua mãe,

⁸ A peça foi apresentada postumamente e muitos estudiosos acreditam que o texto, como chegou até nós, inclui acréscimos de dramaturgos posteriores. O lugar de *Ifigênia em Áulis* na obra de Eurípides foi reavaliado nas décadas finais do século XX e esse processo continua no século XXI. Os seguintes estudos se mostraram particularmente úteis durante o trabalho neste artigo: LUSCHNIG (1988), HOLMBERG LÜBECK (1993), ZEITLIN (1995), MICHELINI (1999-2000), KOVACS (2003), GURD (2005) e MICHELAKIS (2006).

⁹ Cacoyannis também dirigiu outros dois filmes modelados em peças euripídianas: *Electra, a Vingadora* (1962) e *As Troianas* (1971).

¹⁰ Para uma discussão sobre a apropriação do mito pela peça e sua relação com a literatura anterior, ver HOLMBERG LÜBECK (1993).

Clitemnestra, interpretada por Irene Papa, e do coro formado por seus criados e amigos. Na peça-fonte, a primeira entrada de Ifigênia corresponde à sua chegada ao acampamento do pai em Áulis. No filme, seu encontro com o pai é alegre, pelo menos da parte dela, justificando totalmente a afirmação de Clitemnestra de que ela é filha de seu pai. Clitemnestra observa com indulgência que, de todos os seus filhos, Ifigênia é quem tem um vínculo especial com o pai (ver Fig. 1). Em Eurípides, Clitemnestra menciona apenas que, de todos os seus filhos, Ifigênia o amava mais (*IA*, vv. 638–639). As palavras que ela usa para descrever a relação entre pai e filha no filme de Cacoyannis, “ιδιαιτέρη αδυναμία” (uma fraqueza especial)¹¹, são particularmente adequadas. No filme, é o raciocínio de seu pai o primeiro passo no processo que culmina na mudança da atitude de Ifigênia. É porque ela ama tanto o pai que as palavras dele começam a causar uma mudança nela.



Fig. 1: Ifigênia e Agamêmnon
© The Michael Cacoyannis Foundation

A cena entre pai e filha que se segue é, ao mesmo tempo, comovente e irônica; irônica no sentido de que Agamêmnon sabe qual será o destino de Ifigênia, enquanto ela inocentemente se preocupa com os perigos que ele enfrentará em combate. Nessa cena, Cacoyannis usa efetivamente o tema musical de Mikis Theodorakis para Ifigênia, para

¹¹ As passagens em inglês do texto de Eurípides e também do filme de Cacoyannis, tal qual traduzidas por Bakogianni, serviram de base para as traduções para o português (N. T.).

ênfatizar sua inocência infantil¹². Isso atormenta Agamêmnon, que tenta esconder suas emoções, sendo ríspido e retraído, mas isso só leva Ifigênia a suspeitar de que há algo errado. Ela conhece bem o pai. Durante toda essa cena, ela continua chamando-o de “πατήρ” (pai), destacando sua relação familiar¹³.

Quando Clitemnestra descobre a verdade sobre a real razão pela qual Agamêmnon convocou Ifigênia a Áulis, ela tenta convencer o marido a mudar de ideia usando sua arma mais forte, o poder de suas palavras. Em *Ifigênia*, quando todo o resto falha, ela chega a atacá-lo fisicamente. No filme, diferentemente de em Eurípides, Ifigênia não está presente durante a violenta discussão de seus pais, o que serve para destacar ainda mais a sua inocência. Ela foge (ver Fig. 2), mas um grupo de soldados gregos a caça e a arrasta de volta ao acampamento de seu pai. Sua tentativa de fuga é outro dispositivo de enredo que Cacoyannis emprega para tornar Ifigênia mais simpática ao público, que vê os eventos através de seus olhos durante a cena da perseguição. Os espectadores compartilham sua desorientação e desespero. A câmera gira vertiginosamente, enquanto a jovem assustada corre pela floresta tentando se esconder.

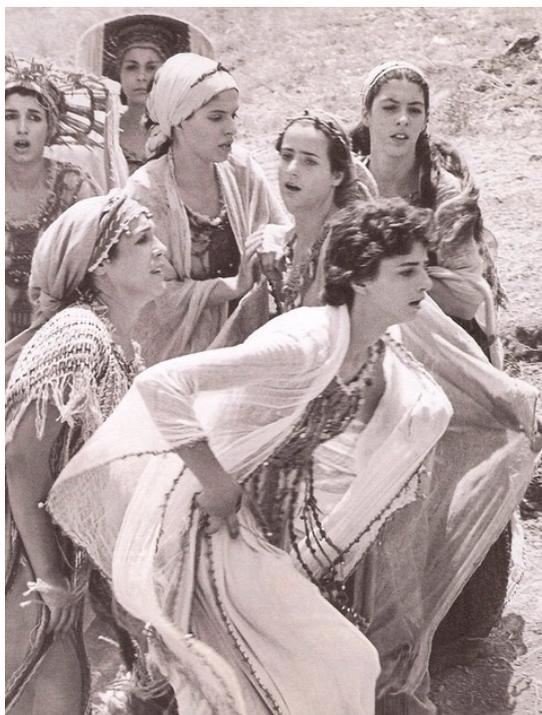


Fig. 2: A fuga de Ifigênia
© The Michael Cacoyannis Foundation

¹² O tema musical de *Ifigênia* é suave e lírico. É suavemente tocado por instrumentos de cordas e de sopro de madeira. Desse modo, possui diversas características que foram rotuladas com o estereótipo de “femininas” na história da música cinematográfica. Sou grata a Stella Voskaridou pela discussão sobre a trilha sonora de *Ifigênia* (2013, p. 268).

¹³ Em Eurípides, na cena entre pai e filha (v. 631-680), Ifigênia usa a palavra “πατήρ” (pai) e suas derivadas nove vezes (duas contestadas). Cacoyannis está, portanto, seguindo os passos do antigo tragediógrafo. Para o público moderno, o apelo da visão de que existe um vínculo especial entre pais e filhas é particularmente forte.

Retornando à força ao seu pai, Ifigênia implora que ele não a mate. Suas palavras inconscientemente espelham as de sua mãe, mas seu tom é menos agressivo, como convém à sua idade. A princípio, Agamêmnon tenta se afastar dela e escapar de suas palavras, como fez com Clitemnestra, mas, finalmente enlouquecido pela culpa, ele reage violentamente. Ele agarra Ifigênia e grita que não tem escolha. Ifigênia corre para os braços de sua mãe, com Agamêmnon a perseguindo (ver Fig. 3), e acaba prostrada no chão. Agamêmnon estende a mão para sua filha, tentando atravessar o abismo que agora os separa, mas ela fecha os olhos, expulsando-o, e ele sai derrotado, mas ainda determinado a prosseguir com o sacrifício.



Fig. 3: Agamêmnon tenta separar mãe e filha
© The Michael Cacoyannis Foundation

O Agamêmnon de Cacoyannis não é motivado pela profecia de Calcas de que Ártemis exigia o sacrifício ou por qualquer senso de piedade. Fora dos muros do recinto de Agamêmnon, há uma ameaça poderosa que supera quaisquer considerações familiares: o exército grego liderado por Odisseu. No texto-fonte, o exército é uma presença fora do palco, mas há referências aos *éros* dos soldados enlouquecidos, que desejam navegar para a guerra (ver Fig. 4)¹⁴. No filme, eles nunca estão fora de vista, tornando visível a ameaça

¹⁴ Aquiles diz que o exército é dirigido por um *éros* divinamente inspirado para a expedição (*IA*, v. 808-809). Agamêmnon reforça essa visão quando diz que o desejo do exército pela expedição foi inspirado por Afrodite (*IA*, v. 1263). Ver também MICHELINI, 1999-2000, p. 52-53.

invisível que o exército representa na peça¹⁵. O grito angustiado de Agamêmnon de “Δε μπορώ, τίποτα δεν μπορώ!” (Não posso, não posso fazer nada!) está enraizado em seu medo real da ameaça da multidão agitada que ele mal consegue controlar¹⁶. Sua ambição de liderar o exército grego contra Troia o torna impotente para fazer outra coisa que não se submeter à vontade do exército, que é manipulado pelo astuto Odisseu¹⁷. No filme de Cacoyannis, quando os soldados descobrem a verdade sobre a convocação de Ifigênia a Áulis, eles apoiam de forma prolixa e com entusiasmo o sacrifício. No filme, os medos de Agamêmnon são, portanto, totalmente justificados.



Fig. 4: O exército grego exige que eles naveguem para a guerra
© The Michael Cacoyannis Foundation

O heroísmo do Aquiles de Cacoyannis e sua disposição em sacrificar a própria vida tornam-se o próximo passo crucial no processo que leva, inexoravelmente, à mudança das vontades de Ifigênia. Em um afastamento radical de Eurípides, o jovem herói de Cacoyannis está genuinamente comprometido em ajudar mãe e filha. O público é testemunha enquanto ele tenta fazer o exército mudar de ideia sobre o sacrifício. No entanto, suas próprias tropas atiram pedras contra ele e se recusam a obedecê-lo quando ele declara sua intenção de defender Ifigênia. Essa é outra cena em que Cacoyannis privilegia seu público, mostrando-lhes os espaços fora de cena da tragédia grega, e modela como o público vê os eventos que se seguem¹⁸. Aquiles está sangrando quando surge para informar Clitemnestra sobre o

¹⁵ Em contrapartida, Eurípides deixa espaço para a ambiguidade, uma vez que o público nunca vê o exército, como observa McDonald (1983, p. 144).

¹⁶ McDonald o rotula como “uma prostituta” que se vende para ganhar sua posição como líder do exército grego (1983, p. 135). Sua decisão tem um impacto maior sobre sua filha, que é quem paga o preço por sua ambição.

¹⁷ Para uma discussão aprofundada sobre o papel do exército em *Ifigênia*, de Cacoyannis, ver BAKOGIANNI, 2013b.

¹⁸ Sobre o impacto do espaço fora do palco nos personagens da peça, ver GAMEL (1999, p. 323).

resultado de sua tentativa de alterar o curso dos eventos¹⁹. Aos olhos de Ifigênia, ele é o destemido protetor pelo qual ela clamara antes, sem nenhuma real esperança de que alguém fosse aparecer. Em Eurípides, ele é menos diretamente heroico (MCDONALD, 1983, p. 156). Como Cacoyannis retrata o que se segue é a chave para entender sua leitura do texto-fonte. Os jovens protagonistas lentamente se voltam um para o outro e a recatada Ifigênia timidamente levanta o olhar e mira profundamente os olhos de Aquiles. A ação pausa por um instante, enquanto eles se encaram fixamente. Cacoyannis sugere que Ifigênia e Aquiles experimentam uma atração instantânea²⁰. Isto, juntamente com a aparição de um grupo de soldados liderados por Odisseu, chegando para levar Ifigênia ao altar de sacrifícios, muda o ânimo da jovem protagonista.

O sacrifício de Ifigênia: morrendo por amor, morrendo pela Grécia

É por amor a seu pai e a Aquiles que a Ifigênia de Cacoyannis conclui que é melhor morrer voluntariamente, pois ela não pode evitar a morte. O recinto de Agamêmnon é cercado por soldados durante o filme, acrescentando mais peso aos seus medos. A presença deles reforça o perigo que representam, caso o Atrida tentasse impedir o sacrifício de Ifigênia²¹. Cacoyannis destaca a força dos vínculos emocionais que motivam a mudança de atitude de Ifigênia, e não seu medo do exército, tornando-a mais heroica aos olhos do público moderno. Por fim, ela muda de ideia por amor, amor por sua família e amor por Aquiles. A força de sua coragem é salientada pelas nobres notas musicais que Theodorakis compôs para essa cena. Ela caminha em direção aos soldados enviados para acompanhá-la até o altar, enquanto Clitemnestra e Aquiles recuam diante dela. Nesse momento, ela é mais forte do que os dois e uma noiva adequada para o maior guerreiro grego, como Aquiles se tornará em Troia. A ironia, naturalmente, é que o sacrifício de Ifigênia permite a busca de Aquiles por *kléos* (glória/boa reputação), que resulta em sua morte precoce. Ifigênia pede seu véu e coroa. Cacoyannis presta homenagem à bravura de Ifigênia, mas ele também mina a retórica pan-helênica que ela usa: “Μιας και η Ελλάδα θέλει την ζωή μου της την δίνω” (Como a Grécia exige a minha vida, eu a dou). Ela está ecoando a retórica que seu pai usou anteriormente para convencê-la. Sua ingênua aceitação, no entanto, serve apenas para destacar sua inocência, não diminuindo seu heroísmo.

¹⁹ Cacoyannis visualiza uma cena que só é relatada em sua fonte antiga. Em Eurípides, Aquiles informa Clitemnestra desse incidente em uma rápida troca de *stichomythía* (v. 1345-68), indicativo de sua agitação e da urgência da situação. Na peça, há pelo menos a possibilidade de Aquiles ter exagerado a força da oposição ou de ter lidado mal com a situação. Na recepção de Cacoyannis, não existe essa possibilidade. Michelini acredita na veracidade do relato de Aquiles (1999-2000, p. 48), assim como Kovacs (2003, p. 97).

²⁰ Rabinowitz acredita que Ifigênia se apaixona por Aquiles no texto-fonte. Seus sentimentos por ele explicam, pelo menos em parte, sua mudança de atitude (1993, p. 46-47). Foley também está convencido de que Aquiles é atingido por “um genuíno éros por sua noiva” (1985, p. 75). Ao fazer Aquiles retribuir o amor, Cacoyannis impregna a cena com uma sensibilidade romântica que falta à fonte antiga (BAKOIANNI, 2013a, p. 229).

²¹ Alguns estudiosos clássicos concordam com essa avaliação da situação no texto-fonte. O exército não permitiria que Ifigênia escapasse do acampamento agora que ela está entre eles (HOSE, 2008, p. 225). Sobre a visão de que o medo de Agamêmnon do exército é exagerado, ver LUSCHNIG (1988, p. 119), ARROWSMITH (1978, p. xi) e CONACHER (1967, p. 256).

Cacoyannis viu a *Ifigênia em Áulis* de Eurípides através do prisma de eventos políticos na Grécia moderna e em sua ilha natal, Chipre. Nas duas décadas em que produziu suas três recepções cinematográficas das peças de Eurípides, a Grécia vivenciou agitações políticas, o colapso da democracia e uma junta militar (1967-1974), enquanto Chipre passava por crise após crise, até a invasão turca que dividiu a ilha em duas. A agitação na arena política grega, e mais amplamente na sociedade, no período entre 1961 e 1975, permeia o filme de Cacoyannis. O diretor retrata o acampamento grego em *Ifigênia* como um lugar onde a dinâmica do poder muda constantemente e o exército é chamado a desempenhar um papel importante na determinação do contexto de liderança, assim como ocorreu na vida real na Grécia moderna. A crise em Chipre, ilha natal de Cacoyannis, foi precipitada pela descoberta de petróleo na costa da ilha de Thassos (1973-74), o que levou a Turquia a prontamente reivindicar os direitos de perfuração no Mar Egeu. A resposta da ditadura grega foi interferir nos assuntos internos de Chipre. A junta militar seguiu essa política de intervenção desde que assumiu o poder. Essa política alienou a Turquia e as relações diplomáticas entre os dois países se deterioraram nesse período. As políticas agressivamente irredentistas da ditadura grega colocaram o Arcebispo Makarios, chefe do governo cipriota, em uma posição insustentável. A junta tentou incitar um golpe na ilha em julho de 1974 e foi feito um atentado à vida de Makarios (KOLIOPOULOS e VEREMIS, 2002, p. 301-305). Esse foi o começo do fim da curta e independente República do Chipre. A Turquia invadiu no dia 20 de julho e ocupou a metade norte da ilha. A guerra entre Grécia e Turquia foi evitada por pouco, mas a questão de Chipre permanece em aberto até hoje.

Natural de Chipre, Cacoyannis foi profundamente afetado por esses eventos e decidiu retornar à ilha em setembro de 1974, a fim de registrar os eventos à medida que eles se desenrolavam. Seu documentário *Attila 74* (1975) capturou em filme a tragédia moderna de Chipre. Em seu documentário, ele examinou as causas que levaram à invasão, mas as cenas mais poderosas e emocionantes surgiram de suas visitas aos campos de refugiados. Ele registrou testemunhos oculares da experiência de deslocamento e exílio. Cacoyannis concentrou-se particularmente no sofrimento e na dor de mães e filhos, alguns dos quais estavam desaparecidos ou mortos. Em seu documentário, estes se tornaram símbolos do destino da própria Chipre. As correlações com o filme *Ifigênia*, feito menos de três anos depois, são impressionantes. O segundo retrato de Cacoyannis de Clitemnestra como uma mãe enlutada, cuja filha é sacrificada no altar das ambições irredentistas de políticos corruptos, espelha a real tragédia de sua ilha natal. As cenas em que Clitemnestra lamenta o destino de sua filha lembram as entrevistas de Cacoyannis com mães enlutadas em *Attila 74*. Para Cacoyannis, Ifigênia passou a simbolizar Chipre. Em 1974, Chipre era uma nação muito jovem, como a jovem sacrificada no filme. A angústia palpável de Clitemnestra no filme ecoa a das mães de Chipre que perderam seus filhos. Cacoyannis reforçou e aprimorou a dimensão política do drama de Eurípides, interpretando-o como uma acusação das ambições irredentistas e do sofrimento que causam. Esse é um aspecto da peça que vem recebendo crescente atenção nos estudos clássicos. Carter a caracterizou como “um drama

político no sentido moderno mais puro dessa palavra” (2007, p. 69). Ao reforçar a dimensão política do drama, Cacoyannis convida a uma reavaliação desses elementos no texto-fonte²².

Em *Ifigênia em Áulis*, o uso da retórica pan-helênica por Ifigênia é muito mais ambíguo. A construção retórica dos bárbaros no leste como uma ameaça remonta às guerras persas²³. A retórica pan-helênica de Agamêmnon e Menelau, que Ifigênia também adota, desempenha essas construções ideológicas dos bárbaros como inimigos naturais da Grécia. Durante a Guerra do Peloponeso, a Pérsia aumentou sua esfera de influência, incentivando a continuação do conflito entre as duas principais cidades-Estado da Grécia. À medida que a guerra chegava ao seu fim, as ideias pan-helênicas ressurgiram. No século V AEC, o conceito de pan-helenismo era entendido como a unificação de muitas cidades-Estado da Grécia contra um inimigo externo, como o Império Persa (MICHELINI, 1999-2000, p. 55). Nos Jogos Olímpicos de 408 AEC, o sofista Górgias fez um discurso pan-helênico empolgante, exortando os gregos a esquecer suas diferenças e a se unir contra seu inimigo comum, os bárbaros persas (GAMEL, 1999, p. 326). A guerra contra Troia forneceu o modelo perfeito para uma expedição pan-helênica, portanto a exploração desse conceito por Eurípides dentro de sua estrutura mítica é certamente tópico. No século que se seguiu, Alexandre, o Grande, viu-se como um segundo Aquiles e cooptou o mito da Guerra de Troia para reunir apoio para sua expedição contra o Império Persa. Localizando Cacoyannis em seu próprio contexto histórico e político²⁴, destaca-se como o diretor minou a validade de seu exemplo mítico, descrevendo os discursos pró-guerra como nada mais do que uma retórica vazia, projetada para enganar uma jovem inocente e justificar seu assassinato²⁵.

Na peça, o apelo de Ifigênia aparece nos versos 1211-1252, mas nos versos 1368-1401 ela muda de ideia. Essa mudança de atitude é central para qualquer interpretação da peça. Ao focalizar os aspectos políticos da peça, Cacoyannis explica a mudança de atitude de Ifigênia como motivada por seu amor e compaixão por seu pai, que está sendo pressionado por Calcas, por Odisseu e pelo exército grego a sacrificá-la no altar da ambição masculina e do desejo grego pela guerra. A presença visível do exército e do demagogo Odisseu no filme adiciona peso tangível aos medos de Agamêmnon quanto às repercussões. Ele acredita que, se ousar recusar, ele e sua família serão mortos pelo exército grego, ansioso por navegar para Troia e pôr as mãos no lendário ouro daquela cidade. Rabinowitz

²² A interpretação política da peça também domina sua história recente de atuação.

²³ Para uma discussão aprofundada desse fenômeno, ver BRIDGES, HALL e RHODES (2007).

²⁴ Cacoyannis optou por não retornar à Grécia enquanto a ditadura militar permaneceu no poder (1967-1974). A segunda parte de sua trilogia euripídica, *As Troianas*, foi filmada na Espanha, em uma época em que seu antigo texto-fonte foi banido na Grécia, porque não se encaixava na versão gloriosa da história grega que os coronéis queriam promover (BAKOIANNI, 2015, p. 294).

²⁵ A proposta de união de Chipre com a Grécia foi expressa em termos de retórica pan-helênica, enquanto a Turquia era representada como o leste bárbaro (seu território costumava fazer parte do Império Persa, que ameaçava as cidades-Estado da Grécia do século V). Cacoyannis revela os perigos inerentes a essa retórica em *Ifigênia*. Em *Attila 74*, Cacoyannis argumenta que o preço dessa retórica, perseguida agressivamente pela junta militar, era uma Chipre dividida. No filme, o preço da guerra é o sacrifício de uma menina inocente, motivado pela ganância dos gregos pelo ouro de Troia (CACOYANNIS In SIAFKOS, 2009, p. 213-215). Na recepção cinematográfica de Cacoyannis, os líderes gregos são governados pela ambição, e a decisão de Agamêmnon de sacrificar sua filha é motivada por seu desejo de liderar o exército contra Troia. Zeitlin argumenta que Eurípides reduz esse tipo de retórica pan-helênica no texto-fonte (1995, p. 190).

argumenta que Ifigênia não tem “alternativa significativa” (1993, p. 47) na peça-fonte, e que seu sacrifício reforça o *status quo*, tornando-a menos transgressora do que outras heroínas euripidianas²⁶. A ênfase de Cacoyannis em seu heroísmo, no entanto, serve para destacar outra vertente do drama antigo, no qual a preocupação de Ifigênia com uma boa morte a leva a emular aspectos do comportamento heroico masculino, espelhando a obsessão de Aquiles por *kléos* na *Iliada*²⁷. Mesmo essa suposição parcial de características masculinas teria incomodado o público antigo, mas também serve para desestabilizar uma visão em preto e branco de Ifigênia como simplesmente uma vítima das circunstâncias.

A Ifigênia de Cacoyannis adota a retórica pan-helênica que seu pai usa para convencê-la de que seu sacrifício beneficiará toda a Grécia. Em sua inocência, ela não tem conhecimento dos motivos mais sombrios que sustentam essa retórica: o desejo por poder de seu pai e de Odisseu, o desejo do exército por ouro e o desejo de Calcas por vingança contra Agamêmnon por seu envolvimento na matança do cervo sagrado. Ela também se apaixonou pelo jovem Aquiles e não deseja impedi-lo de conquistar a glória no campo de batalha. Ela conforta a mãe e corajosamente parte para o altar, mas Clitemnestra se recusa a ser consolada, pois, para ela, o sacrifício de Ifigênia não passa de um ato desleal de assassinato. Cacoyannis racionaliza, assim, seu texto-fonte, tornando a escolha de Ifigênia mais compreensível para um público moderno e a transformando em uma mártir feminina (ver Fig. 5).



Fig. 5: O sacrifício de Ifigênia
© The Michael Cacoyannis Foundation

²⁶ Ver também WILKINS para sua discussão sobre Ifigênia (1990, p. 181-184, 186 e 189-190).

²⁷ Várias mulheres “más” da tragédia grega assumem características masculinas, incluindo, talvez as mais famosas, Medeia e Clitemnestra.

Muitos estudiosos acreditam que o final da peça, como sobreviveu, é uma adição posterior ao texto. Clitemnestra é comunicada por um mensageiro enviado por seu marido que Ártemis interveio no último momento e substituiu a filha por um cervo. Agamêmnon repete essa história, mas Clitemnestra permanece cética (*IA*, v. 1615-1618). Muitas produções modernas optam por um final trágico em que Ifigênia morre, o que a torna a primeira vítima da Guerra de Troia. Essa interpretação do drama antigo é indicativa da radicalização da tragédia grega no século XX e de sua apropriação em apoio a uma agenda liberal antiguerra (HALL, 2004, p. 18-26). Não há resgate no final do filme de Cacoyannis. Ifigênia morre. Ironicamente, o vento já está soprando quando Ifigênia sobe os degraus até o altar. Ela grita e tenta escapar, mas é atacada por Calcas e seus criados. Agamêmnon sobe a colina correndo para tentar ajudá-la, mas um *close-up* em seus olhos revela que já é tarde demais²⁸. Ifigênia é vista pela última vez cercada por névoa. Sua hesitação de última hora no filme não diminui seu heroísmo, ao contrário, faz com que pareça mais humana: ela é uma menina jovem que quer viver, principalmente depois que percebe que sua morte não é necessária para garantir que os ventos soprem. As alterações de Cacoyannis aproximam sua recepção do que o público moderno espera de uma tragédia grega, uma heroína que se sacrifica, superando seu medo e morrendo heroicamente. O papel simbólico de Ifigênia como primeira vítima da Guerra de Troia é, portanto, enfatizado no filme. Para Cacoyannis, a história é sobre a tragédia de uma família destruída pela ambição política e também sobre uma nação mergulhada em uma guerra, que exigirá inúmeras outras vidas. O texto dramático de Eurípides, por outro lado, desafia continuamente as expectativas do público e deixa muitas perguntas sem resposta.

Conclusão

Cacoyannis acreditava ter uma relação especial com Eurípides, a quem ele considerava o mais moderno e relevante dos três tragediógrafos gregos antigos. Ao falar no Simpósio Internacional de Delfos, em 1981, ele declarou que sentia uma afinidade especial por Eurípides porque “toda a sua atitude em relação à guerra, à religião, às relações humanas está muito mais próxima de nós hoje” (TRYPANIS *et al.*, 1984, p. 214)²⁹. Em sua opinião, Eurípides era um pacifista que condenava a guerra em suas peças e é essa interpretação antiguerra que forma e molda *Ifigênia* de Cacoyannis, assim como seu filme anterior, *As Troianas* (BAKOIANNI, 2015, p. 291-293). Deve-se notar que o diretor greco-cipriota não estava sozinho ao sustentar essa visão nas décadas de 1960 e 1970³⁰. Continua sendo uma

²⁸ Cf. MACKINNON, que argumenta que Cacoyannis deixou o final em aberto (1986, p. 91). Em uma entrevista em 2004 com Thodoris Koutsogiannopoulos, Cacoyannis afirmou categoricamente que Ifigênia morre em seu filme e que o mito de seu milagroso resgate estava enraizado na culpa do exército pelo envolvimento no assassinato. Incluído entre os extras do DVD (2006).

²⁹ Sobre o apelo moderno de Eurípides, ver também WALTON (2010).

³⁰ Carter argumenta que essa é uma visão anacrônica dos dramas de Eurípides (2007, p. 134).

interpretação popular das peças de guerra de Eurípides no palco nos séculos XX e XXI³¹. Isso transformou radicalmente a sina de *As Troianas* de Eurípides, de uma peça que raramente foi apresentada, para uma encenada repetidamente como uma peça de protesto contra os conflitos contemporâneos. Essa também tem sido a tendência dominante na história da apresentação de *Ifigênia em Áulis*, embora esse drama tardio nunca tenha correspondido à popularidade ou frequência das produções antiguerra de *As Troianas*.

Cacoyannis gostava de chamar a atenção para suas conexões com Eurípides e, em muitas entrevistas ao longo de sua vida, promoveu seus filmes como fiéis ao espírito da tragédia antiga. Ele proclamou abertamente sua dívida com Eurípides nos créditos finais de todas as suas três recepções cinematográficas. A interpretação de Cacoyannis da obra de Eurípides, no entanto, foi moldada pela história turbulenta da Grécia moderna e de Chipre, sua ilha natal, no século XX (BAKOGIANNI, 2017a, p. 178). Das muitas possíveis possibilidades contidas nos antigos textos dramáticos, ele escolheu leituras particulares dos três dramas antigos que selecionou para adaptação na mídia do cinema. Em *Ifigênia*, ele se concentrou nos aspectos políticos da peça e desconsiderou a causa divinamente inspirada que desempenha um papel tão importante no drama antigo. No final de seu filme não há intervenção divina. O filme termina com Irene Papa, como Clitemnestra, observando a frota grega navegando para Troia. Seus olhos cheios de ódio prenunciam sua futura vingança e o assassinato de Agamêmnon, o que nos leva de volta, em um círculo completo, à *Electra, a vingadora*, de Cacoyannis (1962), e ao prólogo que ele acrescentou, no qual a plateia testemunha o envolvimento de Clitemnestra no assassinato de seu marido³².

Cacoyannis transformou a instabilidade textual de *Ifigênia em Áulis* em vantagem³³. Ele preencheu as lacunas e reparou as frestas, oferecendo ao público uma interpretação muito pessoal do antigo texto-fonte, enquanto, simultaneamente, declarava sua devoção apaixonada por Eurípides. *Ifigênia* contém o prólogo adicionado mais longo, mais de meia hora de material adicionado, antes de o filme retratar o início do texto dramático, tal como sobreviveu. No prólogo de Cacoyannis, o espectador testemunha o exército grego entediado e indisciplinado, a morte do cervo sagrado, as animosidades pessoais e manobras políticas no acampamento grego, tudo o que contrasta com a vida doméstica idílica das mulheres da casa real dos Atridas. O objetivo declarado de Cacoyannis poderia ter sido a fidelidade, mas, na terminologia da Recepção dos Clássicos, o que ele realmente ofereceu ao público contemporâneo foi uma “intervenção”, definida por Lorna Hardwick como o ato criativo de “retrabalhar a fonte para criar uma crítica política, social ou estética da sociedade

³¹ *Women of Troy*, de Katie Mitchell (apresentada no Teatro Nacional de Londres durante a temporada 2007-2008), e *Trojan Women* (no The Gate em Londres, em 2012) em uma versão de Caroline Bird, são dois exemplos dessa tendência na recepção histórica da peça. Para a natureza anacrônica dessa visão da tragédia de Eurípides, ver MILLS (2010).

³² Esse também é o cumprimento de seu aviso a Agamêmnon durante a briga em *Ifigênia*: “Se você voltar, eu estarei esperando, meu ódio como uma cobra venenosa”.

³³ De acordo com David Kovacs, que produziu a edição de 2002 da peça para The Loab Classical Library: “o número de versos suspeitos por um estudioso ou outro de serem interpolados é muito maior aqui do que em qualquer outra tragédia grega” (2002, p. 157). Ver também RIBEIRO JR. (2010, p. 57-91): <<https://doaj.org/article/1da941066524415e939eaca1dc925d11>>.

receptora” (2003, p. 9). Sua reivindicação por autenticidade é uma máscara por trás da qual oculta uma interpretação muito particular do texto-fonte que transformou Ifigênia em uma heroína greco-cipriota moderna³⁴. Pantelis Michelakis descarta *Ifigênia* como “melodrama” (2013, p. 140)³⁵, mas isso não faz jus ao filme de Cacoyannis, que atrai o público precisamente por causa de suas ressonâncias políticas modernas. Sua reinterpretação política dos três dramas antigos, os quais adaptou, fazia parte de sua estratégia geral para modernizar as histórias antigas e armar o poder do luto como um ato de resistência (BAKOIANNI, 2015, p. 310-311).

Michael Cacoyannis reformula o mundo trágico altamente ambíguo de Eurípides em um universo cinematográfico claramente definido de heróis/heroínas e vilões/vilãs (BAKOIANNI, 2017a, p. 172-175). Em seu *Ifigênia*, a heroína homônima e sua mãe são apresentadas com simpatia, enquanto o mundo masculino do acampamento grego de Áulis está cheio de intrigas políticas e violência latente. O diretor e seus colaboradores manipulam o público para tomar o partido de Clitemnestra e Ifigênia contra Agamêmnon e seu mundo masculino de política e guerra. A adaptação cinematográfica de Cacoyannis é uma poderosa acusação da ambição irredentista masculina e de suas trágicas consequências para mulheres e crianças. Sua Ifigênia é uma heroína greco-cipriota moderna extremamente simpática. Como Lorna Hardwick argumentou de forma persuasiva, podemos utilizar a recepção “para recuperar aspectos da fonte que foram marginalizados” (2003, p. 4). A *Ifigênia em Áulis* de Eurípides é uma peça altamente complexa, que teve um histórico de recepção muito variado. Sua Ifigênia, contudo, não precisa ser a vítima ou a heroína, ela pode ser as duas coisas. A peça permite uma multiplicidade de interpretações. Foi o meu trabalho na recepção de Cacoyannis que me ajudou a apreciar completamente a complexidade do caráter de Ifigênia na peça de Eurípides. Nesse caso, todas as estradas não levam a Roma, mas à tragédia grega.

³⁴ MacKinnon argumenta que as mensagens políticas dos três filmes são apenas parcialmente mascaradas (1986, p. 74). Cacoyannis reconheceu publicamente sua dívida com Eurípides, mascarando sua reinterpretação política do material antigo a serviço de uma agenda liberal e antiguerra. Outros cineastas adotaram uma abordagem diferente, minimizando suas dívidas com a Grécia antiga, enfatizando as ressonâncias modernas das histórias clássicas. Para uma discussão dessas respostas cinematográficas criativas, ver BAKOIANNI (2017b) e BAKOIANNI; APOSTOL (2008).

³⁵ Karalis também critica *Ifigênia* por ter sido infundida com “a estética de Hollywood do grande espetáculo” (2002, p. 183).

Filmografia

CACOYANNIS, M. *Trilogy: Iphigenia, the Trojan women, Electra*. Collector's Deluxe Edition, Greece: Audio Visual Enterprises, S.A., 2006.

Bibliografia

ARROWSMITH, W. 'Editor's Foreword', in *Euripides Iphigenia at Aulis*. W. Arrowsmith (Ed.). Trans. W. S. Merwin and G. E. Dimock, Jr.. New York: Oxford University Press, v-xiii, 1978.

BAKOIANNI, A. Voices of resistance: Michael Cacoyannis' *The Trojan women* (1971)'. *The Bulletin of the Institute of Classical Studies* 52, 2009, p. 45-68.

_____. 'Annihilating Clytemnestra: the severing of the mother-daughter bond in Michael Cacoyannis' *Iphigenia* (1977)', in *Ancient Greek women in film*. K. P. Nikoloutsos (Ed.). Oxford: Oxford University Press, 2013a, p. 207-233.

_____. 'Who rules this nation? (Ποιός κυβερνά αυτόν τον τόπο;): political intrigue and the struggle for power in Michael Cacoyannis' *Iphigenia* (1977)', in *Dialogues with the past: classical reception theory and practice*. A. Bakogianni (Ed.). London: Institute of Classical Studies, 2013b, p. 225-249.

_____. 'The anti-war spectacle: denouncing war in Michael Cacoyannis' Euripidean trilogy', in *War as spectacle: Ancient and Modern perspectives on the display of armed conflict*. A. Bakogianni and V. M. Hope (Eds.). London: Bloomsbury Academic, 2015, p. 291-311.

_____. 'Hollywood meets art-house cinema: Michael Cacoyannis' "Hybrid" Euripidean trilogy', in *A companion to Ancient Greece and Rome on screen*. A. J. Pomeroy (Ed.). Malden, MA: Wiley-Blackwell, 2017a, p. 163-181.

_____. 'The Ancient world is part of us: Classical tragedy in Modern film', in *A companion to Ancient Greece and Rome on screen*. A. J. Pomeroy (Ed.). Malden, MA: Wiley-Blackwell, 2017b, p. 467-490.

BAKOIANNI, A.; APOSTOL, R. 'Introduction: face to face - locating Classical receptions on screen', in *Locating Classical receptions on screen: masks, echoes, shadows*. R. Apostol and A. Bakogianni (Ed.). New York: Palgrave, 2018, p. 1-16.

BRIDGES, E.; HALL, E.; RHODES, P. J. (Eds.). *Cultural responses to the Persian wars: Antiquity to the third millennium*. Oxford: Oxford University Press, 2007.

CARTER, D. M. *The politics of Greek tragedy*. Exeter: Bristol Phoenix, 2007.

CONACHER, D. J. *Euripidean drama: myth, theme and structure*. Toronto: University of Toronto Press, 1967.

GAMEL, M. K. 'Introduction to *Iphigenia at Aulis*', in *Women on the edge: four plays by Euripides*. Ed. and trans. R. Blondell, M. K. Gamel, N. Sorkin Rabinowitz, B. Zweig. New York and London: Routledge, 1999, p. 305-326.

- GURD, S. A. *Iphigenias at Aulis: textual multiplicity, radical philology*. Ithaca and London: Cornell University Press, 2005.
- HALL, E. 'Introduction: why Greek tragedy in the late twentieth-century?', in *Dionysus since 69: Greek tragedy at the dawn of the third millennium*. Oxford: Oxford University Press, 2004, p. 1-46.
- HARDWICK, L. *Reception studies, Greece and Rome: new surveys in the Classics* 33. Oxford: Oxford University Press, 2003.
- HOLMBERG LÜBECK, M. *Iphigenia Agamemnon's daughter: A study of Ancient conceptions in Greek myth and literature associated with the Atrides*. Stockholm: Almqvist & Wiksell International, 1993.
- HOSE, M. *Euripides: der Dichter der Leidenschaften*. München: C. H. Beck, 2008.
- KARALIS, V. *A history of Greek cinema*. New York: Continuum, 2012.
- KOLIOPOULOS, J. S.; VEREMIS, T. M. *Greece: the Modern sequel. From 1821 to the present*. London: Hurst & Company, 2012.
- KOVACS, D. 'Introduction', in Euripides, *Bacchae, Iphigenia at Aulis, Rhesus*. D. Kovacs, (Ed.). Cambridge, Mass. and London: Harvard University Press, 2002.
- _____. 'Towards a reconstruction of *Iphigenia Aulidensis*', *JHS* 123, 2003, p. 77-103.
- LUSCHNIG, C. A. E. *Tragic aporia: a study of Euripides' Iphigenia at Aulis*. Ramus Monographs 3. Berwick, Victoria: Aureal Publications, 1988.
- MCDONALD, M. *Euripides in Cinema: the heart made visible*. Philadelphia: Centrum, 1983.
- MACKINNON, K. *Greek tragedy into film*. London: Croom Helm, 1986.
- MICHELAKIS, P. *Euripides: Iphigenia at Aulis*. London: Duckworth, 2006.
- _____. *Greek tragedy on screen*. Oxford: Oxford University Press, 2013.
- MICHELINI, A. N. 'The expansion of myth in Late Euripides: *Iphigenia at Aulis*', *Illinois Classical Studies* 24-25: *Euripides and tragic theatre in the late fifth century, 1999-2000*, p. 41-57.
- MILLS, S. 'Affirming Athenian action: Euripides' portrayal of military activity and the limits of tragic instruction', in *War, democracy and culture in Classical Athens*. D. M. Pritchard (Ed.). Cambridge: Cambridge University Press, 2010, p. 163-183.
- RIBEIRO JR., W. A. 'The authors of Euripides' *Iphigenia at Aulis*', *Codex: Revista de Estudos Clássicos* 2.2., 2010, p. 57-91.
- SIAFKOS, C. *Michael Cacoyannis: in a first appearance*. Athens: Psychogios Publications S. A, 2009.
- SORKIN RABINOWITZ, N. *Anxiety veiled: Euripides and the traffic in women*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1993.
- TRYPANIS, K. et al. *Le théâtre antique de nos jours: Symposium International à Delphes (18-22 août 1981)*. Athens: Centre culturel européen de Delphes, 1984.
- VOSKARIDOU, S. 'Cacoyannis' trilogy: out of the spirit of music', in *Dialogues with the past: Classical reception theory and practice*. A. Bakogianni (Ed.). London: Institute of Classical Studies, 2013, p. 251-273.
- WALTON, J. M. *Euripides our contemporary*. London: Methuen Drama, 2009.

- WILKINS, J. 'The state and the individual: Euripides' plays of voluntary self-sacrifice', in *Euripides, women and sexuality*. A. Powell (Ed.). London and New York: Routledge, 1990, p. 177-194.
- ZEITLIN, F. I. 'Art, memory and *Kleos* in Euripides' *Iphigenia in Aulis*', in *History, tragedy, theory: dialogues on Athenian drama*. B. Goff (Ed.). Austin: University of Texas Press, 1995.

