



## Espanto ou maravilhamento (*thauma*) na *Ifigênia em Táuris* de Eurípides

Astonishment or wonder (*thauma*) in Euripides' *Iphigenia in Tauris*

Christian Werner<sup>1</sup>

<http://orcid.org/0000-0001-8948-6825>  
 crwerner@usp.br

DOI: <https://doi.org/10.25187/codex.v11i1.59280>

**RESUMO:** Este artigo investiga como Eurípides, em *Ifigênia em Táuris*, utiliza uma afecção estética que, em grego, desde os testemunhos supérstites mais antigos, foi sobretudo identificada pelo termo *thauma* e que abrange o que se concebe como “admiração”, “espanto” e “maravilhamento”. Partindo-se do tratamento da estrutura desse afeto em Pseudo-Longino, ele próprio ancorado em poetas e teóricos gregos do período clássico e arcaico, o foco aqui é discutir, de um lado, como já em Eurípides a estrutura dessa afecção é explorada por meio de certos termos e fenômenos (*ekplēxis*, *apistos*, *muthos*, reconhecimento) que foram sendo definidos como centrais em discussões epistemológicas, estéticas e poéticas em autores como Platão e Aristóteles, e, de outro lado, como essa tragédia configura a ambiguidade da afecção, em particular, em sua relação com a matéria mesma do espetáculo trágico, o *muthos*.

**PALAVRAS-CHAVE:** *thauma*; Eurípides; *Ifigênia em Táuris*; Pseudo-Longino; sublime.

**ABSTRACT:** This paper investigates how Euripides, in *Iphigenia in Tauris*, uses an aesthetic affection that, in Greek, from the oldest surviving testimonies, was mainly identified by the term *thauma* and which encompasses what is conceived as “admiration”, “astonishment” and “wonder”. Starting from the treatment of the structure of this affection in Pseudo-Longinus, himself anchored in Greek poets and theorists of the classical and archaic period, the focus here is to discuss, on the one hand, how in Euripides the structure of this affection is explored by means of certain terms and phenomena (*ekplēxis*, *apistos*, *muthos*, recognition) that would be defined as central in epistemological, aesthetic and poetic discussions in authors such as Plato and Aristotle, and, on the other hand, how this tragedy configures the ambiguity of the affection, in particular, in its relationship with the very object of the tragic spectacle, the *muthos*.

**KEYWORDS:** *thauma*; Euripides; *Iphigenia in Tauris*; Pseudo-Longinus; sublime.

<sup>1</sup> Professor Associado de Língua e Literatura Grega da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq.



## Introdução

“Espanto”, “surpresa”, “maravilhamento” ou “maravilha”, ou seja, o afeto e o objeto que o causa, essas são as algumas das traduções que buscam dar conta do termo grego *thauma*. De Homero e Hesíodo a Platão e Aristóteles, para ficar apenas nos autores limítrofes do período que forneceu os textos helênicos que muito cedo, no mínimo desde os alexandrinos, foram percebidos como canônicos, *thauma* foi sempre de novo usado para se sublinhar o valor muito positivo ou muito negativo de um objeto sensível.<sup>2</sup> Para uma primeira aproximação da noção, passo rapidamente por três passagens, duas delas bastante conhecidas.

A primeira está no *Hino homérico a Afrodite*, cuja data de composição é bastante próxima dos poemas homéricos e hesiódicos canônicos (*H. h. Af.* 5.81–90):<sup>3</sup>

E pôs-se diante dele a filha de Zeus, Afrodite,  
feito virgem indomada em altura e aparência,  
para que não a temesse ao a perceber com os olhos.  
E Anquises, ao vê-la, avaliou e pasmou-se (*tambainen*)  
com sua aparência, altura e vestes lustrosas.  
Pois vestia peplo mais brilhante (*phaeinoteron*) que o raio do fogo,  
usava espirais recurvas e rosáceas brilhantes (*phaeinas*),  
colares em volta do pescoço macio, magníficos,  
belos, dourados, bem-ornados (*pampoikiloi*): como a lua,  
em volta do peito macio luzia, assombro à visão (*thauma idesthai*).

Outras passagens hexamétricas sugerem que o pasmo de Anquises, sozinho num ambiente agreste, se deve ao caráter repentino da aparição de uma belíssima garota. Na sequência, parece então ser o brilho que irradia de cada centímetro dessa aparição o que motiva o maravilhamento — *thauma* e *tambos* são usados juntos em relação a uma mesma experiência não apenas nessa passagem, ou seja, são noções bastante próximas.<sup>4</sup> Entretanto, para dar densidade à experiência de Anquises, ou melhor, para transmiti-la ao receptor do poema, o poeta insiste na natureza dupla, para não dizer, paradoxal da aparição: a deusa da paixão aparece como uma virgem indomada, ou, do ponto de vista do politeísmo grego, como uma menina dedicada a Ártemis.<sup>5</sup> A aparição não é nem divina nem

<sup>2</sup> Isso não quer dizer que o termo não tenha sofrido alterações de sentido; para um resumo do que ocorreu nos séculos V e IV a.C., cf. Neer (2010, p. 68).

<sup>3</sup> Minha tradução a partir da edição do texto grego de Richardson (2010).

<sup>4</sup> Neer (2010, p. 71) assim caracteriza o evento no qual há *thauma*: “In the event, it is usually something *radiant*, radically *alien* from the world of mortals, *sudden* in appearance or disappearance” (grifos do autor).

<sup>5</sup> A primeira hipótese de Anquises é que se trate de Ártemis e a segunda, sua mãe Leto (v. 93).

humana, mas possui uma impossível natureza dupla, como fica claro no diálogo que segue entre a deusa e o mortal.<sup>6</sup> O brilho da aparição não é separável nem de seu corpo, nem dos artefatos que usa. De fato, somente o astro noturno por excelência é comparável a ela, a Lua.<sup>7</sup>

As outras duas passagens são bastante conhecidas. Uma encontra-se no *Teeteto* de Platão (*Teet.* 155c8-d5):<sup>8</sup>

TEET. — Pelos deuses, Sócrates, como me espanto muitíssimo [*huperphuōs... thaumazō*] com o facto de ser assim e, por vezes, quando verdadeiramente olho para isso, fico tonto.

S. — Efectivamente, meu amigo, Teodoro parece não ter adivinhado mal a tua natureza. Pois o que estás a passar [*to pathos*], o maravilhares-te [*to thaumazein*], é mais de um filósofo. De facto, não há outro princípio [*arkhē*] da filosofia que não este, e parece que aquele que disse que Íris é filha de Taumanto [*Thaumas*] não fez mal a genealogia.<sup>9</sup>

Por fim, Aristóteles (*Metafísica* 1.982b11-21):<sup>10</sup>

Que [sc. a filosofia] não é uma (ciência) prática resulta (da própria história) dos que primeiro filosofaram. Foi, com efeito, pela admiração (*to thaumazein*) que os homens, assim hoje como no começo, foram levados [*ērḗxanto*] a filosofar, sendo primeiramente [*ex arkhēs*] abalados [*thaumazantes*] pelas dificuldades [*tōn atopōn*] mais óbvias, e progredindo em seguida pouco a pouco até resolverem problemas [*diaporēsantes*] maiores: por exemplo, as mudanças da Lua, as do Sol e dos astros e a gênese do Universo. Ora, quem duvida [*aporōn*] e se admira [*thaumazōn*] julga ignorar: por isso, também quem ama os mitos [*philomuthos*] é, de certa maneira, filósofo, porque o mito [*muthos*] resulta do maravilhoso [*thaumasiōn*]. Pelo que, se foi para fugir à ignorância que filosofaram, claro está que procuraram a ciência [*to epistasthai*] pelo desejo de conhecer [*to eidenai*], e não em vista de qualquer utilidade.

Aristóteles continua nessa toada, buscando criar uma espécie de arqueologia da vida contemplativa da qual fez parte o maravilhamento como mola propulsora. Para não me alongar, finalizo esta introdução com um comentário de Hannah Arendt sobre essas duas últimas passagens:

Enquanto Platão continuou mantendo que a verdadeira *arche*, início e princípio da filosofia, é a admiração [*wonder*], Aristóteles, nos parágrafos iniciais da *Metafísica*,

<sup>6</sup> Como causa de *thauma*, Neer (2010, p. 66-68) insiste na natureza “dupla” (*twofold*) do fenômeno, muito mais que em sua natureza “outra”.

<sup>7</sup> Afrodite, de fato, é uma deusa ligada à noite; cf. *v.g.* Eurípides, *Hipólito* 108.

<sup>8</sup> Nesta citação e nas duas abaixo, os termos entre colchetes foram inseridos por mim e aqueles entre parênteses, pelo tradutor ou autor.

<sup>9</sup> Tradução em Platão (2010, p. 212).

<sup>10</sup> Tradução em Aristóteles (1973, p. 214).

interpretou — e foi o primeiro a fazê-lo — essa mesma admiração como puro espanto [*astonishment*] ou perplexidade [*puzzlement*] (*aporein*); através do espanto, os homens conscientizam-se de sua ignorância a respeito das coisas que podem ser conhecidas, começando pelas “coisas que estão à mão” e avançando em direção a “grandes assuntos como o Sol, a Lua, as estrelas e a gênese de todas as coisas”. Os homens, disse ele, “filosofaram para escapar à ignorância”, e a admiração platônica foi entendida não mais como um princípio, mas como um mero começo: “todos os homens começam por admirar-se... mas é preciso terminar com o oposto e com o que é melhor [do que espantar-se], como é o caso quando homens aprendem”.<sup>11</sup>

Os dois filósofos, portanto, valorizam o *thauma* de modos diferentes, e, não por acaso, ao passo que Platão elogia a perspicácia de Hesíodo,<sup>12</sup> Aristóteles, em trecho subsequente à passagem acima citada, faz mais de uma crítica aos poetas.

Embora essas três passagens pudessem ser suficientes como balizas introdutórias para a discussão que vou propor, farei um último e mais longo desvio por meio de um texto assaz posterior que talvez possa ser pensado como o último documento supérstite notável da Antiguidade, seja no âmbito das discussões críticas seja no das produções estéticas, a ter colocado o *thauma* e noções afins em seu centro.<sup>13</sup>

### Excursão por *Do sublime* de Pseudo-Longino

O tratado que conhecemos pelo título *Do sublime* chegou até nós por meio de um único manuscrito do século X, contendo seis longas lacunas que perfazem em torno de 2/5 do texto.<sup>14</sup> Há dúvidas ainda insolúveis sobre sua autoria, de sorte que, pelo menos desde o início do século XX, a prática mais comum, seguida pelo editor mais recente do texto (Halliwell 2022), é identificá-lo como Pseudo-Longino (ou “Longino”).<sup>15</sup> É possível afirmar-se sobre o autor, porém, que é classicizante e coloca Homero no topo não só da literatura grega, mas de toda a literatura por ele conhecida. Quis

<sup>11</sup> Arendt (1993, p. 87-88), tradução com modificações a partir de Arendt (1977). Com efeito, a melhor parte da análise de Arendt ocorre no capítulo seguinte, na seção “A resposta de Platão e seus ecos”.

<sup>12</sup> *Thauma* é pai de Íris na *Teogonia* 265-66 (cf. Hesíodo 2022, p. 56-57).

<sup>13</sup> Escreve Neer (2010, p. 68): “Insofar as *thauma* had an afterlife in the Greco-Roman world, it was chiefly in Pseudo-Longinus and the critical jargon of the sublime, which in some ways represents a professionalization and academicization of the older concept”.

<sup>14</sup> Halliwell (2022, p. lix).

<sup>15</sup> A partir daqui, por brevidade, passo a me referir a ele como Longino. Quanto às tentativas de definir a autoria, a única evidência encontra-se no manuscrito do século X (Parisinus 2036): no título, *Dionusiu Longinou*; no sumário, *Dionusiu ē Longinou*. Se o “ou” é original, o que temos são duas hipóteses de estudiosos bizantinos, portanto, Dioniso de Halicarnasso (período de Augusto) ou Cassius Longinus (séc. III, aluno de Plotino, erudito e político mais que filósofo). Há muitos e fortes argumentos contra ambas as atribuições. Só no início do séc. XIX começou-se a duvidar da atribuição a Longino. Para um resumo da questão, cf. Halliwell (2022, p. x-xx).

o acaso que justamente a discussão sobre Homero esteja entre as lacunas, e, importante para o tema deste dossiê, também aquela sobre emoções, que o autor reservou para outro tratado.

A razão principal, mas não única, por que inicio minha discussão por esse tratado é que uma de suas raras citações de tragédia é justamente do drama do qual se ocupa este artigo, *Ifigênia entre os táurios* ou, mais comumente, *em Táuris*. Trata-se do capítulo 15, a última etapa da discussão sobre uma das duas formas mais importantes de se gerar a experiência do “sublime” (*hypsos*), qual seja, o “pensamento concentrado e penetrante”.<sup>16</sup> A segunda forma, aliás, é uma “emoção forte e cheia de entusiasmo”.<sup>17</sup> Vale lembrar que o tratado não oferece uma definição inequívoca do “sublime”, mas, no lugar disso, uma série de observações aforísticas,<sup>18</sup> a primeira das quais logo em seu início. Eu cito: “o sublime é, por assim dizer, o cume e a excelência dos discursos” (1.3).<sup>19</sup> Outra observação preliminar: em geral, o sublime e o trágico tendem a ser concebidos como sentimentos incompatíveis.<sup>20</sup> Isso transparece, por exemplo, na grande distância entre o sublime e as expressões de compaixão e de medo (8.2) ou em observações como esta, no capítulo 7: “De facto, o que está de acordo com a natureza é que, sob o efeito do verdadeiro sublime, a nossa alma se eleve e, adquirindo uma espécie de esplêndida altivez, se encha de prazer e de exaltação, como se ela mesma tivesse criado o que ouviu”.<sup>21</sup>

Voltando à sublimidade gerada pela grandeza de pensamento (*megalophrosunē*),<sup>22</sup> esta pode ter sua origem na visualização ou imaginação. É desta noção, a *phantasia*, que trata o capítulo 15, o qual começa assim: “Para dar gravidade, grandeza e veemência ao discurso, meu jovem amigo,<sup>23</sup>

<sup>16</sup> Minha tradução da solução de Halliwell (2022, p. 11), “concentrated incisiveness of thought”, para τὸ περὶ τὰς νοήσεις ἀδρεπήβολον, que, para esse autor, é “a striking locution” (p. 138) e “denotes a special quality of mind capable of ‘seeing’ the world with a heightened sense of significance” (p. 139).

<sup>17</sup> τὸ σφοδρὸν καὶ ἐνθουσιαστικὸν πάθος (8.1). Essas duas fontes, pensamento elevado e emoção, são sobretudo naturais; as outras três, técnicas. O tratado não oferece uma discussão sobre *pathos*; sobre esse problema — a importância do *pathos*, mas a ausência da discussão no tratado — cf. Halliwell (2022, p. xxiv-xxv e xli-xlii). A partir daqui, cito sempre a tradução de Marta Isabel de Oliveira Várzeas para a coleção *Classica Digitalia* (Dioniso Longino, 2015), a não ser quando indicar algo diferente.

<sup>18</sup> Halliwell (2022, p. xxxiv-xli).

<sup>19</sup> ἀκρότης καὶ ἐξοχή τις λόγων ἐστὶ τὰ ὕψη. “Language” é como Halliwell traduz *logoi* aqui. Para Doran (2015, p. 35), “Grube’s translation of *logoi* as ‘thought and expression’ is perhaps the most perceptive solution, given its introduction of a subjective element”. E mais adiante: “Grube understands that in Longinus’s usage *logos* is not merely a function of *technē* (rhetorical art) but includes an element of *noēsis* (thought or conception), which, according to Longinus, is the most important source of *hypsos*”.

<sup>20</sup> Cf. Halliwell (2011, p. 353); para o autor, em *Do sublime* 15.3, o adjetivo *tragikos* é quase tornado sinônimo de “sublime” à medida que é implicitamente desprovido de uma associação com o que é digno de piedade.

<sup>21</sup> φύσει γάρ πως ὑπὸ τὰ ληθοῦς ὕψους ἐπαίρεται τε ἡμῶν ἢ ψυχὴ καὶ γαῦρόν τι ἀνάστημα λαμβάνουσα πληροῦται χαρᾶς καὶ μεγαλαυχίας, ὡς αὐτὴ γεννήσασα ὅπερ ἤκουσε. Note-se que *khara* também pode ser traduzido por “alegria” (ao invés de “prazer”), e *megalaukhias*, por “orgulho” ou “arrogância” (ao invés de “exaltação”).

<sup>22</sup> Termo usado em 9.2 na expressão lapidar “o sublime é o eco da grandeza interior” (ὕψος μεγαλοφροσύνης ἀπήχημα); sobre *megalophrosunē*, cf. Halliwell (2022, p. 132-33).

<sup>23</sup> Longino se dirige a um interlocutor identificado como Postumius Terentianus, um jovem romano.

muito apropriadas são também as imagens mentais (*phantasiai*). Em nota, a tradutora que tenho citado assim comenta sua opção: “Assim traduzo o termo *phantasia*, para o qual não existe em português uma tradução satisfatória. A palavra é aqui usada em sentido técnico, referindo-se às imagens mentais que emergem do discurso e possuem grande poder visual. Quintiliano (6. 2. 29) traduz o termo grego por *visiones* e explica que estas permitem representar imagens de coisas ausentes de forma tão nítida que ao ouvinte parecem presentes e visíveis”.<sup>24</sup> De fato, Donald Russell, em seu comentário e em sua tradução do texto, traduz o termo por *visualization*, e o mesmo faz Halliwell.<sup>25</sup> Longino explica que escolheu o termo porque “predomina o emprego da palavra quando as coisas que dizes sob o efeito do entusiasmo e das paixões parece que as estás a ver e as pões sob os olhos dos ouvintes”.<sup>26</sup> Portanto, pensando no contexto do receptor de um espetáculo teatral, essa noção não se aplicaria ao que o público de fato vê, mas àquilo que o discurso de uma personagem às vezes o faz ver, por exemplo, algum trecho do discurso de um mensageiro. Estamos no universo da *enargeia*, mas numa situação específica, aquela em que o discurso sugere *enthousiasmos*<sup>27</sup> e *pathos* em seu produtor. Isso é explicitado e contextualizado na sequência, quando se lê: “Não te passará despercebido que uma coisa é a imagem (*phantasia*) retórica e outra a dos poetas: a da poesia (*poiēsis*) tem por finalidade o assombro (*ekplēxis*) e a dos discursos em prosa (*logoi*) a evidência (*enargeia*); ambas, porém, procuram o patético (*pathētikon*) e a comoção (*sunkekinēmenon*).<sup>28</sup> Repare-se que, do ponto de vista da *phantasia*, é o assombro que diferencia seu uso pelos poetas em relação aos oradores.

Este artigo justamente se ocupa da noção à qual se refere o termo traduzido nessa última passagem como “assombro”. Tal termo, *ekplēxis*, não só é usado por Platão para definir o efeito buscado pelo rapsodo sobre sua plateia<sup>29</sup> mas, em especial, também por Aristóteles ao discutir, na *Poética*, o reconhecimento e a *peripeteia*.<sup>30</sup> Em *Do sublime*, contudo, ele é quase sinônimo de *ekstasis*.<sup>31</sup> Já adiante que esse termo faz parte, em *Ifigênia em Táuris*, do fio condutor principal que vou explorar.

<sup>24</sup> Dioniso Longino (2015, p. 63).

<sup>25</sup> Russell (1964, p. 120) e (1972, p. 477); Halliwell (2022, p.27).

<sup>26</sup> Ou, na tradução de Halliwell (2022, p. 27), “in cases where language of inspired emotion gives the impression that you see the scene...”: trata-se, assim, menos de buscar imaginar o estado mental do autor e mais de analisar a letra mesma do texto.

<sup>27</sup> Este termo é um dos que fortemente vincula o tratado ao *corpus* platônico, em especial, aqueles diálogos que discutem poesia, como *Íon* e *Fedro*. Por meio do participio do verbo cognato, por exemplo, Sócrates caracteriza a alma do rapsodo no momento mesmo de sua declamação (*hē psukhē enthousiazousa*, *Íon* 535c1-2).

<sup>28</sup> Halliwell (2022, p. 27) junta os dois últimos substantivos e os traduz por “an effect of emotional vibrancy”.

<sup>29</sup> Na verdade, o verbo cognato: “... quando tu declamas bem verbos épicos e particularmente mexes com (*ekplēxēis*) os espectadores, ou quando cantas como Odisseu salta na soleira...” (*Íon* 535b2-3, tradução minha).

<sup>30</sup> Sobre o reconhecimento na *Poética*, cf. a minuciosa discussão de Duarte (2012, p. 29-95).

<sup>31</sup> Cf. o trecho 1.4 citado e discutido brevemente mais abaixo. Em sua análise da passagem, diz Porter (2016, p. 62): “Sublimity is said to “induce” ecstasy (εἰς ἔκστασιν ἄγει τὰ ὑπερφυῶ), but in the continuation we are led to believe that, on the contrary, sublimity is not what leads to ecstasy, because it simply is the ecstasy and the amazement, wonder, and terror that are felt by the listener”.

Lembro, por fim, que “êxtase” e “verdade” são as alcunhas dos dois pólos em permanente tensão que Halliwell (2011) identifica como centrais em toda a história poética grega.

## O boiadeiro e Orestes

Longino, na sequência do capítulo 15, exemplifica sua afirmação sobre a *phantasia* por meio de dois exemplos de Eurípidēs, o segundo, um verso de *Ifigênia em Táuris*. Trata-se de um único verso<sup>32</sup> da notícia que um boiadeiro — portanto, uma figura de mensageiro — traz à sacerdotisa grega no primeiro episódio do drama. Dois estrangeiros foram avistados por um grupo de pastores, e eles são protagonistas de estranhos acontecimentos presenciados pelo próprio mensageiro (281-96):<sup>33</sup>

Nisso um dos dois deixou a pedra,  
parou, sacudiu cabeça fremente,  
e gemeu com tremor nas mãos,  
louco solto, e grita qual caçador:  
“Pílates, viste-a? Não vês esta 285  
cadela de Hades, como quer me matar  
municipiada com terríveis víboras?  
E esta aqui<sup>34</sup> ao redor sopra fogo e morte,  
e rema com asas, com minha mãe  
nos braços, pétreo peso para lançar contra mim. 290  
*Oímoi*, me matará! Onde fugir?”  
Vultos não se viam, mas alternavam<sup>35</sup>  
mugidos de vitelos e uivos de cães,  
tais quais dizem que Erínies imitam.  
Nós reunidos como ante moribundo 295  
ficamos em silêncio...

<sup>32</sup> Sobre este verso indicar, para o leitor culto, a passagem como um todo, cf. Huitink (2020 p. 195, n. 31): “However, ancient quotation practices make it likely that he had the whole passage in view (or at least the entirety of Orestes’ directly quoted speech), and this likelihood is increased because of the structural similarities (of which I will come to speak) between this passage and the one from Phaethon cited below”.

<sup>33</sup> Salvo quando indicado algo distinto, a tradução dessa tragédia é a de Torrano (2016), eventualmente com mínima alteração.

<sup>34</sup> Verso irremediavelmente corrupto; fiz apenas uma pequena alteração na tradução de Torrano para deixar claro que se trata de uma terceira Erínia.

<sup>35</sup> Torrano traduz o texto de Diggle (1981), οὐ ταῦτα μορφῆς σχήματ', ἀλλ' ἠλλάσσετο; Diggle, porém, marca como corrupto ἠλλάσσετο. O mais provável é que se tivesse um verbo que indicasse que somente cães e gado respondiam a Orestes ou algo assim; é pouco provável que se referisse a uma manifestação das Erínias. Cf. Parker (2015, p. 121), com bibliografia suplementar.

Tanto nessa passagem como na primeira citada por Longino, um trecho do *Orestes*, trata-se do delírio de Orestes, que vê as Erínias. No *Orestes* ele está em cena, mas na *Ifigênia* é um mensageiro que transmite, em discurso direto, o que o irmão de Ifigênia viu. Mais que isso: nesse momento da narrativa, o boiadeiro e seus companheiros como que espelham o público do teatro, sentado em silêncio, contemplando o espetáculo, sobretudo se aceitarmos, com Parker (2015, p. 122), uma modificação para o participio que encerra o verso 295, ἡμεῖς δὲ συσταλέντες, ὡς θεώμενοι. A tradução acima segue o texto de Diggle (ὡς θανουμένου: “como ante moribundo”), uma pequena modificação no texto do manuscrito L proposta por Wilamowitz. Parker defende a sugestão de Heimsoeth por ela se adequar melhor ao contexto, resumindo: “eles se sentam juntos, em silêncio, porque eles se tomam por espectadores”. E de fato, o silêncio — ou “tranquilidade”, para usar o termo geral usado por Peponi (2012, p. 14-31) — é uma forma comum de os gregos do período arcaico e clássico representarem uma experiência estética, como transparece, por exemplo, na descrição dos pretendentes absortos no canto de Fêmio feita por Penélope no primeiro canto da *Odisseia* (*Od.* 1.337-40).<sup>36</sup> Uma vez aceito o texto defendido por Parker, a tradução do final da passagem citada, portanto, ficaria assim: “Quanto a nós, amontoados, como espectadores/ nos sentamos em silêncio”.

Longino comenta as duas passagens de Eurípides desta forma (15.2-3):

Aqui o próprio poeta viu as Erínias. E aquilo que ele imaginou (ὃ δ' ἐφαντάσθη) quase obrigou (ἠνάγκασεν) também os ouvintes a vê-lo (θεάσασθαι). Eurípides é o que mais se empenha no tratamento trágico (ἐκτραγωδησαι)<sup>37</sup> destas duas paixões — a loucura e o amor; e é nisso, como talvez em nenhuma outra coisa, que ele tem o maior sucesso, embora não seja desprovido de ousadia<sup>38</sup> na exploração de outras imagens. Apesar de não ser naturalmente muito inclinado à grandeza (μεγαλοφυής), ainda assim, muitas vezes força a sua própria natureza a ser trágica (τραγικὴν); e de cada vez que está em causa a sublimidade (ἐπὶ τῶν μεγεθῶν) ele, como diz o poeta: “com a cauda chicoteia os flancos e a anca e atíça-se para a luta”.

Eurípides é comparado ao leão de um símile iliádico dedicado a Aquiles (*Il.* 20.164-75). No símile, o leão primeiro despreza os humanos que o querem atacar mas, quando um deles se adianta, o

<sup>36</sup> Cf. também o que diz o Ateniense nas *Leis* de Platão, na passagem em que se menciona a necessidade de se manter os gêneros mélicos separados, acerca das plateias “aristocráticas” antes das Guerras Persas, que se mantinham quietas e tranquilas durante a performance (*Leis* 700ab). Power (2010, p. 111-12) discute até que ponto a concepção do Ateniense seria uma idealização: “This schematic vision of an orderly Golden Age overtaken by a period of noisy, populist degeneracy influenced the thinking of generations of musical conservatives after Plato, but it is nevertheless of questionable historical value, conditioned as it is by the resentment of fourth-century elites toward their own public musical culture... This idealization of ‘classical music’ should be construed on the whole as false nostalgia, the impossible desire to silence assertive contemporary crowds displaced onto the past” (p. 111).

<sup>37</sup> Russell (1964, p. 123) glosa o termo por “‘make fit subjects for tragedy’, not much more than ‘dramatize’. The normal metaphorical extension of *tragôdia* and its cognates is (as here) in the direction of gorgeousness or exaggeration, rather than in that of sadness and (in the modern sense) pathos”.

<sup>38</sup> Para os ouvidos gregos, uma clara lítotes.

leão dá o bote — assim Aquiles avançou contra Eneias. Repare-se também que Orestes, na sequência imediata da passagem citada da *Ifigênia*, também será comparado a um leão pelo boiadeiro (296–300), ou seja, obliquamente, como tantas vezes no tratado, Longino reforça seu ponto por meio de uma citação.<sup>39</sup>

Segundo a interpretação canônica da *Ilíada*, Aquiles encontra-se como que fora de si por conta de um excesso de energia bélica, o *menos*. Assim proponho que Longino esteja sugerindo que, no limite, para o espectador experimentar a loucura de Orestes, quem primeiro precisa experimentá-la *pele* ou *no* texto é o próprio Eurípides. Assim como Orestes é completamente passivo em relação às Erínias, nós o somos em relação a Eurípides. É por isso que Longino menciona a *ekplēxis* e que o poeta *obriga* os ouvintes à contemplação. Essa forma de conceber o fenômeno estético em questão mostra que não é a noção propriamente estoica de *enargeia* que está em jogo aqui, ou seja, não se trata de mera cognição, de uma reprodução mais ou menos detalhada daquilo que Orestes vê.<sup>40</sup> O boiadeiro e o receptor de *Ifigênia* experimentam a loucura de Orestes.<sup>41</sup>

Na sequência da narrativa do boiadeiro, é relatado o conflito armado entre, de um lado, os dois rapazes, Orestes e Píades, e, de outro, os pastores e outros locais, quando estes usam sobretudo pedras, que lançam contra os estrangeiros. É nesse momento que o boiadeiro diz que ocorreu algo *apiston* (“incrível”, na tradução de Torrano), pois nenhuma das miríades de pedras atingiu os estrangeiros que, de acordo com a lei local, deveriam se tornar vítimas sacrificiais (328–29). Por que o mensageiro usa esse termo? Aparentemente, para sugerir algo sobrenatural e assim indicar que Ártemis preferiu manter suas vítimas intactas.<sup>42</sup> Contudo também se nota que Eurípides insere em cada uma das partes cuidadosamente demarcadas da narrativa<sup>43</sup> um evento que poderíamos, num primeiro momento, chamar de *apistos*. Mais importante: cada um desses momentos gera certa modalização no discurso do vaqueiro, vale dizer, uma reação em tensão com a reação geral do grupo que testemunhou os eventos.

<sup>39</sup> Cf. Usher (2007).

<sup>40</sup> Para uma crítica da extensão de uma certa concepção da *enargeia* estoica para toda a literatura crítica antiga, em especial, os escólios, cf. Grethlein & Huitink (2017) e Huitink (2019). Para a versão estoica, cf. Freitas (2019).

<sup>41</sup> Para essa interpretação, cf. Hunter (2009, p. 142), Halliwell (2011, p. 348) e Huitink (2020, p. 197).

<sup>42</sup> Essa a interpretação usual, seguida *v.g.* por Parker (2015, p. 129). *Contra* Kyriakou (2006, p. 130): “If that had been the messenger's assumption, he would hardly have called the goddess' care for her victims ἄπιστον. Besides, if the Taurians had believed that the goddess desired uninjured victims, they would probably have taken care not to injure the Greeks in the first place. The messenger does not find unbelievable the fact that the goddess' victims managed to escape injury because of her protection but that they managed to resist unhurt for so long despite the attempts of so many eager worshippers, who presumably enjoyed the favor of the goddess, to subdue them. Some members of the audience may have thought that the gods, including Artemis and more likely Apollo, protected the Greeks, as some modern critics (e.g. England, Platnauer, Cropp) have. Chance, however, suggested by οὐδεὶς...εὐτυχεῖ βαλῶν, may just as plausibly be thought to have aided the Greeks”.

<sup>43</sup> Para essa divisão (“with Euripidean precision”), utilizada abaixo, cf. *v.g.* Cropp (2000, p. 192): versos 260–80 (ambientação e descoberta dos gregos); 281–300 (loucura de Orestes); 301–35 (combate). Repare que há um discurso direto de Orestes dirigido a Píades na 2a e 3a partes.

No início do relato, narra-se que, quando um dos boiadeiros se deparou com dois estranhos numa fenda na costa e deduziu que fossem *daimones*, os demais debateram o caráter divino dos estranhos (260-80). Embora o narrador caracterize de forma algo negativa o vaqueiro que defende que são meros náufragos, em oposição ao piedoso, é aquele e não este quem convence a maioria. Comentadores defendem que o tom é caricatural ou cômico; entretanto, como nota Parker (2015, p. 114-15), nenhum dos dois está completamente equivocado.

Na segunda parte do discurso (281-300), destaca-se o trecho citado por Longino, ou seja, a descrição de um ataque de loucura. Segundo Parker (2015, p. 116), a dicção empregada por Eurípides produz “um amálgama de convenção trágica, crença popular e pensamento científico moderno da época”. Do ponto de vista do vaqueiro, não há nada de marcadamente divino no que vê, mas o receptor talvez intua, de alguma forma, se tratar da ação das Erínias. Não há como decidir se se trata de um ataque de loucura em sentido restrito tal como pensado pelos gregos ou uma visão real do ponto de vista de Orestes, portanto, um fenômeno propriamente divino. Problemas textuais também dificultam uma interpretação um pouco mais precisa. Seja como for, no final do trecho o narrador fala que o estranho matava o gado acreditando estar se defendendo das Erínias, um verso que recebeu críticas mas tem sido defendido pela maioria dos editores recentes (Parker 2015, p. 123).

Assim, não é por acaso que as primeiras palavras do coro em reação ao que ouviu do boiadeiro são θαυμάστ' ἔλεξας τὸν φανένθ' (340). Esse, pelo menos, é o texto do manuscrito L, defendido, entre outros, por Cropp (2000, p. 198). A modificação proposta por Kaehler (μυνένθ' corrigindo φανένθ'), entretanto, tem sido quase universalmente aceita. As respectivas traduções seriam: “Você disse coisas extraordinárias<sup>44</sup> sobre o homem que surgiu” ou, seguindo a proposta de Kaehler, “sobre o homem louco” ou mais propriamente “o homem que enlouqueceu”. *Ifigênia*, vale lembrar, foi transmitida em apenas um único manuscrito e seus descendentes,<sup>45</sup> e são poucos os papiros com passagens do drama. Quanto ao verso 340, quem recusa o texto transmitido argumenta que foram dois os homens que apareceram, e essa dificuldade é eliminada quando se faz a pequena alteração de uma letra só. Cropp (1997, p. 29-30), entretanto, defende φανένθ' por acreditar que se esteja sugerindo uma epifania heroica. Do meu ponto de vista, os argumentos de Cropp para manter o texto têm mais peso que aqueles elencados pelos editores que o alteram. Por certo *phanenth'* se coaduna melhor com a leitura que estou propondo, qual seja, a de que não é apenas o acesso de loucura do desconhecido que é extraordinária, mas uma constelação de três eventos.<sup>46</sup> Além disso,

<sup>44</sup> Parker (2015, p. 131) examina paralelos para esta compreensão de θαυμάστ' ἔλεξας com acusativo.

<sup>45</sup> Cf. Parker (2015, p. ci-ciii).

<sup>46</sup> De forma semelhante, Cropp (1997, p. 29): “The Messenger's narrative has indicated a supernatural element in the strangers' arrival, both in the religious peasant's guess that they are daimones (270 ff.; he is wrong, but not wholly off the mark), and in their miraculous invulnerability (328-29). The Chorus are interested in the origin and identity of these strangers who have appeared in such remarkable circumstances”.

ao não circunscrever a caracterização de Orestes a um elemento só, o coro aponta para uma postura estética e cognitiva diante daquilo que causa espanto que vai ao encontro do que a tragédia como um todo *pari passu* sugere, mas de encontro à primeira manifestação da heroína da peça, da qual passo a me ocupar.

## Ifigênia

A primeira palavra do drama, pronunciada pela protagonista, é Pélops, seguida por um adjetivo patronímico que Torrano traduz por Tantálida, ou seja, filho de Tântalo (1-5):

Pélops Tantálida foi a Pisa com éguas  
velozes e desposa a filha de Enômao,  
dela floriu Atreu e de Atreu os filhos  
Menelau e Agamêmnon, e deste nasci  
eu, Ifigênia, a filha da filha de Tindáreo...

Pélops é lembrado por meio de sua façanha distintiva na tradição mítica pan-helênica, a vitória na corrida de carros em Pisa para conquistar a filha de Enômao, Hipodameia (1-3).<sup>47</sup> Nas palavras de Martin Cropp, “introduções genealógicas são um maneirismo, cada vez mais elaborado, nas peças tardias de Eurípidēs”,<sup>48</sup> mas o início desse prólogo tem uma função suplementar distintiva caso se levar em conta a economia da tragédia, que explora *ad nauseam* os padrões de transgressão dessa família disfuncional em todas as suas gerações,<sup>49</sup> disfuncionalidade usual nas famílias míticas preferidas pelos tragediógrafos trágicos.

Quanto a Tântalo, o pai de Pélops, a próxima menção explícita a ele no drama<sup>50</sup> é feita por Ifigênia em sua longa reação (342-91) ao discurso do boiadeiro discutido acima, logo após a tradicionalmente curta reação do coro também já examinada. Quase ao fim de seu discurso, ela menciona um evento mítico ligado a esse antepassado longínquo (386-91, tradução minha):

ἐγὼ μὲν οὖν  
τὰ Ταντάλου θεοῖσιν ἐστιάματα  
ἄπιστα κρίνω, παιδὸς ἡσθῆναι βορᾶι,

<sup>47</sup> Acerca da relação etiológica entre esse mito (e o outro mais significativo ligado a Pélops, seu desmembramento e cozimento pelo pai Tântalo — cf. abaixo) e as provas mais significativas dos Jogos Olímpicos, cf. Nagy (1990, p. 116-35, sobretudo p. 125-35).

<sup>48</sup> Cropp (2000, p. 171).

<sup>49</sup> O'Brien (1988).

<sup>50</sup> No párodo, em um trecho bastante danificado pela transmissão (179-202), o coro não parece se referir a alguma transgressão de Tântalo, apenas a eventos danosos que atingiram os pelópidas (191-202), em particular, a disputa entre Atreu e Tiestes; cf. Parker (2015, p. 97-8).

τοὺς δ' ἐνθάδ', αὐτοὺς ὄντας ἀνθρωποκτόνους,  
 ἐς τὴν θεὸν τὸ φαῦλον ἀναφέρειν δοκῶ·  
 οὐδένα γὰρ οἶμαι δαιμόνων εἶναι κακόν.

390

Quanto a mim, portanto,<sup>51</sup>  
 ao banquete de Tântalo para os deuses  
 julgo inacreditável, que se deleitaram com a carne de uma criança,<sup>52</sup>  
 agora, quanto aos locais, eles próprios mata-gente,  
 creio que atribuíram à deusa essa baixaza:  
 nenhum dos deuses, penso, é vil.

Que uma personagem ou o coro, no teatro ático, sobretudo euripídiano, declare incredulidade quanto a algum elemento de uma história tradicional, nisso não há nada de original. Veja-se um exemplo comparável a esse juízo de Ifigênia numa tragédia próxima, cronológica e tematicamente. Na *Electra* de Eurípides, o segundo estásimo (699–746) conta a história do cordeiro de ouro presenteado a Atreu, nesta versão, por Pã. Contudo, o coro não acredita na parte da história segundo a qual Zeus teria invertido o curso dos astros após Tiestes, com a ajuda da esposa de Atreu, roubar o cordeiro. A racionalização do coro (743–45) é de que *muthoi* que inspiram medo têm a vantagem de estimular os serviços prestados pelos humanos aos deuses (*theōn therapeian*).

Quanto ao sacrifício de Pélops por Tântalo, sua primeira atestação é a *Olímpica* 1 de Píndaro, dedicada a Hierão de Siracusa, ode que deveria ser do conhecimento de Eurípides e de pelo menos alguns dos espectadores.<sup>53</sup> Cito a sequência na qual Pélops é introduzido, composta por boa parte do primeiro epodo e o início da segunda estrofe (*Ol.* 1.23–35):<sup>54</sup>

... A fama refulge-lhe  
 na colônia de bons varões do lídio Pélops:  
 desejou-o Sustém-Terra grande-vigor,  
 Poséidon, quando de imaculado caldeirão Cloto o tirou,  
 distinto graças ao marfim no brilhante (*phaidimos*) ombro.  
 Sim, há muita maravilha, mas também quiçá o rumor  
 dos mortais, para além do relato verdadeiro,  
 histórias adornadas (*dedailmenoi*) com mentiras variegadas (*poikiloi*) enganam.

E Graça, a qual cria tudo que é doce aos mortais,  
 atribuindo honra urde que o incrível crível

<sup>51</sup> Sigo Emde Boas *et al* (2019, p. 700) para a interpretação da sequência *men oun... de; contra* Parker (2015, p. 143).

<sup>52</sup> Essa oração também é objeto de “julgo” (*krinō*); cf. Parker (2015, p. 143).

<sup>53</sup> Diversos autores já desenvolveram possíveis relações entre *Ifigênia* e a passagem pindárica em questão; cf. Lightfoot (2021, p. 124–126), com a menção de alguns desses autores na nota 30.

<sup>54</sup> Minha tradução a partir do texto em Gentili (2013), cujo comentário discute os problemas sintáticos do trecho citado. Para uma tradução do poema completo, cf. Ragusa (2013).

amiúde se torne;  
 e são os dias restantes  
 as mais sábias testemunhas.  
 Convém o varão falar o que é belo dos numes...

De acordo com o eu lírico, a história do cozimento de Pélops pelo pai como refeição aos deuses foi inventada por um vizinho mentiroso, e o que de fato ocorreu é ele ter sido raptado por Posêidon, o que compõe uma história, quanto à motivação, semelhante àquela do rapto de Ganimedes por Zeus.

Cito a passagem pindárica não apenas para mostrar a coincidência de vocabulário — cognatos de *thauma* e de *pistos* — em referência ao mesmo exemplo mítico referido em Eurípides, mas para explorar um pouco a constelação de noções estéticas às quais está ligado o “maravilhamento”. Destaco que Píndaro não tarda em mencionar um testemunho material da história, a omoplata de Pélops. Além disso, note-se que a paixão de Posêidon (“desejou-o Sustém-Terra grande-vigor”, τοῦ μεγασθενῆς ἐράσσατο Γαίόχοχος), elemento a introduzir a narrativa, não será desmentido depois. Essa mesma ligação entre verdade e mentira, maravilha e matéria, permeia a reflexão que encerra o epodo. Veja-se, por exemplo, *phaidimos*, um epíteto em primeiro lugar da esfera visual, muito embora já em Homero também seja usado metaforicamente em relação ao status de um guerreiro.<sup>55</sup> Na passagem pindárica, *phaidimos* aponta para o marfim mas também como que prepara *dedailmenoi* (“adornadas”) e *poikiloi* (“variegadas”), termos por certo metapoéticos mas também ligados tradicionalmente à cultura material,<sup>56</sup> em particular, ao que pode ser concebido como arte, objeto de apreciação estética.<sup>57</sup> Essa constelação como um todo torna mais densa e penetrante a presença de *eros* (“desejou-o”, τοῦ... ἐράσσατο) como elemento que abre a história.<sup>58</sup>

Voltemos a *Ifigênia em Táuris* com a composição pindárica em mente. Ifigênia acabou de ouvir a impressionante e detalhada narrativa do boiadeiro. O coro resume sua apreciação como *thaumast'*, ou, na minha tradução, “falaste coisas maravilhosas de quem apareceu [ou: ‘do louco’], quem quer que um dia/ veio da terra helena para o mar inóspito” (340-41). Caso se aceitar o único texto transmitido — *ton phanenth'* —, então um uso tradicional de *thauma* é sublinhado, o de que algo

<sup>55</sup> LfgrE, s.v., col. 797-98. Para uma síntese do uso do termo em Homero e na tragédia, cf. Sideras (1971, p. 73-74).

<sup>56</sup> Essa constelação é explorada na bibliografia citada infra, n. 57. Neer (2010, p. 60), por exemplo, menciona, nesse âmbito, o *Hino a Afrodite* 5.81-90, citado na introdução acima. O exemplo épico mais desenvolvido, claro, é o escudo de Aquiles na *Iliada*; cf. Werner (2021) e (2022).

<sup>57</sup> Cf. v.g. Neer (2010), Peponi (2012), Liebert (2017) e Lather (2021).

<sup>58</sup> Para outros desdobramentos metapoéticos da passagem, sobretudo a ambiguidade inerente à noção de *poikilia*, cf. Liebert (2017, p. 73-74). *Eros* é outro fenômeno ligado a reflexões estéticas nos períodos arcaico e clássico explorado por Peponi (2012).

maravilhoso ou espantoso *se manifesta*, e não meramente *é visto*.<sup>59</sup> Já Ifigênia tem uma postura que se quer mais racional, pois ela revela acreditar ser capaz de separar o que considera *pistos* do que toma como *apistos*. Mas, como o receptor pode se lembrar nessa altura da tragédia, a própria Ifigênia já produziu uma interpretação errônea a partir de uma mensagem visualmente impactante, qual seja, seu sonho que ela mesma narra no prólogo e segundo o qual, em sua interpretação, Orestes teria morrido (42-58).

O escopo deste artigo não permite se explorar o discurso de Ifigênia dirigido ao boiadeiro como um todo, em particular, por que ela menciona o sacrifício de Pélops em meio a reflexões sobre os deuses em geral e sobretudo Ártemis e seu culto entre os táurios. Destaque-se, porém, que o fim do discurso está em franca tensão com seu início: se os táurios, na conclusão dedutiva de Ifigênia, matam estrangeiros não porque a deusa o quer, mas porque eles próprios são nefastos (389-91), juízo negativo equivalente Ifigênia formula no início de seu discurso em relação aos dânaos, em particular seu pai, o sacerdote (*hierēus*, 360) de seu sacrifício. Ela usa *kakos* e *aiskhros* para se referir ao que ocorreu no dia em que Agamêmnon a sacrificou,<sup>60</sup> ao passo que *kakos* é a última palavra do discurso para definir como não são os deuses (391).

Resumindo, o que Ifigênia faz ao longo de todo o discurso é julgar ações de povos, heróis e deuses, mas seu próprio discurso e a relação dele com o que falou sobre Áulis no início do drama e com o estásimo que virá na sequência revelam a dificuldade inerente à confecção de julgamentos peremptórios em relação a eventos que escapam ao entendimento, em suma, àquilo que no terço final da tragédia sempre de novo será chamado de *muthos*,<sup>61</sup> a matéria mesma das encenações trágicas.

<sup>59</sup> Discussão fenomenológica seminal sobre *thauma* em Prier (1989, p. 82-87), retomada por Hunzinger (1994) e, sobretudo, Neer (2010, p. 57-69), entre outros.

<sup>60</sup> Trata-se dos versos 361-65:

οἴμοι (κακῶν γὰρ τῶν τὸτ' οὐκ ἀμνημονῶ),  
 ὅσας γενείου χεῖρας ἐξηκόντισα  
 γονάτων τε τοῦ τεκόντος, ἐξαρτωμένη,  
 λέγουσα τοιάδ'. ὦ πάτερ, νυμφεύομαι  
 νυμφεύματ' αἰσχρὰ πρὸς σέθεν...  
 Οἴμοι, aqueles *males* não esqueço!  
 Quantas mãos dardejei ao queixo  
 e joelhos do genitor, dependurada,  
 dizendo assim: “Ó pai, faço por ti  
 casamento *infame*...”

Cropp (2000, p. 94) traduz *kakōn* por “horrors” e *aiskhra* por “ugly”, que Parker (2015, p. 137) assim comenta: “Cropp’s translation of αἰσχρά here as ‘ugly’, rather than ‘shameful’, is good. αἰσχρός is the opposite of καλός, both terms of traditional, aristocratic morality”.

<sup>61</sup> Acerca do termo e sua relação com a economia dramática de *Ifigênia*, cf. Torrance (2013, p. 152-57). Para a autora, “[i]n the last third of the play the theme of fictionality is developed through use of the term *mythos* ‘fiction’. In a play where normally reliable *logoi* ‘accounts’ are shown to be deceptive, it is not surprising to see that *mythoi* ‘fictions’ become more important as the drama progresses”. Assim, segue a autora, cada vez que o termo é usado, relaciona-se “to the unexpected dénouement of the drama. It seems clear, therefore, that *mythos* implies ‘fiction’ rather than straightforward ‘speech’ in all of these cases”.

## O primeiro reconhecimento

Passo agora a um último exemplo do uso do complexo de afecções que estou explorando. Trata-se do primeiro clímax emocional da longa cena de reconhecimento entre os irmãos. Ifigênia concluiu a reprodução oral do conteúdo de uma carta endereçada por ela a Orestes a ser levada a Argos por apenas um dos dois rapazes gregos capturados, Pílates — o outro será sacrificado. O público já sabe há alguns minutos que Pílates e Orestes reconheceram a sacerdotisa grega de Ártemis como Ifigênia. Quando Pílates então entrega a carta ao próprio Orestes presente, e com esse gesto acredita estar revelando sua identidade a Ifigênia, Orestes faz menção de abraçar a irmã (793–97):

Ορ. δέχομαι· παρῆς δὲ γραμμάτων διαπτυχὰς  
τὴν ἡδονὴν πρῶτ' οὐ λόγοις αἰρήσομαι.  
ὦ φιλτάτη μοι σύγγον', ἐκπεπληγμένος 795  
ὅμως σ' ἀπίστῳ περιβαλὼν βραχίονι  
ἐς τέρψιν εἶμι, πυθόμενος θαυμάστ' ἐμοί.

Recebo. Deixando as dobras de letras  
prefiro primeiro o prazer não verbal.  
Ó minha caríssima irmã, surpreso, 795  
todavia, após cingir-te com o braço incrédulo,  
sentirei o júbilo, informado do que me deixa estupefato!

Esta é a única vez na peça em que cognatos dos três termos principais explorados neste artigo aparecem juntos. Além disso, eles vêm acompanhados de um termo mais geral — *hēdonē* — e outro mais específico — *terpsis* (este raro na tragédia) — presentes, pelo menos desde Homero e Hesíodo, nesta forma ou por meio de cognatos, em discussões ou representações dos efeitos da *mousikē*, da qual a encenação trágica é um tipo, sobre seu público receptor.<sup>62</sup> Mais especificamente, Kyriakou fala inclusive no efeito “intoxicante” do acúmulo de participios na passagem citada (ἐκπεπληγμένος... περιβαλὼν... πυθόμενος).<sup>63</sup> Agrada-me o uso desse termo porque ele remete a outro efeito, sempre de novo mencionado, das artes das Musas, o encanto ou feitiço.<sup>64</sup>

Outro detalhe notável na passagem é o emprego de *apistos* com raro sentido ativo. Ora, na segunda metade da *Odisseia*, trecho recheado por cenas de reconhecimento como é a própria

<sup>62</sup> “Poetry’s traditional purpose, I argue, was first and foremost to provide pleasure”, como afirma Liebert (2017, p. 17) em sua crítica à leitura “didática” da poesia arcaica e clássica.

<sup>63</sup> Kyriakou (2006, p. 264) remete a Bond (1981, p. 248), ele próprio baseando-se em bibliografia anterior e sobretudo numa citação do *Fedro* platônico.

<sup>64</sup> “Fusion” é a noção discutida por Peponi (2012, p. 70–94).

*Ifigênia*, o adjetivo justamente aparece nesta acepção em cenas ligadas ao retorno de Odisseu. Em *Od.* 14.150, Odisseu, disfarçado de cretense, comenta com o porqueiro Eumeu que este nunca acredita no retorno de seu mestre em seu *thumos* — o *thumos* é qualificado como *apistos*. Algo similar é o caso em *Od.* 23.72: Euricleia admoesta Penélope a acreditar que o estranho no palácio é Odisseu. Nos dois casos, portanto, trata-se de duas personagens que sempre de novo exercitam seu ceticismo, algo que, de forma geral, é avaliado positivamente no poema, sobretudo no caso de Penélope.<sup>65</sup> Quanto a Eumeu, na sequência da cena, após o Cretense narrar sua viagem e o porqueiro criticar o hóspede por ter utilizado Odisseu na história, Odisseu lhe diz o seguinte: “Deveras, esse teu ânimo no peito é incrédulo,/ tanto que, mesmo jurando, não te induzi nem convenci” (ἤ μάλα τίς τοι θυμὸς ἐνὶ στήθεσσιν ἄπιστος,/ οἷόν σ' οὐδ' ὁμόσας περ ἐπήγαγον οὐδέ σε πείθω, 14.391-92; tradução em Homero, 2018).

Na *Ifigênia*, portanto, não por acaso Orestes afirma que seu braço é incrédulo: naquele momento, Orestes não passou, como por mágica, da descrença para a crença. Seu braço continua incrédulo, mas isso não impede o grande prazer de usá-lo para abraçar a irmã. Naquele momento específico — de imediato cortado pela irmã (798-99) —<sup>66</sup> não há espaço para *logoi*, apenas para a admiração e o prazer que implicam uma forte manifestação física suplementar.

## Conclusão

Volto, então, uma vez mais ao capítulo 15 d’*O sublime*, no qual, lembro, o autor discute a relação entre poesia e retórica no que diz respeito ao uso da *phantasia*. Por um lado, a poesia, diferente da oratória, possui um exagero ou excesso que é típico do *muthos* e que ultrapassa o que é crível, mas isso não vale para a retórica (15.8).<sup>67</sup> Com efeito, o limite entre os dois discursos foi um tópico recorrente em diversos contextos nas últimas décadas do século V a.C, e ele não é um aspecto menor nas composições euripidianas. Eurípidēs parece explorar na *Ifigênia* exatamente a recomendação que Longino propõe ao orador, a saber, que o orador estique ao máximo a corda no que diz respeito ao uso de imagens: “Qual é, então, o poder da imagem retórica? É talvez o

<sup>65</sup> Cf. Zerba (2009).

<sup>66</sup> Ou talvez pelo coro: isso depende da atribuição dos versos 798-9; cf. Parker (2015, p. 221), com bibliografia suplementar.

<sup>67</sup> οὐ μὴν ἀλλὰ τὰ μὲν παρὰ τοῖς ποιηταῖς μυθικωτέραν ἔχει τὴν ὑπερέκπτωσιν, ὡς ἔφην, καὶ πάντη τὸ πιστὸν ὑπεραίρουσαν, τῆς δὲ ρητορικῆς φαντασίας κάλλιστον αἰεὶ τὸ ἔμπρακτον καὶ ἐνάληθες... (“A poesia, porém, como eu dizia, presta-se mais ao fabuloso e exagerado, chegando a ultrapassar completamente o que é credível, enquanto o melhor na imagem retórica é sempre o que é verdadeiro e realizável...”, 15.8).

de dar aos discursos muitos e diversos momentos de veemência e emoção que, combinados com argumentos eficazes, não só persuadem o ouvinte como também o escravizam”.<sup>68</sup>

Mas, para a discussão que eu propus, Longino diz o essencial no início mesmo de seu tratado: “O extraordinário não leva os ouvintes à persuasão mas ao êxtase; e o maravilhoso, quando acompanhado de assombro, prevalece sempre sobre o que se destina a persuadir e a agradar; pois se, em geral, a persuasão depende de nós, o sublime impõe-se com força irresistível e fica acima de qualquer ouvinte” (1.4).<sup>69</sup> É sobre essa interface ou tensão entre a persuasão e o êxtase, entre o discurso e a experiência sensível, o racional e o irracional que Eurípides nos convida a refletir em *Ifigênia*. De forma alguma ele propõe que apenas nos entreguemos ao espetáculo e sintamos vicariamente o que sentem seus atores. A artificialidade do enredo, em seus mínimos detalhes, é muito clara para, ao modo de Toas em relação ao relato de Ifigênia, vivenciarmos de forma desarmada o que nos é apresentado. Entretanto, concordo com a conclusão geral de Felix Budelmann, em artigo que examina como o sentimento do espanto e da perplexidade são configurados nesse drama: “Na medida em que aceitamos este convite (sc. o da suspensão voluntária da descrença), o *thauma* de *Ifigênia em Táuris* assume uma dupla valência. Não é apenas, negativamente, a surpresa que é o subproduto das limitações cognitivas, mas também se torna, positivamente, o sentimento de admiração que pode caracterizar experiências além de nossa compreensão. Nesta leitura, *Ifigênia em Táuris* é de fato uma peça que explora as limitações da compreensão humana, mas que explora essas limitações tanto de forma pessimista na forma de erro e fracasso quanto otimista na forma de crença, confiança e admiração”.

## Referências bibliográficas

- ARENDDT, Hannah. *The life of the mind*. San Diego: Harcourt, 1977.  
 ARENDT, Hannah. *A vida do espírito: o pensar, o querer, o julgar*. Trad.: A. Abranches; C. A. R. de Almeida; H. Martins. 2a ed. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1993.  
 ARISTÓTELES. *Metafísica* (livros I e II). In: *Os pensadores*. Vol. 4. Trad.: V. Cocco. São Paulo: Abril, 1973.  
 BOND, Godfrey W. *Euripides: Heracles*. Clarendon: Oxford, 1981.  
 BUDELMANN, Felix. ‘Dare to believe: wonder, trust and the limitations of human cognition in Euripides’ *Iphigenia in Tauris*. BRAUND, David; HALL, Edith; WYLES, Rosie (org.).

<sup>68</sup> τί οὖν ἡ ῥητορικὴ φαντασία δύνатаι; πολλὰ μὲν ἴσως καὶ ἄλλα τοῖς λόγοις ἐναγώνια καὶ ἐμπαθῆ προσεισφέρειν, κατακιρναμένη μὲντοι ταῖς πραγματικαῖς ἐπιχειρήσεσιν οὐ πείθει τὸν ἀκροατὴν μόνον, ἀλλὰ καὶ δουλοῦται. No caso da *Ifigênia*, um exemplo é a imagem de Ártemis dando as costas e fechando os olhos que Ifigênia usa para convencer Toas a liberar a estátua (1165–67).

<sup>69</sup> οὐ γὰρ εἰς πειθῶ τοὺς ἀκροωμένους ἀλλ’ εἰς ἔκστασιν ἄγει τὰ ὑπερφυᾶ· πάντα δέ γε σὺν ἐκπλήξει τοῦ πιθανοῦ καὶ τοῦ πρὸς χάριν αἰεὶ κρατεῖ τὸ θαυμάσιον, εἶγε τὸ μὲν πιθανὸν ὡς τὰ πολλὰ ἐφ’ ἡμῖν, ταῦτα δὲ δυναστείαν καὶ βίαν ἄμαχον προσφέροντα παντὸς ἐπάνω τοῦ ἀκροωμένου καθίσταται.

- Ancient theatre and performance culture around the Black Sea.** Cambridge: Cambridge University Press, 2019, p. 289–304.
- CROPP, Martin. J. Notes on Euripides, "Iphigenia in Tauris". ICS v. 22, 1997, p. 25–41.
- \_\_\_\_\_. **Euripides: Iphigenia in Tauris.** Warminster: Aris & Phillips, 2000.
- DIONISO LONGINO. **Do sublime.** Tradução, introdução e comentário: Marta Isabel de Oliveira Várzeas. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2015.
- DIGGLE, James. **Euripidis fabulae.** Vol. 2. Oxford: Clarendon, 1981.
- DORAN, Robert. **The theory of the sublime from Longinus to Kant.** Cambridge: Cambridge University Press, 2015.
- DUARTE, Adriane da S. **Cenas de reconhecimento na poesia grega.** Campinas: Edunicamp, 2012.
- EMDE BOAS, Evert van.; RIJKSBARON, Albert; HUITINK, Luuk; BAKKER, Mathieu de. **The Cambridge grammar of classical Greek.** Cambridge: Cambridge University Press, 2019.
- FREITAS, Gustavo. A. de. A 'evidência' (*enárgeia*) na *Iliada* segundo os escólios exegeticos (bT) em paralelo com as lições do Retores do período helenístico e imperial. Belo Horizonte, **Classica** n. 32, v. 1, p. 195–216, 2019.
- GENTILI, Bruno *et al.* **Pindaro: Le Olimpiche.** Milano: Lorenzo Valla / Mondadori, 2013.
- GRETHLEIN, Jonas; HUITINK, Luuk. Homer's vividness: an enactive approach. London, **Journal of Hellenic Studies** n. 137, p. 67–91, 2017.
- HALLIWELL, Stephen. **Between ecstasy and truth: interpretations of Greek poetics from Homer to Longinus.** Oxford: Oxford University Press, 2011.
- HALLIWELL, Stephen. **Pseudo-Longinus, On the sublime.** Edited with an introduction, translation, and commentary. Oxford: O.U.P., 2022.
- HESÍODO. **Teogonia.** Tradução e introdução: C. Werner. 2a. ed. São Paulo: Hedra, 2022.
- HOMERO. **Odisseia.** Tradução e introdução: C. Werner. Apresentação: R. Martin. São Paulo: Ubu, 2018.
- HUITINK, Luuk. Enargeia, enactivism and the ancient readerly imagination. In: ANDERSON, Miranda; CAIRNS, Douglas; SPREVAK, Mark (org.). **Distributed cognition in classical antiquity.** Edinburgh: Edinburgh University Press, 2019, p. 169–89.
- HUITINK, Luuk. *Enargeia* and bodily *mimesis*. In: GRETHLEIN, Jonas; HUITINK, Luuk; TAGLIABUE, Aldo (org.) **Experience, narrative, and criticism in ancient Greece.** Oxford, 2020, p. 188–209.
- HUNTER, Richard. The grand and the less grand: 'Longinus', **On the Sublime.** In: \_\_\_\_\_. **Critical moments in classical literature: studies in the ancient view of literature and its uses.** Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
- HUNZINGER, Christine. Le plaisir esthétique dans l'épopée archaïque: les mots de la famille de θαῦμα. Paris, **Bulletin de l'Association Guillaume Budé** n. 1, p. 4–30, 1994.
- KYRIAKOU, Poulheria. **A commentary on Euripides' "Iphigenia in Tauris".** Berlin: de Gruyter, 2006.
- LATHER, Amy. **Materiality and aesthetics in Archaic and Classical Greek poetry.** Edinburgh: Edinburgh University Press, 2021.
- Lfgre = SNELL, Bruno *et al.* (orgs.) **Lexikon des frühgriechischen Epos.** 4 vol. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1955–2010.
- LIEBERT, Rana S. **Tragic pleasure from Homer to Plato.** Cambridge: Cambridge University Press, 2017.
- LIGHTFOOT, Jessica. **Wonder and the marvelous from Homer to the Hellenistic world.** Cambridge: Cambridge University Press, 2021.
- NAGY, Gregory. **Pindar's Homer: the lyric possession of an epic past.** London: Johns Hopkins University Press, 1990.
- NEER, Richard. **The emergence of the classical style in Greek sculpture.** Chicago: University of Chicago Press, 2010.
- O'BRIEN, Michael J. Pelopid history and the plot of **Iphigenia in Tauris.** Oxford, **Classical Quarterly**, n. 38, p. 98–115, 1988.
- PARKER, L. P. E. **Euripides: Iphigenia in Tauris.** Oxford: Oxford University Press, 2015.
- PEPONI, Anastasia-Erasmia. **Frontiers of pleasure: models of aesthetic response in archaic and classical Greek thought.** Oxford: Oxford University Press, 2012.
- PLATAO. **Teeteto.** Trad.: A. M. Nogueira e M. Boeri. 3a ed. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2010.
- PORTER, James I. **The sublime in antiquity.** Cambridge: Cambridge University Press, 2016.

- POWER, Timothy. *The culture of kitharôidia*. Washington D.C.: Center for Hellenic Studies, 2010.
- PRIER, Raymond A. *Thauma Idesthai: the phenomenology of sight and appearance in archaic Greek*. Tallahassee: Florida State University Press, 1989.
- RAGUSA, Giuliana. *Lira grega: antologia de poesia arcaica*. São Paulo: Hedra, 2013.
- RUSSELL, Donald A. *'Longinus': On the sublime*. Oxford: Clarendon, 1964.
- RUSSELL, Donald A. Longinus, *On sublimity*. In: \_\_\_\_\_; WINTERBOTTOM, Michael. *Ancient literary criticism: the principal texts in new translations*. Oxford: Oxford University Press, 1972, p. 460-503.
- SIDERAS, Alexander. *Aischylos Homericus: Untersuchungen zu den Homerismen der aischyleischen Sprache*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1971.
- TORRANCE, Isabel. *Metapoetry in Euripides*. Oxford: Oxford University Press, 2013.
- TORRANO, Jaa. Eurípides: *Ifigênia em Táurida*. Porto Alegre, *Organon*, n. 31, v. 60, p. 281-330, 2016.
- USHER, Mark D. Theomachy, creation, and the poetics of quotation in Longinus chapter 9. Chicago, *Classical Philology*, n. 102, v. 3, p. 292-303, 2007.
- WERNER, Christian. O 'Escudo de Aquiles' nos tradutores brasileiros da *Ilíada*. São Paulo, *Reprodução*, 2021.
- WERNER, Christian. O escudo de Aquiles e a tensão entre guerra e *mousiké* no canto XVIII da *Ilíada*. La Plata, *Synthesis*, n. 29, v. 1, e115, 2022.
- ZERBA, Michelle. What Penelope knew: doubt and scepticism in the *Odyssey*. Oxford, *Classical Quarterly* n. 59, p. 295-316, 2009.

