

ANTÓNIO MANUEL RIBEIRO REBELO  
*Universidade de Coimbra*

**O DEUS EX MACHINA E O CONCEITO DE TYCHE  
NA ECONOMIA DE IFIGÉNIA ENTRE OS TAUROS,  
À LUZ DA TEORIA ARISTOTÉLICA**

Segundo a classificação que Aristóteles faz das tragédias (*Po.* 1455b 32sq), poderíamos enquadrar *IT* no grupo da tragédia πεπλεγμένη — a tragédia mais complexa — cujas características principais são a anagnórise e a peripécia. Ora, a anagnórise desta peça é das mais famosas de toda a tragédia grega e em nenhuma das obras euripidianas a caracterização, a culpa trágica, o *pathos* são relegados para segundo plano em detrimento do empenho demonstrado pela maestria e virtuosismo de Eurípides na condução da acção<sup>1</sup> que culmina com a intervenção de Atena *ex machina*.

As intervenções divinas ocorrem, na literatura grega, em vários géneros literários, quer numa intervenção *ex machina*, quer sob a forma mais generalizante de teofania. A teofania, a que Homero recorre constantemente, é um fenómeno sobrenatural: a manifestação de um deus aos homens. Mas, embora o deus homérico altere o rumo dos acontecimentos, não intervém para resolver uma situação difícil (uma ἀπορία) ou o desenlace da acção, isto é, a inversão radical da acção e definitiva da *tyche*. O *deus ex machina*, em sentido restrito, ocorre, na tragédia, quando a

---

<sup>1</sup> Cf. J. de Romilly, *La modernité d'Euripide*, Paris, 1986, p. 34: «...on trouve aussi des pièces où cette combinaison d'intrigues et de hasards commande, en réalité, toute l'action. C'est le cas d'*Iphigénie en Tauride*, ...»

<sup>2</sup> No caso de *Electra* são dois os deuses que surgem *ex machina*: os Dioscuros, mas, uma vez que Castor e Pólux são irmãos eternamente inseparáveis, julgamos aceitável esta excepção única.

divindade<sup>2</sup>, no final da peça, se manifesta, descendo do céu na μηχανή ou imóvel sobre o θεολογεῖον<sup>3</sup>, para resolver o desenlace da acção. O *deus ex machina* não devia ser, portanto, sinónimo de toda a utilização que se faça da μηχανή. Todavia, a designação de *deus ex machina* é um conceito que em alguns autores denota uma acepção mais lata: os deuses podem utilizar a μηχανή sem ser na epifania final de uma peça (por exemplo, Ártemis, em *Hipólito*); este mecanismo pode ser também utilizado por mortais (por exemplo, em *Medeia* e em *Belerofonte*); também os mortais assumem, parcial ou totalmente, as funções dos *dei ex machina* sem, no entanto, fazerem uso da μηχανή (como Teseu em *Hércules Furioso* ou Polimestor, com os seus dons proféticos, em *Hécuba*, para evitar a entrada de, por exemplo, Dioniso *ex machina*).

A utilização do *deus ex machina* tem merecido críticas bastante negativas por parte de autores antigos e modernos. Como a μηχανή era muitas vezes utilizada para solucionar uma situação que tinha chegado a um impasse, ficou mal reputada. Platão (*Cra.*, 425d) compara o recurso à explicação fácil para um problema quase insolúvel, na filosofia — no exemplo em causa, mais concretamente na filosofia ou teoria da linguagem —, à utilização do *deus ex machina* pelos tragediógrafos, quando se encontram em apuros:

ὥσπερ οἱ τραγωιδιοποιοί, ἐπειδὴν τι ἀπορῶσιν, ἐπὶ τὰς μηχανὰς καταφεύγουσι θεοὺς αἴροντες

Wieland Schmidt conclui daqui que «der Deus ex machina als eine Verlegenheitslösung angesehen wird, und zwar für die Aporien der Dichter, nicht für die Aporie der dramatischen Situation»<sup>4</sup>.

Antífanos (fr. 191 Kock) contrapõe às enormes dificuldades dos poetas cómicos, obrigados a esgotar as suas capacidades criativas no desenvolvimento de toda a intriga, a facilidade com que os poetas trágicos se deparam, bastando-lhes recorrer à mitologia e «depois, quando já não são

<sup>3</sup> Cf. Peter Arnott, *Greek Scenic Conventions in the Fifth Century B.C.*, Oxford, 1962, e A. W. Pickard-Cambridge, *The Theatre of Dionysus in Athens*, Oxford, 1956.

<sup>4</sup> W. Schmidt, *Der Deus ex Machina bei Euripides*, Diss. Eberhard-Karls-Universität, Tübingen, 1963, p. 8.

Cícero (*N. D.* I. 53) sustenta opinião análoga, numa transcrição quase literal do *Crátilo*: *ut tragici poetae, cum explicare argumenti exitum non potestis, confugitis ad deum*. No entanto, como W. Schmidt argutamente observa, Cícero entende no *deus ex machina* uma solução para explicar não as dificuldades do poeta, mas as decorrentes do desenvolvimento da própria acção (*argumenti exitum*).

capazes de dizer mais e estão realmente atrapalhados com a acção, fazem erguer-se, como se fosse um dedo, a *mechane(...)*»<sup>5</sup>:

“Ἐπειθ’ ὅταν μηδέν δύνωντ’ εἰπεῖν ἔτι, κομιδῆι δ’ ἀπειρήκωσιν  
ἐν τοῖς δράμασιν, αἴρουσιν ὥσπερ δάκτυλον τὴν μηχανήν

No diálogo pseudo-platónico *Clitofonte* (407a) os ensinamentos de Sócrates são comparados aos de um deus que surge na tragédia *ex machina*:

ὥσπερ ἐπὶ μηχανῆς τραγικῆς θεὸς ὑμνεῖς λέγων “Ποῖ φέρεσθε,  
ἄνθρωποι; καὶ ἀγνοεῖτε οὐδὲν τῶν δεόντων πράττοντες”...

O *deus ex machina* tem, neste passo, um valor fortemente parenético, semelhante à conclusão moralizante das fábulas (*fabula docet*). Uma das finalidades, se não única, do *deus ex machina* seria a parénese: a exortação aos espectadores para agirem de acordo com os preceitos divinos.

Aristóteles (*Po.* 1454a 37 - 1454b 6) emite o seguinte parecer sobre a utilização do *deus ex machina*:

φανερὸν οὖν ὅτι καὶ τὰς λύσεις τῶν μύθων ἐξ αὐτοῦ δεῖ τοῦ  
μύθου συμβαίνειν, καὶ μὴ ὥσπερ ἐν τῇ Μηδεΐαι ἀπὸ μηχανῆς  
καὶ ἐν τῇ Ἰλιάδι τὰ περὶ τὸν ἀπόπλουν. ἀλλὰ μηχανῆι χρηστέον  
ἐπὶ τὰ ἔξω τοῦ δράματος, ἢ ὅσα πρὸ τοῦ γέγονεν ἂ οὐχ οἶόν  
τε ἄνθρωπον εἰδέναί, ἢ ὅσα ὕστερον, ἃ δεῖται προαγορεύσεως  
καὶ ἀγγελίας: ἅπαντα γὰρ ἀποδίδομεν τοῖς θεοῖς ὁρᾶν.

Esta definição encontra-se em consonância com a lei da unidade de acção, antes enunciada pelo Estagirita (*Po.* 1450b 25), e com o princípio da verosimilhança (τὸ εἰκός), referido no passo imediatamente anterior (*Po.* 1454a 33-36) a propósito do comportamento coerente das personagens, e que estabelece a ligação com este exame sobre o desenlace da peça. Um mau uso do *deus ex machina* debilita, portanto, a unidade da peça, mas isso não significa que ele seja totalmente posto de parte por Aristóteles. Pelo contrário, ele aconselha a sua utilização para a narração de acontecimentos exteriores à intriga, tanto dos que a precedem e que a audiência desconhece, como dos que se seguem ao seu desenlace.

Causa estranheza que o Estagirita aplique a designação de *deus ex machina* aos prólogos narrados por personagens divinas. Por outro lado, igualmente curiosa é a utilização deste conceito para qualificar não só as

<sup>5</sup> Tradução de M. H. Rocha Pereira, *Hélade. Antologia da Cultura Grega*, Coimbra, 1990, p. 411.

intervenções divinas no género dramático, mas também as da poesia épica. Quanto a nós, a noção de *deus ex machina* já está, em Aristóteles, destituída do seu sentido primitivo e teria assimilado um sentido mais abstracto e generalizante, abarcando todas as classes de teofanias. De outro modo, não faria sentido a utilização da *μηχανή* nos prólogos proferidos por divindades, de que parece não haver qualquer indício. Tão pouco seria admissível o absurdo da sua presença na poesia épica, onde a *μηχανή* estaria completamente deslocada, pois a épica e o drama obedecem a regras diferentes<sup>6</sup>.

W. Schmidt<sup>7</sup> elaborou o seguinte esquema, que resume muito bem os princípios aristotélicos acerca do *deus ex machina*:

- a) Aristóteles constata duas funções essenciais deste artifício literário:
  - 1) a λύσις τοῦ μύθου, o desenlace da acção dramática através de uma intervenção exterior à intriga;
  - 2) a representação do tempo extracénico, isto é, a ligação da acção com o passado e com o futuro, com os acontecimentos mitológicos que a precederam ou se lhe seguem.
- b) Segundo Aristóteles, a lei da unidade e coerência aplica-se obrigatoriamente à tragédia; de acordo com a sua teoria, deve ser rejeitada toda a utilização interventiva do *deus ex machina*, mas é, por outro lado, tolerada — e até incentivada — na descrição do tempo extra-cénico.
- c) A crítica de Aristóteles à má utilização da *μηχανή* dirige-se também expressamente contra Eurípides.

Podemos dizer que Aristóteles recomenda a utilização do *deus ex machina*: é o meio privilegiado para transpor para a peça o tempo extracénico, isto é, para estabelecer uma relação íntima entre a intriga

---

<sup>6</sup> Aristóteles, é sabido, gostava de associar a tragédia à épica (cf. *Po.* 1449a 5sq, 1459b 8sq e 1449b 9sq). Em 1449a 6 declara que estes dois géneros são os mais elevados, os mais nobres. Mais adiante (1449b 9-10) confirma que ambos apresentam factos (ou personagens) importantes. Afirma, além disso, que todos os elementos constituintes da epopeia se encontram na tragédia; o inverso não se verifica (1449b 16-20). A classificação quadripartida, que Aristóteles aplica à tragédia, também a utiliza para a épica (1459b 8-12). A épica e a tragédia apenas se distinguem uma da outra pela métrica e pela extensão (1449b 10-14 e 1459b 17sq).

<sup>7</sup> W. Schmidt, *Der Deus ex Machina bei Euripides*, Diss. Eberhard-Karls-Universität, Tübingen, 1963, p. 13.

da peça e os factores externos — anteriores ou posteriores — que lhe são subjacentes. Por outras palavras, e num sentido mais restrito, Aristóteles apoia o emprego da teofania final quando o seu único objetivo é meramente profético, como é o caso do αἴτιον. Por outro lado, é certo que os deuses, quando surgem no desenlace das peças eurípidianas, fazem-no com a intenção de predizer o destino das personagens ou de estabelecer as ordens divinas a serem cumpridas pelos mortais. No entanto, há peças em que essas funções são desempenhadas por mortais<sup>8</sup>, donde se conclui que, em Eurípides, estas razões não constituem por si só motivo suficiente para forçar a entrada do *deus ex machina*.

Contrariamente às opiniões comentadas até agora, Luciano, em *Philops.* 29, bem como o escoliasta do mesmo passo, perspectiva este problema do ponto de vista das *dramatis personae*. Para eles, a intervenção final do deus representa a salvação ou o auxílio inesperados, numa situação extremamente difícil<sup>9</sup>. A sua manifestação repentina e as decisões que vinculam todas as personagens são as características principais. «Die Götter sind notwendig — conclui Wieland Schmidt, a propósito do texto do escoliasta<sup>10</sup> — um die gewünschte Autorität zu verleihen, da die Lysis wegen ihrer mangelnden Konsequenz sonst keine hinreichende Glaubwürdigkeit besitzt». Só a divindade tem poder suficiente para resolver situações dramáticas humanamente insolúveis. É por isso que o deus se torna imprescindível, e também porque só a sua autoridade pode conferir credibilidade a uma solução que é *per se* extremamente improvável, inverosímil.

A Suda (s.v. ἀπὸ μηχανῆς) acrescenta a este conceito uma ligeira cambiante: a função do deus está no acompanhamento e reforço das cenas do *pathos*, que deviam provocar sentimentos de compaixão e de ódio nos espectadores<sup>11</sup>.

<sup>8</sup> É o caso de Teseu em *HF* 1322 sqq, por exemplo; Polimestor em *Hécuba* 1259-1281; Euristeu em *Heracl.* 1026-1044.

<sup>9</sup> Conceito idêntico pode deduzir-se também da crítica de Aristófanes em *As mulheres que celebram as Tesmofórias*.

<sup>10</sup> W. Schmidt, *Der Deus ex Machina bei Euripides*, Diss. Eberhard-Karls-Universität, Tübingen, 1963, p. 12.

<sup>11</sup> *Id.*, *ibid.*, p. 23. Este mesmo autor desenvolve ainda (pp. 15-21) outras interpretações menos importantes ou menos interessantes das funções ou finalidades do *deus ex machina* (como, por exemplo, a salvação dos bons e o castigo dos maus).

Os vários valores do *deus ex machina* entre os autores antigos podem ser esquematizados do seguinte modo <sup>12</sup>:

- 1) Do ponto de vista cénico: impressionante, patético (Aristófanes).
- 2) Significado para o poeta:
  - Solução cómoda. Indícios de inabilidade (Platão, Antífanos, Aristóteles, Cícero e outros).
- 3) Significado para as *dramatis personae*:
  - a) Salvação (Aristófanes, Luciano, *schol. ad Philops.* 29 de Luciano).
  - b) Castigo (Luciano).
- 4) Significado para os espectadores:
  - a) Função de *pathos* (Suda, Políbio).
  - b) Πιθανόν (*schol. ad Philops.* 29 de Luciano).
  - c) Parénese (*Clitofonte*).
- 5) Significado para a acção:
  - a) Função de λύσις (Aristóteles, Horácio, *schol. ad Philops.* 29 de Luciano)
  - b) Função etiológica como ligação da intriga com a acção extra-cénica (Aristóteles).
- 6) Apreciações:
  - a) como solução para o poeta sair de uma dificuldade: sempre negativa (Platão, Antífanos, Aristóteles, Cícero e outros).
  - b) o *deus ex machina* como λύσις: negativa (Aristóteles) e positiva (Horácio).
  - c) o *deus ex machina* com funções etiológicas: positiva (Aristóteles).

A análise aristotélica foi determinante para conferir uma carga depreciativa à utilização do *deus ex machina*. Toda a crítica posterior, até aos nossos dias, foi fortemente influenciada pelas normas que o Estagirita estabeleceu para a tragédia. Do ponto de vista teórico, o *deus ex machina*

---

<sup>12</sup> *Id.*, *ibid.*, pp. 32-33.

passou a ser considerado uma violação do princípio aristotélico da verosimilhança e coerência entre o desenvolvimento da intriga e o seu desenlace. Só recentemente o *deus ex machina* tem vindo a ser reabilitado e revalorizado, após a rejeição de antigos preconceitos.

Muitas têm sido as razões apontadas pelos críticos modernos para a utilização do *deus ex machina*: desde a provocação de espectaculares efeitos cénicos a exigências de ordem dramática ou a reminiscências de tradições religiosas, relacionadas com os festivais e cultos em que as representações se integravam. Outros sustentam uma opinião depreciativa, como é o caso de Kitto<sup>13</sup>, que considera o *deus ex machina* um artifício convencional utilizado por Eurípides para finalizar as peças que não queria ou era incapaz de concluir.

Ora, das dez<sup>14</sup> peças, que chegaram até nós, em que Eurípides utilizou o *deus ex machina*, só em duas delas — *Orestes* e *Hipólito* — o deus intervém, para resolver uma situação insolúvel<sup>15</sup>. Nas restantes tragédias, a intervenção divina ocorre quando todos os problemas já se encontram efectivamente resolvidos, ou seja, após a conclusão real da peça.

Mais artificial (*unkünstlerisch*, no dizer de Wilamowitz) será o *deus ex machina* do *Filoctetes* de Sófocles. Aí sim, podemos dizer que o *deus ex machina* constitui um verdadeiro *ἄλογον*<sup>16</sup>.

Ora, o final de *IT* é completamente inesperado para a audiência, não só devido às profundas alterações que Eurípides introduziu no mito, mas também porque Eurípides nunca levantou a ponta do véu para revelar o desenlace. A interrogação de todos os espectadores, que vinha já desde o prólogo da peça, sobre o tipo de relação entre o ritual do derramamento

<sup>13</sup> H.D.F. Kitto, *Greek Tragedy*, London, <sup>3</sup>1961, p. 226 sqq, 287 e 323.

<sup>14</sup> Excluindo o *Rhesos*, que lhe foi falsamente atribuído, as peças referidas são as seguintes: *Hipólito*, *Andrómaca*, *As Suplicantes*, *Electra*, *Ifigénia entre os Tauros*, *Íon*, *Helena*, *Orestes*, *As Bacantes* e *Ifigénia em Áulide* (embora esta tragédia tenha ficado inacabada, o *deus ex machina* está documentado com segurança). Conforme já ficou dito, em *Medeia*, *Hécuba*, *Héacles* e *Os Heraclidas*, essa função é desempenhada por mortais e não por deuses. Em *Héacles* há que ressaltar um *deus ex machina* protagonizado por duas divindades, Íris e Lissa, a meio da peça (vv. 822 sqq).

<sup>15</sup> E mesmo nestas, afirma A. E. Haigh, *The Tragic Drama of the Greeks*, Oxford, 1896 (Reimpr. 1946), pp. 245 sq, o resultado alcançado com o recurso ao *deus ex machina* teria sido obtido através de técnicas mais simples: «The safety of Orestes might have been ensured by the success of his design on Hermione; and the truth about Hippolytus might have been revealed by the confessions of the nurse.»

<sup>16</sup> Segundo a terminologia de Aristóteles (*Po.* 1454b 6), *ἄλογον* designa tudo o que é contrário a τὸ εἰκὸς ἢ τὸ ἀναγκαῖον, tudo o que vai contra a ordem natural, lógica ou racional da acção.

de sangue em Halas, a sacerdotisa Ifigénia, venerada em Bráuron, e a filha de Agamémnon, só no final encontra a sua resolução. Ao contrário de outras peças, no prólogo de *IT* não são lançados os menores indícios sobre a conclusão final. Isso é compreensível, pois, de outro modo, a peça perderia muito em emotividade. A acção é conduzida por entre alterações constantes da sorte, paralisando a assistência expectante de ansiedade perante o perigo iminente.

Após a célebre anagnórise de *IT*, Ifigénia concebe um plano de fuga genial para salvar o irmão: ilude o rei, convencendo-o da impureza da imagem, contaminada pelos prisioneiros, réus de crimes de sangue, e da necessidade de os conduzir, juntamente com a estátua, até à praia, onde se encontrava fundeado o barco de Orestes, para todos serem purificados pela água salgada, um dos modos de purificar objectos sagrados<sup>17</sup>. O Coro, arriscando a vida, promete encobrir a fuga dos irmãos. E assim faz, enganando o mensageiro, que entra para advertir o rei do que se estava a passar, de modo a que os fugitivos possam ganhar tempo. Toas surge entretanto em cena e vem a saber pelo mensageiro que um dos dois prisioneiros era irmão de Ifigénia e que todos se puseram em fuga, levando consigo a imagem da deusa. Ifigénia ordenou aos guardas que se afastassem, enquanto procedia às purificações necessárias. Quando dão conta, vêem a nau grega pronta para zarpar e os três jovens gregos a prepararem-se para o embarque. Os guardas tentam obstar à fuga dos prisioneiros, mas não resistem ao pugilismo e à agilidade dos golpes com os pés, um género de luta que lhes era desconhecido, e são forçados a bater em retirada.

Todavia, não conseguem sair do porto. Um vento forte impede a nau de se fazer ao largo, arremessando-a perigosamente contra os escolhos. Na opinião do mensageiro, este vento contrário deve-se à acção de Poséidon que conserva o seu ódio contra os Pelópidas por estes terem

---

<sup>17</sup> Importa aqui considerar a relevância da purificação de uma mácula — μύσος ou μίαισμα — que poderia ter sido contraída através de relações sexuais, nascimento, morte e sobretudo homicídio (W. Burkert, *Griechische Religion der archaischen und klassischen Epoche*, Stuttgart/Berlin/Köln/Mainz, 1977, p. 133 e *IT* 381-3). Qualquer contacto com o sangue e a morte deve ser evitado. É por isso que as virgens, porque ainda impolutas, assumem um papel importante em diversos cultos, desempenhando as funções de sacerdotisas até atingirem a idade de casar. A contaminação atinge igualmente os santuários e as próprias imagens divinas. São vários os exemplos de purificações regulares de ídolos por meio da água, particularmente água salgada, sobretudo se a estátua esteve em contacto com cadáveres ou autores de crimes de sangue (*vide* exemplos diversos em W. Burkert, *ibid.*, pp. 134 sq e n. 44 e 45).



causado a destruição de Tróia. O rei promete empalar os fugitivos e castigar o Coro das cativas gregas pela sua cumplicidade na fuga dos Gregos.

É neste contexto que surge o *deus ex machina*. A cena final de *IT* pode ser dividida em três partes: o discurso de Atena (vv. 1435-1474), o breve diálogo entre a deusa e Toas (vv. 1474-1486) e as palavras finais de Atena e do Coro (vv. 1487-1499).

Atena inicia a sua intervenção: ordena a Toas (vv. 1435-1445) que cesse a sua perseguição, dado que o furto da imagem de Ártemis tinha o aval dos deuses. Poséidon já havia acalmado o mar a seu pedido. Depois dirige-se a Orestes (vv. 1446-1461) e ordena-lhe a instituição do culto de Ártemis Taurópola em Halas. Volta-se para Ifigénia (vv. 1462-1467) e anuncia-lhe o seu futuro múnus em Bráuron, onde também há-de ser sepultada. De igual modo o Coro (vv. 1467-1469) é contemplado com a salvação e a possibilidade de regressar à Pátria, a merecida recompensa pelos seus préstimos no resgate de Ifigénia. Segue-se uma lacuna. Na opinião de Grégoire, Atena daria instruções ao Coro (no verso 1494 as mulheres gregas confirmam que hão-de obedecer às ordens de Atena), provavelmente a prestação de serviços nalgum culto; England e Platnauer consideram antes que o interlocutor seria Orestes e que o teor das suas palavras estaria em estreita relação com os versos que se seguem à lacuna (1469-1474) — onde Atena afirma que já o teria salvo uma vez, ao igualar a votação no Areópago, e determina que a igualdade de votos ilibará de ora em diante todo o réu. Seguidamente interpela Toas (v. 1474) e ordena-lhe que não guarde ressentimentos. A resposta de Toas (vv. 1475-1485) é a reacção típica de todos quantos se encontram na sua situação: conforma-se com a vontade divina<sup>18</sup>. «Não seria sensato (οὐκ ὀρθῶς φρονεῖ) desobedecer aos deuses, diz ele (v. 1476); que há de belo em lutar contra os deuses poderosos (v. 1479)?» A deusa louva a sua submissão e resignação (vv. 1475-1486). Finalmente, Atena ordena aos ventos que conduzam o filho de Agamémnon para Atenas, enquanto ela os acompanhará, velando pela estátua da irmã (1487-1489). O Coro, por sua vez, dá largas à sua satisfação com o feliz desfecho de toda a história para os

<sup>18</sup> A. Spira, *Untersuchungen zum Deus ex machina bei Sophocles und Euripides*, Kallmünz, 1969, demonstrou, na análise de *Filoctetes* e de *Íon*, que parte integrante das funções do deus é também provocar uma alteração no coração (θυμός) das personagens. Ao manifestar-se assim, o deus provoca uma conversão imediata da personagem a quem ele aparece. É o que acontece, por exemplo, em *IT* e em *Helena*, sua peça gémea, com Toas e Teoclímeneo, respectivamente: aceitam piamente a vontade divina, acreditam, ficam esclarecidos, conformados, transformados.

dois irmãos, promete obedecer às ordens de Atena e exalta a decisão da deusa que propiciou o regresso das mulheres gregas à Pátria, contra todas as expectativas (1490-1496)<sup>19</sup>.

O *deus ex machina* pode condicionar a interpretação global da peça. Na opinião de alguns estudiosos, a *IT* era uma obra educativa, sob o ponto de vista religioso, e Eurípides visava, com ela, criar boa impressão em círculos mais conservadores, redimindo-se das acusações de impiedade que lhe eram apontadas nas suas obras. Segundo outros, o intuito do Poeta teria sido o de deixar margem para uma interpretação ambivalente, conciliatória de um conceito mais tradicionalista, mais ortodoxo da divindade com uma visão mais céptica do fenómeno divino. Todavia, parte dessa ortodoxia podia ser atribuída à preocupação de Eurípides com a recepção da peça, que, por sua vez, estava condicionada pelo tratamento do mito na *Oresteia* esquiliana<sup>20</sup>.

O *deus ex machina* de *IT* não é utilizado para solucionar uma ἀπορία, nem para resolver o desenlace final da intriga. Quando muito, inverte a situação difícil e comprometedora em que o Coro se encontrava. O que é determinado pela divindade vem na sequência da evolução dos acontecimentos, pois a acção havia atingido o seu desenlace muito naturalmente, sem que a intervenção divina para tal tivesse sido necessária. Por outras palavras, a peça podia terminar antes do *deus ex machina*. Este tem a função de expor os acontecimentos mitológicos posteriores e sobretudo a instituição de um *aition*, que permite a Eurípides aumentar a verosimilhança da intriga, uma vez que implica geralmente que o deus, ao transmitir as predisposições divinas, termine o seu discurso com a fundação de um culto, como é o caso. O *deus ex machina* tem aqui um signifi-

---

<sup>19</sup> Como agudamente observa K. Matthiessen, *Elektra, Taurische Iphigenie und Helena. Untersuchungen zur Chronologie und zur dramatischen Form im Spätwerk des Euripides*, Göttingen, 1964, p. 60, a cena correspondente na *Helena* não só é mais breve, como de mais simples construção, donde se poderá depreender que Eurípides terá composto *IT* antes de *Helena*. Ao imitar, nesta última peça, o *deus ex machina* da primeira, o poeta simplificou bastante a sua estrutura e tornou-a mais transparente. Por outro lado, o discurso dos Dioscuros, em *Helena*, é mais directo, mais bem organizado, mais escorreito. Não é tão desorganizado como em *IT*, onde Atena ora dirige a palavra a uma personagem, ora a outra, e, como se se tivesse esquecido de algo, volta novamente a dar instruções às que havia inicialmente interpelado ... Além disso, a função do *deus ex machina* no conjunto global da acção parece mais artificial, mais desenquadrado em *Helena*. Por tudo isto, Matthiessen é levado a concluir que *IT* é anterior a *Helena*.

<sup>20</sup> Cf. o nosso artigo «O contributo do mito de Ifigénia, na sua versão da *Ifigénia entre os Tauros*, para a interpretação da *Oresteia*», *Humanitas* 46 (1994) pp. 75-109, com particular relevância para as pp. 101-102.

cado etiológico de natureza mitológico-ritual. O final da peça está, pois, em consonância com o que o Estagirita preconizava.

Por outro lado, esta última inversão do rumo dos acontecimentos, claramente artificial, para pretextar o *deus ex machina*, contradiz aparentemente a teoria aristotélica da divisão da tragédia, conforme veremos mais adiante.

Quando a fuga decorria pelo melhor, o navio é repellido para a praia por duas vagas. Ifigénia atribui o fenómeno à cólera de Ártemis — terá Orestes interpretado mal a intenção da deusa? —; o mensageiro, pelo contrário, atribui a autoria do acontecimento a Poséidon — não se entenderão os deuses entre si, transferindo as suas guerras do plano divino para o humano? Confirma-se, conforme ficara dito nos vv. 572-3, que é a confusão (*ταραγμός*) que impera tanto entre deuses como entre mortais<sup>21</sup>? que é a desordem e não o destino quem determina o rumo dos acontecimentos? Atena, salienta Burnett, não nos diz se se tratou de um simples fenómeno da natureza ou se se ficou a dever a Poséidon. Apenas refere que intercedeu junto de Poséidon para apaziguar as águas, donde se poderá concluir que a agitação marítima foi provocada por Poséidon<sup>22</sup>. Burnett infere daqui uma intenção poética favorável aos deuses. Estes reger-se-iam por um código de honra aristocrático, a exemplo do que acontecia entre os mortais. O poeta teria tido a intenção de retratar os Olímpicos como uma família nobre, bem organizada, respeitadora da lei, interessada pelos mortais e bem informada dos planos de todos os membros<sup>23</sup>.

<sup>21</sup> Em *Hec.* 958-960, Polimestor diz que são os deuses que provocam propositalmente essa confusão, para que os mortais, ignorantes da sua sorte futura, os adorem.

<sup>22</sup> A. P. Burnett, *Catastrophe Survived*, Oxford, 1971, p. 66. É falsa a ideia de anarquia sobrenatural, de descoordenação ou de discórdia entre os deuses, deixada transparecer por U. Albini, «L'*Ifigenia in Tauride* e la fine del mito», *Parola del Passato* 38 (1983), p. 112, como se os deuses não se entendessem entre si. Não assim em Homero (vide M. H. Rocha Pereira, *Estudos de História da Cultura Clássica. I Volume. Cultura Grega*, Lisboa, 1987, pp. 108-111); os concílios «tumultuosos e desordeiros», o «Dolo de Zeus», a dicotomia deuses tutelares/ deuses perseguidores a par das respectivas consequências nocivas para a harmonia divina (por exemplo, Atena e Poséidon em *Od.* 6. 325-331), etc., são bem o reflexo da desordem e da discórdia que existe entre as divindades.

<sup>23</sup> Porém, esta característica nobre, responsável e civilizada dos deuses não se coaduna com a perspectiva de K. V. Hartigan («Salvation via deceit. A new look at Iphigenia at Tauris», *Eranos* 84 (1986), pp. 119-125). Este autor considera que, sendo *IT* uma peça sobre sacrifício e salvação, esta é conseguida por meios reprováveis: matricídio, roubo, persuasão enganadora e mentiras (ele remete para a palavra *τέχνη* nos versos 24, 89, 1032; *σοφίσματα*, no v. 1031; *δόλια τεχνήματα*, no v. 1355). A importância do engano, do roubo e da impureza do herói, continua Hartigan, está, desde logo, evidente no prólogo posto na boca de Ifigénia. O primeiro nome que ela

Nem sempre é possível encontrar uma explicação razoável e racional para todos os acontecimentos. Se algo — de bom ou de mau — não é coerentemente imputável nem a deuses, nem a mortais, a que se ficará, então, a dever? Nos vv. 895sqq Ifigénia faz a repartição dos responsáveis pelos fenómenos em três categorias:

τίς ἄν οὖν τάδ' ἄν ἢ θεός ἢ βροτός ἢ  
τί τῶν ἀδοκίτων  
 πόρον ἄπορον ἐξανύσας  
 δυοῖν τοῖν μόνοιν Ἄτρείδαιν φανεῖ  
 κακῶν ἔκλυσιν.

Já Ésquilo, em *Pr.* 116, havia sugerido a existência de um terceiro ser intermédio entre o humano e o divino. Prometeu interroga-se sobre a proveniência do som e do odor, absorvidos pelos seus sentidos. Põe a hipótese de provirem de um deus, de um homem ou de uma mistura de deus e homem (κεκραμένη). Do mesmo modo, também em *Hel.* 1137-1143, peça elaborada, conforme já ficou dito, à imagem de *IT*, Eurípides apresenta o mesmo conceito de ser intermédio entre deus e homem que escapa à compreensão humana: ὁ τι θεός ἢ μὴ θεός ἢ τὸ μέσον.

Para melhor compreendermos este poder desconhecido que nem depende dos deuses, nem dos humanos, deveremos ter em consideração um conceito que afecta directamente os mortais: a τύχη, vocábulo que significava inicialmente «aquilo que se nos depara»<sup>24</sup>.

---

profere é o de Pélops, ao qual está associada a utilização de meios ilícitos para obter a vitória sobre Enómao, bem como a morte deste e do seu auriga Mítilo por Pélops.

Na Áulide, Agamémnon enganou Ifigénia para obter da divindade os ventos necessários à partida das naus. Agamémnon mentiu, para atrair a filha ao altar de Ártemis, pois chamou-a sob o pretexto de ficar noiva de Aquiles. Orestes, por seu lado, desejoso de alcançar a salvação, dirige-se à Táuride para roubar a imagem de Ártemis. Ifigénia junta-se ao irmão para enganarem o rei bárbaro e fugirem com a estátua. Após a cena do reconhecimento, Ifigénia utiliza o pretexto do crime de Orestes, que teria contaminado a estátua de Ártemis, para facilitar a fuga. Matricídio, mentira, engano, roubo são, portanto, os móveis, para alcançarem o pretendido: a salvação.

A utilização desses meios encontra-se justificada pelos próprios deuses. É Apolo que aconselha a Orestes o matricídio e o roubo da estátua. Ártemis também enganou os Gregos em Áulide, quando substituiu Ifigénia por uma corça, levando-os a pensar que a jovem princesa tinha sido imolada. Este facto, por sua vez, conduziu, como numa reacção em cadeia, aos enganos praticados na Táuride e ao roubo da estátua.

Por outro lado, Atena ao surgir *ex machina*, para confirmar a justeza dos oráculos divinos, demonstra apoiar as acções de Apolo e de Ártemis; por outras palavras, Atena consideraria o roubo e o engano meios válidos para atingir um determinado fim.

<sup>24</sup> Vide M. H. Rocha Pereira, «Tyche», in *Logos. Enciclopédia Luso-Brasileira de Filosofia*, vol. 5, Lisboa, 1993.

Entrámos, assim, no domínio da condição humana, das incertezas e mistérios da vida, das dúvidas que se instalam numa mente dominada, de certo modo, pelo existencialismo. Como esses mistérios não encontram explicação nem no plano humano, nem nas intervenções divinas, a condição humana decide atribuí-las à τύχη. Como M. H. Rocha Pereira salienta, «esta noção está em correlação com a da impotência, da inanidade do esforço humano, da imprevisibilidade dos acontecimentos» que se manifesta, por vezes, na tragédia<sup>25</sup>. Por isso, o espectador de *IT* vê a problemática da sua própria existência reflectida no exemplo edificante de Orestes e Ifigénia: a impotência humana (a ἀμηχανία) perante os caprichos da sorte.

Apesar de o Homem nunca conseguir dominar a τύχη, tem na sua mão poderes para alterar o seu curso<sup>26</sup>. O poder mais forte é a τέχνη que surge constantemente em antítese com a τύχη. Em *IT* 89, Orestes admite a possibilidade de se apoderar da estátua por duas maneiras diferentes: ἢ τέχναισιν ἢ τύχηι. Os vv. 907sqq lembram-nos que o homem prudente (σοφός) sabe aproveitar a ocasião (καιρός), para, através da τέχνη (e da ajuda divina), tentar alterar a τύχη.

Se o Homem tem meios à sua disposição para modificar a sua sorte, maior poder terá a divindade. Embora a τύχη seja um conceito distinto dos deuses, poderá por eles ser controlada e alterada<sup>27</sup>. Porém, nalguns autores, como Píndaro, que, em *Pyth.* 8. 53, refere a τύχη θεῶν, ela é associada à vontade dos deuses e com eles confundida, a ponto de o conceito abstracto se personificar numa divindade individualizada<sup>28</sup>. Embora se diga que, de conceito abstracto que era, não tenha atingido em Eurípidés, nem a personificação, vulgarizada posteriormente, nem uma sistematização doutrinária, nele já estão esboçados os primeiros traços do

<sup>25</sup> *Id.*, «Fortuna», in *Verbo Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*, vol. 8, Lisboa, 1969.

<sup>26</sup> A. Garzya, *Pensiero e Tecnica Drammatica in Euripide*, Napoli s.d., diz o seguinte, na p. 82: «L'uomo s'accinge a modificare secondo il suo disegno il corso dell'esistenza e in questa impresa può vincere o fallire, nella misura in cui riuscirà a ridurre il margine concesso all'imprevisto.»

<sup>27</sup> Assim o demonstra claramente *Ion* 67-68: Λοξίας δὲ τὴν τύχην ἐς τοῦτ' ἐλαύνει.

<sup>28</sup> Vide M. H. Rocha Pereira, «Tyche», in *Logos. Enciclopédia Luso-Brasileira de Filosofia*, vol. 5, Lisboa, 1993.

Cf. também K. Matthiessen, *Elektra, Taurische Iphigenie und Helena, Untersuchungen zur Chronologie und zur dramatischen Form im Spätwerk des Euripides*, Göttingen, 1964, p. 182, que apresenta, para este conceito, uma definição condizente com a sua divinização: «Τύχη ist es, was dem Menschen von den Göttern widerfährt, und nicht zu verstehen gilt es sie, sondern zu ertragen».

nascimento de uma nova divindade, que se irá impor paulatinamente no pensamento clássico<sup>29</sup>.

Mas o Homem não consegue compreender as atitudes dos deuses<sup>30</sup>. Orestes e Ifigénia queixam-se disso ao longo de toda a peça<sup>31</sup>. Ora fazem uma interpretação pessimista da atitude da divindade; ora tentam perscrutar boas intenções nas acções divinas, com base numa interpretação optimista. Em qualquer dos casos, não deixam de cumprir piamente as instruções divinas. E os deuses recompensam-nos no final alterando definitivamente a τύχη. Esta atitude de observância das determinações divinas, apesar do infortúnio que daí lhes advinha, era muito instrutiva para a audiência, quase parenética.

Demócrito e Tucídides, mais racionalistas, põem em causa o valor divino deste conceito. Como explica Garzya, «in Tucidide la realtà dell'incalcolabile della storia, che si indica col nome di τύχη, non assurge mai a potenza divina e, se rimane nella sfera dell'irrazionale, non lo è mai su un piano metafisico, ma sempre entro i limiti dell'azione umana che,

---

<sup>29</sup> Cf. W. Jaeger, *Paideia*, Berlin, 1954, p. 444. Podemos dizer que em *Hec.* 865 já se deixam adivinhar os contornos de uma τύχη personificada: ἡ χρημάτων γὰρ δοῦλος ἐστὶν ἡ τύχης. Numa peça bastante posterior a *Hécuba*, no *Íon*, essa personificação está praticamente realizada. Íon apostrofa a Fortuna, nos vv. 1512-1515. Curiosamente, o *Íon* é das peças com maior número de referências à τύχη — nada menos que 13 alusões explícitas — e só na última menção se regista a personificação da Fortuna.

J. de Romilly, *La modernité d'Euripide*, Paris, 1986, pp. 30sq, aproveita este problema, para reforçar a sua tese com mais um traço característico da modernidade de Eurípides: «la «fortune» est, on le sait, fort importante dans la pensée d'Épicure et dans celle des stoïciens. Chez Euripide, elle ne s'insère pas encore dans un système. Mais sa présence à tous les détours de l'œuvre constitue un témoignage sur le malaise du temps, d'autant plus probant qu'il n'est pas systématique. (...) Et le théâtre d'Euripide, en faisant passer cette atmosphère nouvelle sur la scène, devait alors sonner terriblement moderne — au sens relatif du terme.»

<sup>30</sup> Matthiessen, *Elektra, Taurische Iphigenie und Helena, Untersuchungen zur Chronologie und zur dramatischen Form im Spätwerk des Euripides*, Göttingen, 1964, p. 182, cita B. v. Wiese, *Die deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel*, para definir a essência da tragédia: «Ihre eigentliche Wurzel liegt dort wo die göttliche Existenz abgründig, rätselhaft, problematisch geworden ist, der Mensch aber sein eigenes Dasein dennoch in der gewollten oder ungewollten Abhängigkeit von den göttlichen Mächten erlebt». Embora estas palavras procurem definir a particularidade da concepção trágica do Mundo em relação à cristã, conforme Matthiessen reconhece, este autor aplica-as à relação entre a Tragédia e a fé na *Tyche*. Há sempre a tentação — perigosa, diga-se — de interpretar factos da cultura grega à luz de pressupostos cristãos. No entanto, o estabelecimento desse paralelo não deixa de ter aqui cabimento.

<sup>31</sup> As dúvidas expressas por Orestes relativamente ao oráculo de Apolo têm uma finalidade dramática: preparar e reforçar a peripécia.

anche se guidata da ragione, si proietta sempre nel futuro con un margine notevole di incertezza e di rischio»<sup>32</sup>.

Todavia, esta projecção no futuro não significa que τύχη (sorte, fortuna, acaso) seja idêntica a μοῖρα ou αἴσα (destino, fado). Estas duas ideias não devem ser confundidas, embora Arquíloco considere a primeira irmã da segunda, o que, como M. H. Rocha Pereira explica, «é uma maneira de equiparar os dois conceitos basicamente opostos, uma vez que esta pressupõe a pré-determinação e aquela designa o inesperado, o contingente»<sup>33</sup>. Portanto, apesar de estarmos perante duas ideias antagónicas, elas complementam-se uma à outra. Píndaro, na *IIª Ode Olímpica* (35sqq), deixa pressupor a sorte como parte integrante da μοῖρα. Assim, por mais voltas que aquela dê, o Destino está fatal e inevitavelmente traçado. Só no decorrer da vida, após a ocorrência de boas e más marés, este se clarificará, e quanto mais avançada for a idade, mais claro ele se há-de tornar.

A palavra μοῖρα significa a «parte» que cabe a cada um na vida. Esta permanece inalterável, ao passo que a τύχη tem um poder múltiplo e versátil, pois não é fixa e pode ser alterada a todo o momento<sup>34</sup>. Os deuses não têm, em princípio, qualquer poder sobre a μοῖρα, apesar de, no canto 16 da *Ilíada* (441-443), uma exclamação de Hera deixar entrever essa possibilidade<sup>35</sup>, tal como Apolo altera o destino de Admeto, no drama *Alceste* de Eurípides, embora, para isso, tivesse que iludir as Moiras ou Parcas: Μοίρας δολώσας (*Alc.* 12). No entanto, além da

<sup>32</sup> A. Garzya, *Pensiero e Tecnica Drammatica in Euripide*, Napoli s.d., p. 72.

<sup>33</sup> M. H. Rocha Pereira, «Tyche», in *Logos. Enciclopédia Luso-Brasileira de Filosofia*, vol. 5, Lisboa, 1993.

<sup>34</sup> A. Garzya, *ibid.*, define como τύχη «tutto il molteplice insieme di speranze mancate e di eventi falliti, di ignoto che cangia in letizia e di miracoloso e di incredibile, che va incontro all'uomo sulla sua strada e lo abbatte o lo inalza secondo un gioco imprevedibile, un avvicinarsi misterioso e sconcertante di eventi».

Recordemos a metáfora da roda da Fortuna: a roda gira e não está fixa, tanto assim que tão depressa está em movimento ascendente, como se move em sentido inverso. Esta imagem já se encontra presente em Heródoto 1. 207, quando Cresos adverte Ciro da instabilidade das coisas humanas e da inconstância da fortuna (ἐκεῖνο πρῶτον μάθε ὡς κύκλος τῶν ἀνθρωπῆων ἐστὶ πρηγμάτων, περιφερόμενος δὲ οὐκ ἔστι αἰεὶ τοῖς αὐτοῖς εὐτυχέειν). Simónides de Ceos (fr. 16 Page) compara a instabilidade da sorte ao volver de asas de uma mosca. Em *Or.* 981, Electra diz que toda a vida dos mortais é instável, mas não se refere especificamente à sorte.

Relativamente à μοῖρα, Homero não admite que ela possa ser alterada, nem mesmo pelos próprios deuses (*Il.* 6. 487-9 e *Od.* 3. 236-8). Cf. M. H. Rocha Pereira, «Moiras», in *Logos. Enciclopédia Luso-Brasileira de Filosofia*, vol. 3, Lisboa, 1991.

<sup>35</sup> Cf. M. H. Rocha Pereira, *Estudos de História da Cultura Clássica. I Volume. Cultura Grega*. Lisboa, 1987, pp. 120-22.

τύχη, também a μοῖρα pode ser considerada uma «emanação do divino, e como tal atribuída à vontade dos deuses»<sup>36</sup>, nomeadamente de Zeus. Em *Il.* 9. 608, há uma alusão à αἴσα do pai dos deuses, como sendo por ele determinada. M. H. Rocha Pereira explica que «esta flutuação pode significar que se trata de duas interpretações independentes dos acontecimentos, uma que os atribui a algo que sucede por si e que pertence a uma ordem prevista e outra à actuação de poderes superiores»<sup>37</sup>. Esta acepção já se desenha na expressão μοῖρα θεῶν, que ocorre em *Od.* 3. 269 e 22. 413 e ainda em Sólon, fr. 13.30 West.

Enquanto Ésquilo e Sófocles põem em destaque a Moira, Eurípides privilegia a Fortuna. No caso de *IT*, por exemplo, Albiní põe em causa as intervenções e os desígnios divinos dos quatro deuses aí mencionados (Ártemis, Apolo, Poséidon e Atena), como se as suas intenções e acções colidisserem entre si, e conclui do seguinte modo: «Non si riesce piú ad interpretare la legge del destino, a illuminare ciò che sta dietro le cose»<sup>38</sup>. O que está em causa, em nossa opinião, é o conceito de τύχη e não de destino<sup>39</sup>. O destino só se compreenderá no final da vida de cada ser humano. Quando Heitor se despedia de Andrómaca, sua mulher, para ir

<sup>36</sup> M. H. Rocha Pereira, «Tyche», in *Logos. Enciclopédia Luso-Brasileira de Filosofia*, vol. 5, Lisboa, 1993.

<sup>37</sup> M. H. Rocha Pereira, «Moira», in *Logos. Enciclopédia Luso-Brasileira de Filosofia*, vol. 3, Lisboa, 1991, e in *Verbo Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*, vol. 13, Lisboa, 1972.

<sup>38</sup> U. Albiní, «L'*Ifigenia in Tauride* e la fine del mito», *Parola del Passato* 38 (1983), p. 112.

<sup>39</sup> Não há lugar a qualquer dissensão entre os deuses. O final da peça demonstra claramente o consenso e a coordenação que norteiam as suas atitudes. Estas é que são muitas vezes mal interpretadas pelos mortais, pois os deuses colocam o Homem perante duas possibilidades: salvação ou perdição. Compete a este escolher. Se, em *IT*, Orestes se recusasse a cumprir as ordens de Apolo, por considerar que o deus pretendia a sua perdição, o desfecho não seria tão feliz. Mas cumpriu piamente todas as indicações da divindade e foi recompensado.

M. O. Pulquério, «De novo o párodo do *Agamémnon*», *Humanitas* 37-38 (1985-1986), p. 8, afirma, a propósito do *Agamémnon* de Ésquilo: «Ártemis e Zeus limitam-se a criar as condições em que o Atrida terá que se definir face ao destino.» Noutro artigo («O problema do sacrifício de Ifigénia no *Agamémnon* de Ésquilo», *Humanitas* 21-22 (1969-1970), p. 376), o mesmo especialista já havia afirmado: «Zeus oferece-lhe (a *Agamémnon*) a salvação e a perdição, a um tempo (...) E, se Zeus põe no caminho de *Agamémnon* esta decisão para o perder, esse factor não parece intervir na decisão que *Agamémnon* toma com inteira liberdade.» Também daqui se deduz que os deuses não têm poderes para alterar o destino. Podem alterar o decurso da τύχη e disponibilizar ou suprimir parte dos meios que o Homem tem à sua disposição para aumentar ou reduzir a «margem concedida ao imprevisto», mas é a este que cabe a última palavra.



para a guerra (*Il.* 6. 487-489), acalmava-a, assegurando-lhe que não iria morrer se essa não fosse a vontade do destino. Nesta peça, poderíamos dizer que o destino de Ifigénia, por exemplo, era ser resgatada pelo irmão e regressar à Pátria, o que aconteceu, apesar de todas as contrariedades criadas, não pelo mesmo destino, mas pela fortuna.

A τύχη é, pois, um conceito muito caro a Eurípides<sup>40</sup>, que, como Jaeger salienta, gosta de organizar a acção por meio de complicadas intrigas e fazer-nos seguir com íntima tensão a luta da astúcia e da habilidade humanas contra a nuvem das flechas de *Tyche*<sup>41</sup>. Assim acontece em *IT*, conforme refere Burnett: «This play (*IT*) takes the role of accident in human life more seriously than any other Euripidean tragedy does»<sup>42</sup>. E para comprovar tal afirmação, faz o levantamento de várias referências, explícitas e implícitas, à τύχη:

- A captura de Orestes e Pílates ficou a dever-se a um infortúnio: por que motivo haviam de estar os pastores na praia?
- O reconhecimento imediato de Orestes por Ifigénia não se verificou por acaso: o mensageiro só ouviu ser proferido o nome de Pílates, que Ifigénia desconhecia; não ouviu o de Orestes.
- Após o anúncio da captura dos jovens gregos, o Coro questionou-se sobre a origem daqueles jovens que a fortuna conduzira àquelas praias e admirou-se como eles conseguiram superar tantos e tão difíceis obstáculos para ali chegarem. Só com muita sorte escaparam a uma morte certa — embora não o dizendo, é o que fica implícito.
- Ifigénia partilha essa visão de um universo dirigido pela sorte. A palavra τύχη é proferida duas vezes por Ifigénia — vv. 475sqq e 501 —, mas tem mais densidade espiritual no primeiro caso<sup>43</sup>.
- Orestes reconhece encontrar-se dominado pela desdita. A resposta que dá à irmã, quando esta lhe pergunta pelo nome, reflecte

<sup>40</sup> Outros autores, porém, discordam profundamente desta ideia. Por exemplo, A. Spira, *Untersuchungen zum Deus ex machina bei Sophocles und Euripides*, Kallmünz, 1969, pp. 132sqq, diz o seguinte: «...der Zuschauer, der den Plan der Gottheit vom Prolog her kennt und der daher die Blindheit nicht des Zufalls, sondern der Personen verfolgt, weiss die ganze Zeit über, gleichsam aus der Perspektive eines Gottes, wie diese τύχαι zustande kommen; aus dem Zusammenwirken von göttlichem Plan nämlich und menschlicher Blindheit.»

<sup>41</sup> *Id.*, *ibid.*, p. 380.

<sup>42</sup> A. P. Burnett, *Catastrophe Survived*, Oxford, 1971, p. 67.

<sup>43</sup> «Quem poderá prever a quem tocam as sortes? Os desígnios dos deuses progridem no oculto e ninguém está a par do seu infortúnio.»

esse estado de espírito: «Eu, em boa verdade, deveria chamar-me Desventurado (= Δυστυχής)».

- Orestes está plenamente conformado com o poderio da sua má fortuna (v. 489): «Força é deixar a fortuna seguir o seu curso».
- Pílades não se conforma e tenta encorajar Orestes, dizendo-lhe que, apesar de estar muito próximo da morte, muitas vezes a má sina em excesso pode levar repentinamente uma reviravolta (v. 721sq)<sup>44</sup>.
- Após o reconhecimento, Ifigénia verifica que esteve prestes a sacrificar o irmão. Tal só não aconteceu por mero acaso. E o acaso, aqui, é conduzido por um deus: «Por capricho (τύχη) de um deus, de uns crimes surgem outros» (v. 865-67).
- Orestes (vv. 909-911) vê na τύχη um aspecto subordinado à intenção divina: «Creio que a nossa salvação depende tanto da sorte (τύχη) como de nós mesmos; e todo aquele, que com zelo o seu papel desempenhe, tem o Céu (τὸ θεῖον) declaradamente do seu lado.» Conforme se deduz das palavras de Orestes, compete ao Homem, em colaboração com a divindade, contrariar a τύχη adversa, mas é a ele que cabe tomar a iniciativa<sup>45</sup>. É curioso que nestes versos a τύχη equivale a τὸ θεῖον. Hartigan confirma esta ideia concluindo que a salvação trazida por Atena *ex machina* tem apenas por fim demonstrar que toda a acção humana está destinada à frustração e ao insucesso sem o auxílio divino<sup>46</sup>.

---

<sup>44</sup> Tal como em *Ag.* 750sq se admite o inverso: o excesso de ventura atrai a desgraça. Cf. M. H. Rocha Pereira, *Estudos de História da Cultura Clássica. I Volume. Cultura Grega*. Lisboa, 1987, pp. 394-5. Esta mesma ideia encontra-se na *II Ode Olímpica* de Píndaro: o Homem não sabe dominar a sua fortuna em excesso.

<sup>45</sup> No fundo, é o que é expresso pelos provérbios *fortuna fortes adiuvat, audaces fortuna iuvat*, «põe tu a mão e Deus te ajudará».

<sup>46</sup> K. V. Hartigan, «Salvation via deceit. A new look at Iphigeneia at Tauris», *Eranos* 84 (1986), pp. 119sq.

K. Matthiessen, *Elektra, Taurische Iphigenie und Helena, Untersuchungen zur Chronologie und zur dramatischen Form im Spätwerk des Euripides*, Göttingen, 1964, p. 183, na análise de *Helena*, faz depender esse auxílio do comportamento ético das personagens «Nicht von den Göttern soll man den Sinn im menschlichen Leben erwarten, sondern umgekehrt: wer rechtschaffen lebt und auf diese Weise sein Leben sinnvoll ordnet, kann hoffen (mehr nicht!), daß ihm die Götter ihren Beistand nicht versagen werden. An die Stelle der Theodizee tritt die Ethik». Pouco antes, Matthiessen já havia dito que os mortais deviam tentar granjear as boas graças da divindade por meio de atitudes prudentes, piedosas e justas. Quanto ao resto, deviam dar-se por felizes com a τύχη que os deuses lhes reservavam.

E Burnett conclui que «the verbal teaching of the play seems to be that the autonomous power of *tyche* is merely an appearance, while the power of heaven is reality. The teaching of the plot is the same, though the action, in order to assert this truth, has to give a prominent place to chance; it offers a demonstration first of the power of that force, and then of the ease with which it can be subdued by god.»<sup>47</sup>.

Na opinião desta autora, o revés final, provocado pelas vagas marítimas, serviu para demonstrar o poder dos deuses. Tudo quanto os mortais haviam obtido através da fortuna foi destruído por essa mesma força. Atena contraria a *τύχη* e repõe o decurso feliz da intriga, subitamente interrompido pela má fortuna, impondo a chancela divina no desenlace definitivo.

Matthiessen confirma o protagonismo da divindade no desenvolvimento da *τύχη*: «Nicht *τύχη* wirkt in der Welt, sondern die Götter. Ihr Wille und ihre Macht, schließlich alles zum Guten zu lenken, offenbaren sich immer wieder. Nur solange die Menschen noch nicht das Ziel des göttlichen Handelns erkannt haben, meinen sie *τύχη* (Iph. 475-478, Ion 1512-1518) und *παραγμός* (Iph. 572) beherrschten die Welt»<sup>48</sup>. Na opinião deste autor, o *deus ex machina* reflecte isso mesmo: como se, nesta peça, Eurípides tivesse recuperado a confiança esquiliana na divindade<sup>49</sup>.

No final da peça (vv. 1490-91), depois de Atena desvendar o futuro das personagens, é que estas verificam que a condição de *εὐδαίμονες* era o destino que lhes estava reservado pelos deuses:

Ἴτ' ἐπ' εὐτυχίαι τῆς σωιζομένης  
μοίρας εὐδαίμονες ὄντες.

A reposição definitiva da boa sorte, juntamente com a salvação constituem a parte essencial que integra e determina a *εὐδαιμονία*.

Depois desta digressão regressamos à opinião de Aristóteles que concilia a teoria literária, respeitante à tragédia, com o conceito de *τύχη*, a

<sup>47</sup> A. P. Burnett, *Catastrophe Survived*, Oxford, 1971, p. 68.

<sup>48</sup> K. Matthiessen, *Elektra, Taurische Iphigenie und Helena. Untersuchungen zur Chronologie und zur dramatischen Form im Spätwerk des Euripides*, Göttingen, 1964, p. 181.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 180: «Es hat also den Anschein, als wenn der Dichter in diesen Dramen das aischyäische Vertrauen zu den Göttern wiedergewonnen hätte.»

Mais adiante (p. 183) define em que consistia essa confiança: «Am Anfang der großen Tragödie des fünften Jahrhunderts stand das Vertrauen des Aischylos darauf, daß sich das Weltgeschehen trotz allen Leides und trotz aller Dissonanzen als sinnvoll verstehen lasse.»

que ele dá grande relevância, mais propriamente ao seu papel de agente externo e à sua acção sobre o Homem, dividindo-o nos dois estados em que ele se manifesta: εὐτυχία (prosperidade, boa sorte) e δυστυχία ou ἀτυχία (adversidade, desventura). A acção trágica caracteriza-se pela interacção constante entre estes dois conceitos, como afirma Halliwell: «Prosperity and adversity, good fortune and misfortune, are the poles between which the action of tragedy moves»<sup>50</sup>. À transformação da εὐτυχία em δυστυχία e vice-versa dá Aristóteles a designação de μετάβασις<sup>51</sup>. Considera ele (*Po.* 1452b-1453a) quatro situações de μετάβασις em função da imitação de factos que causem temor e comiseração:

- a) «é evidente, em primeiro lugar, que se não devem representar os homens bons a passar da felicidade para a desgraça, pois tal passagem não suscita temor nem comiseração, mas repulsa;»
- b) «nem os maus a passar da infelicidade para o bem-estar, porque tal situação é a mais contrária de todas ao trágico (...) e não suscita benevolência, nem comiseração, nem temor;»
- c) «tão-pouco os muito perversos a resvalar da fortuna para a fatalidade; uma composição dessas poderia despertar a benevolência, mas não a comiseração nem o temor (...).»
- d) «Resta-nos então o herói que se situa no meio destes. Esse herói é tal que se não distingue nem pela sua virtude nem pela justiça; tão-pouco cai no infortúnio devido à sua maldade e perversidade, mas por efeito de qualquer erro (ἀμαρτία) (...)»<sup>52</sup>.

<sup>50</sup> S. Halliwell, *Aristotle's Poetics*, London, 1986, p. 204. Este autor estabelece, nas páginas 205-207, a distinção entre εὐτυχία e εὐδαιμονία (felicidade) em Aristóteles. Porém, Aristóteles, na *Retórica* (1360b), considera que a εὐτυχία é parte integrante da εὐδαιμονία, a par da riqueza, honra, fama, virtude, qualidades físicas, etc.

<sup>51</sup> São as seguintes as palavras utilizadas por Aristóteles para exprimir esta transição: μεταβάλλειν, μεταβολή, μεταβαίνειν, μετάβασις e μεταπίπτειν. Respiquemos apenas alguns exemplos: em 1451a13-14 (εἰς εὐτυχίαν ἐκ δυστυχίας ἢ ἐξ εὐτυχίας εἰς δυστυχίαν μεταβάλλειν) ou em 1452b34sq (πρῶτον μὲν δῆλον ὅτι οὔτε τοὺς ἐπεικειῖς ἄνδρας δεῖ μεταβάλλοντας φαίνεσθαι ἐξ εὐτυχίας εἰς δυστυχίαν) ou ainda em 1453a9 (μεταβάλλων εἰς τὴν δυστυχίαν)... Cf. também D. W. Lucas, *Poetics - Introd., comm. and app. by ...*, Oxford, 1968, *comm. ad* 1453a13, e Stephen Halliwell, *Aristotle's Poetics*, London, 1986, p. 204sq, particularmente a nota 7, na p. 206.

Ora, acontece que Eurípides, em *Íon* 1512-13, logo antes de Íon apostrofar a Fortuna, utiliza precisamente um dos verbos acima mencionados seguido imediatamente de um outro verbo derivado do substantivo δυστυχία: ᾧ μεταβαλοῦσα μυρίου ἡδὲ βροτῶν καὶ δυστυχῆσαι καθῆτις αὐτῷ πρᾶξαι καλῶς, *Τύχη*, ...

<sup>52</sup> Tradução de M. H. Rocha Pereira, *Hélade. Antologia da Cultura Grega*, Coimbra, 1990, p. 419-20.

Conforme ficou acima dito, a *τύχη* depende, muitas vezes, da acção humana, consciente ou inconscientemente praticada. Aristóteles dá preferência às *μεταβάσεις* de *εὐτυχία* em *δυστυχία* causadas por *ἀμαρτία*<sup>53</sup>, como é o caso de Édipo.

Por outro lado, o Estagirita preconiza uma determinada extensão para a tragédia (*Po.* 1450b e 1451a). Esta deverá ser constituída por um princípio, meio e fim. Ao princípio segue-se uma determinada quantidade de segmentos, sistemática, harmoniosa e coerentemente encadeados uns nos outros, após os quais ocorre o fim. A quantidade de secções, que constituirão o meio, varia de peça para peça. Aristóteles recomenda para o meio da peça uma amplitude<sup>54</sup> que permita a modificação da *τύχη* — para melhor ou para pior —, de acordo com o princípio da necessidade (*τὸ ἀναγκαῖον*) ou da verosimilhança (*τὸ εἰκός*). Por outras palavras, todas as partes da tragédia deverão decorrer no âmbito da organização e unidade da acção.

Mais adiante (1455b) Aristóteles faz uma bipartição da tragédia, ao reduzir as suas partes constituintes a dois elementos: enredo (*ἡ δέσις*) e desenlace (*ἡ λύσις*). Para o Estagirita, o enredo abrange o início da peça até à parte que precede imediatamente a *μετάβασις* que conduz à *εὐτυχία* ou à *ἀτυχία*; o desenlace vai do princípio da *μετάβασις* até ao final. Ora, a ser assim, nas peças em que a *μετάβασις* é determinada pela intervenção divina, o desenlace (*ἡ λύσις*) ficaria confinado à meia dúzia de versos finais que se seguem ao *deus ex machina*. No entanto, devemos ter em conta a doutrina aristotélica sobre a utilização do *deus ex machina* (*Poética*, 1454a 37 - 1454b 6), de que já falámos acima. Recordemos, através da tradução de M.H. Rocha Pereira, o que Aristóteles diz neste passo: «É pois evidente que a solução da história deve decorrer da própria história, e não da divindade *ex machina* (...) Mas a *mechane* deve usar-se para actos exteriores ao drama, ou anteriores a ele, e que o homem não pode conhecer, ou posteriores a ele, que

<sup>53</sup> Diz Aristóteles, na tradução de M. H. Rocha Pereira: «É forçoso, por conseguinte, que uma história bem elaborada seja simples (...) e que a mudança seja, não da infelicidade para a ventura, mas, pelo contrário, do bem-estar para a desventura, e isso por efeito, não da perversidade, mas de um erro de importância (...)»

<sup>54</sup> Na opinião de Aristóteles, quanto mais se alongar esse meio, melhor — sem, todavia, cair em excessos. Ora, Eurípides adiaava intencionalmente o processo de salvação, colocando-o mesmo no final, para prolongar tanto quanto possível a expectativa e a emoção da peça. Do ponto de vista teatral, esta solução produzia um efeito mais eficaz, mais espectacular.

precisam de ser preditos e anunciados. Pois aos deuses reconhecemos o dom de ver tudo.»<sup>55</sup>

Aplicando à nossa peça o que aqui ficou dito, o desenlace (ἡ λύσις) não coincide com o momento posterior ao *deus ex machina*, uma vez que, nesta peça, a intervenção de Atena está em perfeito acordo com o que Aristóteles afirma. O *deus ex machina* é aqui utilizado para fazer conhecer ao homem «actos exteriores e posteriores ao drama, que precisam de ser preditos e anunciados». A verdadeira μετάβασις, isto é, a transformação de δυστυχία (ou ἀτυχία, no caso de Ifigénia) em εὐτυχία, já estava consumada quando os protagonistas navegavam em direcção ao alto mar. À luz da teoria aristotélica acabada de analisar, nunca a inversão definitiva da τύχη por intermédio de Atena poderá constituir o início da λύσις. O contratempo das vagas, que fizeram retroceder o navio para a costa táurica, não passa de uma falsa μετάβασις (ou de uma μετάβασις momentânea), um artifício do poeta para possibilitar o *deus ex machina*, cuja função principal, conforme já ficou dito, é, na peça em apreço, a instituição dos cultos em Halas e Bráuron.

---

<sup>55</sup> M. H. Rocha Pereira, *Hélade. Antologia da Cultura Grega*, Coimbra, <sup>5</sup>1990, p. 421.