

**“Ifigênia em Áulis”:** a guerra, as núpcias e a morte  
(Contribuições psicanalíticas para uma leitura da tragédia)

**“Iphigenia at Aulis”:** war, bridal and death  
(Psychoanalytical contributions to a lecture of a tragedy)

*Terezinha da Cunha Vargas\**  
*Vera Pollo\*\**

**Resumo**

A tragédia “Ifigênia em Áulis”, de Eurípidés, provoca até hoje uma série de questões ainda longe de serem esclarecidas. Não obstante seja encenada em nossos teatros e publicada em livros na contemporaneidade, a distância cultural entre nós e essa peça poderia ser medida em anos-luz. Como, então, ela ainda desperta nosso interesse e provoca nosso pensamento? Para entender este e outros questionamentos, optamos por abordar tal tragédia a partir da perspectiva psicanalítica, tomando por base principalmente os estudos de Freud sobre as mulheres, a guerra e a morte. Paralelamente, procuramos estabelecer um diálogo entre a psicanálise e a literatura clássica. Apesar de estarmos ainda longe de esgotar o tema, acreditamos ter-nos aproximado de algumas interpretações inovadoras.

**Palavras-chave:** IFIGÊNIA, MULHERES, GUERRA, NÚPCIAS, MORTE.

**Abstract**

The tragedy “Iphigenia at Aulis” has given rise to many issues still far from being clarified today. Although it is presented in our theaters and published in books in our days, the cultural distance between us and this play could be measured in light-years. So, how does it still interest us and stimulate our thoughts? To understand these and other questions, we've decided to approach this tragedy from psychoanalytical perspective, basing ourselves specially on Freud's studies about women, war and death. In parallel, we've tried to establish a dialogue between psychoanalysis and classical literature. Though we are still far away from exhausting the topic, we believe we have come closer to some innovating interpretations.

**Keywords:** IPHIGENIA, WOMEN, WAR, BRIDAL, DEATH.

---

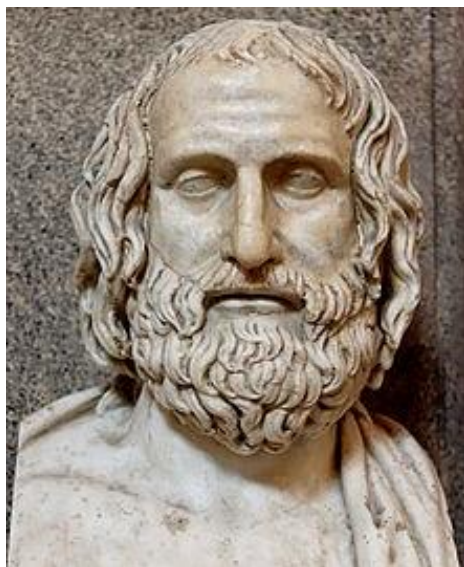
\* Mestre em Psicanálise, Saúde e Sociedade pela Universidade Veiga de Almeida (RJ). Médica. Filósofa.  
Endereço: Rua Ibituruna, 108 - Maracanã, Rio de Janeiro – RJ.  
E-mail: tdacunhav@yahoo.com.br

\*\*Doutora em Psicologia pela PUC/RJ. D.E.A. pela Universidade Paris VII. Professora titular do Programa de Pós-graduação stricto sensu em Psicanálise, Saúde e Sociedade da Universidade Veiga de Almeida (Rio de Janeiro). Psicanalista.

Endereço: Rua Ibituruna, 108 - Maracanã, Rio de Janeiro – RJ.  
E-mail: verapollo8@gmail.com

## Introdução

A tragédia “Ifigênia em Áulis”, de Eurípedes, só foi encenada após a morte do autor. O responsável teria sido seu filho (Sch.Ar.Ra.67) ou seu sobrinho (Suid.s.v. Εὐριπίδης), homônimo, Eurípedes *Minor*, seu herdeiro literário. Sua encenação aconteceu em 405 ou 406 a.C., no concurso das Dionísias Urbanas. Ela fazia parte de uma trilogia que obteve o primeiro prêmio. Seguiram-na “As Bacantes” e “Alcméon em Corinto”, sendo que esta última não chegou completa até nós. “Ifigênia em Áulis” é o primeiro drama da trilogia, e, de acordo com a maior parte dos estudiosos, embora tenha sofrido modificações de forma, seu conteúdo teria permanecido pouco alterado (Blondel, Gamel, Rabinowitz e Zweig, 1999, p.512).



*Eurípedes*

Em sua “Poética”, Aristóteles (384/322 a.C.) define Eurípedes como “o mais trágico dos poetas” e refere-se à mudança de atitude de Ifigênia em relação à própria morte como exemplo de uma inesperada mudança de caráter. Discute-se a reviravolta na postura da personagem central, que troca bruscamente o temor pela coragem, o desejo de fugir pela entrega ao autossacrifício. Obra de arte, a tragédia continua a ser analisada por pesquisadores das mais diversas áreas das assim chamadas “ciências humanas”. O público leigo também se sente atraído por ela, o que demandaria um questionamento a mais: por que a tragédia de Ifigênia despertaria tal interesse popular? Acreditamos que a psicanálise poderia contribuir para esclarecer isso.

Não obstante encenada e publicada na contemporaneidade, poder-se-ia medir em anos-luz a distância cultural que dela nos separa. Por que, então, ela ainda sensibiliza os cidadãos de hoje como o fazia

com os de outrora? Eis aí o mistério dos poetas, tão profundos conhecedores da psique humana, atemporal!...

No intuito de nos aproximarmos de questões tão complexas como o autossacrifício, o casamento associado à morte, o misto de temor e heroísmo que a guerra desperta, optamos por procurar alguns estudos literários e históricos. Como nosso interesse, no entanto, transcende esses tópicos, pois indaga pelo ser humano e seu *páthos*, buscamos estabelecer um diálogo desses estudos com a psicanálise.

Afinal, Freud considerava os poetas como mestres dos psicanalistas, motivo pelo qual elaborou vários textos sobre a relação entre a poesia e a psicanálise. Ademais, a tragédia em questão discute um tema muito presente na obra de Freud: a guerra. Eurípedes escreveu “Ifigênia” durante a guerra do Peloponeso, e a tragédia se passa no início da guerra de Troia. Freud, por seu turno, desenvolveu suas ideias durante a primeira guerra mundial e no pós-guerra imediato. Sua famosa teoria da pulsão de morte ou de destruição, verdadeiro *turning-point* em suas concepções, foi desenvolvida em 1920.

Revisemos primeiramente, porém, a trama trágica da peça de Eurípedes, de modo a situar-nos no contexto da tragédia.

### “Ifigênia em Áulis”

Na antiga cidade de Áulis, com cem naus prontas para seguirem rumo ao início da guerra de Troia, Agamêmnon e seus homens aguardavam ventos capazes de impulsioná-las

até seu destino. A demora trazia estragos materiais e morais ao exército grego, mas Ártemis, vingativa, não perdoava o comandante e estabelecia uma longa calmaria.

A natureza da ofensa perpetrada contra a divindade é até hoje discutida (Rebelo, 1994). Teria sido o fato de Agamenon ter matado uma corça, vangloriando-se de ser melhor caçador que a própria deusa? Ou teria sido porque Agamenon havia descumprido a palavra empenhada, quando prometera honrar a deusa, ofertando-lhe a melhor produção do ano em que nascera sua primogênita? Fosse qual fosse o motivo, e esses seriam apenas os mais citados, a ira da deusa se manifestava e, para desfazer suas consequências, uma morte era exigida por Artêmis. Não se tratava, porém, da morte de outra corça, lebre ou cabra, mas da morte da filha mais velha de seu desafeto, ela mesma o melhor produto de Agamenon no ano em que nascera: a nobre e virginal Ifigênia, princesa de Argos.

A imposição de Artêmis é trazida aos gregos acampados por intermédio da palavra de Calcas, o adivinho, que a qualifica como um «remédio mais duro para os chefes do que a tempestade amarga» (vv. 198-200). A revelação da vontade divina provoca horror entre os comandantes da expedição, cabendo a Agamenon tomar a decisão de acatar o desígnio divino ou não. Em um primeiro momento, dando maior peso às razões de estado, assim como à sua evidente ambição de poder e desejo de glória entre os seus, opta por se submeter à deusa, e, para tanto, recebe o apoio de seu irmão, Menelau, e de Ulisses, ambos nobres.

Agamenon envia, então, a Argos a ordem para que sua esposa encaminhasse a virgem para supostas núpcias com o lendário Aquiles, porém sem consultar a esse último. Arrepende-se da decisão, mas seus esforços não conseguiriam impedir que a jovem chegasse, trazida por sua mãe, Clitemnestra, com o dote requerido para a união matrimonial. A partir desse ponto, Agamenon afirma que a situação saiu de seu controle. Ainda que Menelau parecesse apoiá-lo, o rei de Argos acredita que, caso se negasse a cumprir a ordem divina, seria impossível enfrentar Ulisses e a fúria do exército grego.

Uma vez estabelecida a situação dramática, daí decorrerá, ao longo do desenvolvimento da peça, a descoberta do ardil pela mãe e pelo suposto noivo, que tudo farão para impedir a morte da jovem. Mas não terão êxito. Em contraponto à atitude protetora de Aquiles em relação à sua falsa noiva e à coragem de Clitemnestra, que se dispõe a colocar sua vida em risco para defender a filha, a persistência de Agamenon em obedecer à deusa evidencia gradativamente que sua esposa tinha razão, ao acusá-lo, na peça, de covarde e fraco.

Inicialmente, Ifigênia aceita o auxílio para escapar da morte certa, mas termina submetendo-se à vontade paterna. Vestida de noiva, caminha rumo ao altar do sacrifício, oferecendo heroicamente seu sangue pela Grécia, sob a admiração dos soldados, que, diante de sua atitude, haurem um renovado ânimo para a empreitada da guerra iminente. Por fim, a deusa Artêmis troca o corpo da virgem pelo de uma corça morta, e isto causa uma grande comoção em todos. E os ventos voltam a soprar na direção de Troia.

### **Freud e a guerra: civilização e barbárie**

Freud legou-nos considerações a respeito da guerra, que são, lamentavelmente, de uma grande atualidade. Queremos destacar os textos de “Reflexões para os tempos de guerra e morte” e “Por que a guerra?”, respectivamente escritos em 1915 e 1933. No primeiro trabalho, fica clara a sua ideia da fragilidade de todas as aparentes conquistas da humanidade até então. Em sua opinião, a humanidade se vira rebaixada a um grau de barbárie completamente inesperado. Eis como ele se expressa:

Duas coisas nessa guerra despertaram nosso sentimento de desilusão: a baixa moralidade revelada externamente por Estados que, em suas relações internas, se intitulam guardiães dos padrões morais, e a brutalidade demonstrada por indivíduos que, enquanto

participantes da mais alta civilização humana, não julgaríamos capazes de tal comportamento (Freud, 1915/1996, p.317).

Na tragédia que estudamos, observa-se que, guardadas as devidas proporções, também ocorreria um retrocesso moral entre os gregos, que se vinham portando de modo muito semelhante ao dos povos que eles próprios consideravam bárbaros e que se dispunham a combater, os troianos em particular. É o que ressalta o texto da Prof.<sup>a</sup> Mary-Kay Gamel (1999, pp. 313-14), do Departamento de Literatura comparada e Artes teatrais da Universidade da Califórnia, uma das tradutoras e comentadora da tragédia de Ifigênia.

O exército grego é violento, fora de controle, dirigido por paixões inferiores (808,12650). Agamenon é instável, muda de ideia constantemente; tenta enganar Menelau, Clitemnestra e Ifigênia; frequentemente explode em lágrimas, e, por vezes, aparenta estar à beira da loucura. Com medo do exército (1012), ele é seu líder apenas no título, sendo, na verdade, controlado por ele (514). Seu barbarismo ficou mais evidente quando, ao tirar Clitemnestra de seu primeiro marido, Agamenon fez muito pior que Páris, pois assassinou seu marido e seu filho (1148-52; Lushnig 1988: 117). O voto que os pretendentes de Helena haviam feito obrigava a punir qualquer um que a roubasse, “grego ou bárbaro” (65), e, se Páris fosse grego, o exército estaria agora se preparando para atacar uma cidade grega (Lushnig 1988: 39). Com a diferença de duas linhas, Agamenon fala de bárbaros roubando mulheres gregas (1266) e de gregos invadindo Argos para matar Ifigênia, Clitemnestra e suas outras filhas (1267-68) (Tradução livre).

Quanto à questão do sacrifício humano, a mesma autora afirma que a sua prática seria o último grau de barbarismo. Ademais, ela recorda que, em “Ifigênia em Áulis”, o canto do coro mencionaria que o martírio da virgem significaria não mais haver nenhum lugar na terra onde ainda vigorassem o autocomedimento, a lei ou a religião. E isso porque a Grécia, que, exceto em narrativas mitológicas inspiradoras de peça teatrais, teria sido a o único lugar onde não haveria sacrifícios humanos. Assim sendo, ao imolar a jovem, os habitantes da Grécia ter-se-iam igualado aos bárbaros que eles mesmos condenavam.

Como explicar a presença dessa violência extrema na peça? Afinal, como se deixa claro ao longo da tragédia, seria trocar a vida de uma vítima completamente pura pela de uma mulher tida em baixa conta. Segundo Clitemnestra, Helena, sua irmã por parte de mãe, longe de ser levada à força, aceitara partir com Páris para Troia, concordando com a determinação de Afrodite que prometera fazer da mulher mais bela da Terra a esposa do príncipe troiano, conforme o narrado no episódio do pomo da discórdia.

Talvez essa atitude dos gregos se devesse ao fato de estarem em um território sob o domínio de Artêmis. Segundo Vernant (1988), Artêmis é a deusa das fronteiras entre a civilização e a selvageria. Ademais, o termo grego *áulis* remeteria a um lugar de acampamento, onde se montariam tendas por poucas noites. *Áulis*, lugar geográfico, seria, por sua vez, uma cidade portuária, uma região limítima, entre a Grécia, civilizada, e Troia, a bárbara. Naquele intervalo de tempo, ali ancorados à espera de ventos, os gregos se preparariam para sair da paz para a guerra, de um território civilizado para um outro, bárbaro. E, no caso de muitos, com certeza, da vida para a morte.

Artêmis representaria uma região de transição, situando-se entre o civilizado e o bárbaro, entre o mesmo (grego) e o outro (*xénos*), a criança e o adulto, a vida e a morte, e assim por diante. E seu lugar físico e cultural seria assim explicitado:

(...) além dos montes e bosques; ela se faz presente em todos os outros lugares que os gregos chamam de *agrós*, as terras não cultivadas, que, para além dos campos, assinalam os confins do território, as *eskhatíai*. Agreste (*agrotéra*), ela é igualmente *limnâtis*: a dos brejos e lagunas. Tem seu lugar na orla marítima, nas zonas costeiras, em que, entre a

terra e a água, os limites são imprecisos. (...) O que haveria de comum entre esses lugares tão diversos, que pertencem à deusa, e nos quais são edificadas seus templos? Mais que um espaço de total selvageria, representando uma alteridade radical em relação à cidade e suas terras humanizadas, trata-se dos confins, das zonas limítrofes, das fronteiras onde o Outro se manifesta, nos contatos que regularmente se mantêm com ele, convivendo o selvagem e o cultivado, em oposição, é verdade, mas também em interpenetração (Vernant, 1988, p.17).

Esses momentos de transição estão todos presentes na tragédia que analisamos. Há o civilizado/o mesmo/o grego e o bárbaro/o outro/o troiano em confronto. Há a passagem do infantil para o adulto, representados tanto pelos jovens que se tornam adultos ao entrar na guerra como soldados, como pela jovem menina que se faz mulher pelo casamento. Assim, Artêmis preside a essa peça teatral, e Ifigênia representa fisicamente essa deusa que não se mostra – invisível, embora onipresente. Afinal, a jovem passa de donzela para mulher; de temerosa para valente; de vítima para exemplo; de viva para morta, ou, por outra, de mortal para imortal.

Artêmis representaria a ambiguidade que habitaria todo ser humano. Tanto a barbárie como a civilização nela se encontrariam como naquele. Artêmis seria a representação das duas facetas da humanidade, de cuja interpenetração resultaria a guerra, reflexo externo de um conflito – *agón* – presente no interior da raça humana. De acordo com a resposta de Freud a Einstein, no texto "Por que a guerra?", essa existiria porque a agressividade seria inerente ao ser humano, e impossível de erradicar. Desse modo, Artêmis, polimorfa, também representaria a tendência à violência exteriorizada, sempre à espreita nas fronteiras da civilização, pronta a exigir oferendas sangrentas em sua honra.

### **A pulsão de morte e sua relação com "Ifigênia em Áulis"**

Em agosto de 1932, Einstein enviou ao criador da psicanálise uma carta, aqui já citada, onde perguntava se seria possível livrar a humanidade da ameaça da guerra. A resposta de Freud, comentando sobre a agressividade humana, tomou por base sua mais recente teoria das pulsões, considerando extremamente difícil acabar com a violência, expressa ou não na guerra. Ele havia identificado nos seres humanos um impulso para a destruição, que tanto poderia estar dirigido ao próprio indivíduo, quanto aos outros. Chamou-o de pulsão de morte.

A teoria das pulsões representa para a psicanálise, nas palavras de seu próprio criador, “uma mitologia”. Freud (1933 [1932]/1996, p. 22) esclarece o termo: “as pulsões são entidades míticas, magníficas em sua imprecisão”. Apesar disso, são fundamentais em psicanálise, motivo pelo qual ele tanto se dedicou a entendê-las. A primeira vez que o termo *pulsão* (*Trieb*) surgiu foi na versão original dos “Três ensaios sobre a sexualidade”, em 1905. Embora alguns autores traduzam *Trieb* como “instinto”, em função da ambiguidade desse último termo, preferimos traduzi-lo como “pulsão”, mais pontual.

Em 1910, foi acrescentada a definição de que as pulsões seriam representações psíquicas originadas continuamente a partir de uma fonte endossomática de estimulações. Elas se situariam, pois, em uma terra de ninguém, entre o somático e o psíquico. Nesse mesmo ensaio, Freud diferenciava as pulsões de natureza sexual das demais, que buscariam a satisfação das necessidades primárias. Em 1911, ele viria a classificar as pulsões com base no funcionamento do aparelho psíquico, separando as pulsões sexuais, movidas pela energia da libido, como estando sob o domínio do princípio do prazer, e as pulsões de autoconservação, voltadas para o desenvolvimento psíquico, como determinadas pelo princípio de realidade.

Esse dualismo bem estabelecido viria a ser abalado em 1914, quando da publicação de seu famoso texto sobre o narcisismo. A partir dos casos que ele analisara, pudera observar que

haveria uma retirada da libido dos objetos externos e sua reversão para o eu, que assim seria transformado em objeto de amor.

Em 1915, procurando organizar seu pensamento, ele chegaria bem perto de sua concepção mais tardia. Foi quando, então, ao analisar a possibilidade da inversão da pulsão sexual em seu contrário, ele buscou ilustrar seu ponto de vista com a descrição de dois casos. O primeiro, de inversão quanto ao alvo, foi exemplificado pela oposição voyeurismo/exibicionismo e sadismo/masochismo, enquanto que, no segundo caso, de inversão de conteúdo, o ódio se mostrou como a inversão da imagem do amor. Isso poderia ter levado Freud à conjectura da existência de algo antes do amor, entendido como Eros, que representaria uma nova configuração a ser identificada.

No entanto, foi só em 1920 que ele conseguiu instaurar seu novo e derradeiro dualismo: de um lado Eros, ou seja, a pulsão de vida, que passaria a abranger tanto as pulsões sexuais quanto as egoicas, e de outro, Tânatos, a de morte. Isso se deu a partir do texto “Além do princípio do prazer”, que foi muito criticado em função de ser, segundo esse olhar, extremamente especulativo, ainda que se tivesse baseado na observação clínica da existência de uma compulsão à repetição, a qual não poderia ser explicada pelo princípio do prazer.

De forma inconsciente, a pulsão de morte levaria o indivíduo a colocar-se repetidas vezes em situações de extremo sofrimento, revivendo experiências antigas. Esse movimento de retorno levou Freud a postular uma tendência para retroceder a um estado original de repouso absoluto, um estado anterior à existência, que só seria atingido na morte. Por isso, Freud descreveu o caráter dessa pulsão como demoníaco.

A partir do novo dualismo, essa força, que levaria à repetição da dor, traduziria a impossibilidade de escapar do movimento de regressão, característico da especificidade dessa pulsão. Isso levou Freud a considerar a pulsão de morte como o protótipo da pulsão. A pulsão de vida, Eros, estabeleceria a união e a construção, gerando tensões, e atuaria em oposição a Tânatos, que tenderia à fragmentação, desfazendo vínculos e anulando tensões. Difícil de ser isolada, ao contrário da pulsão de vida, a pulsão de morte seria melhor apreendida na experiência da melancolia e nas neuroses de guerra.

A pulsão de morte poderia realmente auxiliar a entender, na peça analisada, a paixão destrutiva que avassalava tanto os comandantes quanto os soldados do exército grego. Por outro lado, a tensão entre Eros e Tânatos poderia ser particularmente identificada no Prólogo, quando Agamenon, em um embate íntimo, se questionava se deveria voltar atrás na decisão já tomada de sacrificar a filha a Artêmis, escrevendo, riscando, rasgando e refazendo uma carta após a outra, indeciso quanto a enviar ou não a missiva que anularia a ordem anterior. Ademais, a repetitividade de movimentos também seria típica da pulsão de morte.

No cenário quase sem movimento, explicitar-se-iam igualmente a ausência de ventos e a espera da armada grega. As estrelas, em um momento de transição, tampouco mudariam de posição, permanecendo como que imobilizadas – pelo poder do poeta? – nesse instante de indecisão do comandante das tropas. Na medida em que, segundo o interlocutor de Agamêmnon, Sírio seguiria as Plêiades, o dia não tardaria a nascer. Seria, porém, como se o momento de definição entre a noite e o dia também estivesse momentaneamente congelado, e se mantivesse apenas anunciado, sem se dar. A impressão que é transmitida é a de que o poeta buscaria ilustrar esse momento de transição e de indefinição através das estrelas, então como que paradas no firmamento. O poeta como que imobilizaria – ou congelaria – em seus versos o instante de passagem entre dois momentos, como se o movimento não existisse, eternizando o devir.

Desse modo, haveria também nos céus uma região de fronteira, própria de Ártemis. Esta, aliás, estaria mitologicamente ligada a Órion, de quem Sírio representaria o cão. Além disso, o diálogo entre o general e o escravo idoso transcorreria sob a luz da lua, igualmente associada a Artêmis. Nesse momento de transição, tanto no céu quanto na terra, tudo pareceria

se encontrar em suspenso, à espera de uma decisão do rei: obedecer ou não à deusa, e a tudo o que ela representaria? Ele não o sabia, mas dessa decisão dependeria sua vida...

A cena contrasta com o tumulto instalado na consciência paterna, verdadeiro *agón* psicológico, dividido entre o sonho de glória junto a seus pares, como chefe do exército grego, o que exigiria a guerra, e o preço a ser pago como homem, na função de pai. Assim, ao pensar em optar pela vida de Ifigênia, ele relutava em tomar uma decisão que poderia comprometer sua posição social privilegiada. Declarava então invejar o escravo que nunca precisa tomar decisões. Não ter de tomar qualquer decisão já seria partir na direção do princípio de Nirvana, característico da pulsão de morte. Tomar a decisão de matar a filha seria ir mais além, rumo à destruição de todos os elos que Eros tecera, abraçando Tântatos.

Se o comportamento de Agamenon pareceria explicável por meio da força da pulsão de morte, esta, no entanto, não conseguiria por si só explicar a mudança da conduta de Ifigênia, que sairia da situação normal de temor da morte e desejo de permanecer viva, sob a luz do sol, para a aceitação da imolação. Ifigênia partiria rumo às trevas do Hades, cujo deus, homônimo, ela iria desposar. Mas em outra concepção de Freud encontramos recursos para explicar sua conduta, essencialmente heroica.

Qual, perguntamos, é a atitude do nosso inconsciente para com o problema da morte? A resposta deve ser: quase exatamente a mesma que a do homem primevo. Nesse ponto, como em muitos outros, o homem das épocas pré-históricas sobrevive inalterado em nosso inconsciente. Nosso inconsciente, portanto, não crê em sua própria morte; comporta-se como se fosse imortal. O que chamamos de nosso ‘inconsciente’ – as camadas mais profundas de nossas mentes, compostas de impulsos instintuais – desconhece tudo o que é negativo e toda e qualquer negação; nele as contradições coincidem. Por esse motivo, não conhece sua própria morte, pois a isso só podemos dar um conteúdo negativo (Freud, 1914-1916/1996, p. 335).

Esse raciocínio seria para Freud a chave para a compreensão do heroísmo. O herói não acreditaria em sua própria morte. Assim, Ifigênia, heroína da tragédia, não se entregaria à morte em função dos motivos racionais que elencaria para justificar seu sacrifício. Essa linha de raciocínio serviria igualmente para explicar as condutas de sua mãe e de Aquiles, também dispostos a morrer por ela. Nenhum deles acreditaria que poderia realmente morrer.



*Iphigênia in Aulis - Performace Carmem Atorre*

Desse modo, ao aceitar a morte no altar do autossacrifício, Ifigênia caminharia na direção da imortalidade, ou seja, do oposto à morte. E essa perspectiva seria muito interessante, pois nos faria perceber que todos os soldados gregos, ao se moverem para a morte na guerra, na verdade, seguiriam rumo à imortalidade que *kléos*, a glória, concederia aos heróis dos campos de batalha.

Isso, na versão de Eurípides, que é a que analisamos, pois, em outras versões do mito, como, por exemplo, sob a pena de Ésquilo, na Oresteia, Ifigênia não teria aceitado a morte. Suplicando pela vida, ela teria sido erguida nos ares, amordaçada e levada ao altar, contra sua vontade e resistência, para ser degolada por Agamenon. A violência do ato seria, nesse caso,

aumentada pela violência da reação da vítima, que tivera de ser contida. No último momento, Artêmis novamente a teria salvado, trocando seu corpo pelo da corça e levando o da jovem donzela pelos ares, para Táuris, para dela fazer sua sacerdotisa.

Mas voltemos a Eurípedes. Seria possível que, vivendo na época de uma guerra de Atenas contra Esparta, esse poeta se tivesse aproveitado do mito para pregar o heroísmo, o sacrifício pela Grécia e sua cultura, já que as tragédias teriam também uma função educativa? Em uma época de guerra, na qual os heróis homéricos se distanciavam dos de Eurípedes – mesquinhos e vis, como Agamenon e Menelau – poderia Ifigênia, em contraponto àqueles, representar a nobreza perdida dos antigos ideais?

Em Homero, a morte gloriosa poderia ser obtida pela vitória sobre um inimigo elevado e honrado, ou ainda através da bela morte (*kalós thánatos*) – heroica, sacrificial. Ifigênia estaria vencendo o maior dos inimigos, a morte, e, por isso, a sua seria gloriosa; do mesmo modo, seria uma bela morte, pois heroica, pela Grécia. Teria Eurípedes de lançar mão de uma mulher para fazer recordar a virilidade? Precisaria ele de uma frágil noiva que se entregava a um casamento com a morte para recordar a glória – *kléos* – que imortalizaria os grandes guerreiros?

Para que se entenda melhor o que essa imolação de Ifigênia significava, é necessário entender a superposição que perpassa a peça inteira entre sacrifício de guerra e casamento.

### Os ritos nupciais e os sacrifícios de guerra

Tanto nas núpcias quanto nos sacrifícios, os rituais envolveriam diversos elementos em comum. Em ambos, a jovem, sempre pura e especial, seria coroada por uma guirlanda, admirada enquanto caminhasse até o altar com uma procissão a segui-la; seria louvada por cânticos acompanhados de movimentos rítmicos, além dos festejos e do fogo. Logo, é possível superpor ambos os ritos.

A palavra *protéleia* (sacrifício), empregada na peça, está ligada tanto a iniciação quanto a casamento e a sacrifício de guerra, pois vem sempre antes desses. Segundo Mary-Kay Gamel (1988), na Grécia antiga, eram realizados sacrifícios em momentos de transição importantes, na esfera pública ou privada, como em casamentos, funerais, enunciação de votos e estabelecimento de tratados: em ocasiões de guerra, antes da partida, antes de atravessar barreiras, como rios e mares, e antes de batalhas; nas iniciações, quando o jovem passava de *néos* a *andréios*. A oferenda a Artêmis, ligada à caça, se deveria ao fato de que a guerra, como aquela, exigiria calma, regras e clareza, para poder distinguir entre companheiros e inimigos.

Não há, segundo essa mesma autora, nenhum relato histórico de sacrifício humano na Grécia antiga, mas apenas narrativas (*mythos*) de mulheres sacrificadas. As mais velhas por vezes se matavam, mas as jovens – com exceções, como Antígona – eram mortas. Para entender o que tais imolações representavam, é necessário recordar que a guerra levaria o jovem guerreiro a uma série de mudanças. Ele teria de abandonar a casa (*oikos*) e a família, deixar a produtividade, para seguir no rumo da destruição, abandonar a possibilidade de casar-se e ter filhos, ou seja, a reprodução, para encarar a morte: literal e resumidamente, deixar Eros para aceitar Tânatos. Assim, o sacrifício simbólico de uma virgem (*parthénos*) poderia representar aquele feito pelo frágil guerreiro, pois elas fariam, então, as mesmas renúncias que ele.

Ademais, jovens casadoiras são, como no caso de Helena, motivo de rivalidade entre os homens. No caso de um sacrifício, porém, como o de Ifigênia, ela seria a noiva de todos, unindo os soldados, ao invés de separá-los. Até mesmo Aquiles, que, no início, não seria realmente seu noivo, impressionado por sua atitude, a pediria em casamento. Acreditamos



que, por ser reconhecidamente o melhor de todos, ele, ao fazê-lo, expressaria a vontade dos demais soldados, representando-os.

No texto sobre “O tema dos três escrínios”, Freud (1913/1996) também associa morte e casamento. Ele descreve três tipos de mulheres na vida dos homens: a que o dá à luz, a amada e a que o destrói, igualando-se esta última à morte. No mito de Ifigênia é possível vê-la desempenhando as três funções. Ao representar o rito de passagem do jovem para adulto, ela seria a mãe, pois, identificado a ela, o homem maduro nasceria do imaturo; ao se vestir de noiva, seria a amada; ao aceitar seu sacrifício, estaria identificada à morte. Assim, ao se casarem simbolicamente com essa noiva, os soldados se preparariam para enfrentar a morte. Ao dar um filho à luz, ela seria o sol da vida; ao se fazer mulher, seria a lua, símbolo do feminino; ao se entregar à imolação, seria o chumbo, a escuridão da morte.

Prosseguindo na associação entre casamento e morte, teríamos ainda de lembrar que, na passagem de *parthénos* para *gyné* a jovem perderia a virgindade, e o sangue derramado no sacrifício ficaria no lugar do sangue do defloramento. Essa passagem de um estado a outro poderia explicar, ainda segundo Mary-Kay Gamel (1988), a súbita mudança de atitude de Ifigênia, que deixaria de falar como virgem temerosa, para falar como mulher (*gyné*) consciente de seus deveres. Em termos freudianos, também poderia corresponder à passagem da ligação com a mãe para a ligação com o pai, que seria a passagem da juventude para a condição de mulher. Ao caminhar para a morte, porém, ela seguiria muda, pois o silêncio seria também apanágio da morte.

Como ganho compensatório pela perda da virgindade sem o ganho de filhos, Ifigênia conquistaria a glória, ou, como ressalta Nicole Lorraux (1988, p.89), a excelência: “Com sua determinação súbita, que desconcertou mais de um comentarista, a filha de Agamêmnon, *parthénos* paradigmática, conquista, para si mesma e suas irmãs de glorioso infortúnio, um valor (*areté*) que ultrapassa o de Aquiles”.

Sim, ela se mostraria mais admirável que Aquiles. Segundo alguns comentaristas, Aquiles defenderia inicialmente Ifigênia apenas porque Agamenon teria passado por cima dele, ao oferecê-lo como noivo sem consultar sua opinião. Isso seria desonroso, e, ao se interessar, em um primeiro momento, pela sorte de Ifigênia, ele, na verdade, estaria interessado apenas em sua própria honra, buscando restaurá-la. Ele se portaria, então, como um político, alegando estar motivado pelo sofrimento da mãe ou pela atrocidade do crime. Mas, realmente, ele só se envolveria porque a situação em que Agamenon o colocara o exigia. No entanto, ao longo de seu contato com a jovem, o poema nos leva a crer que acabaria realmente por reconhecer o mérito da suposta noiva, admirando sua coragem e curvando-se ao seu valor - *areté*. Então a pediria em casamento.

Pela *kléos*<sup>1</sup> que sua atitude lhe conferia, Ifigênia passava a compartilhar com a deusa Artêmis o título de gloriosa. Aliás, na mitologia, Ifigênia teria realmente sua imagem superposta à da deusa, tornando-se a Artêmis dos caminhos, ou, por outra, identificando-se com Hécate. De fato, nessa peça em que os homens são movidos por motivos pouco dignificantes, as mulheres se mostram nobres. Clitemnestra luta pela filha. Ifigênia luta também, mas como um guerreiro que dá sua vida pela Grécia. Esse posicionamento viril poderia ser explicado por Freud, para quem a menina, em sua fase dita “fálica”, pode ser descrita como um “homenzinho”. Nesse sentido, ela exemplificaria a passagem do menino de *neós* para *andreôs*. Isso nos permitiria entender a identificação dos guerreiros com ela, como se ela mesma os representasse.

Existe ainda, no que tange às mulheres em particular, a possibilidade de Eurípides lhes ensinar o papel que deveriam desempenhar em tempos de guerra, à feição de Péricles. O famoso estadista, num discurso proferido em honra aos mortos da guerra do Peloponeso (431-404 a.C.), dissera, referindo-se às mulheres: “que seu dever consistia em se fazerem passar

despercebidas e gerar mais filhos para substituir as perdas de guerra da comunidade” (Toynbee, 1975, p.61).

Dentro dessa visão, o sangue das mulheres seria o do defloramento e o do nascimento dos filhos, sangue esse que ficaria no lugar do sangue derramado pelos soldados, nas batalhas, gerando futuros guerreiros. Ora, Artêmis também preside aos partos, outro momento de transição, e no qual a animalidade/selvageria seria evidenciada. Esse é o holocausto das mulheres, via matrimônio, em tempos de guerra, e, desse modo, também elas se identificariam com o mito de Ifigênia. Nesse sentido, ela também inspira essas mulheres.

Em Esparta, terra de Helena e de Clitemnestra, antes de seus respectivos casamentos, as mulheres deixam, na adolescência, uma vida de menina muito próxima da masculina, onde praticavam esportes masculinos e mesmo frequentavam escolas, para se prepararem para a função de mães dos futuros soldados, que educariam para a guerra. Selvagens, na infância, seriam como que domadas pelo casamento que lhes seria imposto. Seriam, então, obrigadas a cortar seus longos cabelos, que, voando ao vento, lhes conferiam o aspecto selvagem, como a crina de uma égua, assim como os longos cabelos dos soldados em batalha os tornariam intimidadores, como a crina de um cavalo. O cavalo, aliás, como o cão – qual Cérbero – está associado à morte, e, desse modo, à luta e à guerra.

Nada eximiria Agamenon, contudo. Como fica bem claro na trilogia de Ésquilo, em Áulis, ele comete uma grave falta (*hamartía*), que deveria ser punida pela justiça (*dikē*). Ele teria pecado, nem que fosse por engodo e omissão. Clitemnestra teria ido mais longe, considerando-o culpado pela morte de alguém de seu próprio sangue, sua filha, ferindo, desse modo, antigas leis, representadas pelas figuras das Erínias. Ela se disporia, desse modo, a assassiná-lo, mais tarde, secundada por seu amante, da mesma forma mentirosa ele havia agido com ela e Ifigênia, em Áulis. Nesse ponto, perdida a filha amada, Clitemnestra se teria deixado tomar pela pulsão de morte, como, aliás, já havia dado a entender que o faria, ainda em Áulis, quando se dirigira a seu esposo, para suplicar por Ifigênia.

Clitemnestra iria ainda mais longe em sua vingança, pois roubaria ao marido o trono e mataria sua amante escrava, a princesa troiana, Cassandra, com os filhos de ambos. Assim, ela se vingava também do crime dele contra seu antigo marido e da morte de seu filho com aquele. Para ela, passados dez anos de planejamento, a mesma culpa persistiria, manchando o rei, seu atual esposo, que havia de morrer por suas mãos, de forma inglória.

E a mancha poderia ter sido levada ainda mais longe, se considerarmos a associação núpcias/imolação e defloração/degolamento<sup>2</sup>, pois, nesse caso, ao fazer sangrar a filha, ele cometera uma espécie de incesto. Se tivesse levado a cabo sua morte, ou seja, se a deusa a não tivesse resgatado da morte, ele teria sido perseguido pelas mesmas Erínias que perseguiriam depois seu filho matricida, manchado pelo sangue. Clitemnestra não acreditaria, porém, no ato divino da troca da filha pela corça, e consideraria o pai seu assassino, agindo como Erínia e encarnando, assim, a antiga lei.

Como Clitemnestra é o contraponto céptico que existe em toda a trama, ela não acredita no salvamento da filha, e vai fazer Agamenon pagar pela decisão que havia tomado e pelo ato sacrificial que se dispusera a executar, tivesse ou não transferido a responsabilidade a um de seus subordinados, como descrito em algumas narrativas. Desse modo, ele seria punido pelo que se dispusera a fazer e não necessariamente pelo que fizera. De qualquer forma, ele a fizera perder sua filha, que ela jamais veria em vida novamente, e isso ela não lhe perdoaria, dando origem ao drama narrado por Ésquilo, na Oresteia, onde a antiga e a nova lei se enfrentam.

### A mulher como morte

Como vimos anteriormente e em outro estudo (Vargas, 2016), para Freud, a mulher teria duas faces, assim como a lua: a luminosa, de vida, identificada com a mãe e a esposa que, ao engravidar, daria ao homem um filho; e a escura, desconhecida, a face da morte, em que as outras duas se transfigurariam. O mito de Ifigênia permitiria vislumbrar essa última com nitidez.

Em tempos de guerra, com efeito, a mãe perderia os filhos e a esposa dos guerreiros não geraria prole. Assim, na guerra, todas as figuras de mulher se identificariam com a da morte. A única opção de vida se oferece após a morte, através de *kléos*, a glória heroica, que permitiria a imortalidade dos guerreiros, que viveriam em ilhas de bem-aventurança e nos cantos dos poetas, adquirindo a imortalidade, e deixando para trás o Hades do esquecimento.

Assim, enquanto caminhasse para o sacrifício, Ifigênia poderia ser visualizada como a personificação da morte, com a qual se identificaria, qual Artêmis. A visão de Ifigênia como morte estaria bem evidente ainda em outro poeta, Hesíodo [fragmento 23(a)], em seu “Catálogo das mulheres”, em que se diz que Artêmis teria substituído a jovem Ifigênia, que ele chama de Ifimede, por uma imagem (*eídōlon*), salvando a jovem verdadeira, que, aliás, teria imortalizado e tornado jovem para sempre.

Sendo, nessa versão poética, uma imagem e não uma pessoa, Ifigênia seria mais facilmente assimilável a um espectro, ou seja, à própria morte, enquanto caminhasse para o altar. Nessa perspectiva, ela seria mais que a noiva da morte: seria a própria morte, como a amada noiva dos guerreiros que a viam caminhar – hipnotizados por sua atitude – para o sacrifício. Na guerra, eles a ela se uniriam, em eterno matrimônio, e dela renasceriam: heróis!

Seria como se eles fossem todos Hades, seu noivo. E como não poderia haver filhos nos domínios da guerra, território da morte, o que essa noiva lhes poderia dar seria apenas *kléos*, mas que também os imortalizaria, como os filhos o fariam em tempos de paz. E essa mesma *kléos*, glória, era o que restava às mães que perdiam seus filhos, às esposas que perdiam seus maridos, às filhas e filhos que perdiam seus pais, assim como à cidade, que perdia seus homens.

Poderíamos ainda imaginar que, observando Ifigênia a caminhar para o altar do sacrifício, cada homem anteveria e se prepararia para sua própria morte, aceitando unir-se a ela. A morte da heroína equivaleria, para eles, a um ritual de iniciação nos mistérios da morte, a que – eles também – teriam de se oferecer em sacrifício. Por não ter noivo, Ifigênia estaria livre para ser noiva de todos os que a admirassem em seu fúnebre e virtuoso trajeto. A morte não noivava com ninguém para poder acolher todos em seus braços.

Nesse sentido também, Ifigênia se identificaria com a morte, que, conforme diria Freud, é a única mulher que realmente acolhe a todos. Afinal, a mãe de cada homem teria de dividir seu amor com o marido e com seus outros filhos, e a amada de cada homem com os filhos nascidos do casamento. Só a morte seria exclusivamente própria de cada homem, personalizada, individual, particular, única, sem partilhas.

Aprofundemos a questão com Aquiles. Sabemos que, em Troia, ele encontra a morte de seu amado Pátroclo, que ele vingaria com outra, a de Heitor, e ainda encontra a sua própria, atingido no calcanhar simbólico, por uma flecha guiada por Apolo, como diriam os mitos. Assim, ao desejar casar-se com a jovem, ele desejava essas mortes gloriosas que o imortalizariam. Sim, porque, para o guerreiro, também as mortes que infligia seriam imortalizadoras, por trazerem glória, tanto quanto a sua, ao ocorrerem em combate. Afinal, embora doloroso, o *páthos* da guerra era o único disponível para a vida eterna de um herói, que permaneceria imortalizado na memória da coletividade a que pertencesse.

### Conclusão: Freud e a morte encenada

Na perspectiva freudiana, o teatro, ao abordar o tema da morte, auxiliaria o ser humano a encará-la:

Constitui resultado inevitável de tudo isso que passamos a procurar no mundo da ficção, na literatura e no teatro, a compensação pelo que se perdeu na vida. Ali encontraremos pessoas que sabem morrer, que conseguem inclusive matar alguém. Também só ali pode ser preenchida a condição que possibilita nossa reconciliação com a morte: a saber, que, por detrás de todas as vicissitudes da vida, devemos ainda ser capazes de preservar intacta uma vida, pois é realmente muito triste que tudo na vida deva ser como num jogo de xadrez, onde um movimento em falso pode forçar-nos a desistir dele, com a diferença, porém, de que não podemos começar uma segunda partida, uma revanche. No domínio da ficção, encontramos a pluralidade de vidas de que necessitamos. Morremos com o herói com o qual nos identificamos; contudo, sobrevivemos a ele, e estamos prontos a morrer novamente, desde que com a mesma segurança, com outro herói (Freud, 1914-1916/1996, p.329).

Assim, em tempos de guerra, o teatro grego cumpriria também a função de auxiliar o povo a lidar com a morte, como o faz até hoje, quando essas mesmas tragédias são encenadas, já que a guerra ainda permanece entre nós. E se, por um lado, a morte é apresentada como um caminho para a glória, ela é também usada para questionar a guerra e a violência que estão em sua base. A morte é, a um só tempo, bela e terrível. Afinal, se a morte de Ifigênia, aqui analisada, é inspiradora, é também chocante. Esse jogo entre contrastes era realizado com maestria pelos poetas, e por Eurípides, em particular, com seu elevado apelo ao trágico. Assim, o teatro auxiliaria nos momentos de transição da vida, todos regidos por Artêmis.

Também o papel da mulher na sociedade era discutido na peça aqui analisada, assim como a dupla face do feminino, dividido entre luz e sombra, vida e morte, indivíduo e coletividade, medo e heroísmo. E, através da mulher, colocava-se em foco igualmente essa ambiguidade presente em todo ser humano. Afinal, é isso que a arte faz: provocar, colocando em evidência, ou sob uma nova perspectiva, o que se encontra escondido, ou aquilo que, de tão comum e presente, ninguém vê. Em termos freudianos: “o estranho-familiar” – *Das Unheimliche* (Freud, 1919/1996).

Na passagem desse àquele estado, do mesmo ao outro, do ser ao não ser, por instantes, os contrários se interpenetrariam. Artêmis, desse modo, se assemelharia a Dionísio, no qual os opostos se encontrariam. Assim, o teatro de Dionísio seria o espaço adequado para manifestar essa mudança, no momento em que ela ainda não fora definida, e os antagonistas se enfrentariam face a face. Artêmis, desse modo, também estaria vinculada ao mundo inconsciente, onde os conflitantes conviveriam a um só tempo. Daí a ligação entre essa peça e "As Bacantes", partes da mesma trilogia, consistir apenas de um pequeno salto.

Freud sempre valorizou o papel da arte. A poesia em particular serviu-lhe de guia na construção da psicanálise. Assim, acreditamos que o diálogo dessa última com a literatura clássica pode, conforme tentamos ilustrar com nosso esforço, contribuir para um melhor entendimento de tragédias como a aqui analisada.

#### Notas:

(1) Como dizia o poeta Calino, ao final do século VII a.C.:

(...) é uma honra e uma glória para um homem lutar  
pela pátria, pelos filhos e pela mulher legítima  
contra os inimigos; a morte um dia virá, quando

as Moiras a tecerem; vamos! que cada um vá em frente, a lança erguendo e sob o escudo o intrépido peito protegendo, desde o início da luta corpo a corpo. Pois escapar à morte marcada pelo destino não é possível ao homem, nem que ele provenha de antepassados imortais. Muitas vezes o homem que escapa ao combate e ao ruído dos dardos, regressa, mas em casa a Moira da morte o atinge. E, entretanto, esse não é amado pelo povo nem pranteado, enquanto pelo outro, se algo lhe acontece, o pequeno e o grande choram; porque o povo todo sente a falta de um homem forte, pois, como em uma torre nele põe os olhos; porque o que é próprio de muitos ele realiza sozinho.

(2) O ato da degola seria sacrificial, já que os animais oferecidos aos deuses o sofreriam. Isso explicaria o fato de Filomena oferecer a Tereu, na peça homônima, sua garganta para a degola, no momento do estupro – que, na Grécia antiga não estaria assim tão distante do casamento, senão no consentimento da noiva e de seu pai. Explicaria também porque, posteriormente, Ítis, filho de Tereu, na mesma tragédia, teria sido degolado como um animal imolado, em vingança. O mito que deu origem à peça, extraviada, é melhor conhecido a partir de Ovídio. Remeto ao texto “A tessitura do feminino – trama de vida e morte” (Vargas, 2016).

## Referências

- Barlow, S. A. (1986). *The Imagery of Euripides. A study in the dramatic use of pictorial language*. Bristol: Bristol Classical Press.
- Blondell, R., Gamel, M.K., Rabinowitz, N.S., Zweig, B. (1999). *Women on the Edge: four plays by Euripides*. New York: Routledge.
- Conacher, D.J. (1967). *Euripidean Drama: Myth, Theme and Structure*. Toronto: University of Toronto Press.
- Foley, H. P. (1985). *Ritual Irony. Poetry and Sacrifice in Euripides*. Ithaca/London: Cornell University Press.
- Freud, S. (1996). Três ensaios sobre a teoria da sexualidade. In S. Freud, *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago. v. VII (Original publicado em 1905).
- Freud, S. (1996). O tema dos três escrínios. In S. Freud, *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago. v. XII (Original publicado em 1913).
- Freud, S. (1996). Reflexões para os tempos de guerra e morte. In S. Freud, *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago. v. XIV (Original publicado em 1915).
- Freud, S. (1996). O estranho. In S. Freud, *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago. v. XVII (Original publicado em 1919).
- Freud, S. (1996) Algumas consequências psíquicas da distinção anatômica. In S. Freud, *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago. v. XIX (Original publicado em 1925[1924]).

- Freud, S. (1996). Por que a guerra? (Einstein e Freud). In S. Freud, *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago. v. XXII (Original publicado em 1933[1932]).
- Freud, S. (1996). Novas Conferências Introdutórias à Psicanálise. In S. Freud, *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago. v. XXII (Original publicado em 1933 [1932]).
- Gurd, S.A. (2005). *Iphigenia at Aulis - Textual multiplicity, radical philology*. Ithaca and London: Cornell University Press.
- Loroux, N. (1988). *Maneiras trágicas de matar uma mulher: Imaginário da Grécia Antiga*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.
- Marquardt, C.R. (2007). *Ifigênia em Áulis: a função religiosa, o papel das mulheres e a simbologia do sacrifício na tragédia eurípideana*. Tese de doutorado, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, RS, Brasil. Acesso em 01 de abril de 2017, de <http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/14695>
- Rebelo, A. M. R. (1994). O contributo do mito de Ifigênia, na sua versão da “Ifigênia entre os tauros”, para a interpretação da “Oresteia”. *Humanitas*, 46, 75-109. Acesso em 14 de novembro de 2014, de [http://www.uc.pt/fluc/eclassicos/publicacoes/ficheiros/humanitas46/05\\_Rebelo.pdf](http://www.uc.pt/fluc/eclassicos/publicacoes/ficheiros/humanitas46/05_Rebelo.pdf)
- Ribeiro Jr, W. A. (2010). Os autores da Ifigênia em Áulis de Eurípides. *CODEX–Revista de Estudos Clássicos*, 2(2), 57-91.
- Vernant, J.P., Vidal-Naquet, P. (1999). *Mito e tragédia na Grécia antiga*. (A. L. do A. A. Prado, F. Y. H. Garcia, M. da C. Cavalcante et al., Trad.). São Paulo: Ed. Perspectiva.
- Vernant, J.P. (1973). *Mito e pensamento entre os gregos. Estudos de psicologia histórica*. (H. Sarian, Trad.). São Paulo: DIFEL/EDUSP.
- Vernant, J.P. (1988). *A morte nos olhos. Figurações do outro na Grécia antiga Ártemis, Gorgó*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.
- Zuntz, G. (1965). *An inquiry into the transmission of the tragedies of Euripides*. Cambridge: Cambridge University Press.

**Citação/Citation:** Vargas, T.C & Polo, V. (2017). “Ifigênia em Áulis”: a guerra, as núpcias e a morte (Contribuições psicanalíticas para uma leitura da tragédia). *Trivium: Estudos Interdisciplinares* (Ano IX, Ed.2), p. 232-245.

**Recebido em: 31/08/2017**  
**Aprovado em: 10/10/2017**