

# O Livro do Tempo: Escritas e reescritas

## Teatro Greco-Latino e sua recepção II

**Maria de Fátima Silva, Maria do Céu  
Fialho & José Luís Brandão  
(coords.)**

IMPRESA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA  
COIMBRA UNIVERSITY PRESS

ANNABLUME

# DO MITO À TRAGÉDIA: UMA INTERPRETAÇÃO DA “IFIGÊNIA”, DE FRANCISCO DIAS (1798)<sup>1</sup>

[From myth to tragedy: an interpretation of Francisco Dias’ Iphigeneia (1798)]

MARIA FERNANDA BRASETE (mbrasete@ua.pt)  
Universidade de Aveiro

RESUMO - “Ifigénia; tirada da história grega” (1798), uma tragédia da autoria de Francisco Dias, recupera, no contexto da dramaturgia setecentista portuguesa, uma das últimas tragédias euripidianas que foi representada em Atenas (c. 407-406 a.C.), depois da morte do tragediógrafo. Pretende-se, neste estudo, examinar o processo de reescrita e a adaptação do mito na *Ifigénia* de Francisco Dias, tendo em consideração os princípios estéticos da Arcádia portuguesa e o contexto histórico-teatral da segunda metade do século XVIII.

PALAVRAS CHAVE - Francisco Dias, *Ifigénia: tirada da história grega*, tragédia euripidiana, *Ifigénia em Áulide*, teatro português do século XVIII, teatro da Arcádia portuguesa, reescrita da tragédia.

ABSTRACT - “Iphigeneia; taken from Greek history” (1798), a tragedy by Francisco Dias, goes back, inside Portuguese dramaturgy of the 18th century, to one of the last Euripidean tragedies performed in Athens (c. 407-406 BC), after its authors’ death. This article focuses on the rewriting process and the myth’s adaptation of Francisco Dias’ *Iphigeneia*, considering the aesthetic principles of Portuguese Arcadia, inside the historical-dramaturgical context of the second half of the 18th century.

KEYWORDS - Francisco Dias, *Iphigeneia, taken from Greek history*, Euripidean tragedy, *Iphigeneia in Aulis*, 18th century Portuguese theatre, Portuguese Arcadia’s theatre, tragedy rewriting.

Com um título que evoca uma das figuras trágicas femininas de Eurípides, pretende dar-se a conhecer uma tragédia de um autor setecentista português, Francisco Dias Gomes<sup>2</sup> (1745-1795), um dos “Homens de Letras”<sup>3</sup> que integrou

---

<sup>1</sup> Seguiu-se a edição *Ifigénia: tragedia tirada da historia grega/* de Francisco Dias, Lisboa, Off. de João Antonio da Silva, 1798, 76 pp., 15 cm. Exemplar em mau estado de conservação. Obra digitalizada a partir do original, disponível em: [http://bibliotecadigital.fl.ul.pt/ULFLOM02552/ULFLOM02552\\_item1/P6.html](http://bibliotecadigital.fl.ul.pt/ULFLOM02552/ULFLOM02552_item1/P6.html). Daqui em diante, as citações desta obra apresentar-se-ão na forma abreviada Dias 1798, com indicação de página(s).

<sup>2</sup> Atendendo a que o apelido Gomes não figura na capa de rosto da peça e que, geralmente, também não figura nas citações bibliográficas da sua obra dramática, como se pode comprovar, por exemplo, nas que existem na Biblioteca Digital da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, o dramaturgo será citado, neste estudo, pelo apelido Dias. As citações das suas *Obras Poéticas* far-se-ão, contudo, sob o apelido Gomes, já que o seu nome completo, Francisco Dias Gomes, figura na página de rosto do volume editado pela Academia Real da Ciências de Lisboa, em 1799.

<sup>3</sup> Terá sido para honrar a memória deste Homem de Letras “de primeira ordem”, que aos

a “geração” do Cenáculo<sup>4</sup>, a Arcádia Lusitana<sup>5</sup> (fundada em 1756) e a Academia Real das Ciências de Lisboa. Na “Breve Notícia, sobre Vida, e Obras do Autor” da sua coletânea de odes e elegias, intitulada *Obras Poéticas* (1779), referem-se duas tragédias da sua autoria, então já impressas, *Ifigénia* (1798) e *Electra* (1799), sobre as quais o autor do prefácio se escusa, no entanto, de dizer “outra alguma cousa” (Dias 1799: XXII). Menciona-se ainda o facto de o poeta, em diversas ocasiões, ter apresentado as duas tragédias ao “prémio de poesia” que a Academia Real das Ciências de Lisboa<sup>6</sup> anualmente propunha para este género de composição, mas que nenhuma delas fora “julgada digna do laurel Académico” (Dias 1799: XXII). Apesar de nenhuma das tragédias ter sido publicada em vida do poeta, não deixa de ser curiosa a informação fornecida por Teófilo Braga, no terceiro

---

cinquenta anos sucumbira a uma febre epidémica (no dia 30 de setembro de 1795, como se pode ler na “Breve Notícia, sobre Vida, e Obras do Autor” (Gomes 1779: XXV-XXVI)), que a Academia Real das Ciências editou, em benefício da viúva e do filho, um volume de odes e elegias, sob o título de *Obras Poéticas*. Ed.ut: Gomes, F. D. (1799), na versão digitalizada, disponível em URL persistente: <https://archive.org/details/obraspoeticasdef00dias>

<sup>4</sup> Uma plêiade de homens cultos, dos quais muitos pertenciam à Igreja, que se organizou em torno de Frei Manuel do Cenáculo (1724-1814). Sob a égide do Marquês de Pombal, o ensino da língua portuguesa, e da gramática em especial, seria colocado ao serviço do poder, passando a estar no cerne da reforma pedagógica que se preconizava. Isso explicará que a geração de Cenáculo tenha sido tão pródiga não só em textos metalinguísticos canónicos – gramáticas, ortografias e dicionários –, verdadeiros instrumentos normalizadores e codificadores, como também em textos de configuração e escopo distintos, a saber, discursos, memórias académicas, diálogos, etc. Sobre a importância das ideias e projetos desta ‘geração’ veja-se Gonçalves (2007). Refere a A. que Francisco Dias Gomes integrou este grupo de reformistas “irmanados pelo chamado Iluminismo pedagógico e linguístico de Setecentos” (Gonçalves 2007:41) e os seus interesses filológico-linguísticos estão patentes nos seguintes títulos da sua obra (1792): “Analyse e combinações filosóficas sobre a elocução, e estylo de Sá de Miranda, Ferreira, Bernardes, Caminha, e Camões [...]” (Memorias de Litteratura, IV); “Ensaio sobre a filologia Portugueza por meio do Exame e comparação da Latina, nem esta foi em tempo algum a lingua vulgar dos Lusitanos”, *Memorias de Litteratura*, XII, Parte I, 1- 43), (Gonçalves 2007:41).

<sup>5</sup> Também designada de Arcádia Ulissiponense, foi a maior e a mais importante academia literária portuguesa do nosso século XVIII que, sob o lema latino *inutilia trincat*, se opunha aos excessos da arte barroca, e cujos membros se empenharam numa profunda renovação literária, artística e ideológica, inspirada por princípios do racionalismo iluminista e preceitos neoclássicos. Na opinião de Cruz (2001: 106), “a Arcádia Lusitana pouca ou nenhuma influência teve na evolução do teatro português”, mas não nos restam dúvidas de que os “Árcades foram os primeiros doutrinadores a debruçar-se, com interesse e coerência, sobre o teatro como fenómeno estético”. Efetivamente, o esforço desenvolvido por árcades, como Correia Garção, Manuel Figueiredo, Domingues dos Reis Quita e Cândido Lusitano, notabilizou-se quer ao nível da teorização e doutrinação estético-literária, quer em termos da tão desejada restauração do teatro nacional, predominantemente, ao nível de produção literária, sob a influência de preceitos neoclássicos e de modelos da dramaturgia estrangeira, nomeadamente, francesa. Pode concluir-se que os efeitos do projeto da Arcádia Lusitana, posteriormente continuado pela Nova Arcádia (fundada em 1970), foram pouco eficazes em termos práticos, tanto ao nível das representações das peças, como na ambicionada renovação dos gostos do público. Vejam-se as informações detalhadas que são fornecidas por Teófilo Braga (1843-1924: 258-361; 2005).

<sup>6</sup> Fundada em 1778, no reinado de D. Maria I, pelo Duque de Lafões.

volume da sua *História do Teatro Português* (1843-1924), num capítulo dedicado ao árcade Domingues dos Reis Quita, e em que, comentando a influência das tragédias francesas no teatro coevo, refere que Francisco Dias Gomes “leu a sua tragédia *Ifigénia*” na “Academia Real das Ciências de Lisboa, que sucedeu à Academia de História” (Braga 1843-1924: 319).

Editada já postumamente, no ano anterior ao das *Obras Poéticas*, já mencionadas, o volume da tragédia *Ifigénia: tirada da história grega*, impressa na Oficina de João António da Silva, impressor de Sua Majestade, e colocada à venda “nas lojas de Bertrand”, não inclui, todavia, uma breve nota preambular, semelhante à que encontramos na sua outra tragédia, intitulada *Electra* (Dias 1779). Talvez valha a pena relembrar o início da “Advertência” que o poeta-dramaturgo antepusera a essa tragédia, publicada anteriormente:

Este assunto é um dos mais famosos da antiguidade. O Grego Sófocles, que é o maior Trágico dos antigos, o tratou com aplauso: ele foi quem inventou a cena da urna, uma das situações mais teatrais da cena trágica, e que maior efeito fizera nos Teatros antigos, e modernos, imitado pela primeira vez em escrito próprio nesta Tragedia em Portugal, e tal em Espanha<sup>7</sup>.

Efetivamente, ao contrário de *Electra*, a figura mitológica de Ifigénia inspirou alguns dos nossos dramaturgos do neoclassicismo setecentista. Já em França, a célebre tragédia homónima de Racine<sup>8</sup>, fora representada, pela primeira vez, na corte de Luís XIV, em Versailes a 17 de agosto de 1674, e, como muitas outras peças francesas, passaram a circular em Portugal, sobretudo por ação dos “estrangeirados”, na segunda metade do século XVIII. Nota José Oliveira Barata (1998:134) que a divulgação de Racine em Portugal foi algo tardia, e intensificou-se devido “ao crescente gosto neoclássico”. Recorde-se, no entanto, que a *Ifigénia* de Racine mereceu nesta época duas traduções portuguesas, como refere Faria (1950:74): uma pela mão de Lima Leitão; outra, por Filinto Elísio (1734 – 1819), um nome de vulto do designado neoclassicismo português, mas opositor da Arcádia Lusitana. Um homem de letras e de vasta erudição como Francisco Dias poderá ter lido a *Ifigénia* de Racine, mesmo na língua original.

---

<sup>7</sup> Francisco Dias, *Electra: tragedia em cinco actos, tirada da historia grega I* de Francisco Dias, Lisboa, Typ. Régia Silvina, 1799, 108 pp., 16 cm. Obra digitalizada a partir do original. Disponível em URL persistente: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=mdp.39015063033321;view=1up;seq=13>. As citações de obras do século XVIII apresentam-se sempre numa versão moderna da ortografia portuguesa. Sobre a tragédia *Electra* deste autor, ver (Brasete 2012).

<sup>8</sup> Como refere Ana Clara Alves (2003: 7), apenas duas tragédias do repertório raciniano (*A Tebaida* e *Berenice*) não foram traduzidas em Portugal, se bem que não se conheça “qualquer representação teatral das restantes”. A primeira tradução portuguesa do teatro francês é a de uma comédia de Molière (1737); depois Voltaire passou a ser o autor mais traduzido. No início do século XIX, a dramaturgia francesa dominaria a cena nacional. Sobre a influência francesa na dramaturgia portuguesa setecentista, veja-se ainda Faria (1950) e Barata (1988:130-134).

Neste período que antecede a introdução do Romantismo em Portugal, as circunstâncias histórico-culturais haviam fomentado o gosto pela tradução e adaptação de tragédias gregas, e a atividade de imitação instituiu-se como processo fundamental para a preconizada renovação do teatro nacional, reclamada pelos escritores arcádicos. A copiosa produção dramaturgica dos árcades, que se manifestou também na tradução ou adaptação modernizante de tragédias gregas, especialmente de peças de Sófocles e de Eurípidés, denotou uma luta dialética entre o regresso à imitação dos modelos clássicos e a ânsia renovadora, que marcaria especialmente a segunda metade do nosso Século das Luzes<sup>9</sup>, um tempo de fortes contrastes, em que o teatro ocupou um lugar central na cultura nacional, como meio de entretenimento e de instrução pública<sup>10</sup>. Não sendo este o momento oportuno para referenciar, mesmo que de uma forma breve, a heterogénea e prolixa atividade teatral que proliferou na época setecentista, restringir-me-ei a assinalar apenas alguns aspetos significativos para a contextualização da tragédia em apreço.

Com base nas principais referências bibliográficas sobre o teatro português de setecentos (nomeadamente, as obras de Luciana Stegagno Picchio, Luiz Francisco Rebello, Duarte Ivo Cruz e José Oliveira Barata); de estudos mais temáticos sobre os dramaturgos arcádicos (com especial destaque, a “Introdução” de António José Saraiva ao II volume das *Obras Completas* de Correia Garção (1958: pp. vii- lxxvii); do estudo das *Fenícias*, de Cândido Lusitano (pseudónimo literário do P.e Francisco José Freire), realizado por Manuel dos Santos Alves (1973-1974); de dois estudos de José Ribeiro Ferreira (1973-1974; 1974), um dedicado a *Mégara*, de Reis Quita e Pedegache (inspirada nas tragédias *Héracles* de Eurípidés e de Séneca), outro sobre a influência da *Andrómaca* euripidiana no nosso teatro setecentista); além do valioso ensaio de Maria Helena da Rocha Pereira, intitulado “A apreciação dos trágicos gregos pelos poetas e teorizadores portugueses do século XVIII” (1985-1987), fica-nos a ideia suficientemente fundamentada de que vários escritores da segunda metade do século XVIII (cuja atividade dramaturgica se desenvolveu entre a Arcádia Lusitana (1756) e a Nova Arcádia, fundada em 1790), se inspiraram nos antigos tragediógrafos gregos para traduzirem, não fielmente, ou adaptarem, muito livremente, tragédias. Além de três *Édipos* (em 1757, por Manuel de Figueiredo; em 1765, por Pina e Melo – um opositor da Arcádia; em 1760, por Cândido Lusitano<sup>11</sup>) e de três *Ifigénias*

---

<sup>9</sup> Um período que abrange três reinados: D. João V (1706-1750), D. José I (1750-1777) e D. Maria I (1777-1792).

<sup>10</sup> Sobre a heterogeneidade da dramaturgia portuguesa e da *praxis* teatral no século XVIII, *vide, e. g.*, Picchio (1969:185-207), Cruz (2001: 91-132; 2003), Rebello (1968: 60-71) e Vasconcelos (2004).

<sup>11</sup> Como informa, em nota, Pereira (1985/1987:102), “as sete tragédias gregas que Cândido Lusitano traduziu ou parafraseou encontram-se todas em códices inéditos da Biblioteca Pública Municipal de Évora: Cod. CXIII (*Ifigénia entre os Tauros* — apenas metade); Cod.

(além da que estudamos, mais uma da autoria de Manuel de Figueiredo (1777), e outra, de Cândido Lusitano), contamos ainda mais sete títulos de tragédias: *Mégara* (1767), de Reis Quita e Pedegache, (inspirada nas tragédias euripídiana e senequiana, *Hércules*); *Electra* (1799), de Francisco Dias; *Medeia*, *Hécuba*, *Hércules*, *Fenícias*, e uma inacabada *Ífigénia entre os Tauros*, todas estas da autoria de Cândido Lusitano. Curiosamente, num drama escrito por Correia Garção, intitulado *Teatro Novo*<sup>12</sup>, uma comédia impressa no ano de 1766, cujo argumento gira em torno de uma reunião para se decidir o repertório de um teatro construído às expensas de um “brasileiro”, a tragédia mais votada é a do Poeta, Gil Leinel, intitulada “Ífigénia”, inspirada na *Ífigénia em Áulide* de Eurípides. O que importa, neste momento, ressaltar é que, na proclamada tentativa de renovação do teatro nacional, o drama trágico grego inspirou um número significativo de tragédias que nunca pretenderam apresentar-se como traduções literárias ou meramente linguísticas. Segundo os preceitos doutrinários da Arcádia, nomeadamente daqueles que encontramos inscritos nas célebres três *Dissertações* (datadas do ano de 1957), que um dos seus mais proeminentes fundadores, Correia Garção, dedicou à tragédia, ou na célebre e muita citada *Sátira II* (dedicada ao Conde de São Lourenço, D. João José Ausberto de Noronha, no ano da polémica fundação da Arcádia, 1756), a recuperação do género trágico deveria fazer-se sob o signo de uma imitação original dos antigos:

imite-se a pureza dos Antigos  
mas sem escravidão, com gosto livre,  
com polida dicção, com frase nova (*Sátira II*. 10-12),

já que:

Os Gregos e os Latinos, que dia e noite não devemos largar das mãos, estes soberbos originais, são a única fonte de que manam boas odes, boas tragédias e excelentes epepeias (*Diss.* III, p. 132).

Este anseio doutrinário de “imitar e seguir os Antigos” (*Diss.* III, p. 134) deveria fazer-se, segundo Correia Garção, “de modo que mais pareça que o rejeitamos, isto é, imitando e não traduzindo” porque “...quem imita deve fazer seu o que imita” (*Diss.* III, p.135). E acrescenta: “Se imito a fábula, devo

---

CXIII — IOd (*Medéia*); Cod. CXIII d (*Édipo*); Cod. CXIII d (*Hécuba e Fenícias*); Cod. CXIII d (*Hércules e Ífigénia em Áulide*).

<sup>12</sup> Correia Garção II (1958: 34). Esta é uma das duas comédias do árcade, composta por um ato único, e cuja representação no teatro do Bairro Alto em 22 de Janeiro de 1766, foi mal recebida pelo público (p. LV). Numa edição de José Camões, esta peça está disponível *online*: [http://ww3.fl.ul.pt/centros\\_invst/teatro/pagina/Publicacoes/Pecas/sec%20xviii/Teatro%20Novo.pdf](http://ww3.fl.ul.pt/centros_invst/teatro/pagina/Publicacoes/Pecas/sec%20xviii/Teatro%20Novo.pdf)

conservar a acção, ou a alma da fábula; mas devo variar de forma os episódios para que pareça outra nova e minha” (*Diss.* III, p. 135), visto que:

O poeta é senhor da matéria de que se trata: se a invenção é toda sua, pode formá-la como lhe parecer; se a pediu emprestada a algum dos antigos poetas, deve, quando lhe for possível, reduzi-la a tão nova figura que pareça outra e que fique sendo sempre a mesma. (*Diss.* III, p. 138)

Efetivamente, Francisco Dias apropria-se do mito de Ifigénia com grande originalidade, independentemente do valor dramático que se possa atribuir à sua peça. A história da infortunada filha de Agamémnon é dramatizada segundo a tradição euripidiana<sup>13</sup> e entrelaçando, como *topoi* fulcrais, as núpcias com Aquiles, o sacrifício humano exigido pelos deuses e a salvação *in extremis* da jovem princesa. Mas do cotejo com a tragédia euripidiana *Ifigénia em Áulide* ressaltam, além das esperadas discrepâncias formais, condizentes com o estilo de época, inovações sintomáticas ao nível do tratamento do mito e, conseqüentemente, da construção da trama. A tragédia de Francisco Dias inspira-se, efetivamente, naquela que terá sido uma das últimas peças de Eurípides<sup>14</sup>, mas o arquétipo grego aparece transformado numa peça em cinco atos, divididos em várias cenas e escrita, no geral, em decassílabos soltos. Abdica-se da participação do Coro e introduzem-se didascálias em algumas cenas. A mais extensa encontra-se na abertura da 3.<sup>a</sup> cena do ato V (Dias 1798: 65) e descreve a numerosa assistência que rodeia a cândida filha de Agamémnon, vítima inocente “daquele triste holocausto” que se prepara e que constitui o clímax da peça.

O elenco das figuras dramáticas, patente logo na abertura da peça (Dias 1798: 3), revela alterações significativas que afetam, naturalmente, a reconfiguração do mito: o nome de Menelau não aparece mas, em contrapartida, juntam-se a Agamémnon, Ifigénia, Clitemnestra e Aquiles outras figuras procedentes da tradição épica (Calcante, designado pela variante Calcante, Nestor, Ulisses, Diomedes, um Soldado e Sínon). Como figuras-mudas e absolutamente secundárias, mas que não aparecem incluídas no elenco inicial, há ainda a referir duas

---

<sup>13</sup> Note-se que Eurípides dedicou a Ifigénia duas tragédias: *Ifigénia entre os Tauros*, que terá sido escrita provavelmente entre os anos 414 e 413 a.C e, posteriormente, *Ifigénia em Áulide*, também de data incerta, mas que se supõe ter sido composta em 409 ou 408 a. C., pouco antes da morte do poeta em terras da Macedónia. Para a discussão sobre as cronologias das peças, *vide* as “Introduções” às traduções portuguesas, da autoria de Rodrigues (2014) e Almeida & Silva (2018), respetivamente. Diferentemente da versão do mito seguida na trilogia esquiliana, *Oresteia*, Eurípides encontra na tradição épica antiga cambiantes semânticas que lhe permitem uma inovação surpreendente mas mitologicamente fundamentada, no desfecho final do sacrifício da jovem filha de Agamémnon: na *IT*, a salvação de Ifigénia é efetuada pela intervenção *ex machina* de Atena; na *IA*, é a própria deusa Ártemis que arrebatou a princesa, no último momento, substituindo-a por uma corça. Sobre a *IT*, *vide* o estudo de Rebelo (1944).

<sup>14</sup> Sobre o debate em torno da cronologia desta peça, *vide* Almeida & Silva 2018: 17-23.

sacerdotisas e alguns sacerdotes subalternos que, sob o comando de Calcante, encenam os preparativos para o ritual do sacrifício, executados perante um alargado público intradramático, que além das personagens inclui “ao fundo grande número de guerreiros disposto em ordem militar” (Dias 1798: 65). A ação desenrola-se nas praias de Áulide, onde as hostes gregas se encontravam retidas, aguardando ventos favoráveis que as conduzissem até Tróia. Seguiam-se, em termos gerais, as linhas-mestras da “história grega”.

O motivo do sacrifício de Ifigénia<sup>15</sup>, que detém também um lugar central nesta tragédia portuguesa, ligava, como sabemos, duas tradições mitológicas (as histórias da Guerra de Tróia e o destino malogrado dos descendentes da Casa de Atreu) e dois mundos (a dimensão política e militar de Agamémnon que liderava a expedição a Tróia; e a esfera familiar da Casa de Atreu, amaldiçoada pelos crimes sangrentos perpetrados por Tântalo). Tal como Eurípides, também Francisco Dias entrecruza essas duas tradições, circunscrevendo a ação dramática da sua peça ao momento em que Agamémnon tem de decidir se sacrifica ou não a sua filha. Uma tomada de decisão em qualquer situação dilemática revestia-se de grande força trágica, mas na *Ifigénia em Áulide* de Eurípides, as circunstâncias dramáticas que confrontam as personagens de Agamémnon, Menelau, Aquiles e da própria Ifigénia, com a exigência divina do sacrifício humano, geram uma pressão psicológica e uma tensão emocional tão fortes que leva a que cada um deles, perante a agonia da indecisão, reconsidere a hipótese de não executar o sacrifício, acabando por mudar radicalmente de atitude, assentindo que se cumpra o oráculo proferido pelo adivinho Calcas. Uma inesperada reviravolta que se opera no espírito de Agamémnon, e que tantos comentários e interpretações tem merecido, é um dos ingredientes mais inovadores da peça euripídiana que, segundo Almeida & Silva (1988: 55), seguindo a opinião de Murray, aparece como uma espécie de “embrião da Comédia Nova”.

A renovação que o autor português imprimiu à trama euripídiana alicerça-se também no pungente drama íntimo de Agamémnon, que, todavia, não aparece dramaticamente gravado nas duas cartas contraditórias que o seu congénere grego envia a Clitemnestra (um expediente que é não utilizado na tragédia portuguesa), sob o pretexto das núpcias com Aquiles. Mas a mudança radical da atitude da jovem Ifigénia que, na tragédia grega, decide repentinamente imolar-se por uma causa pan-helénica<sup>16</sup>, não acontece nesta peça portuguesa. A originalidade do nosso dramaturgo manifesta-se numa recriação dramática do episódio mítico-lendário originário, que ganha, assim, novos matizes e sentidos através da reconfiguração das personagens e da reorganização dos acontecimentos.

---

<sup>15</sup> Sore o desenvolvimento deste motivo como tema central da tragédia euripídiana *Ifigénia em Áulide*, vide Silva 2005: 152-164.

<sup>16</sup> Sobre esta questão vide especialmente o recente estudo de Fialho (2016).



Em sintonia com a versão euripidiana, Agamémnon demonstra ser muito mais humano e emotivo do que a sua figura épica, mas falta-lhe a densidade psicológica do seu congénere trágico. No Ato I desta peça portuguesa, ele é como um rei-chefe militar e um pai atormentado que silencia o motivo da dor que o oprime à mulher e à filha, ocupadas com a preparação das sumptuosas núpcias de Ifigénia e Aquiles, que está prestes a chegar. Mas, logo na abertura da 1.<sup>a</sup> cena, fica patente que o gáudio exultante de Clitemnestra contrasta com o “interior tumulto que oprime, noite e dia”, o coração da jovem nubente (Dias 1978: 3), um inexplicável sentimento premonitório que lhe ensombra a ideia de um destino glorioso. O manipulador Ulisses e o interesseiro Calcante<sup>17</sup> confrontam Agamémnon para se assegurarem de que ele obedecerá ao oráculo divino. Mesmo que constrangido pelo peso de uma exigência que, na sua opinião, viola “as leis da natureza/fazendo derramar o puro sangue de filhos inocentes” (Dias 1978: 9), Agamémnon parece soçobrar ao peso da eloquência daqueles seus dois interlocutores com quem partilha um desígnio tão cruel e contrário à vontade de um pai e de um monarca prudente mas sensível ao destino do seu povo:

Ag. - (...) Quem pode resistir? Ceda-se enfim:  
Calem-se as leis da natureza, e cessem  
Os clamores altíssimos da Grécia. (Dias 1979: 11)

O Ato II abre com a chegada de Aquiles, uma figura de acentuado recorte épico, que dominará estas cenas mais familiares que giram em torno do enigmático segredo que tanto inquieta o Atrida. O halo romântico que envolve os noivos, unidos por um “fervente amor” (Dias 1978: 16), à semelhança do par raciniano, expressa-se, ironicamente, numa linguagem metafórica que evoca a esfera do ritual e em que se repetem as palavras “templo”, “altar”, “culto” e “sacrifício”. Intensifica-se, assim, o suspense dramático criado sobre o “mistério escuro” (Dias 1978: 22) que as palavras de Agamémnon vão encobrendo, sempre que interpelado sobre o motivo da tristeza que, visivelmente, o atormenta. Na penúltima cena deste ato, o aparecimento de Calcante e o diálogo que ele estabelece com Aquiles gera, porém, um novo enigma. À exceção de Agamémnon aquelas personagens são incapazes de entender, naquele momento crítico, o alcance do delírio profético que o adivinho pronuncia: “O cândido holocausto destinado/ para abrandar do Céu o furor justo/. Ao mandado dos Deuses obedece” (Dias 1978: 24). Na última cena deste ato II, uma *rhexis* única pronunciada por

---

<sup>17</sup> Estas duas figuras de recorte homérico, a que a peça euripidiana alude mas sem as colocar em cena, assumem, na peça portuguesa, papéis conformes à tradição: Ulisses, um demagogo hábil e insidioso, associado ao pérfido Calcante, cujos augúrios haviam decretado o sacrifício de Ifigénia.

Aquiles assevera, no entanto, a determinação do herói intrépido em “penetrar estes mistérios” (Dias 1798: 26).

Mas será pela boca do velho Nestor que Aquiles e Clitemnestra, no ato III, tomarão conhecimento do “fúnebre holocausto” (Dias 1798: 34) a que a cândida Ífigénia está destinada, ignorando a sorte sangrenta que o “vil e infame Calcante” lhe vaticinara. A indomada cólera de Aquiles, no seu férreo desejo de salvar a “mísera Ífigénia” (Dias 1798: 31 *passim*) confronta o fanatismo pérfido do adivinho Calcante e o fraudulento Ulisses, que, com a anuência constrangida de Agamémnon, conduziria a vítima ao altar do sacrífico. A determinação do Pelida em impedir a realização do infame sacrifício da sua querida noiva leva Ulisses e Calcante a unirem-se num plano maquiavélico para alcançarem os seus verdadeiros desígnios: dividir entre ambos o domínio da Grécia (Dias 1798: 50):

Calc. - (...) Nós podemos dividir entre ambos  
O domínio da Grécia, se tentarmos  
Com a morte de Nestor abrir caminho  
Para o trono sublime, que nos chama.  
Uliss. - Ah! Que dizeis, Senhor, um tal projeto  
As potências do espírito me aviva.

Para isso, Ulisses deveria com a sua “eloquência vigorosa” (Dias 1798: 51) persuadir Sínon (outra figura homérica –o espião que os gregos haviam deixado em Tróia para os avisar do momento propício para o cavalo entrar na cidade) a executar a “ádua empresa” de matar Nestor. Afinal, fora o ancião grego quem impulsionara, com as suas sábias e avisadas palavras, o desenvolvimento de toda a situação que se encontrava, então, num momento de impasse. Sínon vacila, no entanto, quando se prepara para desferir o golpe mortal sobre o indefeso ancião, que o convence a não “consumar o crime abominável” (Dias 1798: 60).

A peripécia ocorrerá no V e último ato. Na 1.<sup>a</sup> cena, Agamémnon vacila e pondera a sua deliberação inicial de permitir que Ulisses conduzisse a filha inocente ao altar sacrificial. Prevalece, por momentos, o amor paterno e o trivial afeto ao desejo de glória que nutre o espírito de um herói épico. Depois de um *agon logon* com Clitemnestra em que ela desferiu contra ele duras e comoventes acusações, e depois da enternecedora súplica da cândida e singela filha que lhe implora para ser poupada “ao triste holocausto”, avivam-se, no espírito de Agamémnon, os seus sentimentos de pai e, por isso, perturba-o a execução daquele ato desumano que faria derramar o seu próprio sangue. Na alma do rei homérico, senhor dos exércitos, clamava mais alto a voz da natureza (*physis*), mas, por força das circunstâncias, resigna-se a não agir contra “os decretos dos deuses soberanos” (Dias 1798: 64). Clitemnestra, bem diferente do retrato que a tradição lhe traçara, revela-se uma mãe devotada e amorosa, uma esposa fiel mas firme nas suas convicções e decisões, nunca se abnegando na luta pela redenção da filha. O

seu amor de mãe incita-a a resistir àquele ato de barbárie maquinado pela pérfida cumplicidade entre o “fraudulento” Ulisses e o “bárbaro” Calcante (Dias 1798: 63). Esta mulher diferente não hesita em reagir, pela força da eloquência, à atrocidade que, em nome dos deuses, levaria à imolação de uma donzela inocente, mas, por outro lado, não persiste no ódio contra o marido, quando recupera a filha nos seus braços.

Uma das maiores novidades deste drama reside, precisamente, no desfecho original que o dramaturgo arquitetou, conciliando a tradição com a sensibilidade da sua época. Aquiles, o herói intrépido, salva, com a espada em punho, a noiva, *in extremis*, quando o sacerdote Calcante se prepara para dar início ao ritual do sacrifício, numa cerimónia executada perante uma assistência numerosa, que contava com a presença de Ájax e Diomedes, à frente das “belígeras falanges” (Dias 1798: 20). Face à investida armada de Aquiles, as hostes reagem: nomeadamente o belicoso Diomedes e o ilustre Ájax acabam por ceder, no entanto, às palavras sensatas de sábio Nestor. O salvamento de Ifigénia realiza-se pelas mãos heróicas do seu amado noivo, Aquiles, e não pela intervenção sobrenatural de uma divindade. Um desfecho moralizante, mais sintonizado com a tradição judaico-cristã, conclui o drama, surpreendentemente pela voz de Ájax:

Em desprezo envolvido, em vil opróbrio  
Fique o traidor avaro, e para sempre  
Extinto seja o culto abominando,  
Que ofende o Céu, e ultraja a natureza. (p. 76)

Se na peça de Eurípides a intervenção divina não assumia já grande significado, no drama português as referências aos deuses obedecem ao princípio de verosimilhança mítica requerido pelo género, mas, na verdade, a dimensão religiosa subjacente nutre-se de valores nitidamente cristãos como sejam a noção de um Deus justo e que vela pelo bem da humanidade, o binómio Bem e Mal, uma ética regida pela verdade, lealdade, solidariedade e, acima de tudo, a reprovação de crimes sangrentos.

Desta brevíssima sinopse do argumento da peça de Francisco Dias, pode depreender-se que esta *Ifigénia* portuguesa retoma, de um modo geral, as premissas tradicionais do antigo mito, mas assume-se como uma versão inovadora em relação ao arquétipo grego. Talvez em respeito dos princípios doutrinários da Arcádia Lusitana, Francisco Dias “imita” Eurípides de uma forma assaz original e ajustada ao espírito da época.

Muito mais haveria que dizer, sobre esta peça praticamente esquecida de Francisco Dias, um exemplo do teatro literário de índole neoclássica, ajustado à realidade cultural da segunda metade do nosso século XVIII e que, independentemente do seu valor, constitui um marco na receção da tragédia grega. É certo que Francisco Dias Gomes integra uma galeria de escritores menores na história

do Teatro Português mas com as suas duas tragédias *Electra* e *Ifigénia* é um dos dramaturgos que testemunha a vitalidade, o gosto, o interesse e a receção da antiga tragédia grega na dramaturgia portuguesa setecentista.

## BIBLIOGRAFIA

- Almeida, C. A. P. de, Silva, M. de F. (21988), *Eurípides. Ifigénia em Áulide*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Alves, M. dos S. (1973-1974), “*As Fenícias de Eurípides. Uma paráfrase de Cândido Lusitano*”, *Humanitas* 25-26: 25-41.
- Barata, J. O. (1991), *História do Teatro Português*. Lisboa: Universidade Aberta.
- Barata, J. O. (1996), *História do Teatro em Portugal (século XVIII). António José da Silva (o Judeu) no palco joanino*. Lisboa: Difel.
- Braga, T. (1870-1871) *História do Teatro Português. III. A Baixa Comédia e a Ópera – Século XVIII*. Porto: Imprensa Portuguesa.
- Braga, T. (2005), *História da Literatura Portuguesa. Os Arcades. IV*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Brasete, M. F. (2012), “Uma Electra portuguesa do século XVIII: ‘Tragedia em cinco actos, tirada da historia grega’, de Francisco Dias Gomes”, in López, A., Pociña, A., Silva M. F., *De ayer a hoy: influencias clásicas en la literatura*. Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra: 95-104.
- Cruz, D. I. (2001), *História do Teatro Português*. Lisboa: Editorial Verbo.
- Cruz, D. I. (2003), “O Teatro no período de Pombal: doutrina, prática e ideologia”, *Camões - Revista de Letras e Culturas Lusófonas* 15-16 (janeiro-junho): 102-115.
- Dias, F. (1798), *Ifigenia: tragedia tirada da historia grega*. Lisboa: Off. de João Antonio da Silva. Obra digitalizada a partir do original, disponível em URL persistente: [http://bibliotecadigital.fl.ul.pt/ULFLOM02552/ULFLOM02552\\_item1/P6.html](http://bibliotecadigital.fl.ul.pt/ULFLOM02552/ULFLOM02552_item1/P6.html)
- Dias, F. (1799), *Electra: tragedia em cinco actos, tirada da historia grega*. Lisboa: Typ. Régia Silvina. Obra digitalizada a partir do original, disponível em URL persistente: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=mdp.39015063033321;view=1up;seq=13>
- Faria, J. de (1950), “Um século de teatro francês em Portugal (1737-1837)”, *Bulletin d’Histoire du Théâtre Portugais* 1. 1: 62-92.
- Ferreira, J. R. (1974), *Influência da Andrómaca de Eurípides no Teatro Português do Século XVIII*. Braga. [s.n.]
- Ferreira, J. R. (1973-1974), “Fontes clássicas na *Mégara de Reis Quita e Pedegache*”, *Humanitas* 25-26: 115-153.
- Fialho, M. C. (2016), “A febre da guerra: retórica e demagogia em *Ifigénia em Áulide*”, *Ágora. Estudos Clássicos em Debate* 18: 81-98.
- Garção, P. C. (1958). *Obras completas. I-II*. Lisboa: Ed. Livraria Sá da Costa.

- Gomes, F. D. (1799), *Obras Poéticas*. Lisboa: Tipografia da Academia Real das Ciências. Versão digitalizada, disponível em URL persistente: <https://archive.org/details/obraspoeticasdef00dias>
- Gonçalves, M. F. (2007), “Recreação filológico-linguística com a geração de Cenáculo”, *Revista de Letras* 6, Série II: 37-51.
- Pereira, M. H. R. (1985/1987), “A Apreciação dos trágicos gregos pelos poetas e teorizadores portugueses do século XVIII”, in *Ensaios de Literatura e Filologia*. V. Coimbra, IUC: 93-111.
- Picchio, L. S. (1969), *História do Teatro Português*. Lisboa: Portugalíia.
- Rebelo, A. M. R. (1994), “O contributo do mito de Ifigénia, na sua versão da “Ifigénia entre os Tauros”, para a interpretação da “Oresteia””, *Humanitas* 46: 75-109.
- Rebello, L. F. (1968), *História do Teatro Português*. Lisboa: Europa-América.
- Rodrigues, N. S. (2014), *Eurípides. Ifigénia entre os Tauros*. Tradução do Grego, Introdução e Comentário. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra -Annablume.
- Santos, A. C. (2003), “A tradução do teatro em Portugal nos séculos XVIII e XIX: o caso da dramaturgia francesa”, in Muñoz Martín, R. (ed.) I AIETI. *Actas del I Congreso Internacional de la Asociación Ibérica de Estudios de Traducción e Interpretación*. Granada 12-14 de Febrero de 2003. Granada: AIETI. Vol. n.º 1. Disponível em: [http://www.aieti.eu/pubs/actas/I/AIETI\\_1\\_ACS\\_Traducao.pdf](http://www.aieti.eu/pubs/actas/I/AIETI_1_ACS_Traducao.pdf)
- Silva, M. F. (2005), “Sacrifício voluntário. Teatralidade de um motivo euripidiano”. In *Ensaios sobre Eurípides*. Lisboa, Ed. Cotovia: 124-165.
- Vasconcelos, A. I. de (2004), *O teatro em Lisboa no tempo do Marquês de Pombal*. Lisboa: Museu Nacional do Teatro.