

A BELA MORTE FEMININA ALÉM DO PARTO: UM ESTUDO SOBRE AS HEROÍNAS DE EURÍPIDES*

Fábio de Souza Lessa**

Bruna Moraes da Silva***

Resumo:

Propomos, no presente artigo, analisar a morte heroica de duas personagens presentes nas tragédias de Eurípides: Alceste e Ifigênia. Objetivamos tanto evidenciar como o fim da vida dessas mulheres representa uma bela morte – tipologia tanática usualmente conectada ao universo masculino guerreiro ou ao falecimento feminino no parto – quanto investigar a intencionalidade do tragediógrafo ao representar este discurso.

Palavras-chave: Eurípides; bela morte; feminino; heroínas; Análise de Discurso.

Morrer belamente, atingindo a glória eterna em meio à sociedade, perfaz-se em uma atitude usualmente conectada ao universo masculino. Guerreiros homéricos, espartanos elogiados por Tirteu e atenienses rememorados por Tucídides na *Oração Fúnebre de Péricles* são exemplos de homens que ficaram marcados na memória social através da jovem morte no campo de batalha.

* Recebido em 31/03/2014 e aceito em 25/04/2014.

** Professor associado de História Antiga do Instituto de História (IH) e do Programa de Pós-graduação em História Comparada (PPGHC) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Membro do Laboratório de História Antiga (LHIA) / UFRJ e Membro Colaborador do Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra.

*** Aluna de mestrado do Programa de Pós-graduação em História Comparada (PPGHC) da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Membro do Laboratório de História Antiga (LHIA) /UFRJ e bolsista Capes.

A *bela morte*, apesar de ser um termo que aparece apenas na **História da Guerra do Peloponeso**, obra de Tucídides produzida no século V a.C., está presente desde a literatura homérica. Morrer jovem em combate, demonstrando toda a virilidade e coragem, era visto como uma resposta à fatalidade que o fim da vida demarcava na vida do guerreiro. Experimentar a morte seria para ele um momento que lhe daria poder (NAGY, 1999, p. 9), sendo sua beleza juvenil sempre remorada, servindo de exemplo para gerações vindouras.¹

Acatando seu destino, mesmo trágico, os heróis selariam com a *bela morte* sua vida de *areté*, de virtude, positivando-a através da memória e de uma nova condição de existência social, alcançando, como destacado por Stamatia Dova, uma imortalidade cultural acima da natural (DOVA, 2012, edição Kindle - posição 3853).²

Exaltando virtudes que *a priori* se conectam apenas à natureza masculina, o heroísmo é, dessa forma, apartado do universo feminino. Privado das atividades guerreiras, a única morte gloriosa a ele atrelada é a decorrida do parto, através da geração de um novo heleno. Porém, como podemos ver através do estudo de Nicole Loraux, além de este ideal ser visto mais exclusivamente em Esparta, são raras as aparições da glorificação da morte feminina fora do *oîkos*. À vista disso, mesmo no parto, a morte se dá muitas vezes de maneira silenciosa, sem o conhecimento da comunidade. Como destacado pela autora:

Sem dúvida nem todos os homens de Atenas morrem em combate, mas não existe um cujo epitáfio não confie de alguma maneira à cidade a lembrança eterna das qualidades do morto; nem todas as mulheres de Atenas extinguem-se em seu leito, mas é sempre ao marido (ou na pior das hipóteses à família) que compete preservar a lembrança da morta. (LORAUX, 1988, p. 22)

As poucas documentações que chegaram até nós acerca disso, como os *lékythos* de fundo branco,³ fazem-nos refletir que a mulher era posta em um patamar mais destacado por estar morrendo dando continuidade à *pólis*, concebendo novos cidadãos: “Morrer no *thálamos* é emblemático para as esposas, pois o leito evidencia as virtudes esperadas no seu comportamento: a reclusão, a interioridade, a fidelidade, a reprodução de filhos legítimos; no leito as jovens se tornam mulheres, com o ritual da perda da

virgindade, e no leito elas se despedem da vida” (LESSA, 2006, p. 86). Ademais, vemos sua aproximação do guerreiro que morre em campo de batalha, já que ambos, no ideário dos helenos, padecem em prol da *koinonía*, demonstrando que “o parto é um combate” (LORAUX, 2003, p. 28).

Porém, analisando a literatura trágica do Período Clássico ateniense (séculos V e IV a.C.), mais especificamente as obras de Eurípides, podemos encontrar casos em que mulheres são elevadas a uma posição heroica no seu fim de vida, mesmo este não se dando no leito. Dando destaque às obras **Alceste** (438 a.C.)⁴ e **Ifigênia em Áulis** (405 a.C.), podemos verificar que um eixo temático as conecta: a morte de duas personagens femininas através do sacrifício frente a uma força maior.

Na primeira delas, vemos o perecimento da personagem que dá nome à peça: Alceste, aceitando morrer no lugar de seu marido, é tomada por *Thánatos* e levada ao submundo. Porém, através de Hércules, ela é devolvida ao seu *oikos* (ROMILLY, 2011, p. 130). No caso de **Ifigênia em Áulis**, temos como temática o sacrifício ritual, sendo a princesa de Micenas, filha de Agamêmnon, oferecida em libação a Ártemis a fim de que os navios Aqueus pudessem zarpar para Troia, mas sendo igualmente salva ao final através da intervenção da deusa.

Dessa forma, o que une as tragédias de Eurípides que aqui selecionamos para análise, é o sacrifício humano oriundo da paixão, da guerra, do erro ou dos deuses (ROMILLY, 2011, p. 133). **Alceste**, por exemplo, traz à cena o sacrifício de uma jovem esposa, uma atitude feminina nobre que transforma os personagens masculinos como Admeto, seu jovem marido, e Feres, pai de Admeto, em pouco heroicos. Já **Ifigênia em Áulis** termina com o que poderíamos chamar de uma ode ao pan-helenismo, pois a princesa morre pela Hélade unida.

Verificamos assim que, em cada uma das peças, ocorre a morte feminina por uma motivação díspar. Porém, as duas personagens encontram o mesmo fim: a glorificação de seu nome e a exaltação de sua coragem. Sendo um tema recorrente nas obras do tragediógrafo, objetivamos, deste modo, no presente artigo, compreender o *porquê* de levar essas *representações sociais*⁵ da morte ao público ateniense. Partindo dos pressupostos da metodologia de *Análise de Discurso* elaborada por Eni P. Orlandi,⁶ problematizaremos o que nos é passado através das peças de Eurípides. Defendemos que há um trabalho simbólico do discurso, sendo essas representações

tanáticas presentes no texto do poeta um caminho para se demonstrarem as tensões que o cerceavam em seu contexto de produção.

Desse modo, devemos ter em mente a relação dessa mensagem simbólica com o cenário no qual Eurípides estava inserido, visto que “podemos dizer que o lugar a partir do qual fala o sujeito é constitutivo do que ele diz” (ORLANDI, 2012, p.39). Sendo assim, analisando o discurso do tragediógrafo na sua *discursividade*, podemos verificar que, excetuando-se **Alceste**, que aqui analisamos, quase a totalidade de suas obras foi escrita durante a Guerra do Peloponeso (431-404 a.C.). Esse conflito, travado entre atenienses e espartanos unidos aos seus respectivos aliados, pôs em destaque o confronto entre a democracia dos primeiros e a oligarquia dos últimos, sendo ocasionado especialmente pelos interesses de Atenas, inserida em um movimento expansionista, em duas colônias de Corinto.⁷

Outrossim, apesar de **Alceste** não fazer parte do período bélico, a época em que foi composta não deixa de contar com a iminência da guerra: Péricles, em seu papel de *estratego* de Atenas, assinou, ainda em 445/6 a.C., a *Paz dos Trinta Anos*, postergando o início do conflito (TUCÍDIDES. I, 44) e dando claros indícios de que os confrontos entre as *poléis* estavam sendo postos em debate.

Desse modo, é correto afirmar que o teatro de Eurípides é o barômetro da crise vivenciada pela sociedade dos atenienses a partir dos desdobramentos da guerra, assim como da violência que Atenas vinha impondo através de seu imperialismo. Porém, acima de tudo, as obras do poeta possuíam como função pôr em questão todas as representações cívicas. Como nos remete Loraux, não colocando o real nos palcos a distribuição dos valores seria submetida “a todas as distorções possíveis” (LORAUX, p. 46). Sendo assim, Eurípides estaria acima de tudo denunciando os erros humanos, visto que, como nos recorda Vanessa Codeço, é a *hamartía* que se faz presente a todo tempo em suas peças:

Se o coração humano é o grande laboratório do trágico, a Moira em Eurípides deixa de ter sentido e é substituída pelos transbordamentos afetivos e pela hamartía, isto é, falta, erro, desmando oriundos das paixões. Nesse sentido, entendemos a afirmação de Aristóteles (Poética 1460b, 32), quando nos diz que a mola mestra de Eurípides para o trágico não era a Moira, mas, sim, hamartía. (CODEÇO, 2010, p. 86)

Destarte, inseridas em um contexto democrático, as obras euripidianas exaltavam igualmente o dever do poeta como cidadão, visto que “a democracia exige do homem uma responsabilidade política e social” (FERNANDES, 2012, p. 80). O teatro em meio à sociedade grega ia muito além de um mero entretenimento, sendo o seu espaço reconhecido como verdadeira instituição social através da qual se comunica e se educa, e um meio de se expressar frente aos outros.

Utilizando o mito como *pano de fundo* das encenações, Eurípides não refletia a sociedade nos palcos, e sim dela fazia um questionamento. Como ressaltado por M. J. Anderson:

Mitos gregos, em geral, encarnam e exploram instituições sociais fundamentais e as crenças e valores associados a elas. A tragédia grega, em particular, examina essas instituições e valores dramatizando momentos de extrema crise, conflito violento e sofrimento emocional, momentos em que os valores tradicionais são ameaçados e laços sociais quebrados. Poetas gregos, incluindo tragediógrafos, às vezes empregavam mitos para fins abertamente didáticos, apresentando os personagens heroicos como modelos decididamente positivos ou negativos, inspirando emulação ou merecendo censuras. (ANDERSON, 2005, p. 124)

Com isso, como destacado por Vernant, o herói/heroína deixa de ser um modelo na tragédia como o era na épica, e se torna um problema, à medida que levanta questões (VERNANT; VIDAL-NAQUET, 2008, p. 2). Os personagens euripidianos, vale ressaltar assim como o fez S. Goldhill, “[...] não são vilões e heróis unidimensionais, mas figuras complexas presas em laços paralelos de dúvidas e compulsão, obstinação e perda” (GOLDHILL, 2007, p. 207). Ou como reflete Jacqueline de Romilly: diferente do que poderíamos imaginar, os heróis da poesia de Eurípides não agem em função de um ideal claramente definido, mas são movidos pelo medo e pelo desejo. Eles são, assim entendemos, personagens mais próximos da realidade social do poeta, apresentando fraquezas humanas típicas do próprio contexto bélico que emerge da sua produção (ROMILLY, 1998, p. 100 e 117). Se politicamente é o momento das dificuldades associado à guerra que marca as obras de Eurípides, no plano intelectual o poeta pertence à época dos sofistas, tendo como marca de seu discurso, como veremos, o gosto pelo *agôn* (ROMILLY, 2011, p. 129-30).⁸

A tragédia, através de imagens tristes que fugiam do que era esperado pela sociedade, objetivava provocar aquilo que Aristóteles considera uma de suas funções: a *kathársis* (ARISTÓTELES. **Poética** VI, 1449b, 24), a purgação das emoções. Os festivais permitiam aos atenienses escapar das restrições e delimitações que a *pólis* demandava, interrogando-se, inclusive, como ressalta Vernant, sobre si mesmos e sobre a solidez de seu sistema de valores (VERNANT, 2012, p.396). Simon Goldhill afirma que, no teatro, a *pólis* se representava para si mesma (GOLDHILL, 2007, p. 202). E, ainda segundo o autor, “é para o sentido de ser um cidadão ateniense que a tragédia se volta, como veremos, com sua específica retórica de questionamento” (GOLDHILL, 1986, p. 69).

O teatro torna-se, assim, espaço do tudo dizer, de questionar, mas também de uma *transgressão autorizada*, delimitada aos palcos. Defendemos que Eurípidés colocava em cena através do passado mítico “o campo de batalha das lutas internas da cidade” (SEGAL, 1993, p. 195). Através especialmente de temáticas bélicas, o “mais trágico de todos os poetas”, como Aristóteles o denomina (ARISTÓTELES. **Poética** XIII. 1453a, 29-30), puxa em destaque tanto os ideais a seguir frente à morte - o papel dos guerreiros -, quanto os males que o conflito bélico poderia causar.

Essa demonstração do que deveria ser seguido, mas também das críticas ao ambiente em que Eurípidés estava inserido, dava-se especialmente através do uso da metáfora, símbolo presente do discurso. Desse modo, no marco da ambiguidade trágica defendemos que as personagens femininas do poeta são postas metaforicamente em cena como os *hóplitai*, objetivando-se demonstrar a prerrogativa da coragem frente à morte em prol da comunidade, mas também realizando através de seu discurso uma crítica cáustica ao movimento bélico ateniense.

Representar a morte heroica feminina torna-se para Eurípidés uma maneira de demonstrar o sofrimento desse momento assim como os apelos políticos suscitados pelo contexto, evidenciando o estatuto epistemológico das *representações sociais* da morte expostas em seu discurso (JODELET, 2001, p. 28). Dessa forma, há uma *textualização do político* demonstrando a simbolização das relações de poder presentes no texto (ORLANDI, 2012, p. 68).

Entre a tristeza e a coragem vistas nas personagens, vemos posta a heroização dessas mulheres como um problema político. O poeta vai construindo suas representações transformando a morte no símbolo da violência

e das necessidades preconizadas em sua *pólis*, pois como nos recorda Romilly: “Os gregos conheceram a violência; e a tragédia grega a levou até seus limites, mas dirigiu, abertamente, uma luta heroica para triunfar sobre ela” (ROMILLY, 2010, p.43).

A partir disso, por fins didáticos, analisaremos cada uma das peças separadamente, nela evidenciando as engendradas representações sociais da morte e destacando as hipóteses para cada um dos sacrifícios realizados.

Ifigênia e a morte pela *pátris*

Tema de impacto que fugia às normas da sociedade grega, dedicar um ser humano ao ritual do sacrifício, como ressaltado por Albert Henrichs e outros autores, estava presente apenas no imaginário dos helenos: acreditavam que o sacrifício humano teria feito parte de seu passado histórico, mas teria sido abolido de suas práticas culturais (HENRICHS, 2013, p. 182), sendo assim encontrado, sobretudo, nas documentações poéticas. No entanto, no conjunto de obras de Eurípides chegado até nós, essa temática é recorrente, suscitando-nos a pergunta de por que levar aos palcos a transgressão do que ocorria no cotidiano.

Recordando-nos da história de **Ifigênia em Áulis**, deparamo-nos justamente com este tópico: Agamêmnon, pai da jovem virgem que dá nome à obra e chefe dos guerreiros aqueus, vê-se frente a um dilema: sacrificar sua própria filha para que a deusa Ártemis permita que o exército consiga avançar sobre Troia, visto que uma calmaria acometia as frotas helenas. O *agôn* presente nessa representação trágica, característica marcante do discurso euripídico e também do período em que o poeta se encontrava (como citado), põe em destaque o amor cívico à Hélade em disputa com os liames familiares, destacando como “o autodomínio e a enorme generosidade que devem nortear o indivíduo, em função de interesses coletivos, chocam com os laços pessoais, enleiam parentes próximos, cujos sentimentos se revelam na riqueza de toda uma gama contraditória” (SILVA, 2005, p. 129).

Verificamos, assim, na peça analisada, tanto o elemento religioso - visto que há o sacrifício de uma jovem virgem a um ser divinizado - quanto motivações políticas. Como nos recorda Romilly, “De fato, mediante uma nova transformação dentro da tragédia, o que começava no mito com a família átrida conclui – por estranho que pareça – nas instituições atenienses em pleno século V a.C.” (ROMILLY, 2010, p.36).

Destarte, as personagens vão se destacando ao longo dos versos pelos debates e o gosto pela *rhésis*: irmãos argumentando acerca da melhor atitude a ser tomada, uma mãe copiosa por ver que sua filha não encontrará o himeneu e sim a morte,⁹ e finalmente a jovem que será sacrificada passando da súplica pela vida à aceitação voluntária do rito de sangue.

Analisando os versos de **Ifigênia em Áulis**, atentos ao discurso proferido por Eurípides através de suas personagens, podemos verificar como, apesar de triste, Agamêmnon se mantém firme na decisão de sacrificar a filha, visto que o amor à Hélade, à *pátris*,¹⁰ deve sobrepujar os desejos individuais:

AGAMÊMNON

Não é Menelau que me escraviza, nem eu segui seu propósito: é pela Hélade. Por ela eu devo te sacrificar, quer queira ou não: ela é minha governante. Na medida em que isso depende de você, minha filha, e de mim, ela deve ser livre, e nós, gregos, não devemos ter nossas mulheres raptadas forçadamente. (EURÍPIDES. **Ifigênia em Áulis**, vv. 1269-1275 – grifos nossos)

Dessa forma, vemos nossa hipótese sendo delineada. Analisando o discurso conectado a sua exterioridade, vemos como a temática se relaciona ao momento vivido pelo poeta. Através do caráter ambíguo da tragédia, a morte da jovem evidencia não apenas a necessidade de se sobrepujarem os desejos coletivos acima dos individuais, mas também os males da guerra através de um ato de transgressão. Demonstra-se, assim, como ressalta Vernant e Vidal-Naquet, a utilização da ambiguidade como meio de expressão e modo de pensamento do universo trágico, permitindo aos espectadores, assim como os deuses, “escutar ao mesmo tempo os dois discursos opostos e seguir o confronto do princípio ao fim, através do drama” (VERNANT; VIDAL-NAQUET, 2008, p.73 e 78), visto que, como nos recorda Loraux, “o ambíguo é o prazer da *kátharsis*” (LORAUX, 1988, p. 59).

A atmosfera de morte e desilusão que a Guerra do Peloponeso gerava em Atenas é assim vista no tema da obra, rendendo a Eurípides tanto o título de pacifista, apresentando os males que a guerra pode causar, como também o de *patriota*, evidenciando a coragem ao se enfrentar a morte em campo de batalha (ROMILLY, 1999, p. 103). Através desse jogo dramático - marca do teatro como um instrumento capaz de provocar a reflexão do público, assim como a purgação das emoções por meio de imagens tristes,

de atos não eram esperados em meio à sociedade grega -, abre-se um “parênese institucional” (LORAUX, 1988, p. 114).

Ao denunciar a violência do ato sacrificial pondo em destaque a morte de uma jovem virgem, possuidora de sangue real, o poeta traz como vítima aquela que espera toda uma vida pela frente - um casamento, uma família -, conseguindo alcançar um enorme potencial trágico. Ao escolher uma personagem feminina, ele estaria assim despertando emoções profundas, pois como ressalta Maria de Fátima Souza e Silva, “da natureza feminina julgava Eurípides poder tirar melhores efeitos patéticos” (SILVA, 2005, p. 130). Ademais, devemos recordar, o teatro euripídiano não possuía como foco de representação o valor do guerreiro, mas sim a compaixão pela vítima, como destacado por Romilly (ROMILLY, 2010, p. 57).

Através disso, voltando-nos à análise dos versos, vemos como fim do confronto retórico a citada transformação de vítima em agente heroicizada, surgindo uma das passagens mais marcantes de toda a obra, que destaca a aceitação de Ifigênia após um momento de hesitação frente ao seu sacrifício e os motivos para tal *rendição*. A princesa, como seu próprio discurso nos recorda, assume a posição de um guerreiro: aceita a morte e busca torná-la bela, demonstrando toda a coragem ao enfrentá-la:

IFIGÊNIA

*Ouçã, mãe, os pensamentos que vieram a mim enquanto refletia. É determinado que eu deva morrer: mas para **fazer isso de forma gloriosa** – essa é a coisa que quero fazer; limpando-me de toda mancha de baixaza. Considere comigo, mãe, a verdade do que estou dizendo. A Hêlade, em todo seu poder, olha agora para mim, e de mim depende o poder de liberar seus navios e destruir os frígios, para que os bárbaros não façam nada com as mulheres no futuro [e para não permitir que levem mulheres da rica Hêlade, já que pagaram pela perda de Helena, a quem Paris raptou]. Todo esse resgate é realizado através de minha morte, e **a fama que ganharei por libertar a Hêlade me fará abençoada.***

*Verdadeiramente, não é certo que eu esteja tão apaixonada por minha vida: você me deu para todos os gregos em comum, não para você somente. **Inúmeros hóplitas e inúmeros remadores ousaram, já que seu país foi injustiçado, lutar bravamente contra o inimigo e morrer***

em nome da Hélade: deve minha vida ficar no caminho de tudo isso? Qual justo apelo poderemos fazer para conter esse argumento?
(EURÍPIDES. **Ifigênia em Áulis**, vv. 1374-1391 – grifos nossos)

O tragediógrafo, através das representações da morte de sua Ifigênia, converte a vítima em heroína tornando seu sacrifício glorioso, sendo “a forma de morte que elegeu a melhor por ser útil” (ANDRES, 1980, p. 57). Relacionando-se essa *bela morte* à *bela morte* do *hóplita*, que deve encarar a morte de forma honrosa, com coragem, sendo lembrado em sua sociedade, podemos verificar, como ressalta Nicole Loraux, que “por ignorar o casamento e os trabalhos de Afrodite, a moça adquire por meio do imaginário social noções relativas ao mundo da guerra [...] As virgens não poderiam combater ao lado dos varões mas, quando o perigo é extremo, seu sangue corre para que a comunidade dos *andres* viva” (LORAUX, 1988, p. 67). Essa proposta também é elaborada por outros autores como Hughes:

A devoção altruísta dessas vítimas lendárias, particularmente pungente no caso de moças jovens, serviu para inspirar o exército à coragem e patriotismo em face do inimigo [...] Assim, os contos de mulheres que morreram de forma abnegada para salvar seu país, efetivamente inspiraram homens a estarem preparados para fazer o mesmo, embora às mulheres nos mitos seja concedida uma morte sacrificial, em vez de uma morte ‘viril’ no campo de batalha.
(HUGHES, 2003, p. 76)

Dessa forma, a exemplo dos guerreiros, a glória que Ifigênia deseja atingir não é por uma motivação individual, mas sim coletiva, por sua comunidade, exaltando as novas prerrogativas que o ambiente bélico da sociedade ateniense clássica evidenciava através das falanges *hóplitai*. Andres ressalta, inclusive, que o sacrifício pela *pátris* era uma virtude comum entre os gregos, sendo “completamente lógico” que as doutrinas declamadas por Péricles na *Oração Fúnebre*, evidenciando a subordinação do indivíduo à *pólis*, sejam vistas nas obras de Eurípides (ANDRES, 1980, p. 58).¹¹

Porém, como citado, Eurípides não deixava de exaltar os males da guerra, recordando-nos, como ressalta Garlan, estudioso sobre a guerra na Antiguidade, que “em suma, passava-se com a guerra o que hoje se passa com o inverno ou o mau tempo: de que se tem motivo de queixa e de que se protege ao máximo, mas que se aceita afinal de contas como algo, senão

agradável em si, ao menos inerente à ordem natural e, às vezes, até benéfico” (GARLAN, 1991, p.10). Até mesmo a tragédia **Troianas** de Eurípides, põe em destaque este debate: “carece, assim, que fuja da guerra quem é prudente; Mas, se ela chegar, coroa não infame à cidade/É a bela morte; a não bela, coisa inglória (EURÍPIDES. **Troianas**, vv. 400-2).

O final da peça destaca mais ainda a citada denúncia à violência, vendo como Eurípides se opõe a ela: Ifigênia, através da intervenção divina de Ártemis, é salva no momento em que se daria o sacrifício, sendo substituída por um cordeiro e destinada a viver em meio aos deuses.¹² Desse modo, como nos recorda Romilly, vemos no teatro do poeta analisado “como um deus chega ao final para dissipar todos os mal-entendidos e pôr um fim à violência” (ROMILLY, 2010, p. 40).

Assim, o sacrifício humano exigido, apesar de causar grande tristeza, torna-se “uma resposta a um perigo que ameaça a coletividade na sua própria existência” (BONNECHERE, 1998, p. 194). Verificamos dessa maneira que, através de sua representação teatral da morte heroica feminina, o teatro de Eurípides busca “agir sobre o mundo e o outro, o que desemboca em suas funções e eficácias sociais” (JODELET, 2001, p. 28). Dando voz a uma parcela da sociedade grega que usualmente era deixada em segundo plano, relegada ao espaço do *oikos*, o poeta exerce um papel frente a sua sociedade metaforizando a coragem do herói diante da morte em campo de batalha, mas também objetivando através da figura frágil feminina atingir a mais forte das purgações.

Alceste e a morte pelo *oikos*

Como anteriormente mencionado, as obras **Ifigênia em Áulis** e **Alceste** se conectam ao colocar nos palcos a temática do sacrifício frente à morte. Porém, apesar do ponto em comum, podemos verificar que tanto as vítimas quanto os motivos para tal ato se diferenciam de uma peça para outra. Em **Alceste**, por exemplo, não mais vemos a morte de uma jovem virgem, e sim de uma esposa e mãe.¹³ Ademais, o sacrifício não se dá através de uma exigência externa, e sim da escolha voluntária da personagem homônima à peça ao entregar sua vida por seu marido.

Analisando o mito trabalhado por Eurípides, temos como motivação para tal ato o fato de Admeto, rei de Feras, ter conseguido *burlar* através de Apolo o poder da *moira*, da porção a ele cabida, tendo a possibilidade de

escolher outrem para morrer em seu lugar. Sendo assim, o foco da obra é o nobre sacrifício da jovem protagonista que, por espontânea vontade e pela honra de Admeto, aceita morrer em seu lugar, colocando acima de tudo a salvação de seu lar, da sua família. Se Ifigênia acolhe seu sacrifício em prol da Hélade, Alceste o faz pelo *oïkos*, visto que, como ressalta Luciene Silva,

Ao permitir que a personagem vivesse alguns anos mais e se tornasse mãe, Eurípidés nos faz crer que Alceste, ao sacrificar-se por Admeto, fê-lo principalmente em prol das crianças, que poderiam ter o futuro totalmente comprometido pelo fato de o pai, um rei, não estar mais entre elas, e, ainda, possuírem como mãe uma estrangeira. (SILVA, 2000, p. 15)¹⁴

Desse modo, podemos verificar - como recorda Santos - que, ao contrário do que vemos no universo masculino, no qual a morte heroica põe em configuração a comunidade política, a *bela morte* da protagonista dá destaque ao interior do palácio e ao seu papel como esposa e mãe (SANTOS, 1988, p.110). Voluntariando-se frente à morte, Alceste é assim consagrada como a mulher mais nobre, possuindo atributos que na sociedade grega são conectados à mulher ideal, *mélissa*. Conhecida como *a melhor [ἀριστήν] das esposas e a melhor das mães* (EURÍPIDES. **Alceste**, vv. 323-325), como diversas vezes ressaltado na peça, a protagonista se destaca como um modelo de virtude a ser seguido pelo público, evidenciando o caráter instrutivo do teatro grego. Dessa forma, os versos proferidos pela criada do palácio na tragédia eurípidiana sintetizam o ato de nobreza encontrado em **Alceste**: “Sem dúvida a mais nobre [ἄριστήν]! Quem dirá que ela não o é? De que devemos chamar a mulher que superar seu ato? Como poderia qualquer mulher dar maior prova que o lugar de honra que ela dá ao seu marido desejando por ele morrer?” (EURÍPIDES. **Alceste**, vv. 152-156).

Porém, contrapondo-se ao modelo feminino encarnado na figura da protagonista, vemos igualmente sendo posto em debate, na obra analisada, a covardia de Admeto. Destacando-se a baixeza do homem, Eurípidés evidencia um exemplo *a não ser seguido*, demonstrando uma personagem que falha com seus deveres masculinos e de cidadão. Não defendendo seu *oikos*, não possuindo coragem e virilidade, desrespeitando seus pais e se submetendo ao *páthos* do luto e à vontade da esposa aceitando não mais se casar, Admeto é assim desmoralizado, sendo visto na peça como “o maior dos covardes” (EURÍPIDES. **Alceste**, vv. 694-699). Desse modo, Eurípidés põe em evidên-

cia a *hamartía* do rei de Feras: “Aqui seria possível enquadrar o filho de Feres, se pensarmos que a simples aceitação do sacrifício da esposa constituiria sua *hamartía* e conseqüentemente que a sua *hamartía* decorre do seu intento de querer evitar a condição de mortal” (SILVA, 2000, p. 15).

Como vimos, a tragédia é, antes de tudo, o lugar do conflito, das tensões e rupturas: são as mulheres, nesse espaço, agressivas, dominadoras, ativas e seres visíveis (BUXTON, 1996, p. 145), como é o caso de Alceste em especial. No gênero trágico habita a representação do duelo, sua magnitude e suas aporias. Isso porque a tragédia dramatiza, para uso dos cidadãos, o essencial das exclusões efetuadas pela *pólis* (LORAUX, 2004, p. 17). Sendo assim, verificamos uma inversão irônica do tema heroico da *bela morte*, visualizando-se uma troca de papéis: Admeto, biologicamente do sexo masculino, assume o gênero feminino, e vice-versa, pois “para cada contexto sociocultural, elege-mos modelos de homens aceitáveis e valorizados, assim como aqueles desprezados” (CECCHETTO, 2004, p. 70). Por conseguinte, podemos verificar em Eurípidés o rompimento dos padrões aceitáveis em meio à sociedade, assim como a valorização dos códigos de conduta a serem seguidos.

Igualmente, utilizando uma personagem feminina e também personagens infantis para compor o drama, podemos verificar que na peça de Eurípidés a busca pela compaixão das vítimas marca seu discurso trágico e um sentimento despertado a respeito do que é desafortunado imerecidamente (ARISTÓTELES. **Poética** IX, 1451a, 36-8). Dessa forma, atinge-se através dessas figuras dramáticas a *kathársis* da obra. Admeto, frente à dor que sente, se dá conta de como teria sido melhor morrer do que sentir a tristeza que o luto pela esposa causa. Igualmente a situação trágica de Admeto nos faz refletir acerca do medo da morte e da falta dos entes amados, visto que o luto ao qual o rei se impõe é de extrema tristeza, como suas palavras demonstram: “Eu lamentarei sua morte não um ano apenas, mas enquanto minha vida durar” (EURÍPIDES. **Alceste**, vv. 336-337).

E por que esse discurso seria proferido por Eurípidés? O que o autor estaria desejando passar através de suas representações da morte? Analisando a posição sócio-histórica do enunciador, como nosso quadro teórico-metodológico propõe, podemos verificar que, diferentemente de **Ifigênia em Áulis**, como visto, **Alceste** foi composta antes do início da Guerra do Peloponeso, mas em um contexto em que o imperialismo ateniense estava demarcado, além dos prenúncios do conflito. Desse modo, defendemos

como hipótese que a violência que a *pólis* de Eurípides vinha impondo através de suas ações desmedidas, é por ele posta nos palcos através de suas metáforas, visto que, como delineado pelo conceito de *representações social*, essa noção é capaz de guiar “no modo de nomear e definir conjuntamente os diferentes aspectos, tomar decisões e, eventualmente, posicionar-se frente a eles de forma decisiva” (JODELET, 2001, p. 17).

Como ressaltado por Schein, “uma das características mais distintivas da tragédia ática é a maneira pela qual os poetas convidam sua audiência e seus leitores a repensarem as instituições e os valores tradicionais, provocando contradições entre eles (ou dentro deles) à luz desse desencanto” (SCHEIN, 1988, p. 179). Desse modo, perto de personagens pouco heroicos como marido e sogro, Alceste se destaca como heroína, e Eurípides, utilizando-se do recurso linguístico metafórico para fazer uma crítica a sua sociedade, desacredita o papel do homem apontando tanto suas falhas como as da *pólis*, instituição pela qual o gênero masculino deveria velar.

Voltando-se para o *oikos*, dando voz ao universo feminino e retirando-o de sua passividade, podemos verificar que a mulher passa a representar “os valores que a *pólis* rejeitou: a terra, os afetos, a família. Por isso, ela expressa uma possível força renovadora para a crise da *pólis*” (FERNANDES, 2012, p.87).

Igualmente, ao morrer gloriosamente, assim como os heróis em campo de batalha, Alceste consegue alcançar, como já citado, uma resposta ao destino incontestável da morte, pondo em primeiro lugar a coragem e a glória do nome da vítima. Desse modo, *a que sabia ter morte gloriosa* [εὐκλείης] (EURÍPIDES. **Alceste**, vv. 150-2), *a esposa nobre* [ἑσθλῆς γυναικὸς] (EURÍPIDES. **Alceste**, v. 200) alcança as condições *sine qua non* de uma boa morte: a ereção de uma estela, o luto e os lamentos pelo morto (SOURVINOU-INWOOD, p. 130), mas acima de tudo o canto dos poetas: “Poetas cantarão muitas vezes em seu louvor [...] Tão grande é o tema para a canção que você deixou para os poetas com a sua morte” (EURÍPIDES. **Alceste**, vv. 445-454).

À vista disso, como nos recorda Stamatia Dova, há uma crença de que “as circunstâncias da morte de alguém afetam a preservação social de sua memória” (DOVA, *edição Kindle*, posição 459); sendo assim, a protagonista da peça irá receber os devidos ritos perante a morte:

Não deixe que a sepultura de sua esposa seja vista como o túmulo daqueles já mortos, mas deixa-a ser homenageada como são os deuses, um objeto de reverência para o viajante. Alguém percorrendo

um caminho sinuoso, passando pelo seu túmulo dirá: ‘essa mulher morreu no lugar de seu marido, e agora ela é uma divindade abençoada. Salve [χαῖρ’], Senhora, e conceda-nos a sua bênção! Com essas palavras eles se dirigirão a ela. (EURÍPIDES. **Alceste**, vv. 995-1005)

À protagonista igualmente se destina, ao longo da peça, a saudação *khaîre*, como nos versos a seguir: “Ó resoluta em coragem, nobre de coração e generosa, adeus [χαῖρε]!” (EURÍPIDES. **Alceste**, vv. 741-743). Analisando o uso desse termo na tragédia, Sourvinou-Inwood destaca que ele era endereçado apenas àqueles que possuíam um status especial após a morte: “A visão de que até certo ponto do século IV *khaîre* não era apropriado para os mortos comuns, mas apenas para os excepcionais, é fortalecida pelo fato de que um dos principais usos de *khaîre* era endereçar divindades e outros seres sobrenaturais em invocações, saudações e similares” (SOURVINOU-INWOOD, 1995, p. 197 e 199).

Analisando o desfecho da peça, vemos Admeto assumindo sua covardia (EURÍPIDES. **Alceste**, vv.955-957) e recebendo Hércules com a hospitalidade devida, fazendo com que obtenha em gratidão a salvação de sua esposa das mãos de *Thánatos*, vendo-se novamente uma oposição à violência que da morte delinea.

Verificando sua salvação, podemos destacar que “seu heroísmo parece passar facilmente o teste tanto da inspeção moral humana quanta divina, colocando-a [Alceste] entre a minoria daqueles que são premiados com um *gêras* (γέρας, “dádiva de honra”, 179c6) de retorno ao mundo superior” (DOVA, edição *Kindle*, posição 4132). Porém, como destacado por Justina Gregory, “se a **Iliada** sugere que a circunstância da mortalidade é uma precondição para o heroísmo, a **Alceste** revela que isso é igualmente essencial para a vida comum” (GREGORY, 1979, p. 17).

Sendo assim, problematizando o que ouvimos através do discurso de Eurípides, como nossa metodologia pressupõe, verificamos em **Alceste** um confronto entre o político, o que ocorre na *pólis* dos atenienses, e o simbólico. Em um mundo onde as mulheres pouco tinham voz, elas se destacam no cenário trágico, demonstrando, como destaca Nicole Loraux, que “os cidadãos se comovem vendo o sofrimento dessas mulheres heroicas que encarnam no teatro outros cidadãos vestidos com trajes femininos” (LORAUX, 1988, p. 59).

Conclusão

A maneira pela qual as personagens femininas representadas por Eurípides enfrentam sua morte - com a coragem de um herói - se contrapõe ao que usualmente era esperado desse gênero na sociedade grega. Normalmente em segundo plano, pouco consideradas, as mulheres passam de passivas a ativas, tornando-se visíveis. Através de Alceste e Ifigênia, o poeta constrói, assim, simbolicamente, como ressalta Polignac, uma mensagem que deve ser entendida a partir do seu contexto de produção (POLIGNAC, 2010, p. 484).

Através da simbolização e interpretação dos objetos, as *representações sociais* da morte apresentadas por Eurípides, assim como sua ideologia frente à guerra evidenciando tanto seus males quanto a necessidade de travá-la, são demonstradas em seu discurso. Defendemos, ao longo de nosso artigo, que, apesar de o poeta pôr em destaque a necessidade da coragem frente à morte, ele se opõe à violência e critica a *hamartía* humana, sendo o final de suas peças um marco para isso, já que as heroínas são salvas.

Através de seu discurso ambíguo, os debates vistos são postos sob o olhar do público para por ele serem assim pensados, mas não logicamente aceitos, e sim argumentados, contestados. Há, desse modo, a “necessidade de se construir um dispositivo de interpretação, objetivando-se procurar ouvir naquilo que o sujeito diz o que ele não diz, mas que está presente nos sentidos de suas palavras” (ORLANDI, 2012, p. 59).

Por conseguinte, podemos verificar como a literatura trágica não deve ser analisada apenas como um objeto de estudo em si mesmo, mas como parte de uma dinâmica social, como artefatos históricos e culturais que nos remetem a “*representações* do passado, construídas a partir de um olhar, de determinados códigos e valores” (GRUNER, 2008, p. 11 - grifos do autor).

Dessa forma o poeta, através da simbologia de seu discurso trágico, pôde se endereçar ao conjunto da sociedade *políade* representando em cena as experiências humanas em geral, levando à reflexão e à instrução. A tragédia não é, portanto, mero espetáculo de entretenimento. A força de sua dramatização tinha efeitos práticos sobre seu público. Em meio à Guerra do Peloponeso e do imperialismo ateniense, Eurípides expôs através de metáforas seus pensamentos que, acima de um artista, são de um cidadão. Desse modo, o teatro não está apenas sujeito a um contexto político: ele *se faz contexto*, já que possui um papel efetivo frente à sociedade, eviden-

ciando, através das *representações sociais* da morte, valores éticos a serem seguidos, assim como pondo os problemas da *pólis* em debate.

THE FEMININE BEAUTIFUL DEATH BEYOND THE CHILDBIRTH: A STUDY ON THE HEROINES OF EURIPIDES

Abstract: We propose, on this article, to analyze the heroic death of two characters present in the tragedies of Euripides: *Alcestis* and *Iphigenia*. We aim both to show how much the end of life of these women represents a beautiful death – thanatical tipology usually connected to the masculine warrior universe or the feminine death on childbirth – and investigate the intentionality of the poet on representing this discourse.

Keywords: Euripides; beautiful death; feminine; heroines; Discourse Analysis.

Documentação textual

ARISTÓTELES. **Poética**. (Coleção Estudos Gerais / Série Universitária). Trad. Eudoro de Sousa. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1994.

EURÍPIDES. *Alcestis*. In: _____. **Euripides. Cyclops. Alcestis. Medea**. Trad. David Kovacs. Cambridge: Harvard University Press, 1994.

_____. *Iphigenia at Aulis*. In: _____. **Bacchae, Iphigenia at Aulis and Rhesus**. Trad. David Kovacs. Cambridge: Harvard University Press, 2002.

_____. **Dois tragédias gregas: Hécuba e Troianas**. Trad. Christian Werner. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

TUCÍDIDES. **Historia de la Guerra del Peloponeso**. Trad. Antonio Guzmán. Madri: Alianza Editorial, 2011.

Referências bibliográficas

ANDERSON, M. J. *Myth*. In: GREGORY, J. (Org.) **A Companion to Greek Tragedy**. Malden/Oxford: Blackwell, 2005.

ANDRES, A. S. **El tema del sacrificio voluntario em Euripides, comparación del personaje de Ifigenia con otros euripideos**. Murcia: Universidad de Murcia, 1980.

BONNECHERE, P. La Notion d'”Acte Collectif” Dans le Sacrifice Humain Grec. **Phoenix**, v. 52, n. 3/4, p.191-215, 1998.

BUXTON, B. G. A. Euripides' *Alkestis*; Five Aspects of an Interpretation. In: MOSSMAN, J. (Ed.) **Oxford Readings in Classical Studies: Euripides**. New York/Oxford: Oxford University Press, 2011, p. 170-186.

CECCHETTO, F. R. **Violência e estilos de masculinidades**. Rio de Janeiro: FGV, 2004.

CODEÇO, V. F. S. “**Eduquemos o grosseirão!**”: a função educativa do teatro na Atenas Clássica (séculos V e IV a.C.) – um estudo de caso em Eurípides. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: UFRJ, 2010.

DOVA, S. **Greek Heroes in and out of Hades**. (Edição Kindle) Maryland: Lexington Books, 2012

FERNANDES, I. A morte na tragédia *Alceste*, de Eurípides. In: EYLER, F. S.; FERNANDES, I. **A vida, a morte e as paixões no mundo antigo: novas perspectivas**. Rio de Janeiro: Cassará Editora, 2012.

GARLAN, Y. **Guerra e Economia na Grécia Antiga**. Campinas: Papirus, 1991.

GOLDHILL, S. **Reading Greek Tragedy**. Nova York: Cambridge University Press, 1986.

_____. **Amor, sexo & tragédia: como gregos e romanos influenciaram nossas vidas até hoje**. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

GREGORY, J. Euripides' *Alkestis*. **Hermes**, v. 107. Bd., H. 3, p. 259-270, 1979.

GRUNER, C. Introdução. In: GRUNER, C.; DENIPOTI, C. (Orgs.) **Nas tramas da ficção: história, literatura e leitura**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

HENRICH, A. Animal Sacrifice in Greek Tragedy. Ritual, metaphor, problematizations. In: FARAONE, C. A.; NAIDEN, F. S. (Ed.) **Greek and Roman Animal Sacrifice**. Ancient Victims, Modern Observers. Cambridge: Cambridge University Press, 2013, p. 180-194.

HUGHES, D. D. **Human sacrifice in Ancient Greece**. Nova York: Routledge – Taylor & Francis e-library, 2003.

ITO, P. C. Casamento e sacrifício: a rememoração da festa de Peleu e Tétis na Ifigênia em Áulis, de Eurípides. In: BUSTAMANTE, R. M. C.; LESSA, F. S. (Orgs.) **Memória e Festa**. Rio de Janeiro: Mauad, 2005, p. 360-363.

JODELET, D. (Org.) **Representações sociais**. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2001.

LESSA, F. S. Maternidade e morte na Atenas Clássica. **Politeia: História e Sociedade, Vitória da Conquista**, v. 6, n. 1, p. 85-97, 2006.

LORAUX, N. **Maneiras trágicas de matar uma mulher**. Imaginário da Grécia Antiga. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1988.

_____. **Las experiencias de Tiresias:** lo femenino y el hombre griego. Buenos Aires: Biblos, 2003.

_____. **Madres en Duelo.** Madrid: Abada Editores, 2004.

NAGY, G. **The Best of the Achaeans:** Concepts of the Hero in Archaic Greek Poetry. Baltimore/London: The Johns Hopkins University Press, 1999.

ORLANDI, E. P. **Análise de Discurso:** princípios & procedimentos. São Paulo: Pontes Editores, 2012.

POLIGNAC, F. Um paysage religieux entre rite et représentation. Éleuthères dans l'*Antiope* d'Euripide. **Revue de l'histoire des religions**, v. 4, 2010.

ROMILLY, J. **A tragédia grega.** Brasília: UnB, 1998.

_____. **Compêndio de Literatura Grega.** Lisboa: edições 70, 2011.

_____. **La Grecia Antigua contra la Violencia.** Madrid: Gredos, 2010.

SANTOS, F. B. *Alceste:* o heroísmo no sacrifício ou o sacrifício no heroísmo? (Uma leitura da *Alceste* de Eurípidés) **Alfa**, São Paulo, v. 32, p.101-118, 1988.

SEBILLOTE-CUCHET, V. **Libérez la patrie!** Patriotisme et politique en Grèce ancienne. Paris: Editions Belin, 2006.

SCHEIN, S. L. ΦΙΛΙΑ in Euripides' *Alcestis*. **Mètis.** Anthropologie des mondes grecs anciens, v. 3, n. 1-2, p. 179-206, 1988.

SEGAL, Ch. Violence and the Other: Greek, Female, and Barbarian in Euripides' *Hecuba*. **Transactions of the American Philological Association (1974-)**, v. 120, p. 109-131, 1990.

_____. O ouvinte e o espectador. In: VERNANT, J.P. **O homem grego.** Lisboa: Editorial Presença, 1993.

SILVA, M. F. S. **Ensaio sobre Eurípidés.** Lisboa: Edições Cotovia, 2005.

SILVA, L. L. *Alceste* de Eurípidés pelo prisma da poética de Aristóteles. **Aletria: Revista de Estudos de Literatura**, Belo Horizonte, v. 7, n. 1, p.15-20, 2000.

SOURVINOU-INWOOD, Ch. **"Reading" Greek death:** to the end of the classical period. Nova York: Oxford University Press, 1995.

VERNANT, J-P.; VIDAL-NAQUET, P. **Mito e tragédia na Grécia Antiga.** São Paulo: Perspectiva, 2008.

VERNANT, J-P. A bela morte e o cadáver ultrajado. **Discurso**, São Paulo, n. 9, p. 31-62, 1978.

_____. **A travessia das fronteiras:** entre mito e política II. São Paulo: Edusp, 2009.

¹ Em contraste ao feito de morrer belamente, havia a *feia morte*, que seria motivo de esquecimento por parte da sociedade daquele que fora morto. O padecimento de um ancião em batalha e não na velhice, por exemplo, encaixar-se-ia nessa categoria, assim como morrer ferido pelas costas, demonstrando que o homem estaria fugindo de seu inimigo. As personagens também poderiam aferir a *feia morte* ultrajando o corpo do inimigo e buscando privá-lo de uma figura bela que poderia permanecer na memória social: “O *aikta*, o ultraje, consiste em desfigurar, em desumanizar o corpo do adversário, em destruir nele todos os valores que nele se encarnam, valores indissolúvelmente sociais, religiosos, estéticos e pessoais” (VERNANT, 2009, p. 429).

² Inserindo-se em uma sociedade *agonística*, na qual cada homem vive em função do olhar do outro, morrer *áphantos* e *nónymos*, ou seja, sem ser lembrado, tornando-se invisível frente à sociedade, era um dos piores fins para esses guerreiros. Como ressalta Vernant, “Ultrapassa-se a morte acolhendo-a em vez de a sofrer, tornando-a a aposta constante de uma vida que toma, assim, valor exemplar e que os homens celebrarão como um modelo de ‘glória imorredoura’” (VERNANT, 1978, p. 40).

³ Para mais informações acerca disto, consultar o artigo de Fábio de Souza Lessa *Maternidade e morte na Atenas Clássica* (consultar **Referências bibliográficas**).

⁴ Devemos ressaltar que há um debate na historiografia acerca da tipologia da obra apresentada por Eurípides. Por possuir caracteres cômicos e um final feliz, além de sua posição no concurso dramático (terceiro lugar), discute-se se a peça se trataria de um drama satírico. Porém, como ressalta Codeço, “mesmo que **Alceste** seja de fato um drama satírico (hipótese que refutamos) sua mudança de estilo não constitui uma modificação muito profunda em sua essência dramática e mensagens instrutivas” (CODEÇO, 2010, p. 118).

⁵ Utilizamos como aparato teórico o conceito de *representação social*, analisado a partir das perspectivas de Denise Jodelet. Segundo a autora, as representações sociais devem ser entendidas como o estudo “dos processos e dos produtos, por meio dos quais os indivíduos e os grupos constroem e interpretam seu mundo e sua vida, permitindo a integração das dimensões sociais e culturais com a história” (JODELET, 2001, p.10). As representações são, assim, as interpretações que os indivíduos ou grupos constroem sobre determinados objetos, podendo estes ser pessoas, coisas, ideias ou *fenômenos naturais*, reais, imaginários ou míticos. Dessa forma, esses sistemas de interpretação organizam e orientam nossas condutas, sendo tanto processo como produto dessa apropriação que os sujeitos fazem da realidade que os cerca, elaborando-a psicologicamente e socialmente. Ademais, devemos enfatizar que as representações sociais circulam nos discursos, sendo um fenômeno observável, podendo revelar diferentes elementos da sociedade como normas, crenças, valores e atitudes.

⁶ A metodologia da *Análise de discurso* proposta por Eni P. Orlandi põe em destaque não apenas a análise do discurso *per se*, mas dos processos e condições de produção do mesmo, pois “o analista de discurso relaciona a linguagem à sua exterioridade” (ORLANDI, 2012, p.16). Dessa maneira, o texto deve ser analisado em sua *discursividade*, tendo ciência de a sua capacidade provocar efeitos de sentido entre os locutores (ORLANDI, 2012, p.21). *De-superficializando* o texto, busca-se analisar a materialidade linguística: o como se diz, o quem diz, em que circunstâncias. Busca-se compreender, assim, o modo como o discurso que analisamos se textualiza, assim como a ideologia que ele constrói (ORLANDI, 2012, p.65).

⁷ Além das mortes em campo de batalha, a guerra também confluiu com uma peste que assolou a *pólis* de Eurípides. Reclusos dentro das muralhas da *ásty*, estratégia elaborada por Péricles, os habitantes de Atenas ficaram desprovidos de alimentos, vendo a fome e a doença se espalharem, sendo a rendição ao inimigo a escolha mais viável.

⁸ Segundo Romilly, “No *agôn*, cada um defendia o seu ponto de vista com toda força retórica possível, num grande desdobramento de argumentos que, naturalmente, contribuíam para esclarecer o seu pensamento ou a sua paixão” (ROMILLY, 1999, p. 39).

⁹ A fim de atrair sua filha para o local do sacrifício, Agamêmnon arquiteta um casamento fictício entre Ifigênia e o herói Aquiles. Através da chamada *ironia trágica*, a relação entre o matrimônio e a morte sacrificial é assim vista nos usos das metáforas pelo tragediógrafo. Os símiles animais utilizados para as jovens virgens, como novilha (*móskos*), são, inclusive, como apontado por Segal, também empregados para jovens que se dirigem ao altar nupcial (SEGAL, 1990, p. 116). Como ressaltado por Ito, “Tanto o casamento quanto o sacrifício envolvem uma morte voluntária (real ou simbólica), designando um resguardo do convívio social. Ambos visam levar a um futuro que é propiciado pela violência, perda e submissão à ordem social. Participação no sacrifício significa participação em uma sociedade e, por implicação, submissão a suas regras e requerimentos, e uma autorização por uma parte em seus benefícios” (ITO, 2005, p. 362).

¹⁰ Devemos ressaltar que a noção de pátria é inexistente no período por nós estudado. Como elaborado por Violaine Sebillote-Cuchet ao longo de sua obra, apesar do discurso da *pólis* frequentemente se focar em considerações institucionais, a palavra *pátris*, já encontrada desde Homero, não significaria o sentido pelo qual hoje conhecemos, e sim o apego aos ancestrais, à terra e aos laços entre membros da comunidade (SEBILLOTE-CUCHET, 2006).

¹¹ Referindo-se aos *hóplitas* mortos em combate, Tucídides menciona que eles “deram [a Atenas], de fato, suas vidas pela comunidade, ganhando em particular um louvor imperecível e a mais célebre tumba” (TUCÍDIDES. II, 43).

¹² Em **Ifigênia em Táuris**, peça composta anteriormente à que aqui analisamos, vemos que o destino da princesa é o sacerdócio junto ao templo da deusa Ártemis.

¹³ Segundo Loraux, é em Atenas onde melhor se formula a ideologia cívica da maternidade. A ateniense somente realiza seu *télos* (finalidade) se tornando mãe. Dessa forma, a maternidade adquire um traço de atividade cívica (LORAUX, 2004, p. 18).

¹⁴ Devemos ressaltar que originalmente o mito de Alceste demonstrava sua morte no momento de seu casamento, e não posteriormente, como o faz Eurípides.