

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

AMANDA MARTINS VASCONCELLOS

AS IMPLICAÇÕES DAS FIGURAS FEMININAS EM EURÍPIDES: Alceste e Ifigênia

RIO DE JANEIRO

2024

Amanda Martins Vasconcellos

AS IMPLICAÇÕES DAS FIGURAS FEMININAS EM EURÍPIDES: Alceste e Ifigênia

Monografia submetida à Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para obtenção do título de Licenciada em Letras na habilitação Português/Francês.

Orientadora: Prof. Doutora Priscila Saemi Matsunaga

RIO DE JANEIRO

2024

FOLHA DE AVALIAÇÃO

AMANDA MARTINS VASCONCELLOS

DRE: 118067499

AS IMPLICAÇÕES DAS FIGURAS FEMININAS EM EURÍPIDES: Alceste e Ifigênia

Monografia submetida à Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para obtenção do título de Licenciada em Letras na habilitação Português/Francês.

Data da avaliação:

Banca examinadora:

Prof.

Nota:

Prof.

Nota:

MÉDIA:

Assinatura dos avaliadores:

AGRADECIMENTOS

Dedico esse trabalho à minha família, que sempre me apoiou para que eu conseguisse finalizar a graduação mesmo diante de algumas adversidades. Eles sempre incentivaram meus estudos e minha formação acadêmica. Minha mãe me incentivou a seguir meu sonho de estudar literatura. Meu pai sempre lidou muito bem com a parte prática e as resoluções possíveis dos meus problemas. Um agradecimento especial às minhas irmãs, que foram meu porto seguro todos esses anos, não apenas em relação à graduação, mas à vida.

Agradeço à minha orientadora, Priscila Matsunaga, que sempre se mostrou muito gentil e aberta para estudar temas que fossem do meu interesse. Além disso, ela me incentivou a fazer este presente trabalho sempre com muita paciência e apoio acadêmico, abrindo portas para mim na graduação por meio da Iniciação Científica. Obrigada, Priscila! Você é muito importante na minha jornada acadêmica.

Gostaria de deixar um agradecimento especial a todos os meus amigos que atravessaram a graduação ao meu lado, desde a época da escola se fazendo presente. Obrigada Pablo, Daniella, Raquel e Maria Clara por ouvirem inúmeras vezes meus desabafos e me auxiliarem a continuar com meu sonho de me graduar pela UFRJ.

Agradeço também aos amigos que fiz na graduação e foram extremamente importantes nos corredores da Faculdade de Letras da UFRJ. Meus amigos Marlon, Stephany, Juliana, Bárbara, Amanda, Maria Eduarda, Mariana e Juan, vocês foram luz nos meus caminhos muitas vezes. A faculdade não seria a mesma sem vocês comigo.

RESUMO

VASCONCELLOS, M. A. **As implicações das figuras femininas em Eurípides: Alceste e Ifigênia**. 2024. Monografia (Graduação em Licenciatura em Letras - curso Português/Francês) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2024.

Esta monografia apresenta a análise de tragédias gregas que retratam heroínas, mais especificamente as peças *Ifigênia em Áulis* e *Alceste*, de Eurípides. Em nossa investigação, buscamos perceber as diferentes implicações que envolvem as obras de Eurípides, tendo a autora Nicole Loraux como a principal fonte de estudos. Eurípides foi um tragediógrafo que escreveu peças com muitas personagens heroínas, o que demonstrou haver diferentes teorias que podem tentar explicar essa motivação. A partir disso, as percepções sobre as peças de Eurípides foram suscitando interesse em continuar os estudos sobre seu modo de escrever e as relações que ocorriam em sua época. Mostrou-se necessário também se atentar sobre as estruturas políticas da época, assim como as estruturas da própria função das tragédias na Grécia Antiga.

PALAVRAS-CHAVE: Eurípides; Heroínas trágicas; Nicole Loraux.

SUMÁRIO

1. APRESENTAÇÃO	6
2. INTRODUÇÃO	8
3. EURÍPIDES E A TRAGÉDIA GREGA	10
4. Mulheres e homens em Eurípides	13
5. A tragédia e a voz enlutada	19
6. IFIGÊNIA EM ÁULIS A PARTIR DE NICOLE LORAUX	22
CONSIDERAÇÕES FINAIS	26
REFERÊNCIAS	29

1. APRESENTAÇÃO

Muito já se escreveu sobre a tragédia grega, e o tema é bastante pesquisado ao redor do mundo. Com curiosidade e entusiasmo para estudar relações femininas em obras literárias, a presente monografia começou a caminhar nessa direção. O destaque de Eurípides, considerado por alguns por ter uma abordagem feminista, chamou atenção por se tratar de textos muito antigos e com contextos sociais diferentes do que encontramos no ocidente, e na sociedade contemporânea. Além disso, os temas das tragédias convergiram com a zona de interesse em que eu comecei a iniciação científica, realizada entre março de 2021 e agosto de 2022.

A monografia tem o objetivo de discorrer sobre as relações de feminilidade presentes nas obras do tragediógrafo Eurípides, utilizando como fonte principal de estudos e consultas as obras *Maneiras trágicas de matar uma mulher* e *La voix endeuillée*, de Nicole Loraux. Ademais, é de extrema importância refletir sobre as possibilidades das disposições das relações sociais que essas obras podem demonstrar, além de inferências quanto à recepção do público, pelo contexto que Eurípides se encontrava.

Esse tema foi pensado a partir de um desejo pessoal de estudar paradigmas religiosos. Com isso, depois de investigar algumas possibilidades dentro de religiões brasileiras, foi-me recomendada a leitura de algumas peças de tragédia. Evidentemente as peças de Eurípides se destacaram perante o eixo das personagens heroínas e suas implicações.

À vista disso, devido ao tema central dos objetivos do trabalho, após a introdução, o primeiro tópico irá se debruçar sobre o tragediógrafo Eurípides e as interpretações possíveis sobre duas tragédias, *Ifigênia em Áulis* e *Alceste*. Em seguida, o enfoque será sobre Eurípides e Aristóteles, pois essa relação é marcada por acontecimentos importantes para a presente monografia. Em subsequência, apresenta-se um capítulo sobre as figuras femininas e masculinas em Eurípides. A partir disso, com todo o conteúdo relevante desenvolvido, poder-se-á começar a pensar na relação dessas personagens e o contexto histórico. Por fim, o terceiro e

último capítulo irá dialogar sobre a obra que foi mais estudada ao longo dos meus anos na graduação e como bolsista de Iniciação Científica que resultou nessa monografia: a tragédia *Ifigênia em Áulis*, e a leitura de Nicole Loraux em seu livro *Maneiras trágicas de matar uma mulher*.

Portanto, percebe-se que é necessário entender o contexto em que as tragédias foram representadas e a relação com a organização da sociedade na Grécia Antiga. Além disso, deve-se perceber a especificação das tragédias de Eurípides perante esse contexto. Sendo assim, entenderemos agora, na introdução, essa temática que irá abrir as discussões da monografia.

2. INTRODUÇÃO

Segundo Piqué (1998), a tragédia ática tinha grande influência na rotina de Atenas. No calendário grego, as celebrações religiosas faziam parte de dias importantes nos quais as pessoas se reuniam e participavam das festas e ritos. As tragédias também possuíam grande importância no calendário, uma vez que a cidade se reunia para assistir e participar desse evento. Como gênero teatral, as tragédias gregas se configuram como releituras dos mitos, que sempre traziam reflexões e mensagens nas histórias contadas. Algumas dessas releituras podem indicar sinais da organização societal da época, uma vez que os dramaturgos alteravam os mitos.

Segundo Vernant (1988), a tragédia grega é um gênero que traduz aspectos da experiência humana até então despercebidos, marcando a formação do homem interior, homem como sujeito responsável. O trágico traduz uma consciência dilacerada, o sentimento de contradições que dividem o homem. Por conseguinte, a tragédia demonstra um pensamento social próprio da cidade, em especial em instâncias jurídicas. É possível perceber isso em termos de uso de um vocabulário técnico que sublinha afinidade entre os temas favoritos das tragédias e certos casos tribunais. Assim, a tragédia é a luta de um direito que não está bem fixado. O homem é o objeto principal (o herói), tendo que fazer uma escolha definitiva e orientar sua ação em um universo em que os valores são ambíguos e nada é estável.

Apesar de sua narrativa mítica, a tragédia questiona os mitos de heróis e as representações religiosas antigas com a representação do novo quadro de direito que se institui na cidade. Nas tragédias, as oposições entre o jurídico e social de um lado e as tradições míticas do outro se delimitam de maneira nítida. A oposição entre o humano e o divino são evidentes, criando uma consciência trágica a partir da reflexão sobre a responsabilidade de uma ação humana que ainda não é autônoma. Então, a tragédia ocorre nessa fronteira entre as duas existências: a individual e a divina.

A tragédia surgiu como uma expressão de um tipo particular de experiência humana, ligada a certas condições sociais. Por isso, o texto deve ser compreendido a partir de seu contexto, onde se encontram suas significações. Os tipos de raciocínios e pensamentos influenciam nas obras produzidas. Assim, o contexto não acaba quando a tragédia começa. Ele lhe é intrínseco.

Com a criação dos concursos trágicos, a tragédia se configura como uma instituição social, ao lado de órgãos políticos e judiciários. No momento do espetáculo “a cidade se faz teatro” (Vernant, 1988, p. 10). Entretanto, por mais que ela seja enraizada na realidade social, ela não necessariamente é o reflexo da sociedade. Pelo contrário, ela não reflete essa realidade, ela a questiona. Normalmente, o drama traz a lenda de um herói, que representa o passado, que se mostra como uma realidade distante de forma delineada. Todavia, os conflitos são suficientemente recentes para que sejam sentidos. Assim, o confronto dessas ideias é realizado.

Tudo é feito de forma delimitada, sendo possível perceber as contradições sublinhadas por meio das distâncias criadas, que geram conflitos. Dessa forma, no drama ocorre a união entre o tempo do homem e o tempo divino, o primeiro sendo a sucessão de presentes limitados e o segundo um tempo que existe para além da vida terrena, em um tempo divino e onipotente. Por isso, a tragédia grega é vista como um meio de enfrentar dilemas complexos e estimular a reflexão crítica.

Partindo para a especificação do dramaturgo e das obras selecionadas, Eurípides foi um tragediógrafo grego (480 a.C.), e algumas de suas tragédias são protagonizadas por heroínas. Segundo Marquardt (2007), em meio a uma forma tradicional de se escrever tragédia, Eurípides se destaca por trazer personagens, falas e situações que divergem da tradição. Suas peças são marcadas por figuras femininas que se tornam heroínas por aceitarem o próprio sacrifício e, por muitas vezes, assumirem um papel designado normalmente a homens. Em detrimento disso, percebe-se que personagens masculinos, em suas peças, se portam de maneira mais sentimental. Por isso, o tragediógrafo foi considerado como um feminista antes do tempo em algumas interpretações, pois analisou-se que as figuras masculinas, nas tragédias de Eurípides, não mais faziam o papel de heróis, pois as figuras femininas assumiam esse papel e possuíam espaço para

protagonizar cenas, em um contexto patriarcal. Tudo isso é uma reflexão, tendo em vista que atualmente é apenas possível supor, mediante os documentos e textos que permaneceram intactos até os dias de hoje.

3. EURÍPIDES E A TRAGÉDIA GREGA

Segundo Marquardt (2017), Eurípides foi um tragediógrafo que viveu em uma época marcada pela filosofia sofística e socrática. E, por influência de sua época, sua obra tem um afastamento do universo mítico e seus personagens são mais humanizados, demonstrando os novos valores que circundavam Atenas, refletindo sua nova realidade democrática, já que os homens agora estavam se relacionando mais com as ideologias do discurso e menos com o divino. Para Nietzsche, segundo Marquardt (2017), as mudanças demonstram o fim da riqueza que fazia a tragédia ser grandiosa, pois Eurípides era mais realista. O filósofo via Eurípides como um sintoma da decadência de seu tempo, trazendo a vida cotidiana para o discurso trágico e diminuindo sua grandiosidade.

Estudos mais recentes, como o de Jaqueline de Romilly, também partilham da visão de que o discurso de Eurípides é mais aberto aos debates, além de serem mais leves. Em contrapartida, isso significa uma perda da complexidade poética, a depender do que significa “complexidade” para cada leitor, com a aproximação com o teatro do cotidiano. Embora Eurípides utilize o *deus ex machina* em suas peças (o surgimento de um deus durante uma peça de teatro ou uma solução inesperada, quase divina), a crença nos deuses como guardiões de uma ordem justa é abalada. Em *Ifigênia em Áulis*, assim como em outras tragédias do autor, os personagens questionam o destino, refletindo uma mudança significativa no imaginário grego e na percepção da justiça divina:

O cruel tributo pedido pela rancorosa deusa Ártemis — meu sangue virginal — está sendo cobrado. E aquele que deu vida à desgraçada vítima — ai, minha mãe! — entrega-a e não a ouve! (EURÍPIDES, 2012, p. 83, 1840-1844)

A Guerra do Peloponeso também influenciou nas peças de Eurípides, já que foi a guerra mais longa que atravessou sua vida. Ele capturava em suas obras as

tensões e angústias de seu tempo. Esse questionamento de seus personagens sobre os desígnios divinos e a justiça do destino refletiam uma sociedade em crise e em transição. Como é mostrado no trecho acima, Eurípides apresenta o evento em questão com foco na vilania dos envolvidos, evidenciando a decadência dos valores heroicos, especialmente porque era uma heroína. Para entender melhor, é necessário analisar o contexto e a história de sua tragédia chamada *Ifigênia em Áulis*.

3.1 *Ifigênia em Áulis*

A tragédia *Ifigênia em Áulis* realiza-se em um contexto de preparação para a Guerra de Tróia, com a frota do rei Agamêmnon esperando, em Áulis, os ventos da navegação retornarem para que fosse possível a partida rumo à Tróia. O objetivo da guerra era resgatar Helena, esposa de Menelau, irmão de Agamêmnon. Helena havia fugido com Páris, príncipe troiano.

Logo no início da peça, Agamêmnon conta ao Velho (seu servo) que Calcas, o adivinho, havia informado ser necessário imolar à Ártemis, a deusa padroeira da região, sua filha virgem, Ifigênia, para que os bons ventos retornassem e eles pudessem partir para a guerra. A partir disso, ele entra em conflito com suas escolhas, pois se vê dividido entre a tarefa prometida ao pai de Helena (Tíndaro fez com que todos os pretendentes de Helena jurassem vingança caso ela fosse raptada), a escolha dentre os gregos de ser o líder da expedição, e o amor que existe por sua filha. No final da peça, Ifigênia decide assumir a postura de heroína e aceita ser sacrificada. Antes disso, porém, ela possui momentos de relutância. Entretanto, por um milagre divino, no momento em que a faca atravessaria sua garganta, seu corpo é substituído, no altar, pelo corpo de uma corça. Ela é poupada pela deusa e o animal toma o seu lugar. Por mais que seu corpo tenha sido substituído, o sacrifício é aceito como se tivesse sido Ifigênia e é reconhecido pela Deusa. Sendo assim, ao ler a peça de Eurípides, somos surpreendidos com a mudança de atitude de Ifigênia. Se no início ela se mostrava resistente com o sacrifício e desolada por ser colocada em uma situação delicada por seu próprio pai, depois ela assume sua face corajosa para seguir com o desígnio de Ártemis, se caracterizando como heroína.

Nas obras de Eurípides, personagens masculinos utilizavam desses grandes discursos para falar de suas fragilidades e suas questões emocionais, como o próprio Agamemnon na peça de Ifigênia em Áulis. Vê-se isso no seguinte trecho:

Ai! Ai de mim!
Na hora perdi a razão.
Caio num precipício cheio de infortúnios!
Mas vai. Apressa a marcha de teus pés ao máximo!
Não te deixes vencer pela idade avançada
(EURÍPIDES, 2012, p. 84, l 173-176)

Nesse momento, Agamenon deseja voltar atrás. Ele envia um criado com uma carta pedindo para que Ifigênia não fosse mais se encontrar com ele. Nessa hora, ele se encontra em um momento de tristeza, pois não deseja mais que sua filha seja sacrificada, mesmo a decisão já tendo sido tomada. Ele volta atrás em sua palavra, ou, pelo menos, tenta voltar atrás. Já no início da peça, então, é possível perceber que as atitudes masculinas são diferentes e até mesmo se diferem da versão escrita por Ésquilo. Não é esperado que um homem volte atrás em sua palavra, contrariando uma atitude que honraria um requerimento de um deus (nessa peça, o requerimento de Ártemis). Essas atitudes, que se tornam insistentes na peça, demonstram uma aura de fraqueza. Assim, tanto Agamemnon quanto Ifigênia são personagens complexos, titubeantes. Segundo Marquardt (2007), Eurípides escreveu peças em que personagens mais negligenciados tinham aparições significativas, como escravos e figuras femininas, mas isso não significa que essas pessoas estavam possuindo mais espaço na sociedade, apenas demonstrava a substituição de valores antigos por novos. E, por isso, o tragediógrafo recebeu inúmeras críticas em sua época, além de sempre receber classificações baixas nas premiações que aconteciam depois de um ciclo de peças. Por causa disso, sabe-se que ele foi duramente criticado, tendo indícios até mesmo em obras de Aristófanes, um comediógrafo de seu tempo. Além de seus personagens, as peças de Eurípides trazem também longos discursos, às vezes, colocando em questão valores que eram tradicionais na época. Por meio de sua obra *As Rãs*, Aristófanes demonstra sua perspectiva, de que houve um empobrecimento nas obras de Eurípides em relação a Ésquilo. Nesse drama satírico, Aristófanes coloca um personagem chamado Eurípides. Ele, ao falar, usa uma linguagem rebuscada, além de haver poucas falas. Dionísio, que participa das cenas, julga isso como uma boa característica, em contraponto às peças de Eurípides que os personagens falam

muito. Ao se observar essa fala, percebe-se que Aristófanes faz uma crítica aos longos discursos de Eurípedes, em conjunto com a crítica ao vocabulário adotado por ele:

ÉSQUILO

Mas é necessário, desastrado, inventar expressões correspondentes à elevação dos pensamentos. Aliás, é natural que os deuses e semideuses falem uma linguagem mais sublime, da mesma forma que vestem roupas mais imponentes que as nossas. Eu enobreci tudo e você degradou tudo.

EURÍPIDES

Como?

ÉSQUILO

Primeiro cobrindo os reis de andrajos, para inspirar piedade em relação a eles.

EURÍPIDES

Que mal eu fiz escrevendo assim?

ÉSQUILO

Isto faz com que nenhum rico hoje queira equipar uma trirreme; todos se fazem de pobres e se envolvem em andrajos.

(...)

ÉSQUILO

É a você, Eurípedes, que se deve este gosto por falatórios e argúcias, que fez os ginásios de educação física ficarem desertos, e a corrupção dos jovens ávidos apenas por discutir; você inspirou também nos marinheiros o espírito de insubordinação. No meu tempo eles sabiam somente pedir sua comida e gritar “ripapai”!

(ARISTÓFANES, 2004, p. 77, grifos meus)

4. Mulheres e homens em Eurípedes

A presença da melancolia e da falta de coragem para seguir com determinados planos se encontra em mais de uma peça de Eurípedes. É possível observar que os personagens masculinos temem a morte, temem o sacrifício, seja deles ou de pessoas de sua família. O que, muitas vezes, naquele tempo, poderia ser visto como honra e dever com o seu destino, ganha sentimentos mais humanizados, pois tudo o que se refere a sentimentos e vivências que ocorrem com a existência física recebe maior destaque em suas obras. O que antes servia de exemplo para viver uma vida com valores mais espirituais (as peças de tragédia), dos deuses, Eurípedes traz uma nova face das mesmas situações.

A partir disso, podemos levantar hipóteses de leitura a respeito dos interesses de Eurípides. As tragédias gregas, como releituras de mitos, podem se utilizar de elementos dos mitos para manifestar tendências que se passam na época do autor que as escreveu. Quando se analisa a época que Eurípides escreveu *Ifigênia em Áulis*, nota-se que foi em um período em que Atenas estava passando pela fragilidade de ter perdido a Guerra do Peloponeso. A cidade estava em ruínas após a guerra e o imaginário era de muita descrença. Diante de um momento de perda, Eurípides traduziu esse sentimento em suas peças, com seus personagens demonstrando suas emoções e com a diminuição do tom grandioso que existia anteriormente, momento em que somente o que importava era a manutenção da honra.

Nesse momento em que Atenas estava destruída, também começou a ocorrer a instauração da democracia na Grécia Antiga. Com isso, os jovens estavam passando por processos de aprendizagem diferentes do que se passava antes (Marquardt, 2007). Enquanto antes se aprendia a guerrear, agora se aprendia a defender suas ideias e discursar, uma vez que isso era mais necessário dentro de um sistema em que as coisas seriam debatidas e votadas. Por isso, os discursos podem ter aparecido também em suas peças como um indicativo do que estava acontecendo e até uma maneira de ironizar esses acontecimentos. Como eram os homens que estavam nessa posição de aprender a discursar, faz sentido os personagens masculinos aparecerem discursando, enquanto as mulheres tomam “seus postos” nos atos de coragem.

Interessante observarmos esses elementos em outra tragédia. Em *Alceste* (438 a.C.), tragédia mais antiga de Eurípides que chegou aos nossos dias, encontra-se uma aura semelhante à *Ifigênia*, mas de forma ainda mais óbvia. Diferente de *Ifigênia*, desde o início da peça *Alceste* já possui a decisão de dar sua vida para poupar a vida de seu marido. Alguns fatos ocorrem antes da peça começar, mas são importantes para o seu desenvolvimento. Admeto, seu marido, deveria ter feito um sacrifício a Ártemis ao se casar com *Alceste*, entretanto, ele esqueceu de realizar. Ao chegar a sua cama, na noite de núpcias, ele encontra um monte de serpentes. Por estar sendo protegido por Apolo, ele clama socorro ao deus, que o atende. Ártemis quer a vida de Admeto, mas aceita, com as súplicas de Apolo, que outra pessoa dê sua vida no lugar de Admeto. *Alceste* aceita morrer em

seu lugar. A tragédia de Alceste escrita por Eurípides inicia com ela já tendo aceitado se sacrificar.

Durante a peça, Admeto, os servos, os filhos de Alceste e outros personagens exaltam a honra de Alceste, como a melhor das esposas. Admeto sente tristeza e dor por estar perdendo sua esposa, deixando isso evidente durante seus discursos. Todavia, em momento algum ele decide aceitar seu próprio destino, de morrer. Mas, também, começa a pedir para que Alceste não morra, mesmo sabendo que se ela não morrer, isso cogitaria em sua morte. Os momentos de desespero de Admeto demonstram que ele está profundamente preocupado com as consequências que isso trará para sua vida, suas emoções e também para a rotina da casa, uma vez que ela é a mulher, a que cumpre as obrigações dentro do palácio.

Mesmo com essas preocupações, Admeto não abre mão de passar a sua dívida para alguém, pois ele se mostra com medo da morte. E, por causa disso, ocorre um conflito entre ele e seu pai, que acusam um ao outro de não possuírem honra, já que nenhum deles tomou o lugar de Alceste e a deixou morrer para salvar Admeto:

“(...) Tu, sem pudor, lutaste por não morrer, e vives, tendo ido além da sorte dada, tendo-a matado, e tu falas de minha covardia, ó pior, vencido por mulher, ela que morreu por ti, o belo jovem?” (EURÍPIDES, 2018, p. 217, l 694-698).

A discussão sobre a covardia de ambos parece abalar as certezas da honra masculina. Por mais que seja citado, durante a peça, que os pais (no plural) de Admeto que deveriam assumir o seu lugar de morrer, por já serem idosos, a discussão ocorre apenas entre os homens. Assim, perante o momento vivenciado podemos supor que os homens estavam perdendo seu caráter heróico. Poderia não ser mais relevante lutar e morrer com honra diante do cenário instaurado em Atenas. As questões humanas como a morte e as emoções podem ter tomado conta da atmosfera ateniense e, uma vez que a esperança se dissipa, é possível entrar em contato com um mundo que se difere da glória das batalhas, da vivência espiritual guiada pelos deuses.

Diante da discussão que ocorre entre Admeto e seu pai, Feres, percebe-se também que Admeto pode ter ficado ainda mais exposto aos julgamentos contra a moral masculina. Segundo Santos (1988), no discurso de Feres, ele demonstra que Admeto permanecer vivo é como contrariar as leis divinas, pois, se para Admeto é bom estar vivo e contemplar a luz do dia, para Feres isso também o é, mesmo que ele esteja velho. Nesse discurso, evidencia-se como Admeto abre mão de um destino que era dele e isso é um fator para que sua moral seja julgada, mais uma vez deixando evidente que, em contraponto a isso, Alceste que teve sua honra homenageada.

Com isso, se possibilitou que a personagem feminina conseguisse alcançar o protagonismo e receber elogios de força, honra e glória. Apesar disso, ela não se distancia do papel que exerce na sociedade segundo seu gênero. Em todos os elogios, ela é sempre mencionada enquanto esposa de honra. Assim, apesar de existir um destaque que se sobrepõe aos personagens masculinos, ela ainda está ali por causa deles, e não por uma experiência de honra individual. Seu papel de esposa é sempre exaltado quando se referem a suas atitudes, revelando que sua honra não pode ser dissociada de sua função como mulher (na época, função de manutenção da casa e do marido). Além disso, Alceste possui inquietações sobre o crescimento de sua filha sem ela, o que demonstra os afazeres que o mundo feminino exige, com suas regras e ritos.

Entretanto, sua atitude de aceitar o sacrifício com tanta virilidade é incomum entre as mulheres, já que ela é destacada como a melhor das mulheres: “Saiba-se que bem gloriosa morrerá a melhor das mulheres sob sol amplo.” (EURÍPIDES, 2018, p. 201, l 150-151). Essa fala do coro se repete durante a peça, por todos os outros personagens. Ela é exaltada como mulher e todos da cidade sabem de seu ato nobre, o que a tira do papel de mulher que se restringe a somente ser vista no espaço familiar, pois ela é agora vista como uma integrante da pólis e mulher marcante para sempre, já que ela conquista o espaço de celebração como os homens recebem, após um ato de heroísmo. Porém, a manutenção do espaço privado continua, dado que ela obtém essa conquista por meio de um sacrifício pelo esposo:

É honorável seu corpo,

ela morreu antes por tua vida, filho,
 não me fez sem filho, não me deixou
 findar sem ti numa lutuosa velhice,
 fez mais gloriosa a vida para todas
 as mulheres ao ousar este nobre feito.

620

(EURÍPIDES, 2018, p.l 619-624).

Analisando agora a atitude de Alceste, nota-se que é uma atitude exaltada como uma atitude gloriosa, ela possui *kléos*. É uma atitude única, que a difere de todas as outras esposas. Em seu discurso antes de morrer, ela sabe que é uma mulher que merece ser honrada: “Tu podes, esposo, alardear que tiveste a melhor mulher” (EURÍPIDES, 2018, p. 206, l 323-325), diz ela para Admeto. E, em seguida, faz pedidos para que Admeto não coloque outra mulher em seu lugar e para que ele seja pai e mãe de seus filhos.

A quebra das identidades de gênero (TORCHIN, 1995) é nítida, uma vez que seria comum um homem se casar novamente ao ficar viúvo, mas não uma mulher. E assumir a responsabilidade de pai e mãe também seria incomum, visto pela sociedade da época, uma vez que os pais têm papéis distintos na criação dos filhos. Todavia, no mesmo passo em que se percebe essa quase troca de papéis, os papéis também se confirmam através das peças de Eurípides. Se as personagens femininas são elogiadas como as melhores das mulheres, são elogiadas por serem boas filhas, boas esposas, elas estão cumprindo seu papel dentro dessa função. Portanto, se as mulheres devem ser como Alceste, por exemplo, ela não teve atitudes vistas como masculinizadas, podendo ser concebida como uma heroína de atitudes femininas (BERQUÓ, 2015). Isso também se confirma ao analisar que toda a cena de sua morte ocorre dentro do espaço em que as mulheres têm seu domínio, que é a casa. A notícia da morte de Alceste é dada por uma criada, que também tem esse espaço como seu único espaço de vivência.

Diante disso, percebe-se que se quebra e, ao mesmo tempo, confirma tradições, e fica evidente que Loraux estava certa em seu pensamento, quando pontua “...quando as heroínas de tragédias se realizam como esposas na morte reforçam a tradição no instante mesmo em que inovam.” (1988, p. 58). A autora diz que as mulheres recebem a glória feminina (*arete*), que não se confunde com a masculina, pois não existe uma “glória masculina”, existe apenas a glória. Sendo

assim, as mulheres recebem essa glória ao performarem atitudes masculinas, de audácia e coragem, recebendo o reconhecimento por isso como as melhores das esposas ou mães. Elas sempre são vistas atreladas ao papel que têm em relação a um homem e, por isso, reforçam a tradição, ainda mais que o casamento é consumado na morte. Mas há a quebra da tradição por confirmarem, na morte, serem heroínas trágicas:

Isso não significa que as mulheres trágicas não sejam esposas. Mas elas o são na morte – e só na morte, parece, pois só sua morte lhes pertence, e é na morte que elas consumam o casamento. Pode-se então formular duas proposições contraditórias, mas complementares, sobre sua morte. A primeira, sensível à força dos valores tradicionais, afirma que quando as heroínas de tragédias se realizam como esposas na morte reforçam a tradição no instante mesmo em que inovam. A segunda, atenta a abranger tudo que, na tragédia, tomaria o “partido das mulheres”, constata que, na morte, as esposas ganham uma glória cuja extensão ultrapassa consideravelmente a do elogio concedido pela tradição a seu sexo. (LORAUX, 1988, p 58)

Por isso, é possível ver a quebra de padrão no que se refere aos costumes da época em contraponto ao que ocorre nas tragédias gregas. *Alceste* é uma heroína mulher, que consegue alcançar honras masculinas, como o reconhecimento da sociedade, cânticos para que não seja esquecida e um espaço de homenagens. E, apesar disso, conquista isso em condições femininas.

Segundo Loraux, a glória das mulheres é não ter glória. Isso ganha significado quando se percebe que a vida das mulheres acontecia nos espaços privados. Elas tinham que viver uma vida em silêncio, sem ruídos, para não dar aos homens, além de seus maridos, motivos para falarem delas. As mulheres morrem em seu leito e recebem apenas a certeza de que não serão esquecidas por seus maridos. Sempre compete ao marido preservar sua memória, enquanto muitos homens dão à cidade uma lembrança eterna. Nas tragédias, vê-se a narrativa de mulheres morrendo de forma trágica, podendo ter um luto que não seja em espaço privado. Elas só morrem de mortes violentas. E ganham não apenas uma frase de aviso de sua morte, mas longas narrações. Falando especificamente de Eurípides, percebe-se isso em suas obras, que, muitas vezes, são voltadas para sacrifícios femininos.

Em *Alceste*, o sacrifício da personagem é pauta de toda a narrativa, além de denunciar um acontecimento absurdo perante a ordem natural da vida. Ela ganha

um túmulo que deve ser louvado e lembrado quando se passa em frente. Admeto discute com seu pai por causa da perda de sua esposa. Herácles vai ao submundo salvar Alceste, no fim da peça, para se redimir de ter feito festa na casa de Admeto enquanto todos estavam em luto por Alceste. Por isso, se confirma o que disse Loraux, as mulheres ganham longas narrações nas tragédias, mas ainda são colocadas em locais diferentes dos homens. Apesar de suas mortes ganharem mais destaques, elas ainda possuem uma morte específica. Enquanto os homens morrem em batalha, elas morrem normalmente em sacrifícios ou suicídios.

5. A tragédia e a voz enlutada

Nesse sentido, Loraux foi uma importante fonte de estudos e pesquisas dentro desse tema de figuras femininas e heroínas. Ela foi uma historiadora francesa que estudou o contexto da Atenas Clássica e publicou livros teóricos sobre a política, a feminilidade e a tragédia ática. O trabalho de Loraux é importante e reconhecido dentro dessa área, visto que ela traz estudos que se destacam, muitas vezes, no âmago de uma unicidade crítica. Em seus estudos, ela analisa diversas tragédias, mas é possível refletir sobre suas interpretações sobre as heroínas e as relações sociais e políticas sobre as obras destacadas neste trabalho.

Nicole Loraux, em 1999, escreveu um ensaio sobre A Voz Enlutada (*La Voix Endeuillée*). O livro não foi traduzido para o português. Por isso, sua leitura foi realizada no idioma original, em francês. As presentes citações do trabalho são frutos de uma tradução livre feita por mim. A autora nos conta que decidiu escrevê-lo para falar de uma voz pouco ouvida, a voz enlutada, pois a tragédia normalmente é vista pelo viés de um gênero político. Para ela, a tragédia é um gênero em conflito. Esse conflito existe dentro dos próprios elementos que a constituem como um gênero teatral. Ele ocorre entre *lògos* (fundamento) e *phônè* (voz/linguagem). A partir dessa constatação, Loraux discorre um pouco sobre como não se deve reduzir as peças à visão política, mas deve-se ouvir sua voz, compreendê-la em sua dimensão literária, uma vez que muitas das normas e fundamentos da ideologia da cidade tem seu caráter original desviado em algumas obras.

Assim, citando Pascale Brillet-Dubois, Loraux dedica-se a examinar o luto nos comportamentos encenados nas tragédias, uma vez que ela dá ênfase à expressão lírica do luto, e caracteriza-os como anti-políticos na medida em que eles recusam ou põem em perigo, conscientemente ou não, as normas da ideologia da cidade, que fundamenta a ideologia cívica. Entretanto, é difícil para Loraux definir os âmbitos políticos da pólis, uma vez que há o pensamento do imaginário social e as discordâncias dos pensamentos que inseriram a democracia ateniense. Portanto, apesar das lamentações irem de encontro ao pensamento de sofrimento coletivo que deveria existir na cidade, pois eles eram voltados ao sofrimento particular, principalmente feminino, Loraux acredita que a tragédia tem como propósito atingir cada espectador como um indivíduo confrontado com a sua própria mortalidade, e não como um cidadão da Atenas eterna. Dessa forma, o gênero possibilita purgar as paixões.

Dentro da discussão proposta no presente trabalho, a parte do livro denominada “O Jogo das Emoções” é importante, pois Loraux trata um pouco sobre a possível reação do público perante a representação do afeto que possui a força do sofrimento (*pathos*). Por isso, nesse momento, ela se interessa por dar destaque a esse tema ao invés de descrever a força do agir (*drama*): “Em outras palavras, é a força do sofrimento (*pathos*), mais do que a força do agir (*drama*) que nos interessa aqui”.¹

Para falar da dimensão lírica das lamentações, Loraux retoma as reflexões gregas, incluindo as de Aristóteles e Platão. Sendo assim, para Platão, a educação na música era considerada importante para o interior da alma, mas ele rejeita os modos alegados de lamentação. Além disso, para Aristóteles, a flauta é um instrumento com menos moral do que catarse. É importante ressaltar que a flauta era um instrumento que acompanhava as lamentações e os cantos dos coros trágicos. Dessa forma, o que se lê é que Aristóteles recusava um instrumento ligado à lamentação, considerando-o com menos caráter:

Sabe-se, entre outros exemplos, que Platão declara "a educação na música" essencial (*kuriotátē*), porque o ritmo e a harmonia “se cravam no interior da alma”; mas ele expulsa da cidade os supostos modos de

¹ No original: “En d’autres termes, c’est à la force du souffrir (*pathos*) plus qu’à la puissance de l’agir (*drama*) que l’on s’intéresse ici” (Loraux, 1999, p 123).

lamentação, *thrênōdeis*. Da mesma forma, a escuta da flauta (*aulos*) deve induzir no público um efeito que Aristóteles considera que tem menos moral ou instrução do que *kátharsis* - sem que o significado dessa palavra seja especificado de outra forma.²

A partir disso, a autora constrói uma discussão sobre a emoção suscitada pela voz do luto e a recepção do público sobre esse gênero. Para ela, é óbvio declarar que há motivos para não se acreditar que as diferentes lamentações femininas possam se inserir em uma só categoria, isso quando se avalia pelo ponto de vista da recepção do público. Ao analisar Cassandra, em *Agamemnon*, de Ésquilo, percebe-se que o seu grito de luto (*thrène*) é seguido por uma reflexão sobre a misericórdia em relação ao destino dos mortais. Em seguida, ocorre uma intervenção breve do coro após esse momento que fez o público segurar o fôlego. Entretanto, a intervenção dura pouco, pois é seguida dos gritos de Agamemnon alcançando a morte. Com essa cena, se confirma o que D. Lanza definiu como o “tom da escuta” da tragédia, que se caracteriza como a alternância do mal-estar crescente e seu alívio.

Quanto às lamentações melódicas das heroínas ou dos coros femininos de Eurípides, percebe-se que existe uma repetição, uma fórmula que é reiterada de tragédia em tragédia. Por essa percepção, pode-se deduzir que Eurípides tinha certeza de que satisfazia o público com esses cantos, e que esses monódios (cantos de uma pessoa só) tinham proporcionado uma melancolia que se nutria na repetição. Todavia, não se deve confundir um sentimento passional de teatro com os sentimentos individuais, sejam eles quais forem. Por isso, a autora prefere concentrar-se nas evidências de práticas sociais bem conhecidas pelos espectadores:

Quanto às lamentações melódicas das heroínas ou dos coros femininos de Eurípides, tudo sugere que, ao reiterar a fórmula de tragédia em tragédia, o autor tinha a certeza de satisfazer assim o gosto do seu público, o qual as monódios podem ter lisonjeado a melancolia que se alimenta do se repetir. (tradução livre, Loraux, 1999, página 126)³

² No original: “On sait, entre autres exemples, que Platon déclare «l'éducation dans la musique» essentielle (*kuriotátē*), parce que le rythme et l'harmonie «s'enfoncent à l'intérieur de l'âme»; mais il bannit de la cité les modes supposés de la lamentations, *thrênōdeis*. De même, l'écoute de la flûte est censée induire dans le public un effet dont Aristote estime qu'il tient moins de la morale ou de l'instruction que de la katharsis - sans que la signification de ce mot soit autrement précisée. (LORAUX, 1999, p 124)

³ No original: “Quant aux plaintes mélodieuses des héroïnes ou des chœurs féminins d'Euripides, tout suggère qu'en en réitérant la formule de tragédie en tragédie, l'auteur était assuré de satisfaire ainsi

À vista disso, quando se fala dos ritos fúnebres nas tragédias, pode ser que o papel deles seja a representação de uma prática religiosa bem conhecida pelos espectadores, que lhes permitia reconhecer uma realidade ritual dentro da estranheza trágica. Pode ser o caso também das canções de luto, que trazem a piedade fúnebre e colocam cenas com experiências que são compartilhadas pelos espectadores. Além disso, também é o caso da exposição do cadáver, cuja representação é uma prática religiosa bem conhecida dos espectadores. Assim, todos eles exercem a mesma função, que é a de trazer o espectador de volta, tirá-lo da anomalia para uma prática religiosa conhecida e tranquilizadora. Dessa forma, a queixa pode ser até um elemento compensatório pelos problemas quando colocada de forma mímica, pois ela corrige os problemas com formas de expressão definidas. Entretanto, não há como supor que apenas reconhecer a situação como algo cotidiano é capaz de provocar um alívio de ter identificado o familiar.

Esse apontamento final acontece quando se analisa diferentes obras. Nunca é possível generalizar que a mesma ação vai gerar o mesmo efeito em diferentes peças. Por isso, Loraux conclui que, por mais familiar que seja, o ritual da lamentação não parece constituir em si um consenso, um momento durante o qual o coletivo de espectadores teria encontrado paz e alívio, ainda mais porque acredita-se que o legislador Sólon proibiu a prática do *thrène* lírico, o que demonstra que a tragédia ia por uma lógica diferente daquela instituída ao adotá-la, sendo um posicionamento político. Portanto, a ideia fica em aberto, momentaneamente.

Diante de todos os fatos em vista, faz-se necessário, por fim, analisar a visão de Loraux, agora especificamente sobre a tragédia *Ifigênia em Áulis*. Essa obra foi a primeira que suscitou em mim o desejo de estudar as heroínas nas tragédias. As tragédias de Eurípides conseguiram cativar a atenção em meio a tentativa de leitura de outras peças que também possuíam heroínas, mas que foram construídas de forma diferente. Com o capítulo a seguir ficará mais evidente os detalhes que foram, gradualmente, mobilizando o desejo para a continuidade desse estudo.

le goût de son public, dont ces monodies flattaient peut-être le penchant à une mélancolie qui se nourrit de se redire. (LORAUX, 1999, página 126)

6. IFIGÊNIA EM ÁULIS A PARTIR DE NICOLE LORAUX

Nicole Loraux, em seu livro *Maneiras trágicas de matar uma mulher*, explora as representações de morte e sacrifício feminino na tragédia grega. A análise de Loraux destaca como Eurípides transforma a narrativa do sacrifício, impregnando-a com novas camadas de significado ao explorar temas de consentimento, violência e sacrifício voluntário.

A autora aponta que, ao contrário da representação em *Ésquilo*, em que Ifigênia é brutalmente agarrada e erguida acima do altar, Eurípides reescreve o sacrifício como um ato com voluntariedade:

Eurípides prefere em geral conferir à párthenos coragem e liberdade de decisão, qualidades que, na realidade pouco trágica da vida, as instituições negam à moça grega. (...) as virgens euripidianas se apropriam do sacrifício que se lhes impõe como sua morte, uma morte que lhes pertence. (LORAUX, 1988, p 85)

Isso é evidenciado quando Ifigênia, diante de seu pai, anuncia que dará seu corpo livremente para ser sacrificado, evitando assim ser tratada como uma vítima convencionalmente erguida segundo o ritual sacrificial. Nessa releitura, ela possui uma atitude que busca demonstrar mais controle sobre o próprio destino. Loraux também comenta que essa transformação é uma forma de recusar a violência explícita enquanto aparentemente se conforma às regras do sacrifício humano:

IFIGÊNIA
Meu monumento, mãe, será o altar de Ártemis,
augusta deusa filha de Zeus poderoso.

CLITEMNESTRA
Satisfarei o teu desejo; tens razão.

IFIGÊNIA
Sim, pois serei feliz e salvarei a Grécia.

CLITEMNESTRA
Que deverei dizer às tuas irmãzinhas?

IFIGÊNIA
Que também não se cubram de vestidos negros.

CLITEMNESTRA
Devo levar-lhes algumas palavras tuas?

IFIGÊNIA

Sejam felizes! Quanto ao pequenino Orestes, prepara-o para ser um homem autêntico.

(EURÍPIDES, 2012, p 94, l 2040-2048)

Nesse trecho, por exemplo, percebe-se que Ifigênia faz requisições sobre como as pessoas devem agir depois que ela for sacrificada. Dessa forma, ela apresenta um domínio sobre a situação. Assim, Loraux explora a complexidade do consentimento de Ifigênia, observando que Eurípides transforma o aparente consentimento em uma escolha voluntária e gloriosa, subvertendo, de certa forma, a violência do sacrifício.

Conforme a autora, a morte das mulheres nas tragédias era, quase sempre, por meio de sacrifícios de virgens ou pelo suicídio. O suicídio era ligado a dor da perda de um homem e por enforcamento. Todavia, sua morte apresenta particularidades. Ela se diferencia dos sacrifícios de virgens, pois é vista como uma morte brutal, e significaria, em sua família, a quebra de um ciclo natural. Por isso, é utilizada a palavra “*sphazo*” (Loraux, 1988), que se refere ao degolamento sanguíneo, normalmente utilizada nas mortes dos Atridas.

A análise de Loraux também enfoca a questão da virgindade e sua perda simbólica no contexto do sacrifício. Em *Ifigênia em Áulis*, Agamenon expressa uma lamentação ambígua sobre o destino de sua filha, que sugere uma perda de virgindade associada ao sacrifício. Loraux menciona que essa perda de virgindade é uma metáfora recorrente em outras obras de Eurípides, que é descrita como “virgem que não é mais virgem” após ser sacrificada:

Pode-se então formular algumas proposições: num certo nível de generalidade, na tragédia euripídiana a morte de um ser jovem provoca necessariamente a evocação de suas núpcias e, nessa perspectiva, a virgem sacrificada, esposa de Hades, nada mais é que uma encarnação entre outras do equivalente da morte e do casamento. Mas existe também em Eurípides uma língua, obscura para dizer o obscuro, em que a morte sanguinolenta das páthenoi é pensada como uma maneira anômala, atópica, de consumir a virgindade em feminilidade. Como se, talvez, a decapitação valesse por um defloramento: garganta cortada, Ifigênia, Polixena e Macária são páthenoi apárthenoi, virgens não-virgens. Assim, sob o signo do impensável, as virgens trágicas de Eurípides dão o passo que satisfaz ao mesmo tempo os deuses irritados e os sonhos dos espectadores. (LORAUX, 1988, p 78)

Desse modo, Loraux destaca que o sacrifício de Ifigênia é frequentemente comparado a um casamento, em que a perda da virgindade se torna um elemento

central. No texto, Agamemnon lamenta a morte de sua filha com uma expressão ambígua, mencionando que Hades será seu noivo, sugerindo que a virgindade de Ifigênia será tomada pela morte, uma referência simbólica ao casamento com o submundo. A analogia acontece pelo casamento marcar a morte da menina para o nascimento da mulher adulta. Assim, a morte simbólica marcada pelo sangue da defloração se aproxima da morte real do sacrifício.

Nesse mesmo aspecto, percebe-se que Eurípidés substitui o corpo de Ifigênia pelo corpo de uma corça que é sacrificada em seu lugar. Ele especifica que é uma corça das montanhas descida virgem de um antro rochoso. Entretanto, mencionar que o animal é das montanhas traz uma estranheza para esse sacrifício, visto que só se poderia imolar animais domésticos. “A montanha torna selvagem tudo que vive nela” (Loroux, 1988), então, isso poderia ter a intenção de se concretizar uma característica de demonstração do sacrifício humano: a selvageria da vítima sendo evidenciada para se retirar de evidência a selvageria do ato.

Ainda nesse viés, percebe-se a relação entre o sacrifício e o casamento quando se nota que o casamento seria a domesticação da mulher, que é vista como um cavalo selvagem ou uma novilha que precisa ser domesticada. Posto isso, o casamento seria uma troca, que entra no lugar do sacrifício. Assim, a metáfora com os animais fica ainda mais demonstrativa.

Segundo Marquardt (2007, p 150), “A mulher não se casa, mas é desposada, pois são os homens que exercem todos os papéis ativos no casamento” e, além disso, elas são dadas por seus pais para casar. Então, o que acontece é uma transferência de tutela entre o pai e o marido. Era nesse contexto que estava Ifigênia, já que, no início da peça, Agamenon mandara vir a filha para casá-la com Aquiles. O drama do início da peça ocorre pela ingenuidade de Ifigênia em não entender que seu casamento não seria com Aquiles, e sim com Hades, de acordo com o que seu pai diz. Consequentemente, acha que o sacrifício que acontecerá é parte do ritual seguido no casamento. Porém, o casamento é um dos elementos que garantem civilização, por isso, não deve ser realizado em terreno selvagem, ou seja, fora da pólis. Isso já indica que aconteceria uma tragédia selvagem no evento, pois Ifigênia estava saindo da cidade para encontrar seu pai no acampamento onde ele estava.

Com a leitura de Loraux, nota-se que a relação entre Agamenon e Ifigênia é uma questão retratada na peça. Ela destaca como Agamenon é mostrado lutando com a decisão de sacrificar sua própria filha, uma decisão que ele inicialmente tenta evitar, mas acaba aceitando devido à pressão das circunstâncias. Ifigênia, por sua vez, passa de uma posição de vítima relutante para uma figura heroica que aceita seu destino pelo bem da pátria, como já citado anteriormente. Esta evolução da personagem é crucial para a compreensão da complexidade da relação pai-filha na tragédia, dado que a própria Ifigênia demonstra que algo mudou em seu interior em relação a isso.

Clitemnestra, mãe de Ifigênia, desempenha um papel vital na narrativa. A autora sublinha como Clitemnestra representa a voz da oposição ao sacrifício, expressando a dor e a revolta de uma mãe que vê sua filha ser oferecida em sacrifício. Esta dinâmica familiar adiciona uma camada adicional de conflito à tragédia, mostrando a divisão e o sofrimento dentro da família de Agamenon:

CLITEMNESTRA

Não coro, eu, simples mortal, ajoelhando-me
à tua frente, filho de uma divindade.
Por que serei altiva? Tenho de esforçar-me
ao máximo para salvar minha Ifigênia.
Tu, que nasceste de uma deusa, bravo Aquiles,
socorre-me em meu infortúnio! Socorre
aquela que seu pai chamou de tua noiva,
mentindo, é certo, mas de qualquer forma ajuda-a!
Eu mesma a trouxe até aqui acreditando
que ela seria tua digna companheira
e preparei-a para ti, mas descobrimos
que vim com ela a Áulis para vê-la morta!
Seria uma vergonha para ti, Aquiles,
se não quisesses defendê-la neste transe
(se não te uniste a ela pelo casamento,
de qualquer forma te chamaram de seu noivo,
de noivo desta criatura infelicíssima!).
Por este queixo teu, por esta mão direita,
por tua mãe, estou pedindo, suplicando-te:
em vez de permitires que teu nome ilustre
traga à nossa memória minha perdição,
é justo que ele seja o de meu salvador!

(EURÍPIDES, 2012, p 65, l 1241-1262)

Nesse momento da peça, percebe-se que Clitemnestra mostra-se desesperada e pedindo ajuda para Áquiles, a quem Ifigênia achava que estava entregue para casar-se. Dessarte, a mãe se mostra disposta a fazer a situação ser transformada para a vida de Ifigênia ser salva, demonstrando mais proatividade do

que as atitudes de Agamemnon, que se lamentava, mas fazia muito pouco com suas ações.

Com isso, sugere-se que o sacrifício de Ifigênia pode ser visto como um rito de passagem que envolve toda a família. A decisão de sacrificar Ifigênia não apenas marca um ponto de virada na guerra de Tróia, mas também redefine as relações dentro da família de Agamemnon. Esse evento trágico transforma Ifigênia de uma filha obediente em uma figura de sacrifício heroico.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Eurípides escreveu peças em que personagens femininas - uma vez que os atores eram homens que utilizavam máscaras - eram protagonistas, consideradas heroínas por se destacarem em suas atitudes e força perante personagens masculinos que estavam sempre tendo atitudes pouco heroicas e honrosas. Isso demonstrou que, na época do tragediógrafo, Atenas estava passando por mudanças políticas. Nesse contexto, Eurípides retratava uma opinião um pouco contraditória, pois ele se utilizava de momentos de ironia para demonstrar uma possível crítica à sofisticada, como a ironia do comportamento masculino diante de situações heroicas, mas utilizava os longos discursos, que foram duramente criticados por Aristófanes.

Por mais que os atores fossem homens, as tragédias de Eurípides devem ter impactado a sociedade de sua época, uma vez que não era comum personagens femininas demonstrarem esse papel de destaque, o que gerou críticas públicas de outros importantes dramaturgos. E, apesar de Eurípides ter sido considerado mais irrelevante do que os de sua época, ele apresentou peças complexas que são estudadas até a contemporaneidade, pois ele rompe tradições, iniciando um ciclo de mudanças que tende a ser crescente.

Com isso, as duas personagens femininas expressas nesta monografia demonstram que o teatro na Grécia Antiga era um “universo” à parte da pólis. Em ambas as peças há muitos indícios de que as movimentações que ocorrem nela podem ir de encontro à organização de direito estabelecida no momento. Um exemplo que pode ser citado é a própria proibição da prática das lamentações que continuaram a ocorrer nas representações das tragédias gregas.

Além disso, as tragédias apresentadas podem demonstrar que as heroínas, apesar de serem comparadas com o heroísmo masculino, apresentam uma ramificação própria de heroísmo, uma vez que elas conseguem confirmar e quebrar o padrão de heroísmo simultaneamente. Elas confirmam esse padrão à medida que conseguem atingir níveis que faziam os personagens masculinos serem heróis, como os ritos/altares religiosos destinados a elas, mas conseguiam quebrar essa comparação de padrões masculinos uma vez que eram referidas como boas esposas ou filhas, demonstrando que, por estarem nesse papel feminino e alcançarem certos feitos, demonstram ser boas em seus papéis. Isso confirmava seus papéis sociais definidos, de mulher, de esposa, de filha.

Por exemplo, apesar de haver uma troca de atitudes de gêneros na peça, do que se era esperado nos papéis sociais da Grécia Antiga, Alceste é apontada como um exemplo de mulher e de esposa a ser seguido. Portanto, se as mulheres devem ser como ela, ela não teve atitudes vistas como masculinizadas, podendo ser concebida como uma heroína de atitudes femininas (BERQUÓ, 2015).

Levando em consideração a autora Nicole Loraux, constata-se que as figuras femininas podem ter impactado de forma substancial o público que assistia as tragédias gregas. O gênero, apesar de ser considerado político por muitos autores, também possui forte influências das lamentações femininas, que ditam uma parte das tragédias em relação ao sofrimento enquanto esposas e mães.

Por fim, constatou-se que Eurípides traduziu muitos acontecimentos de seu tempo em suas tragédias, como mudanças na estrutura da pólis, críticas a estruturas que estavam nascendo e descrença após uma guerra que tinha deixado marcas de destruição e descrença no povo de Atenas. As obras dele, então, se apresentam-se fundamentais para os estudos da Grécia Antiga e das tragédias gregas.

REFERÊNCIAS

- ARISTÓFANES. *As rãs*. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.
- BERQUÓ, A. Thirzá. *Mulheres Indômitas: As Heroínas da Tragédia Grega*. Trabalho de conclusão de curso de graduação em História. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre. 66 páginas. 2015.
- LANZA, Diego. *Les temps de l'émotion tragique*. Mêtis, 3 (1988), p 17.
- EURÍPIDES. *Alceste*. Revista de Estudos Clássicos, ISSN 2176-1779, Rio de Janeiro, vol. 6, n. 2, jul.-dez. 2018, pp. 196-232.
- EURÍPIDES. *Ifigênia em Áulis*. 5ª edição. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.
- LORAU, Nicole. *Maneiras trágicas de matar uma mulher: imaginário da Grécia Antiga*. 1ª edição brasileira. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.
- LORAU, Nicole. *La voix endeuillée: essai sur la tragédie grecque*. Éditions Gallimard. França: 1999. p. 123-137.
- MARQUARDT, R. C. *Ifigênia em Áulis: a função religiosa, o papel das mulheres e a simbologia do sacrifício na tragédia euripídiana*. Tese de doutorado em Literatura Comparada. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre. 262 páginas. 2007.
- BRILLET-DUBOIS, Pascale. *Nicole Loraux et la "voix endeuillée" de la tragédie. Un contre-point à L'Invention d'Athènes*. "The Funeral Oration Project", Feb2020, Lyon, France. halshs-03383123.
- PIQUÉ, J. F. *A tragédia grega e seu contexto*. Letras, Curitiba, n. 49, p 201-219. 1998. Editora da UFPR.
- ROMILLY, Jacqueline. *La Modernité d'Euripide*. Paris: PUF, 1986.
- SANTOS, F. B. *Alceste: heroísmo no sacrifício ou sacrifício no heroísmo? (uma leitura da alceste de Eurípides)*. Alfa, São Paulo, 32: 101-118, 1988.
- TORCHIN, Leshu. *Transgression and Limits in Euripide's Alkestis*. Anthós, vol. 1, nº 4, 1995. Disponível em <http://pdxscholar.library.pdx.edu/anthos_archives/vol1/iss4/3> . Acesso em 03 de março de 2023.
- VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia Antiga*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988. 99 páginas.