



A construção da paisagem religiosa no Teatro Grego: o ritual do sacrifício humano em Eurípides

Mestranda Bruna Moraes da Silva (UFRJ/CAPES)

Resumo: Ao analisarmos as obras de Eurípides, podemos verificar a temática do sacrifício humano em diversas delas. Ritual não usual na sociedade grega, o tragediógrafo levava aos palcos a morte de jovens virgens sob o cutelo do degolador. No presente artigo, objetivamos demonstrar como o poeta constrói uma *paisagem religiosa* através da ritualização da morte dessas personagens no palco, evidenciando as possíveis hipóteses para tal, relacionando as obras com seu contexto de produção.

Palavras-chave: Teatro grego, Eurípides, sacrifício humano, ritual.

The construction of the religious landscape in the Greek Theatre: the ritual of human sacrifice in Euripides

Abstract: Analyzing the works of Euripides, we can see the theme of human sacrifice in several of them. Unusual ritual in Greek society, the author took to the stage the death of young virgins under the knife of the cutthroat. In this article, we aim to demonstrate how the poet constructs a religious landscape through the ritualization of death of these characters on stage, highlighting the possible hypotheses, relating the work to its context of production.

Keywords: Greek theatre, Euripides, human sacrifice, ritual.

1. Introdução

A morte está presente em inúmeras tragédias da antiguidade grega. Raramente encenado, o fim da vida das personagens é posto ao nível do discurso, sendo este voltado para o destaque das dores e emoções que perpassam tanto as vítimas quanto seus familiares. Analisar como esse momento era representado nas obras de Eurípides, tanto no que compete aos ritos funerários quanto ao imaginário acerca do além-vida, é um dos objetivos de nossa pesquisa de mestrado. Deste modo, no presente artigo, evidenciaremos uma modalidade de morte em especial, destacada pelo poeta em mais de uma de suas tragédias: o sacrifício humano.

Tema de impacto, que fugia as normas da sociedade grega, dedicar um homem ao ritual do sacrifício, como ressaltado por Albert Henrichs e outros autores, estava presente apenas no imaginário dos helenos: esses acreditavam que o sacrifício humano teria feito parte de seu passado histórico, mas que teria sido abolido de sua sociedade (HENRICHS, 2013: 182). Desta maneira, defendemos que Eurípides, ao levar aos palcos uma temática

que foge ao que era seguido na vida cívica da *pólis*, estava abrindo um “parêntese institucional”, como nos remete Loraux (LORAUX, 1988: 114): colocando em evidência o sacrifício de jovens virgens, o poeta, além de gerar um impacto emocional e uma purgação das emoções, a chamada *catarse*, também debatia questões do seu próprio cotidiano, sendo uma em especial: a Guerra do Peloponeso (431-404 a.C.).

Objetivamos, deste modo, utilizando como um dos aparatos teóricos de nossa pesquisa os estudos de Catherine Bell, analisar não apenas o rito do sacrifício por ele mesmo, mas sim a maneira pela qual ele é construído, constituindo aquilo que a autora denomina de *ritualização*. Devemos entender por esse conceito um conjunto de estratégias culturais específicas que, apesar de seguir certas prescrições, é singular e dinâmico, sendo capaz, inclusive, de contestar a ordem social (BELL, 2009: 74). Construindo relações de poder, a ritualização envolve, segundo a autora (BELL, 2009: 196), uma “maestria do ritual”, através da qual se apropria e se manipula esquemas básicos. Ademais, apontamento muito pertinente para nossa pesquisa é o fato dessa ritualização ser construída através da performance poética, sendo uma forma eficaz de comunicação simbólica.

Além disso, utilizamo-nos do conceito de *representação social*, a partir das perspectivas de Denise Jodelet acerca do mesmo, a fim de analisarmos como Eurípidés realiza a simbolização e a interpretação do ato sacrificial. 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: 10). Trata-se, assim, de como um sujeito se reporta a um objeto (pessoa, coisa, ideia, *fenômeno natural...*), sendo entendidas como um fenômeno social que deve ser verificado a partir de seu contexto de produção, circulando no discurso. Ademais, as representações sociais apresentam um caráter prático, sendo orientadas para ação e para a gestão da relação com o mundo, contribuindo para a construção de uma realidade comum a um corpo social (JODELET, 2001: 36).

Deste modo, analisando a representação da morte sacrificial, da ritualização desse momento, defendemos que Eurípidés compõe em sua peça uma *paisagem religiosa*, construindo simbolicamente, como ressalta Polignac, uma mensagem que deve ser entendida a partir do seu contexto de produção (POLIGNAC, 2010: 484). A noção de paisagem religiosa nasce da constatação que o culto e os ritos existem apenas a partir do espaço, de maneira estável ou provisória, devendo ser entendida, como defendido pelo

autor supracitado, como a integração de uma rede de construções simbólicas do espaço a partir de um lugar preciso de representação.

Destarte, analisando duas obras de Eurípides, *Hécuba* e *Ifigênia em Áulis*, evidenciaremos como e com que possíveis finalidades a ritualização do sacrifício de duas jovens virgens, Políxena e Ifigênia, é apresentada pelo tragediógrafo. Além disso, também destacaremos, como faz Polignac (2010), o efeito de representação e a eficácia de componentes religiosos na lógica dramática.

Evidenciaremos, primeiramente, o papel social do teatro, destacando suas características e contexto no qual Eurípides está inserido. Após isso, focar-nos-emos na ritualização do sacrifício em si, demonstrando como e para que o poeta constrói uma paisagem religiosa em suas peças.

2. Da transgressão à educação: o papel social do teatro grego e Eurípides

Ir ao teatro no período clássico ateniense não era apenas assistir a peças previamente escolhidas buscando-se entretenimento: seus espaços e limites são muito amplos e ele pode ser visto como uma verdadeira instituição social, através da qual se comunica e educa, sendo um meio de se expressar frente aos outros.

O valor instrutivo das peças representadas já foi objeto de estudo de diversos pesquisadores. Através de suas personagens, os tragediógrafos mostravam nas encenações os ideais de cidadania a serem seguidos pelos helenos. A tragédia levava aos palcos a necessidade da construção de uma sociedade voltada ao bem comum, mostrando que todos, em sua unidade, fazem parte de algo maior, da *pólis*, de uma *koinonía politiké* (comunidade política).

Porém, não apenas isso: utilizando-se os mitos como pano de fundo das encenações, eles se tornam, nas palavras de Segal, “o campo de batalha das lutas internas da cidade” (SEGAL, 1993: 195). Através do passado mito-poético, não se refletia a sociedade nos palcos e sim se fazia um questionamento da mesma: ao se colocar a *pólis* em discussão, muitos de seus valores eram invertidos, postos em contestação, purgando as emoções do público que ao se deparar com sua comunidade destruída, educava-se ao verificar os caminhos a serem ou não seguidos. Como destaca Goldhill, “É para o sentido de ser um cidadão ateniense que a tragédia se volta, como veremos, com sua específica retórica de questionamento” (GOLDHILL, 1986: 69).

O poeta trágico, dessa forma, segundo Aristóteles, falava politicamente através de suas personagens, alcançando verdadeira importância política (JAEGER, 2010: 285 e 294). Dessa maneira, o teatro torna-se espaço do tudo dizer, de debater, mas também de *transgredir*. Essa “transgressão autorizada”, delimitada ao espaço dos palcos, conecta-se, de certo modo, ao deus que dá origem a festa nas quais as encenações ocorriam: segundo Vernant, o teatro no mundo grego é uma forma de se tornar o outro e isso está muito relacionado à imagem de Dioniso, que representa o homem deixando de ser ele mesmo, experimentando algo fora das normas, através de elementos como o banquete, a embriaguez e o travestimento. De acordo com o autor, “Dioniso é o deus que, num dado momento, faz tudo passar para outra dimensão, e é isto que o teatro realiza no centro da cidade grega” (VERNANT, 2002: 354).

Deste modo, vemos múltiplos lugares em apenas um. Como ressalta Vanessa Codeço, “Espaço híbrido. Espaço onde se constrói a *pólis*, destrói suas bases, purgam seus efeitos e renasce uma *pólis* com valores atualizados e mais fortes que quando o momento anterior ao festival. Esse é o teatro antigo grego” (CODEÇO, 2010: 64).

E como vemos a tragédia *eurípidiana* nesses múltiplos espaços? Como a ritualização dos sacrifícios humanos em suas peças podem destacar o caráter ao mesmo tempo transgressor e educador do teatro? Quais as relações de poder que ele exerce com o público?

Para compreendermos isso, faz-se necessário colocarmos em destaque aquilo que verificamos em nossa introdução acerca do conceito de *paisagem religiosa*: a relação dessa mensagem simbólica (o sacrifício humano) com o contexto de produção. Como ressaltado por Vernant e Vidal-Naquet ao discorrerem sobre a tragédia,

Esse texto não pode ser compreendido plenamente sem que se leve em conta um contexto. É em função deste contexto que se estabelece a comunicação entre o autor e seu público do século V e que a obra pode reencontrar, para o leitor de hoje, sua plena autenticidade e todo seu peso de significações (VERNANT, VIDAL-NAQUET, 2008: 8).

Sendo assim, devemos analisar “de onde nos fala” Eurípides.

Suas obras, compostas nas últimas décadas do século V a.C., coincidiram com um período de características muito marcantes do cenário ateniense: a democracia, a transformação do homem em um ser político, o comprometimento com a coletividade, o gosto pelo debate e o espírito crítico, são algumas delas. Porém, o auge dessas

transformações, assim como do teatro, deu-se em um momento de muitas turbulências para Atenas: a Guerra do Peloponeso. Esse conflito, travado entre Atenenses e Espartanos unidos a seus respectivos aliados, além de levar à morte diversos guerreiros, 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 espalhando, sendo a rendição ao inimigo a escolha mais viável.

E por que esse conflito bélico se relaciona com as obras de Eurípides? Como ressalta Claude Mossé, dentre os três trágicos mais conhecidos (Ésquilo, Sófocles e Eurípides), as peças do último são as que a cidade se faz mais presente (MOSSÉ, 2008: 167). Defendemos, deste modo, que através de suas personagens, “o mais trágico dos trágicos”, como Aristóteles o denomina (ARISTÓTELES. *Poética*. XIII. 1453a, 29-30), colocava no palco os questionamentos e os problemas da *pólis*. A atmosfera de morte e desilusão que a Guerra do Peloponeso gerava em Atenas pode ser vista nos temas dessas obras, rendendo ao poeta, inclusive, o título de pacifista, apresentando os males que a guerra pode causar, mas também por vezes o de “patriota” (ROMILLY, 1999: 103).

Victor Davis Hanson, ao analisar a Guerra do Peloponeso, destaca que

De fato, os principais atores e observadores da guerra eram grandes nomes da civilização helênica – Alcibiades, Aristófanes, Eurípides, Péricles, Sócrates, Sófocles, Tucídides e outros –, muitos dos quais floresceram, foram desacreditados ou pereceram por causa de seu envolvimento na luta. Grande parte da mais importante literatura clássica – tal como *Os Arcanânios* de Aristófanes, *As Troianas* de Eurípides, o *Simpósio* de Platão e o *Édipo Rei* de Sófocles – trata de questões da guerra ou emprega o conflito como um pano de fundo dramático (HANSON, 2012: 23).

As obras de Eurípides assim são marcadas pela capacidade de despertarem piedade e compaixão em seus espectadores. O poeta teria “humanizado” a tragédia grega, levando aos palcos os sofrimentos extremos de mães perdendo seus filhos, de mulheres nobres sendo escravizadas e dos horrores da guerra. Como ressalta Maria de Fátima Sousa e Silva, “é para o destaque das reações humanas, da vítima e dos parentes, que vão as atenções do poeta” (SILVA, 2005: 129).

Porém, esses sofrimentos são postos a todo tempo ao lado do debate, como veremos através da análise de conteúdo das peças no tópico seguinte. Como ressalta Romilly, “A paixão das personagens de Eurípides mantém-se uma paixão ateniense, que

sabe falar” (ROMILLY, 1999: 113). Assim, os questionamentos, o *agôn* constante em que seus personagens são postos, o gosto pela retórica e pela *rhésis* são outros traços marcantes em suas peças. Essas ações e debates são postos sob o olhar do público para por ele serem pensadas, mas não logicamente aceitas e sim debatidas, contestadas. Dessa forma, o poeta, através de suas tragédias, pôde se endereçar ao conjunto da sociedade *políade*, representando em cena as experiências humanas em geral e levando a reflexão e a instrução. Polignac, ao analisar a importância de suas obras, descreve que o tragediógrafo teve papel considerável na elaboração de uma visão do espaço ático, levando diferentes ideias ao povo ateniense, causando impacto durante muito tempo após suas apresentações (POLIGNAC, 2010: 483).

Assim, tendo conhecimento do papel social da tragédia e do contexto no qual Eurípides estava inserido, poderemos verificar no tópico seguinte como a ritualização do sacrifício humano é realizada, desenvolvendo hipóteses e buscando verificar como essa paisagem religiosa por ele construída demonstra-nos uma relação entre o lugar representado e o contexto de representação.

3. Construindo uma paisagem religiosa: a ritualização da morte sacrificial em Eurípides.

Como visto em nossa introdução, não é possível comprovar através dos relatos históricos e da arqueologia que o sacrifício humano era uma prática religiosa realizada em meio à sociedade grega. Dessa maneira, ela é posta ao nível do imaginário, sendo encontrada, sobretudo, nas documentações poéticas.

No conjunto de obras de Eurípides que chegaram até nós, essa temática é recorrente, suscitando-nos a pergunta de por que levar aos palcos essa transgressão do que ocorria no cotidiano. Quais os propósitos dessa “manipulação de esquemas básicos” que o conceito de *ritualização* desenvolvido por Bell delinea?

Analisando nosso *corpus* documental, podemos verificar que, como ressalta Hughes, o assassinato de seres humanos com fins sacrificiais segue as mesmas circunstâncias e propósitos rituais que o usual assassinato de animais. Sendo assim, por exemplo, “Em termos de vocabulário, sacrifícios humanos são aqueles assassinatos rituais pelos quais os gregos empregavam palavras usualmente reservadas para o abate sagrado de animais, principalmente *thuein*, *sphazein*, e seus compostos” (HUGHES, 2003: 4).

Pondo-se em destaque o sacrifício de duas jovens virgens, possuidoras de sangue real, o poeta aproxima muitas vezes suas mortes a dos animais que supostamente deveriam

estar em seus lugares, comparando-as a novilhas e potras, por exemplo. Porém, escolhendo como vítimas aquelas que esperam toda uma vida pela frente, um casamento, uma família, consegue alcançar um enorme potencial trágico. Ademais, de acordo com Maria de Fátima Sousa e Silva, “Da natureza feminina julgava Eurípides poder tirar melhores efeitos patéticos” (SILVA, 2005: 130).

Realizando um panorama geral sobre as obras analisadas, podemos verificar que a Guerra de Troia, tal qual narrada nas peças de Eurípides, começa e termina com o sacrifício. Ifigênia e Polixena são postas sob o cutelo do degolador como oferta a seres divinizados, mas mesclando-se a todo tempo motivações políticas às religiosas. Vemos, deste modo, que a representação de Eurípides acerca desse rito constrói uma paisagem religiosa própria, que entendida em meio ao seu contexto de produção pode revelar hipóteses acerca das finalidades do poeta ao levar esse tema tão dramático aos palcos. Como visto acima, o processo de ritualização é capaz de manipular e *ressignificar* esquemas culturais, sendo nosso objetivo destacar em cada uma das peças como essa “maestria” é realizada e com que propósitos. Isso porque, como ressaltado por Scheid e Polignac, “Uma boa compreensão do cenário religioso também requer uma boa análise do cenário social” (SCHEID; POLIGNAC, 2010: 432).

Deste modo, por fins didáticos, dividiremos este item explicando cada sacrifício separadamente, evidenciando como a paisagem é construída, com que fins a ritualização é realizada e quais relações de poder ela delimita.

3.1 Ifigênia: a morte pela Hélade

Logo nos primeiros versos de *Ifigênia em Aulis* tomamos conhecimento da temática da peça. Agamêmnon, pai da personagem que dá nome a obra e chefe dos guerreiros aqueus, é colocado diante de 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.

Ponto nodal da peça, o conflito apresentado logo em seu início acompanhará as personagens ao longo dela: o amor cívico à Hélade é posto em disputa com os liames familiares. Como ressalta Maria de Fátima Sousa e Silva, “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: 129).

O sacrifício humano exigido, apesar de causar grande tristeza aos familiares, torna-se, assim, “uma resposta a um perigo que ameaça a coletividade na sua própria existência” (BONNECHERE, 1998: 194). Verificamos, dessa maneira, que o motivo religioso se atrela ao político, sendo este último o que prevalecerá por grande parte da obra. O foco dos versos de *Ifigênia em Áulis* se dá no constante *agôn* entre as personagens, as tentativas de persuasão e as cenas de súplica. Como ressaltado por Romilly, “Com efeito, Eurípides utilizou largamente uma forma literária que tomou da vida coeva, a saber o debate organizado” (ROMILLY, 1999: 38).

Destarte, vemos diferentes discussões entre as personagens ao longo dos versos: irmãos debatendo sobre a melhor atitude a ser tomada, uma mãe copiosa por ver que sua filha não encontrará o himeneu e sim a morte, e finalmente a jovem que será sacrificada passando da súplica pela sua vida à aceitação voluntária do rito de sangue.

Devido à extensão da obra, não poderemos destacar todos os diálogos travados em seus versos. Sendo assim, verificaremos aqueles que se relacionam com a questão da ritualização do sacrifício em si, assim como da construção da paisagem religiosa pelo poeta.

Ifigênia não possui conhecimento dos planos de seu pai. A fim de atrair sua filha para o local do sacrifício, Agamêmnon arquiteta um casamento fictício entre a jovem 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, sendo objeto de estudo de diversos autores, como Nicole Loraux. Os símiles animais utilizados para as jovens virgens, como novilha (*móskeos*), são, inclusive, como apontado por Segal, também empregados para jovens que se dirigem ao altar nupcial (SEGAL, 1990: 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: 362).

Assim, à espera de seu casamento fictício, Ifigênia questiona seu pai acerca de como o mesmo será realizado, sem desconfiar do verdadeiro futuro que a aguarda:

IFIGÊNIA



Por favor, volte rápido da Frígia, pai, quando lá as coisas você já tiver resolvido.

AGAMÊMNON

Eu preciso realizar certo sacrifício aqui primeiro

IFIGÊNIA

Com que ritos você deve determinar o que os deuses requerem?

AGAMÊMNON

Você verá: você estará ao lado da bacia lustral

IFIGÊNIA

Vamos então entoar cantos sobre o altar, pai?

AGAMÊMNON

Como eu gostaria saber tão pouco quanto você!
(EURÍPIDES, *Ifigênia em Áulis*, vv.672-7).

Vemos, deste modo, como a paisagem religiosa do ritual vai sendo construída: para o sacrifício ser identificado como tal exige-se o pedido de um deus, a presença de uma bacia lustral no local onde ocorrerá, assim como de cantos no momento do mesmo. Aos poucos Eurípides dá sinais do ritual em si, que se concretizará apenas no final da peça.

Antes de chegarmos a ele, voltemo-nos aos debates e as súplicas. Ifigênia descobre o que lhe aguarda e, de início, não aceita seu destino, como vemos através de seu discurso:

IFIGÊNIA

Se eu possuísse o poder do discurso de Orfeu e pudesse persuadi-lo por encantamento para que as rochas me seguissem e eu pudesse enfeitiçar qualquer um que quisesse, eu usaria esse poder. Mas agora, toda habilidade eu tenho está em minhas lágrimas, e essas eu darei a você: isso é tudo que posso fazer (ajoelhando diante de Agamêmon). Como uma suplicante, eu deito meu corpo em seus joelhos, o corpo a que ela (Clitemnestra) deu a luz. Não me mate antes de meu tempo: ver a luz do dia é doce. E não me obrigue a olhar para o mundo inferior.
(EURÍPIDES, *Ifigênia em Áulis*, vv. 1211-1219).

Porém, mesmo frente à súplica de sua filha, Agamêmon se mantém firme na decisão de sacrificá-la, visto que o amor a Hélade 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).

Como fim do confronto retórico dá-se a citada transformação de vítima para agente heroicizada, surgindo uma das passagens mais marcantes de toda a obra, que destaca a aceitação de Ifigênia e os motivos para tal:

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 Hélade, 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 Hélade, 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 Hélade 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 Aulis*, vv.1374-1391).

Vemos aí o amor pela *pátris* ser posto acima da vida de Ifigênia, aceitando corajosamente seu fim que, como citado, só é mostrado ao nível do discurso. Um mensageiro que narra a sua mãe como o sacrifício ocorreu e Eurípides vai construindo a paisagem que dá local ao rito religioso: a jovem é levada aos prados de Ártemis, posta sobre seu altar. Ela é comparada a uma novilha das montanhas, como citado, evidenciando, como destaca Loraux, “um modo de sublinhar o desvio que caracteriza todo sacrifício humano, ‘a selvageria da vítima substituindo a selvageria do ato’” (LORAUX, 1988: 69).

Assemelhando-se ao ritual matrimonial, como aqui já debatido, uma coroa é posta na cabeça da virgem, bacias com água são levadas e tanto danças quanto cantos são realizados e entoados pelos que se encontram em volta. Como ressaltado por Maria de Fátima Sousa e Silva,

São-lhe próprios os rituais exigidos numa cerimônia de sacrifício (o consentimento da vítima, o coroar da sua cabeça, a purificação a anteceder o golpe, o degolar da jovem e o correr de um sangue inocente), e o papel do executor confiado a um sacerdote anônimo, ou atribuído àqueles que o mito consagrou (SILVA, 2005: 134).

A vítima deveria ser conduzida ao altar, mas novamente Ifigênia demonstra sua coragem e pedem que não a segurem, aceitando voluntariamente o golpe que virá. As

preces são iniciadas, os ventos necessários para zarpar para Troia são pedidos a Ártemis em troca do sacrifício. Sua garganta, local pelo qual usualmente se era realizado o sacrifício, está pronta para encontrar o aço. Porém, o religioso toma parte da peça novamente e num estrondo vem-se a surpresa ao final: Ifigênia é substituída por uma corça. A princesa de Micenas agora vive junto aos deuses e terá sua coragem rememorada pelas gerações vindouras, dando fim ao longo drama de Eurípides e levando-nos finalmente às hipóteses acerca dessa “manipulação de esquemas básicos” do ritual sacrificial.

Sendo assim, quais os fins dessa performance poética e as relações de poder que ela exerceria com o público espectador? O que a construção simbólica dessa paisagem religiosa implica para nós, historiadores, ao relacionarmos o contexto de produção ao texto analisado? Como citado, defendemos a hipótese que o contexto da Guerra do Peloponeso estabelece relações intrínsecas com as peças de Eurípides, sendo este destacado, como ressalta Maria de Fátima Sousa e Silva, como o artista mais inconformado com a tradição e o que melhor soube dar voz as preocupações que assolavam a *pólis* ateniense (SILVA, 2005: 127-8).

Após a análise da peça, interpretamos, assim como outros autores, que o poeta leva ao seu público os males que a guerra pode causar, exigindo-se até mesmo a morte de jovens com toda uma vida pela frente; mas também reiterando a necessidade de se colocar sempre a *pátris* frente aos desejos individuais. Destaca-se aí a ambiguidade que marca seu teatro, sendo um instrumento que é capaz de provocar a reflexão do público e não dar a eles respostas sobre os problemas da cidade.

O tragediógrafo, através de sua Ifigênia, também nos faz relacionar esta vítima ao *hóplita*, que apesar de não querer encontrar sua morte, deve encará-la de forma gloriosa, dando sua vida pela *pólis*. Como ressalta Nicole Loraux, “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: 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 a 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: 76).

Ademais, como ressaltado por Andrés, podemos verificar ainda mais a relação com o contexto da época: a autora ressalta que o sacrifício pela pátria era uma virtude comum entre os gregos, sendo “completamente lógico” que as doutrinas declamadas por Péricles na *Oração Fúnebre*, evidenciando a subordinação do indivíduo ao Estado, sejam vistas nas obras de Eurípides (ANDRES, 1980: 58).

Dessa maneira, através da “maestria do ritual” realizada por Eurípides ao levar um humano para ser sacrificado, verificamos uma transgressão em prol da educação. Através dos debates ao longo de toda peça, relações de poder vão sendo estabelecidas com o público, que apesar de sofrer junto das personagens os males que as atingem e que, de certa forma, também estão a sua volta devido à guerra, purgam essas emoções e refletem sobre sua sociedade. Assim, como ressalta Vernant, “Quando saem do teatro depois de terem visto uma tragédia antiga, é sobre si mesmos, sobre a solidez de seu sistema de valores, sobre o sentido de sua vida, que os espectadores se interrogam.” (VERNANT, 2002: 396).

3.2 Polixena: a morte pela liberdade

Tendo sua história narrada após o embate entre aqueus e troianos, a peça *Hécuba*, considerada um díptico, ou seja, dividida por duas temáticas independentes, destina sua primeira parte a apresentar o sacrifício da filha da personagem que dá nome a obra: Polixena. Assim como Ifigênia, jovem e virgem, de sangue real, a princesa de Troia, agora escrava, é exigida como *géras* de guerra de Aquiles, que já morto vem sob a forma de um fantasma requisitando honrarias de sangue sobre seu túmulo.

Assemelhando-se à *Ifigênia em Áulis*, Aquiles, elevado a uma categoria divinizada, não permitiria a volta das frotas aqueias se o sacrifício não fosse realizado. Novamente vemos o religioso conectado ao político: põe-se em debate a necessidade de prestar honras aos mortos, assim como a tristeza dos cativos.

Através da votação em assembleia, levando a democracia ateniense ao interior do mito, os guerreiros, entre discordâncias e defesas sobre o sacrifício da jovem, decidem por acatar o pedido do semideus. Após a revelação do mal que acometerá a sua filha, Hécuba, que vê em sonhos um animal sendo devorado por um lobo, demonstrando novamente a substituição do humano pelo selvagem [Polixena é comparada a uma potra e uma novilha (EURÍPIDES, *Hécuba*, vv. 140-2/202-7)], torna-se a principal debatedora da peça, levando a retórica ao extremo e exibindo em suas palavras e atos tentativas de persuasão, da *peithó*:

HÉCUBA

A propósito, que sofisma eles definiram
ao dirigir esse voto de morte contra essa jovem?
É o dever de imolação humana que os conduz
ao túmulo, **onde mais convém o sacrifício bovino?**
(EURÍPIDES, *Hécuba*, vv.258-261, grifos nossos).

Vemos a rainha questionando a transgressão do ato sacrificial, tentando a todo custo retirar o jovem pescoço de sua filha do aço do degolador. Porém, em todo debate há uma resposta e novamente as necessidades cívicas são postas sobre os desejos individuais e os liames familiares:

ODISSEUS

Para nós, Aquiles é digno de honra, mulher,
após morrer belamente, como varão, pela Hélade.
Não é isto vergonhoso, se, quando vivo, como amigo o tratamos, mas,
quando morto, não o tratamos mais?
Pois bem: o que alguém dirá caso de novo surgir
um exército reunido e uma luta de inimigos?
Iremos combater ou prezaremos a vida,
vendo que quem morre não é honrado?
E para mim, enquanto vivesse, mesmo que pouco
tivesse no dia-a-dia, tudo seria suficiente;
mas o meu túmulo eu quereria que fosse visto
sendo honrado: de fato, a graça é duradoura
(EURÍPIDES, *Hécuba*, vv.309-320).

Contudo, diferente de Ifigênia, Polixena, encontrando-se em uma situação de escravidão, após ter seu lar destruído com o fim da guerra, apesar dos apelos de sua mãe, aceita a morte. Prefere-a ao futuro que lhe está reservado, a se tornar cativa ao contrário do que a esperava: um casamento digno da realeza.

POLIXENA

Eu, tua filha, não mais, não mais
com tua aflita velhice, em aflição,
serei escrava.
a mim, um filhote tal como uma novilha
aflita nutrida na montanha, aflita
verás [...]
(EURÍPIDES, *Hécuba*, vv.202-7).

POLIXENA

Mãe, por ti, desvalida,
choro com mui plangentes trenos,
mas minha vida, ultraje e ruína
não chorarei depois: para mim, morrer

ocorreu ser a melhor fortuna.
(EURÍPIDES, *Hécuba*, vv. 211-5).

Dessa maneira, como ressalta Andres, ao contrário de Ifigênia, “não é o amor à pátria que move Polixena para se entregar ao sacrifício. Não é seu povo que tem que salvar por seu sacrifício, mas é precisamente o herói do país que venceu o SEU quem a reclama como oferenda para seu túmulo. Mas ela aceita porque vê na morte uma liberação” (ANDRES, 1980: 63).

Assim, apesar de lamentar sua morte, ela não suplica pela vida e sua aceitação voluntária ao sacrifício é vista logo de início. Dessa maneira, Eurípides põe a virgem, assim como no caso de Ifigênia, com a coragem de um guerreiro, que enfrenta a morte de frente. Indo para o local de sua morte, a jovem diz que “por certo te seguirei, graças à necessidade, desejando morrer; por outro lado, se eu não quiser, parecerei vil e uma mulher que preza a vida” (EURÍPIDES, *Hécuba*, vv.346-8).

Segal ressalta que “Como Ifigênia em Áulis, a quem ela é constantemente comparada, Polixena prova ser a vítima ideal: ela não faz nenhum apelo ao seu status de suplicante, não oferece nenhuma resistência (342-45), e submissamente consente em servir e exaltar com seu corpo a honra de um guerreiro” (SEGAL, 1990: 114).

E como essa paisagem se desenha? Novamente quem narra o sacrifício é um mensageiro, sendo assim, ele não é demonstrado frente ao público, mas se dá conhecimento através do discurso. Hécuba ouve tudo atentamente, buscando saber como sua filha foi levada à morte.

Como visto, o local de imolação é o túmulo de Aquiles. Quem presidirá o ritual será seu próprio filho, Neoptólemo. Apesar de jovens aqueus terem sido escolhidos “para domar os pulos da tua [de Hécuba] novilha com as mãos” (EURÍPIDES, *Hécuba*, v.526), novamente comparada a um animal, a jovem nega que a segurem: ela, assim como a filha de Agamêmnon, receberá a morte voluntariamente.

Neoptólemo faz as orações ao semideus, pedindo que receba as libações e o sangue negro da jovem, esperando que conceda o retorno dos guerreiros aos seus lares. Polixena novamente salienta porque aceita a morte

POLIXENA:

Matai-me deixando-me livre, pois entre os mortos
Envergonho-me de ser chamada escrava, sendo rainha
(EURÍPIDES, *Hécuba*, vv.551-2)

A jovem mostra os seios, atitude vista na historiografia não por um motivo de sensualidade, mas sim para gerar piedade. A garganta, suas vias do pulmão são cortadas pelo ferro, jorrando sangue e finalizando o ritual exigido.

Deste modo, assim como verificamos em *Ifigênia*, quais são os propósitos dessa ritualização? Qual a relação estabelecida entre a paisagem religiosa e o contexto vivido por Eurípides?

Como aqui já perpassado, Polixena estaria levando ao público ateniense dois debates essenciais: 1) sua morte representaria, como ressalta Segal, “o forte decreto da violência e violação que a guerra leva às mulheres” (SEGAL, 1990: 111), evidenciando os males da guerra, devido a escravidão imposta aos vencidos. Através da aceitação de seu sacrifício, demonstra a todos que o fim da vida é escolha mais honrosa que a submissão ao inimigo; 2) Os deveres cívicos devem ser seguidos pelos homens em relação aos seus mortos, dando as honrarias necessárias aos que já se foram. Não realizar esse ato seria, nas palavras de Odisseu, atitude digna de um bárbaro.

Portanto, como ressaltado por Polignac, as obras poéticas possuem um valor performativo e uma eficácia pragmática de sua enunciação, sendo ela suscetível de criar um espaço de comunicação que pode interferir em outros espaços, sendo nesse caso a *pólis* ateniense que sofre com os males da Guerra do Peloponeso (POLIGNAC, 2010: 482-3).

4. Conclusão

Aos nos dedicarmos à análise da morte nas tragédias gregas, podemos perceber, como ressalta Loraux, que “o cutelo do sacrifício” é seu instrumento privilegiado (LORAUX, 1988: 26). A tragédia grega, através de uma das características que a definem, a transgressão, leva aos palcos não apenas animais sendo sacrificados, mas sim humanos, ritual não realizado em meio a sociedade helênica.

Através da análise de duas peças, *Hécuba* e *Ifigênia em Áulis*, verificamos a maneira pela qual Eurípides constrói uma paisagem religiosa através do sacrifício humano, realizando uma *ritualização* da morte que acaba por ressignificar o ritual sangrento, estabelecendo uma relação de poder com a sociedade ateniense, tal qual a de debater sobre o cotidiano, mas também de educar os cidadãos frente ao que deveria ser seguido em sociedade.

A tragédia grega faz-se assim não apenas entretenimento, mas uma reflexão sobre o homem. E Eurípides, como ressalta Romilly, é ao mesmo tempo militante e inconstante,

podendo nele verificarmos tanto o espírito “patriótico” quanto o pacifista (ROMILLY, 1999: 103), mas sempre dando-nos conta de como a guerra, que fazia parte de seu cotidiano, estava inserida em suas temáticas.

Através do universo mito-poético, o tragediógrafo levava aos palcos os males que o conflito bélico causava, mas também a necessidade de travar a guerra, de enfrentar a morte com coragem em campo de batalha e de prestar honras aos mortos. As vítimas, nas peças do autor, como recorda Andres, se convertem em heroínas, tornando seus sacrifícios gloriosos, sendo “a forma de morte que elegeram a melhor por ser útil” (ANDRES, 1980: 57). Mais que piedade, essas jovens geram, assim, admiração.

Deste modo, à luz do trabalho de Polignac sobre as obras de Eurípides, podemos constatar que através dos sacrifícios por eles representados o poeta “desenvolveu verdadeiramente uma ‘paisagem’ que deve menos as realidades culturais já existentes que à eficácia de seus elementos religiosos na lógica” (POLIGNAC, 2010: 490), transgredindo o esperado na sociedade, mas o fazendo para contestar e também educar.

Bibliografia:

Documentação textual:

ARISTÓTELES (1994), *Poética*, Trad., prefácio, introdução, compêndio e apêndices de Eudoro de Sousa, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda.

EURÍPIDES (2004), *Dois tragédias gregas: Hécuba e Troianas/Eurípides*, Trad. Christian Werner, São Paulo, Martins Fontes.

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

Referências Bibliográficas:

ANDRES, A. S. L. (1980), *El tema del sacrificio voluntario en Eurípides, comparación del personaje de Ifigenia con otros eurípideos*, Murcia, Universidad de Murcia.

BELL, C. (2009), *Ritual Theory, Ritual Practice*, Nova York/Oxford, Oxford University Press.

BONNECHERE, P. (1988), La Notion d' "Acte Collectif" Dans le Sacrifice Humain Grec, *Phoenix*, 52, 3/4, 1998, p.191-215

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



Graduação em História Comparada do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais,
Universidade Federal do Rio de Janeiro.

FRONTISI-DUCROUX, F. (2000), *Dédale: mythologie de l'artisan em Grèce Ancienne*, Paris, La Découverte.

GARLAND, R. (1985), *The Greek way of death*, Nova York, Cornell University Press.

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

GRIMAL, P. (1986), *O Teatro Antigo*, Lisboa, Edições 70.

HANSON, V. D. (2012), *Uma guerra sem igual*, Rio de Janeiro, Record.

HENRICH, A. (2013), 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, p.180-194.

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

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

JAEGER, W. (2010), *Paidéia: a formação do homem grego*, São Paulo, Editora WMF Martins Fontes.

JODELET, D. org. (2001), *Representações Sociais*, Rio de Janeiro, EDUERJ.

LORAU, N. (1988), *Maneiras trágicas de matar uma mulher. Imaginário da Grécia Antiga*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor Ltda.

MOSSÉ, C. (2008), *Péricles: o inventor da democracia*, São Paulo, Estação Liberdade.

POLIGNAC, F. (2010), Un paysage religieux entre rite et représentation. Éleuthères dans l'*Antiope* d'Euripide, *Revue de l'histoire des religions*, 227 – 4, 2010, p. 481- 495.

RIBEIRO JR., W. A. (2005), Iphigenia Aulidensis e Bacchae: Festa, sacrifício e ironia trágica, In: BUSTAMANTE, R. M. C.; LESSA, F. S. orgs., *Memória e Festa*, Rio de Janeiro, Mauad, p.629-636.

_____ (2009), O sacrifício humano em prol da comunidade: a *Andrômeda* de Sófocles e o *Erecten* de Eurípidés, *Clássica*, 22.2, 2009, p. 261-269.

RODRIGUES, J. C. (2006), *Tabu da morte*, Rio de Janeiro, Editora FIOCRUZ.

_____ (1992), *Ensaio em antropologia do poder*, Rio de Janeiro, Terra Nova Editora Ltda. ROMILLY, J. (1999), *A tragédia grega*, Lisboa, Edições 70.



SEGAL, Ch. (1993), O ouvinte e o espectador, In VERNANT, J.P. *O homem grego*, Lisboa, Editorial Presença.

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

SCHEID, J; de POLIGNAC, F. (2010), Qu'est-ce qu'un *paysage religieux*? Représentations culturelles de l'espace dans les sociétés anciennes, *Revue de l'histoire des religions*, 227 – 4/2010, p. 427-434.

SILVA, M. F. S. (2005), *Ensaio sobre Eurípides*, Lisboa, Edições Cotovia, Ltda.

SOURVINOU-INWOOD, Ch. (1995), "Reading" Greek death: to the end of the classical period, Nova Iorque, Oxford University Press Inc.

VERMEULE, E. (1979), *Aspects of death in early greek art and poetry*, Califórnia, University of California Press, LTD.

VERNANT, J-P.; VIDAL-NAQUET, P. (2008), *Mito e Tragédia na Grécia Antiga*, São Paulo, Perspectiva.

VERNANT, J-P (2002), *Entre mito e política*, São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo.

_____ (2010), *Mito e sociedade na Grécia Antiga*, Rio de Janeiro, José Olympio.

Sobre a autora: Bruna Moraes da Silva é mestranda em História pelo Programa de Pós-graduação em História Comparada (PPGHC), da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). É Bolsista CAPES e atualmente desenvolve pesquisa na área de Poder e Discurso, analisando as representações sociais da morte nas obras de Homero e Eurípides.