

## Considerações acerca da peça *As troianas*, de Eurípedes

Samarkandra Pereira dos Santos Pimentel<sup>1</sup>

**Resumo:** Com intuito de conhecer melhor a dramaturgia euripidiana, mais exatamente a que se insere no chamado “Ciclo Troiano”, analisamos *As Troianas* (415 a.C.), tragédia na qual nos deparamos com a impotência humana e os trágicos destinos das cativas de Tróia, principalmente, Hécuba, Cassandra, Andrômaca, Polixena e Helena. Foi possível constatar que, valendo-se dos temas homéricos e míticos, onde conceitos como *Heroísmo, Destino, Honra, Glória, Equilíbrio, Excesso, Piedade* predominam e são relevados, Eurípedes não só desacreditou os “deuses velhos”, como, valendo-se da sofística de sua época, questionou a validade dos mitos, censurando mesmo seus heróis.

**Palavras-chave:** Eurípedes; Homero; Ciclo Troiano; Herói; Mitos.

**Abstract:** In order to better know Euripides’ dramaturgy, specially the plays in the “trojan cycle”, we analyze the play “The Trojan Women” (415 BC), in which we face the human impotence and the tragic fate of the captive trojan women Hecuba, Cassandra, Andromache, Polyxene, and Helen. We then verified that Euripides, while making use of homerich and mythic themes where *Prowess, Destiny, Honor, Glory, Equilibrium, Excess, Piety* predominate and are highlighted, has downplayed the “old gods” and has questioned the validity of the miths, even by censuring their heroes, by using the sophistry of his time.

**Keywords:** Euripides; Homer; Trojan Cycle; Hero; Miths.

*Vae victis!*

### Introdução

Intimamente ligadas à cidade e aos deuses, as primeiras representações trágicas ocorreram por volta de 534 a.C., na época de Psístrato. Nascidas na época das Dionísias Urbanas, festas em honra ao deus Dionísio, duravam, de início, quatro dias, depois somente três e estavam intimamente associadas

[...] a outras cerimônias: concurso de ditirambos, procissão de jovens, sacrifícios violentos, transporte e exibição do ídolo divino; constituía, assim, um momento no cerimonial do culto, um dos componentes de um conjunto ritual complexo (Vernant; Vidal-Naquet, 2008: 157-158).

---

<sup>1</sup> Doutoranda em Letras (área: Literatura e Cultura), pela Universidade Federal da Paraíba – UFPB. [samarkandra@gmail.com](mailto:samarkandra@gmail.com). Este artigo é originário de um ensaio que apresentei para obtenção dos créditos à disciplina **Introdução à Épica Clássica: Hesíodo, Homero e Virgílio**, ministrada pelo Prof. Dr. Milton Marques Júnior, em 2010.1, na UFPB.

O corpo cívico se dava nestas festas. Todos precisavam pagar para assistir as representações teatrais. Era comum, entretanto, ricos pagarem para aqueles que não conseguiam arcar com a entrada.

Num primeiro momento, representou-se apenas a lenda de Dionísio e das personagens ligadas a ele, mas, com o tempo, os caminhos se abriram e os tragediógrafos tomaram outro rumo, diferenciando a matéria de seus dramas. Assim, ávidos de novos assuntos cujas lendas pudessem servir de motivo temático, recorreram, então, a Hesíodo, a Homero e aos poetas do ciclo épico.

A fusão dos mitos divinos com os heróicos na tragédia não é algo incompreensível, pois, os heróis sempre constituíram, para os gregos, a ligação direta entre o mundo humano e o mundo divino e simbolizavam a própria existência humana naquilo que ela tem de mais profundo. Assim, ao invadir o reino do trágico e ser colocado frente aos deuses e ao destino esmagador, o herói mexe com a imaginação do povo, pois, mesmo que os homens se rebelassem contra os desígnios divinos, eles continuavam interagindo com os deuses. A divindade está sempre presente no palco dos gregos, seja punindo, advertindo, profetizando, orientando, julgando ou massacrando.

### **O teatro eurípidiano e os temas homéricos**

Tratando especificamente de Eurípedes, vale lembrar que, em muitas de suas tragédias, entram em cena personagens divinas: Apolo, Heracles, as Parcas, em *Alceste*, Hermes, Atena, em *Íon*, Poseidon e Atena, em *As troianas*, Baco, em *Bacas*, etc.

Porém, diferente do que ocorre em Homero, onde muitos estudiosos apresentam a *Iliada* como uma teomaquia, ou seja, uma luta entre os deuses, em Eurípedes, o tragediógrafo da razão, isso se torna impossível, visto que, os deuses já não tinham tanto poder, passando a ser metáforas criadas pelos homens para justificar suas próprias paixões e misérias.

Suas peças foram escritas durante as três últimas décadas do séc. V a.C., período em que toda Grécia estava envolvida com a Guerra do Peloponeso e com o “Movimento sofístico”, fatos que nitidamente o influenciaram. Acerca desta guerra, vale lembrar que se deu entre gregos: os espartanos, caracterizados pelo seu estado militarista e oligárquico e os atenienses, com seu legado de democracia e direitos políticos. Foi um

período sangrento, desagregador e destrutivo que o historiador Tucídides, participante do confronto, descreveu magistralmente em sua obra *História da Guerra do Peloponeso*.

Já o “Movimento sofístico”, iniciado no tempo de Sófocles, era formado por um grupo de professores itinerantes que, mediante pagamento, tinham como finalidade ensinar a *kalokagathia* aos jovens, “no sentido de uma formação espiritual consciente” (Jaeger, 1989: 233), para que eles administrassem da melhor maneira “ses biens et gérer les affaires de l’Etat” (Trédé-Boulmer, Saïd, 1990: 52), ou seja, seus ensinamentos tinham um objetivo prático. Jaeger ressalta que antes dos sofistas, a educação helênica ignorava a distinção entre religião e cultura. A educação, aliás, estava “profundamente enraizada no religioso” (Jaeger, 1989: 244). Assim, será característico dos sofistas “a relativização das normas tradicionais da vida e a convicção resignada da insolubilidade dos enigmas da religião” (idem). Para o nosso estudo, torna-se interessante destacar a ideia central da obra *Discursos duplos (Dissói lógoi)*, de um sofista desconhecido, do início do século V. Nela encontramos o método que ensina a maneira de “encarar as coisas “pelos dois lados”, quer para atacá-las, quer para defendê-las” (ibidem, 254). Esse método aparecerá n’*As troianas*, principalmente, nos diálogos entre Hécuba, Helena e Menelau.

Trédé-Boulmer e Saïd, analisando o teatro clássico, fazem observações pertinentes acerca das tragédias euripidianas:

Les premières tragédies politiques, les *Heraclides* et les *Suppliants*, nous montrent une Athènes sûre de la justice de sa cause et confiante dans la victoire. Mais déjà les *Suppliants* et plus encore les premières tragédies troyennes (*Andromaque* et *Hécube*) s’apitoient sur le sort de vaincus et dénoncent l’absurdité de la guerre. Ces deux thèmes sont au centre des *Troyennes* qui furent représentées peu après la répression cruelle dont furent victimes les Méliens. Trois ans plus tard, l’*Hélène* démontre la vanité d’une guerre où les deux partis se sont battus “pour du vent” (v.706). Peu après, les *Phéniennes* mettent en scène un combat fratricide qui rappelle les affrontements de 411 entre les oligarques et les démocrates athéniens (Trédé-Boulmer, Saïd, 1990: 68).

Nas peças do chamado Ciclo Troiano, a pior face dos heróis gregos é a que veremos. Suas ações serão sempre cruéis e opressoras para os troianos. O Ulisses, de *As troianas*, o Agamêmnon, de *Hécuba* e o Menelau, de *Andrômaca* exemplificam bem isto. Acerca da estrutura destas peças, destacamos que eles não se inserem nos preceitos aristotélicos de uma tragédia perfeita. Mas tal não as desmerece. Exigirá, porém, do

leitor/espectador, maior sensibilidade para compreensão da ideia (os termos empregados para argumentar, no dizer de Aristóteles) que as está subjacente, ou seja, os acontecimentos da guerra do Peloponeso. Há também um tom de libelo, visto que nesta série de peças, Eurípedes

[...] satiriza Apolo, argumenta, ridiculariza ou condena heróis da lenda, serve-se do realismo e da música moderna de que Aristófanes não gostava, exprime pontos de vista “avançados” em religião, filosofia e sociologia (Kitto, 1990: 10-11).

### **As troianas: análise da peça**

Terceira peça de uma tetralogia, *As troianas* foi a única que restou, mas os nomes e enredos das demais ficaram: *Alexandre*, a primeira, tinha como tema a história de Páris que, depois de abandonado devido a uma profecia que dizia que ele traria a desgraça à Tróia, retorna à cidade como um simples pastor e, ao participar dos jogos gímnicos, é reconhecido pelos seus familiares; a segunda era *Palamedes*, versando sobre um guerreiro grego que, atraído por Ulisses, acabou injustamente morto, apedrejado pelos gregos em Tróia. Também compunha a tetralogia um drama satírico, *Sísifo*. Porém, frisa Lesky, cada uma destas obras possui “vida própria” e “bem mais pronunciada que na trilogia esquiliana (Lesky, 1990: 194).

Pelos temas dessa tetralogia, já dá pra perceber o tom de *As troianas*. Sua ação se passa na idade heróica da Grécia, em Tróia e tem um início que, se levarmos em conta o que já apresentamos acerca de Eurípedes, é *in media res*: após a guerra entre os gregos e troianos, quando é chegada a hora de se dividir os *dmôs*, os prisioneiros de guerra, no caso aqui, as troianas. O clima de dor e incerteza, com algumas pitadas de ironia, perpassa toda a peça, cujas personagens são Poseidon, Atena, Hécuba, Taltúbio, Cassandra, Andrômaca, Helena e Menelau.

As divindades aparecerão somente no prólogo da peça. Poseidon, após discorrer sobre seu importante apoio com Apolo aos troianos, explica-nos como e porque se sucedeu a queda de Ílion, realizando uma analepse, e atesta que, aos gregos, muita dor os aguarda no retorno à sua terra. Mas o deus também relata, em tom pesaroso e crítico, a “dolorosa solidão” de Tróia, já praticamente descrente nos deuses, pois a eles não são dados os tributos e nem são feitas as adorações habituais. Assim é-nos dito que os

troianos cometeram uma *hybris*, pois, um dos deveres básicos do homem era honrar (*timáo*) aos deuses. Acerca das mulheres, simples espólios de guerra, ele destaca a bela Helena, “tratada agora justamente como escrava” (Eur., Hec., 50) e Hécuba, “a imagem do infortúnio” (idem, 52). Sua infelicidade é causada pela queda do seu reino, pelo destino incerto seu, de Cassandra (“sua filha inspirada”, que será “mulher em leito clandestino, contra a divina lei e contra a piedade” (idem, 63-64) de Agamêmnon) e de Andrômaca, e pela morte dos seus filhos, inclusive Polixena, o *guéras* de Aquiles, sacrificada sobre o seu túmulo.

Já Atena, deusa protetora dos gregos na guerra, ao surgir em cena, trava um agradável diálogo com o irmão de seu pai e se propõe, aparentemente, a mostrar algum apreço por Tróia. Seu intento é, claramente, o de castigar os gregos, devido à *hybris* cometida por Ájax que tentou violentar Cassandra em seu templo e que não foi punido pelos seus. Assim, vaticina a deusa: “Farei com que a vitória lhes resulte amarga” (idem, 101).

A queixa de ambos se assemelha. Aparentemente, reclamam da desonra (*atimós*) aos deuses, falta grave cometida tanto pelos gregos, quanto pelos troianos. Porém, no texto, a motivação da insatisfação divina não é exposta convincentemente: isto, certamente, não ocorre à toa. Eurípedes, talvez não podendo afirmar abertamente que os deuses nada tiveram ou/e têm a ver com atitudes humanas, lança sementes de descrença neles.

No mesmo ambiente em que estavam os deuses, encontra-se Hécuba que não os podia ver. Destruída, desolada, ela lamenta as dores do seu povo e pragueja contra “a esposa pérfida de Menelau” (idem, 168-169), causadora de toda a ruína e males. Serão dois os Corifeus e dois os semicoros na peça. O primeiro, formado por uma moça troiana. Já o segundo, por mulheres de meia-idade. Os semicoros seguem a mesma lógica.

Ambos os Corifeus dialogam, alternadamente, com Hécuba, para compreender que destinos terão. As velhas, pajens de crianças? Já as moças, mulheres para duplo leito? Porém, nem Hécuba, antes rainha, sabe qual será o seu fim. O lamento é unânime. Porém, quando se trata do corifeu e do primeiro semicoro, ambos formados pelas moças, jovens inexperientes, é perceptível a falta de noção real do que está por vir. Chegam a crer que há bons lugares na Grécia, que não sejam Esparta, terra da “funesta Helena”, para serem escravas. Enfim, o coro não sabe de nada e, assim, põe abaixo a

importante função que o define em muitas tragédias: “trazer para o palco informações que escapam ao domínio espaço-temporal da peça” (Luna, 2005: 04).

A personagem encarregada de esclarecer e guiar as troianas ao seu incerto e triste fim, é Taltíbio, o arauto grego que diz à Hécuba que cada uma terá sua sorte: Cassandra pertencerá a Agamêmnon; Polixena já está no túmulo de Aquiles; Andrômaca irá com Neoptólemo; e ela, a rainha de Tróia, caberá a Ulisses.

Hécuba, em desespero, lamenta e contesta, em vão, todos estes destinos. Porém, dos diálogos referentes à estas ordens, o destino de Cassandra ganha relevo. A mãe lembra ao arauto que ela é sacerdotisa de Apolo, mas ele afirma que isto não importa agora, pois ela deitará em “leito régio” (Eur., Hec., 314). Destacamos dois pontos importantes na fala do arauto. A primeira é a *hybris* cometida contra Apolo, ignorando o temor reverencial que funda a piedade (*eusebeia*). A segunda é ignorar o fato de que a bigamia na Grécia era tida como bárbara. Este último tema será retomado em *Andrômaca*, peça em que a princesa troiana, é escrava e já mãe de um filho de Neoptólemo, que é casado com Hermíone. Porém, esta situação não é encarada como normal em solo grego, como atesta o coro da peça criticando veementemente o “duplo leito” do filho de Aquiles.

Taltíbio deve levar imediatamente Cassandra que, aparentemente delirante, imagina celebrar suas bodas. Mas a princesa troiana, ao se despedir de sua mãe, revela-lhe:

Se Apolo é deus e tem poderes, Agamêmnon, o rei, terá em mim esposa mais funesta que Helena; fá-lo-ei morrer e arruinarei a sua casa e raça como ele a minha, vingando assim meu pai e meus irmãos finados (idem, 425-429).

A princesa diz saber como tudo ocorrerá, mas prefere não revelar, garantindo à mãe que “os troianos são mais felizes que os gregos” (ibidem, 437). Enumera todas as atrocidades cometidas pelos vencedores por causa de uma mulher, fatos que jamais mereceriam ser cantados. Mas, sabiamente, conclui: “Deve o mortal sensato detestar a guerra; se, entretanto, ela for inevitável, os louros não serão de quem morrer lutando por causa ignóbil que afinal só traz desonra” (ibidem, 494-497).

Ocorre algo muito interessante às duas passagens citadas acima. Usando a técnica de apêndices temáticos, Eurípedes, por meio de Cassandra, rememora os acontecimentos da guerra de Tróia, detestáveis, devido à sua causa ignóbil – o rapto de Helena. Conseqüentemente, toca num assunto crucial na *Ilíada* homérica: o papel do herói e a sua busca pela glória imperecível. São também insinuados ao leitor/público (que já sabe

de tudo, pois os temas das peças vieram dos mitos) o que ocorrerá não só no funesto retorno de Agamêmnon ao seu reino (segundo Cassandra, o imerecido “chefe onipotente dos argivos” (ibidem, 560)), fatos bem representados na *Orestéia* esquiliana, como também na volta de Odisseu à Ítaca, tema da *Odisséia*. Acerca desta técnica em Eurípedes, afirma Lesky:

[...] essa técnica de apêndices temáticos, com os quais Eurípedes sai amiúde de sua plasmação especial da tradição, para entrar na religião e na mitologia tradicionais, como se procurasse aí legitimação e inclusão para seu próprio modo de informar, relaxa a unidade da obra de arte clássica (Lesky, 1990: 184).

Hécuba, vendo a filha partindo, cai prostrada ao chão e relembra seus momentos felizes, abalados com a chegada de Helena. Desesperadas, coro e semicoro clamam pra que a Musa cante Ílion e iniciam, assim, o canto – o *kommós* – que finda com a trágica carnificina de onde “só restaram as mulheres e a glória imorredoura para os gregos e apenas luto para o povo frígio” (Eur., Hec., 709-711). Aqui ocorre, mais uma vez, uma crítica à glória imorredoura ou imperecível, que só é dada àqueles

[...] cujos feitos em vida lhes garantiram a imortalidade pela memória dos poetas. É, pois, a glória o que garante a imortalidade do herói. Mas, paradoxalmente, a glória só se consegue com a morte no campo de batalha (Marques Júnior, 2007: 11).

Entra em cena Andrômaca e Astiânax, esposa e filho do maior herói troiano, Heitor. Trazidos por soldados gregos, com outros despojos que partirão rumo à Grécia, como o escudo do herói. O primeiro Corifeu descreve Andrômaca como “mãe querente e desvelada” (Eur., Hec., 717), fazendo-nos aumentar a adesão não só às troianas, como à sua dor materna. Em seu diálogo com Hécuba, escutamos também seu lamento que não só responsabiliza Helena, como também lembra que, muito antes, o oráculo já vaticinava a desgraça que Páris traria para sua pátria. Teriam os troianos cometido uma *hybris* por não obedecer aos deuses? Aqui ocorre uma referência à *Alexandre*, primeira peça desta tetralogia. Porém, sua dor ainda não é maior do que a de Hécuba, pois, em um belo caso de *anagnorisis*, Andrômaca lhe esclarece o que se sucedeu com Polixena, fato que antes ela não havia entendido e garante que o destino dela é melhor que o seu: “Embora morta assim foi mais feliz na morte a tua filha do que eu serei em vida” (idem, 801-802). Mas Hécuba, esboçando sinais de resiliência, discorda: “Não, minha filha!

Não compares morte e vida! Aquela é o nada e esta é tudo; é esperança!” (ibidem, 803-804). Andrômaca retruca e, ao fazê-lo, diz-lhe quão feliz foi, e afirma não ter mais esperanças, visto que servirá ao filho do homem que matou seu querido esposo. O segundo Corifeu então se compadece e Hécuba que, talvez tentando não perder o seu *métron*, reordenando-se no caos instalado, demonstra, mais uma vez, resiliência:

[...] Coragem, minha cara nora! Deixa Heitor ao seu destino; não te salvarão as lágrimas. Reverencia teu novo senhor e mostra-lhe o privilégio que é para qualquer homem a convivência com mulher tão bem-dotada. Assim alegrarás todos os teus amigos e prestarás a Tróia um serviço imenso cuidado de criar o filho de meu filho para que um dia – ah! Se os deuses me escutassem! – filhos nascidos dele reconstruam Ílion e façam renascer maior a nossa terra! (ibidem, 895-905).

Porém, chega então o arauto trazendo mais uma dura notícia, ditada por Odisseu com a aquiescência dos demais gregos e anunciada com claro pesar: Astiânax, o “Senhor da Cidadela”, será morto. Em desespero, Andrômaca abraça o filho e ouve uma repreenda de Taltíbio:

Não devem teus braços estreitá-lo tanto. Suporta com nobreza a tua desventura. Não te presumas forte; agora nada podes. Não tens apoio em parte alguma. Pensa bem: já não existem teu esposo e tua pátria; pertences a novo senhor e aqui estamos tantos para enfrentar uma mulher sozinha. Não queiras pelear em circunstâncias tais. Evita humilhações; não ceda ao rancor. Peço-te mesmo que não lances maldições contra os helenos, pois se a cólera das tropas consegue açular com tuas atitudes esta criança não terá depois de morta um funeral piedoso e túmulo condigno. Se calas, se suportas resignada o golpe, o corpo de teu filho será sepultado e terás mais benevolência dos helenos (ibidem, 928-944).

Com o filho que chora nos braços, Andrômaca se despede de Astiânax e o entrega ao arauto que o levará aos gregos para ser jogado das altas torres de Tróia. Sobre isso, vale citar a nota de Kury:

A presença de uma criança de tenra idade na cena grega era incomum e certamente a idéia de Eurípedes deve ter comovido os espectadores da época, como até hoje nos comove. Talvez ainda mais patética seja a cena de Hécuba com o pequeno cadáver nos versos 1482 e segs (Eur., 2003: 234).

A comoção deve ter sido similar a que causou a cena em que Medéia, a bárbara, mata os próprios filhos, porém, destacamos que a criança foi morta aqui por mãos gregas e, certamente, Eurípedes, “o mais trágico dos poetas” (Aris., Poet., 8. 32), não fez isto à toa. Como já mencionamos, o tempo em que foi encenada a peça era período de guerra, tempos difíceis para os atenienses e o autor de *Medéia*, habituado a explorar



deliberadamente o *pathos*, o sentimento trágico por excelência, possivelmente objetivava com a *katharsis* purgar tais sentimentos ou até demover o público de tais confrontos. Afinal de contas,

[...] com a catarse que a arte tem realmente o poder de reproduzir nos homens estados emocionais, sendo esse processo de reprodução de estados emocionais através da arte trágica opera no sentido de “educar” essas emoções (Luna, 2005: 215).

Após a partida de Astiânax rumo à morte, o que encontramos é uma Hécuba já desprovida de resiliência, pois, com ele, esvaiu-se a última chance de Tróia renascer. O coro canta as duras provações já transpostas pelos troianos, “mas Ílion já não tem os atrativos capazes de encantar as divindades” (Eur., Hec.,1086-1087). Assim, o coro sentencia o fim da cidade.

Entra, enfim, outro grego para dialogar com as mulheres na peça. Essa cena é de Menelau que, em busca de Helena, quebra o *pathos* da cena passada, demonstrando felicidade, não por ter conseguido o seu *guéras*, mas por rever sua esposa:

[...] Depois de tantas provações estou aqui, eu, Menelau, tendo comigo as tropas gregas. Não foi uma mulher a causa – reitero – de nossa expedição a Tróia; foi um homem, odiado e detestado como nenhum outro, que arrebatou de meu palácio Helena bela (idem, 1090-1095).

[...]

Já me outorgaram os guerreiros pertinazes, cessada a luta, a incumbência de matá-la, a menos que, poupando-a, eu ache melhor reconduzi-la à terra de Argos. Decidi que sua sorte não será ditada aqui (ibidem, 1103-1107).

[...]

Avante, meus soldados! Penetrai na tenda! Trazei-a, segurando-a, se for preciso, por sua longa cabeleira ensangüentada! (ibidem, 1112-1114).

Menelau, isentando claramente a esposa de responsabilidade pela guerra e, com isso, contradizendo as troianas na peça, acusa Páris por quebrar a lei da hospitalidade, lei instituída por Zeus, e por gerar o confronto. Porém, passado o primeiro momento, quando ele diz que irá puni-la, mas só quando tornarem a Grécia, torna-se impossível para o leitor/espectador, em meio a tanto lamento troiano já apresentado, não dar um ‘risinho’ debochado, e lembrar da peça *Helena*, do mesmo autor, onde rapto não passou de engano (um fantasma...) e também de *O elogio de Helena*, do sofista Górgias.

Porém, após ouvir as palavras de Menelau, Hécuba faz uma prece – pouco convincente – aos deuses, e diz ao marido de Helena aprovar sua decisão de matar a esposa e compreender seu receio em se deparar com ela, visto ser tão grande e ainda encantadora sua beleza. Aparece, então, Helena que, de início, não perde a altivez, nem

o domínio da situação, tanto que até Hécuba intercede por ela, pedindo que o marido a ouça, visto que será morta em breve. Ocorre então uma *peripeteia*. Num claro exercício de retórica, Eurípedes, à maneira dos sofistas, converte “a pior coisa na melhor” (Jaeger, 1989: 277) e apresenta-nos uma Helena que aponta como causadores de todos esses males Hécuba, por ter gerado Páris, o servo de Príamo, que não o matou, conforme mandou o oráculo e, é claro, a deusa Cípris, que a destinou a Páris, após Helena ser proclamada a mais bela. Assim, desacreditando o mito ao demonstrar ser inocente, ela pede perdão ao marido e conclui esta argumentação dizendo que nada mais era do que uma escrava, aliás, um prêmio dado a Páris. Sobre esse método de persuasão, afirma Jaeger:

A retórica sofista procura defender o direito do ponto de vista do subjetivo do acusado, por todos processos de persuasão. A raiz comum da eloquência grega e daquelas dos heróis trágicos de Eurípedes é a incessante transformação do antigo conceito de culpa e responsabilidade, que naquele tempo se operava sob o influxo da individualização crescente (idem: 278).

O coro chama a atenção de Hécuba que escuta as falácias de Helena e pede que ela defenda sua linhagem e assim ela o faz afirmando que não foi a deusa que destinou Helena ao filho, muito menos que Palas e Hera tomaram partido na guerra por tão pequena querela e assegura a Helena: “pessoas ponderadas jamais irão acreditar em tua história” (Eur., Hec., 1248-1249). Assim, atesta a rainha troiana, o que motivou Helena a partir com Páris foi a beleza do rapaz, o amor (paixão erótica) que sentiu por ele e a possibilidade dos “bens em superabundância” (idem, 1266) que teria em Tróia, benefícios impossíveis em Esparta. Se assim não fosse, ela teria tentado se matar, como uma mulher honrada, saudosa do primeiro esposo. Neste diálogo, Eurípedes apresenta novas facetas de *Eros*. Em Ésquilo e Sófocles (*Antígona*) o *Eros* era um tipo de força cósmica da natureza. Em Eurípedes “Eros não é encarado como força objetiva e sim como paixão subjetiva” (Lesky, 2000, p.177).

Menelau reconhece quão vil foi a esposa que, já não tão certa da absolvição do marido, joga-se aos seus pés e pede-lhe perdão. Hécuba insiste que ele a leve em outra nau, pois receia que ele ceda aos seus encantos e Menelau aceita seu conselho, porém, o leitor/espectador, conhecedor do mito, sabe que essa estratégia será vã...

Chegando a hora da partida, rumo à Grécia, o primeiro semicoro não mais crê que Zeus onipotente com elas se preocupe; já o segundo lamenta a perda dos maridos e o

sofrimento das crianças. Quando não parece ser possível mais dor, chega Taltíbio com o cadáver de Astiânax sobre o escudo do pai. Parte Andrômaca sem tempo de dar sepultura ao filho, tarefa a que foi incumbida Hécuba. Ela e o coro, em tom de lamento, prestam rápidas honras fúnebres até que, ultrapassando o seu *métron*, atesta: “Os deuses, em verdade, impõem-se tormentos ininterruptamente e detestavam Tróia mais que qualquer outra cidade; foi em vão que lhes oferecemos tantos sacrifícios” (Eur., Hec., 1573-1576). Aqui ocorre a última comprovação da já tão insinuada descrença nos deuses velhos. A triste realidade, imposta pela Fortuna (*Tyché*), sobrepõe então a antiga religião e seus numerosos deuses.

Nada mais restando, Taltíbio manda as troianas embarcarem nas naus gregas. Desesperada, Hécuba tenta, em vão, lançar-se às chamas. Tróia se desfaz em ruínas e as mulheres – sozinhas, impotentes e sem nada mais a se apegar –, lentamente, marcham rumo aos seus cativeiros.

### **Considerações finais**

A literatura está profundamente inserida num processo histórico-social e, em se tratando de Eurípedes, um “*scenicus philosophus*”, isso fica muito patente. Com uma obra escrita num tempo em que Atenas, num interregno de uma guerra atroz, vivia um “curto sonho de paz” (Lesky, 1990: 193), após massacrar os habitantes da ilha de Melos (Eur., Hec., 416-415) e preparava-se para a expedição contra a Sicília, o tragediógrafo não se furtou de representar uma temática que enfoca a guerra em *As troianas*, porém, sob outro viés: a ótica dos vencidos.

O que encontraremos na peça será uma irrestrita adesão aos troianos por parte do autor, mas não só isso. Crítico e também adepto das idéias sofisticadas, ele questiona não só a validade dos mitos, como também a crença nos velhos deuses, os mesmos que permitiram todos os acontecimentos danosos na *Ilíada* e na *Odisséia*, que narram acontecimentos que se passam numa época em que a Tradição e a Religião eram fonte de poder e valorizava-se a coragem na guerra. Assim, conceitos como Virtude, Heroísmo, Destino, Honra, Glória, Equilíbrio, Excesso, Piedade, característicos do período homérico, são questionados e muitos são postos em xeque nos diálogos em *As troianas*.

Não há rigidez na composição desta peça. Numa série de episódios que ocorrem em sucessão, uma “visão absolutamente trágica do mundo se instala, que entrega o ser humano a uma destruição inerente à natureza do ser” (Lesky, 2000: 31). O conflito é cerradamente trágico, não há possibilidade de reconciliação das potências combatentes, aliás, que já combateram. Não há como fugir da dor e do sofrimento. Pelo contrário, esses sentimentos só tendem a crescer *pari passu* na peça.

Os homens são captados fora das antigas relações religiosas e o ceticismo religioso, seguido de um tratamento mordaz da lenda tradicional, prevalece. *As troianas* não foi aludida por Aristóteles em sua *Poética* talvez porque não se enquadra numa “tragédia perfeita”, nem seu protagonista (que não é um, mas um grupo) vai da felicidade para o infortúnio. Já não havia mais o que fazer para mudar a realidade das troianas. O destino era incerto apenas num ponto: não sabiam a quem pertenceriam, mas era claro que o seu futuro seria a escravidão.

Conforme assinalou Romilly (1992), graças à tragédia, a narrativa mítica passou a ser mostrada e não narrada (esta tendência se acentuou em Eurípedes). Sua representação encerrava a tensão vivida pela *pólis* na sua relação com narrativas do passado e o poder da metáfora teatral transportava para o plano simbólico a linearidade da narrativa mítica. Essa idéia é tão atual que, hoje, a revisitação dos mitos pelo teatro continua a atrair aqueles que, através da narrativa exemplar, procuram ativar a permanente confrontação do homem com o que não consegue dominar ou com aquilo cujo sentido lhe escapa.

### Referências bibliográficas

- ARISTÓTELES. *A poética clássica*. [trad. de Jaime Bruna]. 7 ed. São Paulo: Cultrix, 1997.
- BAILLY, A. *Abrégé du dictionnaire grec français*. Paris: Hachette, s/d.
- EURÍPEDES. *As troianas*. [trad. e introdução de Mario da Gama Kury]. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor, 2003.
- GRIMAL, Pierre. *Dicionário da mitologia grega e romana*. [trad. de Victor Jabouille]. 2ªed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1993.
- HOMERO. *Ilíada*. [Trad. de Cascais Franco]. 2ª edição, Mira-Sintra: Europa-América, s/d.
- \_\_\_\_\_. *Odisséia*. [Trad. de Odorico Mendes; org. Antônio Medina Rodrigues, pref. Haroldo de Campos]. São Paulo: Ars Poetica / EDUSP, 2000.

- JAEGER, Werner. *Paidéia: a formação do homem grego*. [trad. Maria Helena da Rocha Pereira]. 2ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- MARQUES JÚNIOR, Milton. “Glória, Honra, Destino e Piedade: introdução à épica clássica”. Revista *Graphos*, v. 9, nº 2, João Pessoa, 2007. Pág. 9-32.
- KITTO, H. D .F.. *A Tragédia Grega: estudo literário*. II vol. [trad. Dr. José Manuel Coutinho e Castro]. 3ª Ed. Coimbra: Arménio Amado, 1990.
- LESKY, Albin. *A Tragédia Grega*. [trad. de J. Guinsburg]. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2000.
- LUNA, Sandra. *Arqueologia da ação trágica: o legado grego*. João Pessoa: Idéia, 2005.
- MARQUES JÚNIOR, Milton. “Glória, Honra, Destino e Piedade: introdução à épica clássica”. Revista *Graphos*, v. 9, nº 2, João Pessoa, 2007. Pág. 9-32.
- ROMILLY, Jacqueline. *La tragédie grecque*. Paris: PUF, 1992.
- TRÉDÉ-BOULMER, Monique; SAÏD, Suzanne. *La littérature grecque d’Homère à Aristote*. Paris: PUF, 1990. Coleção *Que sais-je?*
- VERNANT, J.-P. , VIDAL-NAQUET, P. *Mito e Tragédia na Grécia Antiga*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- VIDAL-NAQUET, Pierre. *O mundo de Homero*. [trad. de Jônatas Batista Neto]. 1ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.