

A MORTE DE HEITOR E A RECEPÇÃO DA *ILÍADA* EM *ANDRÔMACA* E *TROIANAS* DE EURÍPIDES

Christian Werner^a

RESUMO

Embora Eurípides tenha feito uso de elementos da *Odisseia* para se afastar do modelo “clássico” desenvolvido por Sófocles, ele explorou diferentes estratégias para engajar os espectadores de suas tragédias por meio da utilização do outro texto canônico por excelência na Atenas do século V a.C., a *Iliada*. Este artigo foca esse tópico por meio da maneira como Heitor e seu funeral são retrabalhados em *Andrômaca* e *Troianas*.

PALAVRAS-CHAVE: Eurípides; *Iliada*; *Troianas*; *Andrômaca*.

Recebido em: 13/10/17

Aprovado em: 22/01/18

Há diversas formas de investigar-se a recepção dos poemas homéricos no teatro grego do século V a. C. (JONG, 2016),¹ quando apenas a *Iliada* (VAN THIEL, 2010) e a *Odisseia* (VAN THIEL, 1991), entre os poemas em hexâmetro que tratavam de eventos da Guerra de Troia, passaram a ser atribuídos a Homero, ou seja, este deixou, em definitivo, de ser considerado o autor de poemas do chamado “ciclo épico” (NAGY, 2010, p. 69-74). No século seguinte, Platão denominou Homero o primeiro poeta trágico (HALLIWELL, 2002, p. 98-117), e Aristóteles, na *Poética*, discute o

^a Professor de língua e literatura grega na Universidade de São Paulo. O presente trabalho foi realizado com apoio do CNPq, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – Brasil.

¹ Todas as datas neste texto são a.C.

“enredo” (*muthos*) de ambos os gêneros, a poesia épica e a trágica, com base em um mesmo núcleo de conceitos, duas indicações de que, de uma forma ampla, a tragédia era lida a partir da épica heroica e vice-versa. Todavia, as encenações trágicas têm uma outra forma de “recepção” em comum com qualquer outro gênero poético que se desenvolveu na Grécia Arcaica ou Clássica. Em vista do caráter oral da transmissão e, durante muito tempo, também da produção da poesia épica e da ubiquidade do universo comumente referido como “mítico” (*grosso modo*, histórias sobre deuses e heróis) em geral e da Guerra de Troia em particular em diferentes substratos culturais, é mais profícuo falar-se em recepção dos poemas homéricos apenas quando se puder demonstrar que a construção de sentido de poemas ou outros objetos culturais como vasos depende de seu público ter estabelecido uma conexão significativa com a *Ilíada* ou a *Odisseia*. Por exemplo, é mais provável que a *Ilíada* e a *Odisseia* que lemos fossem do conhecimento de Estesícoro que de Safo, e isso teve consequências na forma como Estesícoro foi entendido por seus contemporâneos e posteriormente (KELLY, 2016, p. 144-51).

No caso de Atenas no século V, ainda que a *Ilíada* e a *Odisseia* tenham adquirido um *status* canônico não partilhado por poemas que contavam outros momentos da Guerra de Troia, a maior parte dos dramas trágicos que trataram do conflito e que conhecemos, seja porque foram transmitidos na íntegra seja por meio de diferentes testemunhos (às vezes apenas pelo seu título), não se ocupa dos eventos narrados na *Ilíada* e na *Odisseia* (SOMMERSTEIN, 2015, p. 461-63). Aristóteles, por sua vez, defendeu na *Poética* (LUCAS, 1968, p. 39-40) que não haveria como derivar muitas tragédias desses dois poemas porque sua ação é una, ao contrário dos poemas do ciclo.² Todavia, isso não significa, como discutirei aqui, que a *Ilíada* e a *Odisseia*, provavelmente pelo seu caráter canônico na cultura musical (*mousikē*) ateniense, não tenham influenciado a composição e a recepção das tragédias cujo enredo não gira em torno das ações desenvolvidas nesses dois poemas (TORRANCE, 2013, p. 75-134 e 264-66).

De fato, uma das formas de se contrapor Eurípidas e Sófocles é defender-se que o herói sofocleano é fortemente baseado na construção do Aquiles

² Confirma os contundentes contra-argumentos de Marks (2015, p. 56-64).

iliádico (KNOX, 1964, p. 1-61), ao passo que Eurípidés não só teria deixado de lado esse modelo, mas passou a explorar diversos elementos definidores da *Odisseia*, por exemplo, a cena de reconhecimento (DUARTE, 2012, p. 194-274). A *Ilíada*, porém, também está presente de diversas formas em Eurípidés.

Veja-se o caso de *Andrômaca*. Trata-se de uma tragédia cuja estrutura foi diversas vezes criticada por sua falta de unidade, pois parece ser composta por partes mais ou menos isoladas que refletem estruturas de ação (súplica e vingança) que costumam subjazer a uma tragédia integral (WERNER, 2015, p. 2-5). Em que pesem as provocações formais de Eurípidés (WOHL, 2015, p. 1-18), uma das formas de ler *Andrômaca* como um todo dramaticamente eficaz é por meio de uma série de paralelos entre essa tragédia e a *Ilíada* e a *Odisseia*.

No início do drama, sugere-se um enredo cuja forma típica é aquela da *Odisseia*:³ Andrômaca vê não apenas a sua vida, mas sobretudo a de seu filho, ameaçada pela ausência do “marido”, Neoptólemo. De forma mais específica, o que, no canto 4 da *Odisseia*, é apenas uma ideia não levada a cabo por Penélope (mandar chamar o avô de Telêmaco, Laerte),⁴ é a principal providência tomada pela concubina no drama: mandar chamar Peleu, o bisavô do único herdeiro da linhagem de Aquiles.

Antes mesmo da entrada em cena de Peleu, quando já está claro que o enredo básico da *Odisseia* não será aplicado na trama (Neoptólemo não chegará em cima da hora para salvar sua concubina e seu filho, ao contrário de Hércules na tragédia eurípidiana homônima), o desenvolvimento da ação e certas falas evocam de forma cada vez mais evidente a *Ilíada*. Primeiro, por conta do lamento de Andrômaca em versos elegíacos (103-16) no prólogo (WERNER, 2014), o gênero de discurso que a marca nos cantos 6 e 24 na *Ilíada* (TSAGALIS, 2004 e DUÉ, 2002). O passado “iliádico” de Andrômaca é semelhante ao seu presente, a perda do que sustenta sua vida destacada em uma lamentação. Mais que isso: os responsáveis pela desgraça presente continuam, *mutatis mutandis*, os mesmos que geraram a Guerra de Troia (do ponto

³ Cf. também a notável matriz odisséica de outra tragédia que se inicia de forma semelhante, *Hércules* (CROPP, 1986).

⁴ Lembremo-nos de que esse mesmo canto da *Odisseia* se inicia com o casamento de Hermíone, a antagonista de Andrômaca em Eurípidés, com Neoptólemo.

de vista dos troianos), Helena, por meio de sua filha Hermíone, e um dos Atridas, Menelau (ALLAN, 2000, p. 18-19). Assim como na *Iliada*, o elemento central da situação extrema de Andrômaca é um filho que não pode ser salvo pelo pai. Na história da recepção da tragédia de Eurípides (e de versões dela derivadas), esse filho muitas vezes será o próprio Astíanax, que, nessas versões, não teria sido morto em Troia (CHONG-GOSSARD, 2015, p. 147-49).

No primeiro episódio, porém, o ambiente épico parece ser abandonado por conta do que talvez seja a principal inovação da trama euripídiana, colocar Hermíone e Andrômaca lado a lado em um mesmo momento da trajetória épica de Neoptólemo. Dessa forma, Eurípides diferencia ainda mais sua tragédia daquela de Sófocles intitulada *Hermíone* (TORRANCE, 2013, p. 191-206; ALLAN, 2000, p. 17-19; SOMMERSTEIN, 2010, p. 68-76 e 259-276). Um dos pontos altos da cena é a caracterização bastante negativa de Andrômaca e da raça dos bárbaros por Hermíone (170-76).⁵

A resposta de Andrômaca, entretanto, estabelece uma forte relação intertextual com a *Iliada*. A comparação entre a riqueza de Menelau e a grandeza moral (*aretê*) de Aquiles (211-12) remete ao canto 1 e à briga entre Aquiles e Agamêmnon, que será como que repetida, só que desta vez quase como farsa, no episódio seguinte da tragédia, o pseudo-*agôn* entre Menelau e Neoptólemo. A alusão à briga iliádica pode ser lida em conjunto com o trecho (climático) do discurso de Andrômaca, quando ela, para exemplificar seu *status* de esposa ideal de Heitor, afirma que amamentava os filhos bastardos do marido (221-227). Para Torrance (2013, p. 200-201), Eurípides antes se apropria de modelos homéricos que os desafia: ao mencionar a relação de Andrômaca com os bastardos de Heitor, estaria utilizando a autoridade da *Iliada*, que menciona algo semelhante para Teano, esposa do troiano Antenor (*Il.* 5, 69-71). Por isso mesmo, ainda segundo a autora, Hermíone criticaria a postura discursiva de Andrômaca como “altiva” (*semnos*, 234).

Seja como se quiser interpretar essa passagem, é claro que a tessitura dramática dessa tragédia avança em duas direções que se encontram em tensão:

⁵ Cf. a aliteração de /p/ e /t/ que enfatiza a crítica (170-3): ἐς τοῦτο δ’ ἦκεις ἀμαθίας, δύστηνε σύ, / ἦ παιδι πατρὸς ὃς σὸν ὄλεσεν πόσιν / τολμᾷς ξυνεύδειν καὶ τέκν’ αὐθεντῶν πάρα / τίκτειν. τοιοῦτον πᾶν τὸ βάρβαρον γένος.

uma em oposição às construções iliádicas, outra em consonância com elas. De fato, de um lado, Andrômaca ainda se define como esposa de Heitor (PHILLIPPO, 1995, p. 369-70); de outro, ela parece ter uma relação positiva com Neoptólemo, o filho do assassino do marido (TORRANCE, 2005, p. 39-54).

Vejamos um último exemplo, o êxodo do drama. Vários aspectos da morte de Neoptólemo em Delfos, vítima de uma emboscada de Orestes, narrada por um mensageiro, remetem à morte de Heitor na *Iliada*, ambas ocorrendo no trecho final das respectivas obras (ALLAN, 2000, p. 112-113; TORRANCE, 2005, p. 59-66). Na *Iliada*, o funeral que encerra o poema é o de um troiano, mas suas preliminares envolvem um diálogo entre o ancião Príamo e o assassino Aquiles no qual as diferenças entre ambos são postas em segundo plano: os sofrimentos foram máximos tanto para gregos como para troianos. Em *Andrômaca*, o funeral é o de um grego, e quem está presente é seu avô Peleu, em um primeiro momento, e também sua avó Tétis, em um segundo, a qual não entoará um lamento como as personagens femininas no último canto da *Iliada*, mas falará exclusivamente do futuro.⁶

Meu outro caso para discutir a recepção da *Iliada* no teatro de Eurípides vem de *Troianas*.⁷ Quando se inicia o êxodo dessa tragédia, estão em cena o coro de cativas troianas e Hécuba. Ele pode ser dividido em duas metades de comprimento desigual, um trecho em trímetros (1123-286), pontuado por passagens corais, seguido de um trecho lírico (1287-332). As passagens líricas que acentuam o *pathos* do trecho em trímetros funcionam, de certa forma, como uma introdução do lamento dialógico que encerra a tragédia, o qual acompanha a destruição final da cidade pelos gregos. Quanto a seus temas, o êxodo inicia com dois longos discursos, marcados por formas discursivas diversas (lamentação, consolação, narração, reflexão etc.), mas isso muda na seqüência, quando o lamento é a única matriz discursiva. A bipartição do êxodo se verifica tanto em seu conteúdo como em sua forma.

⁶ Se Andrômaca participa da cena final como personagem muda, a recepção da *Iliada* fica ainda mais significativa: o único esposo que, de fato, ela lamenta na memória coletiva da Guerra de Troia é Heitor. Para uma defesa da presença de Andrômaca, cf. Allan (2000, p. 74-76); *contra, inter alia*, Torrance (2013, p. 196, n. 37).

⁷ Uma versão anterior e abreviada de alguns dos argumentos a seguir encontra-se em Werner (2004).

Uma segunda divisão, porém, é mais instigante: no início, o cadáver de Astíanax e o escudo de Heitor, sobre o qual o menino foi trazido para casa, compõem o foco de interesse; com o retorno do mensageiro grego Táltíbio, junto do qual vêm soldados portando tochas, as cativas novamente se preocupam, sobretudo, com elas mesmas e com a cidade que é incendiada.

Segal (1993, p. 29-33), analisando o êxodo como um todo, sustenta que, como Eurípides nele reutiliza uma forma poética tradicional (o lamento), a cena seria definida, ao mesmo tempo, pela problematização (com o final em aberto) e pelo fechamento ritual. Devemo-nos perguntar, porém, se é possível haver “fechamento ritual total”, como defende o autor (SEGAL, 1993, p. 32), já que é a própria forma ritual que suscita a problematização. De fato, o lamento feminino, a forma nuclear dessa tragédia, vai ao extremo por meio de signos que reforçam a ausência de Heitor e a impossibilidade de Astíanax atingir a idade adulta, de sorte a provocar, como se verá, uma derrisão da heroização épica.

Croally (1994, p. 70-84), por sua vez, defende que o contexto não permitiria ao ritual executar sua função, pois o que o rito promove (comunidade e continuidade) é o oposto daquilo para o qual apontaria o enterro de Astíanax (dispersão e quebra). O autor vincula ainda o dúbio consolo da lamentação presente no êxodo ao restante da tragédia, permeada, desde o prólogo, pelo que chama de “desordem ritual”. Todos os ritos executados ao longo do drama seriam corrompidos ou ineficazes.

Os dois autores, todavia, não dão a devida atenção às diversas manifestações de Hécuba no trecho em questão. A rainha, por meio das figuras de Heitor e Astíanax que ocupam o centro de seu interesse, se refere, com certa perplexidade e dúvida, ao lugar do homem viril na pólis e ao *status* que este conquista se cumprir bem seu papel.

O signo visível do problema que Hécuba mostra enfrentar é o escudo de Heitor sobre o qual jaz Astíanax. Andrômaca, de acordo com Táltíbio, o solicitara a Neoptólemo, com quem partiu, para nele enterrar o filho (*Troianas* 1129-45):

Mais veloz para isso que para a graça da espera
partiu, e Andrômaca com ele, de mim muito
choro vertendo, quando se abalou da terra,

a pátria deplorando e se despedindo
do túmulo de Heitor. E pediu-lhe para ao morto
dar funeral, que, arremessado do muro,
perdeu sua vida, o filho do teu Heitor;
e ao terror aos aqueus, ao escudo de brônzeo dorso,
esse aí, que o pai desse aí lançava sobre o flanco,
para não o levar ao fogo-lar de Peleu
nem ao mesmo tálamo em que ela será esposa,
[a mãe desse morto, Andrômaca, dorida visão,]

mas, ao invés de cedro e cercados pétreos,
para nele enterrar a criança; e aos teus braços
alguém o dar, para o morto envolveres com peplos
e coroas, conforme teu poder e tuas posses:
pois partiu, e a rapidez do senhor
impediu-a de dar ao filho um funeral.⁸

O discurso de Andrômaca dirigido ao túmulo de Heitor evoca o último canto da *Ilíada*. O final de *Troianas*, todavia, é marcado por um outro funeral, o do filho de Heitor. Desse funeral Andrômaca não faz parte, muito embora Taltíbio faça questão de sugerir que, se pudesse, Neoptólemo teria retardado um pouco seu retorno. Dessa forma, pelo menos para o espectador que tiver visto *Andrômaca* e se lembrar dessa tragédia, é aludida a relação futura entre o filho de Aquiles e a viúva de Heitor (BIEHL, 1989, p. 299).

Andrômaca parece mais interessada em provocar uma quebra com seu passado, o que já transparecera em suas últimas palavras na cena que divide com Hécuba (WERNER, no prelo). Além disso, a imagem que junta tálamo e escudo remete ao entrelaçamento sempre problemático entre guerra e casamento que perpassa o drama. O escudo, uma metonímia de Heitor, causava medo nos gregos (1136); da mesma forma, foi o medo – irracional, para Hécuba – dos gregos em relação a Astíanax, temido por poder

⁸ A tradução de *Troianas* citada aqui e a seguir é de Werner (2004), com poucas e eventuais modificações pontuais. O texto grego citado é de Diggle (1981).

reconstruir Troia, que os motivou a assassiná-lo (1159-61). O escudo, portanto, por ser amedrontador para os gregos, seria motivo de orgulho para os troianos; Astíanax, por outro lado, embora também causasse receio nos gregos, suscita nos troianos, depois de morto, apenas dor e revolta contra o inimigo.

Têm-se, assim, dois signos que provocam emoções conflitantes: quando são juntados o corpo do menino e o escudo de seu pai, a ambiguidade é inevitável. Segal (1993, p. 29), portanto, está equivocado ao afirmar que o lamento de Hécuba sobre Astíanax é como um lamento sobre um herói morto, pois a rainha distingue claramente o escudo do pai do corpo do filho, um herói sem nunca o ter sido. A ambiguidade, por sua vez, deriva também das próprias atitudes de Hécuba, que primeiro (701-05) percebeu o neto como virtual perpetuador da raça (Astíanax como imagem de seu pai) e depois (1159-66), tendo em vista a perspectiva dos gregos, censura essa fantasia (Astíanax enquanto cadáver inerte, distinto de Heitor). Ela argumenta que o medo dos gregos seria injustificado porque a cidade foi tomada (1162-65). Portanto, sugere, de um lado, que um guerreiro não teria importância diante do conjunto da pólis (Heitor não fora suficiente para impedir o sucesso grego); por outro lado, indicara que um homem sozinho poderia reerguer uma cidade.

Mais adiante, em seu discurso no êxodo, Hécuba recria um conjunto formado por Heitor, seus trabalhos como guerreiro e seu escudo, conjunto cujo valor ético e estético é destacado como positivo (1194-99):

Ó salvador do braço, com belo antebraço,
de Heitor, teu mais nobre guardião perdeste.
Quão doce no teu cabo jaz a marca,
e, na borda bem torneada do escudo, o suor,
que, se extenuando, da frente com frequência
Heitor destilou, apoiando-o junto à barba.

O escudo de Heitor é salvador, assim como Heitor fora salvador para muitos (743). Repetindo o que fizera Cassandra no primeiro episódio (395), Hécuba refere-se a Heitor como excelente. Finalmente, a marca do suor é do-

ce.⁹ Hécuba, portanto, expressa um conjunto que, em si, é positivo. Sobressai o valor de Heitor, e a cidade não é mencionada. Lembremos que, na oração fúnebre (*epitaphios logos*), essa forma discursiva ateniense tão importante como intertexto genérico de *Troianas* (WERNER, 2002, p. 118-29), a cidade é tudo, e não há espaço para qualquer valor estético da morte em si nem para ações individuais (LORAUX, 1994, *passim*).

Contudo, a própria Hécuba já havia dito que o escudo, devido à presença do cadáver do neto, lhe fornecia uma “dorida cena e não amada” (1157). “Amado” (*philos*) seria o escudo ele mesmo; “dorido”, o cadáver de Astíanax. Hécuba, portanto, se aproxima daquilo que já fizera Cassandra ao avaliar um troféu do inimigo (a própria Cassandra, prêmio de Agamêmnon) como benfazejo para os derrotados no presente (WERNER, 2002, p. 120 e 129). Hécuba não consegue se distanciar do valor do escudo.

A rainha, porém, parece logo se corrigir (1201-06):

[...] Não com vistas à beleza sortes
fada o fadário: do que tenho, isto receberás.
Dos mortais, é louco quem, crendo passar bem
solidamente, se alegre: desse modo, a sorte,
como o homem volúvel, pra cá, depois pra lá,
salta, e assim ninguém por si tem boa sorte.

“Sortes” (*tukhas*) pode referir-se tanto às ações de Heitor como à morte de Astíanax, e “beleza” diz respeito tanto ao belo (escudo de) Heitor como aos enfeites que tornarão o cadáver de Astíanax belo de se ver. Nem o passado guerreiro de Heitor nem um possível belo enterro de Astíanax são capazes de fixar uma imagem eternamente bela deles. Um final como o da *Ilíada* não é mais possível.

Na *Ilíada*, o exemplo monolítico do herói que se crê bem-aventurado a partir do que lhe parece seguro é Pátroclo. No verso 1206, o pronome *autos* (“por si”), que na tragédia amiúde marca a singularidade e a solidão do herói,

⁹ O mesmo “doce” já aparecera anteriormente (1178), mas o contexto (o corpo dilacerado de Astíanax) indicava tratar-se de um oxímoro.

aponta para esse tipo de postura épico-heróica. Ao censurar o mortal que se crê eternamente afortunado (1203-4), Hécuba tem em vista imagens de Heitor e Astíanax e também dos troianos em geral.

De fato, o ideal heroico expresso na epopeia, segundo a perspectiva de Hécuba, quando transposto para a cidade, parece deixar de funcionar como resposta para a fatalidade da morte, já que a beleza em questão, manifestada de formas diversas em Heitor e Astíanax, seria percebida como insuficiente para configurar uma bela morte, pois que esta só existe no âmbito da pólis, e Troia, que se imaginara como bem-aventurada, não mais existe. Portanto, levando em conta que o tema da eternidade da bem-aventurança da pólis sempre fez parte da oração fúnebre ateniense (LORAUX, 1994, p. 131-42), talvez seja possível afirmar-se que Hécuba critica, direta e ou indiretamente, tanto o código heroico como a ideologia da pólis.

Todavia, nenhum comentário unívoco é enunciado. A ambiguidade, além disso, retorna (1221-23): “E tu, ó um dia bem vitorioso sobre miríades, / mãe de troféus, escudo amado de Heitor, / sê coroado: morrerás não, morrendo com o cadáver”. Hécuba trata o escudo, uma segunda vez, como (antiga) fonte de troféus para os troianos, e não como troféu dos gregos. Por meio da metáfora “mãe”, mais uma vez se tem a confusão entre casamento e morte, entre a geração de novos guerreiros e o seu aniquilamento. De fato, Astíanax é enterrado com as vestes de seu casamento nunca realizado. O escudo evoca glórias passadas, de sorte que, assim como a fama (*kleos*) de um herói, ele não perecerá, apesar do cadáver a ele vinculado. A relação não é clara, porém, pois a construção do verso 1223 dificulta identificar-se se a ênfase é posta em “não morrerás” ou “morrendo com o cadáver”; de fato, o advérbio “não” talvez pudesse ser construído com o outro sintagma (*contra* BIEHL, 1989, p. 428).

Nesse mesmo verso, causa estranheza a voz passiva *stephanou* (“sê coroad”), cujo sujeito é “escudo”. Em vez de o escudo servir de coroa a Astíanax, já que, entre outros ornamentos, um morto recebe uma coroa, Hécuba indica que o corpo do príncipe como que adorna o escudo, no que aquele é transfigurado em um sacrifício para este. De novo, podemos lembrar-nos da cena de Cassandra. Ela afirma que, ao morrer, irá “aos extintos, exitosa” (460). Todavia, ao passo que a profetisa crê conquistar a glória por meio de sua própria morte, Hécuba não reitera apenas a imortalidade de alguém que teria motivos

para merecê-la (Heitor por meio de seu escudo), mas a destaca utilizando o cadáver do neto que nada pôde fazer para alcançar sua glória.

Em suma, Hécuba não enuncia nem uma primazia do herói nem da cidade. Além disso, não indica como pode a glória imortal do herói ser tida como benfeitoria em face do cadáver de seu descendente. Dessa forma, não sobressai um posicionamento claro entre o elogio e o lamento ou mesmo do elogio no lamento.

Essas oscilações de Hécuba se tornam dúvidas explícitas quando ela afirma não saber com certeza quais as conquistas que, uma vez atingidas, permitem que se diga que alguém é bem-aventurado. Seu desconhecimento, por sua vez, é acentuado pela própria ignorância de Astíanax, que de nada sabia de sua vida (futura) não apenas enquanto esteve vivo, mas também agora que está morto. Para lidar com o presente terrível do corpo destruído de Astíanax, Hécuba volta-se para o passado e, por meio dele, para o futuro negado. Não se trata, porém, apenas do discurso gerado pela morte de uma criança cujo futuro poderia ter sido brilhante (1168-72):

Se tivesses morrido pela cidade, acertando,
na juventude, bodas e tirania divinizante,
terias sido abençoado, se há nisso algo abençoado;
isso, após ver e reconhecer na tua alma, criança,
já não conheces; usaste nada, em casa tendo.

A formulação de Hécuba coloca a trajetória completa – efetiva e virtual – do neto sob interrogação. O núcleo de sua perplexidade – o passado e o presente abaulando o futuro negado – é expresso em dois versos de difícil interpretação (1171-72: $\nu\tilde{\nu}\nu <\delta> \alpha\tilde{\nu}\tau \dot{\iota}\delta\omega\nu \mu\acute{\epsilon}\nu \gamma\nu\omicron\upsilon\varsigma \tau\epsilon \sigma\eta\iota \psi\upsilon\chi\eta\iota, \tau\acute{\epsilon}\kappa\nu\omicron\nu, / \omicron\upsilon\kappa \omicron\tilde{\iota}\sigma\theta\rangle, \acute{\epsilon}\chi\rho\eta\sigma\omega \delta\rangle \omicron\upsilon\delta\acute{\epsilon}\nu \acute{\epsilon}\nu \delta\acute{o}\mu\omicron\iota\varsigma \acute{\epsilon}\chi\omega\nu$).

Na primeira parte (1168-70), temos um período hipotético duplo,¹⁰ seguido por um período composto por coordenação (1171-72), cujas duas orações são marcadas pela negação. Sobressai-se a primeira oração, desenvol-

¹⁰ Prótase 1: “se tivesses alcançado x” (irreal); apódose 1: “então serias y”; prótase 2: “se x implica y” (real).

vida da dúvida formulada no período anterior e expressa pela segunda prótase (“se há nisso algo abençoado”). Um duplo desconhecimento é percebido, o de Hécuba e o de Astíanax; o de Astíanax, porém, torna a morte ainda mais negativa.

Astíanax está submetido a uma dupla perda, em vida e na morte: ele não apenas não pode proceder a uma reavaliação retrospectiva de seus bens eventuais, mas também não chegou nem mesmo a ter a experiência desses bens. Não se diz apenas que o morto não tem memória; sobrecarrega-se o trecho com verbos relacionados com a aquisição e a atualização do conhecimento para indicar que, nesse instante, o interesse de Hécuba também é cognitivo.

Hécuba não percebe grande valor no conhecimento que prescinde da experiência. Além disso, o que ela e Astíanax vivenciaram – pertencer a uma casa real – não lhes garantiu o conhecimento, mas apenas fomentou esperanças vãs. Eles se comportaram em relação ao futuro como se já o conhecessem, não como mera possibilidade entre outras (1180-84). Hécuba experimenta um futuro corrompido no presente: Astíanax, ao contrário do que imaginaram, não cortará os cabelos ao atingir a idade adulta, mas perdeu a cabeça (1173-75); ele não irá desposar nenhuma princesa bárbara, mas é enterrado com as vestes destinadas às suas bodas (1218-20); não morrerá lutando por Troia, mas é enterrado sobre o escudo do pai; não sucederá ao pai no trono, ainda que sua semelhança com Heitor – portanto, sua legitimidade como herdeiro – seja facilmente reconhecida (1178-79). Todos os sinais que, uma vez percebidos, faziam crer à rainha e a seu neto que o futuro seria venturoso, agora apontam para uma realidade que, quanto a seus efeitos, é totalmente diferente daquela que se esperava, mas, quanto ao modo como aparece, guarda uma terrível semelhança com aquilo que se acreditava iria ocorrer. Assim, os sentidos – e a faculdade que Aristóteles denominará *phantasia* –¹¹ parecem ser suficientes apenas para fornecer uma imagem do presente que, por sua vez, não pode, com segurança, ser aplicada ao futuro. O indivíduo dá-se conta disso, porém, apenas em um momento de terror.

¹¹ Para o conceito desenvolvido especialmente no *De anima* e no *De motu animalium*, baseio-me na discussão de Cessi (1987, p. 104-26); a autora cita as principais passagens aristotélicas que tratam do conceito.

Hécuba também procura julgar um *a priori* ideológico, o de que é bem-aventurado aquele que alcançou a bela morte no contexto da pólis. Para ela, está claro que não é o morto que se crê ou não bem-aventurado já que este de nada sabe. Aliás, na epopeia e na tragédia, o morto nunca é tido, ele mesmo, como bem-aventurado (LORAUX, 1991, p. 68-69). É pelo olhar e pela memória dos vivos que o morto alcançaria sua glória. Ora, Hécuba menciona como único sinal de que os mortos partilham da glória benfazeja a existência de poemas (1244-45), os quais, a seu turno, não apenas fornecem um tipo de conhecimento bastante tênue (687), como toda a segunda parte do êxodo os descaracteriza.

Portanto, são as emoções e reflexões geradas pela morte e pela presença do cadáver de Astíanax que impossibilitam Hécuba de emitir um discurso unívoco sobre a morte de Heitor. Ela não é coerente nem mesmo quando compara um inimigo, Odisseu, a seu filho.

O termo de comparação são as armas dos heróis: o escudo do troiano seria mais digno de honrar que as armas do grego (1224-25): “Pois a ti, muito mais do que às armas / do arguto vilão, Odisseu, cumpre valorar.” Nem as *Troianas* nem a tradição mencionam que as armas de Odisseu teriam algum valor especial. Provavelmente estão sendo mencionadas as armas de Aquiles conferidas a Odisseu em detrimento de Aias, história referida na *Odisseia* e no *Ciclo Épico*. Além disso, note-se que também já se aludira à extraordinária habilidade retórica do grego (721).

Na *Ilíada*, o melhor guerreiro é Aquiles; todos os outros, inclusive Heitor, apenas gravitam em torno de sua fama heroica (*kleos*). Mesmo na vitória de Heitor sobre Pátroclo destaca-se a prefiguração da morte futura de Aquiles. Em nenhum momento em Homero, porém, é estabelecida uma comparação entre Odisseu e Heitor. Por que Hécuba a faz?

Hécuba havia dito que nada seria sempre igual a si mesmo (1203-6):

Dos mortais, é louco quem, crendo passar bem
solidamente, se alegre: desse modo, a fortuna,
como o homem volúvel, pra cá, depois pra lá,
salta, †e assim ninguém por si é afortunado†.

Essa dinâmica do salto já fora usada no prólogo da tragédia por Po-sêidon para descrever o comportamento de Atena, que, igualmente, saltaria primeiro para um lado depois para outro (67-68). O verbo “saltar” (*pēdaoō*) aparece apenas nestes dois trechos; o substantivo *pēdēma* (755), contudo, refere-se ao salto que sela definitivamente a reversão de destino – da felicidade para a infelicidade – das troianas: a morte de Astíanax. Pela forma como essa imagem é trabalhada na tragédia,¹² pode-se afirmar que Odisseu é vinculado à mutação própria do destino. A fortuna (*tukhē*), Atena e Odisseu partilham de uma mesma essência definida paulatinamente ao longo da tragédia. De fato, dos poetas trágicos, Eurípides não só é o que mais se preocupou com a ingerência, o domínio do acaso nos negócios humanos, mas em seus dramas forças cósmicas despersonalizadas funcionam como novas divindades em tensão com os deuses tradicionais (PUCCI, 2016, p. 1-49). No limite, “Atena” seria apenas um outro nome de *tukhē*.

Assim, em *Troianas*, Odisseu e Atena são mencionados sobretudo para se realçar o mecanismo próprio da *tukhē*, que não diferencia vencedores e derrotados.¹³ Em que pese essa constelação pressupor a intertextualidade com a *Odisseia*, *Troianas* alude sobretudo à *Ilíada*, em especial tendo em vista o canto 24, no qual são as quatro personagens femininas principais do drama de Eurípides aquelas que comentam a morte de Heitor: Cassandra, Andrômaca, Hécuba e Helena.

A história trágica de Heitor na *Ilíada* diz respeito ao conflito que enfrenta entre a opção por ações guerreiras que sabidamente conduzem à morte e a opção pela manutenção da cidade, alcançada por uma eficiente atividade de liderança. Como as consequências de ambas as opções são danosas, é inevitável que o herói cometa um erro. Assim, não surpreende que, em *Troianas*, seja impossível para Hécuba apresentar um julgamento consistente sobre o valor

¹² Assim como ocorre com Atena, a língua de Odisseu redireciona o que está lá para cá e vice-versa (285-87). Ora, uma tradição presente na *Odisseia* e em textos posteriores apresenta Atena como a deusa que acompanha Odisseu, o que seria explicitado na peça anterior da trilogia (SCODEL, 1980).

¹³ Além disso, vale notar que Helena também é uma personagem que se comporta como *tukhē*, e, justamente por isso, é criticada por Andrômaca (668) e Hécuba (1004-9).

do filho. De forma simplificada, podemos dizer que ela se encontra a meio caminho entre os protocolos da *Ilíada* e da *Odisseia*, entre aqueles que implicam o *kleos* e os necessários para um retorno (*nostos*) bem-sucedido, quando o acaso pode derrubar até o herói mais varonil.

Troianas, porém, obviamente não é uma tragédia sobre Heitor. Não se apresenta uma resposta conclusiva sobre o valor desse herói e o alcance de seu erro. Desde sua menção por Cassandra, depois por Andrômaca e, finalmente, por Hécuba, ele é invocado como símbolo da glória de Troia e de sua casa real. A situação atual da cidade, porém, reiteradamente lança sombras sobre essa glória, a qual se desvaloriza ao máximo no êxodo, quando Hécuba, por fim, percebe Heitor apenas como médico de Astíanax entre os mortos, com o que instala os dois, de modo definitivo, no Hades (1232-34). É somente ali que Heitor pode socorrer seu filho.

O enterro de Astíanax, vestindo roupas de casamento e deitado sobre o escudo do pai, aponta para a desgraça gerada pela ausência de continuidade. Assim, a glória “imortal” não vale muito quando contraposta ao destino cambiante ao qual tudo está submetido. No instante em que Troia está prestes a ser incendiada, não mais se mencionarão Heitor e Astíanax. O foco se volta para a pátria e seus anônimos, que passam a ser motivo de lamentos. Para eles, não haverá belos túmulos nem fama imorredoura (1313-19). Além disso, não se diz deles que a morte os tornou “homens valorosos” (*andres agathoi*), o que é significativo, pois, de acordo com a ideologia da pólis ateniense, os homens só se tornam valorosos com a sua morte (LORAU, 1994, p. 114-31). É claro que, em parte, isso não é possível nessa tragédia porque não existe mais uma pólis que sobreviva a seus mortos.

A lamentação exacerbada parece apontar para o seu oposto, a necessidade de o indivíduo aceitar seu destino, o que, embora tantas vezes expresso na tragédia, nunca é seguido à risca. Isso indica a dificuldade de se pôr em prática essa lição, em particular em uma situação em que se coloca em dúvida o tipo de fama futura como aquela que, pelo menos até certo ponto, é representada pela *Ilíada* em relação a seus protagonistas Aquiles e Heitor, ou mesmo um substituto dessa fama, Atenas, a pólis idealmente imortal.

Referências

ALLAN, William. *The Andromache and Euripidean tragedy*. Oxford: Oxford University Press, 2000.

BIEHL, Werner. *Eurípides: Troades*. Heidelberg: Carl Winter, 1989.

CESSI, Viviana. *Erkennen und Handeln in der Theorie des Tragischen bei Aristoteles*. Frankfurt am Main: Athenäum, 1987.

CHONG-GOSSARD, James H. K. O. Andromache. In: LAURÍOLA, Rosanna; DEMETRIOU, Kyriakos N. (orgs.) *Brill's companion to the reception of Eurípides*. Leiden: Brill, 2015. p. 143-173.

CROALLY, Neil T. *Euripidean polemic: The Trojan Women and the function of tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

CROPP, Martin. Heracles, Electra and the Odyssey. _____. *et al.* (orgs.) *Greek tragedy and its legacy: essays presented to D. J. Conacher*. Calgary: University of Calgary Press, 1986. p. 187-200.

DIGGLE, James. *Eurípides fabulae*. Vol. 2. Oxford: Clarendon, 1981.

DUARTE, Adriane da S. *Cenas de reconhecimento na poesia grega*. Campinas: Edunicamp, 2012.

DUÉ, Casey. *Homeric variation on a lament by Briseis*. Lanham: Rowman & Littlefield, 2002.

HALLIWELL, Stephen. *The aesthetics of mimesis: ancient texts and modern problems*. Princeton: Princeton University Press, 2002.

JONG, Irene J. F. de. Homer the first tragedian. *Greece & Rome* v. 63, n. 2: 149-62, 2016.

KELLY, Adrian. Homero nos poetas líricos: transmissão e recepção. *Clássica* v. 29, n. 1: 125-156, 2016.

KNOX, Bernard M. W. *The heroic temper: studies in the Sophoclean tragedy*. Berkeley: University of California Press, 1964.

LORAU, Nicole. Le point de vue du mort. *Poésie* v. 57: 67-74, 1991.

_____. *Invenção de Atenas*. São Paulo: Editora 34, 1994.

LUCAS, D. W. *Aristotle Poetics*. Oxford: Clarendon, 1968.

MARKS, Jim. Resisting Aristotle: episodes in the Epic Cycle. In: WERNER, Christian; DOURADO-LOPES, Antonio Orlando; WERNER, Erika. (orgs.) *Tecendo narrativas: unidade e episódio na literatura grega antiga*. São Paulo: Humanitas, 2015. p. 55-72.

NAGY, Gregory. *Homer the preclassic*. Berkeley: University of California Press, 2010.

PHILLIPPO, Susanna. Family ties: significant patronymics in Euripides' *Andromache*. *Classical Quarterly* v. 45, n. 2: 355-71, 1995.

PUCCI, Pietro. *Euripides' revolution under cover: an essay*. Cornell: Cornell University Press, 2016.

SCODEL, Ruth. *The Trojan trilogy of Euripides*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1980.

SEGAL, Charles. *Euripides and the poetics of sorrow: art, gender and commemoration in Alceste, Hippolytus and Hecuba*. Durham-London: Duke University Press, 1993.

SOMMERSTEIN, Alan H. *The tangled ways of Zeus: and other studies in and around Greek tragedy*. Oxford: Oxford University Press, 2010.

_____. Tragedy and the epic cycle. In: FANTUZZI, Marco; TSAGALIS, Christos. (orgs.) *A companion to the Epic Cycle*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015. p. 461-86.

TORRANCE, Isabelle. Andromache αἰχμάλωτος: concubine or wife? *Hermathena* v. 179: 39-66, 2005.

_____. *Metapoetry in Euripides*. Oxford: Oxford University Press, 2013.

TSAGALIS, Christos. *Epic grief: personal laments in Homer's Iliad*. Berlin: de Gruyter, 2004.

VAN THIEL, Helmut. *Homeri Odyssea*. Hildesheim: Olms, 1991.

_____. *Homeri Ilias*. Hildesheim: Olms, 2010.

WERNER, Christian. As performances de Cassandra em *Troianas* de Eurípedes. *Letras clássicas* v. 6: 117-34, 2002.

_____. *Eurípedes: duas tragédias gregas. Hécuba e Troianas*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. Lágrimas em verso: o canto crítico em Aristófanes e Eurípides. In: JUNQUEIRA, Renata; VICENTE, Adalberto L. (orgs.) *Teatro, cinema e literatura: confluências*. São Paulo: Cultura acadêmica / Edunesp, 2014. p. 177-200.

_____. *Andrômaca* de Eurípides: El prólogo y la noción de unidad en la *Poética* de Aristóteles. *Synthesis* v. 22: 1-19, 2015.

_____. As especulações ontológicas e epistemológicas de Andrômaca em *Troianas* de Eurípides. *Anais de filosofia clássica* (no prelo).

WOHL, Victoria. *Euripides and the politics of form*. Princeton: Princeton University Press, 2015.

HECTOR'S DEATH AND THE RECEPTION OF THE *ILIAD* IN EURIPIDES' *ANDROMACHE* AND *TROJAN WOMEN*

ABSTRACT

Although Euripides is known by the ways he used elements of the *Odyssey* to depart from the “classical” model developed by Sophocles, this paper dwells on different strategies employed by him to engage the audience of his plays with the *Iliad*, this other canonical poem *par excellence* in Athens. The focus is how Hector and his funeral are used in *Andromache* and *Trojan women*.

KEYWORDS: Euripides; *Iliad*; *Trojan women*; *Andromache*.