

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS  
FACULDADE DE HISTÓRIA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA  
MESTRADO

TATIELLY FERNANDES SILVA

**AS METAMORFOSES DE HELENA NAS TRAGÉDIAS DE  
EURÍPIDES (SÉCULO V. A.C.)**

Abril de 2012.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS  
FACULDADE DE HISTÓRIA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA  
MESTRADO

TATIELLY FERNANDES SILVA

**AS METAMORFOSES DE HELENA NAS TRAGÉDIAS DE  
EURÍPIDES (SÉCULO V. A.C.)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Goiás como requisito para obtenção do grau de Mestre em História

**Área de Concentração:** Culturas, Fronteiras e Identidades

**Linha de Pesquisa:** História, Memória e Imaginários Sociais

**Orientadora:** Professora Doutora Ana Teresa Marques Gonçalves

Abril de 2012.

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)**

**GPT/BC/UFG**

Silva, Tatielly Fernandes.

S586m      As metamorfoses de Helena nas tragédias de Eurípides (Século V a.C.) [manuscrito] / Tatielly Fernandes Silva. - 2012.

173 f. : il., figs, tabs.

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Ana Teresa Marques Gonçalves.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Goiás, Faculdade de História, 2012.

Bibliografia.

1. Helena – Memória e imaginário. 2. Helena – História.  
I. Título.

CDU:82-94-021.141

TATIELLY FERNANDES SILVA

AS METAMORFOSES DE HELENA NAS TRAGÉDIAS DE EURÍPIDES (SÉCULO  
V A.C.)

Dissertação defendida no curso de Mestrado em História na Universidade Federal de Goiás, para obtenção do grau de Mestre, aprovada em \_\_/\_\_/ 2012, pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

---

Professora Doutora Ana Teresa Marques Gonçalves – UFG  
Presidente

---

Professora Doutora Maria Regina Cândido – UERJ  
Membro

---

Professora Doutora Renata Cristina de Souza Nascimento – UFG  
Membro

---

Professor Doutor Gilberto César Noronha – UFG  
Suplente

## **AGRADECIMENTOS**

Não há outra maneira de iniciar essa breve lista de agradecimentos a não ser pela minha querida orientadora, professora Ana Teresa Marques Gonçalves, que por sua dedicação, empenho, atenção, profissionalismo e competência viabilizou a realização desta pesquisa e a concretização de um sonho.

Agradeço ao suporte oferecido pela Universidade Federal de Goiás, desde a graduação até o momento presente, ao Programa de Pós Graduação da Faculdade de História e a todos os envolvidos em nossas atividades, à CAPES pelo financiamento dessa pesquisa através da Bolsa de Demanda Social, e aos professores que aceitaram participar da Banca Examinadora e dedicar suas atentas leituras a este trabalho.

À minha família, em especial, minha mãe, Marta Machado Fernandes, e minha irmã, Camila Fernandes Silva, por sua dedicação, compreensão e paciência nos bons e maus momentos.

Aos amigos, Érika Patrícia de Souza Garcia, Nathália Queiroz Mariano Cruz, Ivan Vieira, Lorena Reis Pinho pelo tempo, cumplicidade, afeto e zelo. Aos demais colegas e companheiros da pós-graduação pelas discussões, questionamentos, colaborações, sem as quais não haveria crescimento intelectual.

## RESUMO

Esta Dissertação tem como objetivo compreender as representações da personagem mítica Helena elaboradas pelo tragediógrafo Eurípides. Seleccionamos como fontes principais para análise as tragédias, *As Troianas* (415), *Orestes* (408) e *Helena* (412) e como aportes necessários à elaboração de nosso argumento recorreremos às demais tragédias do poeta, bem como a Homero, Hesíodo, ao filósofo sofista Górgias de Leontinos e aos outros grandes tragediógrafos, Ésquilo e Sófocles.

Utilizamos o conceito de representação, que tem sido amplamente discutido pela historiografia desde as últimas décadas do século XX, buscando aplicá-lo associado aos conceitos de memória e mitologia, principalmente, pois, entendemos as variantes narrativas e interpretativas do mitema de Helena, conhecidas no período clássico de Atenas e reelaboradas por Eurípides, como condições necessárias e determinantes do conjunto mitológico pan-helênico por seu caráter eminentemente poético narrativo. Eurípides ao reescrever suas Helenas através da mimese trágica desenvolve uma representação particular, mas entrelaçada com a tradição mítica e com as reelaborações poéticas e filosóficas desenvolvidas por seus contemporâneos.

**Palavras Chave:** Eurípides, Helena, Teatro, Representação.

## ABSTRACT

The present Dissertation aims to understand the many representations of the mythic character Helen, as they have been elaborated by the tragedian Euripides. Selected as sources for this research, three tragedies shall be analysed in our work: *The Trojan Women* (415 AD), *Orestes* (408 AD) , and *Helen* (412 AD). Whenever it may come necessary, we will use the other tragedies as supporting documents to the subject we are attending to endorse, for which we may appeal also to the works of Homer, Hesiod and the sophist Gorgias of Leontini, as well as the plays of other great tragedians from the Classical Athens, Aeschylus and Sophocles.

By the utilization of the concept “representation”, which have been largely discussed by most historians in the last decades of 20th century, we will be intending to make an association between representation and other common concepts used by the New Social History, such as memory and mythology. This is due to the multiple understanding we can achieve over the character *Helen* as a mytheme as it is presented both in narrative and interpretations in the Greek mythological system as it was known in the Classical Athens. The image of Helen was reinterpreted by Euripides’ tragedy, mainly because Helen’s Pan-Hellenic characteristics, which were determinant for the tragedian’s work as a ideal condition guaranteed by its eminent poetic/narrative style. By reinventing his Helens, Euripides has increased through the tragic mimesis a particular representation which was intertwined with the mythic traditions and the poetical and philosophical view of his contemporaries.

**Key-words:** Euripides, Helen, Theater, Representation.

## SUMÁRIO

AGRADECIMENTOS	03
RESUMO	04
ABSTRACT	05
INTRODUÇÃO	07
CAPÍTULO 1 - A CIDADE FAZ TEATRO	21
1.1. Celebrando Dioniso: Dionisiácas Urbanas e Lenéias.	23
1.2. Construindo memórias: festividades em Atenas.	28
1.3. Repensando a tragédia.	30
1.3.1 Dioniso, etimologia e os primeiros passos da tragédia.	30
1.3.2. A Tragédia dialoga com a cidade.	35
CAPÍTULO 2 – CONSTRUINDO UM MITO: HELENA DE HOMERO A ÉSQUILO	40
2.1. Em busca de Helena	40
2.2. Homero (século VIII): pela beleza se faz a guerra.	50
2.2.1. Os atributos femininos das divindades: Afrodite e Hera	58
2.2.2. A figura de Penélope e a representação de Helena	64
2.3. Hesíodo (século VII): a ordenação dos cosmos e o mundo humano.	78
2.3.1. Pandora e a implantação do tempo humano	83
2.4. A defesa de Helena no relato de Górgias (século V)	87
2.4.1. A voz da sofística se espalha pela cidade	89
2.4.2 Górgias: biografia e seu Elogio a Helena	93
2.5. Ésquilo e Sófocles (século V): a culpabilidade de Helena.	97
CAPÍTULO 3 – AS REPRESENTAÇÕES EURIPIDIANAS DE HELENA: <i>HELENA DE TRÓIA E HELENA DO EGITO.</i>	105
3.1. Eurípides: uma biografia entrelaçada com a poesia.	105
3.2. A pluralidade das Helenas euripidianas.	111
3.2.1. <i>As Troianas</i> (415): a irracionalidade homérica em Helena	115
3.2.2. <i>Orestes</i> (408): a salvação de Helena.	131
3.2.3. Pluralidade e inocência: o nome e o corpo de Helena.	139
CONSIDERAÇÕES FINAIS	153
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	159

## INTRODUÇÃO

A cidade de Atenas, tomada como berço cultural de todo o Ocidente, esteve sempre sob o olhar atento de miríades de intelectuais que vem se debruçando sobre sua política, religião, arte, sobre seus filósofos, retores, poetas ao longo desses mais de dois milênios. Em todo esse tempo, o século V a.C.<sup>1</sup>. obteve especial atenção e o estudo do teatro grego não é, de maneira nenhuma, novidade no campo historiográfico e em diversas outras áreas. Nesse ínterim, o tragediógrafo Eurípides destaca-se enquanto voz em consonância com o “espírito grego<sup>2</sup>” do período clássico<sup>3</sup> e suas muitas heroínas, protagonistas ou não de suas tragédias,

---

<sup>1</sup> Todas as datas constantes nesta Dissertação são a.C., motivo pelo qual de agora em diante omitiremos a abreviatura.

<sup>2</sup> Sob a denominação de “espírito grego” estamos tentando alocar algo bastante geral e fragmentário, relacionado aos aspectos culturais, intelectuais, artísticos, filosóficos, estéticos, políticos da cidade de Atenas, pois esta tem sido, em praticamente todos os sentidos, o modelo comparativo para estudo das demais sociedades gregas, além de ser de particular interesse nesta Dissertação. Estamos conscientes dos perigos implícitos em se recorrer a tais generalizações, porém, sem o uso dessas formas históricas nenhum texto historiográfico poderia ser escrito. Norberto Luiz Guarinello sugere que “todo modelo é uma generalização de certos atributos julgados essenciais de uma dada realidade, que permitem entendê-la e compará-la com outras realidades que apresentem os mesmos atributos” (2009, p. 10).

<sup>3</sup> No decorrer de toda a Dissertação iremos tratar de três diferentes períodos simultaneamente, o século XIII, os séculos VIII e VII e o século V, isto porque as ações narradas pela epopeia homérica, no século VIII, situam-se aproximadamente no século XIII constituem o principal conteúdo para composição das tragédias no século V. Faz-se necessário, portanto, compreender, que o século XIII está inserido no período palacial; no século VIII, começam a se desenhar os contornos da pólis que se mostram mais nítidos no século V. Segundo Jean Pierre Vernant (2002, p. 23), o período arcaico estende-se do século VIII ao VI e o período clássico, de 500 a 323. Segundo Pedro Paulo Funari (2004, p. 25), no início do século VIII o mundo grego é composto politicamente por diversas cidades que ainda organizam e definem sua estrutura urbana. Ao final do século VI, o processo está completo e uma sociedade camponesa guerreira transmuta-se em cidade organizada, a pólis. Guarinello (2009, p. 115), no artigo “Modelos Teóricos sobre a Cidade do Mediterrâneo Antigo” busca mapear como a historiografia tem lidado com a questão da cidade antiga. Neste artigo, afirma que a escolha em utilizar, cidade-estado, cidade ou pólis para os estudos sobre as sociedades antigas não é uma ação inocente devido à carga conceitual de cada um dos termos. Cidade-estado comenta o autor, é um conceito abrangente que pode ser estendido a outras regiões do Mediterrâneo além da Grécia, mas traz a dificuldade de precisar adequar a noção de Estado ao mundo antigo e “tender a fortalecer o isolamento por meio do qual cada uma das cidades-estado é analisada, como se fossem unidades isoladas, ou ainda a favorecer o estudo das cidades hegemônicas, porque independentes, ou independentes, porque hegemônicas” (GUARINELLO, 2009, p. 117). Cidade, por outro lado, é ainda mais amplo por centralizar os processos de urbanização. Porém, este conceito esbarra na difícil definição dos critérios para se classificar um ajuntamento humano como cidade ou não, e no abandono, ao menos parcial, da relação complementar entre espaço urbano e espaço rural. Pólis, o termo que privilegiamos nesta Dissertação, segundo Guarinello é o vocábulo mais empregado na historiografia atual embora não seja um conceito moderno, mas sim, a transposição de uma palavra do grego clássico para as línguas modernas. Uma das dificuldades de se usar esta designação é o fato de ser polissêmica mesmo nas fontes e estar relacionado tanto a “fortaleza ou acrópole, centro urbano, conjunto de cidadãos, independente de onde se localizem e, a partir do período helenístico, o conjunto de habitantes de um território submetido à mesma lei” (GUARINELLO, 2009, p. 116). O autor ressalta

tem sido apresentadas como os veículos pelos quais o humano realmente pode expressar-se, desnudando paixões e arrebatamentos da alma.

Nosso interesse inicial por Helena surgiu ao constatar como Eurípides a representava de formas tão distintas em um espaço tão curto de tempo. A tragédia *Helena*, representada em 412, portanto, entre *As Troianas*, de 415, e *Orestes*, de 408, apresenta uma versão da personagem completamente diferente das demais em todo o conjunto de tragédias do século V. Ali figura não como mulher infiel, falsa e vaidosa, mas como uma mulher honesta, boa esposa, exilada do lar, longe dos seus entes queridos devido à ação de forças maiores que as suas. Assim, começamos por querer averiguar qual a relação dos tragediógrafos e do seu público com essas narrativas para que uma personagem mítica pudesse conter em si tanta ambiguidade e ser apresentada tão diferente de si mesma para as mesmas pessoas, pelo mesmo poeta.

Dessa maneira, propomo-nos nesta Dissertação analisar as representações de Helena realizadas por Eurípides em suas tragédias, suas nuances, adjetivações, particularidades, no contexto do século V, enquanto parte de um conjunto de personagens femininas representadas pelo tragediógrafo que comunicavam aos espectadores dos concursos de tragédias, que tinham lugar durante as festas anuais, Lenéias e Dionisíacas Urbanas, sua leitura da existência humana particularizada na vida da cidade de Atenas.

---

também uma valorização contemporânea da definição de pólis aristotélica que privilegia a ideia de ação da comunidade política, dos cidadãos em detrimento da existência física do “Estado”. Nesse sentido, a pólis diz respeito apenas aos cidadãos ativos deixando de fora mulheres, estrangeiros e escravos. No entanto, foi sob essa denominação, explica Guarinello (2009, p. 111), que a pluralidade de “Estados” independentes que se pode atribuir unidade ao conjunto político grego. Fustel de Coulanges, em *A Cidade Antiga* (2003), situa o elemento aglutinador das cidades no compartilhamento religioso por meio da unidade familiar. Guarinello comentando sobre Coulanges afirma que Uma das principais diferenças de seu modelo é o rompimento com a dicotomia Grécia e Roma, pois em sua sistematização a cidade é vista como uma comunidade religiosa baseada na ideia indo-europeia, que abrange todas as cidades gregas e romanas, pois, para ele, estes dois povos são dois ramos da mesma “raça”, falam dois idiomas derivados da mesma língua e tiveram uma base institucional comum. A abordagem de Coulanges ainda que seja linear e progressista acentua, como o faz Vernant em *As Origens do Pensamento Grego* (2002), a importância de um conjunto de valores que agregam o religioso e o jurídico para a ordenação social, sendo que esta relação manifesta-se e interfere diretamente em todos os aspectos culturais, intelectuais, artísticos da pólis, relacionando-se diretamente com o que entendemos aqui como o genérico “espírito grego”.

Por representações aqui entendemos duas coisas distintas. Primeiramente, há uma representação elaborada pelo historiador quando se dispõe a escrever sobre o passado. Segundo Denise Jodelet (2003, p. 132), quando nos dedicamos às representações sociais, adentramos uma área de saber orientada a compreender os significados que dão sentido à vida dos indivíduos, seja particular ou coletivamente, nos debruçamos sobre as significações, sentidos, construções que as pessoas elaboram para entender como atuam e como se desenvolvem em sua própria vida.

Consideramos, como afirma Roger Chartier, que o historiador que se dedica à História Cultural busca “identificar o modo como em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade social é construída, pensada, dada a ler” (CHARTIER, 1990, p. 17), e da mesma forma, como um texto, uma imagem é lida e reapropriada em contextos diversos daqueles aos quais são originários, sendo, por vezes, transformados em outros textos ou imagens (CHARTIER, 1990, p. 21). Os temas abordados pelos tragediógrafos relacionavam-se certamente com a finalidade das tragédias, quer dizer, eram escritas para participar de um concurso inserido numa festa anual em honra a Dioniso que mobilizava toda a cidade, para a qual os poetas tinham a oportunidade de falar. Era uma competição, um ato sagrado e entretenimento ao mesmo tempo. Michel Foucault supõe que “em toda sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que tem por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade” (FOUCAULT, 1996, p. 9).

Em Atenas não deixaram de existir mecanismos de ordenamento da fala, no entanto, vivia-se um momento em que o sistema político estabelecido se sustentava pelo *logos*, e foi neste contexto que “artistas, poetas, filósofos, assumiram importante posição enquanto

produtores culturais, reformadores do passado mítico tradicional e narradores de um universo simbólico em processo de transformação” (NÓLIBOS, 2006, p. 52).

E aqui entra a segunda noção de representação que utilizamos. Esta, já enunciada em nosso título, diz respeito às representações elaboradas por Eurípides acerca de Helena em suas tragédias. Começamos pelo seguinte, Helena é uma personagem mítica, quer dizer, não existiu fisicamente, é parte, portanto, de um conjunto de narrativas míticas que entendemos como narrativas de ordenamento do mundo.

Consoante Marcel Detienne, em *A Invenção da Mitologia*, foi através de filósofos, a partir de Xenofonte (aproximadamente 530) até Empédocles (450) que o termo mito, *muthos*<sup>4</sup>, passou a ser utilizado pelo pensamento racional, no sentido de narrativa sagrada ou discurso sobre os deuses. Um tecido mítico homogêneo é, portanto, estranho à realidade grega arcaica e, em Heródoto, Píndaro, Tucídides, o que distingue o mito da massa de ditos e narrativas é a raridade e o absurdo. O termo mitologia é utilizado pela primeira vez por Platão, quando “denuncia as narrativas dos antigos como escandalosas e cria seus próprios mitos sobre a alma, sobre o nascimento do universo e sobre a vida do além” (DETIENNE, 1998, p. 152) e é o filósofo que aponta Hesíodo e Homero como os construtores do edifício da “mitologia”.

Assim, segundo Detienne, temos que, quando falamos sobre mito e mitologia, estamos adotando uma tradição que se iniciou com uma tentativa de racionalizar temas considerados absurdos, grotescos, inaceitáveis, nas narrativas que circulavam no período arcaico e clássico grego. Estas narrativas a que nos referimos como componentes da mitologia grega possuíam para as sociedades que as criaram um estatuto diferente das nossas histórias religiosas, nem sempre vistas com esse caráter dissociado das outras histórias secularizadas. E os termos em si não possuíam durante longo período o significado que hoje lhes atribuímos, sendo que *logos* era mais costumeiramente utilizado para se referir à narrativa, à palavra, do que *muthos*.

---

<sup>4</sup> Reproduzimos a escrita da tradução utilizada, que corresponde a  $\mu\mu^{\wedge}\rho\omicron\nu$ . O termo costuma ser grafado como *mythos*.

Porém, assumindo os riscos de um anacronismo controlado, como nos fala Nicole Louraux (1992, p. 59), faremos uso ainda de mito e mitologia devido à ausência de termos apropriados, pois narrativas, histórias, lendas carecem de espaço para significação que englobe tudo que abarcamos dentro dos mitos.

Segundo Joseph Campbell, existem duas espécies diferentes de mitologia, “a mitologia que relaciona você com sua própria natureza e com o mundo natural, de que você é parte. E há a mitologia estritamente sociológica, que liga você a uma sociedade em particular. Você não é apenas um homem natural, é membro de um grupo particular” (CAMPBELL, 1991, p. 37). Na Europa, de forma geral, essas duas mitologias coadunam-se formando um mesmo sistema expressivo e atuante. Em consonância com a afirmação de Campbell, Pierre Grimal (1982, p. 15), observa que os mitos gregos não são uma realidade independente, mas desenvolvem-se segundo condições históricas e étnicas específicas.

Grimal explica ainda que a mitologia grega abriga em si praticamente todas as características das narrativas míticas presentes em culturas diversas, tais como: explicar a origem do universo, ou de cidades, ou de famílias, ou de rituais e crenças da cidade; narrativas educativas; entretenimento (GRIMAL, 1982, p. 8). Por esta razão afirma que os mitos estão integrados em todas as atividades do espírito humano.

A mitologia ainda vigente, ou seja, ainda presente na memória, ainda significativa no período clássico ateniense é especialmente uma mitologia que localiza o homem na vida em sociedade, mas isso não se dá se não houver, primeiramente, uma localização em nível mais extenso situando a cidade e o homem dentro de um universo ordenado, dando sentido e orientação à vida.

Paul Ricoeur afirma que “lembrar-se não é apenas acolher, receber uma imagem do passado como também buscá-la, ‘fazer’ alguma coisa. O verbo ‘lembrar-se’ faz par com o substantivo ‘lembrança’. O que esse verbo designa é o fato de que a memória é exercitada”

(RICOEUR, 2007, p. 71). Nesse sentido, as tragédias eram um exercício rememorativo pessoal – do poeta que recriava, e coletivo – da cidade como participante da festividade e como público dos concursos dramáticos – dessas narrativas míticas, que, segundo Aristóteles (*Poética*, 1449b, 25), promoviam a catarse conjunta da cidade, purificando-a, de modo a manter sua ordenação e estabilidade, pois era ainda por meio da literatura que concretizavam-se os valores educacionais, a *paidéia* (JAEGER, 2006, p. 5).

É a tragédia a representação duma ação grave, de alguma extensão e completa, em linguagem exornada, cada parte com o seu atavio adequado, com atores agindo, não narrando, a qual, inspirando pena e temor, opera a catarse própria dessas emoções. Chamo linguagem exornada a que tem ritmo, melodia e canto.

ἔστιν οὖν τραγωδία μίμησις πράξεως σπουδαίας  
καὶ τελείας μέγεθος ἐχούσης, ἡδυσμένῳ λόγῳ χωρὶς ἐκάστῳ τῶν εἰ  
δῶν ἐν τοῖς μορίοις, δρώντων καὶ οὐ δι' ἀπαγγελίας, δι' ἐλέου κα  
ἰφόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν. λέγω δὲ  
ἡδυσμένον μὲν λόγον τὸν ἔχοντα ῥυθμὸν καὶ ἁρμονίαν καὶ μέλος,  
τὸ δὲ χωρὶς τοῖς  
εἶδεσι τὸ διὰ μέτρων ἓνια μόνον περαίνεσθαι καὶ πάλιν ἕτερα διὰ  
μέλους. (ARISTÓTELES, *Poética*, 1449b, 24 - 31).

Catarse de acordo com a tradução do dicionário Perseus é “*a cleansing*”<sup>5</sup>, conforme Isidro Pereira catarse é purificação (PEREIRA, s/d, p. 284 e 984). Portanto, a representação das tragédias é ativa e criativa e provoca catarse no público que vive juntamente com seus heróis uma série de desgraças, e a força dessas emoções leva-os à purificação.

Quanto à μίμησις, aqui traduzida por representação é, por Valentin Garcia Yebra considerada como imitação<sup>6</sup>. Mas esta μίμησις, representação, imitação ou apenas mimese não possui em Aristóteles o caráter negativo a ela atribuído em Platão nos livros III e X da sua

<sup>5</sup> Disponível em: <http://perseus.uchicago.edu/perseus/cgi/morph.pl?id=815295&lang=greek>. Acesso em 01 dez de 2011.

<sup>6</sup> “É, pois a tragédia imitação de uma ação tensa e completa, de certa amplitude, em linguagem moderada, separada cada uma com seus adereços adequados, atuando os atores e não mediante relato, e que mediante compaixão e temor leva a cabo a purgação de tais condições. Entendo por ‘linguagem moderada’ a que tem ritmo, harmonia e canto” (ARISTÓTELES, *Poética*, 1449b, 24 – 31).

*República*, pois por meio dela se verifica uma recriação do mundo que opera intimamente em toda a comunidade. A imitação para Aristóteles purga, purifica, além de ser fonte de prazer e entretenimento, não afasta de um mundo ideal, como acredita Platão, pois a mimese aristotélica é de ordem teórica e prática muito mais do que de ordem ontológica.

É importante, entretanto, não atribuir nem a culpa nem o efeito moral da doutrina cristã à *Poética* aristotélica, pois aí não há uma purificação que leve à ascese da alma, mas sim uma rememoração da oposição entre a *sophrosyne* e a *hybris*<sup>7</sup>, em caráter civil e religioso conjuntamente.

Ainda que quando Aristóteles escreve sua *Poética* já não exista o cenário no qual as tragédias foram encenadas e boa parte da produção que nos chegou não se adéque aos moldes aristotélicos, acreditamos que o caráter pedagógico e de exemplaridade sempre esteve associado à representação teatral e, como afirma Górgias de Leontinos, as palavras tem poderes curativos (GÓRGIAS. *Elogio a Helena*, parágrafo 7).

Entendemos aqui a tragédia ateniense como literatura<sup>8</sup>, embora saibamos da inadequação temporal do vocábulo e de sua origem latina, pois o texto trágico por nós será

---

<sup>7</sup> “*Hýbris* é excesso, desmedida, transgressão. Também significa impetuosidade, violência, orgulho, arrogância. No dicionário Liddell e Scott, a primeira definição de *hýbris* é “violência temerária que resulta do orgulho pela força ou pelo poder que se possui”. Outra fonte da *hýbris* é a paixão. Em alguns contextos, pode ser traduzida por luxúria e lascívia. O orgulho parece estar na gênese da *hýbris*. Ele surge por incompreensão do que seja a condição humana. De acordo com a piedade grega, os homens não teriam razões para a arrogância, pois, como ressaltou Píndaro (*Píticas*, 8.95sq.), nada somos além do “sonho de uma sombra” e o bem que podemos ter vem dos deuses. Como contraposição à *hýbris*, no que diz respeito à moderação, encontramos o termo *sophrosýne*. Trata-se de um substantivo com a mesma raiz do verbo *sophronéo* que significa ter a mente sã; ser temperante, adquirir moderação. Daí também o adjetivo *sóphron*, prudente, moderado, aquele que tem controle sobre os apetites e desejos (...)Para Aristóteles, *sophrosýne* é excelência moral com relação aos prazeres e indica o meio termo, a justa medida no que se refere a eles, mais especificamente aos prazeres do corpo (os inerentes à nutrição e às relações sexuais) (...)A *hýbris*, dentro da visão mítica, é uma espécie de ofensa aos deuses: atos, palavras ou mesmo pensamentos por meio dos quais o homem, que é mortal, esquece sua natureza e limitações, compete com os deuses e procura adquirir seus atributos, provocando a hostilidade divina. Ela está na vanglória e nas condutas excessivas, contrárias ao espírito de Delfos” (FRANCISCATO, 2004, p. 2). “Ubriv”, segundo Isidro Pereira (s/d, p. 586) é excesso; orgulho, insolência, impetuosidade, desenfreno, desespero, fogosidade, insulto; violência, violação (de mulher ou criança), e *Swfrosunh* é estado são de espírito; prudência, bom senso; moderação, temperança; modéstia, simplicidade (PEREIRA, s/d, p. 564).

<sup>8</sup> Barbara Cassin (2005, p. 212), comentando Lacoue-Labarthe e Nancy, nos diz que, de qualquer forma, quando o conceito de literatura se estabelece – não importando o que ele abarca em sua maior generalidade – designa quase sempre a ‘própria literatura’ “no processo de se impor como o que ultrapassa (a verdade, a crítica ou a dissolução) aquilo que a poética antiga e a retórica tinham constituído como gêneros da coisa escrita ou falada” (CASSIN, 2005, p. 212).

apenas lido, sendo assim literatura, quando encenado, por outro lado, é o teatro em si mesmo. (ROSENFELD, 1985). Não ignoramos, no entanto, que estes textos trágicos apenas se constituem no que são devido à sua funcionalidade teatral. Segundo Florence Dupont em *L'invention de littérature*, não é possível dizer, “este é o dia em que a literatura começou a ser produzida” (DUPONT, 1998, p. 13 - 14), porque os atos de escrever e ler implicam sempre em múltiplas relações que vão se modificando em um contexto maior. No caso grego, durante o período arcaico, a autora afirma que a escrita possuía finalidade prática e a relação com os deuses era estabelecida pela via oral. De qualquer forma, “a instituição literária instaura um contrato social entre o escritor ausente e seu leitor, e é este contrato social que concede acesso ao texto” (DUPONT, 1998, p. 15).

Assumimos a asserção de Luiz Costa Lima (1980, p. 59), segundo a qual literatura é discurso de representação e a representação que aí se efetiva é a *mimesis*. Benedito Nunes na abertura ao *Mimesis e Modernidade* de L. C. Lima afirma que o mito enquanto elemento central da tragédia condensa seu caráter mimético que culmina na construção poética (LIMA, 1980, p. 9). Por meio dessa construção poética é que vemos articulado o conjunto de narrativas míticas existentes, a memória e a criatividade pessoal do tragediógrafo e o conjunto de significados e símbolos que compartilha com seus contemporâneos.

A *mimesis*, supondo uma semelhança com o real considerado como possível, é um meio de reconhecimento da comunidade consigo mesma, ou seja, um instrumento de identidade social (...) O produto mimético é um microcosmo interpretativo de uma situação humana (...) Sem dúvida [a *mimesis*] se alimenta da matéria histórica, mas a configura de tal maneira que não identifica seu produto com sua matéria. Estabelecer tal identificação seria fazer da obra um simulacro de algo que se desenrolou e se encerrou. A *mimesis*, se ainda cabe insistir não é imitação exatamente porque não se encerra com o que a alimenta (LIMA, 1980, p. 21 - 23).

Erich Auerbach na sua obra *Mimesis* na qual reflete sobre a representação da realidade na literatura ocidental, problematiza o conceito de realidade, porém, tal qual Aristóteles, não

apresenta nenhuma definição de mimesis. Ainda no epílogo da obra esclarece que adotou o método de analisar uma determinada quantidade de obras para cada período e então efetivar uma interpretação a partir dos textos. Embora, seu método traga como consequência uma limitação quanto às afirmações mais generalizantes, afirma Auerbach que “deve-se supor que uma transformação na execução artística imitativa e nos seus objetos, está conectada a uma transformação da visão de si humana e, além disso, a uma transformação correspondente do próprio ser humano e de sua estrutura social” (AUERBACH, 1937, p. 276). Por meio desta afirmação podemos notar que as variações do realismo nas obras literárias estão conectadas.

Eurípides era um cidadão ateniense<sup>9</sup>, participante da vida da pólis, falando a outros cidadãos atenienses, que compartilhavam e eram habilitados a entender as especificidades das representações de cada tragediógrafo do excerto de mito abordado em cada tragédia ou em cada trilogia trágica.

A representação teatral da personagem mítica Helena, bem como o compartilhamento do espaço do teatro durante o período dos concursos trágicos por homens e mulheres atenienses, e ainda por estrangeiros e escravos, configura-se como um momento claro de estabelecimento e/ou fortalecimento das relações de poder dentro da sociedade ateniense. Concordando com Joan Scott quando afirma que o gênero deve ser utilizado como categoria de análise, e mais ainda, entendendo “o gênero como um modo primeiro de significar as relações de poder” (SCOTT, 1995, p. 87), colocamo-nos em posição de avaliar essa construção euripidiana do humano permeado pelos enredos míticos, por meio de personagens femininas.

Embora não arvoremos estar desenvolvendo uma pesquisa de gênero, assomamos com as grandes contribuições do conceito para quaisquer pesquisas sobre homens ou mulheres em quaisquer manifestações culturais de sua sexualidade. Tendo em vista que esta Dissertação ocupa-se de uma personagem feminina e diante de todo o acima exposto parece-nos razoável

---

<sup>9</sup> Segundo Claude Mossé (1993, p. 33 – 35) o cidadão ateniense, o *polites*, era aquele qualificado a participar da vida política da cidade, apto a participar das Assembleias nas quais se tomavam decisões a respeito de toda a cidade.

algumas considerações acerca do conceito de gênero. Conceito que tem sido o principal norteador de estudos referentes a personagens femininas em todos os períodos históricos desde que se estabeleceu como nova possibilidade diante de pesquisas acadêmicas sobre qualquer *outro* que se defina diante do homem, que se apresenta como categoria sexual dominante.

Segundo Joan Scott, cuja obra é referência em estudos de gênero por haver apresentado um estudo elaborado acerca dos usos do conceito e em seguida ter apresentado o seu, que é sintético e pragmático trazendo novas perspectivas,

O núcleo da definição repousa numa conexão integral entre duas proposições: 1) o gênero é um elemento constitutivo de relações sociais baseadas nas diferenças percebidas entre os sexos e 2) o gênero é uma forma primária de dar significado às relações de poder. As mudanças na organização das relações sociais correspondem sempre a mudanças nas representações do poder, mas a mudança não é unidirecional (SCOTT, 1995, p. 85).

Ao anunciar o gênero como elemento constitutivo das relações de poder, entendendo o poder de forma fluída, ao modo de Michel Foucault (1998, p. 19), Scott traz à tona a subjetividade das identidades, a necessidade de se problematizar os símbolos culturalmente disponíveis que evocam representações simbólicas e os conceitos normativos que expressam interpretações dos significados dos símbolos, que tentam limitar e conter suas possibilidades metafóricas. Focal em sua análise é a tentativa de investigar a construção dos lugares e papéis sociais, das hierarquias de poder, por meio da hierarquização do corpo, na qual a genitália masculina teve sempre valorização positiva e a feminina, negativa. Há uma tentativa de desnaturalizar a oposição biológica entre homens e mulheres por meio da afirmação de que não existe uma distinção universal, invariável, natural entre as categorias homem e mulher, masculino e feminino, tratando-se antes de construções discursivas presentes em todas as esferas da experiência humana, portanto, sendo também verificável na manifestação da tragédia no espaço público de Atenas e no discurso dramático trágico de Eurípidés.

Os estudos dedicados às mulheres na Antiguidade constantemente abordam a questão da submissão das mulheres aos homens, seu confinamento no espaço privado, reclusas à vida doméstica, em oposição aos homens ocupantes dos espaços públicos, pertencentes à vida social; e muito ainda se tenta ainda provar que, como resquício desse condicionamento, real ou não, exagerado ou não, nós mulheres ao longo da história desenvolvemos subterfúgios os mais diversos para nos esquivar do silêncio e do isolamento e de uma maneira ou outra não estivemos mudas, mas participamos do processo histórico. Porém, as mãos masculinas que escreveram a história, através dos documentos deixados ou através da elaboração das pesquisas históricas, pouca ou nenhuma atenção dedicaram-nos.

Em Atenas, no século V, as mulheres podiam ser classificadas genericamente entre as *genai*, definidas por Fábio de Sousa Lessa (2004, p.10) como mélixa fazendo referência à mulher-abelha do poeta Semonides de Amorgos<sup>10</sup>, as concubinas ou *pallakai*, as *hetairas*, as *pornai* e as escravas, cada uma gozava de um estatuto diferente e desempenhavam funções diferentes. Lessa, sintetizando trecho do discurso de Demóstenes em seu Contra Neera, LIX, 122, nos diz que “das *hetairai*, os atenienses buscavam o prazer; das concubinas – *pallakai* – o cuidado cotidiano do corpo, e das esposas legítimas, a procriação legítima e a preservação do grupo doméstico” (LESSA, 2004, p. 14). Portanto, trata-se de mulheres, um conjunto heterogêneo com funções e interesses distintos no interior da sociedade políade.

Ainda que as mulheres estivessem em todo o momento sob tutela de um homem, e mesmo as *genai*, não pudessem ser consideradas cidadãs no sentido estrito do termo, possuíam o seu estatuto e lugar definido dentro da organização social da cidade, uma cidadania civil, que lhes garantia participação em rituais religiosos, coletivos ou a elas restritos, a organização de casamentos, funerais, além da administração interna de suas casas (MASSEY, 1988, p. 38 – 39). Porém estes dados referem-se, especialmente, às *genai*, grupo

---

<sup>10</sup> O poeta e sua definição das mulheres são melhor apresentados no segundo capítulo.

ao qual Helena integra; às outras mulheres cabem outras atividades e outras formas de participação.

Considerando o implícito e a intertextualidade, julgamos possível delinear traços da relação das tragédias com seu público espectador por meio do espetáculo encenado como parte de evento significativo para a vida da sociedade ateniense como um todo, bem como, e, especialmente, estabelecer ou nos aproximar o máximo possível das relações entre as tragédias e seu produtor, Eurípides; dos textos trágicos com outros textos, como de outros tragediógrafos, dos filósofos sofistas, com as epopeias e a lírica de séculos anteriores, por exemplo; e a relação entre as tragédias euripidianas, especialmente, *Helena*, *As Troianas* e *Orestes*, com as quais nos ocupamos, com a construção da representação da personagem Helena.

Para alcançar o acima exposto, dividimos esta Dissertação em três capítulos. Começamos por averiguar no primeiro capítulo, intitulado *A cidade faz teatro*, o lugar das festas dentro da organização da cidade, seguido pelo lugar do concurso de tragédias dentro das festas anuais nas quais ocorriam. No capítulo seguinte, nomeado *Construindo um mito: Helena de Homero a Ésquilo*, abordamos do período arcaico ao clássico a elaboração de uma experiência numinosa<sup>11</sup> do mundo expressa em termos narrativos que era compartilhada pela comunidade durante a realização de festas, banquetes, concursos.

A escolha por Homero (século VIII), Hesíodo (século VII), Górgias (485 – 375), Ésquilo (525/4 – 456/5) e Sófocles (497/6 – 406/5) deve-se ao fato dos dois primeiros poetas serem considerados como os grandes construtores do conjunto mitológico pan-helênico e sua influência ter se prolongado até a época clássica como “nomes-emblemas que reúnem de maneira exemplar cantos e narrativas” (DETIENNE, 1998, p. 158). Por esta razão, acreditamos que na construção das Helenas euripidianas, abordada no terceiro capítulo, é

---

<sup>11</sup>Segundo Nicola Abbagnano, numinoso foi como Rudolf Otto “chamou a consciência do *mysterium tremendum*, que é algo misterioso e terrível que inspira temor e veneração; essa consciência seria a base da experiência religiosa da humanidade {*Das Heilige*, 1917; trad. it., *IIsacro*, Bolonha, 1926)” (1998, p. 734).

perceptível a apropriação de elementos utilizados na caracterização das personagens, Pandora, Afrodite, Hera e Penélope nas obras de Homero e Hesíodo. As quatro personagens míticas, possuidoras de estatutos diferentes, são consideradas como manifestações de valores, características humanas, leis físicas, justificadas miticamente na personificação daquelas.

Quanto aos demais, Górgias foi um sofista proeminente que elaborou um elogio a Helena, em oposição a uma acusação de Helena, infelizmente perdida, que retoma brilhantemente a inocência da personagem, sua relação de joguete nas mãos dos deuses e do destino. Segundo Manuel Barbosa e Inês Castro (1993, p. 40), nos comentários da tradução conjunta dos *Testemunhos e Fragmentos de Górgias*, os argumentos do sofista eram dispostos de maneira bastante harmoniosa, impregnados de musicalidade e ritmo, tornando-se os seus discursos tão sedutores quanto a própria heroína que se propôs a inocentar.

Além do fato de Eurípides ter assazmente se valido dos argumentos retóricos e sofisticos em suas tragédias. Fato que levou a considerarem-no até como um discípulo dos sofistas, essa questão é retomada mais à frente. As obras de Ésquilo e Sófocles nos permitem ver de que outras maneiras a Helena trágica foi representada, nos permitindo estabelecer contrapontos com as Helenas euripidianas.

O terceiro capítulo, nomeado *As Representações Euripidianas de Helena: Helena de Tróia e Helena do Egito*, busca justamente na análise das representações de Helena nas tragédias *As Troianas*, *Orestes* e *Helena* compreender a composição da personagem elaborada pelo tragediógrafo Eurípides em relação com as personagens modelares apresentadas no capítulo anterior. Desenvolvemos uma distinção entre a *Helena de Tróia* e a *Helena do Egito*, que enfoca a separação entre composições do mito nos quais Helena esteve ou não em Tróia, traiu ou não o marido Menelau e nas quais relaciona-se ora com as características de Pandora e Afrodite exclusivamente, ora com as características de Pandora, Afrodite e Hera, ora com as quatro, Pandora, Afrodite, Hera e Penélope, simultaneamente.

As Helenas euripidianas figuram como evocação de uma religiosidade mais arcaica ao lado de outras personagens, como Hécuba, por exemplo, que demonstra profundo desgosto com os deuses que lhe ordenam o destino. Mas Helena é filha de Zeus e é sempre amparada por sua condição de heroína. Sua filiação é resultado dessa religiosidade que permite deuses tão luxuriosos que se transformam no que for necessário para obter prazer sexual ou quaisquer outros desejos que lhes acometam, que se intrometem constantemente na vida humana, sem pudor algum.

## CAPÍTULO 1

### A CIDADE FAZ TEATRO<sup>12</sup>

A cidade de Atenas viveu no século V a experiência de uma grande expansão sob o governo de Péricles. O império ateniense consolidou-se no seu domínio sobre cidades vizinhas, na manutenção de colônias, que deviam pagar-lhes tributos e que contavam com agentes representantes da administração ateniense em seu território. Estas façanhas foram possibilitadas pela vitória liderada por Atenas sobre os Persas na batalha de Salamina, que culminou na criação da Liga de Delos, que mais não fez do que consolidar a, inicialmente sutil, dominação ateniense sobre as cidades aliadas (MOSSÉ, 1993, p.50).

As inovações empreendidas por Péricles tinham por finalidade transformar a cidade num grande centro cultural e intelectual de onde emanaria o poder que se estenderia para além do mar Egeu, levando o exemplo de um bem sucedido governo democrático. Este governo, que apesar de ser centrado na pessoa do governante, abria possibilidades a que se conseguisse ingressar na vida pública por mérito e não apenas por linhagem sanguínea (FERREIRA, 1992, p. 93). Seu objetivo era promover um estado em função do interesse da maioria<sup>13</sup> e que trataria a todos com igualdade perante a lei.

Segundo Mossé (1997, p. 43), Péricles queria fazer de Atenas a “Escola da Grécia”. Eram famosas as reuniões na casa de sua companheira Aspásia, onde se reunia com

---

<sup>12</sup> Em meio às leituras que contribuíram para a elaboração desta Dissertação nos deparamos com o artigo *Tragédia grega: A cidade faz teatro*, da Professora Doutora Rachel Gazolla, que nos foi de especial valia em diversos momentos. O título de seu artigo é bastante sugestivo da relação estabelecida em Atenas, entre a vida política e a arte do teatro, por isso a ele fazemos referência neste capítulo no qual abordamos este assunto.

<sup>13</sup> A democracia ateniense estabeleceu-se e transformou-se gradativamente desde Clístenes até o seu apogeu em meados do século V, com Péricles, tornando-se modelo de governo para o mundo Ocidental. No entanto, acentuamos as diferenças existentes especialmente entre o que se considera “maioria” na Atenas Clássica e o que hoje se considera maioria, tendo em vista, especialmente, as tentativas dos estudos sobre as mulheres em acentuar a submissão feminina, misógina, em diversas etapas da História. Da maioria ateniense que era contemplada com as benesses da cidadania estavam excluídos mulheres, crianças, escravos e estrangeiros. E ainda, obviamente, que tanto em seu começo quanto hoje existe imensa distância entre o ideal e a prática.

Anaxágoras, Zenão, Protágoras, entre outros, e discutiam sobre assuntos políticos e metafísicos. Deleitavam-se em especulações que abriram caminho tanto aos sofistas quanto a Sócrates, mesmo tendo estas discussões se mantido estranhas à grande massa dos atenienses. Esta, por seu lado, ia ao teatro assistir às peças de Ésquilo, Sófocles, Eurípides. Ou seja, de toda maneira estava disseminado pela cidade um clima de especulação e produção intelectual, pois a cidade renovava-se sob

a marca do logos, da reflexividade e do desejo pelo debate de ideias. Seus lugares de experiências artísticas são públicos, e entre eles encontra-se o teatro de Dioniso. Local polissêmico que abriga por sua estrutura de simbolização os diversos grupos formadores do tecido social, pois tramas dramáticas tendem a possuir interfaces com a realidade social (NÓLIBOS, 2006, p. 38).

Foi sob a tirania de Pisístrato que o concurso de tragédias foi incorporado à festa das Dionisíacas Urbanas, e foi sob Péricles que alcançou seu maior desenvolvimento, ainda que muitas das tragédias de Eurípides e algumas de Sófocles sejam posteriores à sua morte e tenham sido representadas durante o período final da guerra do Peloponeso (ROMILLY, 1997, p. 17).

Apesar de haver certo consenso em afirmar a participação do tirano Pisístrato na promoção do teatro nos festejos anuais, Maria Regina Cândido contesta essa alegação e apresenta os trabalhos de Fr. Kolb (1977) e K.H. Kinlz (1980) que, “utilizando-se da biografia de Suda, um erudito do período helenístico que constitui um quadro cronológico sobre as eminentes personalidades do mundo antigo” (CÂNDIDO, 2005, p. 626), afirmam ser possível comprovar que o tirano promoveu a inserção de cidadãos de poucos recursos nas atividades da pólis, a centralização dos cultos rurais no espaço urbano, mas que a ação que incorporou o teatro ao centro das atividades festivas foi de Mégacles Alcmeônidas, oponente de Pisístrato, por meio da inauguração do coro trágico e do culto a Dioniso como forma de adquirir apoio dos camponeses e dos grupos à margem da sociedade.

De todo modo, o período de produção de tragédias na Grécia durou cerca de um século que corresponde exatamente ao período de grande desenvolvimento político de Atenas, tendo início com a vitória sobre os persas em Salamina e finalizando com a derrota para Esparta no Peloponeso. Derrota amarga, numa guerra que durou praticamente trinta anos, causou grande destruição em toda a cidade e deixou nos cidadãos atenienses, antes tão seguros quanto à sua superioridade, um gosto ácido de insegurança e dúvida.

Guerra, crise política e financeira, peste – “A religião ateniense era demasiado política para não sofrer estes efeitos, junto com a pólis no seu conjunto. Ela deixou de ser capaz de responder às novas necessidades” (TRABULSI, 2004, p.165). Em Eurípides podemos vislumbrar essa necessidade de transformações na concepção do mundo metafísico ateniense.

### **1.1 Celebrando Dioniso: Dionisiácas Urbanas e Lenéias.**

Consoante Daisi Malhadas (2003, p. 83), no século V em Atenas, ocorriam cinco festas em honra a Dioniso: Lenéias (janeiro-fevereiro<sup>14</sup>), Antestérias (fevereiro-março), Osofórias (1/2 de outubro), Dionisiácas rurais (dezembro-janeiro), Dionisiácas Urbanas (março-abril). Sendo que nas Lenéias e nas Dionisiácas Urbanas ou Grandes Dionisiácas realizavam-se concursos de representações teatrais que foram introduzidos, respectivamente, em 443 ou 442 e 536 ou 533.

As Dionisiácas Urbanas possuíam proeminência entre as festas em louvor ao deus por sua dimensão e localização dentro do espaço da cidade. Malhadas (2003, p. 85) afirma que participavam da festa: cidadãos atenienses, estrangeiros, residentes e não residentes na cidade,

---

<sup>14</sup> Meses do calendário civil ateniense, com equivalentes modernos: Hekatombaion – junho, julho; Metageitinion – julho, agosto; Boedromion – agosto, setembro; Pyanepsion – setembro, outubro; Maimakterion – outubro, novembro; Poseideion – novembro, dezembro; Gamelion – dezembro, janeiro; Anthesterion – janeiro, fevereiro; Elaphebolion – fevereiro, março; Mounikhion – março, abril; Thargelion – abril, maio; Skiroforion – maio, junho. (JONES, 1998, p. 110).

escravos, mulheres; durante o período da festa era feriado, havia libertação de prisioneiros e era proibida a execução de hipotecas. De acordo com Peter Jones durante quaisquer festivais na cidade era sempre feriado, portanto, a *ekklesia* apenas se reuniria em caso de emergência e a *boulé* entrava em recesso (JONES, 1998, p. 118).

A festa era dividida em: *proagon*, procissão, concursos ditirâmbicos, *komos*, representações teatrais. A abertura se dava com um sacrifício ao deus da saúde, Asclépio, seguido do *proagon*, no qual havia a divulgação das peças, dos atores e dos coros que iriam concorrer; em seguida cada poeta apresentava o título e assunto da sua peça (MALHADAS, 2003, p. 86). Seguia-se uma procissão na qual a estátua de Dioniso era conduzida desde seu templo até o teatro.

Compunham a procissão os magistrados, sacerdotes, cavaleiros, canéforas (virgens que levavam cestos de ouro com grãos que eram lançados nos sacrifícios), coros e córegos, cidadãos, metecos, estrangeiros visitantes, bois (para o sacrifício), exatamente nessa ordem, muitos carregando falos em homenagem ao deus e como símbolo de prosperidade e fertilidade. A presença da estátua no local do espetáculo, exatamente no centro da orquestra, conferia ao espaço um caráter sacro, bem como a tudo aquilo que seria representado, inserindo atores, poetas e público numa esfera de culto ao deus.

A estrutura do teatro era a seguinte: no *Logeïon*, uma espécie de palco não muito alto em relação à orquestra, os atores representavam. Atrás do *Logeïon* erguia-se a *skene*, uma construção retangular, de madeira, onde, como em nossos camarins, os atores vestiam as indumentárias, colocavam as máscaras, preparavam-se, enfim, antes e no decorrer da representação. Certamente, no interior dessa construção, guardavam-se os acessórios e a maquinaria teatral e acima de seu teto surgiam as personagens divinas. A *orkhestra*, uma pista circular onde se erguia o altar de Dioniso, era reservado ao coro. Nela o coro cantava e dançava. O *théatron* era uma platéia semicircular, formada por um número variável de

bancadas de madeira apoiadas, em geral, na encosta de uma colina. O coro tinha acesso à *orkhestra* e o público, ao *théatron* (MALHADAS, 2003, p. 88 – 89).

Pierre Grimal (1978, p. 15) nos informa que, provavelmente, o teatro mais antigo construído em honra a Dioniso estava situado na Beócia, em local que se acreditava ser o do nascimento do deus e, em seu *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*, assim define Dioniso:

É na época clássica, essencialmente o deus da vinha, do vinho e delírio místico. A sua lenda é complexa, pois associa diversos elementos recebidos não só da Grécia, mas também dos países vizinhos. Dioniso absorveu, por exemplo, cultos análogos originários da Ásia Menor e estas identificações parciais deram origem a episódios melhor ou pior associados ao resto de sua história... Era festejado com procissões tumultuosas, nas quais figuravam evocadas por máscaras, os gênios da Terra e da fecundidade. Estes cortejos deram origem às representações mais regulares do teatro: a comédia, a tragédia e o drama satírico que conservou por mais tempo a marca das suas origens (GRIMAL, 2000, p. 212).

A representação teatral está estreitamente vinculada ao delírio místico provocado por Dioniso. O próprio ato de fazer-se “outro” por meio da máscara, já estava inicialmente na estrutura do culto dionisíaco. “Os valores em jogo (na representação teatral dentro do culto a Dioniso) são, em parte, universais, pois dizem respeito ao humano nos seus móveis, e em parte historicamente determinados” (GAZOLLA, 2003, p. 10), pois dizem respeito ao humano de forma geral e à vivência específica da cultura ateniense com Dioniso.

Paradoxalmente, afirma Nolibos (2006, p. 346), Dioniso, patrono do teatro, que se constituiu como um dos meios de efetivação da *paidéia* ateniense não é modelo comportamental para o cidadão ateniense, mas evoca por outro lado, uma liberdade “de expressão que permite arrebatamentos e excessos que, exatamente pelo seu componente de fantasia e irrealdade, aparentemente não fere o tecido social, ao menos não diretamente” (NOLIBÓS, 2006, p. 346). Isto porque o culto de Dioniso foi incorporado e, segundo Jean

Pierre Vernant (2009, p. 77) e José Antonio Dabdab Trabulsi (2004, p. 95), domesticado ao se tornar um dos principais festivais de Atenas no período clássico. Trabulsi (2004, p. 202 – 203) nos diz ainda que nas Dionisiacas Urbanas, designadas por vezes, apenas como Dionisiacas, o que demonstra sua proeminência em relação às demais festas em louvor ao deus, não havia mais o caráter selvagem e licencioso presente nestas outras festividades, nas Lenéias, inclusive.

Dioniso é um deus da transformação, da metamorfose, manteve sempre como característica relevante seu deslocamento pátrio, sua personalidade menos política. Brandão (1995, p. 125) acentua que o deus não teve sob sua proteção nenhuma cidade, enquanto que os outros deuses lutavam pela posse e eponímia das cidades helênicas. Ainda segundo o autor, Dioniso teria sido aceito à vivência políade apenas quando os eupátridas já estavam enfraquecidos militar e politicamente e o governo democrático começou a ser sistematizado. No decorrer desse processo os cultos dionisiacos foram sendo transportados do campo para a cidade, em um movimento que agregava e ordenava todas as esferas de atividades humanas dentro da sociedade políade.

Desta forma, constituem, ao contrário, como afirma Aristóteles (*Poética*. 1449b. 24 - 31), mais um meio de purificação, de ordenação da cidade por meio da catarse promovida justamente por esse excesso dos heróis trágicos, que se esgota ali no palco como exemplo para o cidadão ateniense de como deve e de como não deve agir. Porque “o público participava ativamente do ritual teatral, religioso, inseria-se na esfera dos deuses e compartilhava o conhecimento das grandes conexões mitológicas” (BERTHOLD, 2001, p. 104), o espectador era também participante ativo de uma arte comunal.

As Lenéias aconteciam no mês gamelion, período de inverno, no qual os mares não eram navegáveis, portanto, era restrita aos atenienses (MALHADAS, 2003, p. 81), como atesta o testemunho de Aristófanes, nos *Arcanenses*: “Estamos entre nós e é o concurso das

Lenéias; ainda não chegaram os estrangeiros... mas estamos sós agora, sem mistura” (ARISTÓFANES. *Arcanenses*. vv. 504-505 e 507). Acredita-se que os comediógrafos participaram com muito mais assiduidade do seu concurso do que os tragediógrafos, embora não se saiba o motivo.

Pouco se sabe sobre esta festa e mesmo sobre sua nomenclatura há questionamentos. Interpretação mais comum e mais evocada é a que relaciona o nome da festa com o local de sua ocorrência; por outro lado, como o “fim das cerimônias devia, segundo certas fontes, tomar um tom de permissividade, o que justificaria o qualificativo pelo nome equivalente em jônico de bacantes, que acabou sendo o nome da festa” (TRABULSI, 2004, p. 195). No entanto, o *komos*, bacante festivo, geralmente acompanhado de abundante bebida e liberalidade, não é exclusividade das Lenéias, mas finaliza diversos outros eventos.

O Lénaion, localizado não se sabe certamente se ao Sul ou Oeste da Acrópole, de aspecto rural e pantanoso seria o espaço onde se realizavam as representações teatrais além das demais partes do ritual: coroamento do deus e sacrifício. (TRABULSI, 2004, p. 194).

Dentro das festas anuais da cidade, os ritos dionisíacos possuíam delimitação espacial e temporal, pois foram incorporados ao calendário festivo políade. Tornaram-se elemento agregador, anexando o caráter de desordenamento da divindade à ordenação da pólis. O revestimento do ator pela máscara na encenação teatral, conforme Gazolla (2003, p. 11), é uma reatualização do travestimento do homem pelo êxtase dionisíaco aliado aos valores da pólis. Teríamos então, na encenação teatral o *ethos*<sup>15</sup> da pólis recolhido em versos penetrando em cada um pela criação poética e sob a máscara, gestos e palavras do ator” (GAZOLLA, 2003, p. 12).

---

<sup>15</sup> “*Ethos* que, originalmente, significou toca ou esconderijo de um animal e também a moradia humana. Então passou a designar o modo como o homem vivia em seus “esconderijos”, os hábitos e costumes dentro do lar e da família. No grego posterior, ganha o significado de “comportamento - padrão pessoal” ou até mesmo “caráter pessoal”, e, assim, em Aristóteles, forneceu a base para o termo ética” (FRANCISCATO, 2004, p. 1).

Assim, vemos que as festividades em honra a Dioniso, incorporadas ao calendário cívico, nas quais ocorriam concursos teatrais, eram momentos de celebração coletiva que fortaleciam a unidade da cidade em torno de si mesma por meio da reafirmação da memória mítica, reatualizada nos ritos celebrados anualmente em honra a Dioniso.

## **1.2 Construindo memórias: Festividades em Atenas.**

As festas de uma comunidade articulam-se necessariamente com uma rede memorial, ao invocar, no caso ateniense, mitos e ritos, que produzem sentido para as representações do homem em seu contexto social. Contribuem para manter viva a memória, reatualizando-a. Dada a sua complexidade e diversidade de fatores envolvidos, Christina Valle considera que as festas e celebrações por se desenvolverem como resultados de processos temporais cíclicos que estabelecem uma relação entre passado, presente e futuro atuam como promotoras de permanência e mudança ao mesmo tempo (VALLE, 2004, p. 13). Trata-se de um contexto de envolvimento, de celebração, de vivência conjunta de algo significativo que se apresenta como uma realidade comum a todos os participantes.

Cada vez mais as festas tem sido relacionadas a um conjunto de experiências coletivas indispensáveis para a manutenção da estabilidade social. Por seu caráter renovador, restaurador, seriam momentos de escape individual das exigências e pressões do viver social. Entretanto, não podemos, de modo algum, ignorar o sentido político desses acontecimentos que são auxiliares na manutenção de uma ordem estabelecida. Segundo Ana Teresa Marques Gonçalves,

A realização de cerimônias públicas, de momentos festivos, é uma forma sofisticada muito antiga de comunicação com objetivo político, pois as festas ajudam a manipular a opinião pública, a persuadir através de imagens e a

legitimar o mando, sendo, deste modo, um dos vários instrumentos de poder. No desenrolar das festas, divulgam-se mensagens, imagens, símbolos e mitos, que auxiliam no controle social (GONÇALVES, 2002, p. 16).

No mundo romano predominam os festejos oficiais, nos quais prevalece exatamente o caráter de ordenação e manutenção da ordem por meio das simbologias das festas, argumenta Gonçalves (2002, p. 17). Acreditamos que no século V ateniense também não é possível falar em subversão da ordem dentro dos festejos.

Muito embora seja comum se propalar o caráter de subversão da ordem presente nas festas, como assinala Jean Duvignaud (1983, p. 31) que vê nas festas momento de destruição, de desmantelamento temporário da ordem vigente. Para o autor, o indivíduo prepara-se no vestir, no andar, no alimentar-se, movido por representações do imaginário que o transportam para uma “cena”, para outro local suprajacente ao seu local habitual no qual realmente movimenta-se e para o qual definitivamente retorna após o encerramento da festa.

Ao contrário do que argumenta Duvignaud, exatamente por serem festas oficiais, de intrínseco caráter religioso e político, que se coadunavam com a organização do poder político vigente, sendo, inevitavelmente, um de seus instrumentos de veiculação, de fortalecimento, dentro das festas atenienses as identidades sociais eram acentuadas. A participação nestas estava associada diretamente ao exercício da cidadania democrática e uniam as esferas do sagrado e do humano. Embora as Dionisíacas fossem celebrações anuais a um deus estrangeiro do arrebatamento, esta festa ao ser incorporada ao calendário oficial da cidade e passar a ser regulamentada por esta, torna-se um dos meios privilegiados de demonstração do caráter criativo dos cidadãos atenienses.

As festividades atenienses eram acontecimentos religiosos, tanto quanto políticos, pois em um “cosmos repleto de deuses, o homem grego não separa, como se fossem dois domínios opostos, o natural e o sobrenatural. Estes permanecem intrinsecamente ligados um ao outro”. (VERNANT, 1999, p. 6). Em alguns, como é o caso das Dionisíacas Urbanas e das Lenéias,

toda a população participa e existem também outros rituais espalhados ao longo do ano nos quais participam toda a cidade ou apenas alguns estratos dela. Peter Jones (1998, p. 118) nos informa que é provável que em metade dos dias do ano havia alguma festa em Atenas.

Conforme Norberto Luiz Guarinello, podemos dizer resumidamente que festa

É parte de um jogo, é um espaço aberto no viver social para a reiteração, produção e negociação das identidades sociais. Um lapso aberto no tempo e no espaço sociais, pelo qual circulam bens materiais, influência, poder. O que chamamos de festa é um espaço significativo por excelência, um tempo de exaltação dos sentidos sociais, regido por regras que regulam disputas simbólicas em seu interior e que podem, por vezes, ser bastante agudas. A festa unifica, mas também diferencia, tanto externa quanto internamente (...) A festa não apaga as diferenças mas une os diferentes (...) Nenhuma festa pode, assim, ser entendida plenamente dentro de si mesma, mas deve ser inscrita na cadeia de significados que as festas produzem em sua sucessão. (GUARINELLO, 2001, p. 5, 6, 7).

Desta forma, entendemos as festas nas quais havia concursos teatrais como parte intrínseca da organização anual da cidade, como parte do seu cotidiano, envolvidos na rotina dos cidadãos e não cidadãos que, graças aos concursos, podiam ver a cada ano reapresentados conteúdos míticos com uma roupagem diferente.

### **1.3 Repensando a tragédia.**

#### **1.3.1 Dioniso, etimologia e os primeiros passos da tragédia.**

A tragédia era escrita para ser representada no concurso anual que ocorria nos três últimos dias da festa das Dionisiacas Urbanas e nas Lenéias. Segundo Albin Lesky (1971, p. 254), o início da tragédia está relacionado com a introdução do uso de máscaras pelos atores e

com graduais mudanças no ditirambo e no drama satírico que levaram ao desenvolvimento do diálogo no palco. Na parte IV da *Poética* (1449a. 10 – 13) de Aristóteles, é apontado que com o desenvolvimento de improvisos o corifeu iniciava um canto e enfrentava o coro que respondia, surgindo daí o diálogo dramático que levou ao aparecimento do diálogo entre os atores, passando do canto do coro ao verso falado. Também aponta importantes alterações introduzidas por Ésquilo e Sófocles, como a participação do coro e a quantidade de atores no palco.

Nascida, pois, de improvisos a princípio – tanto ela quanto a comédia, uma por obra dos que regiam o ditirambo, a outra por obra dos que regiam os cantos fálicos, costume ainda hoje conservado em muitas cidades – a pouco e pouco a tragédia cresceu desenvolvendo elementos que se revelavam próprios dela e, após muitas mudanças, estabilizou-se quando atingiu a natureza própria (...) Foi Ésquilo quem teve a iniciativa de elevar de um para dois o número de atores; ele diminuiu o papel do coro e atribuiu ao diálogo a primazia; o número de três atores e o cenário devem-se a Sófocles αὐτοσχεδιαστικῆς -  
καὶ αὐτὴ καὶ ἡ κωμῳδία, καὶ ἡ μὲν ἀπὸ τῶν ἐξαρχόντων τὸν διθύραμβον, ἡ δὲ ἀπὸ τῶν τὰ φαλλικά ἃ ἔτι καὶ νῦν ἐνπολλαῖς τῶν πόλεων διαμένει νομιζόμενα -  
κατὰ μικρὸν ἠϋξήθη προαγόντων ὅσον ἐγίγνετο φανερόν αὐτῆς· καὶ πολλὰς μεταβολὰς μεταβαλοῦσα ἢ (...) οὕτω καὶ οὕτως πρὸς τὰς κωμῳδίας· παραφανείσης δὲ τῆς τραγωδίας καὶ κωμῳδίας οἱ ἐφ’ ἑκατέραν τὴν ποίησιν ὀρμῶντες κατὰ τὴν οἰκείαν φύσιν οἱ μὲν ἀντὶ τῶν ἰάμβων κωμῳδοποιοὶ (ARISTÓTELES. *Poética*, 1449a. 10 – 13; 18 – 23).

A tragédia une o “cantar” da epopeia ao entusiasmo do coro ditirâmico e traduz os sentimentos do poeta para o “eu” estranho do ator (JAEGER, 2006 p. 295). Para resolver o problema do início da tragédia estar relacionado na *Poética* simultaneamente ao ditirambo e ao satírico, Lesky (1971, p.255) justifica que o poeta “Aríon fez que fossem sátiros a representar estes ditirambos artisticamente elaborados. O ponto em que se unem o ditirambo e o satírico fica assim suficientemente bem estabelecido, e a dupla afirmação da *Poética* demonstra ter fundamento histórico”. Sobre o poeta Aríon, as informações de que dispomos

são poucas. Jacqueline de Romilly (1997, p. 17) afirma que viveu entre o final do século VII e início do VI em Corinto sob a tirania de Periandro.

Percebemos que mesmo tendo nos mitos sua principal inspiração, a tragédia não está de modo algum desvinculada da vida da cidade e faz parte de um ritual religioso e cívico. As Dionisíacas Urbanas ocorriam no mesmo período em que os aliados deviam ir a Atenas pagar seus tributos, tornando-se esta um meio de ostentação da grandeza da cidade perante as demais; grandeza arquitetônica – devido aos ambiciosos projetos de Péricles que incluíam o *Partenon* e o templo de Atena -, grandeza política, com o governo democrático e intelectual, com a filosofia e a poesia.

Porém, é o poeta ático, originário de Metinna, situada na ilha de Lesbos, Téspis, que é indicado como o primeiro poeta trágico. Isto deve-se às inovações que introduziu na representação dramática, como o uso de máscaras pelos atores e a criação do prólogo e da fala, ao passo que com Aríon temos apenas acompanhamento mimético para os coros de ditirambos. Apresentava em suas obras um conteúdo lendário mais rico, o que tornava necessário maior quantidade de falas para sua exposição, levando ao diálogo de atores com o corifeu. Representou pela primeira vez uma tragédia nas Dionisíacas Urbanas do ano da 61ª Olimpíada, uma inovação da festa, como já dissemos, introduzida por Pisístrato que torna a tragédia parte do culto estatal. O que se tem sobre Téspis é pouco, fragmentado e de difícil comprovação de autoria, no entanto, foram a partir destes escassos fragmentos que chegamos ao primeiro poeta trágico da Grécia antiga.

O nome tragédia (Τραγωδία) é composto por duas partes, *tragos* (Τραγός) e *ode* (ὄδῃ), que significam respectivamente bode e canto. Algumas interpretações para o seu significado são: “canto dos bodes”, “canto no sacrifício dos bodes”, “canto pelo prêmio do bode”, devido à sua vinculação com o ditirambo e o satírico, que por sua vez estavam em íntima relação com o culto a Dioniso, ligado por vezes à figura do bode. Apesar de que,

segundo Lesky (1971, p. 257), embora os sátiros fossem aproximados à figura do bode, especialmente por causa de sua barba, há evidências que no século V os sátiros ou silenos fossem também representados com orelhas e cauda de cavalo.

Assim, a tragédia está estreitamente vinculada ao culto de Dioniso, porém os seus conteúdos se desenvolviam de forma autônoma do deus servindo-se de mitos variados, dos cultos aos heróis e algumas vezes de fatos contemporâneos para sua composição. O que não quer dizer que Dioniso não aparecesse nos dramas, apenas não era o objeto principal, muito menos necessário destes. No entanto, “uma encenação trágica, o teatro trágico, é o próprio ritual mimético de e para Dioniso nas figuras dos heróis memoráveis e dos atores que os sustentam” (GAZOLLA, 2003, p. 12). Desta maneira, “depois do seu período épico e da lírica coral, o mito entrou na sua fase trágica”, afirma Lesky (1971, p. 258), marcando as fases literárias de apresentação escrita da mitologia grega. Romilly (1997, p. 20) afirma que “o gênero literário que é a tragédia só se pode explicar em termos literários. E, dado que as tragédias conservadas não nos falam de bodes nem de sátiros, é preciso admitir, necessariamente, que o seu alimento essencial não vem nem deste culto, nem destes divertimentos”.

A autora assim se posiciona devido às dificuldades de se comprovar estas teses de justificativa do nome tragédia por meio da ligação da tragédia com bodes ou sátiros. Pois para ela os sátiros nunca foram associados a bodes e duvida da possibilidade de cantos, mais ou menos, lascivos como os satíricos levar ao aparecimento do drama trágico que, de forma alguma, apresenta este perfil. Afirma ainda que no culto a Dioniso era muito mais comum o sacrifício e aproximação com corças do que com bodes. Daí conclui que não se pode, obviamente, desprezar o testemunho de Aristóteles na *Poética* e nem mesmo a etimologia da palavra que designa este gênero literário, mas que é preciso tentar entendê-lo por si mesmo, enquanto obra literária escrita para ser representada.

Dando continuidade a muitos dos temas já apresentados pela epopeia, a tragédia é sua continuadora, porém, enquanto aquela contava, a tragédia passou a mostrar. Utilizando-se, além do texto, de recursos técnicos, adereços, figurinos, cantos e diálogos, e da atuação, porquanto a própria voz do ator já não é a do narrador e sim a do personagem, para compor o principal método pelo qual o século V expressou seus anseios religiosos.

A tragédia ática, dessa maneira, fixou-se como uma das expressões mais contundentes da cultura ocidental, muito embora sua organicidade delineie traços que apenas podem ser compreendidos tendo em vistas as relações da tragédia com as estruturas de pensamento do contexto no qual está inserido, ou seja, a vida políade. A relação autor-obra-comunidade é trespassada pelas marcantes transformações que vinham se efetivando desde os séculos VII e VI e que fundamentaram o surgimento do questionador século V, acompanhado do estabelecimento do sistema democrático concretizado com as medidas legislativas de Clístenes de 508/7.

Aristóteles é quem dá os primeiros passos no caminho que separa o texto dramático de sua encenação. Para o filósofo, a interpretação dos atores no palco, muito fugaz, era o de menor importância quando se comparava com o texto escrito.

O espetáculo, embora fascinante, é o menos artístico e mais alheio à poética; dum lado, o efeito da tragédia subsiste ainda sem representação nem atores; doutro, na encenação, tem mais importância a arte do contrarregra do que a dos poetas... O limite de extensão com respeito aos concursos e à percepção da plateia não é matéria da arte; se houvesse de concorrer cem tragédias, fa-lo-iam sob a clepsidra, como dizem, já mais de uma vez aconteceu.

τῶν δὲ λοιπῶν ἢ μελοποιία μέγιστον τῶν ἡδυσμάτων, ἢ δὲ ὄψις ψυχὰς  
 ωγικὸν μὲν, ἀτεχνότατον δὲ καὶ ἥκιστα οἰκεῖον τῆς ποιητικῆς· ἡγὰρ τῆς  
 τραγωδίας δύναμις καὶ ἄνευ ἀγῶνος καὶ ὑποκριτῶν ἔστιν, ἔτι δὲ κυριωτέρως  
 ἐρα περὶ τὴν ἀπεργασίαν

τῶν ὄψεων ἢ τοῦ σκευοποιοῦ τέχνη τῆς τῶν ποιητῶν ἔστιν

(ARISTÓTELES. *Poética*. 1450b, 17 – 21).

Desta maneira, muitos textos teatrais foram conservados sem, contudo, que o fossem para a representação no palco, mas antes apenas para a leitura, num suporte diferenciado que assim o permitia, e assim é que hoje podemos reler estes textos, no formato de brochuras, com informações editoriais sobre a vida e contexto do autor. Leni Nobre de Oliveira (2005, p. 618) comenta que nesse processo de minimização, de separação da teatralidade do texto dramático, é que foram criados os cânones com que hoje nos entretemos e estudamos, sem conseguirmos alcançar a experiência do trágico da tragédia Ática, uma vez que nossas modernas concepções de tragédia estão, essencialmente, distanciadas de um conjunto de textos literários, não abarcam a criação literária, e dizem respeito a um determinado tipo de experiência. Ainda que após o período de produção da dramaturgia trágica da Atenas do século V tenham havido retomadas dessa produção na Roma antiga, e na Renascença por toda a Europa, e na Alemanha no final do século XIX, o cenário ateniense não se repetiu e por isso os conceitos modernos de tragédia são ressemantizações que mantiveram o gênero em debate (OLIVEIRA, 2005, pg. 620).

Este cânone ático estabelecido tornou-se parâmetro sempre que se retorna à tragédia e ao trágico. Toda a discussão posterior retomou Aristóteles e os três grandes tragediógrafos do século V, bem como a temática mítica pan-helênica desenvolvida por estes.

### **1.3.2 A tragédia dialoga com a cidade.**

Como já dito, o conteúdo das tragédias não era algo inédito, visto que a originalidade de cada autor ficava por conta de sua interpretação pessoal do que iria por em cena e não da criação de um tema novo. Escolhia-se uma parte de um mito, de um acontecimento, ou como no caso único de *Os Persas* de Ésquilo, de um acontecimento contemporâneo, e cada autor

“recriava” o mito. “A tragédia tem sua tipicidade, o que é irrecuperável na história. É uma exposição de conteúdo conhecido de todos, transformada de modo a parecer desconhecida pela imitação inspirada do poeta em sua sutil técnica com as palavras” (GAZOLLA, 2003, p.13). Sobre essa questão nos diz Vernant (1999, p. 7 – 8) que a tragédia enquanto gênero literário configura uma forma de expressão humana particular resultante de um momento específico, de um contexto, que torna possível a construção de tais ou quais estruturas textuais, pois é “em função desse contexto que se estabelece a comunicação entre o autor e seu público” (VERNANT, 1999, p. 8).

É graças a essa liberdade poética permitida aos tragediógrafos que um mesmo mitema, como o de Helena, pode ser pintado com cores tão distintas em um espaço temporal tão curto por um mesmo tragediógrafo sem que isso causasse estranhamento. Brandão (1996, p. 38), numa tentativa de explicar o que seria mitologia, afirma que, sendo os mitos representações coletivas transmitidas ao longo de gerações e *mitologema* “a soma dos elementos antigos transmitidos pela tradição e *mitema* as unidades constitutivas desses elementos, mitologia é o ‘movimento’ desse material” (BRANDÃO, 1996, p. 38). O que nos leva à conclusão de que a mitologia engloba simultaneamente esses mitemas e todas as suas transformações.

*As Troianas, Orestes e Helena* representam recriações míticas muito particulares de Eurípides, nas quais são perceptíveis as características mais marcantes de seu conjunto de obras preservadas, a saber: os embates argumentativos, a busca por uma religiosidade mais transcendente e as personagens femininas que agem dominadas pelos impulsos de fortes sentimentos.

A cidade se projeta e se pensa na *mimesis* trágica. Por meio das ações do herói trágico a cidade desprende-se de si mesma, extravasa sua condição humana juntamente com este, por meio de um *outro*, reafirma-se a si mesmo (TRABULSI, 2004, p. 145). Pois, “o dilema do

herói trágico consiste na sua relação com a *hybris* que o lança para feitos excepcionais, assim, ao mesmo tempo o afasta da comunidade dos semelhantes” (LIMA, 1980, p. 25).

Conforme já vimos, para Aristóteles, a tragédia visa promover uma catarse coletiva em sua plateia. Essa catarse é justamente o meio de manutenção da ordem, assistia-se a um herói trágico em *hybris*, extrapolando os limites permitidos aos cidadãos atenienses, ao homem civilizado, de forma geral, e limpam-se, expurgam-se seus erros por meio da contemplação dos erros daquele herói, para que nenhum cidadão careça cometê-los. Pois a tragédia imita as ações de homens nobres, não medíocres, destes ocupa-se a comédia, como se vê no excerto de Aristóteles e como atestam o testemunho dos três grandes tragediógrafos.

Resta o herói em situação intermediária; é aquele que nem sobreleva pela virtude e justiça, nem cai no infortúnio em consequência de vício e maldade, senão de algum erro, figurando entre aqueles que desfrutam grande prestígio e prosperidade; por exemplo, Édipo, Tiestes e homens famosos de famílias como essas

ὁ μεταξύ ἄρα τούτων λοιπός, ἔστι δὲ τοιοῦτος ὁ μήτε ἀρετῆ διαφέρων καὶ ἰδικοσύνη μήτε διὰ κακίαν καὶ μοχθηρίαν μεταβάλλον εἰς τὴν δυστυχίαν ἀλλὰ δι’

ἁμαρτίαν τινά, τῶν ἐν μεγάλῃ δόξῃ ὄντων καὶ εὐτυχία, οἷον Οἰδίπους καὶ Θυέστης καὶ οἱ ἐκ τῶν τοιούτων γενῶν ἐπιφανεῖς ἄνδρες.

(ARISTÓTELES. *Poética*. 1453a. 7 – 11).

Os mitos tornam-se mais vivos ao serem reatualizados pelos rituais na pólis. Nesse caso, coletiva e individualmente toda a cidade envolve-se em um ritual religioso. De acordo com Walter Burkert, “o indivíduo participa no quadro da comunicação coletiva onde a necessidade de não ficar à margem é a força motivadora mais forte” (1999, p. 127), quer dizer, há um acordo implícito entre o individual e o social que garante a manutenção e a estabilidade da cidade pela adesão a seus valores.

Conforme Ken Dowden (1994, p.126), mesmo a narrativa trágica utilizando-se do mito para promover o entretenimento, em nenhum momento deve-se perder de vista seu potencial de formular uma proposição acerca do mundo e de nosso lugar neste. A

representação permite ao poeta manipular, evocar, transmitir essa proposição. As estruturas sociais, o imaginário, a memória de uma sociedade são perceptíveis, portanto, nas produções dos seus artistas. As tragédias nos permitem localizar o lugar ideal em que o cidadão grego deveria se postar. Além de, conforme Adriane Poole, permitir que se vislumbre “a possibilidade de que a tragédia como uma arte viva e relacionada a um passado distante, evoque tempos nos quais artistas e público compartilhavam experiências religiosas, incluindo crenças sobre a dor e o castigo” (2005, p. 10). A autora salienta ainda que o importante é que essas narrativas eram, ao mesmo tempo, suficientemente distantes e familiares da sociedade políade para evocar autoridade e, apresentando essas figuras em cujo destino se poderia ler extremos da existência humana, situar-se como parâmetro para a vida cotidiana.

Nesse sentido, Eric Havelock argumenta que a utilização da língua ática, “com um toque de dórico nos coros para acrescentar um certo sabor de solenidade” (1996, p. 277) era um dos fatores que proporcionavam maior identificação do público e contribuía para a função didática, pois, para o autor, “o (dialeto) de Homero não era o dialeto nativo: era um amálgama artificial, predominantemente jônico; e as histórias por ele contadas tinham uma dimensão e um apelo pan-helênicos.” (HAVELOCK, 1996, p. 275) Ao passo que a tragédia seria uma forma de escrita individualizante de Atenas, “as peças eram representações contínuas de aspectos do panorama cívico, com que a audiência era convidada a identificar-se.” (HAVELOCK, 1996, p. 276). O autor defende que o distanciamento da forma oral ocorreu de maneira gradual à medida que suas características próprias foram se fixando num movimento intrínseco à passagem de uma cultura essencialmente oral que paulatinamente adere à forma escrita, sem que tenha havido um momento de ruptura.

A religiosidade grega não estabeleceu suas bases a partir de documentos sagrados, canônicos, mas teve na liberdade poética inspirada pelas divinas Musas a composição das narrativas que lhes apresentavam seu mundo mítico. É sempre por meio dos poetas que a

mitologia configura-se desde Homero e Hesíodo até os filósofos e tragediógrafos no século de Péricles, como vemos no capítulo seguinte.

## CAPÍTULO 2

### CONSTRUINDO UM MITO: HELENA DE HOMERO A ÉSQUILO.

As narrativas míticas não possuem formas definidas, pois os mitos são tomados como narrativas exemplares, mas não dogmáticas. A voz dos poetas é sabidamente a que molda o Universo, a Terra, os deuses e os homens. Neste capítulo, discutimos a construção do mito de Helena desde o período arcaico até o período clássico por meio da leitura das obras de Homero, Hesíodo, Górgias, Sófocles e Ésquilo.

Pandora, Afrodite, Hera e Penélope são objetos de análise porquanto queremos ver a relação estabelecida entre seus atributos, suas competências, personalidades, como manifestações míticas que compõem Helena em toda a sua complexidade e ambiguidade, tornando-a inocente ou culpada. Pois, Eurípides, e o século V, de forma geral, constroem suas narrativas retomando características de personagens que compõem o imaginário pan-helênico.

As duas primeiras, Pandora e Afrodite, entendemos como representação de características natas das mulheres, conforme um conjunto de valores vigentes por longo período acerca destas, que as relacionam ao passional, ao lascivo em oposição à racionalidade masculina, por isso nunca deixarão Helena; as outras duas, Hera e Penélope, possuem características relacionadas às funções sociais das mulheres atenienses como boas mães e esposas. Mas também representam funções de soberania, de bom governo e inteligência, além de trazer implícito para a sua manifestação a necessidade de negação da sua feminilidade latente, potencializadas por Pandora e Afrodite.

#### **2.1 Em busca de Helena.**

O mito de Helena é bastante complexo e possui variações significativas. Filha de Zeus ou com a mortal Leda ou com a divindade noturna Nêmesis<sup>16</sup>, é portadora de uma beleza que excede a comum aos mortais, dom herdado do divino Zeus, seu pai.

Em uma das versões do mito, o senhor do Olimpo apaixona-se por Nêmesis, mas esta foge dele metamorfoseando-se em formas diversas até que transformada em gansa, Zeus se une a ela em forma de cisne. Nêmesis põe, então, um ovo que, encontrado por pastores, é entregue a Leda que o protege até o nascimento de Helena. Pode ser também que desse mesmo ovo, juntamente com Helena, tenham nascido os Dióscuros, ou apenas Castor. A outra versão sugere que foi Leda, após unir-se a Zeus, quem pôs um ou dois ovos. De um dos ovos teria saído Helena e Castor e do outro, Clitemnestra e Pólux (GRIMAL, 1996, p. 229).

Todos os filhos de Leda tiveram por pai humano a Tíndaro, que pode ser também pai biológico de Clitemnestra ou desta e de Pólux, pois teria se unido a Leda no mesmo dia que Zeus, tendo esta concebido dos dois. A paternidade de Zeus é afirmada por Homero e Eurípidés, no entanto, sobre a maternidade o primeiro nada nos diz. Eurípidés, por outro lado, opta e deixa clara sua escolha pela versão da mãe humana em *Helena*

Quanto a mim, minha terra pátria não é desconhecida,  
Esparta, e meu pai é Tíndaro.  
Mas conta uma tradição que Zeus voou para minha mãe  
Leda, sob a forma de ave, um cisne.  
Este por meio do dolo obteve seus favores: fugir  
À perseguição de uma águia, se é verdadeira a história.  
ἤμῖν δὲ γῆ μὲν πατρὶς οὐκ ἀνώυμιος  
Σπάρτη, πατήρ δὲ Τυνδάρεως· ἔστιν δὲ δὴ  
λόγος τις ὡς Ζεὺς μητέρ' ἔπτατ' εἰς ἐμήν  
Λήδαν κύκνου μορφώματ' ὄρνιθος λαβών,

<sup>16</sup> Nêmesis é simultaneamente uma divindade e uma abstração. Como divindade, é filha de *Nyx*, a Noite, relaciona-se ao nascimento de Helena, sendo ela perseguida por Zeus e não Leda, pondo depois um ovo do qual a heroína nasce. “Esta lenda relaciona-se com o valor simbólico de Nêmesis: ela personifica, efetivamente, a ‘vingança divina’; é por vezes, a divindade que, como as Éríniás, castiga o crime, mas representa, com maior frequência, a força encarregada de abater toda a ‘desmesura’” (GRIMAL, 2000, p. 326). Hesíodo em sua *Teogonia* coloca Nêmesis entre os filhos da Noite: “Pariu ainda Nêmesis ruína dos percíveis mortais, a Noite funérea” (HESIODO, *Teogonia*, vv. 223 – 224).

ὄς δόλιον εὐνήν ἐξέπραξ' ὑπ' αἰετοῦ  
 δῖωγμα φεύγων, εἰ σαφῆς οὔτος λόγος· (EURÍPIDES. *Helena*, vv.  
 16 – 21).

Nas demais tragédias, sentimos também um direcionamento para esta opção, apesar de não haver nenhuma declaração específica a respeito. Acreditamos haver nessa escolha uma acentuação do caráter humano da personagem, pois se fosse considerada filha de Zeus e Nêmesis, uma potência divina noturna, não haveria em sua constituição nada do humano a não ser o fato de viver entre eles, portando-se como eles. Não podemos apenas ignorar a existência dessa versão, que segundo Nólivos (2006, p. 212) está presente em *Cípria, frag. 6, 3, 5-6, 10*, pois circulava entre as demais narrativas, mas o que nos interessa é a escolha feita por Eurípides em não utilizá-la.

Independente de quem seja sua mãe, seu pai é Zeus, o que faz de Helena uma personagem entre dois mundos, é uma heroína, um ser intermediário entre o humano e o divino. Compartilha da mortalidade humana, mas possui como atributo divino sua beleza<sup>17</sup> extraordinária. Mircea Eliade (2010, p. 118) sugere que os heróis gregos vivenciavam uma existência sobre humana, mas não divina, apesar de apresentar emblemas de sua origem desde o nascimento e estarem predispostos a acontecimentos gloriosos. Essa ambiguidade nata aos heróis gregos presentes em Helena não são suficientes para explicar toda a complexidade presente na composição da personagem que se tornou, consoante Mihoko Suzuki (1989, p. 17), emblema de duplicidade.

---

<sup>17</sup> “Heródoto, nascido em Halicarnasso no ano de 4230 do período juliano, 484 anos antes de nossa era, era Dório de extração, ilustre de nascimento. Teve por pai Lixas e por mãe Drio, que tinham um lugar de destaque entre seus concidadãos. Paniasis, poeta célebre, ao qual alguns escritores adjudicam o primeiro posto após Homero, embora outros o coloquem após Hesíodo e Antímaco, era seu tio por parte de pai ou de mãe; nada há de certo a respeito” (LARCHER, 1950, p. 7). Heródoto é o historiador que confeccionou a famosa *História* (484 – 425), no livro VI desta narra o curioso caso de Aristeu, rei de Esparta, que tendo tido duas esposas que não lhe deram filhos, convencido de que a culpa era delas, resolveu tomar nova esposa, filha de um amigo de infância que tendo sido muito feia quando criança tornou-se, quando jovem, na mais bela criatura da cidade. O prodígio se deu graças à insistência da ama da feia criança, que, vendo os pais muito contrariados, todos os dias se dirigia com garota ao templo de Helena em Terapnéia, adiante do templo de Febo e rogava que a fealdade cedesse em prol da beleza. A ama havia sido proibida pelos pais de mostrar a criança a quem quer que fosse, mas certo dia quando voltava do templo, uma mulher muito insistir em vê-la. A ama, então, cedeu, tendo acariciado a criança lhe disse que seria a mais bela criatura de Esparta e a mudança pode se verificar imediatamente (HERÓDOTO. *História*, VI, LXI).

Para a autora, “por meio da posição liminar de Helena nessa sociedade, que divide sua lealdade, mas também lhe dá uma perspectiva que compreende essas divisões, os poetas representam sua complexidade e subjetividade – tanto quanto na representação de Aquiles, um guerreiro retirado do combate” (SUZUKI, 1989, p. 19). Ou seja, Helena por sua condição entre mundos é portadora de uma beleza excepcional tanto quanto uma funesta portadora da morte, sua ambiguidade inerente revela o paradoxo da própria guerra e do código guerreiro que alia em si glória e morte.

Em Homero, segundo Junito de Souza Brandão (1989, p. 71 – 72), apesar do silêncio do poeta, Helena também poderia ser vista como o renascimento de Nêmesis, para ordenação natural da vida sobre Gaia, recebendo o quinhão de causa da Guerra para punição dos homens e cumprimento do plano divino. Brandão (1989, p. 71) e Giulia Sissa (1990, p. 76), concordam em apontar Helena e Aquiles como heróis gerados dentro de uma estratégia divina arquitetada por Zeus que culminaria na Guerra de Tróia. Enquanto Helena seria a razão, Aquiles<sup>18</sup> seria o principal instrumento para aliviar a Terra do fardo pesado que até ali carregara.

O mitema de Helena possui variações que se excluem mutuamente, mas que, de qualquer forma, aludem a seu casamento com Menelau, sua vida juntos em Esparta e à saída de sua terra natal com Páris<sup>19</sup>. Por estar entre o humano e o divino, Helena dessemelha-se do

---

<sup>18</sup> Aquiles é filho de Peleu com a nereida Tétis. É no casamento destes dois que Éris, a Discórdia, divindade não convidada, aparece e desafia alguém a eleger qual dentre as deusas é a mais bonita, Hera, Atena ou Afrodite. Este desafio culmina no rapto/fuga de Helena por Páris, indicado por Zeus – por ser o mais belo entre os mortais – a eleger a deusa de maior beleza. Afrodite tendo oferecido o amor de Helena em troca do prêmio vence o pleito.

<sup>19</sup> O mito de Páris também desenvolve variações, mas o núcleo principal do sonho premonitório durante sua gestação, sua exposição e retorno a Tróia são os pontos invariáveis. Mario da Gama Kury apresenta uma síntese bastante clara: “Páris, também chamado Alexandre, era o filho mais novo de Príamo e Hécuba. Sua mãe, nas vésperas de dá-lo à luz, viu em sonho sair de suas entranhas uma tocha acesa que incendiava Tróia. Príamo, perguntou a Asíaco – seu filho com Arisbe, dotado de poderes divinatórios -, a significação do sonho; a resposta foi que o filho esperado seria a ruína de Tróia, e portanto, seus pais deveriam exterminá-lo por ocasião do nascimento. Quanto Páris nasceu, Hécuba em vez de matá-lo mandou uma serva abandoná-lo no monte Ida. Alguns pastores da região acharam-no e resolveram criá-lo, dando-lhe o nome de Alexandre (Alê – xandros = homem protegido), porque fora descoberto e salvo (...) Páris que todos consideram morto desde seu abandono quando recém nascido, continuava a viver sua vida de pastor no monte Ida. Um dia apareceram lá alguns servos de Príamo em busca do touro preferido por ele. Ao saber que o animal iria ser o prêmio nos jogos fúnebres

restante das mulheres, tanto em cena quanto no público, e recebe benesses que às demais jamais seriam concedidas, como poder escolher o seu marido entre uma multidão que a desejava e jamais receber punição por seu adultério, seja ele movido por sua vontade ou não.

Segundo Paulina T. Nólivos, sua beleza divina

foi o suficiente para ser o eixo central do maior dos mitemas já constituídos pelo imaginário grego e apesar de ter conhecido sexualmente Teseu, Menelau, Páris e Deífobo, não perdeu o status de esposa e rainha, nem sofreu condenação física por parte dos aqueus segundo a tradição narrativa de seu mito, situação que a coloca como única na história das mulheres da antiguidade clássica (NOLIBOS, 2006, p. 214).

A linguagem desempenha nesse mundo onde a memória, personificada na divindade primordial *Mnemosyne*, é resultado de intervenção direta das Musas<sup>20</sup>, papel de criação, de

---

prestes a serem celebrados em memória do filho de Príamo supostamente morto – o próprio Páris –, ele seguiu para Tróia com os servos, disposto a participar dos jogos e trazer seu touro de estimação de volta. Sem ser reconhecido, Páris venceu todas as provas competindo com seus irmãos. Um deles – Deífobo –, inconformado com as vitórias sucessivas avançou contra Páris disposto a matá-lo com sua espada. Páris refugiou-se no altar de Zeus, onde Cassandra, sua irmã, reconheceu-o graças a seus dons divinatórios. Príamo feliz por reencontrar o filho considerado morto, levou-o consigo para o palácio, reintegrando-o à família real” (KURY, 2003, p. 304).

<sup>20</sup> “Na Piéria gerou-as, da união do Pai Cronida,  
 Memória rainha nas colinas de Eleutera,  
 para oblvio de males e pausa de aflições.  
 Nove noites teve uniões com ela o sábio Zeus  
 longe dos imortais subindo ao sagrado leito.  
 Quando girou o ano e retornaram as estações  
 com as minguas das luas e muitos dias findaram,  
 ela pariu nove moças concordes que dos cantares  
 têm o desvelo no peito e não-triste ânimo,  
 perto do ápice altíssimo do nevoso Olimpo,  
 aí os seus coros luzentes e belo palácio.  
 Junto a elas as Graças e o Desejo têm morada  
 nas festas, pelas bocas amável voz lançando  
 dançam e gloriam a partilha e hábitos nobres  
 de todos os imortais, voz bem amável lançando  
 τὰς ἐν Πιερίῃ Κρονίδῃ τέκε πατρὶ μιγεῖσα  
 Μνημοσύνη, γουνοῖσιν Ἐλευθῆρος μεδέουσα,  
 55 λησμοσύνην τε κακῶν ἄμπαυμὰ τε μερμηράων.  
 ἔννεα γάρ οἱ νυκτὸς ἐμίσγετο μητίετα Ζεὺς  
 νόσφιν ἀπ’ ἀθανάτων ἱερὸν λέχος εἰσαναβαίνων·  
 ἀλλ’ ὅτε δῆ ῥ’ ἐνιαυτὸς ἔην, περὶ δ’ ἔτραπτον ὤραι  
 μηνῶν φθινόντων, περὶ δ’ ἤματα πόλλ’ ἐτελέσθη,  
 60 ἢ δ’ ἔτεκ’ ἔννεα κούρας ὁμόφρονας, ἧσιν ἀοιδῆ  
 μέμβλεται ἐν στήθεσσι, ἀκηδέα θυμὸν ἐχούσαις,  
 τυτθὸν ἀπ’ ἀκροτάτης κορυφῆς νιφόντος Ὀλύμπου.  
 ἔνθα σφιν λιπαροὶ τε χοροὶ καὶ δῶματα καλά.  
 παρ δ’ αὐτῆς Χάριτες τε καὶ Ἴμερος οἰκί’ ἔχουσιν  
 65 ἐν θαλίῃς· ἐρατὴν δὲ διὰ στόμα ὄσσαν ἰεῖσαι

desenvolvimento de um mundo que embora independente está intimamente relacionado à vida daquele que é inspirado pelas Musas e à vida daqueles para quem irá relatar o que sabe graças a essa inspiração divina.

Desde Homero e Hesíodo, aedos inspirados pelas Musas, até os tragediógrafos do século V, a maneira de narrar esses mitos irá, paulatinamente, passar por transformações, justamente porque os deuses de Homero e a organização do cosmos tal qual a elaborou Hesíodo deixaram de ser eficientes para responder aos anseios daqueles a quem os tragediógrafos falavam.

No entanto, foi através da poesia transmitida por esses aedos, resumidos em Homero e Hesíodo, que uma concepção de mundo e uma experiência numinosa foi sistematizada e compartilhada por longo período. A Helena dos trágicos constitui-se a partir desta concepção de mundo e dessa experiência numinosa que será questionada, mas ainda será o conhecimento compartilhado por todos, portanto, onde sempre se começa. Por essa razão, neste capítulo abordamos as representações de Helena em Homero, Hesíodo, Górgias (485- 375), Ésquilo (525/4 – 456/5) e Sófocles (497/6 – 406/5), com o intuito de conhecê-la melhor antes de chegarmos a Eurípides (480 - 406) e às suas representações de Helena.

Os dois primeiros, em oposição aos outros três inseridos no período clássico, pertencem ao chamado período arcaico grego que finda no século VI. Comumente, Homero e Hesíodo são situados no século VIII e VII, respectivamente, embora a datação não seja segura e não haja indícios de que a poesia hesiódica seja posterior à de Homero, costuma-se situá-la

---

μέλπονται πάντων τε νόμους καὶ ἦθεα κεδνὰ

ἀθανάτων κλείουσιν, ἐπήρατον ὄσσαν ἰεῖσαι. (HESÍODO. *Teogonia*. vv. 53 – 67). “Musas não são somente Cantoras divinas, cujos coros alegram Zeus e todos os deuses; presidem também ao Pensamento em todas as suas formas: eloquência, persuasão, sabedoria, história, matemática, astronomia. Hesíodo louva-lhes os benefícios: são elas que acompanham os reis e lhes são necessárias para sanar querelas e restabelecer a paz entre os homens (...) E, diz ainda Hesíodo, basta que um cantor, isto é, um servo das Musas, celebre os feitos dos homens do passado ou os deuses, para que quem tem preocupações ou desgostos os esqueça imediatamente” (GRIMAL, 2000, p. 319).

sendo um pouco mais tardia. Todavia, adotamos essa cronologia para melhor organizar nosso argumento ao longo da Dissertação.

O certo, a julgar pela apresentação conjunta que de ambos fazem Heródoto na sua *História* (LIII) e Platão no livro II da *República*<sup>21</sup>, é que os antigos gregos os consideravam representantes de um mesmo pensamento mítico que definia uma ordenação de todo o cosmos e do mundo humano dentro deste. Inspirados pelas Musas, os poetas cantavam saberes de tempos remotos que de outra forma seriam para sempre ignorados. O que acarretaria também o esquecimento de feitos heroicos, de ações louváveis que tinham a imortalidade garantida pela memória como alvo final.

A *Iliada* e a *Odisséia* de Homero e a *Teogonia* e *Os Trabalhos e Os Dias* de Hesíodo são compilações de saberes orais e mantêm caráter não dogmático e não monolítico daí herdados. Mas transformam-se em parte de uma “atividade literária, que prolonga e modifica, pelo recurso à escrita, uma tradição antiquíssima de poesia oral, que ocupa um lugar central na vida social e espiritual da Grécia” (VERNANT, 2006, p. 15). Pois é por meio desses saberes que se configura a *paidéia* grega. Ao século V essas narrativas chegam escritas, e são

---

<sup>21</sup> “Durante muito tempo ignorou-se a origem de cada deus, sua forma e natureza, e se todos eles sempre existiram. Homero e Hesíodo, que viveram quatrocentos anos antes de mim, foram os primeiros a descrever em versos a teogonia, a aludir aos sobrenomes dos deuses, ao seu culto e funções e a traçar-lhes o retrato. Os outros poetas, que se diz tê-los precedido, não existiram, na minha opinião, senão depois deles. Sobre o que acabo de relatar, uma parte colhi com as sacerdotisas de Dodona; mas no que concerne a Hesíodo e Homero, os dois grandes poetas a que acima faço referência, nada mais faço do que emitir minha opinião pessoal” “ἔνθεν δὲ ἐγένοντο ἕκαστος τῶν θεῶν, εἴτε αἰεὶ ἦσαν πάντες, ὁκοῖοί τέ τινες τὰ εἶδεα, οὐκ ἠπιστέατο μέχρι οὗ πρώην τε καὶ χθὲς ὡς εἰπεῖν λόγῳ. 2.53.2 Ἡσίοδον γὰρ καὶ Ὅμηρον ἢ λικίην τετρακοσίοισι ἔτεσι δοκέω μευ πρεσβυτέρους γενέσθαι καὶ οὐ πλέοσι· οὗτοι δὲ εἰσὶ οἱ πεισθέντες θεογονίην Ἑλλήσι καὶ τοῖσι θεοῖσι τὰς ἐπωνυμίας δόντες καὶ τιμὰς τε καὶ τέχνας διελόντες καὶ εἶδεα αὐτῶν σημήναντες. 2.53.3 οἱδὲ πρότερον ποιηταὶ λεγόμενοι τούτων τῶν ἀνδρῶν γενέσθαι ὕστερον, ἔμοιγε δοκέειν, ἐγένοντο. τούτων τὰ μὲν πρῶτα αἱ Δωδωνίδες εἰρεῖαι λέγουσι, τὰ δὲ ὕστερα τὰ ἐς Ἡσίοδόν τε καὶ Ὅμηρον ἔχοντα ἐγὼ λέγω. (HERÓDOTO *História*. II, LIII).

“Atiram para a balança o favor dos deuses, e ficam com um sem número de bens para apregoar, que afirmam serem outorgados pelos deuses aos homens piedosos. Como dizem o digno Hesíodo e Homero declaram que os deuses dão o que é justo.”

“τὰς γὰρ παρὰ θεῶν εὐδοκιμήσεις ἐμβάλλοντες ἄφθονα ἔχουσι λέγειν ἀγαθὰ, τοῖς ὁσίοις ἄφασι θεοῦς διδόναι· ὧ σπερ ὁ γενναῖος Ἡσίοδος τε καὶ Ὅμηρός φασι, ὁ μὲν τὰς δρῦς 363βοῖς δικαίοις τοὺς θεοὺς ποιεῖν” (PLATÃO, *República*, II, 363b).

utilizadas nas aulas de gramática, de retórica, na elaboração de discursos, na composição das tragédias, quer dizer, são retomadas a todo o momento para finalidades diversas.

A seguir focamos em Górgias, filósofo sofista que compôs um *Elogio a Helena* no qual estabelece muito mais um elogio aos *logoi* do que à nossa heroína propriamente, mas que a apresenta inocentando-a de todas as culpas numa teia de argumentos que muito se aproxima dos desenvolvidos por Eurípidas, em momentos nos quais o tragediógrafo elenca argumentos opostos contrapondo-os em *agones*<sup>22</sup> que muito se assemelham aos métodos dialéticos dos sofistas.

Encerramos este capítulo com Ésquilo (525/4 – 456/5) e Sófocles (497/6 – 406/5), que ao lado de Eurípidas (480 - 406), compõem nossa principal fonte de conhecimento das tragédias do século V. Os dois tragediógrafos, conforme indicam as obras que nos chegaram, não dedicaram nenhuma tragédia exclusivamente a Helena, mas esta, como personagem fundamental do ciclo troiano, é muitas vezes lembrada por estes. Exatamente como faz Eurípidas em todas as suas tragédias nas quais a heroína aparece ou é referenciada, com exceção de *Helena*, ambos nos mostram apenas a Helena “cadela”, traidora, vulgar, vaidosa, mimada, irresponsável que arrastou tantos gregos e troianos à furiosa guerra.

Os três tragediógrafos são praticamente contemporâneos. Ésquilo (525/4 – 456/5), Sófocles (497/6 – 406/5) e Eurípidas (480 - 406) vivenciaram a mesma Atenas, mas a experienciaram de formas diferentes. Suas tragédias, do mesmo modo, possuem particularidades que os diferenciam entre si. Eurípidas é comumente denominado inovador em relação aos demais, como mais questionador e mais aberto às inovações do século de

---

<sup>22</sup> Ἄγον: Conflito que decorre da *hybris* desencadeada pelo(s) protagonista(s) e que se manifesta na luta contra os que zelam pela ordem estabelecida. Ou ainda: 1.(na Grécia Antiga) um concurso com premiações para vencedores em um conjunto de atividades, como esportes, teatro, música, poesia e pintura. 2. (no teatro grego) a debate formal ou argumentação. 3. Literatura. Conflito, especialmente entre o protagonista e o antagonista. Disponível em: <http://dictionary.reference.com/browse/agon>, Acesso em: 10 jan. 2012. “As relações expostas pela literatura criam situações e diálogos visando articular os debates em torno da moral e da justiça o que nos leva a afirmar que o *agon* era o era o principal requisito da vida dos atenienses. Para Homero, a palavra *agon* em *agwni* significa assembleia, local de reunião em ocasião de jogos públicos (HOMERO. *Odisséia*, VIII, v. 200) e envolvia grupos de espectadores, concorrentes. Na época clássica, o termo passou a designar um embate entre adversários, expondo uma estreita relação com a ideia de competição e disputa” (CÂNDIDO, 2004, p. 21).

Péricles. Porém, em todos eles temos uma releitura estética e filosófica do conjunto mítico pan-helênico que traduz valores aí presentes para a *paidéia* ateniense do seu tempo.

Fazendo o percurso de Homero a Eurípides teremos delineado ante nossos olhos, conforme nota Vernant (1990, p. 19), a imagem de um homem, o homérico, fragmentado, sem profundidade psicológica, que atribui a seus impulsos mais profundos uma razão que lhe é externa, tornando-se estranho a si em suas próprias atitudes, até o homem trágico, que descortina a dimensão interior do sujeito e exterioriza o indivíduo dotado de responsabilidade por seus atos e, conseqüentemente, mais consciente destes.

Nesse mesmo movimento podemos observar o processo intelectual que chamamos de racionalização dos mitos, ou seja, um processo de depuração, desmistificação dos mitos que já está em andamento desde os pré-socráticos. Estes, como o farão os sofistas no século V, privilegiam o logos, a razão em detrimento do que é demasiado humano nos deuses homéricos e hesiódicos. Não há um ataque frontal ao pensamento mítico, à essência dos mitos, apenas ao que era considerado como moralmente vergonhoso, tudo isso feito em nome da definição de divindades cada vez mais elevadas, distantes do mundo humano e das suas vilanias sentimentais.

Já dissemos que para Detienne, Xenófanes (576 – 480) é um dos motivadores deste processo. Brandão, na mesma linha, acentua como para o filósofo e poeta os antropomórficos deuses homéricos eram inconcebíveis e mero resultado da fabulação dos comuns da sociedade.

No dizer de Homero e de Hesíodo os deuses fazem tudo quanto os homens considerariam vergonhoso: adultério, roubo, trapaças mútuas (...) Mas os mortais acreditam que os deuses nasceram, que usam indumentária e que, como eles, tem uma linguagem e corpo. Se os bois, os cavalos e os leões tivessem mãos e pudessem, com suas mãos pintar e produzir as obras que os homens realizam, os cavalos pintariam figuras de deuses semelhantes a cavalos, os bois semelhantes a bois e eles atribuiriam os corpos que eles próprios tem. (...) Há um deus acima de todos os deuses e homens: nem sua

forma nem seu pensamento se assemelham ao dos mortais (XENÓFANES, Frgs. B11, B12, B14, B15, B23, apud: BRANDÃO, 1997, p. 28).

Sua voz se levanta contra o caráter escandaloso da memória antiga que acreditava ameaçar todo o corpo político. Detienne (1998, p. 121) afirma que para Xenófanee, o bom governo, se via em risco diante de exemplos tão deploráveis quanto os dos olímpicos.

As duras críticas do filósofo são perceptíveis em outras vozes, como a dos trágicos, por exemplo, a de Demócrito, de Píndaro, Protágoras, Górgias, entre outros. Aos sofistas como um todo se atribui papel fundamental nessa tendência reformista dos mitos por haverem sido críticos dos valores tradicionais e promotores de uma ortodoxia da cidade (CASSIN, 1993, p. 35). No entanto, segundo Paul Veyne (1987, p. 100), esse movimento que tende a observar o mito com um olhar científico, histórico teve como primeiro propulsor não o movimento sofista, mas o gênero histórico. “A crítica do mito nasceu dos métodos de inquérito, não tem nada a ver com o movimento dos sofistas, que conduzia mais a uma crítica da religião e da sociedade, nem com as cosmologias da Física” (VEYNE, 1987, p. 55).

A historicização, as genealogias e a politização das narrativas míticas constituem também mecanismos atuantes na depuração dos mitos em busca de um critério de verossimilhança. A ideia central aí é limpar as histórias verdadeiras dos absurdos e invencionices populares. Distinguem-se deuses e heróis e a estes últimos atribui-se uma vida real, uma genealogia, uma localização que o liga a uma certa cidade e/ou a uma determinada família, na busca de uma interpretação mais plausível. Um exemplo citado por Detienne (1998, p. 131) dessa limpeza mítica é a explicação dada por Hecateu de Mileto (546 – 480) para o cão do Hades, Cérberos. O feroz monstro de múltiplas cabeças seria uma perigosa serpente encontrada em cavernas que tem um veneno fulminante, por isso a analogia com um monstro que conduz ao mundo dos mortos.

Homero e Hesíodo figuram nesse contexto como nomes próprios que singularizam um modo de existência baseado nas crenças tradicionais, num complexo emaranhado de narrativas que ordenam a experiência religiosa, por meio da sequência cíclica que relaciona religião, mito e rito.

## **2.2 Homero (Século VIII): Pela beleza se faz a guerra.**

Segundo a opinião geral, Homero (ou os Homeros) foi um aedo do século VIII. A poesia destes era composta para ser cantada acompanhada por algum instrumento lírico de cordas. Porém, os catorze mil versos da *Ilíada* e os doze mil versos da *Odisséia* relatam um período bastante anterior, provavelmente situado entre os séculos XIII e XI. Sua origem, conforme Lesky (1989, p. 115), está na Ásia Menor jônica.

Pierre Vidal-Naquet (2002, p. 19) nos diz que foi apenas em 560, graças a uma iniciativa do tirano Pisístrato que os poemas homéricos foram escritos e organizados numa edição oficial, utilizando-se de uma língua parcialmente artificial que misturava o jônio e o eólio. Até esse momento a poesia era apenas cantada, reproduzida pelos aedos que embora lhes dessem acentos diferentes com a finalidade de melhor entreter seu público ouvinte, podiam reproduzir quase sem variações as epopeias orais.

A narrativa da *Ilíada* inicia-se quando Tróia há nove anos já está cerceada pelos aqueus, com Homero invocando à Musa para que cante os gloriosos feitos de Aquiles, e termina com a narração dos funerais de Heitor. Os dois grandes heróis, aqueu e troiano, abrem e fecham, respectivamente, a obra. Não há espaço para a narração dos primeiros eventos que desencadearam a Guerra de Tróia: o nascimento dos heróis, Aquiles e Helena; o casamento de Peleu e Tétis; o casamento de Helena e Menelau e o compromisso de todos os reis e

guerreiros helênicos de protegê-la; a disputa entre as três deusas; o julgamento de Páris; o rapto de Helena. Assim como não tem espaço para o que se segue à morte de Heitor; o emblemático engodo do cavalo de madeira, narrado pelas bocas de Helena e Menelau no Canto IV da *Odisséia*, a derrocada da cidade, a morte de todos os descendentes de Príamo. Quando a *Ilíada* apresenta seu último verso, Tróia ainda está de pé.

Seus primeiros versos relatam a arenga entre Agamêmnon, líder máximo dos aqueus, e Aquiles, o guerreiro supremo, devido à disputa por uma cativa que o primeiro tomou ao segundo, ofendendo assim à sua *kleos*, sua honra militar. Segundo Trajano Vieira (2003, p. 9) na introdução à tradução de Haroldo de Campos da *Ilíada*, mesmo sendo o resgate de Helena o motivo principal da Guerra, esse primeiro episódio é o mais importante de toda a narrativa, pois é partir dessa querela que diversos outros irão se desenvolver envolvendo mortais e imortais em uma trama dramática que justificará os muitos conflitos que ainda serão travados.

A primeira aparição de Helena ocorre no Canto III, entre os versos 121 e 460, quando a deusa Íris lhe vem anunciar que Páris e Menelau pelejarão por ela e para por fim à guerra; aquele que vencer a terá e aos seus tesouros. A deusa lhe anunciando a possibilidade de retornar à terra pátria com o primeiro esposo e rever seus familiares desperta-lhe doce nostalgia, pois Helena não apresenta em relação a nenhum dos maridos um amor ou paixão definitiva, demonstra apenas calma aceitação por estar com ou com outro, conforme desejo dos deuses.

O episódio que se desenrola após a anúncio da deusa Íris é importante para compreensão do delineamento da representação da Helena homérica. Nossa heroína constitui-se aqui como mais uma, dentre os muitos desventurados mortais, absolutamente à mercê das maquinações dos deuses olímpicos que não hesitam em intervir diretamente na vida, na vontade, na razão dos mortais, com manipulações, ameaças, persuasão. Nesse universo, “a

percepção de si confunde-se com o relacionamento do poder absoluto e inatingível da divindade” (DETIENNE, 1990, p. 113) que a todos controla. O homem homérico está submetido à vontade dos deuses quando estes interferem, mas, por outro lado, quando estes se retiram precisam sair de quaisquer apuros por conta própria.

Assim a dimensão do que é ou não ação dos olímpicos não é sempre clara, pois mesmo quando não há nenhum deus conduzindo uma ação específica pode ser que as ações humanas estejam incluídas em um plano maior elaborado por algum deus, assim como a Guerra de Tróia é, desde seu início, arquitetada por Zeus.

Mas retornemos à rotina da então princesa frígia em seus aposentos no decorrer da guerra. Helena sai do espaço privado para ir ver o combate entre o primeiro e o segundo marido e ao encontrar-se com Príamo e os anciãos que com ele se assentam, impedidos pela idade de guerrear, recebe do velho rei, seu sogro, palavras compreensivas e dos anciãos ouve palavras de assombramento por sua beleza assemelhada à das deusas imortais. Essa beleza extraordinária é dom recebido de Zeus, e vida afora o favor divino a acompanhará, mas como é apenas heroína e não deusa, compartilha da mortalidade humana. Assim dizem os anciãos e Príamo ao verem a esposa de Páris:

Assim, na torre, assentes, os chefes troianos.  
 Ao ver Helena ao topo dirigir seus passos,  
 Uns aos outros disseram palavras aladas:  
 “Ninguém de nós se indigne se Tróicos e Dânaos,  
 Belas-cnêmides, tantos (tanto tempo) males  
 Sofram por uma tal mulher! Diva imortal  
 Assemelha, terrível beleza! Volte,  
 Não obstante, aos seus, poupando-nos da ruína!”  
 Assim falavam. Príamo, porém, para Helena  
 Se dirigiu: “Querida filha, vem sentar  
 junto a mim, para ver teu esposo de outrora,  
 teus parentes e amigos (não te cabe culpa,  
 penso, do polilágrimo prélio que Aqueus

e Τρώϊκος travam; sim, aos deuses)”  
οἱ δ' ὡς οὖν εἶδονθ' Ἑλένην ἐπὶ πύργον ἰούσαν,  
ἦκα πρὸς ἀλλήλους ἔπεα πτερόεντ' ἀγόρευον·  
οὐ νέμεσις Τρώας καὶ εὐκνήμιδας Ἀχαιοὺς  
τοιγῶν ἀμφὶ γυναικὶ πολὺν χρόνον ἄλγεα πάσχειν·  
αἰνῶς ἀθανάτησι θεῆς εἰς ὧπα ἔοικεν·  
ἀλλὰ καὶ ὧς τοίη περ εὐοῦσ' ἐν νηυσὶ νεέσθω,  
μηδ' ἡμῖν τεκέεσσι τ' ὀπίσσω πῆμα λίποιτο.  
ὡς ἄρ' ἔφαν, Πρίαμος δ' Ἑλένην ἐκαλέσσατο φωνῆ·  
δεῦρο πάροιθ' ἐλθοῦσα φίλον τέκος ἴζευ ἐμεῖο,  
ὄφρα ἴδῃ πρότερόν τε πόσιν πηροῦς τε φίλους τε·  
οὐ τί μοι αἰτίη ἔσσι, θεοὶ νύ μοι αἰτιοὶ εἰσιν  
οἳ μοι ἐφώρμησαν πόλεμον πολὺδακρυν Ἀχαιῶν·  
ὡς μοι καὶ τόνδ' ἄνδρα πελώριον ἐξονομήνης. (HOMERO, *Ilíada*,  
III, vv. 154 – 166).

Porém, o sábio Príamo, dileto de Zeus, a nora<sup>23</sup> não culpa, pois vê, ainda que não claramente, no desenvolvimento de todos os acontecimentos, a vontade dos deuses, sabe que a guerra ultrapassa a reparação à ofensa cometida por Páris contra todos os gregos.

Helena é a personificação do temido *outro* feminino tão carregado de atrativos e tão sedicioso, frente ao *eu* masculino, por outro lado, sua beleza distintiva a segrega também das demais mulheres. Os adjetivos que emergem ao lado de seu nome a qualificam sempre em relação à sua divina beleza “Helena de níveos braços” (*Ilíada*, III.121); “Helena de lindos

<sup>23</sup> Interessante notar que Helena está, de fato, inserida no seio da soberana família troiana, tida como esposa legítima de Páris, assim considerada tanto pelo poeta narrador, como pelos personagens, como se verifica nos versos abaixo da *Ilíada*:

Helena, braços-brancos, à escultural cunhada símil (...)  
És para mim, querido sogro, venerável (respondendo a Príamo)  
Páris – senhor de Helena – cabelos lindíssimos  
εἰδομένη γαλόω Ἀντηνορίδαο δάμαρτι,  
ὡς ὄφελεν θάνατός μοι ἀδεῖν κακὸς ὀππότε δεῦρο  
κνημίδας μὲν πρῶτα περὶ κνήμησιν ἔθηκε (III, vv. 122; 173; 330).  
Ó Hector, de longe, meu cunhado mais querido,  
Desde que a Tróia me trouxe Páris, quase-um-deus,  
Meu marido. Quisera o céu fosse eu morta antes  
Ἔκτορ ἐμῶ θυμῶ δαέρων πολὺ φίλτατε πάντων,  
ἦ μὲν μοι πόσις ἐστὶν Ἀλέξανδρος θεοειδής,  
ὅς μ' ἄγαγε Τροίηνδ'· ὡς πρὶν ὠφελλον ὀλέσθαι (XXIV, v. 763 - 765).

cabelos” (*Ilíada*, III.329; *Odisséia*, XV.58); “divina entre as mulheres” (*Ilíada*, III, 171; 426); “Helena de lindas faces” (*Odisséia*, XV,123); “rosto que se assemelha ao das imortais” (*Ilíada*. III.158.).

Helena, divina entre os mortais, apesar de todas os atributos acima elencados, pouca sorte teve com seus maridos. Menelau, embora seja o ofendido na querela com Páris, não é quem comanda os exércitos, mas sim seu irmão Agamêmnon, e em diversos momentos é acusado de ter ânimo fraco e ser indolente, tanto em Homero quanto nas tragédias. E Páris, por sua própria boca, afirma que enquanto seu irmão Heitor recebeu dos deuses valentia e astúcia, ele, por outro lado, recebeu os dotes de Eros e Afrodite (HOMERO, *Ilíada*, III, vv. 59 – 65). Helena ao cunhado, assim define o marido, logo adiante:

(...) Os deuses

Não quiseram que eu fosse então esposa de homem

De mais brio, que soubesse de vingança e ofensas.

Este não é e não será jamais de firme

Têmpera, e há de colher os frutos disso, em breve.

αὐτὰρ ἐπεὶ τάδε γ' ὤδε θεοὶ κακὰ τεκμήραντο,

6.350 ἄνδρὸς ἔπειτ' ὠφελλον ἀμείνονος εἶναι ἄκοιτις,

ὃς ἤδη νέμεσίν τε καὶ αἴσχεα πόλλ' ἀνθρώπων.

τούτῳ δ' οὐτ' ἄρ νῦν φρένες ἔμπεδοι οὐτ' ἄρ' ὀπίσσω

ἔσσονται· τὼ καὶ μιν ἐπαυρήσεσθαι οἴω (HOMERO. *Ilíada*. VI, vv.

349 – 353).

Essas palavras são ditas a Heitor após Afrodite ter retirado sorrateiramente a Páris do campo de batalha, quando este, por certo, teria sido morto por Menelau. A deusa o leva então, direto ao leito da esposa, e a convida a satisfazê-lo. Ao intervir no combate, Afrodite ignora o acordo selado entre as partes de que ali se encerraria a Guerra, pertencendo Helena e seus tesouros ao vencedor do duelo.

Porém, honrados guerreiros que são, os troianos aos aqueus teriam concedido a vitória, não fosse uma nova intervenção divina. Atena, tanto quanto Hera, nutre grande antipatia por Ílion e quer ver a cidade inteira destruída; ambas não se satisfazem com o fim precoce da

contenda. A primogênita de Zeus instiga o arqueiro Pândaro a flechar Menelau contrariando o acordo estabelecido entre as partes (HOMERO, *Iliada*, IV, vv. 85 – 105). E assim, perjuros por intervenção dos deuses aos quais juraram, os troianos são arrastados novamente à Guerra.

Enquanto isso, Páris em seus aposentos, aguarda que Afrodite leve até ele sua esposa, que nesse momento desejava com mais vigor do que quando a raptou (HOMERO. *Iliada*, III, vv. 441 – 443). Helena, todavia, em nada orgulhosa do marido, salvo apenas pela artimanha da divina Afrodite, ressentia-se de ter que ir lhe fazer companhia, mas não pode resistir à ordem divina, ainda que esta tenha como único propósito satisfazer à deusa e ao seu preferido. Por mais arbitrarias que sejam as ordens divinas, por mais que em alguns momentos os deuses aos homens abandonem, ou simplesmente recusem receber suas libações, por mais que mintam e os enganem com ardis, com sonhos, com falsos oráculos, os homens em suas mãos estão e quando instados a agir, agem conforme lhes é ordenado, pois, embora todo o exposto acima, pior ainda é ser alvo do furor de tais deuses. Portanto, Helena obedece.

A deusa agilmente arrebatou-lhe Páris.

Envolto em névoa, ao tálamo de volta o leva,

Ao leito perfumado. A Helena então procura (...)

“Vem, Páris te chama ao paço,

Ao tálamo esponsal, à cama lindamente

Torneada, refulgindo de beleza e trajés”

ἔγχεϊ χαλκείῳ· τὸν δ' ἐξήραξ' Ἀφροδίτη

ῥεῖα μάλ' ὥς τε θεός, ἐκάλυψε δ' ἄρ' ἠέρι πολλῆ,

κὰδ δ' εἶσ' ἐν θαλάμῳ εὐώδει κηώντι.

ἤσκειν εἶρια καλά, μάλιστα δέ μιν φιλέεσκε·

τῆ μιν εἰσαμένη προσεφώνεε δ' Ἀφροδίτη·

δεῦρ' ἴθι· Ἀλέξανδρός σε καλεῖ οἶκονδε νέεσθαι.

(HOMERO.

*Iliada*, III, vv. 380 – 382; 388 – 390)

Ao que lhe responde Helena:

Vai, senta-te ao pé dele. Abandona de vez

O caminho celeste. No Olimpo não mais

Voltes a pisar. Junto dele fica e pena;

Busca retê-lo até que ele te faça esposa  
 Ou escrava, talvez. Eu, por meu lado, não  
 Irei até ele (vexame!). As troianas me reprovaram  
 Uníssonas. Já tenho mágoa em demasia!”

Furiosa, responde-lhe a divina Afrodite:  
 “Mísera, não me incites. Se me encolerizas  
 E te deixo, terás meu ódio em vez de amor.  
 Se entre Aqueus e Troianos eu suscitasse ira  
 Lutuosas contra ti, de má sorte morrias”.  
 Falou. Helena, filha de Zeus, teve medo.

τούνεκα δὴ νῦν δεῦρο δολοφρονέουσα παρέστης·  
 ἦσο παρ’ αὐτὸν ἰοῦσα, θεῶν δ’ ἀπόεικε κελεύθου,  
 μηδ’ ἔτι σοῖσι πόδεσσιν ὑποστρέψειας Ὀλυμπον,  
 ἀλλ’ αἰεὶ περὶ κείνον ὄϊζυε καὶ ἐφύλασσε,  
 εἰς ὃ κέ σ’ ἢ ἄλοχον ποιήσεται ἢ ὃ γε δούλην.  
 3.410 κεῖσε δ’ ἐγὼν οὐκ εἶμι· νεμεσσητὸν δέ κεν εἶη·  
 κείνου πορσανέουσα λέχος· Τρωαὶ δέ μ’ ὀπίσσω  
 πᾶσαι μωμήσονται· ἔχω δ’ ἄχε’ ἄκριτα θυμῶ.  
 τὴν δὲ χολωσαμένη προσεφώνεε δῖ’ Ἀφροδίτη·  
 μή μ’ ἔρεθε σχετλίη, μή χωσαμένη σε μεθείω,  
 3.415 τῶς δέ σ’ ἀπεχθήρω ὡς νῦν ἔκπαγλ’ ἐφίλησα,  
 μέσσω δ’ ἀμφοτέρων μητίσομαι ἔχθεα λυγρὰ  
 Τρώων καὶ Δαναῶν, σὺ δέ κεν κακὸν οἶτον ὄληαι.  
 (HOMERO. *Ilíada*, III, vv. 405 – 418).

Sob cuidados especiais de Zeus e Afrodite, Helena e seu segundo marido, Páris, formam um casal abençoado com os dons da deusa Cípria: beleza sensual, provocativa. Páris assim se define em oposição a Heitor:

Heitor, coração firme feito acha-de-ferro  
 Que fere o lenho, ao pulso aumentando o vigor,  
 Talhando naus. No tórax, te animando, tens  
 Espírito indomável. Pelos dons amáveis  
 Da áurea Afrodite, não me inculpes. Não se devem  
 Rejeitar os dons dados por deuses.  
 Ἕκτορ ἐπεὶ με κατ’ αἴσαν ἐνεΐκεσας οὐδ’ ὑπὲρ αἴσαν·  
 3.60 αἰεὶ τοι κραδίη πέλεκυς ὡς ἐστὶν ἀπειρής

ὅς τ' εἶσιν διὰ δουρὸς ὑπ' ἀνέρος ὅς ῥά τε τέχνη  
 νήϊον ἐκτάμνησιν, ὀφέλλει δ' ἀνδρὸς ἐρωήν·  
 ὧς σοὶ ἐνὶ στήθεσσιν ἀτάρβητος νόος ἐστί·  
 μή μοι δῶρ' ἐρατὰ πρόφερε χρυσέης Ἀφροδίτης· (HOMERO.  
*Iliada*. III, vv. 59 – 64).

Helena, por outro lado, constantemente maldiz a si mesma e à sua beleza funesta, não se vangloria como seu consorte, que sem pudor exhibe seus dons e seus defeitos. “Tens o coração num círculo de mágoas, por/ causa dessa cadela que sou e do louco Páris” (HOMERO. *Iliada*, III, vv. 355 – 356). A heroína demonstra até descontentamento em ser por Afrodite conduzida à cama de Páris quando dele se envergonha e afirma ser sua beleza mera forma da deusa satisfazer a seus eleitos:

Ó deusa,  
 porque esse teu desejo de enganar-me tanto?  
 Logo me levarás à Frígia ou à Meônia,  
 Onde se encontre um ser falante a ti dileto  
 θάμβησέν τ' ἄρ' ἔπειτα ἔπος τ' ἔφατ' ἔκ τ' ὀνόμαζε·  
 δαιμονίη, τί με ταῦτα λιλαιέαι ἠπεροπεύειν;  
 3.400 ἢ πῆ με προτέρω πολίων εὔ ναιομενάων  
 ἄξεις, ἢ Φρυγίης ἢ Μηονίης ἐρατεινῆς, (HOMERO. *Iliada*. III, vv.  
 398 – 401).

Helena personifica entre os mortais a beleza divina, insuperável, o poder de Afrodite entre os frágeis humanos. Beleza fatal, que tem como reação imediata o despertar do desejo erótico. “O que vem a ser, nessa história, o julgamento (*krisis*) de um moço? O desejo, que o comanda, é apenas cúmplice das intenções de Zeus. O deus sabe que os dons de Afrodite valem mais que os atrativos do poder militar e da soberania” (SISSA, 1990, p. 76). Portanto, estava claro que ao oferecer Helena, o pleito já estava decidido.

Até aqui temos visto a apresentação de uma Helena heroína, dotada de divina beleza, capaz realmente de pasmar e comover a qualquer mortal, presentificação dos dotes de Afrodite entre os mortais. Mas que, assim como qualquer outro humano, está implicada nesse

delicado jogo que é a Guerra de Tróia, na qual os personagens mortais são, na verdade, parte de algo que, às vezes, pouco lhes diz respeito. Brandão (1997, p. 109), acertadamente, diz ter-se a impressão de que a *Iliada* é muito mais o relato de uma teomaquia que de uma andromaquia. Se desde o início ao lado dos aqueus se posicionaram Atena, Hera, Tétis, Poseidon, Hefesto, nas fileiras troianas pelejaram Afrodite, Ares, Apolo, Ártemis; Zeus sabedor desde o início do desfecho do confronto o fez prolongar para atender solicitações dos outros olímpicos e para dar tempo para que a glória dos heróis se tornasse mais evidente.

Nesse cenário cada divindade envolvida age conforme sua personalidade, seus talentos, suas preferências, envolvendo-se direta ou indiretamente com os mortais. No entanto, esse envolvimento desenvolve-se em um nível muito mais complexo do que as relações pessoais entre humanos e divindades. Os atributos dos deuses definem outras tantas relações com os humanos, uma vez que estes precisam estar em paz com aqueles, oferecendo sacrifícios e invocando um deus específico a cada etapa de sua vida, em cada atividade desenvolvida.

Afrodite e Hera, como já dissemos, agem de forma determinante no destino de Helena, embora representem qualificativos distintos do feminino, ambas possuem atributos que são componentes das representações de Helena em Eurípides. A seguir analisamos mais detidamente como Homero as delineia em suas narrativas.

### **2.2.1 Os atributos femininos das divindades: Afrodite e Hera.**

Afrodite, com destreza, ocupa-se do doce desejo, *Himeros*<sup>24</sup>; já Hera, protetora dos casamentos, deusa de soberania, “encarna e espalha o poder” (SISSA, 1990, p. 48), a que tem direito como esposa e irmã do senhor do Olimpo.

A Guerra de Tróia é, de fato, um projeto de Zeus e é ele quem lhe define o contorno geral. No entanto, o senhor do Olimpo tem apreço por Tróia e mesmo comprometido em dar vitória aos aqueus quer poupá-la da destruição. Hera e Atena, porém, a todo custo querem ver a cidade em ruínas. Não tem compaixão alguma com os filhos de Príamo. Boa parte das batalhas são levadas a cabo graças à incessante intervenção das duas deusas, e de Poseidon, algumas vezes, dando ânimo aos Aqueus e interferindo para salvá-los nos combates.

Como já dito, Homero não faz referência à disputa das três deusas pelo prêmio de beleza, mas vemos Hera e Atena engajadas na defesa dos aqueus e Afrodite ao lado dos troianos. As deusas agem diretamente em diversos momentos, incitando, salvando seus preferidos ou argumentando com Zeus e os demais em favor destes.

O nobre Apolo, filho de Zeus, o primeiro  
 A falar: “Porque, mais uma vez, baixa do alto  
 Cimo do Olimpo a filha furiosa de Zeus?  
 Que paixão lhe afogueia? Dar vitória aos Dânaos?  
 Os Troicos que perecem – sei – pouco te importam.  
 Seria bom que em algo me ouvisses. Façamos  
 Na peleja uma pausa no entrevero. Só  
 Por hoje. Que amanhã recomece o combate,  
 Até que chegue o fim d’Ílion, para o prazer  
 Das deusas imortais que no íntimo desejam  
 A ruína da cidade”  
 τίπτε σὺ δ’ αἴ μεμαυῖα Διὸς θύγατερ μέγαλοιο  
 ἤλθες ἀπ’ Οὐλύμπιοι, μέγας δέ σε θυμὸς ἀνήκεν;  
 ἢ ἵνα δὴ Δαναοῖσι μάχης ἑτεραλκέα νίκην  
 δῶς; ἐπεὶ οὐ τι Τρῶας ἀπολλυμένους ἐλεαίρεις.

<sup>24</sup> “O gênio Himeros é a personificação do Desejo amoroso. Acompanha Eros no cortejo de Afrodite e, no cimo do Olimpo, vive ao lado das Cárites e das Musas. É uma simples abstração e não figura em nenhuma lenda” (GRIMAL, 2000, p. 229).

ἀλλ' εἴ μοί τι πίθοιο τό κεν πολὺ κέρδιον εἶη·  
 νῦν μὲν παύσωμεν πόλεμον καὶ δηϊοτήτα  
 σήμερον· ὕστερον αὖτε μαχήσονται εἰς ὃ κε τέκμων  
 Ἰλίου εὖρωσιν, ἐπεὶ ὡς φίλον ἔπλετο θυμῷ  
 ὑμῖν ἀθανάτησι, διαπραθέειν τόδε ἄστυ. (HOMERO. *Iliada*, VII,  
 vv. 24 – 33).

Atena, filha primogênita de Zeus e Métis<sup>25</sup>, Prudência, Inteligência astuciosa, ou Perfídia, é uma deusa virginal, guerreira, que nasceu armada com a lança e a égide. Entre seus preferidos estão Diomedes, Ulisses, Aquiles, Menelau (GRIMAL, 2000, p. 53), valentes aqueus ao lado dos quais se posicionou desde que Páris, sobre o Ida, lhe recusara o prêmio de beleza.

Parece-nos muito inconsistente como Eurípides mais tarde nota (*As Troianas*, vv. 1231 - 1239) que três deusas, possuidoras de talentos diversos e tendo, entre os Olímpicos, situação privilegiada: Hera, esposa de Zeus, Atena, deusa virginal, Afrodite, que a todos os deuses sem exceção pode submeter às artes de *Himeros*, disputem um prêmio de beleza. Contudo, tal comportamento não destoia do verificado em toda a epopeia homérica. As três deusas e os demais deuses são competitivos, implicantes e tem nas atividades humanas entretenimento para seus dias de bem-aventurança e espaço para resolver suas querelas. Atena, orientando a Diomedes, assim lhe diz:

Dos olhos vou tirar-te a névoa  
 Que os enubla; assim, deuses saberás dos homens  
 Distinguir, se algum nume te quiser tentar  
 Não o confrontes; não lutes com Imortais;  
 Porém, se entrar no prélio Afrodite, divina  
 Filha de Zeus, que sofra o acúmen do teu bronze!

<sup>25</sup> “Métis é uma divindade da primeira geração. É filha de Oceano e Tétis. Diz-se que foi a primeira mulher (ou primeira amante) de Zeus. Foi ela quem lhe deu a droga que fez com que Crono vomitasse todos os filhos que tinha engolido. Em seguida, quando Métis estava grávida, Geia e Urano revelaram a Zeus que, depois de lhe dar uma filha, ela lhe daria um filho que, mais tarde, o destronaria, tal como ele destronara a Crono. Então, a conselho de Geia (ou da própria Métis), engoliu Métis e foi assim que deu à luz Atena” (GRIMAL, 2000, p. 309).

ἀχλὺν δ' αὖ τοι ἀπ' ὀφθαλμῶν ἔλον ἢ πρὶν ἐπῆεν,  
 ὄφρ' εὖ γινώσκῃς ἡμὲν θεὸν ἠδὲ καὶ ἄνδρα.  
 τῷ νῦν αἶ κε θεὸς πειρώμενος ἐνθάδ' ἵκηται  
 ὀμῆ τι σὺ γ' ἀθανάτοισι θεοῖς ἀντικρὺ μάχεσθαι  
 τοῖς ἄλλοις· ἀτὰρ εἶ κε Διὸς θυγάτηρ Ἀφροδίτη  
 ἔλθῃσ' ἔς πόλεμον, τήν γ' οὐτάμεν ὀξεί χαλκῷ. (HOMERO.  
*Ilíada*, V, vv. 127 – 132).

Quando Afrodite busca o colo da mãe para consolar-se da ofensa recebida, esta não ignora que certamente Diomedes agiu movido por Atena: “Contra ti lançou Atena, olhos azuis, esse insensato. Pobre louco!” “σοὶ δ' ἐπὶ τοῦτον ἀνῆκε θεὰ γλαυκῶπις Ἀθήνη-νήπιος, οὐδὲ τὸ οἶδε κατὰ φρένα Τυδέος υἱὸς” (HOMERO. *Ilíada*, V, vv. 405 – 406). Atena, ouvindo as queixas de sua rival, corre ao pai e diz-lhe que Afrodite por acaso acidentou-se em alguma fivela de ouro. O pai, conivente, sorri e exorta Afrodite a não intrometer-se nos assuntos de guerra, que não lhe convém. Ao final dessa divertida cena de intrigas entre irmãs, Homero nos diz: “Eis como se entretinham mutuamente os deuses” “ὥς οἱ μὲν τοιαῦτα πρὸς ἀλλήλους ἀγόρευον” (HOMERO. *Ilíada*, V, v. 431).

No entanto, se a esses eventos nos prendemos é que interessa-nos a personalidade das deusas, de Hera e Afrodite, especialmente, pois ambas estão, por suas competências específicas, enredadas no destino de Helena. Hera, por outro lado, conforma-a em seu status de rainha em Esparta e princesa em Tróia e de esposa em ambas as casas reais. Afrodite, como já dissemos, é a própria natureza de Helena bela.

As deusas, embora em Homero sejam tão reificadas que possam ser comparadas, feridas, amadas, por mortais são também “a personificação de um poder motivador ou de um sistema de valores que funciona para a vida humana e para o universo – os poderes do seu próprio corpo e da natureza” (CAMPBELL, 1990, p. 37). As funções e competências de Hera e Afrodite não estão limitadas à esfera feminina, mas às mulheres dizem respeito

particularmente, pois a elas são próprias as artes do matrimônio e do amor como sua principal atribuição social.

Hera preside os matrimônios. “É a protetora das mulheres casadas. Representam-na ciumenta, violenta, vingativa. Zanga-se frequentemente com Zeus, cujas infidelidades são para ela outros tantos insultos” (GRIMAL, 1990, p. 204). Suas zangas com o esposo não se resumem às suas infidelidades. Todo o tempo, na *Ilíada*, a vemos contrariá-lo em suas decisões. Quando Zeus, depois de Afrodite haver salvado a Páris de Menelau, sugere que a Guerra tome o rumo esperado e finde com a entrega de Helena ao vencedor, Atena e Hera insatisfeitas murmuram contra seu senhor, porém,

Atena, ao pai Zeus reverente, cala,  
Encruando a raiva. Hera, no entanto, incontida,  
Explode em bile: “Cruel Croníade, mas que falas  
São essas? Queres por o que fiz a perder? (...)  
Faze o que queres, mas de encontro aos outros deuses!”  
ἦτοι Ἀθηναίη ἀκέων ἦν οὐδέ τι εἶπε  
σκυζομένη Διὶ πατρί, χόλος δέ μιν ἄγριος ἦρει·  
“Ἡρῆ δ’ οὐκ ἔχαδε στῆθος χόλον, ἀλλὰ προσηύδα·  
4.25 αἰνότατε Κρονίδῃ ποῖον τὸν μῦθον ἔειπες· (. . .)  
ἔρδ’· ἀτὰρ οὐ τοὶ πάντες ἐπαινέομεν θεοὶ ἄλλοι. (HOMERO. *Ilíada*,  
IV, vv. 22 – 25, 29).

Ao que Zeus responde:

Que te fizeram Príamo e os Priâmidas,  
para tanta fúria te infundir e à ruína de Ílion bem construída te mover?  
Ἰλίου εὐρωσιν, ἐπεὶ ὡς φίλον ἔπλετο θυμῷ  
ὕμῃν ἀθανάτησι, διαπραθέειν τόδε ἄστυ. (HOMERO. *Ilíada*, VII, vv. 31 –  
32).

Hera vence o esposo, rei entre todos os deuses, por suas muitas palavras. Já temos exemplos suficientes para concluir que a primeira entre as deusas reflete o comportamento falacioso e iracundo, cheio de artimanhas, atribuído às mulheres, de forma geral. Mas, também está claro que essas características não lhe são exclusivas, pois todos os deuses,

incluindo Zeus que, às vezes, fala apenas para provocar a esposa, principalmente, ou algum outro dos olímpicos, apresentando a arte da eloquência.

Afrodite, quando seu filho Enéias está sendo fortemente ameaçado por Diomedes, intervém na batalha para protegê-lo, mas é ferida pelo guerreiro aqueu e, chorosa, vai recolher-se ao regaço da mãe. Diante dessa circunstância, Zeus insta-a a que não interfira em assuntos que não lhe cabem, seus dotes são outros. Sua área de atuação é outra. “Não cuides dos afãs da guerra;/ Às himenéias, doces obras te consagra;/ De guerra hão de ocupar-se Ares veloz e Atena” “οὐ τοι τέκνον ἐμὸν δέδοται πολεμῆια ἔργα, / ἀλλὰ σύ γ’ ἱμερόεντα μετέρχαιο ἔργα γάμοιο, / ταῦτα δ’ Ἄρηϊ θεῶ καὶ Ἀθῆνῃ πάντα μελήσει.” (HOMERO. *Ilíada*, V, vv. 428 – 430).

Desta forma, vemos que ao ocupar-se de Helena e Páris, Afrodite está desempenhando sua atribuição principal, pois ambos são dotados de beleza luxuriosa e é por meio deste talento que destacam-se dos demais. Entre deuses e homens existem, como bem declarou Páris, virtudes distintas com as quais cada um é coroado e por meio das quais cada um desempenhará sua missão.

*Himeros* e Eros, como abstrações ligadas ao desejo sexual e amoroso, estão inevitavelmente relacionados ao destino de Helena, aliás, das Helenas, pois ambos a acompanharam em suas aventuras pós homéricas. É justamente por causa da presença de ambos como composição da beleza divina de Helena, que todos os guerreiros gregos foram comprometidos a participar da guerra. Pois quando seu pai, Tíndaro, decidiu casá-la uma multidão de pretendentes se apresentou. Situação que muito provavelmente levaria a contendas entre eles; a salvação veio através de um conselho de Odisseu ao rei espartano para que fizesse todos se comprometerem com dois juramentos: primeiro, aceitariam a decisão de Helena; segundo, respeitariam a posse desta pelo escolhido e em caso de qualquer ataque contra o futuro casal, todos deveriam socorrê-los. Desta maneira, quando Páris

raptou/conquistou Helena, Menelau, primeiramente, pediu auxílio ao irmão Agamêmnon, o poderoso rei de Micenas, e juntos convocaram os demais. Esse episódio é narrado nos *Cantos Cíprios*, poemas que narram os eventos anteriores à *Ilíada*.

Os deuses homéricos formam um complexo sistema de poderes manifestos entre os humanos aos quais se invoca ou repele conforme as circunstâncias, mas que não devem, em hipótese alguma, serem negligenciados. “Não seria demais considerar o mito a abertura secreta através da qual as inexauríveis energias do cosmos penetram nas manifestações culturais humanas” (CAMPBELL, 1997, p. 9).

Os aedos são as vozes que dão vida a esses personagens míticos, em formas construídas histórica e culturalmente. Nesse sentido, Homero e Hesíodo falam unissonamente e suas vozes se complementam. Porém, a poesia hesiódica, presa pela completude, é sintética quase tanto quanto os mitógrafos dos séculos seguintes, ao contrário da poesia homérica que é toda construída por detalhes, pelo cotidiano.

Até o momento estivemos detidos nos relatos da *Ilíada*, a partir de agora, numa leitura da *Odisséia* vamos encontrar as personagens Helena e Penélope, em seus respectivos palácios no cuidado das suas atribuições diárias, uma ao lado do esposo, a outra, esperando-o e recebendo-o finalmente, em um dos episódios finais do poema. Os mundos dos deuses e dos homens figuram ainda, separados por uma linha tênue que ora os aproxima e permite comparações, ora os distancia definindo as limitações do mundo humano.

### **2.2.2 A figura de Penélope e a representação de Helena.**

A *Odisséia* narra a saga de Odisseu em seu demorado retorno à ilha de Ítaca, mas já em seu primeiro canto, após a invocação à Musa, Homero nos apresenta qual é a situação que

aguarda o desafortunado viajante em sua casa. Seu filho Telêmaco e sua fidelíssima esposa sofrem com o assédio de um grupo de homens, denominado pretendentes, que devoram os bens do palácio enquanto solicitam que Penélope se case novamente escolhendo para isso um dos que ali se abrigam.

No entanto, segundo Vidal-Naquet (2002, p. 51), a *Odisséia* é um poema de paz ainda que por vezes ocorram algumas batalhas – em oposição à *Ilíada* que o é de guerra –, pois Odisseu pouco se preocupa em guerrear, seu principal objetivo é retornar à sua casa e o poema se encerra com um acordo de paz entre o recém-chegado e as famílias dos pretendentes mortos por ele. Não é apenas no quesito bélico que a *Odisséia* distingue-se da *Ilíada*, os retratos femininos aqui dispostos são fatores que levam inclusive a se crer que os dois poemas foram escritos por diferentes Homeros. É ainda Vidal-Naquet (2002, p. 83) que sinaliza a presença marcante de um mundo feminino ao mesmo tempo acolhedor e perigoso em toda a narrativa. Assim é, especialmente, com Caríbdis e Cila, com as sereias, com Nausicaa que recebe Odisseu, mas o leva para o meio de um povo canibal, por exemplo.

Helena, por sua vez, está vivendo o seu “felizes para sempre” ao lado de Menelau em Esparta quando a encontramos graças à perambulação de Telêmaco atrás de notícias de seu pai. Detida em atribuições domésticas (vv. 120 – 130; 296) é ainda uma “maga benéfica” (VIDAL-NAQUET, 2002, 84). Vendo a todos sofrendo devido às lembranças da fatídica guerra e do desaparecimento de Odisseu, Helena prepara uma poção que os acalmaria e serve-os:

Versa um fármaco  
 No vinho que bebiam: sofrimento, cólera,  
 Os males memoráveis, tudo amortecia.  
 Quem sorvesse a mistura da cratera funda,  
 Susteria o lamento na extensão de um dia,  
 Mesmo se mortos, pai e mãe, mesmo se mortos  
 À sua frente, a fio de bronze, irmão ou filho.  
 A filha do Cronida recebera o fármaco

Penseroso de júbilo de Polidama,

Mulher de Tone, a egírcia.

αὐτίκ' ἄρ' εἰς οἶνον βάλε φάρμακον, ἔνθεν ἔπινον,  
νηπενθές τ' ἄχολόν τε, κακῶν ἐπίληθον ἀπάντων.

ὄς τὸ καταβρόξειεν, ἐπὴν κρητῆρι μιγείη,

οὐ κεν ἐφημέριός γε βάλοι κατὰ δάκρυ παρειῶν,

οὐδ' εἴ οἱ κατατεθναίῃ μήτηρ τε πατήρ τε,

4.225 οὐδ' εἴ οἱ προπάροιθεν ἀδελφεὸν ἢ φίλον υἱὸν

χαλκῷ δηιόωεν, ὁ δ' ὀφθαλμοῖσιν ὄρωτο.

τοῖα Διὸς θυγάτηρ ἔχε φάρμακα μητιόεντα (HOMERO. *Odisséia*, IV, vv. 220 – 227).

Helena demonstra deter uma gama de saberes femininos desenvolvidos empiricamente e passados umas às outras ao longo das gerações, como o uso de plantas para fins medicinais, filtros e encantamentos considerados mágicos. Alguns versos à frente, Helena narra a Telêmaco como descobriu o disfarce de seu pai quando este vestido como mendigo adentrou em Tróia para espionar os adversários, e ela vendo-o, prometeu não denunciá-lo e lhe confessou como desejava retornar aos seus.

Meu coração exulta ao choro das troianas

Pois só batia por reaver meu próprio lar.

E lamentava ate, a insensatez que Cípris

Me presenteou ao viajar da bela Esparta,

Tálamo, filha, esposo percuciente e belo

Como eu jamais vi igual, deixando para trás”

ἦλθε μετ' Ἀργείους, κατὰ δὲ φρόνιν ἤγαγε πολλήν.

ἔνθ' ἄλλαι Τρωαὶ λίγ' ἐκώκυον· αὐτὰρ ἐμὸν κῆρ

4.260 χαῖρ', ἐπεὶ ἤδη μοι κραδίη τέτραπτο νέεσθαι

ἄψ οἰκόνδ', ἄτην δὲ μετέστενον, ἦν Ἀφροδίτη

δῶχ', ὅτε μ' ἤγαγε κεῖσε φίλης ἀπὸ πατρίδος αἴης,

παῖδά τ' ἐμὴν νοσφισσαμένην θάλαμόν τε πόσιν τε (HOMERO, *Odisséia*, IV, vv. 258 – 263).

Acusada pelas personagens trágicas do século V de haver deixado Menelau por não resistir à beleza exótica de Páris, aqui temos uma resposta antecipada de Helena quando esta nos diz que não conhece quem possa igualar-se ao marido aqueu em beleza e força.

As narrativas míticas não explicitam os motivos de Helena para haver escolhido Menelau quando teve, anteriormente, a possibilidade de eleger seu favorito entre grande número de pretendentes, porém considerando as características que os poetas lhe atribuíram e as semelhanças entre os dois maridos, o argivo e o troiano, acreditamos que os critérios de Helena estão relacionados à sua natureza íntima tão vinculada a Afrodite e seus acólitos, *Himeros* e *Eros*.

A Guerra de Tróia é, antes de uma disputa por soberania entre duas grandes potências, uma disputa pessoal entre Menelau e Páris por Helena e seus tesouros. No entanto, ambos, em comparação com seus irmãos, Agamêmnon e Heitor, são classificados como guerreiros menores, belos, mas irresponsáveis que precisam da tutela dos demais.

Ao relato das ações de Odisseu, à confissão e à declaração amorosa despretensiosas de Helena, Menelau responde com assentimento, dizendo que a esposa fala acertadamente. A cena nos mostra um lar harmonioso e uma esposa agora irrepreensível, nenhuma desaprovação há na rememoração dos acontecimentos referentes à traição de Helena, porém, o marido a interrompe no curso da narrativa para lembrá-la e informar aos demais que tentou trair os gregos.

Graças ao magno herói concluímos no cavalo,  
 Em cujo interno amadeirado aqueus, somente  
 Os mais bravos, estavam, a vingança rubra q  
 Que dizimou os troicos. E te aproximaste  
 Desse artefato – um deus-demônio não te guiara,  
 Simpático aos troianos? Símile divino,  
 Deífobo seguia tuas passadas. Três  
 Vezes rodeaste a emboscada cava, e o nome  
 Dos dânaos principais chamavas, simulando

O tom da voz de cada uma das esposas  
οἷον Ὀδυσσῆος ταλασίφρονος ἔσκε φίλον κῆρ.  
οἷον καὶ τόδ' ἔρεξε καὶ ἔτλη καρτερὸς ἀνὴρ  
ἵππῳ ἔνι ξεστῶ, ἴν' ἐνήμεθα πάντες ἄριστοι  
Ἀργείων Τρώεσσι φόνον καὶ κῆρα φέροντες.  
ἦλθες ἔπειτα σὺ κεῖσε· κελευσέμεναι δέ σ' ἔμελλε  
4.275δαίμων, ὃς Τρώεσσιν ἐβούλετο κῦδος ὀρέξαι·  
καὶ τοι Δηϊφობος θεοεἰκελος ἔσπετ' ἰούση.  
τρὶς δὲ περίστειξας κοῖλον λόχον ἀμφαφύωσα,  
ἐκ δ' ὀνομακλήδην Δαναῶν ὀνόμαζες ἀρίστους,  
πάντων Ἀργείων φωνὴν ἴσκουσ' ἀλόχοισιν. (HOMERO, *Odisséia*,  
IV, vv. 270 – 279).

No seu primeiro encontro com Odisseu, Helena é uma aliada, no segundo é inimiga. Age, dissimuladamente, como este costuma fazer para tentar sabotar o estratagema dos helenos. É correto falar que mesmo em Homero encontramos Helenas e não uma Helena, no mínimo, porque esta, da *Odisséia*, lembra-se da Helena do período da guerra como se naquele momento não se tratasse de si mesma, como se estivesse fora de si, dominada pelas forças inevitáveis de Afrodite.

Para Suzuki, Homero a desenha com dupla face, “ele faz Helena inocente apenas porque a considera não como um sujeito que determina suas próprias ações, mas como objeto passivo” (1989, p. 15). Ou seja, nossa heroína tem sua inocência e o perdão de todos garantido porque é completamente passiva, é, como já dissemos, parte do argumento elaborado por Zeus para deflagrar a guerra e, posteriormente, sua posse torna-se prêmio enobecedor daqueles que a possuírem. Essa ordem das coisas será retomada posteriormente por Górgias e por Eurípides em suas respectivas defesas de Helena.

Embora suas características imanentes jamais a abandonem, na *Odisséia*, sua beleza é comparada à de Ártemis<sup>26</sup>, deusa virginal (IV, v. 122) e o poeta não relata arroubos de paixão

---

26 “Ártemis é geralmente considerada como a irmã gêmea de Apolo, como ele filha de Leto e de Zeus. Ártemis nasceu em Delos, em primeiro lugar e, uma vez nascida, ajudou sua mãe a dar a luz o seu irmão. Permaneceu virgem, eternamente jovem, o tipo da donzela selvagem que se compraz apenas na caça. Tal como seu irmão, usa

ou deslumbramento pela nossa heroína, ainda que seja sempre a Helena de divina beleza. A aproximação com Ártemis, divindade da castidade, protetora da maternidade na relação conjugal, sugere uma nova relação com o desejo erótico despertado por Helena, limitado ao contexto matrimonial, portanto uma sexualidade benigna, geradora de frutos. Da comparação com Afrodite tão recorrente na *Ilíada* passa-se para a comparação com Ártemis, na primeira vez que a heroína aparece na *Odisséia*, referenciando uma sexualidade e feminilidade domesticada e socializada pelo vínculo matrimonial, tal qual Penélope, que diante de toda a adversidade, se mantém casta até o regresso do seu marido.

Odisseu demora-se dez anos para retornar a Ítaca que o aguarda com punhos cerrados. Agamêmnon, o grande general aqueu, é morto por uma ação conjunta de sua esposa Clitemnestra e seu amante Egisto, e todos os demais guerreiros vitoriosos vivenciam infortúnios e/ou morte no mar. Porém, Menelau escapa ao mar e sai ileso da violenta maldição<sup>27</sup> que assola sua casa por ser esposo da filha de Zeus. Esta também nenhuma

---

o arco como arma. Seve-se dele contra os veados, que persegue em corrida, e também contra os humanos. É ela que envia às mulheres que morrem de parto o mal que as vitima. As suas flechas dão morte súbita, sobretudo as que não provocam qualquer dor. É vingativa e foram numerosas as vítimas de sua cólera” (GRIMAL, 2000, p. 48).

27 Segundo Brandão (1997, p. 77), a maldição familiar está diretamente relacionada ao direito do *génos* (descendência, grupo familiar) quer dizer qualquer *hamartía*, erro, falta, cometida por um membro do *génos* atinge *génos* inteiro, ou seja, as consequências recaem sobre todos os parentes e seus descendentes. A maldição familiar que leva à morte de Agamemnon remonta a Tântalo, filho dileto de Zeus, que admito no convívio dos deuses por três vezes os traiu: revelando aos homens segredos divinos e roubando néctar e ambrosia e testando sua onisciência, matando ao próprio filho Pélops e oferecendo-o em sacrifício aos deuses, para ver se estes adivinhariam o que lhes era ofertado. Pélops foi recomposto e revivificado e seu pai punido com a sede e fome eternas no Tártaro. A primeira vítima da *hamartía* paterna foi Níobe; orgulhosa de seus muitos filhos dizia-se superior a Leto que gerou apenas Apolo e Ártemis; Irritada Leto pede aos filhos que mantêm os filhos da insolente mulher; enlouquecida com a perda dos filhos é transformada em rochedo. Pélops, após voltar à vida, assim como muitos outros valentes já haviam feito, foi desafiar a Enômano, rei de Pisa, numa corrida de cavalos para tentar conseguir esposar a filha deste, Hipodamia. A princesa tendo se apaixonado por Pélops lhe ajuda a subornar o cocheiro do pai e vencer a corrida. Para evitar serem denunciados matam o cocheiro que parte lhes deixando uma maldição. Do casal nasceram entre outros, Atreu, Tieste e Crisipo. Atreu e Tiestes após matar a Crisipo refugiam-se em Micenas. Mais tarde os irmãos se colocam em disputa por seu trono, por interferência de Zeus, Atreu vence e expulsa Tieste que conspirava com a esposa de Tieste, Aérope, que era também sua amante. Quando descobre a traição da esposa e do irmão, Atreu finge se reconciliar, mas serve a carne dos três filhos do irmão a este em um banquete e o expulsa novamente. A conselho de um oráculo Tieste tem um filho, Egisto, com sua própria filha, Pelopia. Mãe e filho seguem para Micenas, Pelópia casa-se com Atreu, seu tio e Egisto é criado em sua corte, ignorando que Tiestes é seu pai, recebeu do padrasto a ordem de matá-lo, mas antes de cumprir a missão, descobre que iria matar o próprio pai. Retorna, então, a Micenas mata o tio e entrega o trono ao pai. Agamêmnon e Menelau são filhos de Atreu e Aérope. Os irmãos casam-se com as irmãs, Clitemnestra e Helena. Menelau foi escolhido por Helena. Agamêmnon matou o primeiro marido e o primeiro filho de Clitemnestra e a tomou contra sua vontade. Anos mais tarde, sacrifica Ifigênia para conseguir ventos propícios

punição recebeu por trair tanto gregos quanto troianos no decorrer da guerra. Assim, segundo Norman Austin,

Tomadas em conjunto a *Ilíada* e a *Odisséia* representam uma complicada Helena que é ao mesmo tempo uma mulher à mercê dos desejos e limitações humanas, e alguém mais que humana, uma filha de Zeus que escapa das punições que alcança aos demais, incluindo a transgressão (nêmesis) e os códigos de ética (AUSTIN, 1994, p. 10).

Essa fórmula se repetirá no universo trágico. Como vemos adiante, Helena em momento algum recebe punição exemplar por sua conduta, como aconteceria caso não fosse ela uma heroína, como poderia acontecer com a pudica Penélope, que certamente seria forçada a contrair novo matrimônio caso Odisseu estivesse de fato morto.

Quando, no Canto XV, Telêmaco novamente se hospeda em Esparta, a deusa Atena julga que ali muito se demora e o insta a partir. Este obedientemente atende sua protetora, mas eis que quando se despede do casal real para partir, veem um pássaro voando, uma águia, que agarra um belo e gigantesco ganso doméstico do pátio e com ela voa à direita dos que ali estão e o arremessa à frente dos cavalos dos viajantes. Antes que qualquer outro o faça, Helena interpreta o prodígio:

Ouvi! Desvendo o augúrio, tal e qual os numes  
Lançam-no ao coração. Cogito o cumprimento:  
Águia que agarra o ganso alimentado em casa,  
Num voo dos montes, onde aninha a prole, assim,  
Após carpir agruras múltiplas, vagar  
Tantíssimo, Odisseu vingar-se-á no lar,  
Se é que já não arvore lá agrura aos porcos  
“κλυτέ μευ· αὐτὰρ ἐγὼ μαντεύσομαι, ὡς ἐνὶ θυμῷ  
ἀθάνατοι βάλλουσι καὶ ὡς τελέεσθαι ὄϊω·  
ὡς ὄδε χῆν' ἦρπας' ἀπιταλλομένην ἐνὶ οἴκῳ  
15.175 ἐλθὼν ἐξ ὄρεος, ὅθι οἱ γενεή τε τόκος τε,

---

para a partida para Tróia, a mãe indignada e ofendida, em parceria com o amante Egisto, mata o esposo e Cassandra, sua concubina troiana. Para vingar o pai, os irmãos Orestes e Electra matam a mãe e o amante. A maldição familiar termina com a intervenção de Atena e Apolo que converte as Erinias, punidoras da *hamartía*, em Eumênides, que respondem em nome da cidade e não mais das famílias.

ὥς Ὀδυσσεὺς κακὰ πολλὰ παθῶν καὶ πόλλ' ἐπαληθεῖς  
οἴκαδε νοστήσει καὶ τίσεται· ἤε καὶ ἤδη (HOMERO. *Odisséia*, XV,  
vv. 172 – 177).

Os traços negativos e ambivalentes de Helena, ainda lembrados no canto IV, aqui no canto XV não se manifestam. O casal desfruta da bem aventurança devida aos felizes casais que grandes tormentos já enfrentaram para reviverem este estado das coisas. Este quadro por eles oferecido configura-se em uma leitura complementar do presságio, enviado a Telêmaco e interpretado pela sua anfitriã, de como será futuramente em Ítaca com a volta de Odisseu e seu reencontro com Penélope, após haverem repellido os inconvenientes pretendentes que a assediam.

Não é apenas nas entrelinhas que Helena evoca Penélope. Ao presentear o hóspede que parte, a rainha espartana, assim como o marido, entrega-lhe o que de mais valioso possui e o aconselha a entregar a dádiva à mãe para que esta o guarde até que Telêmaco despose alguma jovem.

O dom que te darei, meu filho, é um recordeo  
Das mãos de Helena, para o ensejo pluriamado  
Das núpcias, um adorno para a esposa! Até  
Lá, tua mãe o guarde em casa!  
“δῶρόν τοι καὶ ἐγώ, τέκνον φίλε, τοῦτο δίδωμι,  
μνημ' Ἑλένης χειρῶν, πολυηράτου ἐς γάμου ὄρην,  
σῆ ἀλόχῳ φορέειν· τῆος δὲ φίλη παρὰ μητρὶ  
κείσθω ἐνὶ μεγάρῳ. σὺ δέ μοι χαίρων ἀφίκοιο (HOMERO. *Odisséia*,  
XV, vv. 125 – 128).

Versos atrás a deusa Atena havia, com palavras malévolas, retratado Penélope a Telêmaco, dizendo-lhe que esta não estava agindo conforme devia, mas como era natural nas mulheres mortais. Atena assim se porta, provavelmente, no intuito de apressá-lo a retornar o mais rápido possível. Porém, usando palavras que contradizem todo o restante da narrativa a respeito da mãe de Telêmaco, colocando em *xequê* o comportamento e a fidelidade de Penélope a Odisseu.

O pai de Eurímaco e seus irmãos propagam  
 Que ele há de desposá-la por donaires muitos  
 Que lhe oferece, aos quais acresce sempre mais.  
 Que não sequestrem teus pertences do solar!  
 Sabes o coração que bate na mulher:  
 Só quer enriquecer a casa do consorte,  
 Não lembra nem procura os filhos das primeiras  
 Núpcias, já olvidada de seu ex, defunto.

ἤδη γάρ ῥα πατήρ τε κασίγνητοί τε κέλονται  
 Εὐρυμάχῳ γήμασθαι· ὁ γὰρ περιβάλλει ἅπαντας  
 μνηστῆρας δώροισι καὶ ἐξώφελλεν ἔεδνα·  
 μή νύ τι σεῦ ἀέκητι δόμων ἐκ κτήμα φέρηται.  
 15.20 οἴσθα γὰρ οἷος θυμὸς ἐνὶ στήθεσσι γυναικός·  
 κείνου βούλεται οἶκον ὀφέλλειν ὅς κεν ὀπιίη,  
 παίδων δὲ προτέρων καὶ κουριδίῳ φίλοιῳ  
 οὐκέτι μέμνηται τεθνηκότος οὐδὲ μεταλλᾶ. (HOMERO. *Odisséia*,  
 XV, vv.16 – 23).

Os presentes recebidos são honrarias ao seu estatuto e à glória de seu pai. E por meio da lembrança de Penélope por Helena, no cumprimento exato de seus deveres, o aedo retoma a ordenação da vida em Ítaca tal qual vinha sendo narrada. Pois, por meio das palavras de Atena a virtuosidade de Penélope havia sido questionada, para ser reparada e provada novamente versos à frente e no restante do poema.

Porém, no curso da narrativa homérica a esposa de Odisseu é um contraponto às mulheres em sua natureza composta por Pandora e Afrodite. Sua fidelidade conjugal conquistou fama ao longo de milênios, sendo ainda hoje paradigma na literatura Ocidental. Seu mito é narrado na *Odisséia*, mas segundo Grimal (2000, p. 364) existem algumas tradições destoantes da vulgata homérica.

Sabemos que por amor à esposa Odisseu se fez passar por louco para evitar partir para a Guerra de Tróia, mas seu truque foi descoberto e teve que se por a caminho, deixando a

esposa e o filho recém-nascido. Penélope, até que o filho tenha idade suficiente, fica responsável por todos os bens de seu senhor.

Finda a longa guerra, contudo, Odisseu não retorna, navegando por mares desconhecidos, e com o tempo começa a ser dado como morto. Penélope passa a ser considerada, então, como um bom partido, e seu palácio, se enche de pretendentes que lhe disputam a mão. Estes instalam-se no palácio e de banquete em banquete arruínam os bens do palácio real.

Porém, Penélope não deseja casar-se novamente, mas aproximando-se o vigésimo ano de ausência do marido e três que os pretendentes tomaram o palácio, fica cada vez mais difícil protelar a decisão. Nos últimos anos de assédio dos pretendentes, para esquivar-se de fazer a escolha do novo marido elabora uma artimanha: diz aos pretendentes que assim que acabar de confeccionar uma mortalha para o sogro escolherá o segundo marido. Mas o trabalho que fazia durante o dia desfazia durante a noite retardando a data que não desejava. Seu plano posteriormente é descoberto, mas serviu-lhe por um tempo como escape.

O que tecia em pleno dia, à luz da tocha,

Penélope durante a noite desfazia.

Com esse ardil, três anos enganou aqueus (...)

E se persiste em afligir argivos ínclitos

Excogitando um dom que Atena lhe faculta,

Produzir obras belas, usufruir do espírito

Brilhante e astúcia.

ὥς τρίετες μὲν ἔληθε δόλω καὶ ἔπειθεν Ἀχαιοῦς·

ἀλλ' ὅτε τέτρατον ἦλθεν ἔτος καὶ ἐπήλυθον ὤραι,

τὰ φρονέουσ' ἀνὰ θυμόν, ὃ οἱ πέρι δῶκεν Ἀθήνη(...)

ἔργα τ' ἐπίστασθαι περικαλλέα καὶ φρένας ἐσθλὰς

κέρδεά θ', οἷ' οὐ πῶ τίς ἀκούομεν οὐδὲ παλαιῶν,

τάων αἰ πάρος ἦσαν εὐπλοκαμίδες Ἀχαιαί (HOMERO. *Odisséia*, II, vv. 105 – 107; 116 – 119).

Se a benção de Afrodite recai sobre Helena e Páris, Penélope e Odisseu estão sob os cuidados de Atena. Quanto a Odisseu isso nenhuma novidade representa, mas acreditamos que a deusa de olhos glaucos tem seus dotes manifestos na pudica esposa de Odisseu, astuciosa e excelente tecelã, como indicam os versos supracitados. Da mesma forma que Odisseu usou de ardil do cavalo de madeira para ludibriar e vencer os troianos, Penélope usa do ardil da tessitura da mortalha para postergar a decisão sobre seu possível novo casamento. Em outro momento, ainda na tentativa de ludibriar seus pretendentes, Penélope mostra-se astuciosa, sob ordens de Atena que aos destinos da família conduz zelosamente. Propõe que aquele que conseguir vergar o arco de Odisseu será o seu eleito, pois sabia da impossibilidade do feito se realizar.

Aproximando-se dos moços, deusa, quase,  
 Estanca rente ao botaréu que escora o teto,  
 Velando o rosto com o véu luzente, ao centro  
 Da dupla fiel de ancilas. Imediatamente  
 Toma a palavra, que dirige aos pretendentes:  
 “Ouvi-me, altivos procos! Irrompestes sempre,  
 Sem pausa, no palácio de um herói há muito  
 Ausente, para a comilança e a beberagem.  
 Jamais lançastes mão de um argumento outro  
 Que não fosse o desejo de me desposar.  
 Ânimo, que eu agora exhibo o prêmio! O arco  
 Enorme de Odisseu divino aqui coloco,  
 E a quem mais ágil se mostrar no manuseio  
 E transpassar à flecha a dúzia de segures,  
 Eu seguirei assegurando abandonar  
 O lar nupcial, tão belo de ouro, maxibelo  
 A ser rememorado sempre, até no sonho.  
 ἢ δ' ὅτε δὴ μνηστήρας ἀφίκετο δῖα γυναικῶν,  
 στή ῥα παρὰ σταθμὸν τέγεος πύκα ποιητοῖο,  
 ἄντα παρειάων σχομένη λιπαρὰ κρήδεμνα.  
 ἀμφίπολος δ' ἄρα οἱ κεδνὴ ἐκάτερθε παρέστη.  
 αὐτίκα δὲ μνηστήρσι μετηύδα καὶ φάτο μῦθον·

“κέκλυτέ μευ, μνηστήρες ἀγήνορες, οἱ τόδε δῶμα  
 ἐχράετ’ ἐσθιέμεν καὶ πινέμεν ἐμμενῆς αἰεὶ  
 ἀνδρὸς ἀποικομένοιο πολὺν χρόνον· οὐδέ τιν’ ἄλλην  
 μύθου ποιήσασθαι ἐπισχεσίην ἐδύνασθε,  
 ἀλλ’ ἐμὲ ἰέμενοι γῆμαι θέσθαι τε γυναῖκα.  
 ἀλλ’ ἄγετε, μνηστήρες, ἐπεὶ τόδε φαίνεται ἄεθλον.  
 θήσω γὰρ μέγα τόξον Ὀδυσσῆος θείοιο·  
 ὃς δὲ κε ῥῆϊτατ’ ἐντανύση βιὸν ἐν παλάμῃσι  
 καὶ διοϊστεύση πελέκεων δυοκαίδεκα πάντων,  
 τῷ κεν ἄμ’ ἐσποίμην, νοσφισσαμένη τόδε δῶμα  
 κουρίδιον, μάλα καλόν, ἐνίπλειον βιότοιο,  
 τοῦ ποτὲ μεμνήσεσθαι ὄϊομαι ἔν περ ὄνειρῳ.” (HOMERO.  
*Odisséia*, XXI, vv. 63 – 79).

Esta longa citação nos permite atentar para vários temas a serem abordados. Primeiramente, destacamos que Penélope se mostra bela, porém, cobrindo-se com um véu, como é seu costume quando necessita mostrar-se aos pretendentes, ainda que estes estejam há tempos em sua casa, a soberana mantém-se reclusa ao espaço feminino, mantendo-se a salvo dos olhares masculinos. No entanto, quando, motivada por Atena, a eles se dirige, não poupa palavras de reprovação por sua má conduta, dilapidando o palácio e desrespeitando o herói ausente. E para finalizar, a soberana afirma que mesmo tomando outro esposo jamais se esquecerá do primeiro matrimônio, lembrado mesmo nos sonhos.

No canto V da *Odisséia*, vemos que Odisseu prefere abandonar a bela e imortal Calipso para retornar à presença dos que ama, sua família, filho e esposa. A história do casal em Homero é marcada pela presença do amor em comum, reconhecido pela própria divindade que desejava tê-lo como esposo:

Ciente da aflição  
 Que é teu destino padecer anteriormente  
 A por os pés em Ítaca, guardião do lar  
 Em que hoje estás, comigo ficas, sem  
 Morrer, embora ansioso de rever a esposa  
 Com quem, ao longo das jornadas, tens sonhado

αὐτίκα νῦν ἐθέλεις ἰέναι; σὺ δὲ χαῖρε καὶ ἔμπης.  
 εἷ γε μὲν εἰδείης σῆσι φρεσὶν ὅσσα τοι αἴσα  
 κήδε' ἀναπλήσαι, πρὶν πατρίδα γαῖαν ἰκέσθαι,  
 ἐνθάδε κ' αὖθι μένων σὺν ἐμοὶ τόδε δῶμα φυλάσσοις  
 ἀθάνατός τ' εἴης, ἰμειρόμενός περ ἰδέσθαι

5.210 σὴν ἄλοχον, τῆς τ' αἰὲν ἐέλδεαι ἥματα πάντα. (HOMERO.  
*Odisséia*, V, vv. 205 – 210).

Embora Odisseu muito deseje rever a amada esposa, a *Odisséia* delinea uma personagem que tem uma beleza muito mais de ordem moral do que física, ao contrário de Helena. Para Páris e/ou Menelau, por outro lado, Helena representa muito mais um objeto de desejo luxuriante e um prêmio a uma disputa que enobrecerá o vencedor. Não ignoramos, no entanto, que a proteção de Penélope, dos bens do palácio e deste próprio, fazem parte do conjunto de atribuições masculinas devidas tanto a Odisseu quanto a Telêmaco.

Em conformidade com a Helena que vem se delineando ao longo da *Odisséia*, Homero através de Penélope novamente inocenta plenamente a Helena:

Helena argiva até essa filha do Cronida  
 Jamais amara um estrangeiro, presciente  
 De que os aqueus, adeptos de Ares, deus belaz,  
 Fariam que ela retornasse ao lar avoengo.  
 Um deus a induziu ao feito vil.

οὐδέ κεν Ἀργεῖη Ἑλένη, Διὸς ἐκγεγαυῖα,  
 ἀνδρὶ παρ' ἄλλοδαπῶ ἐμίγη φιλότητι καὶ εὐνῆ,  
 23.220 εἰ ἤδη ὁ μιν αὖτις ἀρήϊοι υἴες Ἀχαιῶν  
 ἀξέμεναι οἰκόνδε φίλην ἐς πατρίδ' ἔμελλον.

τὴν δ' ἦ τοι ῥέξαι θεὸς ὤρορεν ἔργον ἀεικές. (HOMERO.  
*Odisséia*, XXIII, vv. 218 – 222).

Helena, no entanto, será lembrada pela posteridade pela beleza e Penélope pela virtude moral. Pois Helena nunca é no singular, mas sim no plural, a tradição a manteve como símbolo do belo feminino. Mesmo sendo uma esposa irrepreensível na *Odisséia*, sua narrativa

não se constrói sem a lembrança de seus amores com Páris, sem sua infidelidade conjugal, sem sua beleza tentadora.

Por seu turno, Penélope sob os auspícios diretos de Atena e indiretamente sob a proteção de Hera, deusa das relações lícitas, é o modelo da esposa perfeita. Os versos proferidos por Agamêmnon, morto pela esposa em confabulação com seu amante, já preveem como a soberana de Ítaca será cantada eternamente:

Multiastucioso Odisseu Laércio, venturoso,  
 Conquistaste uma esposa hipervirtuosa;  
 Que pensamentos magnos tem tua consorte,  
 Filha de Icário, nobre. Do esposo Odisseu  
 Não se esqueceu. O *Kléos* que é o eco do renome,  
 Perdurará. À percuciência de Penélope,  
 Hão de compor os numes aprazível canto  
 Aos homens ctônios.  
 “ὄλβιε Λαέρταο πάϊ, πολυμήχαν’ Ὀδυσσεῦ,  
 ἧ ἄρα σὺν μεγάλῃ ἀρετῇ ἐκτήσω ἄκοιτιν.  
 ὡς ἀγαθαὶ φρένες ἦσαν ἀμύμονι Πηνελοπείῃ,  
 24.195κούρη Ἰκαρίου· ὡς εὖ μέμνητ’ Ὀδυσῆος,  
 ἀνδρὸς κουριδίου· τῷ οἱ κλέος οὐ ποτ’ ὀλεῖται  
 ἧς ἀρετῆς, τεύξουσι δ’ ἐπιχθονίοισιν ἀοιδῆν  
 ἀθάνατοι χάριεσαν ἐχέφρονι Πηνελοπείῃ (HOMERO. *Odisséia*,  
 XXIV, vv. 192 – 198).

Helena e Penélope são modeladas nas mesmas narrativas poéticas que moldam as deusas que lhes moldam a personalidade, as ações, o destino; as duas personagens mortais são enredadas na teia das ações cotidianas dos divinos que não se esquivam de atuar entre os humanos.

Afrodite é a protetora de Helena e de seus matrimônios; Atena, de Penélope e de toda sua família; Hera a ambas envolve em suas competências divinas por ser a esposa legítima por excelência. Mas as personagens Helena e Penélope são mulheres, possuem em si algo que em Homero não é explicado: a essência de Pandora, definida em Hesíodo. Se a segunda age tão

diferentemente da primeira é por ser mulher tão virtuosa que anula a herança compartilhada pelo *genos gunaikos*. No entanto, mesmo sendo relatada em todo o poema como “virtuosa”, “divina mulher”, “prudente”, “muito sensata”, Atena não hesita em dotá-la do mesmo quinhão distribuído entre todas as descendentes de Pandora.

A poesia homérica e hesiódica apresentam um conjunto mítico complementar que muito nos ajuda a compreender características com as quais as Helenas euripidianas foram representadas séculos mais tarde. Por esta razão, passamos agora a uma análise de Hesíodo e sua elaboração do mundo humano e divino, ainda mantendo nossa atenção em Hera e Afrodite, e, ao lado de Helena, como representante do mundo humano, encontramos Pandora.

### **2.3 Hesíodo (século VII): a ordenação do cosmos e do mundo humano.**

A configuração do mundo de Hesíodo difere grandemente do mundo no qual tinha lugar as recitações dos cantos homéricos. A origem do poeta é provavelmente a Ásia Menor eólica e como muitos de seus compatriotas, com o fracasso nos investimentos no comércio marítimo, sua família transferiu-se para a Beócia. Apesar de ali não ter suas raízes, a região, de isolamento campesino e tradições ásperas e vigorosas antiquíssimas, muito o influenciou. (LESKY, 1990, p. 115).

Em sua juventude foi pastor nas montanhas, mais tarde passou a trabalhar na terra. Segundo seu próprio testemunho, em *Os Trabalhos e Os Dias* (v. 376, 604), sua região era de difícil labor e vivia uma dura existência. No próêmio da *Teogonia*, o poeta nos relata o fato mais notório de sua existência, quando as Musas o encontraram no monte Helicón e lhe despertaram o desejo de falar de coisas passadas e futuras. Lesky (1990, p. 116) afirma que, embora a inspiração das Musas, seu encontro com a poesia homérica teria sido indispensável

para que se convertesse em aedo e pudesse compor seus poemas. Em função de sua nova atividade abdicou-se dos cuidados agrários, porém, pouco viajou para terras distantes.

Em conjunto, a *Teogonia* e *Os Trabalhos e Os Dias* de Hesíodo compõem uma tentativa do poeta de sistematizar o ordenamento do mundo em suas esferas divina e humana, definindo as competências e atribuições dos deuses e dos homens. O mundo tal como é concebido até então é explicado desde seus primórdios, o surgimento dos deuses e dos homens, sua vida comum e a separação que culmina na definição da base da condição humana. Esta separação está intrinsecamente relacionada à criação da primeira mulher, Pandora, que por sua presença entre os homens, como um polo oposto, introduz uma nova oposição definidora, homem/mulher; até então o homem apenas opunha-se aos deuses e aos animais.

Toda a *Teogonia*, evidentemente, nos interessa, já que temos falado constantemente do mundo dos deuses em meio ao mundo dos homens e ainda em Eurípides, no século V, se tratará de como ordenar a relação do humano com o divino e do humano consigo mesmo. No entanto, focamos aqui em três personagens que nos importam particularmente: Hera, Afrodite e Pandora, por acreditar que as três nos permitem compreender atributos presentes nas representações euripidianas de Helena. Em Atena, como uma das deusas responsáveis pela constituição da primeira mulher também nos detemos brevemente. Para Brandão (1997, p. 161), a *Teogonia*, para além de projetar o social no divino por meio da elaboração de uma *diké* que não era mais algo aleatório, mas a manifestação da vontade de Zeus, o poeta apresenta o caminho que leva de Caos, massa informe e confusa, a Zeus, que conquista, ao invés de criar. Ele é um ordenador e meio de manutenção dessa ordem estabelecida.

Hera descende de Crono e Réia, titãs aprisionados por longo tempo por Urano no seio materno; é irmã e esposa de Zeus. A primeira entre as deusas. A divindade Réia com Crono pariu os brilhantes filhos: Héstitia, Deméter e Hera (HESÍODO. *Teogonia*, vv. 433 – 434).

É a sétima e última a quem Zeus se une; toma-a por esposa, mas este continuará tendo alguns amores extraconjugais, que Hesíodo não narra minuciosamente, como faz Homero, mas menciona assim como os amores e matrimônios anteriores ao casamento com Hera.

Da união de Zeus e Hera nasceram Hebe, Ares, e Ilítia. (HESÍODO. *Teogonia*, vv. 932 - 934).

Hesíodo apesar de apresentar sinteticamente a criação e organização do mundo dos deuses deixa entrever características da divina Hera, que já destacamos em Homero, como o ciúme de Zeus e sua coragem em desafiá-lo quando zangada. Hércules enfrenta duras provas devido à perseguição de Hera e quando Zeus dá a luz sozinho a Atena, a esposa enraivecida pari também sozinha a Hefesto.

A seguir gerou Hidra, sábia do que é funesto,  
E em Lerna nutria-a a Deusa de alvos braços Hera  
Por imenso rancor contra a força de Heracles (...)  
Ele da própria cabeça gerou a de olhos glaucos  
Atena terrível estrondante guerreira infatigável  
Soberana a quem apraz fragor combate e batalha.  
Hera por raiva e por desafio a seu esposo  
Não unida em amor gerou o ínclito Hefesto  
Nas artes brilho à parte de toda a raça do Céu.

Ὅρθον τε κτείνας καὶ βουκόλον Εὐρυτίωνα  
σταθμῶ ἐν ἡρόεντι πέρην κλυτοῦ Ὠκεανοῖο.  
ἢ δ' ἔτεκ' ἄλλο πέλωρον ἀμήχανον, οὐδὲν εἰκόδες (...)  
Κλωθῶ τε Λάχεσιν τε καὶ Ἄτροπον, αἷ τε διδοῦσι  
θνητοῖς ἀνθρώποισιν ἔχειν ἀγαθόν τε κακόν τε.  
τρεις δὲ οἱ Εὐρυνόμη Χάριτας τέκε καλλιπαρήους,  
Ὠκεανοῦ κούρη, πολυήρατον εἶδος ἔχουσα,  
Ἀγλαΐην τε καὶ Εὐφροσύνην Θαλίην τ' ἐρατεινήν·  
910 τῶν καὶ ἀπὸ βλεφάρων ἔρος εἶβετο δερκομενάων  
(HESÍODO. *Teogonia*, vv. 293 – 295; 905 – 910).

Atena, fruto dos amores de Zeus e Métis, a inteligência astuciosa, foi gestada pelo pai.

Pois este havia sido prevenido pela Terra e pelo Céu que poderia ser destronado pelos filhos

gerados por Métis. Por essa razão, Atena é tão semelhante ao próprio pai de quem recebeu o direito de manter-se para sempre virginal.

Afrodite, ao contrário de Hera e Atena, não foi gerada por pai e mãe. Crono, da primeira geração de deuses, instado pela mãe, Terra, decapitou o membro viril do pai, Urano, que não permitia que os filhos à luz saíssem mantendo-os ocultos no sei da mãe. Esta afadigou-se e, ofendida, clamou que os filhos lhe ajudassem. Apenas Crono se dispôs.

O pênis, tão logo cortando-o com o aço  
 Atirou do continente no undoso mar,  
 Aí muito boiou na planície, ao redor branca  
 Espuma da imortal carne ejaculava-se, dela  
 Uma virgem criou-se. Primeiro Citera divina  
 Atingiu, depois foi à circunfluída Chipre  
 E saiu veneranda bela Deusa, ao redor relva  
 Crescia sob esbeltos pés. A ela. Afrodite (...)  
 Eros acompanhou-a, Desejo seguiu-a belo,  
 Tão logo nasceu e foi para a grei dos Deuses.  
 Esta honra tem dês o começo e na partilha  
 Coube-lhe entre homens e Deuses imortais  
 As conversas de moças, os sorrisos, os enganos,  
 O doce gozo, o amor a meiguice.

ὄσσαι γὰρ ῥαθάμιγγες ἀπέσσυθεν αἱματόεσσαι,  
 πάσας δέξατο Γαῖα· περιπλομένων δ' ἐνιαυτῶν  
 185 γείνατ' Ἐρινῦς τε κρατερὰς μεγάλους τε Γίγαντας,  
 τεύχεσι λαμπομένους, δολίχ' ἔγχεα χερσὶν ἔχοντας,  
 Νύμφας θ' ἃς Μελίας καλέουσ' ἐπ' ἀπείρονα γαῖαν·  
 μήδεα δ' ὡς τὸ πρῶτον ἀποτμήξας ἀδάμαντι  
 κάββαλ' ἀπ' ἠπείροιο πολυκλύστῳ ἐνὶ πόντῳ,  
 ὡς φέρετ' ἄμ πέλαγος πουλὺν χρόνον, ἀμφὶ δὲ λευκὸς  
 ἀφρογενέα τε θεὰν καὶ εὐστέφανον Κυθέρειαν  
 κικλήσκουσι θεοὶ τε καὶ ἄνδρες, οὐνεκ' ἐν ἀφρῶ  
 θρέφθη· ἀτὰρ Κυθέρειαν, ὅτι προσέκυρσε Κυθήροισ·  
 Κυπρογενέα δ', ὅτι γέντο πολυκλύστῳ ἐνὶ Κύπρῳ·  
 ἡδὲ φιλομμηδέα, ὅτι μηδέων ἐξεφάνθη.

τῆ δ' Ἔρος ὠμάρτησε καὶ Ἴμερος ἔσπετο καλῶς (HESÍODO.  
*Teogonia*, vv. 183 – 190; 196 – 201).

Em Homero, Afrodite é filha de Zeus e Dione; aqui é gerada autonomamente, uma potência que tem como primeiros acólitos *Himeros* e Eros<sup>28</sup> e que se ocupa dos pequenos prazeres dos romances. Mas juntamente com os demais habita o Olimpo e submete-se à autoridade de Zeus, como todos os demais que juntos presidem a ordenação do mundo humano.

As distinções entre Homero e Hesíodo estendem-se a todos os homens por eles referidos. Em *Os Trabalhos e Os Dias*, após narrar o mito de Prometeu e Pandora, o aedo apresenta o mito das cinco raças. Os heróis da *Iliada* e da *Odisséia* são a quarta raça, exatamente a Raça dos Heróis (vv. 161 – 167); antecedem-na, a Raça de Ouro, a Raça de Prata e a Raça de Bronze, e é sucedida apenas pela Raça de Ferro, a do próprio poeta.

A Raça dos Heróis é descrita como uma raça mais justa e mais corajosa, de semideuses que habitam a Ilha dos Bem Aventurados:

E são eles que habitam de coração tranquilo

A Ilha dos Bem Aventurados, junto ao Oceano profundo

Heróis afortunados, a quem doce fruto

Traz três vezes ao ano a terra nutriz.

ἄψ αὖτις μύθοισι προσηύδα μητέρα κεδνήν·

μητερ, ἐγὼ κεν τοῦτό γ' ὑποσχόμενος τελέσαιμι

ἔργον, ἐπεὶ πατρός γε δυσωνύμου οὐκ ἀλεγίζω

ἡμετέρου· πρότερος γὰρ ἀεικέα μήσατο ἔργα. (HESÍODO. *Os*

*Trabalhos e Os Dias*, vv. 169 – 172).

<sup>28</sup> “Eros é o deus do Amor. A sua personalidade instável evoluiu bastante desde a era arcaica até a época alexandrina e romana. (...) Mas permanecerá sempre, mesmo na época dos ‘embelezamentos’ alexandrinos da sua lenda, uma força fundamental do mundo. É ele que assegura não somente a continuidade das espécies, mas também a coesão interna do Cosmo (...). Pouco a pouco, sob a influência dos poetas, o deus Eros foi tomando a sua fisionomia tradicional. É representado sob a forma de uma criança, geralmente, alada que se compraz em perturbar os corações” (GRIMAL, 2000, p. 148). “*Ἔρως* é ainda e só um substantivo abstrato, frequentemente associado a *ἰμερος*, ‘desejo’. Mais tarde, quando for deificado, será considerado, naturalmente, filho de Afrodite. E assim, “*Ἔρως* e *Ἰμερος*, juntamente com *Πείθω* ‘Persuasão’, e por vezes outras personificações ainda, farão parte do grupo que acompanha a deusa do Amor” (PEREIRA, 1993, p. 5).

A estes a Raça de Ferro contrasta duramente, pois são os que “nunca durante o dia/ cessarão de labutar e penar e nem à noite de se/ destruir; e árduas angustias os deuses lhes darão”,

“ἰμείρων φιλότητος ἐπέσχετο καὶ ῥ’ ἐτανύσθη/  
πάντη· ὃ δ’ ἐκ λοχέοιο πάις ὠρέξατο χειρὶ

σκαίῃ, δεξιτερῇ δὲ πελώριον ἔλλαβεν ἄρπην” (HESÍODO. Os Trabalhos e Os Dias, vv. 177 – 179). São os descendentes de Pandora e Epimeteu, gerados pela união sexual, que ganham a vida com o suor de seu rosto, com seu labor. “Em Homero, o herói se mede por sua *areté*, excelência, e *timé*, honra pessoal; em Hesíodo a *areté* e a *timé* se traduzem pelo trabalho e pela sede de justiça” (BRANDÃO, 1997, p. 165).

Pandora está ligada à ideia do alimento que vem da terra e do alimento do filho que vem do ventre. Não é uma divindade, mas a primeira mulher e encaixa-se nesse conjunto mítico como parte do mundo presidido pelos imortais. É criada por eles com uma finalidade muito específica e traz em si a genética que para sempre será a da raça das mulheres. Acompanhemos o percurso do surgimento do Universo até a primeira mulher.

### **2.3.1 Pandora e a implantação do tempo humano.**

Primeiro nasceu Caos e depois a Terra de seios amplos; dela nasceram todos os Olímpicos, o Tártaro e Eros, e ainda outras criaturas. Havia, portanto, desde o início um princípio feminino criador, manifestada na Terra; na Noite, que nascida do Caos, com Érebo, gerou ao Éter e ao Dia; nas deusas olímpicas. Pandora é apenas a primeira mulher, criada semelhante a estas últimas para iniciar a raça das mulheres, o *genos gunaikon*.

A *Teogonia* e *Os Trabalhos e Os Dias* fazem referência ao mito de Prometeu e Pandora, no entanto, é no segundo que a primeira mulher ganha um nome e que suas características são melhor explicadas justificando o porquê de constituir um grande mal para os homens. Zeus, querendo vingar o roubo do fogo celeste por Prometeu, convoca Hefesto,

Atena, Afrodite e Hermes para moldarem a primeira mulher, um mal que a todos cativará, uma moléstia dotada de imensa beleza.

Ordenou então ao ínclito Hefesto muito velozmente  
 Terra à água misturar e aí por humana voz e  
 Força, e assemelhar de rosto às deusas imortais  
 Esta bela e deleitável forma de virgem; e a Atena  
 Ensinar os trabalhos, o polidedálio tecido tecer;  
 E à áurea Afrodite à volta da cabeça verter graça,  
 Terrível desejo e preocupações devoradoras de membros.  
 Aí por espírito de cão e dissimulada conduta  
 Determinou ele a Hermes Mensageiro Argifonte.  
 μέμβλεται ἐν στήθεσσι, ἀκηδέα θυμὸν ἐχούσαις,  
 τυτθὸν ἀπ' ἀκροτάτης κορυφῆς νιφόντος Ὀλύμπου.  
 ἔνθα σφιν λιπαροὶ τε χοροὶ καὶ δῶματα καλά.  
 πὰρ δ' αὐτῆς Χάριτες τε καὶ Ἴμερος οἰκί' ἔχουσιν  
 ἐν θαλίης ἐρατὴν δὲ διὰ στόμα ὄσσαν ἰεῖσαι  
 μέλπονται πάντων τε νόμους καὶ ἦθεα κεδνὰ  
 ἀθανάτων κλείουσιν, ἐπήρατον ὄσσαν ἰεῖσαι.  
 αἱ τὸτ' ἴσαν πρὸς Ὀλυμπον ἀγαλλόμεναι ὅτι καλῆ, (HESÍODO.  
*Os Trabalhos e Os Dias*, vv. 61 – 68).

Concluída essa primeira etapa, Pandora é apresentada aos deuses olímpicos e cada um lhe dá um dom. Desta maneira se encerra a fabricação da primeira mulher e Zeus a envia como presente a Epimeteu<sup>29</sup>. Este se esquecendo da advertência do irmão Prometeu para não aceitar presentes dos olímpicos, aceita-a. Ao ver espalhados diversos males pela Terra após Pandora haver aberto um vaso que os guardava<sup>30</sup>, Epimeteu então compreendeu a advertência do irmão, mas era tarde para voltar atrás.

A recato dos males, dos difíceis trabalhos,

<sup>29</sup> “Epimeteu é um dos quatro filhos de Jápeto e da Oceânide Clímene (ou de Ásia). Pertence à raça dos Titãs e é irmão de Atlas, Menécio e Prometeu (ao qual é frequentemente associado por seu sua antítese). É ele o instrumento de que Zeus se serve para ludibriar o engenhoso Prometeu. Depois de suplantar o deus em dois empreendimentos, Prometeu proibiu o irmão de aceitar quaisquer presentes das mãos de Zeus. Mas Epimeteu não conseguiu resistir, quando o pai dos deuses lhe mandou oferecer Pandora, levada à sua presença pelo mensageiro Hermes. Foi assim que Epimeteu se tornou responsável pelas desgraças da humanidade” (GRIMAL, 2000, p. 140)

<sup>30</sup> Hesíodo não define que vaso é esse, conforme se verifica nos versos 90 a 99.

Das terríveis doenças que ao homem põem fim;  
 Mas a mulher, a grande tampa do jarro alçando,  
 Dispersou-os e para os homens tramou tristes pesares.  
 Sozinha ali a Expectação em indestrutível morada (...)  
 Mas outros mil pesares erram entre os homens;  
 Plena de males, a terra, pleno, o mar;  
 Doenças aos homens, de dia e de noite,  
 Vão e vem, espontâneas, levando males aos mortais,  
 Em silêncio, pois o tramante Zeus a voz lhe tirou.  
 ἐρχόμενον δ' ἀν' ἀγῶνα θεὸν ὧς ἰλάσκονται  
 αἰδοῖ μιλίχρη, μετὰ δὲ πρέπει ἀγρομένοισιν·  
 τοίη Μουσάων ἱερὴ δόσις ἀνθρώποισιν.  
 ἐκ γάρ τοι Μουσέων καὶ ἐκηβόλου Ἀπόλλωνος  
 95 ἄνδρες αἰοῖδοι ἕασιν ἐπὶ χθόνα καὶ κιθαρισταί,  
 ἐκ δὲ Διὸς βασιλῆες· ὃ δ' ὄλβιος, ὄντινα Μοῦσαι  
 Μουσάων θεράπων κλέεα προτέρων ἀνθρώπων  
 ὑμνήσῃ μάκαράς τε θεούς, οἳ Ὀλυμπον ἔχουσιν,  
 αἴψ' ὃ γε δυσφροσυνέων ἐπιλήθεται οὐδέ τι κηδέων  
 μέμνηται· ταχέως δὲ παρέτραπε δῶρα θεάων.  
 χαίρετε, τέκνα Διός, δότε δ' ἡμερόεσσαν αἰοιδῆν.  
 (HESÍODO. *Os Trabalhos e Os Dias*, vv. 91 – 96; 100 – 104).

Trabalho de artífices habilidosos, em oposição aos homens que até esse momento simplesmente existiam, assim Pandora é criada. E institui o tempo do labor, das dores, da cultura humana, enfim. O tempo e a condição humanas são instituídas graças a um ardil do senhor do Olimpo para punir, muito mais ao titã Prometeu que o desafiou do que aos homens. Porém, desde o primeiro embuste do titã, Zeus sabia que dali algo deveria advir à raça humana, “nas entranhas previu males que aos homens mortais deviam cumprir-se” “ταῦτ' ἄρα ἀζόμενος τίμα ἀριδείκετον υἱόν·καὶ περ χωόμενος παύθη χόλου, ὃν πρὶν ἔχεσκ εν” (HESÍODO. *Teogonia*, v. 532 – 533). Ele não foi enganado, deixou-se enganar porque era necessário que todo o episódio se desenvolvesse para que os homens iniciassem seu tempo particular.

O olhar de Hesíodo sobre as mulheres é um olhar negativo, amargurado. Foram elas que trouxeram o mal e a fadiga, que distanciaram os homens dos deuses. A vida é laboriosa ao seu lado, mas sem elas não há como deixar descendentes (HESÍODO, *Teogonia*, vv. 581 – 593), um mal necessário, que encanta e devora como condição de sua existência (seus dons) ou que traz em si o mal (por haver aberto o vaso que continha os males e os libertado). A Pandora hesiódica é apenas a primeira daquelas que “enchendo a barriga de produtos colhidos pela faina alheia” “κηφῆνας βόσκωσι, κακῶν ξυνήονας ἔργων” (HESÍODO. *Teogonia*, v. 595), em nada contribuem, apenas dificultam uma existência que até aquele momento era tranquila e livre de labores.

Como ressalta Pauline Schmitt – Pantel (2001, p. 132), ao contrário de Eva, primeira mulher na mitologia cristã, Pandora, não foi criada para fazer companhia ao homem, não era desejada por ele. Não é semelhante a Anesidora<sup>31</sup>, a doadora de presentes, aquela que faz os presentes saírem das profundezas, é acima de tudo o símbolo dos desejos terrestres que fazem o homem perder a felicidade. Hesíodo nenhuma referência faz às atividades das mulheres, como a tecelagem, e às dores sofridas pelos muitos partos; elas apenas devoram o trabalho alheio e ociosamente desfrutam seu tempo.

Helena nas obras de Hesíodo apenas é citada quando este nos diz que, da quarta raça de homens, Raça dos Heróis, muitos pereceram em Tróia por sua causa (HESÍODO. *Os Trabalhos e Os Dias*, v. 165). Mas, Helena é mulher, portanto, uma filha de Pandora, da qual

---

<sup>31</sup> “Muito pouco se sabe acerca deste poeta. Sabe-se que nasceu em Samos, mas que passou a maior parte da sua vida em Amorgos. Sobre a data em que viveu, a Suda refere que Semónides teria nascido 490 anos após a guerra de Tróia, ou seja, em 680 a.C. (a guerra de Tróia é convencionalmente datada em 1170 a.C.). Conta-se que Semónides teria dirigido a emigração dos Sâmios para Amorgos, o que o coloca no início do séc. VII e o faz contemporâneo de Arquíloco. Autores como Lloyd-Jones, *Females of the Species*, Alfred e Maurice Croiset, *Histoire de la Litterature Grecque*, Maria F. Brasete, “A crítica às mulheres no fr. 7 de Semónides de Amorgos”, in Carlos M. Mora (coord.), *Sátira, paródia e caricaturas: da Antiguidade aos nossos dias*, e Francisco Rebelo Gonçalves, “Sátira contra as Mulheres, notícia literária, tradução do texto grego e comentário filológico”, in *Obra Completa de Rebelo Gonçalves*, dão-nos informações complementares sobre Semónides de Amorgos, principalmente sobre a sua obra, sobre as questões referentes à época em que terá vivido e também sobre o seu próprio nome, cuja forma correcta (Semónides ou Simónides) é incerta” (SILVA, 2008, p. 18).

herdou os dons dados pelos deuses que a fabricaram. Essas características estarão para sempre presentes em todas as mulheres.

Em outro poeta do final do século VII, Semônides de Amorgos, encontramos definições sobre mulheres que muito contribuem para compreender, de forma geral, algumas características marcantes acerca destas no imaginário pan-helênico que permaneceram até o século V. Porém, diferentemente de Hesíodo, Semônides desenvolve uma concepção menos essencialista do feminino, admitindo diferentes tipos-padrão das mulheres.

O poeta classifica os diferentes tipos de mulheres relacionando-as com os seguintes animais: porca, raposa, cadela, jumenta, marta, égua, macaca, abelha. No geral, elas são descuidadas, falastronas, mentirosas, preguiçosas, volúveis, fofoqueiras, lascivas, entre outros atributos depreciativos; apenas a mulher do tipo abelha é benéfica ao homem que lhe tem por companheira, quer dizer, apenas algumas, com esforço, esquivam-se desse comportamento danoso.

Outra da abelha: sorte do que a toma.

A ela só reproche não se aplica,  
por ela a vida desabrocha e cresce.

Amiga, envelhece com o amado  
após gerar ilustre descendência.

Distinta dentre todas as mulheres  
é, circundada de divina graça.

Não se alegra, sentada entre mulheres  
quando fazem fofocas femininas.

Com elas Zeus agraciou os homens,  
excelentíssimas e muito sábias.

φίλη δὲ σὺν φιλέοντι γηράσκει πόσει  
τεκοῦσα καλὸν κῶνομάκλυτον γένος.

κάριπρεπῆς μὲν ἐν γυναιξὶ γίνεται  
πάσησι, θεΐη δ' ἀμφιδέδρομεν χάρις.

οὐδ' ἐν γυναιξὶν ἥδεται καθημένη

ἴκου λέγουσιν ἀφροδισίους λόγους (SEMÔNIDES, fr. 7, vv. 86 – 91).

Esse será ainda o olhar do século V sobre as mulheres. No entanto, os deuses que forjaram a primeira mulher e as deusas às quais elas são semelhantes estão sendo cada vez mais desmistificados, racionalizados. O que não implica em igualdade de direitos entre os sexos, pois isso não acontece incondicionalmente em momento algum na Antiguidade, nem mesmo em nossos dias.

Deste modo, nem o século V, nem Eurípides, estão revendo o estatuto das mulheres em toda a sua pluralidade. O que está em jogo é toda a experiência religiosa e suas significações na sociedade políade. É nesta conjuntura que o filósofo Górgias elabora sua acusação e seu elogio a Helena, em meio à construção de um discurso que reflete sobre o poder das palavras e, conseqüentemente, sobre todo um mundo divino elaborado pela poesia.

#### **2.4 A defesa de Helena no relato de Górgias (Século V).**

Para compreendermos as representações trágicas de Helena, temos que levar em consideração o fato de que o mundo clássico grego viveu imerso, simultaneamente, em programas de verdade que se opunham, se contradiziam ou se complementavam, como a crítica fundamentada nos métodos de investigação histórica, a crítica fundamentada na filosofia sofística, a crença e a fé nos deuses e heróis homéricos e hesiódicos (VEYNE, 1987, p. 78). Nesse contexto, interessa-nos a filosofia sofística enquanto algo que se destacava, que promovia agitação cultural e dava novo impulso e novas razões a um movimento de racionalização dos *logoi*.

Portanto, aportamos agora no século V, sem deixar o período arcaico para trás, mas trazendo todo ele na bagagem, a teogonia, a cosmogonia, a organização do mundo humano, até mesmo a Helena que encontramos aqui, nos discursos sofísticos e nas tragédias, pois é

justamente a partir daí que o diálogo se estabelece. E iniciamos com Górgias de Leontinos (485- 375), filósofo sofista que para Helena compôs um elogio.

Assim, neste tópico traçamos um rápido esboço e definição da filosofia sofística em Atenas, situando aí Górgias de Leontinos e seus escritos. Em seguida, analisamos seu *Elogio a Helena* no qual enumera todas as possíveis justificativas para se inocentar Helena ao mesmo tempo em que faz um elogio do elogio, do *logos*. Resumidamente, sua argumentação assenta-se nas seguintes hipóteses: ou foi o destino ou a vontade dos deuses que causaram os acontecimentos; foi raptada à força; foi persuadida pelos discursos, em qualquer das hipóteses não poderia evitar, querendo ou não, o curso dos acontecimentos (CASSIN, 2005, p. 323).

Portanto, a Helena de Górgias é inocente, foi ultrajada, mas não possuía poder decisório sobre as circunstâncias, tanto quanto a Helena homérica. A argumentação apresentada pelo filósofo assemelha-se à que foi defendida por Helena em *As Troianas*, mas o resultado alcançado é o mesmo da *Helena* de Eurípides, embora esta apresente enredo essencialmente distante do elogio gorgiano. Pois enquanto este defende a inevitabilidade da presença de Helena em Tróia, aquele a mostra no Egito sem nunca ter pisado nas terras frígias, como vemos no capítulo terceiro.

O que relaciona a Helena gorgiana à Helena da obra homônima de Eurípides, como vemos adiante, é a condição de abandono da personagem em meio à ação de potências que lhe dominam o destino e a conduzem anulando sua vontade própria, e a distinção levada a cabo entre nome e ser nomeado, valorizando o potencial da linguagem.

#### **2.4.1 A voz da sofística se espalha pela cidade.**

A produção historiográfica e filosófica a respeito da filosofia sofística e sua recepção no mundo antigo costuma ser mediada pela leitura platônica destes filósofos, que tende a uma apreciação negativa, deturpada por uma compreensão do que venha a ser a “verdade” muito distinta entre os dois conjuntos de pensamento, o platônico e o sofista, especialmente se considerarmos que o coletivo que se abriga sob essa definição não é homogêneo. Por esta razão, tentamos tanto quanto possível evitar os julgamentos daí advindos, mantendo em nosso horizonte o necessário distanciamento entre um e outro, baseado no fato de que quando Platão escreveu seu diálogo *Górgias*, por exemplo, “operou a demarcação dos territórios do filósofo, do retor e do sofista, de um lado apropriando o conceito de filósofo e, de outro lado subordinando o retor ao filósofo” (MARTINHO, 2010, p. 17).

Segundo Nicola Abbagnano,

Em sentido histórico, a sofística, é a corrente filosófica preconizada pelos sofistas, mestres de retórica e cultura geral que exerceram influência sobre o clima intelectual grego entre os sec. V e IV. Não é uma escola filosófica, mas uma orientação genérica que os sofistas acataram devido às exigências de sua profissão. Seus fundamentos podem ser assim resumidos: 1) O interesse filosófico concentra-se no homem e em seus problemas, o que os sofistas tiveram em comum com Sócrates; 2) O conhecimento reduz-se à opinião e o bem, à utilidade. Consequentemente, reconhece-se da relatividade da verdade e dos valores morais, que mudariam segundo o lugar e o tempo. 3) *Erística*: habilidade em refutar e sustentar ao mesmo tempo teses contraditórias. 4) Oposição entre natureza e lei; na natureza, prevalece o direito do mais forte. Nem todos os sofistas defendem essas teses: os grandes sofistas da época de Sócrates (Protágoras e Górgias) sustentaram principalmente as duas primeiras. As outras foram apanágios da segunda geração de sofistas. (ABBAGNANO, 1998, p. 918).

O jônio Protágoras de Abdera, nascido por volta de 485, é considerado por Lesky (1971, p. 372) como fundador do movimento intelectual sofista. Este atribuía uma autoridade

particular ao *nomos*<sup>32</sup>, à lei do Estado, por ser a representação da coletividade, e imputava à educação o mérito de desenvolver no indivíduo as virtudes políticas necessárias ao cidadão ateniense, desvinculando as virtudes da nobreza sanguínea e possibilitando a ascensão por mérito. Para ele, a moralidade e a justiça eram qualidades inatas a todos os homens, já as virtudes políticas deveriam ser desenvolvidas e aprimoradas por meio de rigorosa educação. Estava também entre seus pressupostos a impossibilidade de se conhecer os deuses, por fatores simples e práticos, como, por exemplo, a invisibilidade destes e a brevidade da vida do homem que não alcançaria jamais uma tarefa tão complexa.

Começa com ele a utilização de recursos duplos nos discursos, ou seja, o próprio autor apresentava o ponto e o contraponto sobre o tema que abordava, usando antinomias como artifícios retóricos. Em sua obra *Antilogias*, discorre sobre temas como a vida estatal e o direito. Protágoras de Abdera não se dedicou apenas a propagar artifícios retóricos, mas abriu caminho para que outros o fizessem, usando de modo intensificado e exagerado os recursos e métodos retóricos. A partir de Protágoras a corrente sofista foi se abrindo num leque de vertentes que foram desde o radicalismo extremo de Crítias, tio de Platão, membro de uma antiga família aristocrática de Atenas, que afirmava que o mundo seria apenas caos se não fosse ordenado por meio da introdução das leis e do Estado desenvolvidas pelo homem dotado de qualidades natas e demais acrescidas pela educação, até práticas moderadas de educação para lei e igualdade dos homens.

De forma geral, anulando os extremos para um lado ou outro, podemos afirmar que a filosofia sofisticada atribuía à educação papel decisivo na formação do cidadão e que se utilizava de recursos retóricos como a métrica, a musicalidade das palavras, rimas para criar

---

<sup>32</sup> De acordo com o *Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines de Daremberg et Saglio*, “Demóstenes define *nomos* como uma lei, uma regra obrigatória formulada por homens sábios, uma correção das faltas voluntárias ou involuntárias: um contrato que organiza a cidade e que determina como os cidadãos devem viverem conjunto. É, dessa forma, obra da Divindade. Um presente dos Deuses aos homens. Disponível em: <http://dagr.univ-tlse2.fr/sdx/dagr/feuilleter.xsp?tome=4&partie=1&numPage=103&nomEntree=NOMOI> Acesso em: 13 mar 2012.

discursos convincentes e que buscavam a demonstração do provável e do útil por meio da eliminação de possibilidades num jogo de oposições. Os sofistas se dedicavam a conhecimentos variados como a matemática, a música, a astronomia e o artesanato, entre outros. Para o sofista, a natureza humana confere a todos os homens igualdade de direitos estando este apenas em oposição aos deuses que se confundem e se aproximam com a própria natureza.

Porém, “a retórica, como teoria da arte suscetível de ser transmitida não é criadora, mas fixa aspectos já existentes há muito tempo na realidade da poesia e da oratória” (LESKY, 1971, p. 374). Ou seja, a sofística apropria-se daquilo que já está presente e intensifica seu uso. Ao longo do tempo a prática da oratória que os sofistas desenvolvem e aprimoram se confunde na sociedade e deixa de ser usada apenas por eles.

Ao lado de Protágoras de Abdera, destaca-se Górgias de Leontinos, entre os sofistas de maior fama que passaram inúmeras vezes por Atenas proferindo discursos, elogios, dando aulas, conferências, entre outras formas discursivas praticadas, em exposições privadas ou públicas, como em festas e funerais, por exemplo. Essas exposições, segundo Marcos Martinho, poderiam servir de exemplo, modelo, aconselhamento, para a construção de discursos tanto civis quanto jurídicos. Pois em uma exibição podiam ser enunciados diversos argumentos sinteticamente de modo que pudessem ser desenvolvidos posteriormente pelos ouvintes em um discurso civil. “Assim, ao passo que as artes do discurso ofereciam explicações necessárias à compreensão dos preceitos, as exposições ofereciam modelos úteis à imitação” (MARTINHO, 2010, p. 11).

Esses textos exibidos pelos sofistas, em sua grande maioria, eram elaborados a partir dos enredos míticos já existentes e conhecidos dos quais se salientava algum acontecimento ou personagem, tal qual a tragédia o fazia. De alguns discursos retiravam-se não exemplos para a plateia, mas sim a comprovação da capacidade do orador que elaborou o discurso,

tornando-se o próprio orador um exemplo e não seu texto; nesta definição encaixa-se o *Górgias* de Platão, por exemplo.

Fundamental para a compreensão e a valorização da filosofia sofística no período clássico é a sua ideia consciente da educação como tal, por meio da investigação da relação existente entre “natureza” (*fisis*) “e o influxo educativo exercido conscientemente sobre o Homem” (JAEGER, 2006, p. 356). É conveniente a apresentação de um parágrafo sintético de Werner Jaeger, do conceito de educação que então desenvolvia-se, na pólis ateniense.

(...) Surgia uma *Paidéia* do homem adulto. O conceito, que originariamente designava apenas o processo da educação como tal, estendeu ao aspecto objetivo e de conteúdo a esfera do seu significado, exatamente como a palavra alemã *Bildung* (formação) ou a equivalente latina *cultura*, do processo da formação passaram a designar o ser formado e o próprio conteúdo da cultura, e por fim abarcaram, na totalidade, o mundo da cultura espiritual: o mundo em que nasce o homem individual, pelo simples fato de pertencer ao seu povo ou a um círculo social determinado. A construção histórica deste mundo da cultura atinge o seu apogeu no momento em que se chega à ideia consciente da educação. Torna-se assim claro e natural o fato de os Gregos, a partir do século IV, quando este conceito encontrou a sua cristalização definitiva, terem dado o nome de *Paidéia* a todas as formas e criações espirituais e ao tesouro completo da sua tradição, tal como nós o designamos por *Bildung* ou, com a palavra latina *cultura* (JAEGER, 2006, p. 354).

Eurípides não foi um discípulo dos sofistas, mas deixou-se influenciar e envolver pela sua filosofia, sendo possível perceber em suas obras a presença constante do jogo argumentativo. Na oposição de opiniões na defesa de suas personagens apresenta alternadamente raciocínios lógicos e expressões de grandes paixões, criando grande efeito de contraste. Vemos ainda em Eurípides a presença da inquietação espiritual de sua época no modo como representa os deuses em suas peças, no papel que a eles é atribuído, pois a sua ação pesa no destino final dos homens, mas não interfere diretamente no seu mundo prático.

Apesar das constantes interferências do *deus ex machina*<sup>33</sup>, como em *Orestes*. O tragediógrafo enfatiza os conflitos inerentes à natureza humana, explorando em cena “até ao mais ínfimo pormenor e sentimento de uma personagem determinada numa determinada cena” (LESKY, 1971, p. 397), concordando com a máxima sofista do homem como medida de todas as coisas.

Neste contexto heterogêneo da produção filosófica sofisticada, relacionado à crítica religiosa e à reelaboração de uma *paidéia* ateniense, Górgias exhibe seu talento com as palavras de modo artificioso e crítico, como vemos no próximo tópico na análise do *Elogio a Helena*.

#### 2.4.2 Górgias: biografia e seu *Elogio a Helena*.

Górgias (provavelmente, 485- 375) foi natural de Leontinos, na Sicília. Em 427 viajou para Atenas, como embaixador, a fim de buscar ajuda dos atenienses numa campanha contra Siracusa. Nesse período expôs publicamente alguns discursos e rapidamente adquiriu fama entre os atenienses. Retornou à cidade outras vezes até que ali se estabeleceu (PETRELLI, 2003, p. 1), mantendo-se com a prática do ensino. De suas obras restam-nos duas versões do *Sobre o não-ser ou sobre a natureza*, que nos chegaram graças a Sexto Empírico e um autor anônimo. O *Elogio a Helena*, a *Defesa de Palamedes* e uma *Oração Fúnebre* nos chegaram em discurso direto (COELHO, 2010, p. 28). Não há certezas quanto à datação de suas obras. O *Elogio a Helena* é localizado na segunda metade do século V devido à possível aproximação com *As Troianas* e *Helena*, de Eurípides.

---

<sup>33</sup> *Deus ex machina* é uma expressão latina derivada do grego ἀπὸ μηχανῆς θεός (*apò mēchanēs theós*), que significa literalmente Deus trazido com a máquina. É utilizada para explicar um recurso teatral no qual um deus é introduzido por um equipamento no alto do palco, e, por consequência, é referência também de solução inesperada, improvável, para uma situação dramática. Disponível em: <http://dictionary.reference.com/browse/deus+ex+machina>. Acesso em: 22 jan. 2012.

Situamos Górgias entre os filósofos sofistas do século V, porém, existe sobre essa questão muita controvérsia. Com base, especialmente, no *Górgias* de Platão (vv. 464a – 465c) definem-no como mestre de retórica e consideram seus escritos como exercícios de persuasão, sem qualquer caráter filosófico. Maria Cecília M. N. Coelho com justeza afirma que Platão distinguiu filosofia, retórica e sofística retirando desta última “não apenas a polissemia e neutralidade que possuía antes, mas principalmente, fazendo que ficasse dissociada do conceito de sábio e circunscrita ao mundo das aparências” (COELHO, 2010, p. 30).

Barbara Cassin (1993, p. 34) define o heterogêneo grupo de pensadores abrigados sob o título de sofistas como os “mestres da Grécia” e nos diz que a crítica platônica se estabelece em torno do modo de operação educacional sofista, pois este, “ao invés de levar a pensar por si, eles apenas reinjetam, no interior de cada um, as opiniões de todos e incitam a tomar o heterônimo pelo autônomo” (CASSIN, 1993, p. 35). Dessa forma, treinam para a repetição, para palavrórios que não implicam em conhecimento apenas no bom domínio de produzir efeitos com as palavras.

Erick Auerbach (2007, p. 58), comentando sobre o *Fedro* de Platão, afirma que para o filósofo o trabalho dos retores e sofistas ao utilizar a memória artificial para quaisquer fins era uma profanação da memória, pois “uma memória platônica deveria ser organizada em relação às realidades superiores e não à maneira trivial da mnemotécnica sofista” (AUERBACH, 2007, p. 58), já que para se conseguir o convencimento, a persuasão dos ouvintes, era necessário um conhecimento verdadeiro da alma e este advém através da rememoração das Ideias.

O elogio de Górgias é impregnado de musicalidade, de ritmo que são fatores adicionais na força persuasiva do mesmo. Não contrariamos o próprio poeta que afirma estar a divertir-se com as palavras ao defender Helena, todavia, não atribuímos a estes seus divertimentos e à prática do discurso persuasivo o tom pejorativo de Platão.

A atribuição a Górgias do título de “mestre de retórica” deve-se, especialmente, a seu *Elogio a Helena*, obra que ele mesmo define como um “brinquedo” no último verso do elogio.

Retirei com o discurso a infâmia de uma mulher, permaneci dentro da lei que estabeleci no começo do discurso; tentei desfazer a injustiça de uma censura, a ignorância de uma opinião, quis escrever este discurso como, por um lado, um elogio a Helena e, por outro, meu brinquedo.

Ageloi tw0i logwi d9uskleian gunaiko9z, 0en4emeina tw2i nomwi 9on eqemhn 9en arx8hi tou logou. Epeiraqen kataku9sai mw9mou a9dikai kai9 docnz a9maqian, e9boulh0qhn grayai ton logon E0lenhn e0gkwmion, e0mon d0e paignion. (GÓRGIAS. *Elogio a Helena*, parágrafo 21).

Também, no parágrafo quinto, diz que: “O dar-se informações a quem já está informado traz credibilidade mas não proporciona prazer”, “to gar toi8z e9idosin a3 i3sosi legein p9istin m8e89n e3xei, t9eyin d9e ou ferei” (GÓRGIAS, *Elogio a Helena*, parágrafo 5) e assim eximi-se de retomar a tal ponto precedente na narrativa e inicia o que julga ser necessário para comprovar como a partida de Helena para Tróia era inevitável, que é o que realmente lhe apetece fazer.

No parágrafo sexto, o poeta elenca quais são os motivos que levaram a essa inevitabilidade: “Foi certamente pelos desígnios do Destino, pelas resoluções dos deuses e pelos decretos da Necessidade, que ela fez o que fez, quer tenha sido levada à força, convencida pelos discursos, ou arrebatada pelo Amor” “h3 g9ar T9uxhz Boulnh9masi kai qew9n Bouleumasias kai A4n0agknz ynfismasin e3pracen, h3 B0iai aprasqeisa, h1 logoiz peisqiesas, h1 e3rwti 0alousa. Ei m9en ou89n dia0 to0 pr8wton, a2cioz aitiaiqai o0 ai0tiwmenos. Qeou ga0r proqrinhipromhqiai adunaton kwluen” (GÓRGIAS, *Elogio a Helena*, parágrafo 6). Explicando a cada um em pormenores, afirma ser

impossível que o mais fraco resista ao mais forte, ou seja, não é possível aos mortais impedir os desígnios divinos; se foi tomada à força quem deve ser punido e ultrajado é o agressor; se, no entanto, foi o Discurso que lhe confundiu a mente, inocente está de qualquer forma, pois este, segundo o filósofo, é um senhor soberano que, com um corpo diminuto e quase imperceptível leva a cabo ações divinas (GÓRGIAS. *Elogio a Helena*, parágrafo 6).

O poder atribuído ao Discurso por Górgias, nos parágrafos oito e nove, muito se assemelha à ideia da catarse aristotélica que deve efetuar-se nas tragédias, ou seja, o poeta acredita que o Discurso pode deter e/ou provocar dor, alegria, medo, compaixão, saudade. “Na verdade, os discursos harmoniosos, inspirados pelos deuses, provocam uma sensação de bem – estar, dissipando a tristeza, a força da palavra mágica convence-o, fascina-o por encantamento” “αι9 ga0r e2nqeoi di9a logwn e9pwidai9 e9ragwgoi h4donhz, a0pagwgoi lu0phz gi0nontai. Sugginome0hn ga0r tn6i docni tnz yuxnz h1 dunamiz thn e0pwidh8z elqelce kai e3peise kai mete0stnsthse au9th9n gone9iai” (GÓRGIAS. *Elogio a Helena*, parágrafo 10). A seguir, no parágrafo doze, questiona-se como poderia Helena ser culpada de não resistir a uma força tão poderosa; quem persuade é que é culpado e não quem é persuadido. Ao discorrer sobre os meios persuasivos do Discurso que podem ter confundido e convencido Helena, Górgias faz o mesmo com seus ouvintes/leitores, que são persuadidos a acreditar na inocência de Helena, contrariando seus acusadores que podem ter se baseado tanto no que dizem os poetas quanto na fama de seu nome.

Depreende-se do elogio que a persuasão assenta-se sobre a adaptação do discurso ao público ao qual este será dirigido, ao momento oportuno para dizer tal ou qual, à noção de sentido de ocasião, demonstrando que o conhecimento é sempre falível e o que prevalece, portanto, é a opinião bem fundamentada. Portanto, Górgias está desfazendo uma opinião

ruim sobre uma personagem sem evocar nenhum dado novo, apenas mudando a perspectiva de observação.

Helena é situada numa teia de acontecimentos e forças que levaram fatalmente a estar em Tróia, contrariando o bom senso de uma boa esposa. Não pesa nas observações de Górgias, Helena haver concordado ou não, ter traído por vontade ou não, pois tanto para uma opção quanto para a outra existiam poderes coercivos que a levariam exatamente para onde foi. Seu elogio é muito mais um elogio das palavras, do próprio discurso do que de Helena. Elogiá-la ou depreciá-la foi atribuição dos tragediógrafos. Coube a Eurípides dar-lhe voz para mostrar-se enquanto indivíduo arrastado por estas forças que lhe são em tudo superiores, mas isso vemos no capítulo seguinte, por hora ficamos com Ésquilo e Sófocles e suas irresponsáveis Helenas.

## **2.5 Ésquilo e Sófocles (século V): a culpabilidade de Helena.**

Acentuando alguns fatores mais característicos em cada um dos três grandes trágicos, Ésquilo, Sófocles e Eurípides, de modo a chegarmos ao último com maiores possibilidades de compreender com quem e como dialoga nos concursos teatrais destacamos uma breve apresentação dos dois primeiros.

Podemos dizer que em Ésquilo, que era filho da nobreza rural e provinha de Elêusis, e viveu as experiências de liberdade, vitória, confiança no direito (herança de Sólon), prevalece a experiência espiritual de um ateniense inflamado por um novo heroísmo que viu um pequeno exército vencer as multidões de Xerxes, todos embrutecidos pela sua escravidão (JAEGGER, 2006, p. 285). É um mundo ordenado pela Justiça divina, que se faz sempre presente. Segundo Lesky, enquanto Ésquilo participou da luta contra os persas, “Sófocles na

beleza nua de efebo, dirigiu a dança ritual” da vitória. (LESKY, 1971, p. 301), e em toda a sua vida o vemos envolvido diretamente em atividades religiosas. É, portanto, “para o homem eterno, corajoso e sereno perante a dor e a morte que ele orienta a sua imagem, revelando assim a sua real e genuína, consciência religiosa” (JAEGER, 2006, p. 320).

Os dois tragediógrafos viveram momentos felizes na história de Atenas. Ésquilo presenciou a sofrida vitória ateniense contra o império persa e a conseqüente euforia e esperança daí decorrentes. O epitáfio que o próprio poeta compôs para si proclama a grande glória de sua vida: ter lutado na batalha de Maratona e não as suas vitórias como poeta. Segundo Lesky (1996, p. 103), em Maratona, não era como se os próprios deuses lutassem ao lado dos combatentes, mas o próprio solo sagrado ateniense os fortificava. Sófocles, aproximadamente um quarto de século mais jovem que Ésquilo, era ainda criança quando aconteceu a batalha de Maratona. Sua crença na poder ateniense, segundo Lesky (1990, p. 104), deve-se menos às vitórias bélicas que à visualização de um império ateniense consolidando-se desde o começo da confederação marítima (478/7).

As tragédias de ambos, tanto quanto as de Eurípides, espelham experiências particulares com a cidade. “Esse paralelo não é casual sabemos que a tragédia chegou à completude quando coincidiram o gênio de Ésquilo e a grande época de Atenas” (LESKY, 1990, p. 96). Nesse primeiro momento, a voz trágica se estabelece por meio de um diálogo no qual o coro, como voz coletiva, participa intensamente do drama, atuando tanto quanto os atores, o que confere menos dinamicidade às ações. Esta valorização do coro talvez esteja ligada às origens da tragédia intimamente relacionadas aos cantos ditirâmicos.

“É com razão que Aristóteles diz que os personagens da antiga tragédia (Ésquilo e Sófocles) não falam retoricamente, mas sim politicamente” (JAEGER, 2006, p. 285), ao contrário do que se costuma dizer dos personagens de Eurípides. A voz dos coros, geralmente reduzida nas tragédias euripidianas, é a voz do coletivo em oposição à voz particularizada do

ator. A tragédia esquiliana deixa subentendida a crença numa ordenação justa e grandiosa do universo regida pela vontade dos deuses. Aí o homem vive envolvido em sofrimentos e labutas porque é o necessário de acordo com a Lei sagrada. A menorização do papel do coro, iniciada em Sófocles, é acompanhada do aumento de personagens, de maior movimentação nas cenas e maior valorização do homem e sua existência no enredo desenvolvido. Em Eurípides, a valorização do indivíduo é intensificada chegando ao visceral e tomando lugar central. No entanto, assinalamos que os três tragediógrafos escreveram desde a juventude até o envelhecimento e não acreditamos ser necessário buscar um desenvolvimento linear na composição das obras.

Helena não figura como protagonista em nenhuma tragédia de Ésquilo ou Sófocles, mas a encontramos no decorrer das tragédias do ciclo troiano. Sua representação oscila conforme a personalidade de cada autor, mas é, geralmente, uma representação de Helena muito próxima da composta na poesia homérica. Porém, seguindo a direção em caminho à individuação do sujeito esta é cada vez mais responsável por suas decisões.

*Agamêmnon*, tragédia que compõe juntamente com *Coéforas* e *Eumenides* a trilogia *Oréstia*, de Ésquilo, engloba eventos relacionados à maldição familiar dos Atridas entrelaçada ao conflito troiano, e nos permite vislumbrar, por meio dos versos a seguir do coro, uma determinada compreensão da personagem que a situa nesse meio caminho supracitado entre o homérico e o trágico de Eurípides:

Assim agiu o grande Zeus fortíssimo  
sempre zeloso da hospitalidade  
mandando contra Párias os Atridas.  
Por uma dama, por Helena bela  
de muitos homens, gregos e troianos  
travaram mil batalhas ferocíssimas  
em que no chão se dobram os joelhos  
e lanças partem-se aos primeiros ímpetos (...)  
Quem terá dado nome tão correto

a Helena bela, essa esposa de espadas,  
 envolta em desavenças, dor e ruínas,  
 nascida para destruir armadas  
 e perdição dos homens e cidades?  
 De certo alguma oculta potestade  
 que em nossos lábios pôs a voz dos fados (...)  
 μίμνομεν ἰσχὺν  
 ἰσόπαιδα νέμοντες ἐπὶ σκήπτροις.  
 ὃ τε γὰρ νεαρὸς μυελὸς στέρνων  
 ἐντὸς ἀνάσσων  
 ἰσόπρεσβυς, Ἄρης δ' οὐκ ἔνι χώρᾳ,  
 τό θ' ὑπέργηρων φυλλάδος ἤδη  
 κατακαρφομένης τρίποδας μὲν ὁδοὺς  
 στείχει, παιδὸς δ' οὐδὲν ἀρείων (...)  
 σὺ δέ μοι τότε μὲν στέλλων στρατιὰν  
 800 Ἑλένης ἔνεκ', οὐ γάρ <σ'> ἐπικεύσω,  
 κάρτ' ἀπομούσως ἦσθα γεγραμμένος,  
 οὐδ' εὖ πραπίδων οἶακα νέμων  
 θράσος ἐκ θυσιῶν  
 ἀνδράσι θνήσκουσι κομίζων.  
 805 νῦν δ' οὐκ ἀπ' ἄκρας φρενὸς οὐδ' ἀφίλως (ÉSQUILO.  
*Agamêmnon*, vv. 74 – 81; 799 - 805).

Helena é novamente a lembrança de poderes irresistíveis entre os homens, mas não há quem a isente de culpabilidade por seus atos. Porém, “esta culpa sobrevém sempre ao homem como um destino: sem dúvida como se estivesse eximido da responsabilidade, pois ele, e ninguém mais, permanece como o autor da falta, ainda que o deus tenha parte no cego proceder do homem”. (LESKY, 1971, p. 103). Em Ésquilo, Helena aparece como força desencadeadora das maldições familiares dos Atridas, meio de destruição destes, instrumento do destino para efetivar seu Destino e a do povo grego, em acordo com a tradição homérica.

Em *Mito e pensamento entre os gregos* (1990), Jean Pierre Vernant, em um capítulo definido como “Do duplo à imagem”, discorre sobre as formas, como na tragédia supracitada a, já exaustivamente analisada, ambiguidade de Helena aparece por meio de uma forma que

nos interessa particularmente, o *eidolon*, o duplo. Mesmo sem figurar entre os personagens da tragédia, Helena ali se delineia duplamente, como pessoa física e como presença sensível personificada pelo desejo que provoca, mais especificamente pela saudade que dela sente Menelau.

Da esposa que se foi de mar afora;  
 A *imagem* dela inda povoa a casa;  
 A própria *graça* dos adornos belos  
 Agora se afigura detestável;  
 Foi-se com ela o atrativo deles.  
 Em *sonhos* o marido solitário  
 É visitado por *visões* fugazes  
 Que só lhe trazem alegrias vãs,  
 Pois mal se mostram já se desvanecem  
 Fugindo fluidas de seus dedos ávidos  
 Como asas agitadas pelo sono.  
 Apenas a saudade permanece  
 Em seu palácio, ali junto à lareira,  
 Constante e cada vez mais forte  
 φάσμα δόξει δόμων ἀνάσσειν .  
 εὐμόρφων δὲ κολοσσῶν  
 ἔχθεται χάρις ἀνδρί·  
 ὀμμάτων δ' ἐν ἀχηνίαις  
 ἔρρει πᾶσ' Ἀφροδίτα .ὄνειρόφαντοι δὲ πενθήμονες  
 πάρεισι δόξαι φέρου-  
 σαι χάριν ματαίαν .  
 μάταν γάρ, εὔτ' ἂν ἐσθλά τις δοκῶν ὀρᾷ,  
 παραλλάξασα διὰ  
 χερῶν βέβακεν ὄψις οὐ μεθύστερον  
 πτεροῖς ὀπαδοῦσ' ὕπνου κελεύθοις.”  
 τὰ μὲν κατ' οἴκους ἐφ' ἐστίας ἄχη  
 τάδ' ἐστὶ καὶ τῶνδ' ὑπερβατώτερα .  
 τὸ πᾶν δ' ἀφ' Ἑλλανος αἴας συνορμένοις  
 πένθει' ἀτλησικάρδιος (ÉSQUILO, *Agamêmnon*, vv. 410 – 430).

A ausência de Helena pesa sobre a casa que abandonou para seguir a Páris. A relação entre *φάσμα*, *κολοσσῶν*, *χάρις*, *ὄνειρόφαντοι*, estabelece os meios pelos quais o duplo de Helena se manifesta no palácio de Menelau.

Primeiramente é um fantasma, *φάσμα*, que parece reinar em lugar da esposa; na sequência são os colossos, *κολοσσῶν*, estátuas de pedra de Helena esculpidas no palácio, porém, sem a graça, *χάρις*, o esplendor da vida; por último são as visões noturnas provocadas pelo sonho, *ὄνειρόφαντοι*. Em todos os *εἰδωλα* de Helena apenas se evoca a ausência manifestada pela presença de fantasmas vãos, memórias evocadas pela força da nostalgia amorosa. Porém, esse duplo não é mera imagem, é antes outra realidade de Helena que atua na dialética do visível e do invisível no processo de composição da realidade. Porém, a esse duplo falta exatamente a vivacidade, o brilho concedido pela *χάρις*, divindades da Beleza que, segundo Grimal (2000, p. 75), acompanham Atena, Dioniso, Afrodite e Eros. Estes dois últimos, como já vimos, compõem a essência da representação de Helena.

Temos assim a potente presença/ausência de Helena a dominar ao mesmo tempo dois ambientes, embora nesse contexto a personagem fosse fisicamente apenas uma: a mesma Helena homérica que abandonou o marido e por longos anos viveu em Tróia. Os dois temas mais recorrentes associados à nossa heroína, a saber: a ambiguidade provocada por seu estatuto intermédio e a sua culpa ou inocência pairam sobre todas as tragédias do ciclo troiano, visto que suas atitudes pesaram inevitavelmente no destino de muitos.

Nas tragédias, geralmente, são as próprias mulheres que evocam essa presença/ausência de Helena a fim de com ela estabelecerem contraponto comportamental. É ela quem deveria sofrer, ela é quem deveria ser sacrificada, ela é quem deveria ter os filhos, o marido, mortos, pois independente de seu querer foram suas atitudes que causaram a guerra. É justamente por ela existir sempre como duplo que a desgraça sobreveio a tantos.

Clitemnestra, na *Electra* de Ésquilo, assim se refere à irmã, por causa de quem os gregos precisaram partir e, como consequência, sua filha Ifigênia foi sacrificada:

Dirás que pelos gregos. Poderia ele assassiná-la?  
 Mas se foi por Menelau,  
 por seu irmão, mereceria ou não castigo?  
 dois filhos tinha Menelau, que com razão  
 de preferência à minha filha deveriam  
 ter sido as vítimas do sacrifício bárbaro  
 se foi Helena a causadora da contenda.  
 teria o Hades tanta fome de meus filhos,  
 levando Ifigênia e em vez dos outros dois,  
 filhos de Helena sedutora e Menelau?  
 ἔθυσεν αὐτήν· πότερον Ἀργείων ἐρεῖς;  
 ἀλλ' οὐ μετῆν αὐτοῖσι τήν γ' ἐμήν κτανεῖν.  
 ἀλλ' ἀντ' ἀδελφοῦ δῆτα Μενέλεω κτανῶν  
 τᾶμ', οὐκ ἔμελλε τῶνδ' ἐμοὶ δώσειν δίκην;  
 πότερον ἐκείνῳ παῖδες οὐκ ἦσαν διπλοῖ,  
 540 οὓς τῆσδε μᾶλλον εἰκὸς ἦν θνήσκειν, πατρὸς  
 καὶ μητρὸς ὄντας, ἧς ὁ πλοῦς ὄδ' ἦν χάριν;  
 ἢ τῶν ἐμῶν Ἄιδης τιν' ἴμερον τέκνων  
 ἢ τῶν ἐκείνης ἔσχε δαίσασθαι πλέον;  
 ἢ τῷ πανώλει πατρὶ τῶν μὲν ἐξ ἐμοῦ  
 545 παίδων πόθος παρεῖτο, Μενέλεω δ' ἐνήν (SÓFOCLES.  
*Electra*, vv. 535 – 545).

Inconformada com o sacrifício da filha para favorecer uma empresa que tinha por finalidade resgatar uma mulher que decidiu abandonar o marido, questiona o porquê de não haverem sido sacrificados os filhos de Helena, causadora da guerra. No entanto, a infeliz Clitemnestra, embora irmã de Helena e dos divinos Dióscuros, é apenas mortal e foi enredada na fatídica teia da maldição familiar dos Atridas da qual não poderia escapar. Menelau apenas esteve a salvo devido à benevolência divina com sua esposa.

De qualquer forma, a Helena presente em Ésquilo e Sófocles é a Helena que esteve em Tróia, é a mulher corrupta, culpada. A presença do seu *eἰδωλον* junto a Menelau não a

isenta de responsabilidade, como acontece na *Helena* de Eurípides, aqui apenas exalta o forte desejo masculino que é capaz de despertar por trazer em si Afrodite, Eros e *Himeros*. Os três como vimos anteriormente são representados por Homero e Hesíodo como a tríade responsável pelo desejo amoroso, sexual, como propulsores do desenvolvimento da vida.

As representações de Helena e das outras personagens míticas abordadas neste capítulo, a saber: Pandora, Afrodite, Hera e Penélope, sendo precedentes ou contemporâneas das representações euripidianas de Helena o auxiliaram na criação das suas Helenas, por serem constituintes de uma tradição mítico poética com a qual Eurípides dialoga inevitavelmente, devido ao caráter pedagógico destas narrativas e sua inserção em todas as atividades humanas. A seguir pretendemos demonstrar como vemos esse diálogo se efetivar e como Eurípides elabora suas próprias representações da personagem utilizando-se destes dados existentes no conjunto mítico como referência não limitativa à sua criatividade.

### CAPÍTULO 3

#### AS REPRESENTAÇÕES EURIPIDIANAS DE HELENA: *HELENA DE TRÓIA E HELENA DO EGITO*.

No primeiro capítulo desta Dissertação discutimos sobre os rituais dionisíacos nos quais se inseriam as representações teatrais no século V em Atenas, sobre a relação dessas festas e dos concursos teatrais com a vida da cidade e como o gênero trágico desenvolveu-se em sintonia com esta. No capítulo seguinte, abordamos desde Homero até Ésquilo e Sófocles algumas representações de Helena e das deusas Hera e Afrodite e de Pandora e Penélope, no intuito de compreender como se constroem as representações da Helena euripidiana com base no diálogo com essa tradição narrativa e com os seus contemporâneos.

Neste capítulo, nosso objetivo é analisar as representações de Helena nas tragédias *As Troianas* (415), *Orestes* (408) e *Helena* (412), de Eurípides. Para tanto, apresentamos uma rápida biografia do poeta e analisamos detidamente as três tragédias a fim de compreendermos como a mimese euripidiana delinea as suas diferentes Helenas.

Sob a denominação de *Helena de Tróia* e *Helena do Egito* abrigamos as quatro diferentes faces que reconhecemos como definidoras da heroína, a saber: Pandora, Afrodite, Hera e Penélope; pois estas, como vimos no capítulo anterior, embora sejam personagens do mesmo conjunto mitológico, moldadas pelas mesmas narrativas poéticas, são manifestações de qualificativos formadores de Helena em toda sua complexidade emblemática da beleza e do feminino, que perdura até os dias atuais.

#### **3.1 Eurípides: uma biografia entrelaçada com a poesia.**

As biografias de Eurípides mais consideradas pelos estudiosos que dispomos são *Ge/noj Eu0ripi/dou kai\ bi/oj*, “*Genealogia e Vida de Eurípides*” (= *Vita*), anônima, do século II a.C., e a *Bi/oj Eu0ripi/dou* — “*Vida de Eurípides*” — de Sátiro, em forma de diálogo (= *Vita Euripidis*, ou *Satyr. Vit.Eur.*), datada do século III a.C. A partir destas, acredita-se, foram compostas outras *vitae* como as ‘pseudo-cartas’ de Eurípides (século I-II) e textos de Aulo Gélio (século II), da *Suda* (século X), de Thomas Magister e de Manuel Moschopoulos (século XIV), que repetem praticamente as mesmas informações transmitidas pela anônima *Vita* e por Sátiro (RIBEIRO JR. 2007, p. 128). Neles constam nascimento, morte violenta ou não, origem humilde, profecias, mestres, obras escritas, falta de estima dos contemporâneos, exílio em Magnésia e/ou Macedônia, prêmios recebidos, quiproquós sobre a vida conjugal, anedotas sobre vida e morte, morte fora de Atenas, destruição de seu túmulo.

Crê-se que Eurípides nasceu por volta de 480 nas proximidades de Atenas. Viveu esse período de agitação cultural, intelectual e política a que nos referimos anteriormente. Época em que entre uma geração e outra havia grande distanciamento, motivado principalmente pelo despontar e avanço da filosofia sofística, da qual provem a tão conhecida expressão de Protágoras de Abdera de que o homem é a medida de todas as coisas, das que são enquanto são e das que não são enquanto não são. Eurípides é comumente considerado um tragediógrafo de vanguarda, que destoou de forma gritante dos outros dois clássicos, Ésquilo e Sófocles, devido à presença mais evidente da *Tyche*<sup>34</sup> enquanto nova divindade que “num só dia nos dá a felicidade ou a desventura” (JAEGER, 2006, p. 409). Suas personagens estão envoltas nos azares de uma existência conflituosa entre todas as intempéries do destino, da vida em sociedade e dos sentimentos humanos, assim, “organiza a sua ação por meio de

---

<sup>34</sup> De acordo com o *Oxford Dictionary of Philosophy* (2005, p. 372), *Tyché* é a força real no universo, e pode ser entendida também como destino, sorte, fortuna boa ou má, com um forte senso de mudança súbita e acontecimentos fortuitos na vida humana.

complicadas intrigas e faz-nos seguir com íntima tensão a luta da astúcia e da habilidade humana contra a nuvem de flechas da *Tyche*” (JAEGER, 2006, p. 410). Esta é uma das características bastante evidentes em *Helena* (412), *As Troianas* (415) e *Orestes* (408), tragédias nas quais a personagem Helena figura entre as outras personagens e se vê envolvida na trama do ciclo troiano de modos que a singularizam e determinam sua atuação e sobre as quais discorreremos nesta Dissertação.

Segundo Aristóteles (*A Poética*. 1453a. 30)<sup>35</sup>, Eurípides é o maior dos tragediógrafos gregos. Sua produção, sempre permeada por motivos sofistas e o isolamento a que se submeteu no final de sua vida, tornaram-lhe motivo de troça dos poetas cômicos e espalharam-se em suas biografias, como vimos. É um dos tragediógrafos mais atacados pela comédia antiga, sendo muitas vezes alvo de poetas da tradição, como Aristófanes. Escreveu cerca de 90 peças, mas somente 17 tragédias e um drama satírico chegaram a nós. Sua primeira peça encenada foi *As Peliades* no ano 455 quando, pela primeira vez, conseguiu um coro. Suas peças não foram bem recebidas por seus contemporâneos, somente por três vezes conseguiu um primeiro lugar nos concursos. Aristóteles afirma que seus contemporâneos o julgavam mal e não compreendem a grandeza de sua obra (ARISTÓTELES. *A Poética*, 1453b. 25 - 35).

Segundo Lesky (1971, p. 391), Eurípides sentiu fortemente as influências de sua época, da filosofia sofística que desloca o ponto dos conflitos humanos para dentro do próprio homem, questionando a tradição. Segundo o autor, nas obras de Eurípides os deuses ainda se movimentam pelo palco, os mitos ainda são o pano de fundo, mas não são mais o tema

---

<sup>35</sup> “Portanto, nisso precisamente erram os que censuram Eurípides por proceder assim nas tragédias e por terminarem muitas das suas num infortúnio. Essa, como vimos, é a maneira correta. Uma prova muito válida é que, em cenas e nos concursos, os dramas desse tipo são os mais trágicos, quando bem dirigidos, e Eurípides, embora não tenha em geral uma boa economia, se mostra o mais trágico dos poetas” “εὐχρὴν ποιοῦντες τοῖς θεαταῖς. ἔστιν δὲ οὐχ αὕτη ἀπὸ τραγωδίας ἡδονὴ ἀλλὰ μᾶλλον τῆς κωμωδίας οἰκεία· ἐκεῖ γὰρ οἱ ἄν ἔχθιστοιῶσιν ἐν τῷ μύθῳ, οἷον Ὀρέστης καὶ Αἰγίσθος, φίλοι γενόμενοι ἐπὶ τελευτῆς ἐξέρχονται, καὶ ἀποθνήσκει οὐδεὶς ὑπ’ οὐδενός” (ARISTÓTELES. *Poética*, 1453a. 35).

principal. As crenças mudaram e o conteúdo das tragédias também. “Eurípides testemunha uma época em que os sofistas procuram a solução para o problema da condição humana” (GRIMAL, 1978, p. 51).

No entanto, Eurípides não é nem o defensor das crenças tradicionais nem o profeta do afastamento dos deuses, porém,

o éter da atmosfera espiritual que os seus heróis respiram é fina e sutil. A sua intelectualidade sensível, que parece débil em comparação com a força vital profundamente enraizada de Ésquilo, torna-se o instrumento espiritual de uma arte trágica que precisa cimentar e espicaçar, por meio de uma dialética febril o seu arrebatamento subjetivo (JAEGER, 2006, p. 404).

Por ser o último dos três e ter presenciado a derrota de Atenas, vive a atmosfera de uma sociedade que precisa justificar-se a si própria e que tem nos filósofos sofistas os seus melhores representantes. Estes estão a organizar um sistema consciente de *paidéia* no qual a obra educadora realiza-se por meio do ensino, da doutrinação e do exercício que faz do que foi ensinado uma segunda natureza do homem.

Não adotamos a hipótese de que seja Eurípides um sofista, mas aceitamos que, com boa vontade, dialoga com esse “clima intelectual” insurgente, o que juntamente com sua abertura à racionalização dos mitos na forma como os reconstrói em suas tragédias lhe rendeu inúmeras acusações de impiedade. Sabe-se que existe uma anedota sobre a morte de Eurípides que diz que o poeta teria sido destruído por cães descendentes de um cão real cuja morte não foi castigada graças à intervenção do poeta junto a Arquelau. “O seu despedaçamento pelos cães foi inventado para simbolizar o castigo do ateu, do mesmo modo que, segundo a lenda, o túmulo de Eurípides e o seu cenotáfio em Atenas foram atingidos por um raio” (LESKY, 1995, p.393).

Com base em um testemunho de Aristóteles (*Retórica*, 3, 15. 1416a 29) sabemos que em um processo do poeta contra um tal Higiénon a respeito de uma troca de bens por ocasião de um serviço público, o poeta foi também acusado por seu oponente, segundo se crê, de

ateísmo (LESKY, 1995, p. 393). Assim como é comum na tradição historiográfica, Lesky também sustenta a possibilidade de que Eurípides de fato tenha sido, ou ao menos tenha sido considerado por seus contemporâneos, como um ateu. Julgamos inviável tal possibilidade devido à relação intrínseca entre a vida política e religiosa da cidade de Atenas e devido aos inúmeros exemplos que podemos encontrar em suas tragédias de uma busca intensa por um conhecimento e/ou desenvolvimento de uma religiosidade condizente com os seus anseios espirituais. E acreditamos que tal equívoco parte de um problema de tradução do excerto.

O termo *ἀσεβής* presente na seguinte passagem sobre o caso supracitado: “εἰ γέγονεν κρίσις, ὥσπερ Εὐριπίδης πρὸς Ὑγιαίνοντα ἐν τῇ ἀντιδόσει κατηγοροῦντα ὡς ἀσεβής, ὃς γ’ ἐποίησε κελεύων ἐπιорκεῖν<sup>36</sup>” (ARISTÓTELES. *Retórica*. 3, 15, 1416a, 29 - 30), segundo a tradução do dicionário Perseus<sup>37</sup> pode ser *ungodly*, *godless*, *unholy*, *profane*, e segundo o dicionário Grego-Português, Português-Grego de Isidro Pereira (s/d, p. 85) é ímpio e sacrílego. O termo que corresponde precisamente a ateu (ateu) não consta no excerto de Aristóteles.

O termo *ἐπιорκέω* indicado pelo Perseus como *to swear falsely, forswear oneself*, e por Isidro Pereira como perjúrio (s/d, p. 966), nos leva a concluir, então, que a melhor tradução para os dois termos em situação complementar é “impiedade e perjúrio”. Assim a tradução que propomos do excerto supracitado é a seguinte: “Outro método é apelar a um veredito já dado, como Eurípides fez no caso referente à troca de propriedade; quando Hygianeon o acusou de impiedade como tendo admoestado perjúrio no verso: “Minha língua jurou, mas minha mente não o fez [ou “não jurou”, pra ficar mais literal]” (ARISTÓTELES. *Retórica*. 3, 15, 1416a. 29 - 30).

<sup>36</sup>(Disponível em: [http://perseus.uchicago.edu/perseus-cgi/citequery3.pl?dbname=GreekFeb2011&getid=1&query=Arist.%20Rh.%201416a](http://perseus.uchicago.edu/perseus/cgi/citequery3.pl?dbname=GreekFeb2011&getid=1&query=Arist.%20Rh.%201416a). Acesso em: 29 nov. 2011).

<sup>37</sup> Disponível em: <http://perseus.uchicago.edu/perseus-cgi/morph.pl?id=945593&lang=greek>. Acesso em: 29 nov. 2011.

Excluindo, dessa forma, o deslocado termo “ateu”, pois este ainda que já fosse utilizado e que já em Platão no livro X das *Leis* teria recebido pela primeira vez uma conceituação detalhada (ABBAGNANO, 1998, p. 87), não é adequado ao tragediógrafo que tantas vezes, e de forma contundente invoca um deus ou deuses que fossem capazes de dar ordenamento à sociedade ateniense no período de crise e de guerra em que vivia, questionando a futilidade de crenças primárias que já não lhe serviam e buscando novos conceitos.

As alusões a influências recíprocas entre vida pessoal e trabalho no que diz respeito a Eurípides são bastante evidentes, como temos visto. A tradição biográfica, segundo Paulina Nolibos (2006, p. 86), aponta para a origem humilde do poeta que foi motivo de zombaria dos seus contemporâneos. “Dover (1994: 297) comentando a passagem (verso 840 de *As Rãs*, do comediógrafo Aristófanes), admite que a família de Clito, mãe de Eurípides ‘se arruinou e subsistia por meios que podiam ser tratados como indignos de um sólido cidadão.’” (NÓLIBOS, 2006, p. 87). No entanto, Ribeiro Jr. (2007, p. 130) argumenta a impossibilidade de se confiar nessa informação, já que não há indícios de que apenas a atividade literária pudesse sustentar qualquer cidadão.

Encontramos ainda nas biografias de Eurípides episódios referentes a seus matrimônios com um tom cômico que acentuam que não foi muito feliz em relação às mulheres. Segundo Aulio Gélío, Eurípides teria contraído matrimônio com duas mulheres ao mesmo tempo “coisa que era legal de acordo com uma lei de Atenas – e elas lhe fizeram o matrimônio abominável” (AULIO GELIO, 15.20, apud: Pomeroy, 1995, p. 125). Em *As Rãs*, (vv. 1044 – 48), Aristófanes relata que Eurípides teria sido traído por Cefistofonte, seu amigo, que seduziu sua segunda mulher. Esses acontecimentos foram tomados como justificativa para a preponderância das personagens femininas em suas tragédias.

No entanto, a busca de justificativas na vida pessoal do autor para seus argumentos trágicos é inconsistente e arriscado. Os dados biográficos são de difícil comprovação e o processo criativo extrapola a mera transposição de dados contextuais para o texto. As representações operadas por Eurípides em suas tragédias são resultado de atos de memória criativos. Frutos da imaginação pessoal integrante de um coletivo no qual cumpre um papel social e que agora nos ajuda a compreender o real imaginado pelos atenienses.

### **3.2 A pluralidade das Helenas euripidianas.**

Eurípides foi o tragediógrafo que mais representou o mito de Helena. O encontramos em oito de suas dezessete peças conservadas: *As Troianas*, *Helena*, *Orestes*, *Ifigênia em Áulis*, *Andrômaca*, *Hécuba*, *Electra* e *Ciclope*. Nas três primeiras, Helena figura entre os personagens, nas demais é apenas citada, lembrada por outros personagens como a causadora da Guerra de Tróia. Excetuando a composição de *Helena*, as tragédias apresentam a bela tindárea como um argumento poético que, presente ou ausente fisicamente nas cenas, corporifica um contraponto às demais personagens, mulheres virtuosas, fortes, sofrendo as agruras do Destino sem sucumbir à perversão.

A questão de ter estado ou não em Tróia, presente já nos textos antigos é ainda debatida pela historiografia atual. De qualquer maneira, Helena constitui um modelo de mulher, dotado de todos os atributos de feminilidade, tendo cedido aos encantamentos de Páris ou à vontade de Afrodite, ou mantendo-se casta, é bela, sedutora, enganadora, e sua beleza cega o entendimento dos homens.

O modelo pedagógico apresentado por Helena precisa da ressalva que esta goza de um estatuto diferenciado, não é apenas mulher, é uma heroína, filha de Zeus, como já dissemos.

Essa particularidade lhe garante uma benesse que não seria concedida às mulheres que lhe assistiam no teatro. Em *As Troianas* (415) e em *Orestes* (408), Helena traiu Menelau, mas em momento algum recebe punição por isso. No único momento, em *Orestes*, que corre realmente risco de ser castigada com a morte, Apolo interfere por ordem de Zeus e a salva.

Em *As Troianas*, mesmo Helena estando à espera de um julgamento sobre seu futuro como as demais cativas, não se porta e nem é tratada pelas troianas como se estivesse na mesma situação. Comporta-se arrogantemente ante as demais cativas e age como a esposa de Menelau que voltará com ele para Esparta, enquanto as demais serão enviadas como escravas para terra estrangeira, inclusive a rainha Hécuba. Em *Orestes*, há um clima geral de rancor contra Helena, mas Menelau teme por sua vida e tenta protegê-la. É descrita como fútil, vaidosa, mentirosa. “Não é tão arguta como em *As Troianas*, nem determinada como em *Helena*. Nesta tragédia, a personagem recebeu um tratamento mais duro, tornando-se mais superficial, mais fria e monolítica” (NÓLIBOS, 2006, p. 119). Porém, é a única ocasião em Eurípides que temos um fim determinado para a personagem; vemos a sua volta para casa, o reencontro com a filha, e por fim, sua imortalização quando Apolo, a pedido de Zeus, a salva de ser assassinada por Orestes, tornando-a protetora dos navegantes (EURÍPIDES. *Orestes*, vs. 1638 a 1642).

Ao recontar as aventuras de Helena, Eurípides retoma as diversas formas narrativas que o mito assume e os expõe de modo semelhante a um *agon*, a um emparelhamento de argumentos opostos e deixa ao público a tarefa de julgar conforme a vitalidade do discurso de cada personagem. Helena invoca sempre a seu favor, tanto em *Helena*, quanto em *As Troianas* e *Orestes*, a narrativa da disputa entre Hera, Atena e Afrodite por um prêmio de beleza oferecido por Éris, a Discórdia, a elas na cerimônia de casamento de Peleu com a nereida Tétis, acompanhada da solicitação de Gaia para que Zeus a aliviasse do peso excessivo dos homens sobre ela.

As personagens míticas ao tornarem-se personagens das tragédias ficam carregadas de significados novos. “Na sua *Palinódia*, Estesicoro cantara que era só um simulacro de Helena o que tinha chegado a Tróia, e Heródoto (2, 112) fazia referência à sua permanência no Egito” (LESKY, 1971, p. 415). Em Eurípidés, essa narrativa acentua, tanto quanto na obra de Górgias, o distanciamento entre o *nome*, a *coisa nomeada*, e a volubilidade do julgamento humano diante das possibilidades da linguagem.

No entanto, quando Helena evoca essa mesma narrativa em *As Troianas*, é apenas ridicularizada como uma criança sem capacidade de julgar o verdadeiro e o falso ou como alguém que usa de artimanhas fracas para tentar convencer seus adversários. Quando Helena e Hécuba se enfrentam, a defesa da esposa de Menelau se pauta no argumento que mencionamos e, segundo Lesky, temos “um exemplo sugestivo do jogo mitológico que necessariamente se impôs quando se deixou de tomar a tradição a sério” (LESKY, 1971, p. 412).

Antes de tomar parte na disputa, Hécuba profere uma prece que é um dos testemunhos mais impressionantes do esforço do poeta por achar um novo conceito da divindade:

Tu que sustentas a terra e sobre a terra reinas,  
 Quem quer que tu sejas, dificilmente acessível  
 Ao conhecimento, Zeus, sejas tu a lei da natureza,  
 Ou a razão dos homens, eu te suplico: em passo silencioso  
 conduzes o destino humano à sua justa meta  
 ὦ γῆς ὄχημα κάπῃ γῆς ἔχων ἔδραν,  
 885 ὅστις ποτ' εἶ σύ, δυστόπαστος εἰδέναι,  
 Ζεὺς, εἴτ' ἀνάγκη φύσεος εἶτε νοῦς βροτῶν,  
 προσηυξάμην σε· πάντα γὰρ δι' ἀψόφου  
 βαίνωνν κελεύθου κατὰ δίκην τὰ θνήτ' ἄγεις. (EURIPIDES. *As Troianas*, v. 884 – 888).

Ainda temos aqui a antiga forma da incerteza indagadora do hino a Zeus, do *Agamêmnon* (vv. 355 – 382) de Ésquilo. Mas o conteúdo mudou essencialmente: nos poucos

versos, combina-se o trabalho espiritual dos pensadores jônios com a busca pessoal do astucioso poeta.

O *ethos* da tragédia é traduzir os elementos mitológicos a uma linguagem acessível ao público contemporâneo aos dramaturgos. Por meio dessa tradução, os poetas reapresentam o enredo a partir da sua interpretação pessoal. Assim, a versão de Helena narrada por Eurípides nos evidencia sua abertura à influência da filosofia sofística, que desponta no século V e promove agitação espiritual, com uma crítica à religião e à sociedade. E que tinha como antecedente uma crítica aos mitos que buscava a verdade histórica dos fatos por trás das narrativas fantásticas.

Estão presentes, de um modo geral, nas obras de Eurípides, e podemos vê-lo nas obras *As Troianas*, *Orestes e Helena*, um enredo mitológico que compõe a história central da tragédia, mas que, da forma como é apresentada, leva a refletir sobre o presente, sobre o homem, sobre o mortal e o imortal.

Os mitos gregos, na sua origem, narravam uma história, longínqua e heroica mas, no seu conjunto, verídica. Embora a diferença não seja radical: de qualquer modo, trata-se de personagens que pertencem a um passado heroicizado e revestidas de uma certa grandeza (ROMILLY, 1997, p. 22).

É por meio desse passado representado e reinterpretado no palco que Eurípides convidava a sua plateia a debruçar-se sobre o mais sublime e o mais medonho da natureza humana.

Para alcançar seu objetivo, Eurípides colocou em cena personagens que defendem suas ideias e seus sentimentos, deu prioridade à ação reduzindo as intervenções do coro. Encheu seu teatro de intrigas, e o fez um teatro de atualidade, de grandiosidade, de mistérios religiosos e alcançou o limite do gênero trágico encaminhando-se para uma nova etapa literária de representação dos mitos. E justamente as obras *Helena* e *As Troianas* são representativas da singularidade do seu teatro. Conforme Lesky (1990: 374), a primeira figurando quase como um melodrama e a segunda com uma intensidade de episódios que se

seguem consecutivamente, que poderiam muito bem ter vida própria, praticamente anula a unidade da peça. Ambas, são, no entanto, exemplares do gênero trágico, escritas para serem representadas em uma grande festa cívica que englobava o sentido religioso e político de Atenas e que não poderiam ter vida, bem como todo o conjunto de tragédias, afastada da vida da cidade.

### **3.2.1 *As Troianas* (415): irracionalidade homérica em Helena.**

A tragédia *As Troianas* inicia-se logo após a derrota de Tróia para o conjunto de helenos que, sob o comando de Agamêmnon, rumaram para retomar Helena e vingar a insolência de um estrangeiro que desrespeitou as regras sagradas da hospitalidade, o conjunto de mulheres e crianças troianas cativas, entre elas a rainha troiana Hécuba, suas filhas, Cassandra e Políxena, sua nora Andrômaca e seu neto Astianax, aguardam em tendas em frente às muralhas de Tróia pela decisão de seu futuro.

O prólogo é constituído de um diálogo entre Poseidon e Atena, no qual a última pede auxílio ao primeiro para castigar os gregos dando a eles “um retorno demorado e desastroso à pátria” “ἀλλ’ ἔρπ’ Ὀλυμπον καὶ κεραυνίους βολὰς” (EURIPIDES. *As Troianas*, v. 92). Pois, não houve punição ao herói Ajax quando afrontou o templo da deusa tomando a sacerdotisa Cassandra à força. Mais à frente, nas falas da mesma sacerdotisa, que possui o dom de ver os acontecimentos antecipadamente, o autor nos deixa vislumbrar a má sorte que acompanhará os gregos vencedores. Agamêmnon morrerá nas mãos de sua esposa Clitemnestra (ou do amante desta, Egisto), Odisseu somente após dez anos chegará, sozinho, à sua pátria, entre outros infortúnios que acompanharão a todos durante sua jornada de volta (EURIPIDES. *As Troianas*, vv. 525 a 564). Eurípides nesta tragédia, representada no decorrer da guerra do

Peloponeso, mostra que os sofrimentos causados pela guerra atingem tanto vencidos quanto vencedores.

Antes que os gregos recebam sua enunciada “recompensa” pela vitória, presenciamos o sofrimento da idosa e desditosa Hécuba que lamenta amargamente, acompanhada do coro de mulheres troianas, que nomeia a peça, ao acompanhar o destino de seus familiares ainda vivos, que nos é apresentado na seguinte sequência: logo após o final do prólogo, Taltúbio, o arauto dos gregos, vem anunciar que Cassandra, sacerdotisa do templo de Apolo, deverá seguir como concubina de Agamêmnon, e já anuncia veladamente que Políxena foi escolhida como vítima sacrificial para o túmulo de Aquiles, pois o herói lhes exige um sacrifício; Andrômaca, esposa de Heitor, maior herói troiano, é destinada a Neoptólemo, filho de Aquiles que desferiu o golpe fatal contra Heitor; a conselho de Odisseu, a quem Hécuba mais odeia e a quem coube na partilha das escravas, Astianax é jogado das muralhas de Tróia, para evitar uma possível tentativa de vingança deste, quando já adulto.

Após a anúncio da morte de Astianax e a dolorosa despedida de Andrômaca de seu filho e antes que o pequeno retorne já morto para ser limpo e sepultado no escudo de seu pai, Menelau aparece para buscar Helena, e esta tenta evitar o destino fatídico que lhe é anunciado. A tragédia encerra-se com o incêndio das ruínas de Tróia e “após uma tentativa frustrada de Hécuba de lançar-se às chamas, as cativas, com ela à frente, dirigem-se à última nau grega ainda em Tróia, que as levará para Grécia para a escravidão” (KURY, 1991, p. 162).

Eurípides não deixa de nos mostrar os sofrimentos da guerra, a crueza das ações humanas, e a imagem de Hécuba, a velha rainha de Tróia, experimentando todo tipo de amarguras, como a morte das filhas, do neto e a escravidão em terra estrangeira, pode soar como um alerta aos atenienses que já experimentavam um desgaste e incerteza com relação à possibilidade de vitória contra Esparta, numa guerra temerária em que, para a decisão de nela

entrar, pesou muito a popularidade de Péricles e seu discurso convincente. Porém, com os revezes decorrentes da dificuldade de se alimentar a todos, com as perdas definitivas nos campos, as incontáveis mortes, a peste, até mesmo a popularidade de Péricles, que inspirava, especialmente, a massa da população urbana começou a declinar e antes mesmo de sua morte, causada pela peste, já se ouviam vozes clamando por um acordo de paz.

Porém, convém separar a ideia de humanismo grego de humanitário, pois não se deve atribuir à poesia de Eurípides esse sentido humanitário, que propõe alcançar o bem estar da humanidade, de amar a todos os seus semelhantes e trabalhar para alcançar esse fim. Existe, sim, uma atitude que se situa expressamente numa perspectiva antropocêntrica que tem como fundamento a natureza humana e/ou os limites e interesses do homem. No sentido mais clássico e originário da palavra que, segundo Jaeger (2006, p. 14), desde Varrão e Cícero, possui ao lado da acepção vulgar de humanitário um sentido mais nobre e rigoroso, significando a educação do Homem de acordo com a verdadeira forma humana, com o seu autêntico ser. Acreditamos que isso é expresso em Eurípides, porém, sem o otimismo de Sófocles e sem a formalidade neutra de Ésquilo.

Em *As Troianas*, esse humanismo que atribuímos a Eurípides é bastante evidente no tratamento e atenção que concede às mulheres troianas em sua fraqueza e abandono de vítimas coletivas dos helenos vencedores. A estas mulheres, Helena contrasta propositalmente, pois espera não ser tratada como cativa, mas como aqueia vencedora. A personagem acredita poder esquivar-se da responsabilidade pela guerra que todos lhe atribuem responsabilizando, especialmente, os deuses pelos fatídicos acontecimentos. Porém, tanto aqui quanto em *Orestes*, não há afrouxamento no julgamento humano de Helena; é sua a responsabilidade maior pela guerra.

O aparecimento de Helena nesta tragédia parece-se com uma pausa, com uma respiração profunda, entre as desgraças sofridas pelas troianas que são as últimas a

contemplar a descendência de sua casa real e as muralhas de sua cidade. Menelau aparece demonstrando satisfação em poder recuperar a esposa traidora e dar-lhe o castigo merecido, mas esta, arditamente e consciente de seus poderes, argumenta em seu favor e tenta esquivar-se da morte certa anunciada pelo primeiro marido, em uma cena que é “exemplo típico das disputas sofisticadas em voga na época de Eurípides, nas quais se defendia o indefensável como exercício de eloquência” (KURY, 1991, p. 163).

*As Troianas* possui esse caráter fragmentário. Apresenta uma sucessão de episódios que se sucedem, mas que tem vida própria, que não necessitam de relação com os demais. Para cada uma das personagens que no decorrer da peça tem seu destino cumprido, ou anunciado, temos outras tragédias específicas nas quais vemos o enredo desenvolver-se com maior amplitude. Hécuba é o único elo entre todos os episódios. Juntamente com o coro de cativas troianas, é a única personagem a não abandonar o palco, sua sina já está, desde o início, estabelecida, sua cidade está destruída, está cativa, será escrava de algum senhor grego, o único movimento de acréscimo à sua narrativa pessoal é a informação de que será levada por Odisseu, o que lhe causa ainda maior desgosto.

A sorte impiedosa faz-me escrava  
 De um ser abominável, duro, pérfido,  
 De um inimigo da justiça, monstro  
 Sem lei que entre vós difama os outros  
 1Arasse krata kou9rimon,  
 E2lk 0 o0nu9xessi diptumon pareia0n.  
 2Iw9 moi moi.  
 Musarw5 doliw le0logxa fwti0 douleu9ein,  
 Polemiw dikaz, parano0mw dakei.  
 (EURÍPIDES. *As Troianas*, vv. 280 – 284).

Segundo a *Hécuba* (vv. 304 – 330), Odisseu foi quem elaborou o plano do cavalo de madeira e quando, disfarçado, esteve em Tróia, foi reconhecido por Helena que comunicou a Hécuba, mas a rainha poupou-lhe a vida, não o denunciando; este em retribuição orientou os helenos a sacrificarem Políxena e Astiânax.

Helena, a mulher infiel, lasciva e desejosa de riquezas que abandonou marido, filha, lar, pátria, para seguir um estrangeiro, contrariando tudo o que se espera do comportamento de uma boa esposa, não encontra nas demais mulheres solidariedade ante seu destino manifesto. Ao contrário, desejam vê-lo se concretizar, porque devido à sua atitude inconsequente todas foram penalizadas perdendo tudo que ela de boa vontade deixou para trás, mas tendo apenas a escravidão à sua frente.

Hécuba é representada como a mulher abelha, esposa e mãe exemplar em oposição à representação de Helena que reúne em si várias qualificações negativas. Se julgarmos a partir das definições de Hesíodo e Semônides todas as mulheres possuem como qualidade nata um caráter ruim, relacionado à principal característica da personagem Pandora, quer dizer, ser um mal para os homens, um castigo que implantou a separação entre os mundos humano e divino. Mas Hécuba, por seu esforço e bom senso traz em si os dons atribuídos por Homero a Hera e a Penélope; a Helena, por outro lado, são mais cabíveis, nesta tragédia, aproximações com a primeira mulher, Pandora, e com as representações homérica e hesiódica de Afrodite.

Ah! Infeliz! Com que soluços, Hécuba  
 Pranteias tua queda! Nunca mais  
 Faremos nos teares junto ao Ida  
 Girar as lançadeiras velocíssimas!... (...)  
 Fui princesa e esposei  
 Um rei; tivemos muitos e excelentes filhos,  
 Pois o seu número seria pouco mérito  
 Se não houvessem sido incontestavelmente  
 Os mais ilustres entre todos os troianos. (...)  
 Ai0, ai0. Poioiz d'oilktoiz  
 Ta0n sa0n lu9man e6caia0\zeiz;  
 Ou3k 'Idaioiz ilstoiz kerkida  
 Dineuous0 'ecallacw. ((...))  
 lHmen tu0rannoi kei2z t0urann 0 e2ghm0amhn,  
 Ka2ntauq' a0riosteumont' e0geina0mhn te9kna,  
 Ouk a0riqmo9n a1llwz, a0ll' u9perta0touz frugwn.

Ou0z Trowa0z ou9d' Ellhni0z ou0de0 Barbaroz  
 Gunh0 tekou9sa koma0seien aln pote.  
 Ka0kei9na9 t'eidon dori9 pesonq 'Ellhnikw,  
 Trixaz t'e0tmh0qhn ta0de pro0z tu9mboiz nekwn  
 (EURÍPIDES. *As Troianas*, vv. 197 - 200; 475 - 480).

Nestes versos vemos algumas alusões à vida cotidiana da rainha em seu palácio, ao prazer e orgulho que esta lhe proporcionava, em consonância com a tradição homérica na qual Hécuba emanava soberania, amor e zelo pelos filhos e pelo esposo. Nos versos a seguir, da *Ilíada*, a rainha de Tróia quer impedir que o rei Príamo parta sozinho rumo ao acampamento argivo para solicitar que Aquiles lhe devolva o corpo de Heitor a quem matou em combate ferocíssimo, mas não restituiu ao seus para ser sepultado.

Ai de mim! Onde tens a cabeça e o bom senso  
 Que entre os teus comandados e entre os estrangeiros  
 Te afamaram? Como ir às naus aqueias e aos olhos  
 Do que te matou tantos bravos filhos? Tens  
 As entranhas de ferro! Se te vê e te apressa,  
 Cruento e rapaz como é, o pérfido não vai  
 Ter compaixão de ti, nem respeitar-te. O filho  
 Choremos no palácio, embora longe dele,  
 Pois a Moira potente fiou-lhe com linho, esse  
 Fadário de nascença, quando eu o pari:  
 Ser pasto de mastins, patas de prata rápidas,  
 Longe dos pais, aos pés desse violento, a quem,  
 Se pudesse, a dentadas, eu comeria o fígado,  
 Vingando, assim, meu filho; por vil, não matou-o  
 Aquiles, mas em luta, defendendo os Tróicos  
 E troianas, seios-fundos, sem temor e sem  
 Pensar em fuga.

ὦ μοι πῆ δὴ τοι φρένες οἴχονθ', ἧς τὸ πάρος περ  
 ἔκλε' ἐπ' ἀνθρώπους ξείνους ἢ δ' οἴσιν ἀνάσσεις;  
 πῶς ἐθέλεις ἐπὶ νῆας Ἀχαιῶν ἐλθέμεν οἶος  
 ἀνδρὸς ἐς ὀφθαλμοὺς ὅς τοι πολέας τε καὶ ἐσθλοὺς  
 24.205 υἱέας ἐξενάριξε· σιδήρειόν νύ τοι ἦτορ.  
 εἰ γὰρ σ' αἰρήσει καὶ ἐσόψεται ὀφθαλμοῖσιν

ὠμηστής καὶ ἄπιστος ἀνὴρ ὃ γε οὐ σ' ἐλεήσει,  
 οὐδέ τί σ' αἰδέσεται. νῦν δὲ κλαίωμεν ἀνευθεν  
 ἤμενοι ἐν μεγάρῳ· τῷ δ' ὡς ποθὶ Μοῖρα κραταιή  
 24.210 γιγνομένῳ ἐπένησε λίνῳ, ὅτε μιν τέκον αὐτή,  
 ἀργίποδας κύνας ἄσαι ἔων ἀπάνευθε τοκῆων  
 ἀνδρὶ πάρα κρατερῷ, τοῦ ἐγὼ μέσον ἦπαρ ἔχοιμι  
 ἐσθέμεναι προσφῦσα· τότ' ἄντιπα ἔργα γένοιτο  
 παιδὸς ἐμοῦ, ἐπεὶ οὐ ἐ κακίζόμενόν γε κατέκτα,  
 24.215 ἀλλὰ πρὸ Τρώων καὶ Τρωϊάδων βαθυκόλπων  
 ἐσταότ' οὔτε φόβου μεμνημένον οὔτ' ἀλεωρῆς.  
 τὴν δ' αὖτε προσέειπε γέρων Πρίαμος θεοειδής·  
 μή μ' ἐθέλοντ' ἰέναι κατερύκανε, μή δέ μοι αὐτή (HOMERO.  
*Ilíada*, XXIV, vv. 201 – 218).

Muito se percebe da caracterização de Hécuba que permanecerá nas tragédias séculos mais tarde, nestes versos marcados pelo desespero de uma mulher que já tendo perdido os filhos teme perder também o esposo para os valentes aqueus. O instinto de proteção fala mais alto que sua devoção aos deuses que ordenaram a Príamo a empreitada junto aos inimigos vitoriosos. Assim como quando Taltúbio, mensageiro grego, anuncia-lhe que Cassandra deverá ser concubina de Agamenon, ela de todas as formas quer evitar que tal sacrilégio aconteça:

Não! Por favor! Tentai obstar que saia  
 De sua tenda minha pobre filha,  
 Cassandra, profetisa, insana menade,  
 Para vergonha nossa junto aos gregos!  
 Que eu não sinta esta dor a mais!  
 αἶ, αἶ.  
 μή νῦν μοι τὰν  
 ἐκβακχεύουσαν Κασάνδραν,  
 αἰσχύναν Ἀργείοισιν,  
 πέμψητ' ἔξω,  
 μαινάδ', ἐπ' ἄλγαι δ' ἀλγυνθῶ.  
 Τροία Τροία δύσταν', ἔρρεις. (EURÍPIDES. *As Troianas*, vv. 170 – 174).

O forte desejo de vingança contra Aquiles, representando o conjunto dos helenos, se concretizará, ao menos parcialmente, em *Hécuba* (vv. 1349 – 1353) na vingança contra o assassino de seu único filho ainda vivo, Polidoro, ao qual Príamo havia enviado secretamente para viver sob os cuidados do cavaleiro trácio Polimestor, desejando assim ao menos a um de seus filhos poupar da inevitável morte em Tróia. Mas aquele que deveria proteger o príncipe troiano o matou a fim de se apoderar de seus tesouros; em paga teve os olhos vazados e os dois filhos mortos pelas mãos das troianas.

A ferocidade destas ações resultantes da dor provocada pela morte de todos os filhos e a escravidão das filhas, coaduna-se com a marcante presença de Pandora e Hera na formação desta personagem como mãe e esposa capaz de postar-se violenta e ativamente, ainda que lamentosa e cansada, diante de todos os infortúnios que enfrenta, juntamente com o restante de sua prole e das demais troianas.

O episódio do sepultamento do neto pela avó é uma das mais patéticas<sup>38</sup> da tragédia. Como se verifica pelas demais tragédias áticas conservadas, a presença de uma criança entre as personagens era algo bastante incomum e certamente cumpre com o papel de provocar comoção nos espectadores, mas aí podemos retomar a imagem da felicidade dos tempos de outrora:

Pobre cabeça! Como estás ferida! Como!  
 Nossas muralhas construídas por Apolo  
 Para teus ascendentes foram crudelíssimas,

---

<sup>38</sup> Ao lado da peripécia e do reconhecimento, o patético, é parte constitutiva do enredo da tragédia definidas no capítulo XI. Primeiramente tem-se a peripécia, uma mudança no rumo dos acontecimentos, uma reviravolta que leva para sentido contrário ao que se encaminhavam os personagens. O reconhecimento, como o próprio nome diz, é o momento em que o desconhecido, torna-se conhecido, a identidade de alguém, uma circunstância, um fato. O melhor reconhecimento é o que vem acompanhado de uma peripécia, Aristóteles cita o exemplo de Édipo. O patético que acompanha as duas primeiras partes “consiste em uma ação que produz destruição ou sofrimento, como mortes em cena, dores cruciantes, ferimentos e ocorrências desse gênero” (*Poética*, 1452b, 11), e atua em conjunto com as duas anteriores. No capítulo XIV, o patético é abordado novamente, de forma mais explicativa, “No caso de um inimigo atentar contra outro, tirante o patético em si mesmo, nada há que cause pena, quer chegue à execução, quer fique apenas no propósito; tampouco no caso de indiferentes. Quando, porém, o evento patético acontece entre pessoas que se querem bem, por exemplo, um irmão mata ou está a ponto de matar outro, ou o filho ao pai, a mãe ao filho, o filho à mãe, ou se comete alguma outra monstruosidade semelhante aí temos o que buscar”. (*Poética*, 1453b, 20).

Pois arrancaram quase todos os cabelos  
 Que tua mãe se comprazia em pentear  
 Caídos sobre a testa que beijava tanto!...  
 E o belo rosto, deformado, ensanguentado...  
 Não posso terminar!... Que horror! Quero afastar  
 De minha vista este espetáculo pungente!  
 Ah! Mãos em que eu gostava tanto de encontrar  
 A semelhança das mãos nobre de teu pai!...  
 Agora estão assim, inertes, mutiladas...  
 Queridos lábios de onde tantas vezes vinham  
 Alardes infantis, vejo-os mortos hoje!...  
 Mentias – coitadinho! – quando prometias  
 Pulando em cima de meu leito: ‘hei de cortar,  
 Anó, quando morreres, meus cabelos crespos’  
 δύστηνε, κρατὸς ὡς σ’ ἔκειρεν ἀθλίως  
 τείχη πατρῶα, Λοξίου πυργώματα,  
 ὄν πόλλ’ ἐκήπευσ’ ἢ τεκοῦσα βόστρυχον  
 φιλήμασιν τ’ ἔδωκεν, ἔνθεν ἐκγελεῖ  
 ὀστέων ῥαγέντων φόνος, ἴν’ αἰσχροῖα μὴ λέγω.  
 ὦ χεῖρες, ὡς εἰκοῦς μὲν ἠδείας πατρὸς  
 κέκτησθ’, ἐν ἄρθροις δ’ ἔκλυτοι πρόκεισθέ μοι.  
 ὦ πολλὰ κόμπους ἐκβαλὸν φίλον στόμα,  
 ὄλωλας, ἐψεύσω μ’, ὄτ’ ἐσπίπτων πέπλους,  
 ὦ μητερ, ἠϋῖδας, ἦ πολύν σοι βοστρύχων  
 πλόκαμον κεροῦμαι, πρὸς τάφον θ’ ὀμηλίκων  
 κώμους ἀπάξω, φίλα διδοῦς προσφθέγματα.  
 σὺ δ’ οὐκ ἔμ’, ἀλλ’ ἐγὼ σὲ τὸν νεώτερον,  
 γραῦς ἄπολις ἄτεκνος, ἄθλιον θάπτω νεκρόν.  
 οἴμοι, τὰ πόλλ’ ἀσπάσμαθ’ αἶ τ’ ἐμαὶ τροφαὶ  
 ὕπνοι τ’ ἐκεῖνοι φροῦδά μοι. τί καὶ ποτε  
 γράψειεν ἄν σε μουσοποιὸς ἐν τάφῳ;  
 Τὸν παῖδα τόνδ’ ἔκτειναν Ἀργεῖοί ποτε (EURÍPIDES. *As Troianas*, vv.  
 1173 – 1190).

Apegada assim aos seus, lamenta a sorte funesta da sua família estar atrelada à de uma mulher e mãe tão irresponsável quanto Helena, capaz de abandonar por livre vontade a família, a pátria, para fugir com um estrangeiro.

Retomemos o curso dos episódios desta tragédia e acompanhemos a entrada de Helena e Menelau na narrativa. Demonstrando imensa satisfação em rever a esposa, o soberano argivo adentra a cena, e, como quem é questionado, justifica que a causa da guerra não foi uma mulher, mas sim um comportamento inoportuno de um convidado. Fato que ofenderia não apenas a ele, mas a toda a comunidade que vive sob regras que ordenam o relacionamento entre cidades e entre cidadãos. Pois Eurípides, como os demais tragediógrafos, retomam narrativas deste tempo muito anterior, no qual ainda não vigorava a relação cidade-cidadão, mas sim as relações entre reis e súditos, para pensar a cidadania políade.

Adiante informa que podendo decidir o destino da esposa, resolveu que esta seria morta por aqueles que mais direito tinham em tirar-lhe a vida, ou seja, aqueles que perderam na guerra seus entes queridos.

Não foi uma mulher a causa – reitero-o –  
 De nossa expedição a Tróia; foi um homem,  
 Odiado e detestado como nenhum outro,  
 Que arrebatou de meu palácio Helena bela (...)  
 Decidi que a sorte dela não será ditada aqui.  
 Meus remadores a transportarão comigo  
 Até a Grécia; lá tirar-lhe-ão a vida  
 Aqueles que tem de vingar entes queridos  
 Sacrificados nas batalhas desta guerra.  
 γυναικὸς οὐνεκ', ἀλλ' ἐπ' ἄνδρ' ὃς ἐξ ἐμῶν  
 δόμων δάμαρτα ξεναπάτης ἐλήσατο.  
 κεῖνος μὲν οὖν δέδωκε σὺν θεοῖς δίκην  
 αὐτός τε καὶ γῆ δορὶ πεσοῦσ' Ἑλληνικῶ. (...)  
 θέλοισ' ἄγεσθαι πάλιν ἐς Ἀργεῖαν χθόνα.  
 ἐμοὶ δ' ἔδοξε τὸν μὲν ἐν Τροίᾳ μόρον  
 Ἑλένης ἔᾶσαι, ναυπόρω δ' ἄγειν πλάτη  
 Ἑλληνίδ' ἐς γῆν κᾶτ' ἐκεῖ δοῦναι κτανεῖν,  
 ποιναὺς ὅσοις τεθναῖσ' ἐν Ἰλίῳ φίλοι.  
 880 ἀλλ' εἴα χωρεῖτ' ἐς δόμους, ὅπᾳονες. (EURIPIDES. *As Troianas*, vv. 865 – 868; 875 – 880).

Menelau é comumente retratado, não apenas em Eurípides, mas também em Ésquilo e Sófocles e desde Homero, como homem de comportamento pouco sólido, especialmente diante da bela esposa que o escolheu quando esteve diante da requisição de inúmeros helenos, mas que o abandonou diante de um belo e excêntrico estrangeiro. Hécuba teme, julgamos que acertadamente, que Menelau não vá, de fato, executar o castigo prometido a Helena, pois assim como a maioria dos demais homens, embasbaca-se diante de sua beleza divina. Quando a filha de Zeus pede o direito a defender-se, Hécuba solicita a Menelau poder ela mesma retrucar os argumentos daquela, julgando que facilmente provará sua falibilidade.

Helena toma a palavra e invoca a narrativa da disputa entre as três deusas como argumento principal e culpa a Hécuba por haver dado à luz a Páris, ao servidor que não cumpriu a ordem de matar o jovem príncipe, a Menelau por havê-la deixado sozinha com o estrangeiro em seu palácio, e por fim, a Afrodite por haver enviado Páris, tornando-o irresistível tanto quanto a própria deusa o é. Helena desafia Menelau a que castigue Afrodite que ao próprio Zeus se submete (EURIPIDES. *As Troianas*, vv. 1165 – 1205). Sua argumentação não apenas a isenta de culpa como também a torna uma mártir que esteve exilada da pátria por desígnio dos deuses para evitar que os helenos sucumbissem, caso Páris houvesse escolhido Atena ou Hera, como a deusa mais bela, pois estas lhe ofereceram, respectivamente, a vitória sobre toda a Grécia que Páris e os frígios dominariam; e a Ásia e todo o extremo da Europa sob domínio.

Palas logo lhe ofereceu  
 A Grécia, que ele e as força frigias venceriam.  
 A oferta de Hera foi a Ásia e mais ainda  
 O extremo da Europa muito cobiçado (...)  
 Cípris foi proclamada a deusa mais formosa  
 E eu fui entregue a Páris; graças a tais núpcias  
 Os gregos não caíram sob o jugo bárbaro.  
 Salvando-se das lanças e da tirania.  
 Perdeu-me, todavia, minha singular beleza

E sofro ultrajes até hoje  
 Com fatos que com mais justiça me fariam  
 Merecedora de ostentar uma coroa.  
 καὶ Παλλάδος μὲν ἦν Ἀλεξάνδρω δόσις  
 Φρυγί στρατηγοῦνθ' Ἑλλάδ' ἐξανιστάναι,  
 Ἦρα δ' ὑπέσχετ' Ἀσιάδ' Εὐρώπης θ' ὄρους  
 τυραννίδ' ἔξειν, εἴ σφε κρίνειεν Πάρις· (. . .)  
 νικᾷ Κύπρις θεάς, καὶ τοσόνδ' οὐμοὶ γάμοι  
 ὤνησαν Ἑλλάδ'· οὐ κρατεῖσθ' ἐκ βαρβάρων,  
 οὔτ' ἐς δόρυ σταθέντες, οὐ τυραννίδι.  
 935 ἃ δ' εὐτύχησεν Ἑλλάς, ὠλόμην ἐγὼ  
 εὐμορφία πρᾶθεῖσα, κώνειδίζομαι  
 ἐξ ὧν ἐχρῆν με στέφανον ἐπὶ κάρᾳ λαβεῖν.  
 οὔπω με φήσεις αὐτὰ τὰν ποσὶν λέγειν,  
 ὅπως ἀφώρμησ' ἐκ δόμων τῶν σῶν λάθρα. (EURIPIDES, *As Troianas*, vv. 925 – 928; 1182 - 1190).

A narrativa evocada situa no mundo prático dos homens uma intervenção divina direta e determinante dos acontecimentos. Páris é convocado pelo próprio Zeus a escolher uma das deusas, portanto, não poderia não escolher; poderia, sim, escolher a que lhe ofereceu, segundo seu julgamento, melhor recompensa. E Helena não poderia, ainda que quisesse, resistir a Páris, por mais que tentasse evitar, o que não é o caso nesta narrativa. Afrodite a havia prometido, portanto, qual recurso teria contra a divindade? Não lhe restava alternativa e o Destino agiu de modo que fosse possível que a vontade e determinação dos deuses se cumprissem.

Enquanto Penélope representa um paradigma sobre o feminino oposto a Helena, a rainha de Tróia é acima de tudo um contraponto filosófico a esta. Enquanto a heroína invoca a religiosidade da tradição, a inevitabilidade dos acontecimentos ditados pela vontade dos deuses e o cerceamento da livre escolha humana por forças dominadoras, sendo ela mesma, por sua própria beleza, uma manifestação dessas forças que eximem os homens de responsabilidade por seus atos. Hécuba, por seu lado, quer encontrar deuses mais razoáveis,

mais transcendentais e menos humanos. Julgamos plausível localizar nas palavras de Hécuba o esforço de busca de Eurípides por novas divindades e não uma negação da existência destas, motivo pelo qual, novamente, assinalamos ser muito mais possível que tenha sido considerado ímpio e não ateu.

Quando Hécuba inicia seu discurso, um longo monólogo com quase cem versos, começa por argumentar que Atena, Hera ou Afrodite motivo algum teriam para disputar um prêmio de beleza e agir com tal vulgaridade a ponto de barganhar a terra argiva.

Essa competição  
das deusas junto ao Ida certamente foi  
uma frivolidade ou entretenimento.  
Porque razão Hera divina nutriria  
Desejo tão insano de ser a mais bela?  
Seria para conquistar melhor esposo  
Que Zeus onipotente? Queria Palas  
Credenciar-se a esposa de qualquer dos deuses,  
Ela, que obteve de seu pai o privilégio  
De ser eternamente virgem, pois as núpcias  
Lhe repugnavam? Não procures disfarçar  
A tua perversão atribuindo às deusas  
Tamanha insensatez. Pessoas ponderadas  
Jamais irão acreditar na tua história.  
Aí0 paidiaisi kai xlihd morfhz pe0ri  
Hllqonpro9z ‘Idhn. Tou0 g0ar ouek’ aln qea0  
Hlra tosouton e2sx’ e2rwta kallonh3z;  
Poteron a0meinon’ w9z labh Dio0z posin,  
Hl garmon’ Aqana qewn tinoz qnrwmehn.  
Nl parqean partro0z e0chtnh9asto.  
Feu0gousa le0ktra; mh0 a0maqeiz poliei qea0s  
To son kakon kosmousa mh0 peishz sofou0z.  
(EURIPIDES. *As Troianas*, vv. 975 – 983).

A seguir, afirma que Afrodite não necessitaria para tornar Páris irresistivelmente atraente estar presente com ele no palácio de Helena, já que a deusa poderia fazer o que desejasse sem mover-se de “celestial assento”.

Como se a deusa, mesmo estando  
Tranquilamente em seu celestial assento,  
Não tivesse poder para levar-te a Ílion  
Com toda a cidade de Amiclas facilmente!  
οὐκ ἂν μένουσ' ἂν ἤσυχός σ' ἐν οὐρανῶ  
αὐταῖς Ἀμύκλαις ἤγαγεν πρὸς Ἴλιον. (EURIPIDES. *As Troianas*, v. 1252  
- 1255).

Os versos expressam uma crítica de Eurípides às limitações dos deuses homéricos, que sequer podem fazer algo se não estiverem presentes como se verifica, por exemplo, no episódio em que Hera seduz a Zeus e o leva ao quarto do casal onde o mantém ocupado, para lhe desviar a atenção da guerra, dando assim, chances aos aqueus de se sobressaírem nos combates com os troianos (HOMERO. *Ilíada*, XIV); ou no episódio que relata que por Poseidon haver se ausentado por alguns dias do Olimpo de onde observava cada movimento de Odisseu, este pode seguir seu curso para casa mais tranquilamente (HOMERO. *Odisséia*, I, 19 - 35).

A seu ver, a rainha espartana partiu com seu filho porque este era realmente tão belo que, ao vê-lo, Helena teve a impressão de contemplar a Afrodite e atribuiu-lhe a causa de seu arrebatamento, sobre isso conclui que “as loucuras de amor, que os homens consideram diferentes e imputam a Afrodite, são iguais às outras” “ταῦτά μωρα γὰρ πάντ' ὀφείθ' Ἀφροδίθ' ἔβροτοισι, καὶ τούτων ὀνόματι φροσύνη λέγεται” (EURIPIDES. *As Troianas*, vv. 1258 – 1260). Num “jogo de palavras intraduzível, Eurípides atribui a ‘*Aphrodite*’, a mesma etimologia de *aphrosyne*, que significa insanidade, loucura” (KURY, 1991, p. 230).

A rainha da cidade vencida prossegue enumerando que a rainha da cidade vencedora é lasciva e luxuriosa; que ninguém a viu lutar para voltar para casa; que seu comportamento durante a guerra alternava conforme as vitórias, não sendo, portanto, fiel a ninguém; que após a morte de Páris ninguém a viu tentar fugir para junto dos helenos e mesmo quando instada a partir, não o fez porque lhe aprazia a riqueza do palácio troiano e a adoração que lhe prestavam; que seu comportamento, enfim, era inadequado e pretensioso e deveria humilhar-se diante de Menelau, como convinha a uma mulher virtuosa, e não vangloriar-se como fazia.

Assim, atenta apenas à fortuna incerta,  
 Tratavas de estar sempre com os eleitos dela.  
 Indiferente aos mandamentos da virtude;  
 Somente agora vens falar-me dessas cordas  
 Com que amarravas o teu corpo para fugas  
 E alegas que eras coagida a estar aqui. (...)  
 És repugnante, Helena!  
 Devias vir aqui humilde e compungida,  
 Coberta por andrajos, trêmula de medo  
 E com esses cabelos cortados rentes!  
 Por ter passado tenebroso deverias  
 Ter muito mais modéstia e menos impudência!  
 κᾶπειτα πλεκταῖς σῶμα σὸν κλέπτειν λέγεις  
 πύργων καθιεῖσ', ὡς μένουσ' ἀκουσίως;  
 ποῦ δῆτ' ἐλήφθης ἢ βρόχους ἀρτωμένη  
 ἢ φάσγανον θήγους', ἃ γενναία γυνὴ  
 δράσειεν ἂν ποθοῦσα τὸν πάρος πόσιν;  
 καίτοι σ' ἐνουθέτουν γε πολλὰ πολλάκις·(...)  
 ὦ κατάπτυστον κάρα·  
 ἦν χρῆν ταπεινὴν ἐν πέπλων ἐρειπίοις,  
 φρίκη τρέμουσαν, κρατ' ἀπεσκυθισμένην  
 ἐλθεῖν, τὸ σῶφρον τῆς ἀναιδεΐας πλέον  
 ἔχουσαν ἐπὶ τοῖς πρόσθεν ἡμαρτημένοις.  
 Μενέλα', ἴν' εἰδῆς οἱ τελευτήσω λόγον. (EURIPIDES. *As Troianas*, vv.  
 1284 - 1110 – 1115; 1204 – 1029).

Hécuba não tem mais ninguém a quem recorrer em suas lamúrias a não ser aos mesmos deuses que já conhece, que estão ali prontos para receberem preces, mas o faz sem saber exatamente como a eles se dirigir, por quais nomes invocá-los. “Ah! Deuses! Clamo por omissos aliados/ Mas mesmo assim convém chamar as divindades/ Na hora em que nos chegam tantos infortúnios” “ἦ θεοὶ κακοῦ μετὰ ἀνακαλιῶ τούτων summaxouz, / ὀλμωζ δ’ εἰξει τί οὐχ μά κικλήσκεις θεοῦ, / ὀλταν τίς ἠλμῶν δὲ στυγῆ λαβὴ τούτων” (EURÍPIDES. *As Troianas*, vv. 469 - 471). Está abandonada em sua dor, mas não é capaz de crer em deuses que agiriam de maneira tão insana e com limitações tão latentes. Para ela são os próprios homens que agem, conforme suas escolhas, e atribuem aos deuses as desventuras advindas de suas ações. Cometem *hybris*, violam as leis que devem cumprir e culpam os deuses, o Destino. (EURÍPIDES. *As Troianas*, 1258 – 1260). Nestes excertos da tragédia vemos tanto Helena quanto Páris em *hybris*. Helena violou o matrimônio e Páris, a lei da hospitalidade. Havia uma insistência no respeito às leis, fundamentada no fato de as leis humanas serem sustentadas pela lei divina universal, fonte de ordenação do universo e ambos transgrediram-nas. Por meio deste relato, os tragediógrafos reforçam para seu público políade e para os visitantes da cidade, a necessidade de se submeter aos preceitos organizadores desta, tendo em vista que se tratava de uma entidade formativa que exercitava o espírito e formava o caráter dos cidadãos.

Porém, não é apenas por um desrespeito às regras do convívio social que Helena está em *hybris*, existe outro motivo, maior e intrínseco à sua pessoa: sua beleza. Porquanto, não é uma beleza condizente com o humano, mas sim uma herança divina. É um excesso do qual não pode livrar-se, mesmo que desejasse, o que não acontece aqui, mas este desejo desperta na tragédia *Helena*, como vemos à frente.

O respeito à hospitalidade para os gregos estava entre essas leis civis de inspiração divina. Portanto, tanto o anfitrião quanto o hóspede estavam moralmente submetidos a regras

de boa convivência e respeito mútuo. O anfitrião grego deveria receber com honras o seu hóspede e tratá-lo como membro de sua família. Páris ao trair a confiança de Menelau seduzindo e sequestrando sua esposa desrespeita essa lei. Por agir desta maneira, como já dito, excede o permitido aos homens no convívio em sociedade, movido por Afrodite e por seu orgulho e vaidade. O mesmo acontece com Helena, ao abandonar o seu lar, desrespeita essas leis humanas que regulam a vivência conjunta.

Segundo *Helena* e uma tradição que remonta a Homero, ambos, Helena e Páris, assim agiram devido à interferência direta do mundo dos deuses no mundo dos homens, não apenas dos deuses na vida dos homens, mas de um mundo no outro. Entretanto, de acordo com Hécuba, nem a fuga de Helena, nem a guerra tem a ver com o mundo dos deuses, que não é questionado, mas visto como um mundo menos humano, com divindades mais transcendentais, mas sim com a atuação da livre escolha e da insensatez humana, superando o paradigma homérico.

Se pudéssemos estabelecer uma continuidade direta entre *As Troianas* e *Orestes* veríamos o temor de Hécuba quanto ao destino de Helena se concretizando. Se a primeira encerra-se com a saída dos helenos das terras frígias com a promessa de morte para a rainha espartana, a segunda mostra logo no início, Helena a salvo em Argos. Sabemos que muitos desejam sua morte, mas Menelau não pretende assim puni-la. Em ambas as tragédias sua culpabilidade não é questionada por nenhuma das personagens, mas sua filiação divina, da qual deriva sua beleza incomum, lhe garante se não a salvação de fato, como em *Orestes*, ao menos uma promessa, como em *As Troianas*. É transgressora, está em *hybris*, mas é um ser intermediário entre os deuses e os homens o que lhe garante destino diferente do que é concedido aos mortais.

### 3.2.2 *Orestes* (408): a salvação de Helena.

Orestes, protagonista da obra homônima de Eurípides, que narra como este, com auxílio de Electra, sua irmã, e Polinices, seu amigo mais próximo, cumpriu a ordem de Apolo de vingar o assassinato do pai, Agamêmnon, pela mãe, Clitemnestra, e seu amante, Egisto, matando a estes dois. A tragédia inicia-se no sexto dia após os assassinatos. Orestes está doente, tomado por delírios, perseguido pelas Erínias de sua mãe, “é réu perante si mesmo e a sociedade” (SILVA, 1999, p. 12). Culpa-se por haver cometido o matricídio e ressentido de Apolo que ordenou o crime e depois o abandonou à fúria das Erínias que o enlouquecem, não permitindo que distinga entre o plano real e o imaginário, deixando-o à mercê de cuidados para que não cometa mais atrocidades enquanto está fora de si. Todos os habitantes de Argos estão proibidos por decreto de acolher Orestes, o que o impossibilitou de purificar as mãos após o assassinato.

A trama desenrola-se em Argos, diante do palácio de Agamêmnon, do lado de fora está Orestes, deitado em seu leito, oculto por suas vestes sendo velado pela irmã. Dentro estão Helena e Hermione, chegarão ainda Menelau e Tíndaro. Na cena inicial, enquanto Electra invocando a genealogia de sua infortunada família lastima-se sobre sua sorte e de seu irmão, aparece Helena que sai do palácio e dirige-se à sobrinha dando a impressão, por algumas linhas, de que por esta interessa-se, porém, ao enunciar qual sua intenção deixa claro de imediato qual é seu caráter nesta peça.

Helena quer levar uma oferenda ao túmulo de sua irmã, mas por temer a revolta contra si de todos aqueles que perderam pessoas queridas devido à guerra, pede à sobrinha que vá por ela, “ignorando os naturais sentimentos de constrangimento que Electra aí sentiria” (SILVA, 1999, p. 20). A sobrinha sugere que envie Hermione, ao que Helena responde que não ficaria bem sendo ela uma virgem, e parece não se importar com o fato de Electra o ser

também. Aliás, ressalta que esta permanece nessa condição há tanto tempo, não contraindo matrimônio (EURIPIDES. *Orestes*, v. 72). “Na lógica de Helena, Electra pode se expor pois, de qualquer forma, já passou do tempo de obter um casamento” (NOLIBOS, 2006, p. 122).

Os versos transcritos abaixo demonstram a hostilidade entre sobrinha e tia:

Helena: Pelos deuses, menina, poderias fazer-me um favor?

Electra: Sim, até onde me deixar desocupada a assistência ao meu irmão.

H: Queres ir, por mim, ao túmulo de minha irmã?

E: É ao da minha mãe que me mandas? Para que!?

H: Para lebares oferendas de cabelo e as minhas libações.

E: E a ti, não é permitido ir ao túmulo dos que te são queridos?

H: É que sinto vergonha de me mostrar aos argivos.

E: É tarde para pensares com acerto, depois do abandono vergonhoso do lar.

H: Tens razão, mas não são amáveis as tuas palavras.

E: E que vergonha te detém, perante os micênios?

H: Temo os pais dos que morreram junto de Ílion.

E: É de temer, na verdade: em Argos, os clamores contra ti andam em todas bocas.

H: Então, liberta-me desse receio e concede-me um favor!

E: Não sou eu que poderei olhar o túmulo de minha mãe!

H: Contudo, é vergonhoso que sejam escravos a levar estas oferendas.

E: E porque não envias tua filha Hermione?

H: Não fica bem às donzelas andar por entre a multidão.

Ἑλένη: πρὸς θεῶν, πίθοι' ἄν δῆτά μοί τι, παρθένε;

Ἥλέκτρα: ὡς ἄσυχλός γε συγγόνου προσεδρία.

Ἑλένη: βούλη τάφον μοι πρὸς κασιγνήτης μολεῖν;

Ἥλέκτρα: μητρὸς κελεύεις τῆς ἐμῆς; τίνος χάριν;

Ἑλένη: κόμης ἀπαρχὰς καὶ χοὰς φέρουσ' ἐμάς.

Ἥλέκτρα: σοὶ δ' οὐχὶ θεμιτὸν πρὸς φίλων στείχειν τάφον;

Ἑλένη: δεῖξαι γὰρ Ἀργείοισι σῶμ' αἰσχύνομαι.

Ἥλέκτρα: ὀψέ γε φρονεῖς εὔ, τότε λιποῦσ' αἰσchrῶς δόμους.

Ἑλένη: ὀρθῶς ἔλεξας, οὐ φίλως δ' ἐμοὶ λέγεις.

Ἥλέκτρα: αἰδῶς δὲ δὴ τίς σ' ἐς Μυκηναίουσ' ἔχει;

Ἑλένη: δέδοικα πατέρας τῶν ὑπ' Ἰλίῳ νεκρῶν.

Ἥλέκτρα: δεινὸν γάρ· Ἄργει τ' ἀναβοᾷ διὰ στόμα.

Ἑλένη: σύ νυν χάριν μοι τὸν φόβον λύσσασα δός.  
 Ἥλέκτρα: οὐκ ἂν δυναίμην μητρὸς ἐσβλέψαι τάφον.  
 Ἑλένη: αἰσχρὸν γε μέντοι προσπόλους φέρειν τάδε.  
 Ἥλέκτρα: τί δ' οὐχὶ θυγατρὸς Ἑρμιόνης πέμπεις δέμας;  
 Ἑλένη: ἐς ὄχλον ἔρπειν παρθένοισιν οὐ καλόν.  
 Ἥλέκτρα: καὶ μὴν τίνοι γ' ἂν τῇ τεθνηκυῖα τροφάς.  
 (EURIPIDES. *Orestes*, vv. 92 – 108).

O diálogo mostra duas mulheres mordazes se agredindo verbalmente com sutilezas, mas quando Helena retorna para o palácio, Electra a qualifica como “a mesma mulher de outrora”, vaidosa, orgulhosa.

Ὁ natureza, como ἐς um grande mal entre os homens! E, contudo, ἐς a salvação para os que sabem usar-te! Vistes como cortou os cabelos, apenas nas pontas, a fim de conservar a beleza? Ἐ a mesma mulher de outrora. Que os deuses te odeiem, pois me arruinaste e ao meu irmão e a toda a Héliade!  
 ὦ φύσις, ἐν ἀνθρώποισιν ὡς μέγ' εἶ κακόν,  
 σωτήριόν τε τοῖς καλῶς κεκτημένοις.  
 εἶδετε παρ' ἄκρας ὡς ἀπέθρισεν τρίχας,  
 σώζουσα κάλλος; ἔστι δ' ἡ πάλαι γυνή.  
 θεοί σε μισήσειαν, ὡς μ' ἀπώλεσας  
 καὶ τόνδε πᾶσάν θ' Ἑλλάδα. ὦ τάλαιν' ἐγώ· (EURIPIDES. *Orestes*, vv. 126 – 131).

Electra está todo o tempo ao lado do irmão, em atitude cuidadosa, mas essa faceta de sua personalidade tem seu contraponto no prazer que sente em vingar-se tanto de Helena e Menelau, quanto da inocente Hermione, que foi criada por sua mãe, como sua irmã.

Após enviar Hermione, Helena retorna ao palácio e não aparece mais em cena antes do epílogo. Apenas ouvimos seus gritos de socorro no final da peça quando Orestes e Pílades tentam matá-la, e somos levados a crer por algum tempo que realmente cumpriram seu desígnio, porém sabemos no epílogo que foram impedidos por Apolo, que finalmente apareceu e estabeleceu o caminho que todos deverão seguir. A saber: Helena tomará assento ao lado de Castor e Polux e viverá como imortal; Menelau deverá tomar outra esposa e ir governar Esparta deixando Argos sob governo de Orestes; este deverá partir para o exílio por

um ano e depois oferecer às Eumênides expiação pelo seu crime, e casar-se com Hermione; devem-se casar-se também Electra e Pilades (EURIPIDES. *Orestes*, vv. 1395 – 1426, 1625 – 1695).

Ao participar a todos o destino de Helena, Apolo lhes explica que

Os deuses, por meio da beleza de Helena, provocaram conflitos entre helenos e frígios, e mortes fizeram, para suprirem da terra a afronta de uma excessiva população de mortais”

ἐπεὶ θεοὶ τῷ τῆσδε καλλιστεύματι

1640 Ἑλλήνας εἰς ἓν καὶ Φρύγας συνήγαγον,

θανάτους τ' ἔθηκαν, ὡς ἀπαντλοῖεν χθονὸς

ὑβρισμα θνητῶν ἀφθόνου πληρώματος. (EURIPIDES. *Orestes*, vv. 1639 – 1641).

Foi um instrumento dos deuses, serviu-lhes por um tempo e por isso não teria o mesmo fim de sua irmã mortal; ao contrário, seria conduzida para junto de seus irmãos divinizados. Helena, bem como todos os envolvidos no ciclo troiano são participantes de uma intriga que aproximou os mundos, humano e divino, por sua relação direta e necessária com Gaia, uma potência primordial, anterior aos próprios Olímpicos. A Terra, tomada como fonte

inesgotável de fecundidade, é considerada como Mãe Universal e mãe dos deuses. À medida que o pensamento helênico ‘personificava’ seus deuses, a Terra encarna em divindades como Deméter ou Cibele, cujos mitos, mais humanos, falavam mais à imaginação, enquanto as especulações sobre a Terra como elemento deixavam o domínio da Mitologia para entrar no da Filosofia (GRIMAL, 2000, p. 183).

Embora seja uma potência não participante do governo dos Olímpicos, Gaia é retomada nessa narrativa enquanto força dinâmica de manutenção do cosmos<sup>39</sup>.

Helena é, nesta tragédia, representada como mesquinha, vaidosa, egoísta, é a mulher fingida que trouxe de Tróia uma multidão de servos e espelhos, sinais de luxo e ostentação.

Orestes: E como? É que ela tem uma escolta de criados bárbaros.

Pílades: Quais? Não sou eu com certeza que vou temer nenhum dos frígios.

<sup>39</sup> A interferência direta de Gaia como explicação para a necessidade da Guerra é retomada na tragédia *Helena*.

Orestes: Aqueles que se ocupam dos espelhos e perfumes.

Píladas: Veio então para cá com os luxos troianos?

Orestes: Como se a Hélade fosse, para ela, um lugar mesquinho.

Ὀρέστης: 1110καὶ πῶς; ἔχει γὰρ βαρβάρους ὀπάνας.

Πυλάδης: τίνας; Φρυγῶν γὰρ οὐδέν' ἂν τρέσαιμ' ἐγώ.

Ὀρέστης: οἴους ἐνόπτρων καὶ μύρων ἐπιστάτας.

Πυλάδης: τρυφᾶς γὰρ ἦκει δεῦρ' ἔχουσα Τρωϊκάς;

Ὀρέστης: ὥσθ' Ἑλλὰς αὐτῇ σμικρὸν οἰκητήριον. (EURIPIDES.

*Orestes*, vv. 1110 – 1114).

A filha de Zeus vangloria-se de sua beleza e é aqui também consciente dos poderes que ela lha atribuem, seu comportamento assemelha-se ao fútil agir das deusas que invoca em *As Troianas*, disputando um prêmio de beleza. Mas em toda esta tragédia estabelece-se uma relação com as divindades que marca um ir e vir entre a tradição mítica corrente desde muitos séculos anteriores e a tradição mítica repensada, como no caso das Erínias, por exemplo, que “são um dado da mitologia que Eurípides não rejeita e ao qual dá uma feição nova. Em *Ésquilo*, elas aparecem em cena; Eurípides descreve-as dramaticamente, como ilusões do delírio, ultrapassando assim a facilidade primitiva com que os gregos personificavam abstrações” (SILVA, 1999, p. 14). Ao final, Apolo as trata por Eumenides<sup>40</sup> e lhes concede direito de reparação, mas não são mais as ferozes Erínias perseguidoras.

A presença de Helena é apenas um catalisador para a ação das personagens centrais da tragédia. Quando Orestes, Píladas e Electra veem-se condenados pelos demais a morrerem

---

<sup>40</sup> Quando Crono decepou o membro viril de Urano, os salpicos de sangue que caíram sobre a Terra geraram as Erínias (HESÍODO, *Teogonia*, vv. ). Segundo, Jaa Torrano, ( ), “As Erínias devem preservar a ordem no novo jogo cujas regras se instituem com o golpe de Crono-Astúcia sobre o Céu-Instinto, devem manter nesse jogo o equilíbrio por meio de (re-)ações compensatórias. O Sol, *scilicet* os recursos da inteligência, não transgredirá as medidas, senão as Erínias auxiliares da Justiça o encontrarão (Heráclito, frag. 94 D.K.). A inteligência, que impõe limites ao instinto, encontra neles também os seus limites, impostos pelo instinto.” Estas mesmas Erínias, posteriormente passam a ser designadas por Eumênides, as Benevolentes. “Incluem-se entre as divindades gregas mais antigas, e à semelhança das Moiras sobrepõem-se às autoridades dos deuses das gerações subsequentes; o próprio Zeus curva-se diante delas. Originariamente seu número era indefinido e elas só apareciam coletivamente; mais tarde esse número fixou-se em três e seus nomes eram Alecto, Megera e Tisifone. As Erínias protegiam a ordem do mundo, tanto a natural como a social, evitando ou castigando desvios e crimes (principalmente consanguíneos) capazes de pô-la em perigo, e a arrogância que leva as criaturas humanas a esquecerem suas limitações de simples mortais. Elas tornavam propositalmente obscuros os oráculos e as manifestações dos adivinhos em suas previsões do futuro, pois se não houvesse incerteza para os homens eles se comprariam aos deuses” (KURY, 2003, p. 158).

naquele mesmo dia e, sabendo não contar com a ajuda de Menelau, que ali está para buscar Helena, elaboram plano para vingar-se deste matando Helena e usando Hermione como refém para fuga posterior. Pilades é quem arquiteta o plano e assim justifica-se:

Se, de fato, cravássemos a espada numa mulher mais virtuosa, morte inglória seria! Porém, agora, ela receberá castigo em nome de toda a Hélade, de quem matou os pais, de quem fez perecer os filhos, e noivas deixou privadas de maridos. Haverá um grito de triunfo e o fogo há de acender aos deuses: hão de desejar-nos, a ti e a mim, muitas felicidades, porque fizemos correr o sangue de uma pérfida mulher.

ἔγνωσ· ἄκουσον δ' ὡς καλῶς βουλευόμαι.

εἰ μὲν γὰρ ἐς γυναῖκα σωφρονεστέραν

ξίφος μεθεῖμεν, δυσκλεῆς ἂν ἦν φόνος·

νῦν δ' ὑπὲρ ἀπάσης Ἑλλάδος δώσει δίκην,

1135 ὧν πατέρας ἔκτειν', ὧν δ' ἀπώλεσεν τέκνα,

νύμφας τ' ἔθηκεν ὀρφανὰς ξυναόρων.

ὀλολυγμὸς ἔσται, πῦρ τ' ἀνάψουσιν θεοῖς,

σοὶ πολλὰ κάμοι κέδν' ἀρώμενοι τυχεῖν,

κακῆς γυναικὸς οὐνεχ' αἴμ' ἐπράξαμεν.

1140 ὁ μητροφόντης δ' οὐ καλῆ ταύτην κτανῶν (EURIPIDES.  
*Orestes*, vv. 1131 – 1140).

Pilades acredita que matar Helena será um feito tão notável que apagará a lembrança do matricídio (EURIPIDES. *Orestes*, v. 1141), tão odiosa é Helena, tão nefasta é sua existência, embora estivesse, conforme Apolo esclarece no epílogo, servindo aos deuses.

Esta representação de Helena interpõe-se entre as Helenas de *As Troianas* e de *Helena*, porta-se tão fútil e vaidosamente quanto a primeira, mas está, ao menos em parte, justificada em suas ações, no que se aproxima da segunda, embora esta justifique-se integralmente. Nólivos (2006, p. 122) estabelece uma conexão entre Helena/Afrodite e Electra/Atena, pois a primeira associa-se aí com a presentificação dos desígnios de Afrodite, com sua força incontestável entre os homens e entre os próprios deuses, como já nos disse a própria personagem. Electra, por outro lado, representa uma mulher ainda virgem, buscando a

vingança de seu pai, dedicada aos homens da família com os quais se relaciona com mais proximidade do que com as mulheres.

Nesta tragédia, também evoca-se a maldição familiar que destrói a casa dos Atridas, na ordem de Apolo para que os filhos punissem a mãe e o conseqüente abandono dos protagonistas pelo deus, um mitema que retoma potências que assolam o destino humano, deixando-o em desamparo quando precisam tomar decisões de vida e morte. Helena assoma aqui como contraponto ao bom senso, como encarnação da vaidade e do orgulho, é a Pandora de Hesíodo apenas alimentando-se do trabalho alheio e consumindo os homens pelo apelo e apetite sexual.

Acreditamos que as representações de Helena nas tragédias vinculam-se sempre às características de Pandora, e também às virtudes de Afrodite. Por outro lado, das personagens homéricas, Hera e Penélope, aproxima-se em determinadas circunstâncias. Até o momento, em *As Troianas* e *Orestes*, na *Helena de Tróia*, ou seja, na mulher que esteve em Tróia, que abandonou marido, filha, lar e pátria para seguir o amante estrangeiro, encontramos muitos elementos pertencentes às virtudes com as quais Pandora e Afrodite foram dotadas. A seguir, em *Helena*, vemo-la representada com características das quatro personagens supracitadas.

### **3.2.3 Pluralidade e inocência: o nome e o corpo de Helena.**

O enredo da tragédia *Helena* (412) de Eurípides se inicia em um tempo bem anterior ao momento dos acontecimentos que nela presenciamos. Retomaremos pormenorizadamente a explicação oferecida pela protagonista no prólogo da própria peça. Durante a cerimônia de casamento de Peleu com a nereida Tétis, com a presença de todos os Olímpicos, exceto Éris, a Discórdia, que não foi convidada, mas mesmo assim aparece e oferece um pomo de ouro

àquela que for eleita a deusa mais bela, Hera, Atena e Afrodite disputam o prêmio oferecido. Cabe a Zeus fazer o julgamento e o indicar à sua preferida. No entanto, seria impossível fazer a escolha sem se indispor com as duas não selecionadas. O pastor Páris, filho de Príamo e Hécuba, mas ainda exilado da casa real, é então escolhido pelo senhor do Olimpo para fazer o julgamento. Na tentativa de vencer a disputa cada uma lhe faz uma oferta. Afrodite ofereceu-lhe o amor de Helena, a mais bela entre todas as mortais, e alcança o seu objetivo de ser escolhida pelo príncipe frígio.

Desejando obter o seu prêmio, Páris agora já um príncipe frígio parte para Esparta. Porém, Hera enciumada por não haver vencido a disputa engana-o e a todos os gregos e troianos colocando nos braços de Páris um fantasma, um *eidolon* de Helena, feito do puro éter pelo qual lutam durante os longos dez anos.

Mas Hera, despeitada por não haver vencido as outras deusas,  
 Encheu de vento as minhas núpcias para Alexandre  
 E dá-lhe não a minha pessoa, mas uma imagem viva,  
 Em tudo semelhante a mim, que ela formou de bruma (...)  
 Eu estou aqui, mas o meu marido, desafortunado,  
 Reunindo um exército, persegue os meus raptos  
 Junto das muralhas de Ílion, para me recuperar.  
 Ἥρα δὲ μεμφθεῖσ' οὐνεκ' οὐ νικᾷ θεάς,  
 ἐξηνέμωσε τᾶμ' Ἀλεξάνδρω λέχη,  
 δίδωσι δ' οὐκ ἔμ', ἀλλ' ὁμοιώσασ' ἐμοὶ  
 εἶδωλον ἔμπνου οὐρανοῦ ξυθεῖσ' ἄπο, (...)  
 κάγω μὲν ἐνθάδ' εἶμ', ὁ δ' ἄθλιος πόσις  
 στράτευμ' ἄθροίσας τὰς ἐμὰς ἀναρπαγὰς  
 θηρᾷ πορευθεὶς Ἰλίου πυργώματα (EURÍPIDES. *Helena*, vv. 31 – 34;  
 49 – 51).

Helena é levada por Hermes, por ordem de Zeus, ao palácio de Proteu no Egito, onde permanece até que Menelau vá buscá-la, ao fim de dez anos de duras batalhas e mais sete navegando à revelia dos ventos, impelidos por Poseidon, que não o permitem chegar à sua pátria. Quando Menelau por fim alcança as terras egípcias, Proteu está morto e seu filho

Teoclimeno quer desposar Helena contra a sua vontade. Esta para livrar-se dos assédios de seu conquistador abriga-se no túmulo de seu antigo protetor.

Odiada por todos os gregos e troianos, difamada injustamente, Helena permaneceu fiel a seu esposo não cedendo a Páris e recusando a Teoclimeno. É assim que Eurípides nos apresenta Helena, na obra que recebe seu nome. É inocente e vive exilada em terra estrangeira, ouvindo rumores do ódio que seu povo lhe tem e de todas as desgraças que supostamente causou.

De tudo isso ficamos sabendo pela própria protagonista no prólogo da tragédia. As personagens que a partir desse momento se envolverão na trama, além de Helena e Menelau, são: Teucro, irmão de Ajax, Teoclimeno, novo rei da região, Teonoe irmã deste e profetisa, a velha porteira e um mensageiro de Menelau.

O primeiro a quem encontramos em cena na tragédia é Teucro, que ao palácio se dirige para solicitar auxílio da profetisa Teonoe. Como não poderia deixar de ser, ao encontrar Helena, muito se admira da semelhança entre a mulher que vê e que esteve em Tróia, mas sem saber do engodo dos deuses amaldiçoa-a por sua aparência com a ruínosa esposa de Menelau.

Ó deuses, que visão tenho eu? Vejo a mais detestada  
Das mulheres, a imagem assassina que me perdeu  
E a tantos aqueus. Os deuses te rejeitem, mulher,  
Tu que tens a imagem de Helena.

ὦ θεοί, τίς εἶδον ὄψιν; ἐχθίστην ὁρῶ  
γυναικὸς εἰκῶ φόνιον, ἢ μ' ἀπώλεσεν  
πάντας τ' Ἀχαιοῦς. θεοί σ', ὅσον μίμημ' ἔχεις  
Ἑλένης, ἀποπτύσειαν. εἰ δὲ μὴ 'ν ξένη (EURÍPIDES. *Helena*, vv.  
72 – 75).

O termo εἰκῶ, “imagem”, e os termos μίμημ' ἔχεις, “tens a imagem”, “semelhante”, “uma cópia”, assim como o εἶδωλον dos versos citados acima, e o fato de Helena estar a nos narrar os acontecimentos e a sua longa estadia em terra estrangeira enquanto o marido tenta recuperá-la onde não se encontra, inserem-se no jogo estabelecido

por Eurípides entre o verdadeiro e o falso, o real e o ilusório e a nossa capacidade em percebê-los.

Sigamos o curso narrativo da tragédia. Assim como *Orestes*, *Helena* não tem um final infeliz, mas sim uma reconciliação. Menelau ao chegar como náufrago em terra egípcia parte em busca de socorro. Encontra o palácio de Teoclimeno, lá tenta conseguir ajuda, mas é advertido por uma serva de que não será bem recebido, pois seu senhor tem ódio aos gregos. A mesma serva comunica a Menelau que Helena, filha de Tíndaro, reside naquele palácio, adiantando o que ele mesmo verá em breve e o deixará completamente aturdido. Ao encontrar Helena não pode crer ser ela mesma, pois havia deixado a esposa resgatada em Tróia junto aos companheiros na nau ancorada enquanto foi buscar auxílio. Porém, um de seus homens vem informar-lhe que aquela que acreditavam ser Helena desfez-se no ar após declarar ser uma quimera que obedeceu às ordens do Destino e permaneceu entre os homens o tempo determinado por este. Menelau reconhece sua esposa e agora não há mais que duvidar ser ela mesma e nem há mais motivos para desmerecer sua conduta.

Ó desventurados frígios

E todos vós aqueus, que por mim, junto ao Escamandro,

Nas suas margens, pereceste devido às maquinações de Hera,

Convencidos de que Páris possuía Helena, o que não acontecia.

Mas eu, uma vez que na terra permaneci o tempo necessário,

A cumprir o destino fixado, para o céu, meu pai,

Regresso. E a infeliz filha de Tíndaro uma fama

Funesta suportou, sem culpa de nada.

βέβηκεν ἄλοχος σὴ πρὸς αἰθέρος πτυχὰς

ἀρθεῖσ' ἄφαντος· οὐρανῷ δὲ κρύπτεται

λιποῦσα σεμνὸν ἄντρον οὗ σφ' ἐσώζομεν,

τοσόνδε λέξασ'· ὦ ταλαίπωροι Φρύγες

πάντες τ' Ἀχαιοί, δι' ἐμ' ἐπὶ Σκαμανδρίοις

ἄκατ' Ἴφρας μηχαναῖς ἐθνήσκετε,

δοκοῦντες Ἑλένην οὐκ ἔχοντ' ἔχειν Πάριν.

ἐγὼ δ', ἐπειδὴ χρόνον ἔμειν' ὅσον με χρῆν,

tò móρσιμον σώσασα, πατέρ' ἐς οὐρανὸν  
 ἄπειμι· φήμας δ' ἠ τάλαινα Τυνδαρις  
 615 ἄλλως κακὰς ἤκουσεν οὐδὲν αἰτία (EURÍPIDES. *Helena*, vv. 605  
 - 615).

Helena afirma que padece devido aos infortúnios que seu “nome”, este que acabou de pronunciar as palavras transmitidas a Agamenon por um mensageiro, não seu “verdadeiro eu” causou a gregos e troianos. As passagens seguintes dão mostras do jogo estabelecido por Eurípides, que se assemelham ao argumento sustentado por Górgias no segundo parágrafo de seu *Elogio a Helena*, quando afirma ser justo refutar os detratores de Helena que creditam valor à fama de seu nome, que transporta consigo a lembrança de acontecimentos funestos. Porém, em *Helena*, a duplicidade da personagem deixa de ser metafórica e reifica-se na existência de duas personagens coexistindo ao mesmo tempo.

Se o teu corpo é parecido ao de Helena, não tens  
 Semelhante o espírito, antes muito diferente.  
 Tenha ela morte funesta e nunca às águas do Eurotas  
 Aporte. E tu, que sejas, sempre afortunada mulher. (...)  
 O nome pode estar em muitos sítios, o corpo não.  
 καλῶς ἔλεξας, ὧ γύναι· θεοὶ δὲ σοὶ  
 ἐσθλῶν ἀμοιβὰς ἀντιδωρησαίαιτο.  
 Ἑλένη δ' ὅμοιον σώμ' ἔχουσ' οὐ τὰς φρένας  
 ἔχεις ὁμοίας, ἀλλὰ διαφόρους πολὺ.  
 κακῶς δ' ὄλοιτο μηδ' ἐπ' Εὐρώτα ῥοὰς  
 ἔλθοι· σὺ δ' εἴης εὐτυχῆς αἰεὶ, γύναι. (...)  
 τοῦνομα γένοιτ' ἂν πολλαχοῦ, τὸ σῶμα δ' οὔ. (EURIPIDES.  
*Helena*, vv. 158 – 163; 588).

Ao contrário do *eidolon* sem *χάρις* que habita o palácio de Menelau em *Agamenon*, este é em tudo semelhante a Helena, exceto no caráter. Não é uma ausência evocando uma presença, mas uma *presença* em lugar da outra. Essa engenhosa solução resolve o problema do caráter contraditório de Helena ao dividir os qualificativos da personagem entre a mulher integra real e o duplo. Esta separação fica bastante evidente na sobredita fala de Teucro, que

deseja, ao mesmo tempo, que a *Helena de Tróia* seja punida e a *Helena do Egito* seja sempre abençoada, pois as duas são semelhantes apenas fisicamente e não no espírito.

Quando Meneleu, entre os personagens o principal implicado na inocência ou culpa da protagonista, conseqüentemente o principal favorecido com a existência das duas Helenas, aporta no Egito trazendo o seu nome para junto de seu corpo, Helena é novamente reintegrada. Nome e corpo a partir desse momento responderão conjuntamente, pois a má fama que um causou será apagada pela justeza do outro e a todos o ardil dos deuses será explicitado.

Esta Helena reúne em si os qualificativos da mulher ideal para esposar o cidadão ateniense, mas igualmente possui uma sensualidade latente, ardil, mentira, sendo o primeiro resultado de sua filiação e os dois seguintes, a manifestação de características típicas das mulheres. Não se configurando desta forma como ações voluntárias de Helena, ela apenas lida com estes qualificativos conforme as circunstâncias. “O domínio da tragédia situa-se nessa zona fronteira aonde os atos humanos vem articular-se com as potências divinas, onde elas assumem seu verdadeiro sentido, ignorado do agente, integrando-se numa ordem que ultrapassa o homem e a ele escapa” (VERNANT; VIDAL-NAQUET, 2002, p. 23). Pois, mesmo o que é inato às mulheres não é algo que lhes possamos atribuir como tendo tido desenvolvimento próprio ou voluntário. As características típicas do feminino foram dadas pelos deuses olímpicos a Pandora. Suas características natas estariam presentes em todas as mulheres. Eurípides as apresenta em Helenas bastante humanizadas, a “real”, presença física, em oposição ao seu “nome” que perambula carregado pelo seu *eidolon*, feito de éter, e pela sua fama. Ainda que este seja o transgressor, o infiel, o causador da guerra, a *Helena de Tróia* (presente também em *As Troianas*, *Orestes*, no *Elogio a Helena*, na *Ilíada*, na *Odisséia* e em *Os Trabalhos e Os Dias*) não é de todo distante da *Helena do Egito*, pois esta é ainda mulher

e, conseqüentemente, carrega em si a herança daquela que foi enviada como castigo para o homem e espalhou o mal pela Terra.

A mulher virtuosa deveria negar feminilidade o que Helena não é capaz de fazer devido à beleza etérea que possui.

Não houve outra mulher, ou grega ou bárbara,  
de que houvesse nascido um ovo branco,  
como aquele do qual proveio a filha  
de Zeus e Leda. Minha vida é maravilha, como tudo quanto  
me aconteceu; minha beleza e Afrodite  
causaram-me a desgraça. Ao céu prouvesse  
que estes meus traços se apagassem, como  
as cores da pintura, e que a beleza  
cedesse em meu semblante, á fealdade!

Não houve outra mulher, ou grega ou bárbara,  
de que houvesse nascido um ovo branco,  
como aquele do qual proveio a filha  
de Zeus e Leda. Minha vida é maravilha, como tudo quanto  
me aconteceu; minha beleza e Afrodite  
causaram-me a desgraça. Ao céu prouvesse  
que estes meus traços se apagassem, como  
as cores da pintura, e que a beleza  
cedesse em meu semblante, á fealdade!

γυνή γὰρ οὐθ' Ἑλληνίς οὔτε βάρβαρος  
τεῦχος νεοσσῶν λευκὸν ἐκλοχεύεται,  
ἐν ᾧ με Λήδαν φασὶν ἐκ Διὸς τεκεῖν.

260τέρας γὰρ ὁ βίος καὶ τὰ πράγματ' ἐστὶ μου,

τὰ μὲν δι' Ἥραν, τὰ δὲ τὸ κάλλος αἴπιον.

εἶθ' ἐξαλειφθεῖσ' ὡς ἄγαλμ' αὔθις πάλιν

αἴσχιον εἶδος ἔλαβον ἀντὶ τοῦ καλοῦ,

καὶ τὰς τύχας μὲν τὰς κακὰς ἄς νῦν ἔχω

265Ἕλληνες ἐπελάθοντο, τὰς δὲ μὴ κακὰς

ἔσωζον ὥσπερ τὰς κακὰς σώζουσί μου. (EURIPIDES, *Helena*, vs. 257 – 265).

Na leitura de Bárbara Cassin, Helena é representada como uma outra Penélope, porém, lutando contra um só pretendente, Teoclimeno. Enquanto a outra, o *eidolon*, permanece ao lado do amante em Tróia até a morte deste, sendo desposada em seguida por seu cunhado Deífobo, permanecendo, contudo, na companhia da casa real troiana até o final da guerra.

Digamos que há uma Helena que é Helena, e que Hera, a esposa por excelência, para livrá-la de todo esse lado malsão do rapto, da ruptura de contrato, da infidelidade, encaminha para o Egito, na casa de um velho rei que já não lhe pode sequer fazer mal, Proteu. Ali ela espera o tempo passar. É o protótipo da mulher fiel, perfeita esposa de marido partido para a guerra (CASSIN. 2005, p. 302).

Nesta tragédia, a *Helena de Tróia* é a mulher, ainda que não o seja em carne e osso, que traiu o marido, abandonou-o para seguir a Páris, cedeu aos encantos concedidos a este por Afrodite para seduzi-la. Até porque a deusa a havia prometido como recompensa ao príncipe frígio, sendo, portanto, inevitável que este a possuísse. Não fosse o estratagema de Hera, Helena teria sido apenas a *Helena de Tróia*, querendo ou não. Embora seu comportamento exemplar nessa tragédia, Helena é ainda o paradigma da traição matrimonial, devido a existência do seu duplo, ao passo que Penélope é o paradigma da fidelidade.

*Helena* “é uma peça em que guerra, amor e morte ou *pólemos*, *eros* e *thánatos* – uma trilogia tantas vezes associada e quase sempre com consequências funestas, se dão as mãos.” (FERREIRA, 2009, p. 7). Porém, *Helena* é quase um melodrama, traz uma reconciliação e salvamento no final. Nossa protagonista e seu esposo se reencontram e voltam a salvo para sua terra, onde, provavelmente, viverão tranquilamente e em paz. Depois de se reconhecerem, posto que ambos foram vítimas do engano das aparências: Menelau aporta no Egito como naufrago, maltrapilho em nada demonstrando a glória de um rei vitorioso, e Helena tem uma imagem espelhada em si agindo autonomamente no espaço onde todos se encontram enquanto ela vivia confinada em outra terra. Precisam ainda desenvolver um meio para saírem vivos das terras egípcias. A única maneira de conseguirem essa proeza seria obtendo ajuda da profetisa

Teônoe, irmã de Teoclimeno. Ambos precisam suplicar para que esta não os denuncie já que devido aos seus dons desde o início sabia da presença de Menelau. Enfim, recebem a ajuda desejada e com um artil preparado por Helena enganam a Teoclimeno e conseguem partir.

Assim como nas demais tragédias analisadas a astúcia de Helena se manifesta para lhe salvar de um destino desagradável, porém, agora não é apenas o seu futuro que depende de sua criatividade, mas também o de seu marido Menelau. Se anteriormente precisou argumentar para tentar se provar inocente quando todos a acusavam e lhe queriam morta, nesta tragédia, em que é inocente, uma mulher e esposa exemplar, também é dotada de poder argumentativo.

As ações de Zeus, Afrodite e Hera pesam no destino do casal, mas não interferem no essencial do mundo prático dos homens. Ou seja, esta tragédia não está imbuída de um sentimento trágico que vai até as raízes da existência humana. Há um conflito, mas este se soluciona graças à astúcia feminina de Helena que concebe o plano de salvação dos esposos e convence a profetisa Teonoe a não delatá-los. Numa cena que apresenta os aspectos formais do *agon* na constituição da cena em que há um enfrentamento argumentativo com disposição de pontos contra e a favor de algo a ser decidido, o diálogo inicia-se com um dos melhores exemplos da relação estabelecida entre o mundo humano e divino nesta tragédia, na qual se retoma a lógica homérica para questioná-la, mostrando sua arbitrariedade:

Tens diante dos olhos o teu marido Menelau  
 Que aqui chegou privado de navios e da tua imagem.  
 Desventurado! Quantas penas evitaste para aqui chegar  
 E nem sabes se regressas a casa ou se vais permanecer aqui.  
 Na verdade, a discórdia reina entre os deuses e uma assembleia,  
 Reunida por Zeus, está a decidir a teu respeito neste dia.  
 Hera, que outrora te era hostil,  
 É-te agora favorável e quer que regresstes salvo à pátria,  
 Na companhia desta mulher, a fim de que a Hélade saiba  
 Que as bodas de Alexandre, dádiva de Cípris, não passaram de mentira.  
 Mas Cípris quer impedir o teu regresso,

Para que não seja descoberta nem fique demonstrado que obtive o prêmio  
 De beleza devido às ilusórias núpcias de Helena.  
 O desenlace depende de nós, quer fazendo o que deseja Cípris  
 - dizer a meu irmão que estás aqui e perder-te -,  
 Quer então, de acordo com Hera, salvar a tua vida.  
 ἦκει πόσις σοι Μενέλεως ὄδ' ἐμφανής,  
 νεῶν στέρηθεις τοῦ τε σοῦ μιμήματος.  
 ὃ τλήμον, οἴους διαφυγῶν ἦλθες πόνους,  
 οὐδ' οἴσθα νόστον οἴκαδ' εἴτ' αὐτοῦ μενεΐς·  
 ἔρις γὰρ ἐν θεοῖς σύλλογός τε σοῦ πέρι  
 ἔσται πάρεδρος Ζηνὶ τῶδ' ἐν ἡματι.  
 Ἦρα μὲν, ἥ σοι δυσμενῆς πάροιθεν ἦν,  
 νῦν ἐστιν εὖνους κὰς πάτραν σῶσαι θέλει  
 ξὺν τῆδ', ἴν' Ἑλλάς τοὺς Ἀλεξάνδρου γάμους,  
 δώρημα Κύπριδος, ψευδονυμφεύτους μάθη·  
 Κύπρις δὲ νόστον σὸν διαφθεῖραι θέλει,  
 ὡς μὴ ἕξελεγχθῆ μηδὲ πριαμένη φανῆ  
 τὸ κάλλος, Ἑλένης οὔνεκ', ἀνονήτοις γάμοις.  
 τέλος δ' ἐφ' ἡμῖν, εἴθ', ἃ βούλεται Κύπρις,  
 λέξασ' ἀδελφῶ σ' ἐνθάδ' ὄντα διολέσω,  
 εἴτ' αὖ μεθ' Ἦρας σταῖσα σὸν σώσω βίον (EURÍPIDES. *Helena*, vv. 874 –  
 889).

Vemos aí que os deuses confabulam, defendendo seus motivos para o desfecho da história colocando a sorte do casal à mercê de seus desejos. A profetisa sabedora do que se passa poderá decidir agradando a uma ou outra deusa, mas sua decisão é tomada considerando seus motivos próprios: o juramento de seu pai de proteger Helena e seu voto de castidade que de Hera lhe aproximava, muito mais que de Afrodite. (EURÍPIDES. *Helena*, vv. 999 – 1014).

Versos atrás, Eurípides, pela voz do servo de Menelau, faz sérias acusações aos adivinhos e coloca em dúvida sua arte, pois nenhum deles, nem entre os troianos, nem entre os gregos, puderam prever ou quiseram anunciar o plano secreto das divindades.

Mas agora vejo como a arte  
 Dos adivinhos é falsa e cheia de mentiras  
 Nada há de verdadeiro na chama que arde,

Nem nas vozes dos seres alados. É ingenuidade  
 Pensar que as aves sirvam de ajuda aos mortais.  
 Pois Calcas nada disse nem comunicou ao exército,  
 Ele que por uma nuvem, via morrerem os companheiros.  
 Também Heleno o não fez, e a cidade foi destruída em vão.  
 Poder-se-á dizer que um deus assim o quis.  
 Que interessa então consultar os oráculos? Aos deuses convém  
 Sacrificar, implorando os seus benefícios, e deixarmo-nos de profecias.  
 São pura invenção a servir de isca à existência  
 E ninguém, sem trabalhar, enriqueceu com as chamas dos sacrifícios.  
 A razão e a prudência são a melhor profecia.  
 ἔσται τάδ', ὦναξ. ἀλλά τοι τὰ μάντεων  
 45 ἐσεῖδον ὡς φαῦλ' ἐστὶ καὶ ψευδῶν πλέα.  
 οὐδ' ἦν ἄρ' ὑγιᾶς οὐδὲν ἐμπύρου φλογὸς  
 οὐδὲ πτερωτῶν φθέγματ'. εὔηθες δέ τοι  
 τὸ καὶ δοκεῖν ὄρνιθας ὠφελεῖν βροτούς.  
 Κάλχας γὰρ οὐκ εἶπ' οὐδ' ἐσήμηνε στρατῶ  
 50 νεφέλης ὑπερθνήσκοντας εἰσορῶν φίλους  
 οὐδ' Ἑλενος, ἀλλὰ πόλις ἀνηρπάσθη μάτην.  
 εἶποις ἄν· Οὐνεχ' ὁ θεὸς οὐκ ἠβούλετο;  
 τί δῆτα μαντευόμεθα; τοῖς θεοῖσι χρὴ  
 θύοντας αἰτεῖν ἀγαθὰ, μαντείας δ' ἔαν·  
 55 βίου γὰρ ἄλλως δέλεαρ ἠύρεθη τόδε,  
 κούδεις ἐπλούτησ' ἐμπύροισιν ἀργὸς ὦν·  
 γνώμη δ' ἀρίστη μάντις ἢ τ' εὐβουλία. (EURÍPIDES, *Helena*, vv.  
 744 – 757).

Não há, novamente, condenação aos numes, apenas um questionamento quanto às práticas religiosas então em voga. Eurípides deixa claro que interessa muito mais que cada um tenha diante de si sua responsabilidade diante dos deuses do que crer em intermediários que se dizem dotados de capacidades especiais junto a estes. Se a prática mântica é tão limitada à vontade dos deuses, que lhes restringe o conhecimento ou os proíbe de dizer o que sabem, quanto qualquer outra ação humana sua prática é inútil.

De qualquer forma, Teonoe concorda em ajudar o casal não os delatando ao irmão, mas sem se comprometer em ajudá-los de outra forma e os orienta que como primeira medida intercedam aos deuses, especialmente a Afrodite para lhes permitirem voltar e a Hera para que se mantenha ao seu lado.

O apontamento desse desfecho para a história de Helena é único em Eurípides. Normalmente o que se prevê é a promessa de humilhação pública e morte devido à sua conduta reprovável. Mas aqui é diferente, essa representação de Helena se aproxima da representação homérica de Penélope, sob a proteção de Hera, protetora das uniões legítimas, que aguarda fielmente o retorno do esposo. De forma geral, todo o argumento da tragédia distancia-se das demais tragédias euripidianas do ciclo troiano, quer dizer, traz os mesmos resultados para os eventos, mas a lógica principal que subjaz aos acontecimentos são outros.

Ainda que Eurípides tenha se utilizado de suas protagonistas como porta-vozes do que desejava dizer aos seus contemporâneos, da manifestação de suas opiniões a respeito de questões referentes à vida da cidade, uma vez que a tragédia não é dissociada do espaço político, está implícito em seu discurso e podemos ler de diversas formas a presença de um referencial feminino baseado numa tradição que ao mesmo tempo define e é construída pelas narrativas míticas.

As mulheres representadas no conjunto mítico formado por Homero e Hesíodo não instauram o feminino no mundo, elas são apenas dotadas da potência criadora e transformadora do feminino. E a raça das mulheres, uma espécie diferente da raça dos homens, que dela advém apropriam-se dessa feminilidade primordial personificada, primeiramente pela Terra, tão fecunda que sozinha gerou seus primeiros filhos. E ao lado da Terra, a Noite figura como feminino primordial, que com Caos, gerou Éter e Dia.

As deusas olímpicas, possuidoras do feminino herdado da Terra, representam valores específicos que podem ou não relacionarem-se diretamente com esses qualificativos

femininos. Esses atributos personificam valores transmitidos culturalmente, características humanas personificadas em entidades etéreas. O feminino *genos gunaikos* destas se aproxima por suas particularidades, por afinidade com os atributos de cada divindade. As mulheres são símbolo do cansaço e da fadiga na vida humana. “Em Hesíodo, o labor é masculino e o dispêndio, feminino. A mulher não só devora o fruto do trabalho do homem como o consome com o seu apetite sexual”, diz Ana Lúcia Silveira Cerqueira (1986, p. 23) na sua introdução à *Teogonia*. Embora não advoguemos uma teoria essencialista sobre mulheres, Hesíodo define na construção da sua Pandora as principais características das mulheres. As boas mulheres são as que, com esforço e obediência, conseguem domar sua feminilidade, conforme o argumento de Semônides.

Pandora é ainda a representação dos desejos terrestres que levarão o homem por um caminho cada vez mais tortuoso. Assim como também Helena representa um mal sempre desejado. Afrodite representa o amor sexuado, carnal, a feminilidade sensual que Helena, com sua beleza divina, evoca entre os homens. Ambas envolvem-se em casos extraconjugais, mas saem impunes destas aventuras por não enquadrarem-se no mesmo estatuto que as demais mulheres. As Helenas euripidianas têm em si, Pandora e Afrodite como principais referências conformadoras de sua feminilidade. Contaremos um episódio específico que julgamos bastante pertinente para nossa análise:

Afrodite era mulher de Hefesto, o deus coxo de Lemnos. Contudo amava Ares, o deus da Guerra. Homero refere como os dois amantes foram surpreendidos, uma manhã, pelo Sol, que logo foi dar a novidade a Hefesto. Este preparou em segredo uma armadilha: tratava-se duma rede mágica que só ele podia manejar. Um dia em que os dois amantes estavam abraçados no leito de Afrodite. Hefesto fechou-os na rede e chamou todos os deuses do Olimpo, o que provocou neles a mais viva hilaridade. (GRIMAL, 2000, p. 10).

Casos extraconjugais não são privilégios de Afrodite e Helena, visto que toda a mitologia grega está repleta destes. São famosos, por exemplo, os amores de Zeus e os ciúmes

de Hera, que desencadeiam e/ou movimentam outras narrativas, como a de Hércules e Dioniso, filhos ilegítimos do Senhor do Olimpo. É sob a intervenção de Hera que Helena torna-se a *Helena do Egito*, ou seja, a Helena que não partiu para Tróia e que aguardou o esposo fiel a ele, tal qual Penélope por Odisseu em Ítaca.

Pandora e Afrodite representam a natureza feminina enquanto Hera e Penélope representam a adequação social da mulher ao mundo civilizado do homem. Nas Helenas euripidianas as duas primeiras estão sempre presentes, mas as duas últimas aparecem apenas em *Helena*.

A *mimesis* euripidiana de Helena apropria-se destas quatro distintas e complementares faces de Helena e com elas constrói suas Helenas, *Helena de Tróia* e *Helena do Egito*, culpada, absolvida, inocente e por meio delas dialoga com a mitologia pan-helênica. Questiona as divindades primitivas representadas por Helena e seus poderes incontestáveis entre e sobre os humanos e com personagens como Hécuba e Electra, suas oponentes, apresenta novas possibilidades para as experiências religiosas da cidade ateniense.

Helena agrega atributos que a levam a manifestar um conjunto de valores complexos e paradoxais, pois, por mais casta que seja, é dotada de uma beleza sensual, sedutora, herança de Zeus, seu pai, que a distingue das demais mulheres. A nosso ver, Helena, na obra homônima, é representada como um autêntico modelo da boa esposa legítima do cidadão ateniense, casta, fiel, obediente, pois seu nome, *Helena de Tróia*, carrega os atributos de Afrodite e Pandora, cabendo ao *corpo*, *Helena do Egito*, apenas os qualificativos positivos dados a Helena e Penélope.

Todas essas personagens delineiam-se em um mesmo conjunto de representações narrativas, mas recebem características diferentes, seus talentos, pelos quais foram eternizadas e tornaram-se referência na cultura ocidental. Quando Hera quer seduzir Zeus para retirar sua atenção do campo de batalha com intuito de favorecer os helenos, precisa solicitar a Afrodite

que lhe auxilie, pois está entrando em uma área de atuação que não é a sua; provocar um desejo irresistível, algo que não lhe é atribuição nata.

Hera, augusta, enreda-tramas,  
 Lhe responde (a Afrodite): “Dá-me, então, o amor e o impulso de Eros  
 Amavios com que domas deuses e mortais.  
 Aos extremos da terra multinutriz, vou  
 Ao pai dos deuses ver (...)  
 “Não posso, nem devo  
 Opor-me à tua palavra, pois dormes nos braços  
 De Zeus poderosíssimo”. Disse e do seio  
 O cinto pespontado desprende, policromo,  
 Adornado de todos seus encantos: lá  
 O amor e o impulso de Eros; o enlace das núpcias  
 E o enlevo sedutor, que mesmo aos sábios faz  
 Perder o juízo.  
 δὸς νῦν μοι φιλότητα καὶ ἴμερον, ᾧ τε σὺ πάντας  
 δαμνᾷ ἀθανάτους ἠδὲ θνητοὺς ἀνθρώπους.  
 14.200 εἶμι γὰρ ὀψομένη πολυφόρβου πείρατα γαίης,  
 Ὀκεανὸν τε θεῶν γένεσιν καὶ μητέρα Τηθύν, ( (...)  
 τὴν δ’ αὖτε προσέειπε φιλομειδῆς Ἀφροδίτη·  
 οὐκ ἔστ’ οὐδὲ ἔοικε τεδὸν ἔπος ἀρνήσασθαι·  
 Ζηγὸς γὰρ τοῦ ἀρίστου ἐν ἀγκοίνῃσιν ἰαύεις.  
 ἦ, καὶ ἀπὸ στήθεσφιν ἐλύσατο κεστὸν ἱμάντα  
 14.215 ποικίλον, ἔνθα δὲ οἱ θελκτήρια πάντα τέτυκτο·  
 ἔνθ’ ἐνὶ μὲν φιλότης, ἐν δ’ ἴμερος, ἐν δ’ ὀαριστὺς  
 πάρφασις, ἣ τ’ ἔκλεψε νόον πύκα περ φρονεόντων.  
 τὸν ῥά οἱ ἔμβαλε χερσὶν ἔπος τ’ ἔφατ’ ἔκ τ’ ὀνόμαζε·  
 (HOMERO. *Iliada*, XIV, vv. 198 – 201; 211 – 218).

A deusa dotada do poder de soberania, protetora das uniões legítimas, utilizando os poderes de Afrodite alcança seu objetivo, como não poderia deixar de ser, pois ao que desperta a deusa cípria nem mesmo Zeus pode resistir. Percebe-se, então, que as atribuições de umas podem ser vislumbradas em outras em determinados momentos, mas como concessão.

Ao longo desta Dissertação, notamos Helena representada com os atributos de duas deusas e duas humanas, pois não apenas os numes representavam valores transmissíveis à sociedade, mas todo o conjunto presente nas narrativas míticas. Assim, como Hera se revestiu de Afrodite em um episódio da narrativa homérica, em algum momento outras personagens poderiam ser também dotadas, revestidas, dos atributos de Helena, significando o feminino, mais especificamente, a beleza feminina e tudo de bom ou de ruim que dela advém.

### **CONSIDERAÇÕES FINAIS.**

Pretendemos com esta Dissertação algo que já está claro ao nosso leitor desde o primeiro passar d'olhos em nosso título: compreender e analisar as representações de Helena nas tragédias de Eurípides. Para alcançar o que nos propusemos fazer, investigamos o contexto de produção das obras, chegando assim às festas Dionisiacas, em especial às Dionisiacas Urbanas, nas quais se desenrolavam os concursos teatrais para os quais as tragédias eram escritas.

Os textos teatrais por sua finalidade própria evocam duas representações: a representação elaborada no escrever o texto e a representação desempenhada no palco.

Interessamo-nos essencialmente pelo primeiro uso descrito de representação, tendo em vista que abordamos o texto teatral, produzido no século V ateniense por Eurípides, como texto literário. Embora não tenhamos descartado sua finalidade, e não ignoremos que o texto se definia em conjunto com os recursos cênicos, não nos detivemos em questões de *performance*, para as quais necessitaríamos recorrer a demais fontes além do próprio Eurípides.

Embora não julguemos a parte humana do teatro de menor importância, mas complementar, como afirma Roger Chartier em *Inscriver e Apagar*, a escrita não pode ser vista separadamente de seus suportes, de seus usos, é preciso “cruzar a história da cultura escrita com a sociologia dos textos” (CHARTIER, 2007, p. 10). O palco era o suporte do texto teatral ateniense, mas como deste não mais dispomos e por ser a *mimesis* euripidiana o nosso objeto de interesse nessa empreitada, elegemos o texto em detrimento da *performance*.

Como vimos, a mimese trágica se estabelece com a fluidez e liberdade permitida aos poetas compositores da mitologia pan-helênica em diálogo com uma longa tradição mítica também definida narrativamente e com o seu próprio tempo. A tragédia por seu cunho imanentemente reflexivo revisita os mitos, reescreve-os e os transpõe de forma a recriar uma religiosidade autêntica de seu tempo.

No entanto, não tencionamos limitar a atividade criadora dos poetas às especificidades de sua época; o processo é circular, pois, se é das narrativas já conhecidas que lhes vem inspiração, a partir de sua própria criação ainda outro tanto se poderá criar e com outros olhos se poderá olhar o que já está dado. Dominique V. C. dos Santos (2011, p. 44), concordando com Henri Lefebvre, afirma que não existem reproduções verdadeiras e/ou falsas, mas estas devem ser compreendidas em torno de questões que envolvem o poder e a linguagem, ou seja, “elas devem ser pensadas em paralelo com as práticas sociais” (SANTOS, 2011, p. 44). Dessa

maneira entendemos a *mimesis* euripidiana conjugada ao lugar de onde o poeta fala e para quem fala, ou seja, em relação com a pólis ateniense.

Para a *mimesis* atualizar-se é necessário o concurso de dois motivantes: uma tradição intelectual e uma realidade que possa ser pensada por aquela (...) A partir de Ésquilo esta será a tarefa da tragédia e a razão de interesse que desperta: reler o significado da tradição constituída pela epopeia homérica e a que se perdeu, pelas peças satíricas e pelos cultos religiosos, reler o significado do homem comum ao herói, refazer o itinerário entre os homens e os deuses, colocar-se o problema do conflito entre as formas pré-jurídicas e jurídicas que se instituíam. (LIMA, 1980, p. 19).

A mitologia do período arcaico foi desenvolvida para um público específico: uma aristocracia militar agrária, que tinha na riqueza, força e laços sanguíneos a garantia de manutenção de status social. Essa aristocracia buscava na vinculação a ancestrais heroicos de uma idade de ouro, na qual os homens possuíam capacidade para proezas sobre-humanas e tinham o privilégio de um contato pessoal direto com os deuses, uma justificativa e enobrecimento ainda maior para as suas famílias. A Helena descrita nas epopeias homéricas é parte integrante deste conjunto de moral heroica e virtude que se adequava aos interesses dessa nobreza militar.

O público da tragédia, por outro lado, era um público heterogêneo que se deslocava de suas casas, ou mesmo de outras cidades para participar da festa das Dionisiacas Urbanas. O período clássico é composto por uma cidade-estado bem estruturada, num momento em que a procura por uma racionalização dos mitos ganha novo fôlego com a crescente filosofia sofisticada que faz perceber-se nas obras de Eurípides. As Helenas trágicas possuem características de mitos que estão sendo desmistificados e que precisam comprovar sua existência de forma racional.

Segundo M. B.B. Florenzano, a principal distinção percebida entre o oikos e a pólis é um ideal e uma organização voltados, respectivamente, para o privado e o público. Segundo a autora, a vida no oikos dizia respeito a relações estabelecidas por laços de parentesco e

amizade; são relações mais íntimas e desniveladas hierarquicamente. Já a vida da pólis desenrola-se nos espaços públicos, coletivos, e entre os cidadãos há igualdade, ao menos teoricamente, de direitos e baseava-se na competição, na impessoalidade (FLORENZANO, 2001, p. 6). Embora, segundo Vidal-Naquet (2002, p. 68), seja possível verificar na poesia homérica referências à estrutura políade esta ainda não está plenamente estruturada como no período clássico. Porém, o século VIII trata-se de um momento de suma importância na constituição do que viria a ser a Grécia do período clássico, é neste momento que as cidades se delineiam e o poder passa a situar-se numa classe de homens ricos que fala não mais “eu”, mas “nós” (VIDAL-NAQUET, 2002, p. 15).

As Helenas euripidianas, em qualquer tragédia que figurem, são sempre catalisadoras do conflito entre a mitologia homérica, hesiódica e a tendência em racionalizar os mitos que é central no contexto intelectual do século V, levado ao palco por Eurípides por meio de seu profícuo convívio com a filosofia sofística. Sua existência é a evocação das forças incontroláveis do destino e da vontade dos deuses, daquilo que extrapola o humano, pois à sua beleza só a custo se pode resistir e os fatos que levaram ao seu nascimento são lembranças do contato pessoal entre mortais e imortais.

Porém, tentamos deixar claro que ao lado das Helenas euripidianas circulavam em Atenas diversas outras Helenas, próximas ou distantes em suas qualificações e significações às euripidianas, por isso recorremos a Homero, Hesíodo, Górgias, Ésquilo e Sófocles para compreender como foram construídas as Helenas que chamamos de *Helena de Tróia* e *Helena do Egito*, nas quais acreditamos poder encontrar os atributos definidores das personagens míticas Pandora, Afrodite, Hera, Penélope. Entendemos que Eurípides constrói suas representações de Helena retomando características destas personagens que eram relacionadas a certos valores humanos.

Presentes em toda a sua complexidade e flexibilidade na mitologia pan-helênica há muitos séculos e ainda bastante vivas, constitutivas das representações religiosas, culturais, estéticas, filosóficas no seio da sociedade ateniense, estas quatro personagens, Pandora, Afrodite, Hera e Penélope, a despeito dos seus qualificativos distintos, e aparentemente opostos, formam um conjunto complementar da personagem. Pois nas representações eurípidianas de Helena não há polaridade, mas pluralidade. Sendo uma personagem mítica que foi objeto de focalizações as mais discrepantes em uma extensa tradição narrativa, no tragediógrafo Eurípides, encontra também desde a reprovação mais impiedosa até a exaltação mais apologética.

Dessa forma, na tragédia *Helena*, as distintas e contraditórias, *Helena de Tróia* e *Helena do Egito* coexistem ao mesmo tempo. A primeira, quer dizer, a Helena que esteve em Tróia durante os dez anos de guerra, quer por sua vontade, quer pela força irresistível da determinação dos deuses, representa a lascívia, a futilidade, a mentira, o engano, a força destrutiva da beleza e dos desejos femininos, que a aproxima das representações hesiódica e homérica de Pandora e Afrodite. Esta Helena é apresentada por Eurípides também nas tragédias *As Troianas* e *Orestes*.

A *Helena do Egito*, por outro lado, é a mulher que jamais esteve em Tróia, mas manteve-se a salvo do contato com outros homens, aguardando o retorno de seu esposo Menelau no Egito e jamais desejou dele se afastar para seguir ao príncipe troiano ou permanecer distante por tanto tempo. É a representação de Helena que aproxima-se das características de Hera e Penélope, relacionadas à boa esposa, ao cuidado maternal e matrimonial.

Portanto, na tragédia *Helena*, Eurípides agrega diferentes valores representados por personagens míticas em uma única personagem. Ao separar, criando o duplo, para em seguida unir o nome, *Helena de Tróia*, ao corpo, *Helena do Egito*, constrói uma representação de

Helena que associa caracteres apresentados por ela própria em outras representações da personagem.

Se havia sido sob o signo da ambiguidade ameaçadora que Helena costumava ser representada de Homero a Ésquilo, foi sob o signo da ambiguidade humanizada que foi retomada em Eurípides na tragédia *Helena*, especialmente. De certa forma, a pluralidade, a dualidade, que outrora preponderava nas representações da personagem foram resolvidas nesta tragédia. As contradições inerentes à sua condição de heroína, de ser entre mundos, de mulher casta e adúltera, imprudente e prudente, calculista, astuciosa e apaixonada, inocente, arrependida, culpada, são colocadas por Eurípides como inevitável resultado de sua condição humana.

Pois a primazia na obra trágica de Eurípides é dada à ação, sendo as personagens apenas meios para que esta ocorra, são secundários em relação a ela. Vemos que as obras euripidianas não dizem tanto da individualidade de cada personagem, mas de formas de reação do homem junto ao universo. No caso específico da obra *Helena*, a protagonista agrega em si toda a multiplicidade inerente ao humano, não havendo uma única verdade sobre Helena, pois Eurípides em uma única tragédia consegue expor suas características mais distintas. Ainda que para isso tenha recorrido ao artifício do *eidolon*, do duplo, o tragediógrafo configurou nesta representação de Helena uma completude e plasticidade capazes de modelar uma nova Helena representativa dos anseios do poeta em relação às experiências religiosas de seu tempo.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### A) DOCUMENTOS TEXTUAIS:

AESCHYLUS. *Seven against Thebes*. Trad. Anthony Hecht e Helen H. Bacon. Oxford: Oxford University Press, 1973.

ARISTÓFANES. *As Nuvens, Só Para Mulheres, Um Deus Chamado Dinheiro*. Trad. Mario da Gama Kury. Rio de Janeiro: Zahar 2000.

\_\_\_\_\_. *Os Arcanenses*. Trad. Maria de Fátima de Souza e Silva. Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1988.

ARISTÓFANES; MENANDRO. *A Paz, O Misanthropo*. Trad. Mario da Gama Kury. São Paulo: Ediouro, s/d.

ARISTÓFANES, MENANDRO. *Teatro Griego*. . Trad. Enriqueta de Andrés Castellanos.

Madrid: Aguilar, 1979 ARISTÓTELES. *A Poética. Ética a Nicômaco*. Trad. Leonel Vallandro e Gerd Bornheim. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Valentin Garcia Yebra. Madrid: Editorial Gredos, 1974.
- ARISTÓTELES. *Arte Retórica, Poética*. Trad. Antonio Pinto de Carvalho. Rio de Janeiro: Ediouro, 1966.
- APOLODORO. *Biblioteca*. Trad. Margarita Rodriguez de Sepúlveda. Madrid: Gredos, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Contra Neera [Demóstenes]*. Trad. Glória Oneley. Coimbra: Ed. Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra, s/d.
- ÉSQUILO. *Agamêmnon*. Trad. Manuel Pulperio de Oliveira. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1997.
- ÉSQUILO; SÓFOCLES. *Prometeu acorrentado*. Trad. Mario da Gama Kury. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2004.
- ÉSQUILO. *Orestia: Agamêmnon, Coéforas, Eumenides*. Trad. Mario da Gama Kury. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2006.
- ÉSQUILO. *Agamêmnon. Coéforas. Eumênides*. Trad. Mario da Gama Kury. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.
- EURÍPIDE. *Hélène, Les Phéniciennes*. Trad. Henri Gregoire et Louis Meridier. Paris: Belles Lettres, 1950.
- EURÍPIDE. *Les Troyennes, Iphigénie em Tauride, Électre*. Trad. Léon Parmentier et Henri Gregoire. Paris: Belles Lettres, 1948.
- EURÍPIDES. *Helena*. Trad. José Ribeiro Ferreira. Porto Alegre: Movimento, Instituto de Estudos Clássicos da Faculdade de Letras de Coimbra, 2009.
- EURÍPIDES. *Medéia. Hipólito. As Troianas*. Trad. Mario da Gama Kury. Rio de Janeiro: Zahar, 1991.
- EURÍPIDES. *Ifigênia em Áulis. As Fenícias. As Bacantes*. Trad. Mario da Gama Kury. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
- EURÍPIDES. *Orestes*. Trad. Augusta F. de Oliveira e Silva. Brasília: UnB, 1999.
- EURÍPIDES. *Iphigenia at Aulis. Rhesus. Hecuba. The Daughters of Troy. Helen*. Trad. Arthur S. Way. London: Willian Heinemann, 1925.
- EURÍPIDES. *Bacchanals. Madness of Hercules. Children of Hercules. Phoenician Maidens. Suppliants*. Trad. Arthur S. Way. London: Willian Heinemann, s/d.
- EURÍPIDES. *Ion. Hippolytus. Medea. Alcestis*. Trad. Arthur S. Way. London: Willian Heinemann, 1946.
- EURÍPIDES. *Electra. Orestes. Iphigenia in Taurica. Andromache. Cyclops*. Trad. Arthur S. Way. London: Willian Heinemann, 1929.

- EURÍPIDES, ÉSQUILO, SÓFOCLES. *Prometeu Acorrentado. Ajax. Alceste*. Trad. Mario da Gama Kury. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.
- GÓRGIAS. *Testemunhas e fragmentos*. Trad. Manuel Barbosa e de Inês de Ornellas e Castro. Lisboa: Colibri, 1993.
- HERÓDOTO. *História*. Trad. Pierre Henri Larcher. Rio de Janeiro: s.e, 1950.
- HESÍODO. *Teogonia*. Trad. Ana Lucia Silveira Cerqueira e Maria Therezinha Areas Lyra. Niterói: EDUFF, 1986.
- HESÍODO. *Os trabalhos e os dias*. Trad. Mary de Camargo N. Lafer. São Paulo: Iluminuras, 2006.
- HOMERO. *Iliada*. Trad. Haroldo de Campos. São Paulo: ARX, 2003. V. 1
- HOMERO. *Iliada*. Trad. Haroldo de Campos. São Paulo: ARX, 2002. V. 2
- HOMERO. *Odisséia*. Trad. Trajano Vieira. São Paulo: Ed. 74, 2011.
- SEMÔNIDES de Amorgos. MINNERMO. Iambos. In: Trad. Jacinto Lins Brandão. *Ensaio de Literatura e filologia*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1983, p. 211 – 227.
- SÓFOCLES. *A trilogia tebana*. Trad. Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
- SÓFOCLES. *Filoctetes*. Trad. José Ribeiro Ferreira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1987.
- SÓFOCLES. *Os persas*. Trad. Mário da Gama Kury Rio de Janeiro: Zahar, 2004.
- PLATÃO. *Górgias*. Trad. Edson Bini. Bauru: Edipro, 2007.
- PLATÃO. *República*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Belém: EDUFPA, 2000.

## **B) OBRAS DE REFERÊNCIA:**

- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- BRANDÃO, Junito de S. *Dicionário de Mitologia*. Petrópolis: Vozes, 1997. V. 1
- BRANDÃO, Junito de S. *Dicionário de Mitologia*. Petrópolis: Vozes, 1995. V. 2
- BRANDÃO, Junito de S. *Dicionário de Mitologia*. Petrópolis: Vozes, 1997. V.3
- GRIMAL, Pierre. *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.
- KURY, Mario da Gama. *Dicionário de mitologia grega e romana*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2003.
- PEREIRA, Isidro S. J. *Dicionário Grego-Português e Português-Grego*. Braga: Braga, s/d.
- MORA, J. Ferrater. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Ed. Loyola, 2004.
- MURACHO, Henrique. *Lingua Grega. Visão Semântica, Lógica, Orgânica e Funcional*. São Paulo: Vozes, 2003.

MURACHO, Henrique. *Lingua Grega. Visão Semântica, Lógica, Orgânica e Funcional. Prática*. São Paulo: Vozes, 2003.

### C) BIBLIOGRAFIA GERAL:

AHRENSDORF, Peter J. *Greek tragedy and political philosophy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

ALCOOK, Susan E. The Reconfiguration of Memory in the Eastern Roman Empire. In: \_\_\_\_\_. (ed.) et alli. *Empires*. Cambridge: University Press, 2001. p. 1 a 51.

ANDO, Clifford. Consensus in Theory and Practice. In: \_\_\_\_\_. *Imperial Ideology and Provincial Loyalty in the Roman Empire*. Berkeley: University of Califórnia Press, 2000, p. 131 a 205.

ANDRADE, M.M. *Memória e renome femininos em contextos funerários: a sociedade poliada da Atenas Clássica*. S.P: Labeca – MAE/USP, 2010.

ANDRADE, Solange Ramos de; MANOEL, Ivan A. (orgs.) *Tolerância e intolerância nas manifestações religiosas*. Franca: Ed. UNESP, 2010.

ANDRADE, Nora (org.) *Discurso y poder en la tragédia y la historiografía griegas*. Buenos Aires: Eudeba, 1993.

ANKERSMIT, F. R. *Narrative Logic. A semantic analysis of the historian's language*. Hingham: Martinus Nijhoff publisher, 1983.

ARMSTRONG, K. *Breve História do Mito*. São Paulo: Brasiliense, 2005.

AREAS, Maria T.; CERQUEIRA, Ana Lucia S. *Teogonia*. Niteroi: EDUFF, 1986.

AUERBACH, Eric. *Mimesis. A representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

AUSTIN, Norman. *Helen of Troy and her Shameless Phantom*. London: Cornell University Press, 1994

BALANDIER, Georges. *O Dédalo. Para finalizar o século XX*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

BARROS, J. D'Assunção. *O Campo da História, Especialidades e Abordagens*. Petrópolis: Vozes, 2004.

BETTINI, Maurizio. As reescritas do mito. In: CAVALLO, G.; FEDELI, P.; GIARDINA, A. *O espaço literário da Roma Antiga*. Belo Horizonte: Tessitura, 2010. p. 234 a 245.

- ARAÚJO, S. R. Rebel de; JOLY, F. Duarte; ROSA, C. Beltrão da. (orgs.). *Intelectuais, poder e política na Roma Antiga*. Rio de Janeiro: FAU, 2010.
- ASSUNÇÃO, T. R.; FLORES-JÚNIOR, O.; MARTINHO, M. *Ensaio de Retórica Antiga*. Belo Horizonte: Tessitura, 2010.
- BARLOW, Shirley A. *The Imagery of Euripides*. Norfolk: Bristol Classics, 2008.
- BARBOSA, Manuel; CASTRO, Inês. *Górgias. Testemunhos e Fragmentos*. Lisboa: Colibri, 1993.
- BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo. Fatos e mitos*. Paris: Gallimard, 1970.
- BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- BLOCH, Marc. *Apologia da História ou o Ofício do Historiador*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- BRANDÃO, J. de S. *Teatro Grego: tragédia e comédia*. Petrópolis: Vozes, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Helena, o eterno feminino*. Petrópolis: Vozes, 1989.
- BROWN, Peter. *Corpo e Sociedade. O homem, a mulher e a renúncia sexual no início do cristianismo*. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.
- BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.
- BURKE, P. *Testemunha Ocular. História e Imagem*. Bauru: EDUSC, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Variedades de história cultural*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- BURKERT, Walter. *Religião Grega na Época Clássica e Arcaica*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1999.
- BURSTEN, S.; DONLAN, W.; POMEROY, S.; ROBERTS, T. *A brief history of Ancient Greece. Politics, society and culture*. Oxford: Oxford University Press, 2004.
- BUSTAMANTE, R.M. da C.; LESSA, F. de S.(Orgs.) *Memória e Festa*. Rio de Janeiro: Mauad, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Olhares do Corpo*. Rio de Janeiro: Mauad, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Dialogando com Clio*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2009.
- CAMPBELL, J. *O poder do Mito*. São Paulo: Associação Palas Athena, 1990.
- \_\_\_\_\_. *Isto és tu. Redimensionando a Metáfora religiosa*. São Paulo: Landy, 2002.
- \_\_\_\_\_. *As Máscaras de Deus*. São Paulo: Palas Athena, s/d.
- \_\_\_\_\_. (org) *Mitos, Sonhos e Religião nas artes, na filosofia e na vida contemporânea*. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.
- \_\_\_\_\_. *O Herói de Mil Faces*. São Paulo: Cultrix, 1997.
- CANDIDO, Maria Regina. *Medeia, Mito e Magia. A imagem através do Tempo*. Rio de Janeiro: NEA/UERJ, 2010.

- \_\_\_\_\_. *A feitiçaria na Atenas Clássica*. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2004.
- \_\_\_\_\_. Memória e Educação na Atenas Clássica. In: LESSA F.; BUSTAMANTE, M. (orgs.). *Memória e Festa*. Rio de Janeiro: Mauad, 2005. p. 625 a 628.
- CARDOSO, Z. A.; DUARTE, A.S. (Orgs.) *Estudos Sobre o Teatro Antigo*. São Paulo: Alameda, 2010.
- CARPENTIER, J.; LEBRUN, F.; O Mediterrâneo Antigo ou a Busca da Identidade. In: \_\_\_\_\_ (org) *História do Mediterrâneo*. Lisboa: Estampa, 2000.
- CASSIN, Barbara. *O efeito sofisticado*. São Paulo. Ed 34, 2005.
- CASSIN, B.; DARBO-PESCHANSKI, C.; LORAUX, N. *Gregos, Bárbaros, Estrangeiros. A cidade e seus outros*. Lisboa: Ed. 34, 1993.
- CASSIRER, Ernst. *Linguagem e Mito*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- CERTEAU, Michel de. *A escrita da História*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.
- CHARTIER, Roger. *À beira da falésia*. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2002.
- \_\_\_\_\_. *A História Cultural. Entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: Bertrand, 1990.
- \_\_\_\_\_. *Inscrever e apagar. Cultura escrita e literatura*. São Paulo: UNESP, 2007.
- CHONG-GOSSARD, J. H. *Gender and Communication in Euripides Play's*. Boston: BRILL, 2008.
- VENTURA, Maria das Graças M. (coord). *O Mediterrâneo Ocidental: Identidades e Fronteiras*. Lisboa: Colibri, 2002.
- COELHO, Maria Cecília M. N. Retórica, Filosofia e Lógica: verdade como construção discursiva em Górgias. In: ASSUNÇÃO, T. R.; FLORES-JÚNIOR, O.; MARTINHO, M. *Ensaio de Retórica Antiga*. Belo Horizonte: Tessitura, 2010. p. 27 a 56.
- COLEMAN, Janet. *A History of Political Thought. From Ancient Greece to Early Christianity*. Oxford: Blackwell, 2000.
- COULANGES, Fustel. *A Cidade Antiga*. São Paulo: Revista dos Tribunais, 2003.
- DENCH, Emma. Romulus's Asylum: The Character of the Roman Citizenship. In: \_\_\_\_\_. *Romulus's Asylum: Roman Identities from the age of Alexander to the Age of Hadrian*. Oxford: University Press, 2005, p. 1 a 35, 93 a 151.
- DETIENNE, M. *Apolo com el cuchillo en la mano. Una aproximación experimental al politeísmo griego*. Madrid: Akal, 2001.
- DETIENNE, M. *A invenção da mitologia*. Brasília: Ed. UnB, 1998.
- DETIENNE, Marcel; SISSA, Giulia. *Os deuses gregos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- DOWDEN, Ken. *Os usos da mitologia grega*. Campinas: Papirus, 1994.

- DUÉ, Casey. *The captive woman's lament in greek tragedy*. Austin: Ed. University of Texas, 2006.
- DURAND, G. *O Imaginário*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2004.
- DUPONT, Florence. Comment devenir à Rome un poete bucolique? Corydon, Tityre, Virgile et Pollion. In: CALAME, C.; CHARTIER, R. *Identités d'auteur dans l'Antiquité et la tradition européenne*. Grenoble: Jerome Million, 2004.
- \_\_\_\_\_. *L'invention de la littérature. De l'ivresse grecque au texte latin*. Paris: La Découverte, 1998.
- DUVIGNAUD, Jean. *Festas e Civilizações*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1983.
- DUVIGNAUD, Jean. *Festas e civilizações*. Brasília: Ed. EDUF, 1993.
- EASTERLING, Pat; HALL, Edith. (orgs.) *Atores gregos e romanos*. São Paulo: Odysseus, 2008.
- ELIADE, M. *Entre o Sagrado e o Profano*. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Mito e Realidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Imagens e Símbolos*. Lisboa: Arcádia, 1979.
- \_\_\_\_\_. *Origens. História e Sentido na Religião*. Lisboa: Edições 70, s/d.
- ELIAS, Norbert. *O Processo Civilizador*. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.
- FARIA, K.M. *Medéia e Méliissa: representações do feminino no imaginário ateniense do século V a.C.* 2009. Dissertação. PPGH/FH/UFG, Goiânia.
- FENSTERSEIFER, G.; MATTOS, F.; STREY, M. N.; WERBA, G.; *Construções e perspectivas em Gênero*. São Leopoldo: Ed. UNISINOS, 2000.
- FERREIRA, J. R. *A Grécia Antiga*. Lisboa: Edições 70, 1992.
- \_\_\_\_\_. (Org.). *Labirintos do Mito*. Coimbra: F.L.U.C., 2005.
- \_\_\_\_\_. *Helena*. Porto Alegre: Movimento, Instituto de Estudos Clássicos da Faculdade de Letras de Coimbra, 2009.
- FINLEY, Moses Israel. *Aspectos da Antiguidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- \_\_\_\_\_. *História Antiga: Testemunhos e Modelos*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- FLORES, Moacyr (org.) *Mundo Greco-Romano, o Sagrado e o Profano*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2006.
- FLORENZANO, M. *Pólis e oikos, o público e o privado na Grécia Antiga*. São Paulo: Labeca, MAE-USP, 2001.
- FLUSSER, Vilém. *Da religiosidade. A literatura e o senso de realidade*. São Paulo: Escrituras, 2002.
- FOLEY, Helene P. *Female acts in greek tragedy*. Oxford: Oxford University Press, 2001.

- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- \_\_\_\_\_. *História da Sexualidade. O cuidado de si*. Rio de Janeiro: Ed. Graal, 1985.
- \_\_\_\_\_. *O que é um autor?* Lisboa: Passagens, 1992.
- \_\_\_\_\_. *A ordem do discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 1996.
- \_\_\_\_\_. *A Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1998.
- FRIGHETTO, Renan. Imperium et orbis: conceitos e definições com base nas fontes tardo-antigas ocidentais (séculos IV – VII). In: DORÉ, Andrea; LIMA, Luís Felipe; SILVA, Luiz Geraldo (orgs). *Facetas do Império na História*. São Paulo: Hucitec, 2008.
- FUNARI, P. P. *Grécia e Roma*. São Paulo: Contexto, 2004.
- FUNARI, Pedro P., FEITOSA, Lourdes C. e SILVA, Glaydson José da. (org.). *Amor, Desejo e Poder na Antiguidade. Relações de Gênero e Representações do Feminino*. Campinas: Ed. Unicamp, 2003.
- GARRAFONI, Renata S. Império Romano: História Antiga e Política Moderna. In: DORÉ, Andrea; LIMA, Luís Felipe; SILVA, Luiz Geraldo (orgs). *Facetas do Império na História*. São Paulo: Hucitec, 2008.
- GAZOLLA, Rachel. Tragédia grega: A cidade faz teatro. *Revista Philosophica*. Valparaíso, nº 26, p. 1 – 18, 2003.
- GEERTZ, Clifford. Centros, reis e carisma: reflexões sobre o simbolismo do poder In: \_\_\_\_\_. *O saber local*. Petrópolis: Vozes, 1997. p. 182 a 219.
- GINZBURG, Carlo. *Mitos, Emblemas e Sinais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Olhos de madeira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- GONÇALVES, Ana Teresa Marques; MATA, G. M.; SOUZA, A. M. *Dinâmicas Socioculturais na Antiguidade Mediterrânea*. Goiânia: PUC, 2011.
- GONÇALVES, A. T. M.; MATA, G. M.; SOUZA, A.M. *Dinâmicas Sócio-culturais na Antiguidade Mediterrânea*. Goiânia: Ed. PUC/GO, 2011.
- GREGORY, Justina (org.). *A companion to Greek Tragedy*. Oxford: Blackwell, 2005.
- GRIMAL, Pierre. *O teatro antigo*. Lisboa: Edições 70, 1978.
- \_\_\_\_\_. *A mitologia grega*. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- GRUEN, Erich S. The making of the Trojan Legend. In: \_\_\_\_\_. *Culture and National Identity in Republican Rome*. Cornell: University Press, 1992, p. 1 a 51.
- GUARINELLO, L. N. Uma morfologia da história: as formas da História Antiga. São Paulo: *Politéia: Hist. e Soc.* Vitória da Conquista, v. 3, n.1, p. 41-61, 2003.
- \_\_\_\_\_. Festa, Trabalho e Cotidiano. In: JANCSO, Istvan; KANTOR, Iris. *Festa. Cultura & Sociedade na América Portuguesa*. São Paulo: Fapesp, 2001.

- \_\_\_\_\_. Modelos Teóricos sobre a Cidade do Mediterrâneo Antigo. In: FLORENZANO, M.B.B.; HIRATA, E.F.V. *Estudos sobre a Cidade Antiga*. São Paulo: Ed. USP, 2009.
- HALBWACHS, M. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2006.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2004.
- HALL, E.; MACINTOSH, F.; WRIGLEY, A. (ed.). *Dionysus of 69*. Oxford: Oxford University Press, 2004.
- HALLIWELL, Stephen. *Greek Laughter*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.
- HARRIS, W. V. (ed.) *Rethinking the Mediterranean*. Oxford: University Press, 2005.
- HARTOG, François. *Os antigos, o passado e o presente*. Brasília: Ed. UnB, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Memória de Ulisses. Narrativas sobre a fronteira na Grécia antiga*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004.
- \_\_\_\_\_. *O espelho de Heródoto. Ensaio sobre a representação do outro*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.
- HAVELOCK, Eric A. *A Revolução da Escrita na Grécia e suas consequências culturais*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- HELLER, Agnes. *Uma teoria da História*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, s/d.
- HINGLEY, Richard. Roman Imperialism and Culture. In: \_\_\_\_\_. *Globalizing Roman Culture: Unity, Diversity and Empire*. London: Routledge, 2005, p. 49 a 71.
- HÖLSCHER, Tonio. Images and Political Identity: The case of Athenas. In: BOEDEKER, Deborah; RAAFLAUB, Kurt (eds). *Democracy, Empire and the Arts in Fifth-Century Athens*. Cambridge: Harvard University Press, 2001.
- HORDEN, Peregrine; PURCELL, Nicholas. *The Corrupting Sea: a Study of Mediterranean History*. Oxford: Blackwell, 2009.
- HUGHES, Bettany. *Helena de Tróia. Deusa, princesa e prostituta*. Tradução de S. Duarte. Rio de Janeiro: Record, 2009.
- JAEGER, Werner. *Paidéia. A formação do Homem Grego*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- JODELT, Denise. Representação. *Relaciones*. Guadalajara, nº 24, p. 117 – 132, 2003.
- JONES, Peter V. (org.). *O Mundo de Atenas*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- KITTO, H.D.F. *A tragédia Grega. Estudo literário*. Coimbra: Armênio Amado, 1990. V. 2
- KURY, Mario da Gama. *Medeia. Hipólito. As Troianas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1991.
- LANZA, Diego. A dramatização do mito. *KRITERION*, Belo Horizonte, nº 107, p.86-99, 2003.
- LAPLANTINE, F; TRINDADE, L. *O que é Imaginário*. São Paulo: Brasiliense, 1997.

- LARCHER, Pierre Henri. Introdução e Estudos. In: HERÓDOTO, *História*. Rio de Janeiro, 1950. p. 7 a 21.
- LAURENCE, Ray. Territory, Ethnonyms and Geography: The Construction of Identity in Roman Italy. In: \_\_\_\_\_; BERRY, Joanne (ed.) *Cultural Identity in the Roman Empire*. London: Routledge, 1998, p. 1 a 9, 95 a 110.
- LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre (Org.). *História: Novos Problemas*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.
- \_\_\_\_\_. (Org.) *História: Novas Abordagens*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.
- \_\_\_\_\_. *História e Memória*. Campinas: Ed. Unicamp, 1990.
- LESSA, Fábio de Souza. *O Feminino em Atenas*. Rio de Janeiro: Mauad, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Mulheres de Atenas*. Rio de Janeiro: Mauad, 2010.
- LESKY, Albin. *A tragédia grega*. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- \_\_\_\_\_. *História da Literatura Grega*. Lisboa: Editora da Fundação Calouste Gulbenkain, 1971.
- LONDON, J. E. Honour and Influence in the Roman World. In: \_\_\_\_\_. *Empire of Honour*. Oxford: University Press, 2005. p. 1 a 106.
- LEVI – STRAUSS, Claude. *Mito e significado*. Lisboa: Edições 70, s/d.
- LIMA, Luiz Costa. *Mimesis e Modernidade*. Rio de Janeiro: Graal, 1980.
- LOBATO, Lucia. Festa: uma transgressão que revela e renova. *Cadernos do JIPE-CIT*. Salvador, v. 20, p. 13 – 17, 2008.
- LORAUX, Nicole (Org.) *La Grèce au Féminin*. Paris: Lês Belles Lettres, 2009.
- \_\_\_\_\_. *Maneiras Trágicas de Matar uma Mulher*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Les Expériences de Tirésias. Le féminin et l'homme gree*. Paris: Gallimard, 2008.
- \_\_\_\_\_. O Elogio do Anacronismo. In: NOVAES, Adauto (org) *Tempo e História*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 57 – 70.
- LORCH, Lavinia Edgarda. *Tragedy and Remedy: The lyrics of Euripides*. Columbia: Columbia University Press, 1989.
- LOWENTHAL, David. *El Pasado es un Pais Exraño*. Madrid: Akal, 1998.
- MACCOSKEY, Denise Eileen; ZAKIN, Emily (orgs.) *Bound by the city. Greek tragedy, sexual difference and the formation of the polis*. New York: State University of New York, 2009.
- MACHADO, Roberto. *O Nascimento do Trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.
- MALHADAS, Daisi. Orestes de Eurípides. Terror e Piedade. *Revista Humanitas*. São Paulo, Vol. 47, p. 15 – 25, 1995.

- \_\_\_\_\_. *Tragédia Grega, o Mito em Cena*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
- MARTINEZ, Josiane T. *A Defesa de Palamedes e sua articulação com o Tratado Sobre o Não-Ser, de Górgias*. 2008. Tese. IEL/ UniCamp. Campinas.
- MASSEY, Michel. *As Mulheres na Grécia e Roma Antiga*. São Paulo: Europa América, 1998.
- MASTRONARD, Donald. *The art of Euripides. Dramatic technique and social context*. Cambridge: Cambridge University Press, s/d.
- MATA, Gisele Moreira da. *“Entre risos e lágrimas”*: Uma análise das personagens femininas atenienses na obra de Aristófanes (séculos VI a IV a.C.). 2009. Tese. PPGH/FH/UFG. Goiânia.
- MATOS, M. I. S.; SAMARA, E. de M.; SOIHET, R. *Gênero em Debate. Trajetória e Perspectivas na Historiografia Contemporânea*. São Paulo: EDUC, 1997.
- MENDES, Norma M. Roma e o Império: Estruturas de poder e colapso de um império antigo. In: SILVA, Francisco Carlos T da et alli. *Impérios na História*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2009, p. 27 a 43.
- MILES, Richard. Communicating culture, identity and Power. In: HUSKINSON, Janet. *Experiencing Rome: culture, identity and power*. London: Routledge, 2005.
- MOSSÈ, C. *Atenas, a história de uma democracia*. Brasília: Ed. UnB, 1993.
- \_\_\_\_\_. *A Grécia Arcaica de Homero a Ésquilo*. Lisboa: Edições 70, 1989.
- MOSSÈ, C., SHNAPP-GOURBEILON, A. *Síntese de História Grega*. Lisboa: Edições Asa, 1994.
- NIETZSCHE, F. *Humano, demasiado humano*. São Paulo: Escala, s/d.
- \_\_\_\_\_. *O Nascimento da Tragédia ou Helenismo e Pessimismo*. São Paulo: Cia das Letras, 1992.
- NÓLIBOS, Paulina T. *Eros e Bía entre Helena e Cassandra: gênero, sexualidade e matrimônio no imaginário clássico ateniense*. 2006. PPGH/ IFCH/ UFRGS. Porto Alegre. 1990.
- NUNES, Benedito. Prolegômenos a uma crítica da razão estética. In: LIMA, L.C. *Mimesis e Modernidade*. Rio de Janeiro: Graal, 1990. p. 9 a 14.
- OLIVEIRA, Leni N. Tragédia grega. A ressemantização do cânone. In: BUSTAMANTE, R.M. da C.; LESSA, F.de S.(Orgs.) *Memória e Festa*. Rio de Janeiro: Mauad, 2005. p. 617 a 624.
- OMENA, Luciane Munhoz de. *Pequenos poderes na Roma Imperial*. Vitória: Flor&Cultura, 2009.
- ORLANDI, Eni Pulcinelli. *Discurso & Leitura*. São Paulo: Cortez, 2008.

- OSBORNE, Robin. (org.) *Debating the Athenian Cultural Revolution. Art, Literature, Philosophy and Politics 430 – 380 BC*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História e História Cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.
- PEREIRA, Maria Helena da Rocha. Amizade, Amor e Eros na Ilíada. *Humanitas*. Coimbra, v. 46, p. 3 – 12, 1993.
- POMEROY, Sarah B. *Goddesses, whores, wives and slaves*. New York: Schocken Books, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Spartan Women*. Oxford: Oxford University Press, 2002.
- POMIAN, Krzysztof. História Cultural, História dos Semióforos. In: *Para Uma História Cultural*. Lisboa: Ed. Estampa, 1998.
- POOLE, Adrian. *Tragedy. A very short introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2005.
- POWELL, Barry B. *Homer*. Malden: Blackwell, 2004.
- RIBEIRO JR., Wilson A. Vitae Euripidis. *Calíope*. Rio de Janeiro, v 16, p. 127 – 139, 2007.
- RICHARDSON, John. Ideas of Empire, the Augustan Empire: Imperium Romanum. In: *The Language of Empire*. Cambridge: University Press, 2008.
- RICOEUR, Paul. *A Memória, a História, o Esquecimento*. Campinas: Ed. UniCamp, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Tempo e Narrativa*. Campinas: Papyrus, 1994. Tomo 1
- \_\_\_\_\_. *Tempo e Narrativa*. Campinas: Papyrus, 1995. Tomo 2
- \_\_\_\_\_. *Tempo e Narrativa*. Campinas: Papyrus, 1997. Tomo 3
- ROMEYER-DHERBEY, Gilbert. *Os Sofistas*. Lisboa: Edições 70, s/d.
- ROMILLY, Jacqueline. *A tragédia grega*. Lisboa: Edições 70, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Le temps dans la tragédie grecque. Eschyle, Sophocle, Euripide*. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 1995.
- ROSENFELD, Anatol. *Texto/Contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- ROUSSELLE, Adele. *Pornéia. Sexualidade e Amor no Mundo Antigo*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- RÜSEN, Jorn. *Reconstrução do passado*. Brasília: Ed. UnB, 2010.
- SALLES, Catherine. *Lire à Rome*. Paris: Les Belles Lettres, 2008.
- SANTOS, Dominique Vieira C. Acerca do Conceito de Representação. *Revista de Teoria da História*, Goiânia, nº6, p. 26 – 53, 201.
- SEWELL-RUTTER, N. J. *Guilt by descent. Moral inheritance and decision making in Greek Tragedy*. Oxford: Oxford University Press, 2007.
- SCHILLER, Friedrich. *Teoria da Tragédia*. São Paulo: EPU, 1991.

- SCHIMITT-PANTEL, Pauline (org.). *Éve et Pandore, La création de la première femme*. Paris: Gallimard, 2001.
- SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. *Revista Educação e Realidade*. Curitiba, nº 5, p. 74 – 97, 1995.
- SILVA, Augusta F. de Oliveira. Introdução. In: *Orestes*. Brasília: UnB, 1999.
- SILVA, Marcio Seligmann. *Ler o livro do mundo. Walter Benjamin: Romantismo e Crítica Poética*. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- SILVA, Sergio Duarte da. *A construção de Brasília, modernidade e periferia*. Goiânia: Ed. UFG, s/d.
- SOURVINOU-INWOOD, C. Male and female, public and private, ancient and modern. In: E. Reeder (ed.). *Pandora*. Princeton: Princeton University Press: 1995. P. 111-121.
- SOUSA, Luana Neres de. *A pederastia em Atenas no período clássico: Relendo as obras de Platão e Aristóteles*. 2008. Tese. PPGH/FH/ UFG, Goiânia, 2008.
- SUZUKI, Mihoko. *Metamorphoses of Helen. Authority, Difference and the Epic*. London: Cornell University Press, 1989.
- SWAIN, Simon. Greeks: Language and Identity. In: \_\_\_\_\_. *Hellenism and Empire: Language, Classicism and Power in the Greek World*. Oxford: Clarendon Press, 2003.
- SWAIN, Tânia Navarro. *História no Plural*. Brasília: Ed. UNB, 1993.
- TERRA, João Evangelista Martins. *O Deus dos Indo-Europeus*. São Paulo: Loyola, 1999.
- TRABULSI, José Antonio Dabdab. *Dionisismo, Poder e Sociedade na Grécia até o fim da época clássica*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004.
- VALLE, Christina. Folgedos: a cultura e o lúdico. *Revista da Bahia*. Salvador, v. 32, n. 38, 2004. p. 13 a 35.
- VERNANT, Jean Pierre. *As origens do pensamento grego*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Mito e Pensamento entre os Gregos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.
- \_\_\_\_\_. *Mito e Religião na Grécia Antiga*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- VERNANT; J.P.; VIDAL-NAQUET, P. *Mito e Tragédia na Grécia Antiga*. São Paulo: Perspectiva, 1999
- VESTER, Christina M. *Citizen Production, Citizen Identity: The Role of the mother Euripides and Menander*. 2004. Tese. Department of Classics/ University of Washington.
- VEYNE, Paul. *Acreditaram os gregos nos seus mitos?* Lisboa: Edições 70, 1987.
- \_\_\_\_\_. *O Império Greco-romano*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2009.
- VIDAL-NAQUET, Pierre. *O mundo de Homero*. São Paulo: Cia das Letras, 2002.

- VIEIRA, Trajano. Introdução. In: CAMPOS, H. *Ilíada*. São Paulo: Arx, 2003.
- WALLACE-HADRILL, Andrew. Culture, Identity and Power. In: \_\_\_\_\_. *Rome's Cultural Revolution*. Cambridge: University Press, 2008, p. 3 a 70.
- WEBB, Ruth. Contexts of Ekphrasis, Enargeia. Making Absent Things Present e Phantasia: Memory, Imagination and the gallery of the mind. In: \_\_\_\_\_. *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*. Surrey: Ashgate, 2009.
- WEBER, Max. *Economia e Sociedade. Fundamentos da Sociologia Compreensiva*. Brasília: Ed. UnB, 1991.
- \_\_\_\_\_. *Ensaio de Sociologia*. Rio de Janeiro: LTC, 2008.
- WHITMARSH, Tim. The politics of Imitation. In: \_\_\_\_\_. *Greek Literature and the Roman Empire: The politics of imitation*. Oxford: University Press, 2001.

#### D) ENDEREÇOS ELETRÔNICOS:

- ALMEIDA, João Estevão. *No limiar da fronteira: Aproximações entre história e literatura no espaço da teoria e metodologia*. Disponível em: <http://www.psicanalisebarroco.pro.br/portugues/revista/leitura.asp?CodObra=101&CodRev=8>. Acesso em 18 jun. 2011.
- CAIRUS, Henrique. *Verdade e Realidade na Historiografia antiga*. Disponível em: <http://www.letras.ufrj.br/proaera/verdade&realidade.pdf>. Acesso em 05 out 2011.
- CERQUEIRA, Fabio Vergara. *Evidências iconográficas da participação de mulheres no mundo do trabalho e na vida intelectual e artística na Grécia Antiga*. Disponível em: <http://www.unicamp.br/chaa/eha/atas/2008/CERQUEIRA,%20Fabio%20Vergara%20-%20IVEHA.pdf>. Acesso em: 25 ago 2011.
- CROCKETT, Andy. Gorgias's Encomium of Helen: Violent Rhetoric or Radical Feminism? *Rhetoric Review*, Vol. 13, No. 1 (Autumn, 1994), pp. 71-90. <http://www.jstor.org/stable/465780>. Acesso em: 15 maio 2010.
- DINUCCI, Aldo. O doce encanto da pintura e da escultura no Elogio de Helena de Górgias de Leontinos. *Viso · Cadernos de estética aplicada* n. 4 jan-jun/2008. Disponível em: [http://www.revistaviso.com.br/pdf/Viso\\_4\\_AldoDinucci.pdf](http://www.revistaviso.com.br/pdf/Viso_4_AldoDinucci.pdf). Acesso em 04 de jul. 2011.
- DONIGER, Wendy. *Sita and Helen, Ahalya and Alcmena: A Comparative Study*. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/3176562>. Acesso em: 30 mai. 2009.

\_\_\_\_\_. *A visão do céu entre os gregos.* Disponível em: <http://estudogeral.sib.uc.pt/handle/10316/13470> Acesso em: 12 mai. 2011.

FRANCISCATO, Cristina Rodrigues. *Hýbris e sophrósyne: transgressão e justa medida entre os gregos.* Disponível em: [http://www.google.com.br/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&cts=1331515779054&ved=0CCMQFjAA&url=http%3A%2F%2Fwww.sescsp.org.br%2Fsecc%2Fimages%2Fupload%2Fconferencias%2F15.rtf&ei=fVFdT9efN4H1ggewys2hCw&usg=AFQjCNFTblGEdu8p45iamh9P0GQJHQu-rw&sig2=WnqO9q\\_ZG5yOdDFdl1QcEw](http://www.google.com.br/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&cts=1331515779054&ved=0CCMQFjAA&url=http%3A%2F%2Fwww.sescsp.org.br%2Fsecc%2Fimages%2Fupload%2Fconferencias%2F15.rtf&ei=fVFdT9efN4H1ggewys2hCw&usg=AFQjCNFTblGEdu8p45iamh9P0GQJHQu-rw&sig2=WnqO9q_ZG5yOdDFdl1QcEw) Acesso em: 23 mar. 2011.

GIBERT, John. *Apollo's Sacrifice: The Limits of a Metaphor in Greek Tragedy.* Disponível em: <http://links.jstor.org/sici?sici=0073-0688%282003%29101%3C159%3AASTLOA%3E2.0.CO%3B2-B> Acesso em: 28 mar 2011.

GONÇALVES, A.L. *História & Gênero.* Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

GONÇALVES, Ana Teresa Marques. *As festas imperiais na Roma Antiga: Os Decennalia e os jogos seculares de Septímio Severo.* Disponível em: <http://www.periodicos.ufrn.br/ojs/index.php/mneme/article/view/155> Acesso em: 15 mar. 2011.

\_\_\_\_\_. *As festas romanas.* *Revista de Estudos do Norte Goiano Vol. 1, nº 1, ano 2008, p. 26-68.* Disponível em: <http://www.nee.ueg.br/seer/index.php/estudos/article/view/156/143>. Acesso em: 28 mar. 2011.

\_\_\_\_\_. *Poder e propaganda no período Severiano: a construção da imagem imperial. Politéia. História e Sociedade.* Vitória da Conquista. V. 1, Nº 1, 2001. P. 53 – 68. Disponível em: <http://periodicos.uesb.br/index.php/politeia/article/view/135> Acesso em: 11 jan. 2011.

GONÇALVES, Ana Teresa Marques; NETO, Ivan. Uranos, Cronos e Zeus: a mitologia grega e suas distintas percepções do tempo. COSTA, Ricardo da (coord.). *Mirabilia 11* Tempo e Eternidade na Idade Media Jun-Dez 2010. Disponível em: <http://www.revistamirabilia.com/Numeros/Num11/indiceartsa11.htm> Acesso em 05 nov. 2011.

GONÇALVES, Ana Teresa Marques; SOUSA, Marcelo Miguel. *Música e poesia na obra de Homero: Novas perspectivas na análise da Ilíada e da Odisseia.* Disponível em: <http://ojs.c3sl.ufpr.br/ojs2/index.php/historia/article/view/15292>. Acesso em 03 jul. 2011.

NICHOLSON, Linda. *Interpretando o gênero.* Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/29058771/Interpretando-o-genero>. Acesso em 12 de Nov. 2010.

PETRELLI, Humberto Z. *Elogio de Helena. Górgias*. Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/35003193/Elogio-de-Helena-Gorgias> Acesso em: 5 dez 2011.

SANTOS, Fernando Brandão. *O canto na tragédia grega*. Eurípides, Hipólito, vv. 58 – 71. Disponível em <http://www.letras.ufmg.br/poslit>. Acesso em: 12 fev. 2011.

SILVA, Talita Nunes. “*Transgressão*” e “*Desmedida*” do feminino em *Ésquilo*. Disponível em: <http://www.nea.uerj.br/publica/e-books/mediterraneo1/DOC/Talita%20Nunes%20Silva.pdf>. Acesso em 05 out. 2011.

SKINNER, Marilyn B. *Sexuality in Greek and Roman Culture*. Malden: Blackwell, 2006.