

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

***EROS E BÍIA* ENTRE HELENA E CASSANDRA:  
GÊNERO, SEXUALIDADE E MATRIMÔNIO  
NO IMAGINÁRIO CLÁSSICO ATENIENSE**



Paulina Terra Nólivos

Prof. Orientador : Dr. Francisco Marshall

Porto Alegre, outubro de 2006.

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

***EROS E BÍIA ENTRE HELENA E CASSANDRA:  
GÊNERO, SEXUALIDADE E MATRIMÔNIO  
NO IMAGINÁRIO CLÁSSICO ATENIENSE***

Tese apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em História junto ao Programa de Pós-Graduação em História do IFCH-UFRGS sob orientação do prof. Dr. Francisco Marshall

Paulina Terra Nólivos

Prof. Orientador : Dr. Francisco Marshall

Porto Alegre, agosto de 2006.

## AGRADECIMENTOS:

A Eurípides, que depois de dois milênios, inspirou minha juventude;  
Ao amigo e tradutor brasileiro Christian Werner, por seu amor pelo texto de Eurípides, que  
nos aproxima e me encanta;  
Ao dedicado orientador Prof. Dr. Francisco Marshall, que resiste com equilíbrio aos meus  
problemas, estimulando e sedimentando a tempestade;  
Aos grandes professores, vivos e mortos, que me apresentaram o mundo da abstração, da  
arte e do saber sensível;  
À minha família, que ampara e preserva os sonhos;  
A Lúcia, Andréa e Tânia, grandes companheiras.

## RESUMO

A presente pesquisa na área de estudos clássicos e de gênero aborda as figuras femininas do mito de Tróia, Helena e Cassandra, no universo da representação da sexualidade grega durante o século V a.C. articuladas aos conceitos de *Eros* e *Bías*.

Os temas do rapto, adultério e estupro são estudados através de dois tipos de fontes documentais primárias: as tragédias de Eurípides e o material iconográfico dos vasos de figuras vermelhas, ambas artes produzidas em Atenas. Estes temas são articulados às fontes e confrontados com a tradição literária desde Homero e com a formação de modelos sociais do período clássico.

O objetivo da Tese é apresentar as variantes narrativas e interpretativas do mito micênico na personificação de suas heroínas, e correlacionar os diversos modos de representação das cenas à ideologia e política sexual, às leis e práticas e ao modelo de sexualidade proporcionado pelas releituras do passado histórico-mítico operadas durante o século V a.C. em Atenas por seus pintores e poetas.

## ABSTRACT

This Thesis, in the field of classics and gender studies, deals with the feminine figures of the Trojan myth, Helen and Cassandra, in the universe of sexual representation during the fifth-century b.C., articulating the concepts of *Eros* and *Bías* in tragic drama and iconology.

The problems of kidnaping, adultery and rape of women are analyzed through two kinds of primary sources: the tragedy of Euripides and the iconographic material from the vases of red figures, both produced in classical Athens. These subjects are entwined and confronted with the literary tradition since Homer and within the formation of social patterns in the athenian classic period.

The research's goal is to discuss the narrative and interpretative variations of this Mycenaean myth of the fall of Troy in the impersonation of these heroines, and to relate the different aspects of the scenes' representation to ideology and sexual politics, to law and social practices and with the sexuality standards in Athens, as observed during the fifth-century by its poets and painters.

## SUMÁRIO

LISTA DE IMAGENS	08
1. INTRODUÇÃO	14
1.1 Apresentação do problema	17
1.2 Discussão bibliográfica	20
1.3 O papel da história, do historiador, e do mito	27
1.4 Fontes primárias e recorte temporal	30
2. ATENAS E AS RELEITURAS DO MITO	38
2.1 Atenas enquanto território de produção simbólica	39
2.2 <i>Kerameikos</i> : o lugar da diferença	42
2.3 Dioniso e o teatro como espaço da representação	49
2.4 Registros legais do rapto, do estupro e do adultério	53
3. PALAVRAS	62
3.1 Mitos a respeito do rapto, do estupro e do adultério	65
3.2 Fontes literário-poéticas sobre Tróia: origens e transformações	73
3.3 Eurípides e os papéis femininos na tragédia	83
3.4 <i>Troianas</i>	95
3.5 <i>Helena</i>	99
3.6 <i>Orestes</i>	118
4. ICONOLOGIAS	138
4.1 A presença da arte da pintura na cerâmica em Atenas	137
4.2 Representações iconográficas do saque de Tróia	142
4.3 Eroticidade e violência nos documentos visuais	158
4.4 O sacrifício de Polixena	160
4.5 Helena - rapto ou fuga?	163
4.6 O estupro de Cassandra	174
4.7 Figuras da morte de Cassandra e Agamêmnon	188
5. DIÁLOGO E ARTICULAÇÕES	199
5.1 O paradoxo do silenciamento	203
5.2 A polissemia da personagem de Helena	209
5.2.1 Helena e o papel do Duplo na Religião Grega	217
5.2.2 Helena e Teseu: primeira experiência de rapto	225

5.2.3 Helena e Menelau: as núpcias legítimas	228
5.2.4 Helena e Páris: desejo ou coerção	231
5.2.5 A devolução de Helena e sua justificativa: <i>Troianas</i>	236
5.2.6 <i>Orestes</i> e a divinização de Helena	240
5.2.7 Expressões de Helena na cultura religiosa	244
5.3 Cassandra: revolta e vingança	249
5.3.1 Cassandra e Apolo: universo religioso e possessão	252
5.3.2 Apolo: bissexualismo e rapinagem	258
5.3.3 Cassandra no templo de Atena com Ájax	267
5.3.4 Agamêmnon e Cassandra: experiência do corpo escravo	274
5.4 Rupturas e recorrências	292
CONSIDERAÇÕES FINAIS	306
MAPA DA GRÉCIA	311
CATÁLOGO DE FONTES ICONOGRÁFICAS	315
BIBLIOGRAFIA	328

## LISTA DAS IMAGENS

- Fig. 1. Hídria ática de figuras vermelhas, atribuída ao Pintor de Kleophrades, ca. 490-480. Nápoles. National Museum, 2422. Cenas da *Ilioupersis* ou saque de Tróia .....143
- Fig. 2. Kýlix ática de figuras vermelhas, atribuída ao Pintor de Brygos. Paris, Louvre G 152, ARV 369,1. Cenas do saque de Tróia.....151
- Fig. 3. Cratera ática tipo cálice de figuras vermelhas, atribuída ao Pintor de Altamura. Boston 59.176, ARV 590,11. Cenas do saque de Tróia.....155
- Fig. 4. Ânfora ática de figuras negras, atribuída ao Pintor de Timíades; ca. 570-550 a.C.; Londres, British Museum, 97.7-27-2, ABV 97,27. O sacrifício de Polixena.....160
- Fig. 5. Hídria ática de figuras negras atribuída ao Grupo de Leagro, ca. 500. Londres. British Museum, s/nº Teseu raptando Helena.....164
- Fig. 6. *Skyphoi* ático de figuras vermelhas pintado por Makron. ca.490 a.C. Boston. Museum of Fine Arts, inv. nº. 13.186. Rapto e resgate de Helena.....165
- Fig. 7. Hídria ática de figuras vermelhas, atribuída ao Pintor de Tyszkiewicz. ca. 480-470. Munich. Staatliche Antikensammlungen and Glyptothek München, inv. No. 2425. Menelau e Helena.....168
- Fig. 8. Ânfora ática de pescoço de figuras vermelhas, atribuída ao Pintor de Berlin. Viena, Kunsthistorisches Museum 741.ARV 203,101, 158 B, ARFV. Menelau soltando a espada na perseguição por Helena.....169
- Fig. 9. Ânfora ática de figuras vermelhas assinada por Oltos como pintor e Pamphaios como ceramista. Primeira metade do séc. V. Louvre, G3. Menelau e Helena.....170
- Fig. 10. Enócoe ático de figuras vermelhas. Segunda metade do século V. Museu do Vaticano H 525. Helena e Menelau.....171
- Fig. 11. Kýlix de figuras vermelhas, interior, atribuída ao Pintor de Codros. ca. 430 a.C. Páris, Louvre E 470. Cassandra e Ájax.....179
- Fig. 12. Ânfora ática de figuras vermelhas, atribuída ao Grupo de Polignoto. . ca. 450 a.C. Cambridge, Corpus Christi College. Cassandra e Ájax.....180
- Fig. 13. Enócoe ático de figuras vermelhas, atribuído a um sucessor do Pintor das Niobides. ca. 450 a.C. Oslo OK 10.155. Cassandra e Ájax.....181



Fig. 14. Kýlix ática de figuras vermelhas, atribuída ao Pintor de Marlay. Segunda metade do século V. Museu de Ferrara T 264. Cassandra e Ájax.....184

Fig. 15. Cratera ática em cálice de figuras vermelhas, atribuída ao Pintor de Dokimasia, ca. 480- 465 a.C.; Boston, Museum of Fine Arts, William Francis Warden Fund, 63.1246. No lado A, morte de Agamêmnon; lado B, morte de Egisto.....188

## APRESENTAÇÃO

Diz Oscar Wilde em *A Alma do homem sob o Socialismo* que o pior dono de escravos era o que tratava os servos com bondade, “impedindo deste modo que o horror do sistema fosse sentido em sua integridade pelas vítimas dele e por seus simples espectadores” (1981, 8), e da mesma forma, os historiadores do mundo grego muitas vezes pecam por generosidade, tomando uma grande cultura como a grega no seu conjunto como modelo de virtude irrepreensível. Ao impedir que se diga e que se pense certas coisas relacionadas a determinados assuntos, cunhou-se uma espécie de branqueamento da cultura; a grega, mesmo em suas diferenciações, ainda pareceria tão homogênea, completamente equitativa, assim como a escravidão poderia parecer uma vida tranqüila e sem atribulações.

Mas quando se inicia o processo de descortinamento de certos estados de silenciamento e apagamento social, percebe-se que por detrás de um quadro uniforme, se encontra uma estratigrafia marcada por variações, e que na história das mulheres, assim como na dos escravos, muito ainda falta por fazer sentido, várias camadas por escavar e compreender. Partindo de leituras de fontes variadas, nota-se que muitas formações sociais, físicas, metafísicas, ideológicas da cultura grega em relação à condição feminina não foram ainda visibilizadas. Neste momento da pesquisa de estudos clássicos, depois de J. Dover fazer a história da homossexualidade grega, e Zeitlin e Keuls rediscutirem a história social da sexualidade feminina, devemos problematizar certos ícones relativos à figuração do feminino e desdobrar seus valores concretos e simbólicos no solo cultural clássico. Lidar com as questões da domesticação patriarcal, do ideal falocrático, da política ginecofóbica,

das identidades primordiais de gênero, que fez dos homens senhores e das mulheres suas esposas, amantes ou escravas.

A política ateniense, afamada pela instauração do modo de governo democrático, também possibilitou durante o século V a polifonia artística, filosófica e religiosa. Faremos justiça à pluralidade da produção imaginária grega na medida em que apresentarmos suas polaridades, paradoxos e contradições também no âmbito da história das mulheres, para então, como diz Wilde na citação acima, possibilitar que “o horror do sistema seja sentido pelas vítimas e seus espectadores”. Apesar disso, esta tese não se pretende um libelo, um panfleto com uma teleologia fixada. Iremos percorrer um caminho que é necessariamente iniciado por uma perplexidade, um problema, uma dúvida, e que se assenta na observação do campo do mito.

Por que as figuras femininas que aparecem nos mitos são tão poderosas, sofrem de maneira tão ruidosa e ocupam tanto espaço narrativo nas tragédias se suas contrapartes históricas parecem completamente inexistentes? Como é possível que a mesma sociedade exponha umas e esconda demasiadamente as outras? Qual a importância da ficção no contexto de formação do universo cultural grego? Podemos sequer falar da mulher grega, ou ela é mais um abstrato, intangível pela falta de documentação? Podemos falar dos modelos de mulher criados pelos mitos? Devemos mencionar certas passagens que a tradição deixou permanecer na obscuridade? Existe um componente de violência nos mitos que descrevem união sexual? Os gregos têm algum problema com o estupro ou faz parte da codificação ritual do casamento? O rapto de mulheres e o adultério se parecem? Quem foi Helena? Quem foi Cassandra? Por que Tróia?

Perplexidades acompanham uma formação individual, e fomos conduzidos ao teatro trágico, às representações iconográficas da pintura, à filosofia, à história, à mitografia, na

expectativa de recolocar tais questões sob outras perspectivas: a da história dos vencidos e a da lógica da alteridade. Tudo isso para tentar uma conexão, mesmo que metafórica e fragmentária, até a imperceptível construção da figura concreta da mulher. Dar espaço para que as alardeantes mulheres míticas se expressem tornou-se uma opção para, por contraposição e justaposição, refletir sobre hábitos sociais, comportamentos exemplares e leis. Tróia e Atenas oscilam como referenciais narrativos, e a guerra perpassa a ambos. Neste ambiente de crise, tanto no mito quanto na história social do século V é que a problemática do campo se expande. E mais do que grandes descobertas, o que se apresenta são trajetos reflexivos sobre grandes problemas, que os gregos certamente perceberam e que até o século XXI ainda não foram resolvidos.



## 1. INTRODUÇÃO

Na atual conjuntura das ciências humanas e das práticas sociais a disciplina da história, especialmente atenta em preservar os vestígios, marcas e sinais de cada percurso cultural específico através do tempo, aporta hoje muitos estudos na área de imaginário, sistemas simbólicos e representações. Várias fontes tornaram-se valorizadas, ampliando a possibilidade de diálogo entre a documentação; e, neste sentido, favorecendo a análise de sociedades muito antigas, como é o caso da grega do período clássico, de assuntos complexos como é o dos imaginários relativos à sexualidade pré-cristã ocidental na arte, e a inserção de temas como o da violência como objeto de estudo. Numa intersecção de interesses, a história permite estabelecer vínculos e fornecer o solo primordial do *corpus* documental.

A discussão sobre os elementos simbólicos que constituem a cultura vem agrupando cada vez mais áreas e estudiosos, tornando-se um grande eixo estruturador dos estudos humanísticos. A história das mulheres, e, por outro lado, a aparente ausência de documentação a seu respeito no mundo grego, têm sido motivo de teorização extensa, e seu estudo nos permite promover uma reflexão rica e controversa sobre imaginário social, vínculos rituais ligados às práticas, e sobre a ‘construção’ ou ‘produção’ da realidade por meio de representações durante o período denominado clássico (508-338 a.C.).

Este trabalho tem um compromisso com a literatura dramática grega, especialmente por Eurípides e com o imaginário representacional dos vencidos, ao qual este poeta tanto se refere. Também, e em um movimento de reverso, apresentamos as imagens dos vasos de figuras vermelhas, populares em Atenas, à observação como outro grupo documental. Tróia

será o *outro* de Atenas. Toda referência transita entre o passado heróico da guerra de Tróia, e o material poético sendo rediscutido nos séculos clássicos, V e IV.

Helena logo aparece distinta do conjunto de personagens pela sua especificidade como a causadora da guerra. Tornada um poderoso ícone pela tradição, discutimos suas versões e variantes formativas dentro de um recorte restrito ao problema sexual evidente: o do desejo. Este, que Helena inspira, vem de Afrodite, a deusa que sustenta e representa o universo da erótica. Nosso problema começa a se definir no horizonte das discussões sobre a erótica grega, suas práticas e seus mitos, quando relacionados com os acontecimentos da guerra. E, especificamente em Helena quanto ao seu poder de burlar-se à lei, tão rigidamente aplicada em relação ao adultério das mulheres.

De outra parte, outra personagem se destaca, Cassandra. Esta, princesa da casa real troiana, apresenta uma controversa trajetória de formação da personagem que acaba por configurá-la como profetisa louca. Noiva de Apolo, escolhida por Agamêmnon na distribuição do butim, desafia seus vencedores com predições acuradas e nefandas. A verdade que ela enuncia na qualidade de vidente, comprometida no mito pela negação do desejo sexual de Apolo, e pela perda da capacidade de persuasão, *peithó*, não é mais conhecimento compartilhado. Torna-se motivo de degredo e desolação. Seu episódio mais polêmico foi desenvolvido durante a pesquisa e diz respeito a uma situação de violência sexual. Ambíguas são as fontes e a discussão se enriquece com a observação dos vasos.

Ambas fornecem, ainda que de maneira fragmentária, determinações sobre a normatividade nas narrativas de certos costumes, certas reações frente ao sexo e a práticas como a da escravidão sexual feminina. Do mundo que produziu os mitos para a internalidade da narrativa, procuramos preservar as vozes e os olhares diferenciados, criadores das variações narrativas e articular os dois momentos tendo presente o estado da

guerra, tanto em Tróia, quanto em Atenas, uma vez que a obra de Eurípides utilizada está inscrita no período da guerra do Peloponeso, momento certamente propício para o florescimento de um discurso polifônico, crítico e combativo como o do dramaturgo.



## 1.2 Apresentação do problema

O estudo que ora se apresenta discutirá a dramaturgia de Eurípides e a informação iconográfica oferecida pelos vasos de figuras vermelhas, ambas produzidas no século V a.C. em Atenas, para a articulação do imaginário sexual que envolve duas figuras femininas proeminentes do ciclo mítico de Tróia: Helena e Cassandra, assim como as possíveis intencionalidades de seus narradores e dos períodos históricos nos quais o mito foi produzido.

Ao interrogar-se sobre o estatuto da imagem, da imaginação, do imaginário na cultura grega, o pesquisador se depara com a presença do invisível inserindo-se no mundo visível; como na teoria platônica da mimesis, há uma tentativa de imitação da aparência, mas que aponta para a fantasia, a recriação dos papéis e funções sociais usando como recurso a mistura entre situações verossímeis e sobrenaturais.

A expressão dramática e, em especial, a textualidade de Eurípides funciona como contraponto ficcional na formação do conjunto da cultura material. Nas tragédias *Hécuba* (424 a.C.), *Troianas* (415 a.C.) e *Orestes* (408 a.C.) e numa amostragem de 15 conjuntos de imagens extraídas de vasos utilizados em banquetes, pretendemos valorizar a relação entre representações simbólicas e a construção de identidades sociais. Roger Chartier enfatiza que os historiadores da cultura não devem esquecer-se de que os documentos que descrevem ações simbólicas do passado não são textos inocentes e transparentes; foram produzidos por autores com diferentes intenções e estratégias (Hunt, 2001: 18) e a preocupação desta pesquisa é apresentar uma leitura coerente inovadora do material estudado.

O trabalho será desenvolvido em cinco capítulos. Neste primeiro, introdutório, será apresentado o recorte da pesquisa, uma discussão bibliográfica, uma reflexão a respeito do mito, da história e do historiador e o estabelecimento das fontes primárias, autores principais e cronologia da época.

O segundo capítulo circunscreve a situação urbana da cidade de Atenas durante o período clássico e os espaços públicos de formação de identidade cultural: o bairro do cemitério do Cerâmico e o perímetro da acrópole onde fica situado o teatro de Dioniso. Também apresenta a premissa de que os mitos que deflagraram o rapto, o estupro e o adultério atuam como modelos ou contra-modelos de comportamento feminino frente à união sexual, refletidos nas práticas sociais. Estes temas, o rapto, o estupro e o adultério, podem ser descritos pela arte e apreciados como princípios de manifestação numinosa de *Eros*, o desejo. Por fim, numa contraposição intencional, estão discutidos alguns registros legais a respeito destas situações concretas na Atenas clássica e o repertório semântico da violência sexual.

No terceiro capítulo, *Palavras*, procuramos as fontes escritas do mito de Tróia em episódios nos quais certas mulheres predominam e protagonizam vítimas: os mitos de Helena e de Cassandra em suas variantes são abordados em ordem cronológica seguindo a tradição literária grega, iniciada com a épica de Homero e chegando até o século V com Eurípides (484- 406), dramaturgo que nos deixou algumas pistas preciosas acerca das mulheres gregas. Vários de seus dramas se ocupam da mitografia das personagens, e tematizam aspectos específicos do mito relativos à submissão sexual, ao abuso e à violência, aos parceiros, divinos e humanos, e aos elementos que as caracterizam enquanto sedutoras e/ou seduzidas, vítimas ou culpadas, em suas figurações nas tragédias *Hécuba*, *Troianas*, *Helena* e *Orestes*.

No capítulo quarto, *Iconologias*, nos ocupamos com outro grupo de fontes documentais, as pinturas que tratam do imaginário de Tróia nos vasos de figuras vermelhas produzidos na Ática. Estabelecemos a presença do tema poético do saque de Tróia em vasos pintados entre o último terço do século VI até o final do período clássico. Os documentos visuais estudados neste trabalho, hídrias, ânforas, taças, crateras, enóforos e um *skyphoi* eram de um tipo específico, usados em banquetes e destinados aos momentos de fruição da sociabilidade urbana masculina. Deste *corpus* documental imenso tratamos mais longamente de dois conjuntos de cenas, a do rapto de Helena e sua devolução e a de Ajax e Cassandra no templo de Atena, onde se encontram variações da situação de rapto, estupro e adultério. Também discutimos dois eventos da *Ilioupersis* (a queda de Tróia): o sacrifício de Polixena e a morte de Cassandra.

No quinto e último capítulo são apresentadas as articulações da pesquisa, os diálogos possíveis entre a documentação provinda da poética visual e literária e as práticas sociais da Atenas clássica; a arte como produção e representação da realidade.

## 1.2 Discussão bibliográfica

Na área dos estudos clássicos certos autores nortearam a pesquisa, com os quais foram estabelecidos diálogos para a construção do objeto da Tese. Em parte, esta leitura do material mítico imbricado com questões históricas deve-se à influência dos historiadores da geração francesa Jacqueline de Romilly, Jean-Pierre Vernant, Vidal-Naquet, Marcel Detienne, Paul Veyne, Claude Mossé e Nicole Loraux. Estes autores criaram uma escola que manifesta preocupações teóricas fundamentalmente sincrônicas, voltadas para os estudos da cultura e do signo em seu aspecto simbólico e pela análise de material literário. Desde livros como *Mito e Pensamento na Grécia Antiga* de J.P.Vernant cuja primeira edição é de 1965, percebemos a singular importância que é dada à narrativa mítica para o entendimento da formação da cultura antiga.

Nicole Loraux, recentemente falecida, foi quem primeiro delineou o problema que este trabalho debate, qual seja, a distinção entre o tratamento da figura feminina na dramaturgia trágica e na vida cotidiana grega clássica em *Maneiras trágicas de matar uma mulher*, publicado pela primeira vez em 1985. Neste pequeno texto fundante, a autora coloca a questão em termos de um problema de imaginário de gênero, estabelecendo relações a partir de situações das tragédias entre os papéis sociais masculinos e os femininos, e apontando o conflito entre o silenciamento da mulher concreta e, na construção do imaginário, a presença sonora da mulher/ personagem no drama.

Froma Zeitlin, professora em Princeton, dá continuidade e aprofundamento à discussão de gênero a partir de documentos da tragédia seguindo a linha de abordagem de Loraux. Discutimos Zeitlin em um artigo sobre *Bacas, Playing the Other: Theater,*

*Theatricality, and the Feminine in the Greek Drama* (1985) e em outro sobre *Hécuba, The Body's Revenge: Dionysos and the Tragic Action in Euripides' Hekabe* (1991), que foram norteadores das primeiras preocupações a respeito da possível inversão de potências masculino-feminino no drama, se confrontadas com a condição histórica objetiva dos homens e das mulheres atenienses durante o período de sua produção.

A seguir na ordem das influências bibliográficas encontra-se Eva Keuls. Através de seu livro *The Reign of the Phallus – sexual politics in ancient Athens* (1986) e do conjunto dos seus artigos publicados em *Painter and Poet in Ancient Greece – iconography and the literary arts* (1997) têm sido possível o estabelecimento do mais potente diálogo acerca de fontes primárias literárias e visuais numa abordagem que apresenta o julgamento da cultura grega clássica, enfatizando a violência, o chauvinismo e a misoginia da mesma. Este deslocamento de perspectiva na leitura de fontes primárias propiciou a direção que a presente pesquisa tomou. Keuls acentua a importância antropológica dos textos mítico-literários e dos vasos, sua relação com o imaginário e o desejo masculino, e sua capacidade enunciativa para o desvelamento de uma política sexual difundida na Atenas clássica, política que a autora denomina como de ‘culto ao estupro’. Keuls é quem mais duramente interpreta os documentos como marcadores do falocratismo. Passível de críticas, sua posição é confrontada diretamente por Andrew Stewart, autor de *Art, Desire and the Body in Ancient Greece* no artigo *Rape?* (Stewart: 1995, 74), autor que modera as colocações de Keuls, e com o qual também dividimos posições.

As pesquisas das historiadoras Elena Foley e Sarah Pomeroy, desenvolvidas nos EUA nos foram particularmente enriquecedoras, pois utilizando o estudo sistemático da literatura, ou seja, da ficção, para avaliar e refletir sobre questões pertinentes ao universo de questões femininas na sociedade grega ao lado de documentos propriamente factuais,

propiciaram um repertório discursivo abrangente sobre a presença feminina na cidade e no drama. Cada uma destas historiadoras a seu modo realizou o que Roger Chartier menciona em uma epigrama como um deslocamento recente “da história social da cultura para a história cultural da sociedade” (Chartier *apud* Burke, 2005: 99) incluindo as questões relativas ao universo feminino.

Michael Anderson (1997) tem o mais completo trabalho de análise acerca do mito da queda de Tróia, *Ilioupersis*, na poesia e na arte grega. Sua perspectiva pretende compreender o conjunto temático como uma unidade em que as ações das personagens e os acontecimentos complementam, refletem ou antecipam outros. Segundo ele, ao invés de simplesmente perguntar como uma personagem age na queda de Tróia, a pergunta é referida ao conjunto, como sua ação interfere e relaciona-se com as outras, o que faz deste estudo um referencial reflexivo pelas interações entre elementos que apresenta. Foi Anderson (1997: 260) quem apontou para um paralelismo entre as figuras de Helena e Cassandra, quando analisou o vaso do Pintor de Marlay, cat. nº 15, fortalecendo a hipótese e o objeto desta pesquisa.

Estudar Cassandra e Helena permite aportar uma condição de inteligibilidade sobre figuras proeminentes da narratividade grega e traçar vínculos entre os registros que temos delas enquanto representações do imaginário e as práticas sociais que envolvem as mulheres concretas durante o século V, período produtor desta espécie de documento. A pertinência da pesquisa está em articular elementos significantes da experiência sexual que tangenciam os problemas do universo feminino colocados em seus mitos: o rapto, o estupro e o adultério; provar pelas fontes primárias do *corpus* documental escolhido que esta temática permeia a produção da arte clássica, e confrontá-los com as mulheres reais e o silenciamento que encobre suas existências específicas. Assim, o estudo desta espécie de

situações das personagens, através do material ficcional, é possível hoje, no século XXI, porque partimos do olhar teórico contemporâneo dos historiadores mencionados anteriormente.

É no âmbito da história das representações que este universo documental alcança importância: Thornton (1997) chama Heródoto de amálgama de historiador, antropólogo e fofoqueiro na primeira página de seu livro *Eros – The Myth of Ancient Sexuality*, utilizando-o para refletir a respeito do conceito de ‘costume’.

Froma Zeitlin trabalha com a luta entre os gêneros feminino-masculino nos seus artigos sobre literatura e arte gregas, e discute na documentação a aparente supremacia da posição masculina, confrontando casos e situações em que a balança de forças se inverte, ou modalizando questões polêmicas como o estupro.

Em seu artigo *Configurations of Rape in Greek Art* (1989) nos aporta uma contextualização do tema no conjunto das narrativas visuais que lidam com o imaginário erótico grego, relacionando imagens de perseguição e fuga, captura e casamento, em diferentes situações míticas, com o entendimento moderno sobre a violência sexual.

A ruína do modelo masculino na dramaturgia de Eurípides é por ela analisado com o mito de Dioniso na tragédia *Bacchae*, ou Bacas, no artigo *Playing the Other: Theater, Theatricality, and the Feminine in Greek Drama* (1996). Questões desta ordem podem expressar-se, e as categorias sociais, como diferenças de gênero e etnias, antes tratadas como se fossem firmes e fixas, deixam entrever fissuras e nuances quando estudadas no campo da representação.

Zeitlin também sustenta um discurso em torno de figura de Hécuba no artigo *The Body's Revenge: Dionysos and Tragic Action in Euripides' Hekabe* (1996), que reitera a discussão polêmica acerca da potência retributiva do ‘fraco’, do espaço da diferença,

desenvolvidos no artigo a respeito das *Bacas*, posição que a helenista atribui a Eurípides, abordando-o como um autor comprometido com um discurso de revolta, com uma textualidade marcada por uma preocupação atípica, centrada na figuração das mulheres, no princípio do feminino e ligado a Dioniso.

Outros autores, de produção igualmente recente, como Nussbaum (1997), Croally (1994), Worman (1997), Donniger (1999), foram essenciais no diálogo interpretativo do conjunto das fontes sobre Tróia, Helena e Cassandra deixadas por Eurípides. De Martha C. Nussbaum, e mais especialmente, de seu tratado *The Fragility of Goodness – Fortune and Ethics in Greek Tragedy and Philosophy* (1ª ed. 1986) extraímos a percepção, partindo da autora, da quebra da tradição que a dramaturgia de Eurípides poderia proporcionar. Sua poética é lucidamente analisada no último capítulo, que trata sobre a tragédia *Hekabe*.

Croally (1994) escreveu uma tese na Inglaterra sobre a relação entre a narrativa sobre a história da guerra do Peloponeso e sua intertextualidade com a tragédia *Troianas*. Discussões sobre a revolta de Melos remetem a Tucídides e aos possíveis fatos relacionados com as imagens apresentadas na peça, de mulheres sendo aprisionadas, levadas embora de sua cidade destruída e sendo vendidas. Croally aproxima os dois universos, o do mito e o da história social, articulando o imaginário heróico e o acontecido em 415 a.C., na cidade de Atenas.

Worman discute Helena, a personagem e suas manifestações de forma sistemática e com vasta referência documental a fontes primárias. Tanto em um artigo de 1997, *The Body as Argument: Helen in four greek texts* quando em seu livro *The Cast of Character* (2002) toda sua formulação se constrói sobre o estudo da personagem de Helena. Discute Eurípides, Górgias, a retórica da personagem, sua responsabilidade e as variantes incontáveis do mito de Helena em diversos contextos narrativos.



Doniggr, professora em Chicago, ocupando a cátedra de Mircea Eliade sobre história da religião comparada, apresenta no primeiro capítulo de seu livro *Splitting the Difference* (1999) um estudo laborioso sobre uma questão complexa envolvendo Helena e seu elemento fantasmático, presente na tragédia *Helena*, e tangencialmente no *Orestes*. O problema do duplo, ou *eidolon*, seu estatuto nos estudos de crenças e religiões, e sua identidade com um mito indiano foram norteadores para a ampliação da potência significativa do mito de Helena e sua relação com ritos e cultos que envolveram práticas em Esparta em torno de sua figuração.

Duas autoras mais antigas, precursoras destes estudos, fizeram levantamentos detalhados e uma exaustiva discussão de fontes documentais, escritas e iconográficas sobre nossos objetos de estudo: Cassandra e Helena. Juliette Davreux (1942) publicou uma tese de 1933, defendida na Bélgica, *La Légende de la Profétesse Cassandra – d’après les textes et les monuments* que é reconhecida como único estudo específico sobre a personagem até nossos dias. Lily B. Ghali-Kahil (1955) realizou trabalho similar em dois volumes sobre Helena. Ambos são fontes privilegiadas que por si já atestam a importância que estas personagens alcançam na formação do repertório temático das pesquisas acadêmicas, e foram as principais, ou primeiras referências para a constituição da cronologia narrativa e da extensão documental das personagens.

Por fim, encerrando esta apresentação sintética da bibliografia principal utilizada e discutida ao longo do percurso, mesmo sabendo que apenas na determinação de zonas específicas de problemas durante a escrita do texto alguns outros autores essenciais irão aparecer e aportar suas posições concorrentes, é preciso que a questão das imagens seja esclarecida. Nem Davreux nem Ghali-Kahil podem oferecer uma fonte segura para sua

referência, visto que, com o passar dos anos alguns vasos foram extraviados (IIª Guerra Mundial) e alguns mudaram de donos. Suas referências precisariam ser revisadas.

Trabalhamos, portanto, com o magistral *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)*. São as referências nele contidas que servem como indicação na montagem do catálogo do material iconográfico aqui apresentado na seqüência do trabalho. Estranhamente, não há verbete para Cassandra e todo seu material está no verbete dedicado a *Ájax*; assim, é através dele que a personagem pode ser recuperada. Este projeto tornou-se o recurso definitivo para a pesquisa das fontes iconográficas, publicado na Suíça em 1981, e constantemente revisado, e é a fonte mais confiável para estabelecimento de datação, procedência e localização atual das peças.

### 1.3 O papel da história, do historiador, e do mito

O maravilhoso está presente na cultura grega e a formação de camadas narrativas sobre alguns núcleos temáticos indica sua proeminência dentro do conjunto das representações simbólicas de fenômenos sociais: os deuses, suas epifanias, suas uniões com mortais e a seqüente formação da raça dos heróis, as guerras que estes travam, tudo aponta para a instituição de um novo domínio, um discurso oposto ao discurso verídico da demonstração, ao *logos*, e próprio do inverossímil, do fictício, do espantoso, mas também pertencente à esfera do religioso: o *mythos*. Este é precisamente nosso objeto de estudo.

Para analisar este aspecto do conhecimento, o do *mythos*, que se configura como um campo de domínio plural, no qual se cruzam as disciplinas de antropologia, psicologia, sociologia, filosofia, teologia, teoria literária, lingüística e história e que se encontra parcialmente obscurecido pela perda de fontes, somos obrigados a recorrer aos maiores depositários narrativos preservados: os poemas épicos, os dramas trágicos e a iconografia do período arcaico/clássico nos vasos de figuras vermelhas produzidos em grande escala na região da Ática.

A presença do *mythos* é muito antiga e expressiva em toda produção e transmissão de memória no mundo grego. Nas bases desta pesquisa está a sua utilização enquanto fonte, pertencente ao universo do imaginário arcaico. Uma breve reflexão sobre seu significado e sua importância pode esclarecer sua estreita vinculação com a visibilização do problema da violência sobre a mulher no período clássico. A palavra literalmente significa ‘narrativa’, ‘o que é narrado’. Pode ter o teor de uma lenda, pode ser de caráter religioso, com fortes referências ao sobrenatural, assim como pode ser um relato de viagem ou uma crônica de

algum acontecimento. Sinteticamente tem uma estrutura de episódios em que são apresentadas ações, *drama*.

Todo material produzido pelo imaginário apresenta alguma margem de mistura na sua concepção, pois foi originalmente marcado pelas camadas narrativas próprias da oralidade, pelo pensamento e experiências individuais de cada um dos envolvidos e de todo um povo. Mesmo se pretendendo uma narratividade factual, neutra, sem ambigüidades, o arcaísmo da oralidade oferece a multiplicação polifônica das imagens individuais dentro de uma massa de texto a qual não preserva os traços individuais. No *mythos* o que se preserva é um espaço para a fantasia da memória coletiva: esta é uma ambigüidade que a produção do imaginário histórico grego carrega, mas para a cultura em que está enraizado não causa nenhuma carga pejorativa o fato de conceberem a realidade podendo ser tonalizada por matizes ‘irreais’, pela soma e amplificação de certos acontecimentos objetivos negociados e metamorfoseados pela fantasia do(s) narrador(es),

Quando esta estrutura narrativa se instaura na cultura grega, no período da épica, encontramos as Musas inspirando o poeta. Ele, o *aedo*, é um cantor que celebra os deuses ou os altos feitos dos heróis. Conforme Hartog (2001: 35) “pelo canto do aedo os heróis transformam-se em ‘heróis de antigamente’ e assim se tece, se repete e se transmite um passado glorioso: o passado”. Já as Musas, filhas de Zeus com a Memória (*Mnemosýne*), podem dizer tudo: não apenas o que é, mas também, se o querem, o que não é – tanto contar “mentiras (*pseúdea*) semelhantes a fatos (*etýmoisin*)” quanto “verdades (*alethéa*) proclamar” (Hesíodo: 1983, v. 27-8). Ainda segundo Hartog “abre-se já aí a possibilidade de partilha entre o real e a ficção, que se apresenta sob a forma do *como* e da imitação” (Hartog, 2001: 34).

É importante salientar que aí está o ponto de fracionamento entre as duas tradições que ora esperamos discutir: de uma parte, Homero e os poetas seus contemporâneos foram fundadores de um gênero de escrita literária marcado pela ficcionalização dos acontecimentos, e preservado para entreterimento de banquetes, enquanto a história alcança sua independência por estar marcada pelas fontes, pelo olhar da testemunha e por se ater ao acontecido. A palavra *hístor* significa uma função e já está presente no repertório semântico do texto de Homero. Hartog segue pela pesquisa filológica até a fórmula religiosa *isto Zeus*, traduzida por ‘que Zeus seja testemunha’ e deduz *hístor* como ‘testemunha’. Enquanto testemunha tem a função de estar presente e ser capaz de comunicar a experiência, e, segundo Hartog “sempre num contexto de desacordo” (idem, 35). Um árbitro, um fiador, uma testemunha, este o sentido um tanto ambíguo das primeiras significações de *hístor*, de onde se derivou propriamente a *historié*, traduzida hoje diretamente como ‘história’ desde os textos de Heródoto.

A mitografia, ou seja, a descrição das estórias e enredos das personagens dos poemas se mistura com a da produção histórica na antiguidade e um grande exemplo disso é Heródoto (480-420) e suas histórias – que vão de 550 até 480, e que, portanto, não foram vividas e percebidas por ele enquanto testemunha propriamente dita: aquele que escreve ouviu do que falava, a oralidade, a memória e a fantasia tornam a lembrança mutante e não é apenas em Heródoto, mas em toda a tradição narrativa grega, debitária do imaginário, que percebemos este infiltramento do objetivo pelo ficcional.

#### 1.4 Fontes primárias e recorte temporal

As fontes documentais que conduzem o estudo são extraídas da tradição dramática trágica, e são os textos de Eurípides: *Troianas*, *Helena* e *Orestes*. Mas além destas tragédias, que em si já contêm inúmeros condicionantes específicos, muitos outros autores antigos concorrem na formação do tecido de análise e interpretação do imaginário e do mito de Tróia, sendo Homero o principal deles. Não são necessariamente autores situados apenas no século V; muitos deles não são atenienses e marcam a maturidade dos gêneros elaborados por seus predecessores.

Homero tem precedência, pois sendo a mais antiga fonte preservada da épica envolvendo a queda de Tróia, descortina um primeiro tratamento das figuras que no século V irão ressurgir na tragédia. Homero já era para eles uma referência do passado, e este mito mais antigo do que ele próprio. A épica homérica guarda ainda a impressão de proximidade com o acontecimento que a tragédia terá perdido. Ambas, *Ilíada* e *Odisséia*, cooperam para a compreensão de certos conjuntos de cenas relacionados a Helena, preservando inclusive falas da personagem nos cantos III e XXIV da *Ilíada* e no IV da *Odisséia*. No capítulo terceiro pode ser encontrado um detalhamento desta discussão.

Donos de uma prolífica produção durante o período arcaico e clássico, os gregos criaram vários novos estilos e gêneros literários e estes pensadores são nosso ponto de partida para a constituição da malha documental da tese: Hesíodo, Estesícoro, Heródoto, Górgias, Ésquilo, Tucídides, Eurípides e Lísias.

Hesíodo, cronologicamente datado em torno de meados do séc. VII, vive na zona da Beócia e apresenta uma escrita com preocupações sociológicas em *Trabalhos e os Dias*, e

mitográfica em *Teogonia*. O mito de Prometeu e da criação de Pandora, a primeira mulher, aparece em ambos os documentos e estabelece uma vocação misógina ao tratamento da feminilidade.

No *Catálogo das Mulheres*, ou *Ehôiai*, os parágrafos 196- 204 traçam um catálogo dos pretendentes de Helena, segundo fragmento do Papiro de Berlin 10560. Seus escritos oportunizam que tenhamos uma visão anterior dos problemas com a terra, heranças e transmissão de preceitos ligados à ação prática e à justiça, e também através do mito de Pandora podemos analisar a inserção do elemento feminino na formação do imaginário cultural arcaico de Hesíodo.

Estesícoro, nascido em Himera, na Sicília, no final do século VII, escreveu hinos consagrados a heróis, ligados ao ciclo épico. Seu poema sobre Helena, seguido de uma *Palinódia*, teria sido inspiração para a tragédia *Helena*, de Eurípides. Dele nos restam poucas informações, mas auxiliam a refletir sobre o gradual ressurgimento do interesse sobre os mitos na lírica. Píndaro, outro poeta lírico, nasceu em 518 e foi reconhecido em toda a Grécia pela composição de cantos de vitória para atletas e hinos religiosos e rituais. Como Hesíodo, é oriundo da Beócia, próximo a Tebas. Foi muito jovem para Atenas e parece não ter compartilhado do entusiasmo ateniense na época das guerras contra os persas (Tebas estava no campo favorável aos persas). É dele a primeira menção ao caráter visionário de Cassandra num fragmento em que se lê a expressão *mántis xóra*<sup>1</sup> (moça profeta).

Heródoto nasceu em Halicarnassos, perto de Mileto, uma cidade dórica e sua genealogia parece incluir alguns elementos cários. Tendo que abandonar sua cidade natal

---

<sup>1</sup> BERGK, *Poet. Lyr. Graeci*, T.III, frg. 9; DIEHL, *Anthol. Lyr.* T. II, frg. 16.

em função de problemas políticos, tornou-se um grande viajante com várias passagens por Atenas. Nas *Histórias*, tem uma infinidade de situações em que pende para uma narratividade que poderíamos considerar literária, baseada em fontes orais e anônimas, e mesmo na criação de estórias fantasiosas.

Tucídides, embora também seja um autor do século V e sua obra esteja permeada de certos elementos comuns, compartilhados entre outros pensadores do período, era ateniense e amadureceu numa cidade em que a política tinha primazia sobre o restante das preocupações públicas e cujo poderio estava no auge. Nascido por volta de 465 ou 460, a obra de Tucídides se fixa nos acontecimentos da guerra do Peloponeso. Segundo Romilly (1984: 136-7) ele teria sido preparado por uma educação esmerada, e entre os mestres que a tradição lhe atribuía, encontramos Anaxágoras e sofistas como Górgias e Prôdicos. Ele teria assistido a uma leitura pública de Heródoto, ficando impressionado e desde o início da guerra teria decidido ser seu historiador (I, 1, 1). Foi comandante de uma guarnição ateniense em 424, mas não conseguiu salvar a cidade de Anfípolis, e acusado por isso, foi condenado ao exílio. Exilado, continuou a narrativa até o ano de 411, deixando a *História da Guerra do Peloponeso* inacabada. Não se sabe se voltou a Atenas depois da anistia concedida com o final da guerra em 404.

Embora seu discurso seja mais neutro, pode-se fazer uma idéia de suas opiniões pelo fato de ele elogiar calorosamente a democracia de Péricles (II,65), mas também o regime misto de 411 (VIII, 97). Os eventos ocorridos em Mitilene em 427, e em Melos em 415 conforme descritos por Tucídides nos auxiliam a estabelecer um diálogo entre certos acontecimentos históricos e reverberações no campo dramático através da aproximação das peças escritas por Eurípides acerca de Tróia neste período. No discurso da oração fúnebre pronunciado por Péricles segundo Tucídides (II, 35-45) depois da primeira batalha em 431



da guerra entre Esparta e Atenas, Tucídides apresenta, em nome de Péricles, uma perspectiva laudatória dos mortos pelas guerras, e explicita uma diferença marcante entre as expectativas da cidade em relação aos seus cidadãos e às mulheres, sendo assim um documento único quanto a esta temática durante o século V<sup>2</sup>.

As tradições da retórica e da sofística permitem um olhar sobre as primeiras manifestações da lógica desenvolvida no discurso de convencimento. Górgias, contemporâneo de Protágoras, e vindo da Sicília, onde a retórica acabava de nascer com mestres como Côrax e Tísias, chegou a Atenas como embaixador em 427 e sua eloquência impressionou os atenienses; dois de seus discursos, *O Elogio de Helena* e *Defesa de Palamedes*, exercícios de virtuosidade argumentativa, versam sobre personagens relacionados como mito de Tróia. *O Elogio de Helena* demonstra como é possível defender uma causa com habilidade, lógica e de forma estruturada, e pode ser datada anteriormente à produção de *Troianas*, de Eurípides, peça em que estes argumentos reaparecem com a própria personagem de Helena e que tornam este pequeno discurso uma fonte preciosa na discussão das narrativas da personagem.

Lísias é um autor de discursos, estudioso de retórica<sup>3</sup>, e nos legou um documento único, datado de maneira incerta no início do século IV ou final do século V; nele, trata de um adultério que culminou na morte do amante pelo marido. Lísias escreve a defesa do

---

<sup>2</sup>Nicole Loraux, num estudo referencial sobre as mulheres nos documentos trágicos, *Maneiras Trágicas de matar uma mulher*, comenta esta passagem. Segundo a autora “do ponto de vista paradigmático dos modelos sociais, é verdade que a cidade nada tem a dizer a respeito da morte de uma mulher (...); com efeito, a única realização para uma mulher é levar sem alarde uma existência exemplar de esposa e mãe ao lado de um homem que vive sua vida de cidadão. Sem ruído. Essa é a vida que Péricles aconselhava no *epitáphios* às viúvas dos atenienses caídos em combate” (1984: 22).

<sup>3</sup> Seu pai, Céfalos, viera de Siracusa e possuía em Atenas uma importante fábrica de escudos durante o período de Péricles, de quem era hóspede e amigo pessoal. Seus filhos multiplicaram seu patrimônio no período da guerra, pactuando, pelos seus interesses econômicos, com a política belicista. Com o fim da guerra grandes fortunas foram arrebataadas, e Lísias e seu irmão foram atingidos. Ele ainda consegue fugir, mas perde tudo. Mesmo depois do retorno, fica empobrecido.

marido, acusado de premeditação, com detalhes a respeito da vida social urbana de Atenas e dos comportamentos adotados nas famílias médias. Sucessor de Górgias foi muito influenciado pelas tendências argumentativas deste e de Protágoras. Embora vivesse em Atenas, Lísias não era ateniense e depois da guerra do Peloponeso ficou empobrecido e teve que buscar sustento com sua qualificação de retórico. Por ser um meteco, e, portanto não ter direitos políticos, tornou-se um logógrafo, compondo discursos para serem pronunciados por terceiros. Lísias, autor de um discurso especialmente interessante para sustentação documental do delito de adultério e sua legislação<sup>4</sup>, o primeiro (I), a *Defesa da morte de Eratóstenes*, nos apresenta Eufileto, um lavrador ateniense, que se defende da morte em flagrante do amante de sua mulher no tribunal Delfínio.

Este é dos raros textos preservados em que conhecemos a reação de um marido frente ao adultério da esposa no contexto ateniense clássico pela narração detalhada do acontecimento particular da morte do amante, Eratóstenes, natural do demo de Oe. Não conhecemos o veredicto, mas o conjunto do texto nos oferece um testemunho da época para o conhecimento da vida doméstica da classe média ateniense, segundo Lísias, durante o primeiro quartel do século IV, pois, segundo Romilly, sua morte está datada entre 380 a 380 a.C.. Demóstenes (384- 322), mais tarde, num processo conhecido como *Contra Neera*, acusa Neera, uma antiga hetaira, de mentir sobre bastardia e pelo engodo acerca do direito à cidadania, demonstrando o quanto para a cidade era grave o problema da filiação legítima. De qualquer forma, são poucos os documentos jurídicos do período clássico preservados que oferecem informações acerca da situação jurídica das mulheres.

---

A premissa sobre a qual fundamos nosso estudo é a de que figuras míticas retomadas de uma narratividade remota, ancestral, repleta de arcaísmos, dialogam com o momento histórico em que foram reproduzidas e reapresentadas, no caso, a cidade de Atenas do século V. Os registros que temos do próprio século V nos levam a identificar na tragédia um solo especialmente prolífico em novas abordagens para as antigas narrativas, já que a poesia trágica procede a um resgate das tradições da épica<sup>5</sup>.

Enquanto, por um lado, as matérias da história, da sofística e da retórica refinam suas preocupações no campo das práticas sociais, da política, da guerra e do exercício da justiça através da lei, nosso *corpus* documental mais extenso sobre as mulheres se encontra na ficção. Dentre os três autores trágicos preservados, Ésquilo, Sófocles e Eurípides, é o último quem mais apresenta textos nos quais notamos a preocupação com o estatuto da mulher, seus poderes e a restrição destes, e sua figuração, tendo-se tornado ao longo do percurso o autor central do *corpus* documental analisado.

Discordar e reinventar eram expressões de refinamento reflexivo na segunda metade do século V e Eurípides apresenta em sua dramaturgia um quadro diferente das relações eróticas, do desequilíbrio de poderes entre os sexos. Ao considerar Helena e sua narrativa como paradigmática do modelo e/ou do anti-modelo de comportamento feminino, em Eurípides a discussão se acirra, pois o dramaturgo nos apresenta a personagem em suas distintas versões, operando mutações na representação do mito.

Também Cassandra com ele se distingue da de seu predecessor, Ésquilo, quando, na *Oresteia* este a apresenta na primeira peça da trilogia. A Cassandra de Eurípides,

---

<sup>5</sup> Desde o século IX a épica já oferece material escrito do imaginário mítico-heróico, formador do mundo grego, e que se torna o modelo para todas as outras reescrituras posteriores, ou por cópia e continuidade, ou por contraposição e negação.

personagem do primeiro episódio de *Troianas*, caracteriza-se por uma postura violenta e ofensiva, em nada similar a sua descrição em *Agamêmnon*. A partir dela e de sua posição, observamos a caracterização de um anti-modelo de feminilidade.

Conhecendo as versões posteriores do mito relativo a Tróia em Apolodoro, Virgílio, Ovídio, Sêneca, Pausânias e Quinto de Esmirna, optamos por nos restringir ao material relacionado diretamente com a produção grega, não envolvendo outro solo cultural distinto. Centralizando a questão da produção de cerâmica pintada e de tragédias escritas a um só local, Atenas, e a uma temporalidade, séculos V e IV, esperamos dar mais concretude a um problema tão tênue e sutil como o das manifestações do imaginário sexual.

O súbito interesse na representação de narrativas que envolvem o saque de Tróia naquele momento histórico específico, em que os atenienses se viram envolvidos em guerras, primeiro contra os persas e, na segunda metade do século V, contra Esparta, intensifica a importância das fontes poéticas deste período para a reconstituição do diálogo entre imaginário e história social, através da análise dos modelos e anti-modelos apresentados do comportamento masculino e feminino.

Também foi intencional a redução das fontes iconográficas àquelas que acrescentem variações ou modelos repetitivos representativos das premissas a serem sustentadas.



## 2. ATENAS E AS RELEITURAS DO MITO

Nossa busca se inicia pelas fontes clássicas da releitura do mito de Tróia e da sua queda, denominada *Ilioupersis* – e de Cassandra e Helena como integrantes do conjunto de aventuras heróicas narradas. Suas aparições na tragédia demonstram a vitalidade do modelo heróico masculino e, da parte de Eurípides, uma crítica corrosiva no tecido produtor de Atenas.

A cidade de Atenas é um corpo orgânico que no século V concentrou boa parte da produção cultural da Magna Grécia, e renovou-a sob a marca do *logos*, da reflexividade e do desejo pelo debate de idéias. Seus lugares de experiência artística são espaços públicos: o teatro de Dioniso e o bairro do Cerâmico dão testemunho da presença numerosa da população nas festas ou na morte, por procissões que atravessaram as vias principais até a Acrópolis.

Neste capítulo a preocupação central é a cidade, sua descrição física e suas imagens, representações de uma cidade diferente para cada enunciador. E, no emaranhado do seu tecido social, marcar certas zonas de normatividade referente às descrições e punições dos problemas femininos que nos distinguem: o adultério, o estupro e o rapto.

## 2.1 Atenas enquanto território de produção simbólica

O tema ao qual dedicamos nossa atenção diz respeito a um espaço urbano peculiar pela sua multiplicidade, mesmo levando em conta a concepção antiga da formação de cidades, que era muito mais orgânica, portanto menos organizada: uma zona que conjuga em um mesmo espaço o cemitério antigo, olarias, prostituição, criação de arte e comércio. Na Atenas democrática do século V a.C., reconstruída com suntuosidade depois da guerra contra os persas, encontramos tanto ruas abertas casualmente, sem planejamento, estreitas, entre 1.5 m e, no máximo 4 m, como uma parte mais harmônica e geométrica, que foi uma reconstrução de acordo com a planificação urbana de Hipódamos (Jiménez, 1996: 76 e Stierlin, 1998: 128-9). As profissões eram separadas por bairros, os centros religiosos estavam agrupados no alto, próximos ao centro de poder, no caso de Atenas, a Acrópolis<sup>6</sup>.

A Ágora, mistura de praça e centro político, estava situada na parte baixa da cidade, assim como o teatro de Dioniso, construído em 498 a.C. O teatro, após a segunda metade do século V, era usado pela população nas massivas deliberações e votações, entre os períodos de festivais dramatúrgicos anuais.

Além de suas opulentas construções públicas, Atenas também possuía caminhos sagrados, usados como rota nas mais importantes procissões: as Panatenéias em honra de Atena e as de Elêusis ligadas a Deméter e Perséfone. Num entroncamento das duas rotas

---

<sup>6</sup> Note-se que não se refere ao espaço alargado dos centros religiosos ligados à cidade de Atenas, pois neste caso Elêusis, situado a aproximadamente 5 a 7 km, ou os templos limítrofes, situados em zonas de fronteira, no campo, deveriam ser também mencionados. No caso, especialmente a Acrópolis tem importância, pois tem estreita conexão pelos ritos e cultos urbanos com a via das Panathenéias e o bairro dos ceramistas, nosso foco primordial.

observamos um espaço consagrado ao cemitério mais antigo da região, usado para tal desde o período submicênico (1200 a.C.) e ao longo do período clássico. Ele é também conhecido por ser o bairro dos oleiros de Atenas, produtores de uma das artes que se tornou excelência na Ática, a cerâmica pintada, e que é para nós fonte documental preciosa, atestando elementos do imaginário mítico e do *ethos* particular da cidade.

Atenas esforçou-se, no decorrer do século V, para ser reconhecida como a mais alta concepção de pólis, e, segundo Tucídides, Péricles nos diz isso em seu famoso discurso pronunciado no bairro do Cerâmico, por ocasião do enterro de atenienses mortos na primeira campanha da guerra contra os lacedemônios. Tucídides transcreve uma parte da fala de Péricles, a *Oração Fúnebre*:

Nossa cidade está aberta a todo mundo e nunca expulsamos um estrangeiro ou o privamos de aprender alguma coisa que, por não estar oculta, pode ser vista por um inimigo e lhe ser útil; porque nossa confiança se baseia menos nos armamentos e nos estratégias do que no valor que pomos no momento de atuar. (...) Em resumo, afirmo que Atenas é em tudo a escola da Grécia e me parece que cada um de nós tem em si o poder de adaptação às mais diversas formas de atividade (Tucídides, II, 35-46).

Estes elementos nos auxiliam na reflexão sobre os diversos níveis semióticos presentes no *demos* do Cerâmico, dentro do espaço organizado que é a cidade. Uma cidade aberta que, segundo o discurso de Péricles (citado por Tucídides) percebe-se como ‘a escola da Grécia’, oferece mesmo ao estrangeiro ou ex-escravo uma oportunidade de atividade. A partir do *demos* do Cerâmico, dirigimos nossa atenção para os produtores da fina cerâmica pintada que, pelo estudo etimológico das assinaturas (Keuls, 1997: 287), são em sua maioria não-cidadãos, estrangeiros, residentes e partícipes do universo cultural ateniense. Se, no início, os formatos e a decoração dos vasos eram direcionados principalmente aos ritos fúnebres, e tinham, portanto, que se acomodar com uma tradição antiga de gestos e de



cenar de repertório restrito e rigidamente determinado, desde o período arcaico o mercado começa a diferenciar-se e atender cada vez mais ao uso doméstico com um aumento do repertório iconográfico, até tornar-se durante o período clássico uma possibilidade documental preciosa para o estudo da variação narrativa de mitos, do imaginário sexual e de práticas sociais. Dirigindo o olhar para a produção de arte, em sua ligação inerente com as contra-estruturas de poder, a sexualidade ou a morte, vamos nos deter sobre o difícil e fascinante exercício da cidadania entre os pintores de vasos, expressa através de suas opções narrativas, sua visão do mito e seu uso como alegoria e crítica social e, como diz Deleuze (1996: 188-9), sua “potencialidade de revide” dentro da estrutura normativa organizada de Atenas<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> Deleuze e Guattari comentam no Mille Plateaux: Capitalisme et Schizophrénie, a questão do liso como lugar de multiplicidades e do estriado como estrutura, referindo-se a uma oposição entre o mar e a cidade.

## 2.2 *Kerameikos*: o lugar da diferença

Pensemos a configuração da Atenas do século V a.C., uma cidade “com ruas que oferecem um traçado sinuoso, que segue o traçado da inclinação das colinas, onde espremem-se habitações construídas ao acaso dos acidentes do terreno” (Salles, 1983: 16). De acordo com a descrição que a antropóloga Catherine Salles oferece no seu livro *Nos Submundos da Antigüidade*, Atenas, no período de apogeu clássico, era uma grande cidade de ruelas inclinadas, íngremes com degraus ligando como podiam os diferentes níveis, assim como freqüentemente ruas sem saída.

As ruas não eram calçadas e tinham esgotos ao ar livre e as habitações adequavam-se a esse urbanismo. As casas, pequenas e baixas, não ultrapassavam na época clássica a altura de dois andares. Nenhum esforço arquitetônico caracterizava essas casas, com suas paredes negras ou de tijolo cru. E, no entanto, como verdadeira metrópole, congregava todas as características de ‘grande cidade’ antiga: comércio crescente com a Etrúria e as colônias na Magna Grécia, contatos com o estrangeiro, política organizada em facções, vida cultural ativa. A relação com a religiosidade era estreita, pois se encontrava muito perto do santuário de Elêusis.

Sua cartografia foi preservada, e mapas da cidade indicam as transformações que sofreu desde o século VI e depois da invasão persa, quando a cidade foi parcialmente reconstruída. Cada parte da pólis, como um órgão, orientava-se para o funcionamento da totalidade da cidade-corpo. Procurando pelos espaços produtores da cultura imaginária de Atenas, encontramos-nos no *demos* do Cerâmico. Próximo a Agora, o bairro foi cortado em dois pelo muro de Temístocles na continuação das guerras médicas. Neste bairro, criado extra-muros, estabeleceu-se a maior necrópole ateniense, pois a partir do princípio do

século VI deixou-se, tanto em Atenas quanto nas outras cidades, de enterrar os mortos no interior das muralhas. Zona de limites e margem, paradoxalmente dentro e fora, cidade e campo, próximo ao centro e, ao mesmo tempo, lugar que deveria ser desabitado (em função da proximidade com o lugar de sepultamento dos mortos, *miasmático* para os vivos), cortado por vias sagradas e abrigo de estrangeiros, artistas e prostitutas.

Segundo Pausânias, no Livro I de *Guia da Grécia – Attica* (1971: 16), “o *Kerameikos* é um lugar nomeado em função do herói *Keramos*, filho de Ariadne e Dioniso”. Nome raramente mencionado, o deste descendente de Dioniso com a princesa cretense filha de Minos, *Keramos*, provavelmente morreu neste lugar, dando origem com o seu enterramento ao espaço de consagração aos restos e ritos fúnebres. Por outro lado, a relação com o nome do herói pode ter também um sentido de nome de fundação de alguma atividade tradicional no espaço que, no caso, seria a olaria. Assim, Dioniso, o deus do teatro e do vinho teria tido através do seu filho, *Keramos*, relação com a produção dos recipientes, suportes do líquido sagrado e das imagens que, assim como no teatro, se ofereceram à imaginação representativa.

Situado entre os caminhos de Pireos, de Ermou e de Melidoni, não representa mais que uma pequena parte do *demos* antigo. Ocupado por tumbas desde a época submicênica (séc. XII a.C.), o Cerâmico foi o principal cemitério de Atenas até que Sila saqueou a cidade em 86 a.C.. Dois dos eixos principais da Atenas antiga passavam pelo Cerâmico: o *Dromos* e a *Hiera Odós* ou Via Sacra. O primeiro sai da Academia, cruza o cemitério, franqueia a porta do *Dipilón*, cruza a Ágora para chegar à Acrópole; a segunda, passando a porta Sagrada, conduz até Elêusis. Chega até a avenida das Tumbas, na altura do santuário dos *Tritopatores* ou Antepassados. A procissão das *Panatenéias*, que tinha lugar por

motivo das competições atléticas de mesmo nome e em honra a Atena, seguia o *Dromos*. Os peregrinos que iam aos Mistérios de Elêusis seguiam a Via Sacra.

A presença do rio Eridano e a saída comercial que oferecia a necrópolis favoreceram a implantação no bairro do Cerâmico de um importante artesanato de oleiros. Segundo Catherine Salles (1983), apesar da anarquia que em geral presidiu a sua construção, em geral as cidades gregas apresentam a particularidade de agrupar as profissões por bairros. “Em Atenas, o bairro mais célebre é o Cerâmico. É um bairro animado, pleno de atividade, para onde se dirigem, em busca do prazer, todos aos quais os poucos recursos não permitem receber a domicílio as dançarinas, flautistas e cortesãs” - (Salles, 17-18). Ainda de acordo com ela, é no Cerâmico que se encontra a maior parte das casas de prostituição instituídas pelo legislador Sólon. Cito:

O Cerâmico está longe de ser um bairro “reservado”, e sua reputação na Antiguidade liga-se tanto às produções particularmente importantes de suas oficinas de cerâmica quanto aos prazeres fáceis que ele oferece aos viajantes, aos comerciantes e aos estrangeiros. Mas é naturalmente em suas ruas populares que se concentram as casas acolhedoras, previstas pela legislação ateniense. (Salles, 1983: 17)

Entretanto, apesar da convicção de C. Salles, não sabemos muito além das recuperações operadas no campo da arqueologia e da avenida das tumbas com suas pedras gravadas, pois uma pobre documentação escrita resta para que se possa reconstruir a vitalidade deste lugar. A autora nos oferece ainda outra informação, semelhante a que séculos depois iremos encontrar em zonas da cidade de Pompéia: encontram-se no Cerâmico os grafites ligados ao universo erótico da cidade, escritos feitos nas paredes e que notificam publicamente as aventuras privadas da população e seus gostos.

Entretanto, uma reputação particular cabe ao Cerâmico, bem como ao bairro além-muros do cemitério. Nas muralhas, que marcam ao

norte os limites da cidade, são afixados avisos de encontros, são feitas declarações de amor; e as inscrições nos permitem ainda saber quem era o amante dessa ou daquela pensionista das casas do Cerâmico: “Melita é bela”, “Melita ama Hermótimus”, “Hermótimus ama Melita” (Salles, 1983: 18).

Outros autores como Nicole Loraux no seu livro *A Invenção de Atenas* (1994) ou Richard Sennett em *Carne e Pedra – O Corpo e a Cidade na Civilização Ocidental* (1997) praticamente só mencionam o bairro do Cerâmico como o local do cemitério. Loraux, que pauta seu trabalho por uma antropologia de sustentação histórica tendo por objeto os epitáfios dos atenienses, realiza o levantamento das lápides dos cemitérios de Atenas (material arqueológico) e cita o Cerâmico como o palco das Orações Fúnebres, a mais famosa sendo a de Péricles diante dos corpos dos atenienses mortos em batalha, última homenagem prestada aos cidadãos. “Uma tradição muito antiga tenta exorcizar a morte por meio da palavra de glória: e sem dúvida não é à toa que a coletividade ateniense se reúne no Cerâmico para conjurar a morte através de um discurso.” (Loraux, 1994: 22).

A helenista procura estabelecer um estudo comparado dos diferentes cenários da celebração nacional em Atenas, nos quais a disposição e as partes do discurso encontram sentido, e constituir a oração fúnebre em unidade, enraizando esta unidade no espaço ateniense, onde o Cerâmico se situa nas proximidades da Ágora. Nicole Loraux, neste texto que é dedicado ao imaginário ateniense lido através do texto fúnebre, apenas trata o Cerâmico na sua função de cemitério, sem enunciar seus outros atrativos. Lugar de passagem, ritual e que em si carrega marcas da morte, ficam em torno dele os *miásmata* dos mortos, as vias por onde transitam os iniciados, as casas de prostituição com sua alegria e prazeres fáceis e um dos pontos de acesso a Atenas.

Acentuando a separação para o grego entre o mundo do trabalho pela sobrevivência material no campo, o rural, *agróikos*, embrutecido, degradante, e o mundo da

cidade, *asteios*, urbano, refinado, Richard Sennett nos diz que o perigo está fora dos muros e que, internamente, a cidade apresenta-se mais promissora.

Internamente, a cidade apresenta-se menos ameaçadora. Atravessando o Portão Triasiano, atingia-se o coração do Bairro dos Oleiros – *Kerameikos* – bem próximo dos túmulos mais recentes, externos aos muros da cidade; o antigo cemitério ficava mais distante. Uma localização conveniente, por serem eles os fabricantes das urnas funerárias, que marcavam o lugar do sepultamento. (Sennett, 1997: 34)

As frases são dedicadas ao Cerâmico, e logo Sennett parte para o trajeto que leva a Ágora, através da Via das Panatenéias ou *Dromos*. Numa obra que pretende investigar as relações entre o corpo e a cidade, o autor analisa sem maior aprofundamento um espaço de tal modo polifônico como o deste bairro em especial. Ele prioriza questões referentes à construção do Parthenon, na Acrópole, o que determina uma escolha do já visibilizado pela tradição como ‘grande arte’ ou lugares já semantizados seja por sua importância político-ritual, seja pelo peso do mármore. Argan já enfatiza que “o urbanismo é uma atividade estética que se coloca numa área de interesse político” (Argan, 2000: 103) e, desta forma, a escolha de Sennett por dar ênfase à Acrópole, o faz trilhar caminhos familiares, que apenas reforçam um entendimento canônico da arquitetura ateniense.

Os oleiros instalaram-se próximos ao cemitério, porque ali produziam e vendiam objetos rituais para os cultos funerários, e também havia uma rota em direção ao porto do Pireus, por onde escoavam as mercadorias para os mercados consumidores distantes da Etrúria, para outras cidades gregas na Sicília ou para as ilhas menores do Egeu, pois a economia agro-exportadora necessitava recipientes à altura de seu óleo, vinho e perfumes de alta qualidade.

O contato com o meio rural é um multiplicador de signagens e de proliferação da tradição de oralidade, tão forte até o período arcaico. Pode, entretanto, oportunizar representações que denotam um estado de compreensão apenas parcial do repertório de narrativas utilizado como temáticas da pintura dos vasos para banquete e do sentido de alguns gestos, que pertenciam ao manancial literário culto urbano, que eram encenados no teatro e ensinados com base em Homero, Hesíodo, Arquíloco. Muitos pintores, diferentemente dos poetas, que necessitavam da excelência da língua para expressar sua arte, poderiam ser estrangeiros ou não ser sequer alfabetizados (Keuls, 1997: 286-8).

Dessa forma, redirecionamos o olhar do mais glorioso de Atenas para o ponto que nos chama a atenção no mapa da cidade clássica pelo hibridismo, pelo contato e contágio com o tabu e pela sua polissemia. Sua especificidade era de origem social e política: este *demos* encerrava uma produtiva contradição de forças imaginárias, que permitia ao artista fonte de inspiração, mais liberdade e autonomia frente às determinações legais. Pela presença próxima do cemitério (lugar de onde as pessoas queriam se manter afastadas, por acreditarem nas nefastas emanções dos mortos), da muralha que dividia o bairro em dentro e fora do território da cidade (situação ambígua, visto que o bairro era anterior à muralha e foi recortado, deixando aleatoriamente parte dele livre da jurisdição da pólis) e da presença do “sujo” e do “criminal” ligados à sexualidade comprada e vendida (em geral eram escravos homens e mulheres que eram sujeitados à prostituição por cidadãos livres de Atenas que controlavam o comércio da carne humana), são características que reforçam esta unicidade dentro da teia urbana.

Catherine Salles (1983:15) nos diz que “razões políticas, econômicas ou sociais se entrecruzam para explicar como apareceram nas cidades os bairros “quentes”; e a geografia do prazer e do crime vai se modelando paulatinamente, ao sabor dos abalos políticos”. Se

no Cerâmico o discurso purifica o *pathos*, colocando-o à distância (Loraux, 1994: 65), estamos diante de um local paradoxal, pois não só ali se verbalizava, quanto se começou a desenhar as histórias que emanavam dos discursos e, mais, o *pathos* ressurgiu através de artistas que se puseram novamente as questões abertas dos mitos, dos rituais, das cenas mais tenebrosas, inverossímeis ou injustificáveis e tornaram esta cerâmica de simples objeto utilitário em elemento de poder simbólico.

Quem eram eles e o que visavam ao retomar temas presentes em Homero, Arquíloco, Píndaro, narrativas de um passado heróico, onde homens e deuses ocupavam posições de civilizadores, ou mesmo situações emblemáticas para a configuração de um imaginário comum entre os povos da Hélade? Falamos em ‘modas’ entre os consumidores, mas certamente algum elemento cria o desejo do objeto, seja ele de caráter político ou estético, seja o substrato de alguma discussão ética travada nos banquetes noturnos.

Dirigidos a um mercado que mudava paulatinamente de clientela, pois não era mais aos mortos que os pintores do século V dedicavam sua maior atenção, o uso de crateras e taças passava às mãos dos vivos e das mulheres que dividiam com eles os banquetes, e, por conseguinte, a temática também se alterou. Discutir a arte de um pintor neste momento é também definir os limites e as funções da recriação dos mitos, aplicável também à poesia e ao teatro trágico no campo de lutas simbólicas de uma Atenas no momento de seu apogeu cultural.



### 2.3 Dioniso e o teatro como espaço da representação

O espaço de um teatro, e principalmente se consideramos a importância do Teatro de Dioniso em Atenas no século V, é polissêmico e abriga por sua estrutura de simbolização os vários grupos formadores do tecido social, pois tramas dramáticas tendem a possuir interfaces com a realidade social.

O poder religioso mediador da representação da multiplicidade e da diferença, interferindo com o imaginário sagrado do próprio espaço enquanto templo de Dioniso, deus da representação, da festa e da embriaguez do vinho, torna o anfiteatro construído em 498 a.C. um lugar onde determinados referenciais presentes na pólis serão discutidos e apresentados ao diálogo, tanto pelos dramaturgos, nas peças de teatro, quanto nas massivas deliberações e votações da *ekklésia*, em função de sua privilegiada acústica, a partir da segunda metade do século V, no lugar da Phyx, que certamente se tornara pequena para a massa de cidadãos participante.

Geograficamente oposto ao bairro do Cerâmico, o Teatro de Dioniso se situa em Atenas ao pé da Acrópolis, a *cavea* disposta sobre a encosta sul, desde a transferência, em 498 a.C., do sítio onde eram interpretadas as obras teatrais, de início localizadas na Ágora. Como território de produção simbólica, o Teatro constela em torno de si as forças de poder simbólico emergentes da trama política, ideológica, religiosa da cidade, constituindo-se em espaço onde o profano/político confunde-se com o religioso/mítico, semantizando camadas culturais distintas, muitas vezes conflitantes.

Christian Meier, em sua obra *De la Tragedie Grecque comme Art Politique*, no capítulo dedicado à tragédia e festa de Dioniso pondera que “não é possível considerar a

política afastada do teatro, mesmo se considerarmos os espectadores como uma comunidade celebrando uma solenidade religiosa” (1991: 78) e por uma série de exemplos estudados através do livro, percebe-se a interferência e o grau de problematização das questões políticas no espaço da representação dramática. Quanto aos espectadores, seu número, posição social e gênero, ainda segundo o autor acima citado, devemos nos contentar com o pouco que dizem as fontes.

Segundo o costume, os espectadores assistiam às representações com a cabeça coroada e em roupas de festa. Talvez para honrar o patrono da festa, eles levavam vinho; levavam também comida: o espetáculo era longo. Na parte meridional da Acrópolis onde, no início do século V foi provavelmente instalado o teatro na sua forma mais antiga, quatorze a dezessete mil pessoas podiam encontrar lugar. Estes números resultam do estudo da <sala> e outras fontes confirmam, havia realmente muita gente. (...) Não está de todo excluído que, ao lado dos cidadãos e dos estrangeiros, as mulheres tenham feito parte da assistência, eventualmente ocupando lugares separados. Sobre este ponto, no entanto, os testemunhos divergem (1991: 78-9).

Neste momento, o que nos interessa é o elemento antropológico presente na citação, ou seja, a situação do espectador frente ao fenômeno teatral, suas reações e os efeitos que a representação pretende causar. Quanto aos atores, encenadores, dramaturgos, conhecemos alguns nomes, mas a efervescência do conjunto está definitivamente perdida. Inclusive de Ésquilo, Sófocles e Eurípides, os únicos três tragediógrafos de quem foi preservado algum drama completo, pouco se sabe. Alguns dados biográficos esparsos, algumas referências nas comédias de Aristófanes, e umas dezenas de tragédias, textos com intenções dramatúrgicas, versificados e apresentados num festival anual para homenagear o deus Dioniso, provavelmente um dos acontecimentos de maior prestígio do calendário cívico-religioso da cidade.

Paradoxalmente Dioniso, como patrono do teatro, não era propriamente um modelo de comportamento para o cidadão e tinha uma relação de estrangeiro para com qualquer

cidade; mas a arte possui uma liberdade de expressão que permite arrebatamentos e excessos que, exatamente pelo seu componente de fantasia e irrealidade, aparentemente não fere o tecido social, ao menos não diretamente. Em Atenas a dramaturgia trágica torna-se um território privilegiado para as grandes construções de temas míticos nos quais o poder, a violência e o sofrimento encontram espaço de representação e atualização.

Segundo artigo de Albert Henrichs, *Human and Divine in Dionysus* (1993), nas últimas décadas os intérpretes têm se perguntado sobre o impacto dos estados e atividades dionisíacos nos grupos sociais e nos indivíduos, especialmente quando articulado ao mito e ao ritual. Relacionado ao sentido do mito, o poder encantatório de Dioniso estende-se além do espaço físico do teatro, refletindo categorias da psicologia e da antropologia, presentes nas estruturas simbólicas da sociedade grega. Cito uma passagem de A. Henrichs que contextualiza as formulações de pesquisadores a este respeito:

Walter Burkert conecta Dioniso não apenas com o “borramento dos contornos de uma personalidade bem-formada”, mas também com a “inversão” da “ordem normal da polis”(1985). O conceito de subversão social é também enfatizado por Froma Zeitlin, que fixa em Dioniso o “papel paradoxal de desagregador das categorias sociais normais” (1990). Para Charles Segal, Dioniso é “o princípio que destrói diferenças”(1982) e “um princípio que dissolve limites” (1986). Finalmente, Simon Goldhill define o Dioniso do teatro como “a divindade da ilusão e mudança, paradoxo e ambigüidade, liberação e transgressão” (1986) cujos festivais dramáticos enfatizam “os efeitos recíprocos entre norma e transgressão”(1990) (1993: 25-6).

Froma Zeitlin propõe uma outra formulação, pois relaciona Dioniso ao teatro e ao universo feminino, o que interessa especialmente à construção do objeto da pesquisa, enquanto reflete sobre *Bacas*, de Eurípides. Diz ela:

“(…) se considerarmos que para dirigir os procedimentos do drama, para manipular os efeitos teatrais, planejar enredos, arranjar cenários, colocar tudo num palco e controlar o jogo mimético entre ilusão e realidade, Dioniso, o deus do teatro, deve também ter tratos femininos, então talvez possamos perceber algumas afinidades intrínsecas ligando o fenômeno da

tragédia ateniense, inventada e desenvolvida como uma forma de arte cívica, ao que a sociedade culturalmente define como feminino em seu sistema de gênero/sexo” (1996: 343).

Atenas certamente sofreu a reverberação destes núcleos de produção simbólica onde novos modos de subjetivação da experiência política e normativa tomavam corpo entre dramaturgos. Assim, tanto o bairro dos oleiros quanto o teatro da Acrópolis, cada qual com suas peculiaridades, foram espaços que mantiveram seu caráter formador de paradigmas artísticos durante todo o século V, além de assumirem no quadro da geografia da cidade posições de visibilidade simbólica muito potentes.

Artistas, pintores e poetas alcançaram na Atenas do período Clássico uma importante posição enquanto produtores culturais, reformadores do passado mítico tradicional e narradores de um universo simbólico em processo de transformação. Traçaram analogias com os acontecimentos históricos, com a guerra e seus desenlaces, desenvolvendo uma linguagem, e apropriando-se de Tróia e de sua destruição como assunto poético; nós, entretanto, buscamos os sentidos e funções do uso deste mito, confrontando-os com a tradição em suas diferentes versões.

## 2.4 Registros legais do rapto, do estupro e do adultério

No campo das relações sexuais heterogâmicas durante o período Clássico em Atenas, a presente abordagem articula aspectos da ideologia do casamento, dos rituais que o acompanham, das normas sociais que o referendam, ao imaginário que o representa nos mitos de Cassandra e Helena. Nossa análise da mitologia presentifica algumas outras áreas afins, na tentativa de esclarecer pontos relativos ao entendimento de certas cenas e seus sentidos ético-históricos.

O estudo do rapto, do estupro e do adultério<sup>8</sup> enquanto práticas sociais e não apenas como parte do material ficcional da prolífica arte grega, deve observar ao menos parcialmente as relações entre lei, sexualidade e sociedade, em diferentes momentos cronológicos da história de Grécia. Entretanto, algumas das práticas sexuais estudadas já não ocorrem durante o período clássico e a relação entre o mito e a lei é imprecisa, porque os códigos são mais recentes que o mito.

Atenas, durante o período Clássico, parece ter entendido tanto o adultério quanto o rapto e/ou estupro primariamente como *hýbris* contra os homens aos quais tal mulher estivesse ligada, uma vez que uma mulher sendo filha, irmã, esposa ou mãe, de qualquer idade ou grupo social, era considerada na lei, por toda a vida, como menor: o que significa que um homem teria o controle legal sobre ela, como um tutor ou representante, o *kyrios*. Se não fosse casada, estava sob a *kyrieia* do seu pai, de seu(s) irmão(s) do mesmo pai ou de

---

<sup>8</sup>Envolvendo outras personagens, os casos limítrofes do sacrifício humano de virgens e da escravidão sexual, não serão objetos diretamente desenvolvidos na pesquisa, embora Ifigênia, Polixena e Andrômaca venham a fazer parte da trama narrativa, e portanto, sejam potencialmente observados.

seu avô paterno. Com o casamento, um tipo de *kyrieia* dividida era possível, conforme evidências parecem sugerir: o pai poderia desfazer o casamento da filha mesmo contra o desejo desta; ao mesmo tempo, em outras áreas, o marido se comportava como *kyrios*. Na morte do marido, ela passava para a *kyrieia* do(s) seu(s) filho(s), caso houvesse, ou retornava para a de seu pai, se fosse ainda vivo; se os filhos fossem menores, a mulher ficava também sob a *kyrieia* do mesmo *kyrios* dos filhos. Se ela estivesse grávida do marido quando da morte deste, deveria permanecer na *kyrieia* daquele que se tornaria *kyrios* da criança no *óikos* do falecido<sup>9</sup>.

Uma mulher e sua castidade não eram propriamente protegidas em função delas mesmas, mas porque serviam de veículo para a continuação do *óikos*. O desejo da legislação ao protegê-las significava a vontade de proteger a honra de uma casa e a de um homem, marido ou guardião. Ofensas na área do adultério, da sedução, do rapto e do estupro eram tratadas em três categorias de acusação: acusação pública por ‘adultério/sedução’ (*graphe moicheias*), acusação pública por *hybris* (*graphe hybreos*) e acusação privada por violência (*dike biaion*).

A. Stewart (1995: 76) em seu artigo *Rape?* afirma que “embora os gregos sejam popularmente conhecidos por ter uma palavra para qualquer coisa, e certamente eles têm palavras para perseguição (*dioxis*) e para abdução (*harpage*), eles não têm uma palavra específica e exclusivamente para o que chamamos estupro”. Daniel Ogden (1997:27) diz que “não há um termo simples para estupro na lei grega ou ateniense, mas ainda assim se refere ao adultério como *moicheia* e estupro como *biasmos*”.

---

<sup>9</sup> Gould (1980) aprofunda e acrescenta mais detalhes a esse assunto.

Dessa forma, esta dificuldade não foi apenas lingüística, mas também semântica e política. Num contexto jurídico de leis emergentes, condensado em preocupações de ordem moral e sustentado pelo ponto de vista masculino, a penalização não recairia sobre uma situação que não se reconhecesse como crime; mas que, no caso, se confunde com uma afronta ao homem, *kyrios*, guardião responsável pela mulher, e não contra o próprio corpo e consentimento desta.

Demóstenes cita uma cláusula da lei draconiana sobre homicídio, surgida aproximadamente em 620 a.C. e que permaneceu em uso até o século IV, e nela lemos que:

Se um homem matar outro... que esteja em cima da sua mulher, irmã, filha ou qualquer concubina que ele detiver para a produção de crianças livres, e se ele matar o homem por estas razões, ele não deverá ser exilado (Demóstenes 23.53).

O guardião legal do sexo masculino poderia exercer o ato extremo de matar outro homem, fazendo o que até hoje referimos como “legítima defesa da própria honra” ou abrir um processo público. Mas, além de vários castigos procedentes da condenação<sup>10</sup>, físicos e psicológicos, como matar, torturar, bater, deixar nu, direcionados ao homem que cometeu o ato, a cidade de Atenas desenvolveu no corpo da lei uma penalização também para a mulher envolvida.

O primeiro discurso de Lísias coloca em evidência um caso em que houve o flagrante do adultério pelo cidadão ateniense Euphiletos, que traz amarrado e nu o amante de sua mulher, Eratóstenes, e depois o mata. Segundo Lísias, no Discurso I, *Defesa da morte de Eratóstenes*, não havia qualquer desavença prévia, estando o acontecimento todo resumido

---

<sup>10</sup> Cohen (1994), Stewart (1995), Odgen (1997) apresentam detalhes desse assunto.

ao adultério. Sendo Lísias um logógrafo, escreve discursos para serem lidos pelos querelantes, e, portanto, é Euphileto quem fala na primeira pessoa. Diz o texto:

(...)Eratóstenes cometeu adultério com minha mulher e a seduziu e desonrou meus filhos e me ultrajou penetrando em minha casa (Lísias, I, 4).

Euphileto (Lísias, I, 6-10) conta que no início do casamento não confiava de todo na moça “assim a vigiava o quanto me era possível e punha minha atenção nela, como era natural”, mas com o nascimento do primeiro filho começou a confiar nela pois acreditava não haver laço maior que este. Aqui, neste momento, a narração aponta para uma descrição física da propriedade e da ocupação do espaço da residência. Percebemos pelo documento que o cidadão Euphileto tem uma vida mediana; nem é especialmente rico, nem desafortunado. Sua casa é descrita como sendo de dois andares, com o andar superior de mesmo tamanho que o térreo. O térreo, ocupado por ele, enquanto o de cima pelas mulheres, é uma distribuição convencional do urbanismo clássico, mas Euphileto conta que, a partir de um momento, na sua casa os espaços foram invertidos e ele vive no andar de cima e a mulher, com as servas, no inferior.

Segundo Lísias descreve, Euphileto foi manipulado pela esposa, que o admoestou do perigo de descer as escadas para usar a água que só havia no andar de baixo cada vez que tivesse que banhar o bebê. Convencido, o marido passou a habitar o piso superior, e esse é o contexto central da defesa: as posições físicas do masculino/ feminino na casa de Euphileto tinham sido invertidas quando da redistribuição da família nos dois andares. É indicado concretamente pelo discurso que ele agindo dessa forma favoreceu as condições para que se consumassem as visitas noturnas do amante. Havia um significado positivo para quem habitasse o andar de baixo e o grupo de mulheres da casa de Euphileto pôde experimentar: com esta distribuição espacial, elas tinham acesso às portas da casa, tanto a



interna, quanto a externa, que levava do pátio à rua. No discurso todas estas informações estão concorrendo à favor da defesa de Euphileto, pois na sua própria casa foi consumada a traição feminina.

Sua mulher e o amante se conheceram no enterro de sua mãe, e o homem, com o tempo, a seduziu. Euphileto, o marido, soube que sua mulher tinha um amante, quando foi avisado por uma velha que trabalhava para a antiga amante de Eratóstenes. Desejando confirmar a informação com a serva que trazia as mensagens da feira do mercado e servia a casa, levou-a à casa de amigos e exigiu saber de tudo; esta, que, à princípio, desmentiu a relação extra-conjugal da esposa, quando confrontada com o nome do amante, confirmou em troca de perdão.

O plano de Euphileto é descrito e percebe-se que ele preparou uma armadilha. Precisava apenas do silêncio da serva e da garantia de que ela o avisaria da próxima vez em que os amantes se encontrassem. Ainda assim, é uma preocupação de Lísias certificar os juízes que o marido não premeditou o assassinato, mas que o ato sucedeu-se naturalmente com o confronto.

Euphileto é pródigo em detalhes na descrição do dia em que o flagrante ocorreu (22-27). Voltando para casa no final do dia, conta ter encontrado o amigo Sótrato, convidando-o para comer em sua casa. Subiram ambos para o andar superior, comeram e Sótrato foi embora depois da ceia. Quando já dormia, Euphileto foi avisado pela serva de que Eratóstenes estava na casa. Este veste-se, sai à procura de homens da vizinhança e volta com uma quantidade, embora o texto não precise o número. Todos entram com tochas e os primeiros a encontrá-los ainda puderam vê-lo deitado junto da mulher. Num salto se põe de pé sobre a cama, Euphileto o golpeia, atirando-o ao solo, amarra suas mãos às costas e questiona-o sobre o ultraje cometido. O adúltero, reconhecendo seu erro, pedia que o

marido aceitasse uma quantia em dinheiro ao invés de matá-lo. Mas Euphileto teria contestado:

Não sou eu quem te mata, mas a lei da cidade, que tu violaste, tomando-a como menos importante que os teus prazeres, preferindo cometer este crime contra minha mulher, e contra meus filhos, antes de obedecer as leis e ser honrado (Lísias, I, 26).

Euphileto tem toda uma jurisprudência a seu favor e encontramos na seqüência do texto uma série de parágrafos indicando a procedência de sua ação. Nos parágrafos 30 e 31 do *Nomos* do discurso, é lembrado aos cidadãos ouvintes que nem ao Areópago, que tem atribuição tradicional e concedida de julgar os processos de assassinato, se permite qualificar como assassinato quando alguém, surpreendendo um adúltero com a própria mulher, tenha aplicado este castigo. E isto vale tanto para as concubinas quanto para as mulheres casadas.

Nos parágrafos 32-33, ficamos sabendo que há diferença de penalidades entre aquele que seduz e aquele que violenta uma pessoa maior ou uma criança livre. E, segundo a norma que Lísias aponta:

Se alguém desonrar pela violência um adulto livre ou uma criança livre, pague uma dupla indenização<sup>11</sup>, mas se se trata de uma mulher, em todos os casos em que seja permitido matar, pode-se fazê-lo. Tanta é, ó cidadãos, a convicção de que os que violam são réus de menor pena do que os que seduzem, que aos últimos condenam à morte enquanto aos primeiros não fazem mais do que duplicar a indenização, porque julgam que, enquanto sobre os que atuam com violência recae o ódio dos violentados, ao contrário, os sedutores pervertem as almas dos demais até o ponto de fazer as mulheres alheias mais afetuosas a eles que a seus esposos, de modo que toda a casa fica em suas mãos e quanto aos filhos, resulta incerto de quem sejam, se de seus maridos ou de seus amantes (Lísias, I, 32-3).

---

<sup>11</sup> Segundo W.R.M. Lamb, tradutor de Lísias da edição inglesa da Loeb Classical Library, a dupla indenização citada no texto refere-se ao dobro da quantia estipulada pela violação de um escravo.

O adultério, severamente penalizado, coloca em dúvida a legitimidade dos herdeiros, e, portanto, a continuidade do *óikos*. Em outra fonte da retórica do século IV, o *Discurso contra Neera* de Demóstenes (384- 322), é mencionada uma lei de adultério em que o castigo da mulher aparece descrito e onde a preocupação pela integridade da linhagem parece ser o interesse central.

*(lei de adultério):* Quem quer que encontre (ou pegue) um adúltero, que não lhe seja permitido viver com (*synoikein*) sua esposa (a que estava com outro homem). Se ele quiser viver com ela, que perca todos os direitos civis. E que não seja permitido à mulher participar de sacrifícios públicos se um adúltero for pego em cima dela. E se ela tentar fazer parte, que ela sofra do executor qualquer castigo afora a morte (Demóstenes 59.87).

Nesse sentido, pela preservação da família, engravidar uma mulher não casada parece constituir uma ameaça menor à linhagem do que uma mulher casada. O guardião da moça poderia entrar em acordo com o homem que a seduziu para arranjo do casamento entre eles, pois ela provavelmente não seria aceita como esposa de ninguém mais. A negociação poderia envolver uma redução no dote, como uma espécie de punição para o homem, ou em caso negativo, tendo a moça sido abandonada, o dote poderia ser generosamente aumentado, na expectativa de encontrar algum marido interessado. Falhando estas alternativas, o *kyrios* acabaria por mantê-la em casa, solteira para o resto da vida. Conforme Ogden (1997: 98), “para Sólon era possível um homem vender sua irmã solteira ou sua filha como escravas se tivessem perdido a virgindade”. Quanto aos filhos, a paternidade seria negada.

Se fossem homens, uma acusação de bastardia poderia resultar na sua exclusão da condição de cidadãos e de todos os seus benefícios, incluindo possuir ou herdar propriedades. Se fossem mulheres, com uma acusação desta suas chances de casamento diminuían, quanto mais depois da lei de cidadania de 451 de Péricles, que restringiu este

direito apenas aos filhos reconhecidos de pai e mãe atenienses. Para Brulé (1994: 41) um dos efeitos irônicos desta lei ocorreu em relação ao filho de Péricles com Aspásia, que vinte anos após, recebeu da assembléia a cidadania ateniense, a pedido do pai, o proponente da lei.

As leis estabelecem penalidades fortes, pois nem mesmo o marido ultrajado pode perdoar a adúltera. Determinações e autorizações para que o ofendido matasse sua esposa adúltera e outros procedimentos de humilhação social, como já dito, serviam apenas para proteger, mais do que a honra, a propriedade familiar. É nesse sentido que existe a diferenciação entre a penalidade para a mulher casada e para a solteira, em especial na questão do estupro, pois não haveria mais segurança do marido quanto à ascendência da prole. Mas, era proibido o perdão pelo marido, porque a certeza sobre a herança era essencial à família. Mas, por outro lado, um exemplo histórico e um literário, ou seja, o ato de Péricles e a aceitação de Helena por Menelau, mostram que a aplicação das leis dependia de quem cometera o delito.



### 3. PALAVRAS

Tomemos um exemplo de Heródoto em que se apresenta visível o problema da força masculina e da violência na posse sexual, problema de gênero que nos acompanha, e que aparece em *Histórias*, Livro 1. Heródoto nos fornece uma narrativa objetiva que procura esclarecer a forma como os movimentos migratórios foram se estabelecendo no continente: a história de certa tradição a respeito dos fundadores de Mileto e de como os gregos foram recebidos pelas populações locais. Relata que os fundadores de Mileto, não tendo levado nenhuma mulher consigo, tomaram por esposas diversas carianas a quem tinham morto os familiares. Diz Heródoto:

(...) foi por causa deste assassinio que as mulheres impuseram a si mesmas uma lei que todas deveriam cumprir, jurando observá-la à letra e transmiti-la depois às filhas: comprometiam-se a jamais tomarem as refeições na companhia dos maridos e jamais os interpelarem pelo nome, visto que eles lhes tinham massacrado os pais, os esposos e os filhos para depois, na seqüência de tão atroz feitos, as tomarem por companheiras” (Heródoto: I, 146).

As palavras que são fixadas pela escritura grega evocam de forma verídica ou imaginária uma ordem de precedência para atitudes habituais que envolvem homens e mulheres. Heródoto se propõe um testemunho, não emite julgamentos, mas confirma textualmente que cidades foram fundadas sobre o estupro em massa de populações femininas. Claude Mossé comenta esta passagem dizendo que, muito embora a história em si mesma possa ter sido forjada para prover às necessidades da causa, aquilo que revela quanto às relações conflituosas inicialmente estabelecidas tem algumas hipóteses de poder traduzir uma realidade objetiva (Mossé: 1989, 34).

Para nossa pesquisa esta passagem de Heródoto se apresenta como um exemplo de consistência documental a despeito de sua veracidade histórico-cronológica não poder ser comprovada<sup>12</sup>. O cuidado de Mossé é demarcar o terreno de incertezas que se abre para a investigação, partindo de novas premissas de observação e analisando o texto como problema, como questão e não como realidade histórica objetiva. Heródoto cuidava de etnografia, de religião, dos gregos e dos bárbaros, de anedotas exemplares, num texto crivado de ficcionalização e sem observar um comprometimento fiel com o real, mas sim recolhendo memórias sobre o contexto formador cultural do seu momento, amalgamando impressões.

As palavras sobre as quais nos debruçamos trazem memórias impressas de outra guerra, ancestral e genealógica, a de Tróia, que não devemos tentar precisar no tempo dos acontecimentos, mas que tem a força de paradigma de toda e qualquer guerra. Sendo o mito esse solo de crosta mutante, as palavras vão-se investindo de poderes de escultor e nos talham caracteres/ personagens que se alteram conforme os narradores, as ocasiões, os pretextos e os contextos enunciativos. Procurando não pelos heróis, massas narrativas solidamente delineadas, mas pelas figuras femininas, dificilmente chamáveis de heroínas, encontramos-nos fragilmente amparados. Nossos testemunhos são homens, que escrevem dentro de uma cultura patriarcal sob pontos de vista questionáveis.

Recorremos às tragédias de Eurípides enquanto eixo estrutural da discussão acerca dos temas do estupro, rapto e adultério feminino por oferecerem uma perspectiva reativa à

---

<sup>12</sup>Esta narrativa de Heródoto revela um enredo que pode ser concebido como histórico, mas que também pode indicar uma situação primordial descrita minuciosamente (as mulheres carianas terem feito uma lei e transmiti-la para as gerações femininas contra os maridos), a partir da qual se teria criado um hábito que tornamos a encontrar na Atenas clássica (o das mulheres casadas não sentarem à mesa com os maridos), e a justificação de uma tradição do cotidiano feminino (que por esta versão não representa unicamente a submissão e a rejeição de sua presença, mas ao contrário, foi uma opção livre fundada numa resposta a um gesto de violência sexual masculina).

misoginia e à guerra; e por apresentarem variações suficientes para observações relativas à intertextualidade, metateatralidade e paráfrases referentes à história social. E, porque acreditamos que Eurípides se apresenta como um filho único de seu tempo, procuramos recuperar o trajeto de formação narrativa das personagens através de seus predecessores para confrontações e analogias.



### 3.1 Mitos a respeito do rapto, estupro e adultério

O estudo dos mitos pode possibilitar a visibilização de elementos de codificação de comportamentos sexuais violentos, muitas vezes inaparentes na sociabilidade cotidiana. É preciso considerar que aqui tratamos de forma particular do imaginário grego, no qual uma quantidade de deuses e heróis são representados raptando (ou roubando) mulheres, chegando ao contato sexual forçado. Os temores, os desejos e as fantasias que acabaram traduzidos através do material mítico em modelos de comportamento, de ação-reação frente ao componente violento da sexualidade e uma cada vez maior aceitação da leitura do modelo clássico enquanto falicista e beligerante<sup>13</sup>, fazem com que observemos que ocorrem diferentes modos operativos jurídicos em certas situações específicas.

Citando Stewart (1995: 75), “como se pode esperar, foi Homero quem mapeou as relações entre os sexos quando o mundo era jovem (...). Ainda assim, a palavra que Homero usa para ‘dobrar em sinal de submissão’, *damazein* é um cognato para a palavra que designa esposa, *damar*”. Stewart prossegue dizendo que *damazein* era a palavra que os gregos normalmente empregavam para a doma de animais e também para quem domava, subjugava ou sujeitava mulheres. E, colocando nestes termos, a questão crucial do consentimento feminino desaparece no reconhecimento da superioridade masculina, pelas palavras que carregam sentidos múltiplos, mas privativos deste universo da força. Neste sentido, considerando que a instituição que mais representa as mulheres é a do casamento,

---

<sup>13</sup>*The Reign of the Phallus* de Eva Keuls (1985) tornou-se um marco nestes estudos. O capítulo II, acerca da mitologia ática discorre sobre inúmeros casos em que rapto, estupro, casamento funcionam como elementos de um mesmo contexto, segundo a autora, partícipes de um ‘culto ao rapto e/ou estupro’, *cult of the rape*.

no universo semântico que envolve *damazein* e *damar*, esta instituição cria interfaces com práticas da submissão.

As simetrias entre casamento e estupro desenvolvidas deliberadamente através dos rituais e elementos de simbolização durante as cerimônias, envolvendo inclusive o imaginário da morte em função do sangue da defloração, aparecerão tanto em contexto religioso quanto artístico, nas tragédias e nos vasos. Na Atenas do século V, cria-se um círculo de produtores-consumidores de narrativas onde estes elementos constituintes apareceram em jogos semióticos muitas vezes complexos e herdeiros da tradição homérica.

Um rapto paradigmático da mitologia grega é, sem dúvida, o de Perséfone por Hades. No substrato do mito da divisão do tempo em estações, apresenta-se no *Hino Homérico a Deméter* (Anônimo, 1998: 296-9) uma forma ambígua de relação e de união sexual baseada no não-consentimento do cônjuge. A jovem deusa floral, Perséfone, filha de um incesto e adultério (Zeus, seu pai é irmão de Deméter, sua mãe, e casado com outra das suas irmãs, Hera) é desejada pelo tio, Hades. Ele rapta a donzela e a leva para o mundo subterrâneo, onde ele é senhor. Zeus, pleno de poderes sobre a terra, não tem ingerência sobre o rapto violento, à revelia da vontade da donzela e da mãe. Mas Deméter no mito não o procura na figura de senhor dos deuses da terra, e sim como pai, como *kýrios*. Entretanto, somente através do desespero de Deméter, que gera o abandono e a morte do mundo vegetal, provoca-se um impasse que é resolvido por acordo.

Comer e ter relações sexuais alcança aqui uma sugestiva identificação na figura das sementes de romã saboreadas por Perséfone que a forçam definitivamente a aceitar a união com o deus dos mortos. Segundo sua descrição “mas ele, atraindo-a para si, deu-lhe para comer à força um doce grão de romã, para que não ficasse para sempre lá, ao lado da venerada mãe Deméter” (vv.371-74). Também quando Deméter pergunta se comeu algo, a

jovem deusa responde: “Pois te direi, mãe, toda a verdade. Quando se apresentou o benéfico Hermes (...) em seguida saltei de júbilo, mas Hades me fez comer misteriosamente um grão de romã, doce alimento, e contra minha vontade e à força me obrigou a degustá-lo” (vv.407-9).

Quanto ao momento propriamente do rapto, assim Perséfone o descreve para a mãe no *Hino Homérico a Deméter*:

Direi agora como, havendo-me raptado por oculto desígnio de meu pai, o filho de Cronos, levou-me às profundidades da terra, e te contarei tudo, como me pedes. Todas nós (22 nomes femininos são citados como companheiras) jogávamos no prado amável e colhíamos flores com nossas mãos, mesclando o terno açafraão, as espadillas e o jacinto, os botões de rosa e os lírios e aquele narciso que produz a vasta terra (...) e enquanto eu colhia, com alvoroço se abriu a terra e dela saiu o poderoso rei Polidegmon e me arrebatou consigo em seu carro de ouro, muito contrariada, para dentro da terra; e eu clamava com todas as minhas forças. Ainda que estas coisas te causem angústia, são todas verdadeiras (Anônimo, 1998, 415-34).

Não há dúvida em relação à violência impressa contra a vontade da jovem, e depois, a configuração de um estado definitivo, através do ato de ter comido lá, tornando aqueles gestos parte de um ritual, uma cerimônia de união concretizada e irreversível.

Os passos seguidos pelos deuses serão replicados e repetidos por cada casal. Desde o começo o *Hino* se refere a um rapto, ou seja, contra a vontade. Mas a figura paterna aparece como conivente, consciente do que está por acontecer, representando o papel do *kyrios*: “contra sua vontade, e pelo conselho de Zeus, a levou seu tio paterno com os cavalos imortais” (v.31) e ainda quando Hélios conta o que sabe e viu: “nenhum dos imortais é culpável senão Zeus, o qual a deu a Hades, seu próprio irmão, para que a chamasse sua esposa” (v.77).

Quando no final do poema é selado o compromisso, Deméter consegue o assentimento de Zeus para dividir o tempo em três partes, duas delas em que Perséfone viveria na luz,

junto ao pai e à mãe, e uma, em que viveria com o consorte, reinando sobre o Hades. Este acomodamento das estações do ano também dá conta de uma situação complexa em que as partes estão divididas em gênero – Zeus concede secretamente a filha ao irmão, mãe e filha não desejam a união – e como a mulher tinha seus poderes, e este é um hino exatamente para louvar o acontecido, conseguem ainda negociar a liberdade e a ausência de marido. Se houve propriamente a união sexual no primeiro momento, o texto parecer induzir com a colocação das personagens ‘noivos’ num alto leito quando Hermes lhes dirige as palavras vindas de Zeus. Diz o texto “ali encontrou dentro do palácio ao rei Hades, sentado em um alto leito, juntamente com sua venerada esposa e esta, muito contrariada pela falta de sua mãe...” (v.343).

O mito de Perséfone, mais antigo do que Helena, faz ecoar o mesmo problema, o fato de ser arrancada do seu lugar e assaltada sexualmente contra sua vontade. As nuances indicam que enquanto o mito de Perséfone alcança termos mais equilibrados na relação com o sexo, o casamento não consensual, a força, garantindo às partes femininas restauração do seu *status* anterior (mesmo que parcialmente), ainda assim não penaliza o elemento masculino, no caso Hades e, atrás dele, o próprio pai Zeus. Deméter ganha um culto, o santuário de Elêusis e Perséfone, um marido. Neste assunto diferentes posições éticas são valorizadas no texto e Zeus e Hades, os que detêm maior poder entre todos os mencionados, não saem ilesos. O paradoxal é que a prática e sua representação se instituem enquanto formalização ritual da cerimônia de casamento. É como se a própria idéia de rapto-estupro fosse absorvida na base das suas relações sexuais politizadas.

Na outra ponta da equação, temos o adultério. Por mais que Zeus tenha tido relações extra-conjugais, é o mito de Afrodite e Ares que expõe e penaliza (ainda que levemente em contraste com os castigos descritos na história social) a situação de ser flagrada com o

amante pelo marido. Em Homero (*Odisséia*, VIII) temos o tecido do adultério sendo delineado já numa estrutura de metalinguagem, onde o recurso literário é utilizado, pois é um *aedo* que, num banquete, está cantando aos comensais o episódio dos amores da deusa. Neste canto dentro de um canto, ouvimos:

Como pela primeira vez eles se uniram em segredo na morada de Hefesto; ele seduzira-a com vários presentes, e foi assim que desonrou o leito do poderoso Hefesto. Mas não tardou que Hélio viesse revelar-lhe tudo, pois vira-os unir-se de amor. Assim, logo que ouviu este relato que lhe dilacerava o coração, Hefesto dirigiu-se para a sua forja, arquitetando dentro de si a sua vingança. Apoiou sobre a base a sua grande bigorna, e fabricava a martelo laços infrangíveis, inextrincáveis, a fim de neles reter presos os amantes. Depois de, cheio de cólera contra Ares, ter fabricado tal armadilha, encaminhou-se para o quarto, onde se erguia o seu leito; em torno da armação da cama desdobrou a sua rede; uma grande parte pendia de cima, do teto; era como que uma fina teia de aranha, de que ninguém se podia aperceber (...) logo que acabou de envolver naquela armadilha todo o seu leito, fingiu partir para Lemnos (...) e Ares de rédeas de ouro (...) dirigiu-se à morada do muito nobre Hefesto com o impaciente desejo de se unir à Citeréia (...) entrando na casa, o amante acariciou-a com a mão e saudou-a nestes termos: -Vem até aqui, querida, a este leito; vamos fruir nele a volúpia; Hefesto já não está no Olimpo (Canto VIII, 268 e ss).

Os presentes aparecem no texto de Homero como o modo operativo da sedução. A deusa deita-se com o amante na cama do marido, desonrando-o. A revelação por Hélios reaparece, no mesmo molde do mito do rapto de Perséfone, pois o sol que tudo vê não é conivente com qualquer 'situação obscura' (chamemos assim por enquanto estas situações extraordinárias).

(...) Estenderam-se depois, ambos na cama, e dormiram: e em torno deles estava desdobrada a rede. Já não podiam se mexer nem erguer os membros. Compreenderam então que não restava meio algum de escapar. E diante deles chegou o ilustre ambidestro (...) Parou no limiar do quarto e invadiu-o uma fúria selvagem. Soltou um grito terrível e chamou todos os deuses: (...) -vinde ver como estes dois foram dormir e amar-se no meu próprio leito, e tal espetáculo aflige-me. Mas não creio que eles desejem ficar assim deitados, mesmo por pouco tempo, por muito ardente que seja o seu amor. Em breve eles já não quererão dormir juntos; mas a minha armadilha, a minha rede, mantê-los-a prisioneiros, até que o pai dela me tenha restituído exatamente todos os presentes que eu lhe dei pela sua filha desavergonhada; porquanto ela pode ser bela, mas não tem pudor! (Canto VIII, 296 e ss).

O castigo é expor publicamente os envolvidos no próprio lugar do ato, nus, ao julgamento e comentário do resto dos Olímpicos. Furioso, o marido atingido, Hefesto, quer que sejam vistos, fiquem presos e ele seja indenizado pelo pai, o *kyrios*, pelo comportamento da filha. A humilhação, sentimento temido pelos gregos na literatura e na história, aparece aqui como elemento central da punição. Uma *hybris* que é resolvida entre o marido e o responsável masculino, com o testemunho dos outros deuses (apenas os deuses, pois diz o texto que as deusas ficaram em suas casas por decência).

(...) Uma gargalhada elevou-se entre os deuses imortais. Mas Poseidon não ria e não cessava de rogar a Hefesto que libertasse Ares: -Liberta-o; garanto que ele pagará, como tu ordenas, tudo o que te é devido, diante dos deuses imortais (...) Hefesto, se Ares se furtar à sua dívida e fugir, eu mesmo te pagarei o que te é devido. (...) Quando os cúmplices se viram libertos daqueles laços tão estreitamente apertados, logo dali se escaparam; um partiu para a Trácia; o outro, Afrodite, seguia para Chipre, direita a Pafo...(Canto VIII, 343 e ss)

O afastamento dos amantes e o retorno a uma situação tranqüila entre o casal, que se repete no mito de Helena, aqui se efetua ainda mais brandamente. Afrodite e Ares fogem, desaparecem, e são deixados em paz finalmente. Afrodite é a figura ocidental do mito que representa o amor liberto das regras do casamento e o amor ligado ao sexo enquanto prazer, em contraponto ao reprodutivo. Os diversos casos amorosos extraconjugais de Afrodite não a fazem perder o *status* de esposa de Hefesto, criando um precedente para que mesmo uma mortal, no caso Helena (filha de Zeus com uma mulher mortal), possa cometer o adultério e não sofrer o abandono pelo marido ou mesmo a morte. Mas note-se que estes casos pertencem às exceções, não às regras<sup>14</sup>.

---

<sup>14</sup> Anfitrion, por exemplo, teria mandado queimar viva numa fogueira a mãe de Heracles, Alcmena, se Zeus não tivesse intervindo na forma de chuva sobrenatural e aplacado a fúria do marido traído.

O estupro é o acontecimento invisível, pois é encoberto nas diferentes culturas antigas por encenações que ritualizam a primeira cópula da jovem no casamento. Então, se todo casamento tem um elemento de estupro, todo estupro pode simplesmente ser uma maneira ritual de união. O que está em jogo neste momento é a violência de um ato que para acontecer não precisa do consentimento ou do desejo feminino. O casamento é esta instituição na Grécia – e se adotarmos o entendimento de E. Keuls no *The Reign of the Phallus* como correto, estamos realmente lidando com um ‘culto ao estupro’<sup>15</sup>. O mito mais claramente articulador destas questões iremos encontrar narrado na tragédia *Íon*, de Eurípides.

Em Atenas, nas origens da pólis, Creusa, filha do rei Erecteu, é violentada por Apolo. O deus tem, nos diversos relatos do mito, uma quantidade bastante razoável de histórias de perseguições, como o caso da ninfa Dafne e sua transformação em loureiro antes de ser tocada, e desejos frustrados seguidos de atos de vingança. Cassandra é também uma das vítimas dos seus fracassos eróticos. Com Creusa, o deus realmente chega ao fim do seu desejo, e segundo a descrição que Eurípides faz, não há dúvida de que o prazer está ausente para ela:

Ó tu que celebras o som da lira de sete cordas, a mesma que faz ecoar nos rústicos cornos sem vida os cantos melodiosos das musas, a ti, filho de Leto, à luz deste dia te acuso! Vieste a mim fazendo cintilar os teus cabelos com ouro, quando eu colhia nas pregas do meu manto flores de açafraão, para tecer grinaldas luzentes de reflexos dourados. Enxertaste as tuas mãos nos meus alvos pulsos e arrastaste-me sem vergonha para o teu leito numa gruta, enquanto eu gritava “ó mãe!”, para fazeres, deus sedutor, o que dá prazer a Cípris. Desgraçada, dou-te à luz um rapaz que devolvo ao teu leito por medo de minha mãe, lá onde atrelaste esta infeliz a uma união desventurada. Ai de mim! (Eurípides, 1994: vv. 881-9001).

---

<sup>15</sup> Keuls, E. (1993). Refiro-me aqui especialmente ao capítulo II, *Attic Mythology: Barren Goddesses, Male Wombs and the Cult of Rape*.

E. Keuls referindo-se à mitologia estruturada na Ática e relacionada ao rapto e estupro de Sêmele por Zeus, comenta:

(...) podemos unicamente nos encantar pela candura com a qual os mitos gregos encarnaram e descreveram narrativas dramatizando a força do homem sobre a mulher.(...) Traduzindo em termos sociais, o homem tem a força, casa por sua própria escolha apenas com a intenção de reprodução, priva a mulher do crédito pela maternidade genética e a destrói (Keuls: 1993, 51).



### 3.2 Fontes literário-poéticas sobre Tróia: origens e transformações

O modelo do texto dramático conforme encontramos na tragédia Ática e que na pesquisa se impõe através das peças *Troianas*, *Helena* e *Orestes*, de Eurípidés, é recente se observamos o percurso dos estilos literários da Grécia. No momento em que os gregos desenvolveram a arte trágica e a disseminaram através de representações dramáticas, certos motivos poéticos já eram ‘velhos’, presentes na cultura oral por meio milênio e continuamente reelaborados. Desde os textos de Homero o mito de Tróia se instaurou como tema e através da influência dos poetas épicos a saga de Tróia não foi meramente uma constelação de episódios aparentados, mas um sistema dinâmico de partes narrativas interativas com a queda da cidade atuando como centro gravitacional.

Apesar do vasto repertório do mito de Tróia narrado desde os primeiros cantores épicos, apenas oito poemas sobreviveram na forma escrita durante o período Clássico: *Kypria*, *Ilíada*, *Aithiopsis*, *Mikra Ilias*, *Ilioupersis*, *Nostoi*, *Odisséia* e *Telegoneia*. Enquanto a *Ilíada* e a *Odisséia* continuaram sendo amplamente lidas durante a antiguidade, os outros seis poemas gradualmente foram desaparecendo, e hoje apenas fragmentos deles sobrevivem. Os fragmentos destes poemas perdidos foram recentemente editados por Bernabé (1987) e por M. Davis (1988). M. Anderson (1997; 13) analisou a questão da autoria destes poemas e resolve esse problema de forma bastante satisfatória:

Embora antigos *scholars* atribuam cada um destes poemas a poetas específicos, prefiro evitar designá-los pelos nomes dos autores, tanto porque haja sérias dúvidas acerca da verdade do testemunho de autoria e porque prefiro enfatizar a autoria coletiva dos mitos representados nos poemas.

Heródoto e Aristóteles são os autores mais antigos a preservar detalhes dos poemas, mas a maior parte dos fragmentos citados pela tradição posterior é recuperação de escólios. Pequenas partes do *Mikra Ilias* foram mantidas por Pausânias (10. 25-7) quando compara o famoso painel da *Ilioupersis* de Polignoto em Delfos com o episódio narrado no poema épico perdido. Coerentemente, considerando a existência dos dois poemas monumentais de Homero, partimos primeiramente deles enquanto fontes documentais escritas, remetendo quando necessário para algum outro fragmento.

Ao articular as fontes homéricas da *Ilíada* e da *Odisséia* conforme os interesses da pesquisa, duas personagens femininas – Helena e Cassandra – tornam-se referenciais. Encontramo-las representando variações de uma situação que envolve *Eros* e *Bías*, expressões que podem ser traduzidas por ‘desejo’ e ‘violência’, que desde os primeiros relatos da guerra de Tróia irão se constituindo através da tradição poética grega, que ainda encontrará preservadores entre os escritores romanos Apolodoro, Sêneca e Quinto de Esmirna.

No Canto III da *Ilíada* a personagem de Helena pela primeira vez é descrita na tradição escrita preservada, se deixando convencer por Íris (a mensageira de Hera, na forma de sua cunhada Laódice) a sair da casa para observar o combate individual entre Menelau e Páris que está por ser travado. Logo, sua presença torna-se comentário dos homens mais velhos de Tróia e é chamada pelo próprio sogro, o rei Príamo, que a trata com doçura e com quem ela conversa. No final do canto, Afrodite tenta seduzir Helena com uma descrição de Páris, logo depois de tê-lo retirado do combate, prestes a ser ferido mortalmente por Menelau; Helena resiste e discute com a deusa, acabando por ser ameaçada por esta e, sendo obrigada a ceder, acompanha Afrodite até o quarto de dormir, onde é deixada com Páris.

Nancy Worman (1997: 157) observa que desde o mais antigo ponto discernível na tradição da representação de Helena seu papel na sua história é difícil de determinar, enquanto suas motivações estão trianguladas pelos tipos de compulsão que depois será categorizada por Górgias como *eros*, *peithô* e *bías*. Não está claro tanto na *Ilíada* quanto na *Odisséia* e isto permanece assim através da tradição, se Helena foi ativamente seduzida por Páris (*eros*), se ela foi persuadida pela descrição da beleza de Páris por Afrodite (*peithô*) ou se foi meramente vítima de abdução (*bías*), o mais valioso objeto levado numa violação da aristocrática relação entre convidado-hospedeiro.

A *Ilíada* permanece um impressionante documento literário para a reflexão e o Canto XXIV, embora através de um número menor de linhas apresenta Helena novamente num papel de destaque na épica: entre as poucas mulheres que aparecem durante o percurso narrativo, neste momento final, elegíaco e dedicado a Heitor, a Tróia e sua família real, no sentido mais íntimo. Três mulheres dirigem palavras ao morto – Andrômaca, a viúva, Hécuba, a mãe e Helena. Cassandra também é nomeada, mas ao ter avistado primeiramente o cortejo na planície trazendo o corpo do irmão<sup>16</sup>.

A *Odisséia* no Canto IV continua com a visita de Neoptólemo a Esparta, ao palácio de Menelau e Helena. Acercando-nos do mito da Guerra de Tróia seria inevitável perscrutar a presença de Helena, que segundo D. Ogden (1997: 101) “foi sempre uma figura

---

<sup>16</sup> Segundo J. Davreux "na *Ilíada*, Cassandra, tão sedutora quanto Afrodite, é simplesmente a mais bela das filhas de Príamo. (...) Nós a encontramos no momento em que esperando, do alto das muralhas, o retorno de seu pai que trazia a Tróia o cadáver do filho Heitor, Cassandra percebeu antes de todos o carro fúnebre. Ela advertiu seus compatriotas e os instigou a receber o corpo de Heitor. Deveríamos ver nesta passagem uma alusão ao dom profético? O poeta, diz Eustathe (P. 1371, 40), representa Cassandra como cheia de afeição por seu irmão e talvez também como possuidora de dons divinatórios. Tzetzés (*Homérica*, v. 410 ss.) afirma que a jovem deve ao seu talento de vidente ter sido a primeira a ver a aproximação do rei. Mas um escoliasta (SCHOL. B *ad Iliad*, XXIV, 699) declara que Homero não via em Cassandra uma adivinha: só a compaixão a fez perceber antes de todos o cortejo fúnebre. O escoliasta tinha razão. Não há maneira de considerar a hipótese, mesmo que possa ter aparecido ao espírito, que Homero tivesse desejado fazer alusão a uma certa presciência de Cassandra" (1942: 3).

ambivalente na tradição grega, e o problema da sua culpa ou inocência ao partir para Tróia é em si um problema persistente na tradição”.

Na *Odisséia* recuperamos em poucas linhas a situação da morte de Cassandra como cativa, junto ao cadáver de Agamêmnon, na chegada de ambos em Micenas (ou morta depois do rei em Argos, conforme aparece na mudança de Ésquilo, em *Agamêmnon*, peça de 458 a.C.). No Canto XI, v. 421 ss., Cassandra é descrita pelo fantasma de Agamêmnon sendo assassinada por Clitemnestra.

Um autor tardio que tornou nosso conhecimento destes textos perdidos mais acessível foi Proclo, pois organizou uma série de sumários na tentativa de apresentar o mito da Guerra de Tróia como uma narrativa completa e contínua do início até o final, uma unidade referida como ‘ciclo épico’. Mas segundo M. Anderson (1997; 12) “a proposta dos sumários não era apenas a de delinear os poemas, mas também apresentar uma narrativa contínua, e no processo a integridade dos poemas não foi inteiramente mantida”.

De qualquer maneira Proclo e os outros autores tardios, já de período romano inclusive, serão motivo de análise apenas comparativamente ao universo clássico da tragédia, que será o nosso principal objeto dentre os gêneros literários que se ocuparam da narrativa de Tróia.

As variações acerca das diferentes opções das personagens, suas reações, suas peripécias, parecem já estar presentes desde o início da tradição escrita. A mais notória variação envolvendo Helena, a qual retornaremos mais adiante, é encontrada num desentendimento entre as versões de Heródoto e Proclo acerca de um detalhe da *Kypria*. Na *Ilíada* VI, 288-92 é mencionado que Páris, depois de raptar Helena, parou em Sidon antes de levá-la para Tróia. Heródoto, 2.117 contrasta esta passagem com a narrativa de *Kypria*, na qual, diz Heródoto, Páris velejou com Helena diretamente para Tróia. Já o sumário de Proclo sobre a *Kypria* inclui a parada em Sídón em direta contradição com Heródoto.

Difícilmente Heródoto confundiu-se, ao contrário podemos pensar que ou ele conhecia alguma outra versão do poema ou adicionou este detalhe ao sumário do poema para harmonizá-lo com a *Ilíada*.

Hesíodo, durante o século VIII, preservou na *Eeas* ou *Catálogo das Mulheres*, 196-204 comentários sobre Helena e seus pretendentes, somando informações às já conhecidas através de Homero. Esta seção da *Eeas* está constituída por um catálogo de pretendentes de Helena difícil de reconstruir globalmente ainda que se parta de termos de comparação sugestivos como o Canto II da *Ilíada* (o ‘Catálogo das Naus’) ou a lista de pretendentes (em torno de uns 30 nomes) organizada por Apolodoro, (na *Biblioteca*, III 10, 8). O catálogo das naus da *Ilíada* propõe uma condicionante geográfica na ordem com que são apresentados seus nomes, mas faltam no catálogo homérico, por exemplo, os nomes dos filhos de Anfiarau, que aparecem em Hesíodo.

Estesícoro, poeta lírico do início do século VI, segundo Davreux teria tratado duas vezes do mito de Cassandra: o episódio com Ájax na *Ilioupersis* e o da morte de Cassandra na sua *Oresteia*. Os fragmentos de seu poema *Ilioupersis* não são suficientes para a reconstituição da cena em que ela deveria aparecer, mas a *Tabulae Iliacae*, do Museu do Capitólio, Roma, uma placa do período grego-romano, possui uma inscrição em que o artista identificado como Teodoro afirma ter baseado sua representação no *Ilioupersis* de Estesícoro, um poema épico escrito em versos líricos<sup>17</sup>.

Observa-se com base num dos fragmentos de Estesícoro (17 D) que restaram de *Helena*, considerada uma primeira parte da *Palinódia*, que o autor não havia apenas feito

---

<sup>17</sup> Segundo M.Anderson a placa parece menos uma ilustração específica do poema de Estesícoro do que uma coleção de cenas tradicionais da queda de Tróia conforme narradas em várias fontes. Horsfall (1979) duvida que Teodoro tivesse qualquer conhecimento direto do poema de Estesícoro.

julgamentos morais, mas também indicado o adultério ao referir-se a Helena como *polyánoror*, o que reaparecerá em Ésquilo. Na sua passagem é mencionado o esquecimento de Tíndaro, ao realizar um sacrifício a todos os deuses, de oferecer a Afrodite, o teria implicado no castigo de suas filhas tornarem-se bígamas ou trígamas e traírem seus maridos<sup>18</sup>.

Píndaro menciona Cassandra, filha de Príamo, em dois de seus poemas e como *mántis xóra* na *XI Pítica*, indicando pela primeira vez a qualidade do profetismo na jovem, questão que será central na abordagem da figura mítica entre os trágicos. J. Davreux<sup>19</sup> diz que “com Píndaro retornam diversos elementos do mito de Cassandra. A morte de Agamêmnon e de sua cativa é um dos principais episódios da *XI Pítica*. A cena descrita lembra a da *Odisséia*, embora a tradição homérica se diferencie em inúmeros pontos da forma imaginada por Píndaro” (Davreux, 1942: 22).

Durante o século V, Atenas alcançou uma excelência na arte dramática nunca ultrapassada, e a tragédia enquanto estilo literário e cinético, visual e altamente filosófico, tem como sua mais impressionante característica a recriação e reatualização de mitos, já pertencentes a uma antiga tradição naquele momento na Grécia. A tragédia preencheu um lugar na história da cultura grega que nenhuma outra prática artística ou escola filosófica tinha condições de ocupar. Ésquilo, Sófocles e Eurípides, apesar das suas diferenças,

---

<sup>18</sup> Para discussão desta passagem, consultar C.M. Bowra, 1961, p. 74-129.

<sup>19</sup> J. Davreux, *La Légende de la prophétesse Cassandra, d'après les textes et les monuments* (Páris-Liège, 1942) descreve a formação da personagem de Cassandra desde Homero até os últimos mitógrafos da Antiguidade que lidaram com o tema de Tróia, e oferece no seu trabalho uma análise da persistência desta figura em todo o imaginário antigo. No formato de uma Tese de Doutorado a autora analisa detidamente documentos literários e organiza o mais detalhado catálogo das imagens do mito de Cassandra, sendo obra referencial em qualquer trabalho acerca da personagem. Em 1999, a coleção francesa *Figures Mythiques* (Godot, org.) da editora Autrement publicou um volume acerca de Cassandra onde na Bibliografia crítica encontramos que “esta é a única monografia em língua francesa consagrada a Cassandra” (p.145).

fizeram parte durante praticamente o mesmo período, de pouco menos de um século, de um momento de florescimento do que os dramaturgos chamam de ‘arte total’ – o teatro –.

Eurípides<sup>20</sup> entre os poetas dramáticos foi o mais preservado. Segundo a maior parte das fontes, Eurípides escreveu 92 peças, das quais subsistiam ainda, no período alexandrino, 78 dramas e, entre eles, oito satíricos e dois de autenticidade duvidosa. Wilamowitz (1996) reconstituiu a lista destas 78 peças. Hoje, restam-nos 18 tragédias e um drama satírico. Apenas oito delas tem datação confirmada e poucas das tragédias preservadas abordam o assunto Tróia<sup>21</sup>, embora certamente sejam em número suficiente para uma análise do conteúdo mítico que era utilizado e a multiplicação de versões alternativas de episódios famosos. Embora sua peça mais antiga, segundo E. Segal (1968: 171) seja *Peliades*, de 455, agora perdida, *Alceste*, de 438 é a mais antiga que restou. Sua produção abrange, pois, três décadas de trabalho, concomitantes à acentuação do processo de política imperialista ateniense, ao governo democrático, à Guerra do Peloponeso e à reconstrução arquitetônica de Atenas confirmando o apogeu simbólico da cidade.

Como os heróis masculinos não são a nossa prioridade, e Eurípides é pródigo em representar problemas femininos, abordaremos dele apenas as tragédias em que Helena ou Cassandra atuam enquanto protagonistas: *Troianas* (415 a.C.), *Helena* (412), *Orestes* (408) ou são citadas mais diretamente, como *Hécuba* (424). Apesar da escolha de Eurípides como

---

<sup>20</sup> Conforme cronologia organizada por E. Segal (1968), o poeta e dramaturgo Eurípides teria nascido em Salamina, em 484 a.C., quatro anos antes da frota grega vencer os Persas na região. Escreveu e produziu sua primeira peça em 455, um ano depois de Ésquilo morrer na Sicília. Teria obtido cinco vezes o primeiro prêmio durante a vida. Morreu em 407/406 na Macedônia e foi homenageado pelo coro de Sófocles, que faleceu em 405, apenas um ano antes do final da Guerra do Peloponeso, em 404.

<sup>21</sup> Refiro-me propriamente à temática que envolve a cidade e seu fim em Eurípides. Considerando episódios que se passam em Tróia, entre os aqueos, ou ainda em função da guerra, mas em outro lugar e em outro momento histórico; poderíamos considerar dentro desta ampla abordagem *Troianas*, *Helena*, *Orestes*, *Ifigênia em Áulis*, *Hécuba*, *Andrômaca* e *Ifigênia em Táuride*. E de Sófocles, *Filoctetes* e *Ájax*.

principal objeto poético, *Agamêmnon* (458), de Ésquilo<sup>22</sup> nos permite contrapor outra abordagem da personagem de Cassandra.

Durante o século V, dois outros autores tomaram Helena como tema e elemento discursivo. Heródoto brevemente, e Górgias, no *Elogio de Helena*<sup>23</sup>. O sofista utiliza a personagem de Helena neste exercício retórico sobre tema mitológico e propõe-se a ilibá-la contra o parecer da tradição, que a apontava como culpada da guerra de Tróia por ter abandonado o marido, seduzida pelas palavras de Páris, também ele seduzido pelas de Afrodite. Diferentemente dos gêneros literários que já haviam construído a personagem, épico, lírico e dramático, no texto de Górgias encontramos a organização reflexiva de um discurso teórico, entre a filosofia e o direito, construído para exercer sobre os ouvintes/leitores um efeito persuasivo. A sua defesa de Helena parece ter tido influência determinante na construção da personagem de Helena por Eurípides em *Troianas*, sendo que Eurípides oferece a Hécuba, a sogra, as réplicas ponto por ponto da defesa gorgiana.

Neste discurso, Górgias reflete uma sólida estruturação que permite distinguir uma parte preambular (vv.1-5) onde se anuncia a *propositio*, se faz a apresentação da elogiada e se justifica a utilidade da *narratio*. A argumentação propriamente dita inicia-se no v.6 com

---

<sup>22</sup> Ésquilo teria nascido em 525, próximo a Elêusis, lutado em Maratona (490), Salamina e Platéia (480-479), escrito em torno de 79 dramas e morrido em 456, dois anos depois de ter apresentado a *Oresteia*. *Agamêmnon*, primeira peça da trilogia, apresenta a chegada de Agamêmnon vitorioso com Cassandra a Argos (variação em função de questões políticas da antiga Micenas, destruída pelos argivos em 466, apenas oito anos antes, que no momento dominavam a região).

<sup>23</sup> Górgias nasceu na cidade de Leontini, na Sicília, viveu possivelmente entre 480 a.C. e 376 a.C. e na sua longa vida viajou muito e morou em Atenas. Segundo G. Colli (1998) “teoricamente, ultrapassa até Zenon se considerarmos os pormenores (...) O enunciado geral do conteúdo de sua obra mais abstrata já causa espanto: defende três pontos fundamentais: o primeiro, que nada existe; o segundo, que se alguma coisa existe é incognoscível ao homem; e o terceiro, que se é cognoscível não é comunicável ou explicável aos outros. Sua fórmula parece mesmo pôr em dúvida a natureza divina e, por isso, isola-a completamente da esfera humana. Ele conhece a teoria do juízo, no tocante às regras da conversão e ao aspecto quantitativo da contradição, e aplica muitas vezes a demonstração por absurdo, e talvez tenha sido o autor desta forma de prova, que tem uma particular eficácia persuasiva. (...) O aparecimento de Górgias é acompanhado por uma profunda mudança nas condições externas, objetivas, do pensamento grego. (...) Górgias é o sábio que declara acabada a idade dos sábios, dos que tinham estabelecido a comunicação entre os deuses e os homens” (85-88).



a enumeração dos motivos, *aitías*, do procedimento de Helena, seguidamente desenvolvidos: a força dos deuses Acaso, *Týche*, e Necessidade, *Ananke*; a força sedutora do Discurso, *Logos*; e o fascínio de *Eros*. Estes motivos serão, no final da argumentação, recapitulados na ordem inversa. No 21 são enunciados os objetivos alcançados com este discurso, os quais são afastar a ignomínia que pesava sobre uma mulher e destruir a injustiça de uma censura e a ignorância de uma opinião.

Aristófanes, de datação incerta (nascido entre 455 e 445 a.C.), representa um eixo distinto de abordagem, pois escreve comédia. Preferimos nesta pesquisa guardar distância das comparações ou alinhamentos com a comédia, pois esta tem suas próprias leis e é regrada por outras convenções que a tragédia, e raramente usa material mítico como temática; mas, na comédia *Lisístrata*, ou *A greve do sexo*, de 411 a.C., um comentário jocoso a respeito do *appeal* sexual de Helena merece ser analisado. Com um enredo que lida com o estado de guerra entre Atenas e Esparta, mulheres atenienses e espartanas se unem para acabar com a guerra através de uma greve de sexo. Lideradas por Lisístrata, uma ateniense, ao ser discutida a proposta, Lampito, uma lacedemônia, usa o exemplo mítico de Helena para reforçar o valor do desejo e do alcance de uma mulher sobre os homens: segundo Lampito, Helena teria sido perdoada pelo marido Menelau ao mostrar os peitos desnudos.

Tróia retornava ao cenário artístico como motivo poético no momento em que a guerra pressionava e forçava a cidade a assumir atitudes alicerçadas em posicionamentos reflexivos. Através do mito da destruição de uma grande cidade, de seus habitantes e da árdua luta travada entre dois grupos por uma mulher, Atenas conseguiu se apropriar de um solo aberto para especulações, projeções e releituras. As personagens delineadas neste

campo imaginário foram ganhando atributos e variantes durante o percurso de constituição de suas figuras.

Eurípides, entre os autores, é especialmente solidário com as vítimas em suas tragédias e não poderia deixar de utilizar Tróia várias vezes, e as mulheres da casa real principalmente, pelo *pathos* que estas evocam. É o dramaturgo que nos ocupa diretamente na pesquisa de fontes primárias, pois através de seus textos somos capazes de delinear marcas de um discurso proibido, da constituição dos modelos da feminilidade, da situação de vitimização da mulher e de seu poder obscuro para o revide, elementos que tornam sua obra atual e peculiar.

### 3.3 Eurípides e os papéis femininos na tragédia

Os primórdios do gênero trágico não parecem ter sido atenienses, pois se conhece a existência anterior de Aríon em Corinto ou de coros que se exibiam em Sicion. Esta arte teria estado ligada à tirania e em Atenas começam as apresentações sob o governo de Psístrato: nas *Dionisias* de 534 a.C. conhecemos a primeira representação datada (Romilly, 1984: 73). Esta arte não nasceu à margem da política, mas, ao contrário, é reconhecida enquanto fórum de apresentação e de debate de problemas éticos, sociais e religiosos. Embora surgida durante o século VI e inscrita no universo religioso entre os rituais ao deus Dioniso, com sua peculiar estrutura, é no século V que alcança uma aprimorada proeminência. Depois das guerras com os persas começamos a encontrar material preservado em Ésquilo, mas antes dele já existe uma modalidade de arte narrativa dramática que desconhecemos pela ausência documental e da qual restam nomes de autores como Téspis, Pratinas e Frínicos.

Eurípides é um dos três dramaturgos gregos de quem foi preservada uma quantidade razoável de tragédias. Das centenas que foram representadas em Atenas, conservaram-se ao todo 32: sete de Ésquilo, sete de Sófocles e dezoito de Eurípides, se considerarmos o *Reso*. A conduta apropriada de homens e mulheres se explora em muitas tragédias, o que não significa que seja sempre o tema principal; mas a discussão nesta pesquisa pretende centrar atenção sobre o tema dos papéis sexuais e de seus antagonismos.

Eurípides foi aquele que, entre os dramaturgos preservados, ficou conhecido por ser misógino e por falar de modo pejorativo das mulheres, auxiliado pelo entendimento de

seu contemporâneo Aristófanes, escritor de diversas comédias e que o ridiculariza principalmente em *Tesmofórias* (411 a.C.) e em *As Rãs* (405). Apesar desta marca, Eurípides ancorou sua criação poética no imaginário feminino. Analistas de suas obras não negam a importância de sua abordagem dos problemas femininos e a construção complexa da lógica de suas personagens. “De todas as imagens femininas da literatura clássica grega, as criadas por Eurípides são as que apresentam maiores dilemas ao comentador moderno” (Pomeroy, 1990: 123). Afirmação que produz sobre os leitores do texto de Eurípides uma atenção redobrada: suas narrativas estão crivadas de personagens protagonistas do sexo feminino e a variação temática é imensa.

Primeiramente, há que não confundir o escritor e suas convicções daquelas apresentadas por suas personagens. Eurípides, como um autor da segunda metade do século V, esteve envolvido com as novas tradições reflexivas como a retórica e a sofística e faz parte do movimento racionalista que se estendeu desde os filósofos jônios da Ásia Menor até a Sicília e o sul da Itália. Também a medicina científica com Hipócrates e a política democrática, baseada em argumentos e posições votadas e não mais numa decisão oriunda da aristocracia, certamente influenciaram seu modo de escrever e apresentar argumentos em favor de cada caso. Diz Pomeroy que “Eurípides é mais questionador do que dogmático” (1990: 127).

Certamente várias personagens fazem observações do mais sarcástico ódio às mulheres, mas não poderia estar ele simplesmente objetando posições vulgarmente sustentadas em sua época? Em *Orestes*, o protagonista Orestes matou a mãe e chega próximo a matar a tia e a prima, Helena e Hermíone (vv.1535-6); em *Medeia*, é Jasão quem diz que ‘se sua cama está satisfeita são felizes as mulheres’; *Hipólito*, o jovem órfico faz um imenso monólogo imprecando contra as mulheres e contra o desejo (vv.616-68); ou

seja, a despeito de quais sejam suas intenções ou ações, comentários e ações contra as mulheres estão indiscriminadamente presentes. Mas se concordamos em entender o texto euripídiano como crivado de comentários referentes à história dos acontecimentos de sua época (Gregory, 1999; Croally, 1997), capaz de colocar em questão preconceitos e crenças acerca de estrangeiros, da guerra, do papel dos deuses, porque não entender sua preferência pelo tratamento dos problemas femininos como uma destas preocupações, próprias do novo momento do pensamento grego, bem menos convencional e mais iconoclasta.

M. Bertold (2000: 110) afirma acerca de Eurípides que “sua minuciosa exploração dos pontos fracos na tradição mitológica lhe valeu agudas críticas, como de ateísmo e perversão, sofista dos conceitos morais e éticos”. Podemos aceitar esta perspectiva se considerarmos a virada de olhar de Eurípides recaindo sobre as vítimas, tornando-as protagonistas, como um sério incômodo para um *status quo* que preconizava a vitória em plena segunda metade do século V. Estrangeiros, escravos, mulheres, seres ‘fracos’, ou ‘fortes’ foram colocados em situação de fraqueza, como os reis rotos de Aristófanes (*Rãs*, 1064) podendo expressar-se, oferecem um contraponto reflexivo à condição do herói vitorioso/ modelo de uma sociedade escravista e chauvinista como era a ateniense de então.

Mas não concordamos com a colocação seguinte em que a autora contrapõe Eurípides a Sócrates; segundo ela “em contradição com a doutrina socrática de que o conhecimento é expresso diretamente na ação, Eurípides concede a suas personagens o direito de hesitar, de duvidar”. Esta é uma afirmação bastante questionável se observarmos a convicção com que as personagens euripidianas de Orestes, Hécuba, Cassandra, Polixena, Helena, decidem seus gestos sem titubear, e, por outro lado, se o conhecimento é expresso diretamente na ação, não é o que estes caracteres estão exatamente fazendo – agindo imediatamente depois de enunciarem suas intenções? Estaria a autora se referindo a

*antilogiai*, às contradições imputadas às construções poéticas de Eurípides; ou mais especificamente, ao paradoxo, que aparece estrategicamente disposto nas situações e entre personagens? Erich Segal (1968:6) considera que “cada peça de Eurípides parece estar pondo uma questão ou corajosamente fazendo uma afirmação acerca de algum paradoxo mítico e/ou visual”.

Segundo a tradição dos biógrafos, a vida pessoal influenciou o trabalho e vice-versa quando se trata de Eurípides, principalmente no que respeita às mulheres. O poeta teria nascido em Salamina por volta de 485 (Segal aponta na sua biografia de Eurípides 484 a.C.), portanto cresceu em tempo de vitória contra os persas e preparação para ‘a guerra’, uma guerra esperada e que desde 479 não mais se materializou, mas que propiciou o fortalecimento de uma sensação nova de identidade comum para os gregos com alianças e fundo comum, a Liga de Delos, acertada em 477. Aquela foi uma geração que assistiu ao apogeu e ao declínio do modelo intelectual urbano ateniense e de sua política democrática e, por fim, demagógica.

Os contemporâneos zombaram de suas origens modestas (sua mãe seria verdureira), e encontramos uma menção irônica a este respeito no verso 840 de *As Rãs* de Aristófanes. Dover (1994: 297) comentando a passagem, 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”. Se isto é verdadeiro, o jovem Eurípides teve que adquirir sua formação através de esforços financeiros, afastado da via ociosa e fácil de seus concidadãos. Segundo fontes tardias como Aulio Gelio, da segunda metade do séc. II d.C. Eurípides teria casado com duas mulheres ao mesmo tempo “coisa que era legal de acordo

com uma lei de Atenas – e elas lhe fizeram o matrimônio abominável”<sup>24</sup> (Aulio Gelio, 15.20 *apud* Pomeroy, 1990: 125). Nesse sentido, um outro episódio que a tradição biográfica de Eurípides preserva com relação às mulheres é que o poeta foi traído por seu colaborador e amigo Cefisofonte, que lhe tomou a segunda mulher. Em *As Rãs*, vv 1044-48 este episódio é mencionado de maneira velada. Em meio a uma discussão sobre a representação de mulheres apaixonadas, Ésquilo respondendo à acusação de Eurípides de que não havia nada nele de Afrodite, diz –“E que nunca haja! Mas sobre ti e os teus ela pesou tanto, em tal abundância, que te derrubou a ti próprio (v.145).

Podemos inferir que mais do que a de outras personalidades que viveram e produziram em Atenas durante esta fase da história da cidade, a vida pessoal de Eurípides foi posta em relevância como sintoma, causa ou justificativa para suas criações literárias. No espírito da época, as anedotas tinham espaço literário na comédia, e podiam ser de alguma forma indícios de fatos ou acontecimentos verídicos que, uma vez diluídos em situações ficcionais eram um sinal de erudição. Muito mais tarde, um documento jocoso nos chega através de Ateneo, ao final do séc. II d.C.. O texto começa com uma primeira afirmação contra a misoginia do escritor: “o poeta Eurípides gostava das mulheres. Seja como for, Jerônimo em seus *Comentários Históricos* disse: <Quando alguém falou a Sófocles que Eurípides era um misógino, aquele respondeu: - Talvez o seja nas tragédias, mas quando está na cama com elas, certamente é um filógino>” (Ateneu de Náucratis, Livro V; 1994: 58).

---

<sup>24</sup> Não é gratuitamente que durante o período da nova sofística em Roma sob o poder de Adriano, um imperador profundamente helenista, e mesmo depois de sua morte, encontremos fontes que recuperem a tradição dramática e, neste sentido da práxis reflexiva própria do interesse sofístico, retomem Eurípides.

A frivolidade da tradição iniciada em Aristófanes continua a propor com ironia o problema da misoginia mesmo em contexto romano. Nesse sentido, não é essencial que seja uma verdade histórica, visto que o fato de estar sendo enunciada mais de trezentos anos depois, já indicia que é uma preocupação a ser considerada. Graças aos estudos da Nova História Cultural podemos enquadrar este documental paródico, de tradição oral, tardio e parasitário da cultura clássica grega como valioso testemunho da perenidade desta questão acerca de Eurípides e de sua relação com as mulheres no universo do erotismo. Sófocles, personagem na piada, indica que na prática Eurípides age no sentido oposto ao que possam dizer dele a partir de seus textos para o teatro sobre seu gosto pelas mulheres.

Pelo fato de termos, efetivamente, poucos elementos sobre sua vida privada, não nos é possível inferir que esta tenha tido qualquer papel definitivo na formação da psicologia de suas personagens e em seus atos, nem que houvesse precedentes históricos diretos entre mulheres atenienses. Mas como Peter Burke (2005:120) propriamente apresentou, numa discussão a respeito da representação social “os historiadores, como seus colegas de outras disciplinas, vêm passando da noção de ‘roteiro’ social, para a de ‘performance’ social, termo levado ao primeiro plano teórico na década de 1970 por antropólogos que trabalhavam com o tema da fofoca e do ritual”.

Burke sustenta que os historiadores vêm mostrando interesse cada vez maior em captar as pessoas no ato de construir ou de tentar construir diferentes identidades para si mesmas. Neste sentido, a vida de Eurípides, de alguma forma misturada ao imaginário de suas personagens assume para seus contemporâneos e a para tradição que lhe seguiu de biógrafos e comentaristas um efeito estético, emprestando um novo significado ao contexto das preocupações correntes com a identidade. É o que Burke (2005: 119) chama de ‘virada performativa’ nos estudos culturais e que torna mais fluido o campo das observações. A



‘fofoca’, que acompanha a figura do autor Eurípides e alimenta esta discussão a respeito de sua pretensa misoginia, delinea um jogo de forças entre os sexos que envolve e ultrapassa os limites de suas composições.

No entanto se toda esta discussão a respeito dos gostos e influências que as mulheres de sua vida imprimiram em sua obra pode impressionar no momento da análise de suas construções literárias, não são prova suficiente para julgarmos sua obra como reflexo de suas preocupações pessoais. Apresentamos aqui algumas fontes, visto a importância dessas relações que ainda permanecem na crítica que se faz do autor, até mesmo por que o fato de discutir a escravidão feminina e questões sexuais, sob o ponto de vista feminino, o torna atípico entre os escritores de sua época. Suas personagens são densas, suas paixões, descritas como profundas e seus atos provam uma intensa determinação, material novo para a poesia até o século V, apesar de presente no universo dos mitos de maneira marginal.

A tradição épica nos apresenta nomes de mulheres envolvidas nas narrativas, mas estas giram em torno dos heróis, e os protagonistas são invariavelmente figuras masculinas. As mulheres atuam como catalizadores da ação, aliadas ou inimigas, mas nunca suas preocupações haviam ocupado o centro do enredo, mesmo o da guerra de Tróia, que tem numa mulher, Helena, o vínculo constitutivo da trama. A história do cerco e destruição da cidade asiática de Tróia é um tema poético potente. Formou-se em torno dele um ciclo que permeia todo o conjunto da produção antiga tanto grega quanto romana, que encontra em Eurípides um autor estudioso: ele não cria Helena, assim como não cria as personagens femininas troianas, mas oferece delas inúmeras faces em suas mutações. Ao abordarmos este ciclo e seu uso por Eurípides, procuramos apontar as interações possíveis entre a guerra de Tróia com a guerra entre Atenas e Esparta no século V, assim como o tratamento dado às mulheres nas narrativas e às atenienses do século V.

Ao escolher este motivo poético, ele demonstra conhecer as versões que circulam em sua época e responde a Ésquilo, *Agamêmnon*, e Górgias, *Elogio de Helena*, em *Troianas*. Nas tragédias de Eurípides que apresentam a guerra de Tróia em seus desdobramentos como motivo histórico/mítico ou pano de fundo para uma ação, opera-se uma articulação estreita com certos momentos e/ou episódios da guerra do Peloponeso<sup>25</sup>. Notadamente Croally (1997) aponta para a relação entre a revolta de Melos e a apresentação de *Troianas* em 415 a.C., mas também, podemos aproximar *Hécuba* de 424 com a revolta de Mitilene em 427 e o retorno malfadado da expedição de conquista à Sicília com *Helena* de 412. Já quanto às mulheres, o efeito de silenciamento é tão extenso no processo de formação cultural grego, que se torna surpreendente a opção de Eurípides por fazer delas protagonistas ativas e nos estimula a curiosidade analítica e interpretativa acerca do autor e de suas pretensões poéticas e políticas.

Eurípides, embora tenha sido considerado pacifista em função de várias passagens<sup>26</sup> e de seus efeitos metafóricos, tendo usado Tróia para refletir a respeito da história ateniense, não inventou os episódios deste mito: desde o período da épica estas narrativas já faziam parte do passado comum literário e religioso dos gregos, visto muitos dos heróis terem-se configurado no imaginário geográfico como ancestrais, fundadores de cidades, conferindo a esta epopéia o caráter também de narrativa tradicional. Mas, certamente, Eurípides alterou certos momentos e foi pródigo em delinear variações para o entendimento das personagens que procuramos analisar: a troiana Cassandra e a lacônia Helena. Duas

---

<sup>25</sup>. A guerra de Tróia tornou-se um paradigma das guerras e sua reflexão um motivo poético e político que ultrapassa a fronteira tempo-espacial do mundo grego antigo. Através de Tucídides, que descreve passagens da guerra do Peloponeso até 411 podemos aproximar situações ficcionais descritas por Eurípides com situações concretas vivenciadas pelas mulheres, tornadas butim e negociadas como escravas.

<sup>26</sup> *Troianas*, “louco é o mortal que saqueia cidades, templos e túmulos, dos finados o sagrado: talando-os, ele perecerá depois”(vv 95-7).

figurações do feminino que se antepõem como num espelho, refletindo frações do universo erótico/ religioso do imaginário grego. Enquanto na tradição apontava-se a perspectiva do herói vencedor, em Eurípides percebe-se a descrição sendo feita sob o ângulo da vítima: apenas nele este deslocamento de perspectiva é notável no domínio da literatura preservada.

Em suas tragédias *Hécuba* (427) e *Troianas* (415) as vítimas são personagens do sexo feminino e todo o conjunto diz respeito ao universo erótico: terminada a guerra todos os vencedores são homens e não existem mais troianos, e todas as presas são mulheres, distribuídas para seus ‘donos’. Uma marca desta situação em que a posse erótica se mistura a uma expressão da violência que pertence à esfera do poder político é encontrado no v. 185 do coro de *Troianas* como uma das primeiras perguntas dirigidas à rainha: “com quem eu, uma escrava infeliz, me deito?” e nos vv. 240 e 243 nos quais Taltíbio, o mensageiro do exército aqueo responde “já vos sortearam, se este era o vosso medo (...) a um varão cada uma – não juntas fostes sorteadas”.

Esta angústia que abrange o contingente inteiro das prisioneiras também é fortemente acentuado por Eurípides em *Hécuba*, vv. 444-83, em que o coro enumera lugares e trabalhos que as aguardam. A antístrofe b inicia “ai dos meus filhos, ai dos pais e da terra, que com fumaça foi aniquilada, fumegando, prisioneira dos argivos; eu, serei chamada escrava ao deixar a Ásia, trocando quartos no Hades por moradas na Europa” (vv. 475-83).

Apesar do conteúdo de infortúnio que as tragédias que lidam com Tróia aportam, as personagens femininas euripidianas demonstram força impressionante frente à destruição de sua raça representada pela imagem da cidade. Eurípides apresenta nas falas dos coros das prisioneiras troianas um sentimento de fracasso e uma inelutável presença da morte pelo fim da cidade que fornece o quadro de fundo para os excessos de violência que estas

mesmas figuras femininas são capazes de protagonizar<sup>27</sup> conforme aparece na tragédia *Hécuba*. Na peça, a antiga rainha torna-se assassina depois de escrava. Ela age junto com as prisioneiras aparentemente indefesas e em seu diálogo com Agamêmnon, vv. 876-90, advoga claramente pelo poder feminino.

Diz ele a respeito do pedido de vingança contra Polimestor “que mão estará contigo? Onde arranjarás amigos?” (v.879) ao que Hécuba responde “estes tetos escondem uma multidão de troianas” (v.880) e “com elas me vingarei do assassino de meu filho” (v. 882). Sem acreditar na superioridade de um grupo de mulheres, Agamêmnon interpela “mas como com mulheres haverá poder sobre homens?” (v. 883), uma frase ao estilo da posição ideológica aparentemente sustentada pela camada masculina hegemônica da sociedade grega; ao que a antiga rainha explica “assombrosa é a multidão com um artil, e invencível” (v.884). A situação inusitada que se apresenta leva o rei a confirmar seu descrédito “assombrosa: mas eu desconsidero a força feminina” (v.885) o que faz Hécuba justificar sua posição com exemplos conhecidos pela tradição - casos de mulheres que, em grupo, mataram homens: ela menciona a passagem da morte dos filhos de Egito<sup>28</sup> e a das mulheres de Lemnos (vv.886-7), mas termina por deixar que sua fala seja comprovada pelos atos que estão prestes a ser realizados. Aqui, nesta passagem, Hécuba está oferecendo ‘exemplos históricos’, não contando mitos exemplares.

---

<sup>27</sup> O elemento de afirmação de poder viril em Eurípides é muito raro. Analisem-se detalhadamente as personagens masculinos de suas tragédias e parecem muito mais fracas que suas contrapartes, funcionando como ‘escada’ (termo de teatro para o personagem que existe para ajudar a elevar o contracenante), mais do que como heróis monolíticos: *Orestes* inicia com Electra nomeando os sofrimentos do irmão (1-71), fragilizado pelo assassinato da mãe; em *Bacas* há toda uma armadilha para fragilizar o rei de Tebas, Penteu, realizada pelas mulheres de Dioniso; em *Ifigênia em Aulis* são os discursos das mulheres Clitemnestra e Ifigênia que fulguram na peça, justificando posições irredutíveis de sacrifício e vingança; em *Hécuba*, nenhum dos reis alcança a potência dramática em suas falas que Hécuba ou Polixena apresentam; *Troianas* é praticamente uma peça de mulheres, em que tanto Taltíbio quanto Menelau representam uma pálida presença das figuras masculinas, não porque destituídas de poder decisório, afinal dominam a vida das cativas, mas não são caracteres fortes.

<sup>28</sup> Mito desenvolvido por Ésquilo e parcialmente preservado em *Suplicantes*.

Eurípides retoma este tema na peça *Bacas*, 405 a.C., representada apenas depois de sua morte, quando põe em cena este mesmo conflito entre as forças masculina e a feminina, seus poderes e seus marcadores sociais – claro que temos Dioniso por trás da ação, mas mesmo em comparação com os deuses olímpicos, este deus é especialmente feminino em sua potência humanizada. Seja entre deuses e mortais ou entre mortais entre si, parece reaparecer a mesma ‘anomalia’ social, qual seja, as mulheres mostram-se mais fortes do que homens, exemplar de uma performance social criada e difundida pelo imaginário narrativo literário de Eurípides. Sabemos que a representação dramática ocupou um importante espaço entre as práticas sociais e rituais públicas durante o período clássico, e isso só aumenta a responsabilidade do dramaturgo de Salamina, que propõe tal mutação dos comportamentos tomando por marcador o problema de gênero, que atravessa as relações políticas e as familiares.

Romilly (1998: 128) sustenta que o teatro de Eurípides vive ao ritmo da surpresa, entre impactos do erro e da revelação, do mal-entendido e do lance teatral. Das tragédias que se passam em Tróia, *Troianas*, *Quersoneso*, *Hécuba*, *Egito*, *Helena*, e em Argos/Micenas, *Orestes*, o problema da força das figuras femininas em relação a dos homens pode ser nitidamente percebida pela construção das personagens e da ação dos dramas em questão. Separadamente podemos observar duas personagens que podem ser consideradas antipodais: Helena e Cassandra. Embora ambas estejam relacionadas com o imaginário erótico, cada uma delas representa uma espécie de posição frente ao encontro sexual e ao desejo masculino e sua ação. Ou seja, as personagens se encontram, na experiência da violência: rapto, estupro. Será possível articular ambos como signos da união relacionando-os à significação ritual do gesto de levar uma donzela para um novo lugar/lar. Nesse sentido, articulações específicas e composições únicas, criadas para alimentar uma

sociedade onde a violência feminina deveria figurar como modelo artístico. A colocação desta questão oportuniza a análise de Eurípides sob um olhar crítico, e uma reflexão sobre os próprios modos de operação dos conteúdos sociais pelos narradores e espectadores/ leitores/ público consumidor.

### 3.4 *Troianas*

A mais antiga das três peças do conjunto que analisamos, *Troianas*, é datada de 415 a.C. e nos fornece uma situação singularmente intensa para a compreensão do problema da feminilidade e da violência no mito de Tróia. Há interfaces claras neste sentido em sua contraparte, na determinação histórica do passado grego: a distribuição das mulheres era prática corrente, parte integrante do butim a ser escolhido, presenteado ou sorteado aos exércitos depois de uma vitória. Especialmente relacionada com o modelo aristocrático, que, na ausência de moeda, prestigiava os seus melhores guerreiros com presentes e mulheres, esta prática já está presente no relato da *Ilíada*, em toda a discussão do Canto I acerca de Briseide e Criseide.

O tratamento do mito de Tróia nesta abordagem de Eurípides dirige a atenção do espectador e/ ou leitor para o problema das vítimas, e observamos uma evolução lenta das personagens femininas da casa real de Tróia e um deslocamento de cenário atípico: o drama não se passa mais na cidade, porque não há mais cidade, mas no plano vazio da praia, quando estão em tendas, prestes a serem definitivamente separadas Hécuba, Polixena, nomeada, mas ausente, Cassandra, Andrômaca e a ambígua figura de Helena. Esta é a única das peças preservadas que lida com as personagens de Cassandra e de Helena no mesmo contexto, embora não apareçam juntas, contracenando num mesmo episódio.

*Troianas* é uma tragédia de três episódios margeados por um prólogo inicial seguido de um párodo centrado no Coro, de acentos líricos ao começo, e um êxodo final de alto clima dramático em que Tróia é abandonada por suas últimas habitantes. Entre os três episódios, intercalam-se outros tantos estásimos ou cantos da lírica coral, e nesta peça o

coro é formado por mulheres troianas. Cassandra é a figura central do primeiro episódio, enquanto Helena divide com Menelau e Hécuba o último episódio numa acirrada discussão sobre a sua pessoa.

O clima nas *Troianas* é de suspense; seu tema: a terra e a lealdade ao *óikos*; o eixo central de seu enredo: a distribuição das mulheres para os vencedores; o momento: a madrugada do primeiro dia da queda da cidade, imediatamente após a tomada, saque e incêndio da cidadela. A ação se inaugura com a chegada do arauto que indica à rainha Hécuba e às mulheres troianas que a acompanham saindo das tendas - o coro -, a sorte que aguarda às mulheres da casa real<sup>29</sup>. A tragédia se inicia com o lamento de Poseidon, o deus do mar e protetor da cidade.

Cassandra aparece no primeiro episódio em *Troianas* e enuncia um discurso incômodo e desafiante sobre as figuras dominantes masculinas, principalmente dirigindo-se a Agamêmnon (vv.356-60/ 445-61) e Odisseu (vv.431-43), os primeiros no comando do exército aqueo.

Contrariamente ao resto das prisioneiras que humildemente encontram sua sina, Cassandra é apresentada como participante do grupo de figuras dionisiacas. Poderíamos supor que, desde seu primeiro contato com a audiência, fica estabelecido um vínculo: enquanto é chamada de louca pela mãe: “minha filha, mênade, lá pula, Cassandra girante” (v.306) e pelo coro de troianas “rainha, a virgem bacante não vais conter?” (v. 342), o espectador, o público das tragédias sabe que ela diz a verdade. Oliver Taplin e Mark Ringer já assinalaram uma possibilidade de metateatro no texto antigo, Taplin defendendo que

---

<sup>29</sup> Helena nunca é vista como companheira das outras mulheres troianas, embora tenha sido colocada numa tenda como as outras. Seu estatuto é de mulher de Menelau, portanto grega e inimiga; assim é tratada pelo coro, por Cassandra e por Hécuba.



apenas era possível percebê-lo na comédia, enquanto Ringer demonstra sua presença na tragédia, em textos de Sófocles.

Eurípides possibilitou ao público a construção da personagem em contraste com a fala das outras personagens da encenação: Cassandra torna-se a mais confiável das testemunhas narrativas quanto ao desfecho do ciclo, para o espectador.

Tratando de seu próprio fim, a sua morte com Agamêmnon, esta é descrita como um gesto de retribuição, de vingança em “mãe, recobre minha cabeça vencedora” (v.333), “matá-lo-ei e agora eu saquearei casas, buscando vingar meus irmãos e meu pai” (v.360) e “no Hades desposarei meu esposo (v.445) (...) “juntar-me-ei aos extintos, exitosa, tendo devastado a casa dos Atridas, que nos destruíram” (v.461). Sua condição de profetisa - e sobre quem recai a maldição de ausência de credibilidade -, torna Cassandra um fenômeno único de personificação de um ‘tipo de vida muito mais antigo’<sup>30</sup>, pois Cassandra ainda se comunica diretamente com o divino, Apolo fala através dela, do qual ela se diz serva (v.450) e que nesta peça aparece gentilmente mencionado: “ó coroas do deus que eu mais amei, atavios évios, adeus (...) para que o corpo ainda puro eu as dê a ti (...) ó senhor mântico” (vv. 451-4). Possuída pela visão, ou possessão mântica, a personagem fala sobre reis em posição de igualdade, senão de superioridade e o fato de ser mulher não a desautoriza, ao contrário, é através de seus atributos de sacerdotisa e de sua piedade e lealdade à família, considerados próprios de uma mulher, que ela alcança a posição privilegiada de credibilidade para os espectadores e/ou leitores do texto dramático.

---

<sup>30</sup> Ainda da época minóica preserva-se um imaginário visual envolvendo o poder feminino, como o da possessão, indicado pela presença de serpentes em miniaturas de faiança e metal encontradas em contexto religioso e documentadas em representações iconográficas em Creta. Heraklion Museum, Galeria IV, caso 50, objetos rituais do Repositório do Templo de Knossos. Estas mulheres de seios nus e olhar extático são chamadas ‘deusas da serpente’ embora não se faça idéia de quem representavam realmente. Certamente podem ter sido sacerdotisas ou figuras de mulheres da casa real ligadas ao poder político.

O modelo de força que Cassandra personifica já tinha perdido todo o fulgor no século V., embora possamos acreditar que tenha sido historicamente proeminente como as profetisas ainda demonstravam através da persistência da predição do futuro pela arte oracular que tradicionalmente era praticada em Delfos. Com a sofística e as pretensões racionalistas de certos filósofos como Tales e Protágoras estas vertentes da possessão religiosa já estavam desacreditadas, neutralizadas no ambiente da pólis clássica, em que “se celebrava a força da retórica para afirmar a incerteza” (Segal: 1968, 7). Mas no contexto ritual da arte trágica, essas referências sobrenaturais atuam como uma intrusão do *outro*, da diferença radical e remetem cronologicamente ao passado do *ethos* grego. Eurípides tira proveito deste efeito de choque para questionar noções de ética e responsabilidade ao articular intencionalmente a expressão do saber de Cassandra com a incredulidade dos seus interlocutores.

A personagem de Helena aparece no terceiro episódio, depois de Menelau surgir em cena requisitando-a. As mulheres troianas estão sendo divididas entre os vencedores aqueus e o rei Menelau vem às tendas para buscar aquela que foi sua esposa deixando transparecer que pretende matá-la. Menelau, ela e a velha rainha Hécuba têm um diálogo em que é discutida a responsabilidade de Helena pela partida de Esparta e união com Páris.

### 3.5 *Helena*

Na tragédia *Helena*, datada entre 412 ou 411, encontramos a personagem de Helena no Egito, suplicante, junto à tumba do antigo rei da região, Proteu. O tema é reencontro de Helena e Menelau. Alguns problemas são tematizados enquanto motivo poético e nos permitem articular estreitamente o mundo da erótica e o da violência, que o tangencia e nos interessa especialmente.

Eurípides inova dentro das possibilidades das versões e apresenta uma abordagem do mito que sintetiza a *Palinódia*, de Estesícoro e as *Histórias* de Heródoto. Além das personagens Menealau e Helena, que protagonizam o desenlace feliz dos esposos, fazem parte da trama Teucro, irmão de Ajax, o novo rei da região, Teoclimeno, sua irmã, Teônia, que é vidente, uma velha, um mensageiro e os Dióscuros.

No prólogo, inicialmente narrado por Helena, fica-se sabendo que o rei Proteu a tinha recebido das mãos do deus Hermes e jurado conservá-la na condição de hóspede. Ela teria esperado o esposo para resgatá-la, mas com a morte do rei, seu filho deseja desposá-la e está ficando impaciente. Sem nunca ter pisado em Tróia, pois Hera teria posto um fantasma em seu lugar, seu duplo foi raptado por Páris e resgatado no final da guerra (vv.44-50).

Ela fala do seu estado de suplicante presa à tumba do antigo rei Proteu nas terras do Egito, e o perigo que se aproxima com as núpcias forçadas por Teoclimeno, filho de Proteu. A situação de Helena é frágil. Não é mais a guerra que está no centro da narrativa, mas a posse sexual de Helena, e, embora haja apenas um pretendente, Teoclimeno, a situação de

Helena é mais premente já que ela se encontra vivendo sob seu teto, dependente dele como de um *kýrios* (originalmente algum homem da família).

Helena lamenta-se – ela perdeu tudo, sua casa, sua honra, o esposo, e vive praticamente aprisionada num lugar estranho. Com o surgimento de Teucro, o irmão de Ájax, em cena, inicia-se o diálogo. Este tem uma reação violenta quando a vê, mas não entende que está frente à verdadeira esposa de Menelau. Amaldiçoa-a pela sua semelhança com aquela, e conversam sobre a guerra. Teucro se apresenta e justifica sua presença naquela região por ter sido expulso de sua terra pelo pai depois que retornou de Tróia. Depois de ouvir a história do suicídio de Ájax pelas armas de Aquiles, Helena pergunta:

H. - Estavas, estrangeiro, no famoso sítio de Tróia?

T. - A queda da cidade assisti...

H. - Foi devorada pelo fogo?

T. - A ponto de não haver mais muralhas.

H. - Infortunada Helena! Deste causa à morte dos Troianos!(105-9)

No verso 105 e seguintes ficamos informados a respeito da destruição total da cidade pelo fogo, com aniquilação de seus habitantes do sexo masculino. Helena lamenta que sua figura tenha sido a responsável no v.109 e fala de si como de outra, dissociando sua vida das histórias que contam dela, como se pudesse olhar de fora sua própria existência, e esta lhe fosse desconhecida. Como um indivíduo sem história, ela pergunta sobre o transcurso do tempo, dando uma impressão de afastamento do mundo dos acontecimentos (v.111, 113). A resposta de Teucro contextualiza temporalmente o problema do drama, somando dezessete (17) anos o período em que a personagem se encontra no Egito. Quando ela pergunta pelo tempo, o espectador da tragédia faz as contas e dá-se início a um processo de historicização do mito, ou seja, cria-se uma ficção para a narrativa, garantida pelas datas:

H. –Que tempo decorreu desde a ruína de Tróia?

T. –A pródiga estação dos frutos sete anos voltou no longo giro dos anos.

H. –Quantos mais ali passastes sem penetrar os muros da cidade?

T. –Tantas luas, por fim, quantas completam o curso de um decênio. (111-14)

E neste primeiro diálogo também se instaura o problema da semelhança entre as duas figuras, a de Helena e a de seu duplo, durante o qual ela questiona primeiro, a existência, e logo, a realidade da criatura que voltou de Tróia em seu lugar. Nos versos 117 a 121 insiste com Teucro a respeito do caráter falso desta imagem virtual dela mesma:

H. - Viste a infeliz? Ou falas dela apenas por ouvires falar?

T. - Com estes olhos a vi, como te vejo.

H. - E sem receio de que os Deuses vos tenham ludibriado com uma vã aparência?

T. - Não insistas nessa mulher; tratemos de outro assunto.

H. - E credes que não foste enganado? (117-121)

Em seguida informa-se sobre Menelau, e Teucro explica que ninguém sabe onde ele está desde a tempestade que os desorientou na partida de Tróia e que é dado por morto (123-132); sobre sua mãe, Leda, e descobre que ela se enforcou pela vergonha da filha (133-6), assim como ou estão mortos seus irmãos, ou se tornaram uma constelação e habitam o céu (137-141). Teucro acaba por confessar que veio consultar Teônia, profetisa e irmã do rei, e despede-se reforçando a diferença entre Helena, o nome, e Helena, a figura que está diante dele. Diz que “se tens de Helena os traços, pelo menos teu coração não se assemelha ao dela” (160-1).

A entrada do coro feminino responde aos lamentos da personagem e o grupo de mulheres é composto, segundo Helena, de “gregas adolescentes, despojo de um pirata” (192-3). O coro nesta tragédia tem um papel muito restrito, com poucas falas, mas que procuram acentuar o aspecto deplorável da condição de Helena. “Que infortúnio haverá que ainda não tenhas sofrido? Ou provação que ainda te falte?” (217-8) pergunta o coro enquanto narra sua concepção a partir de Zeus em forma de cisne, ou seja, rememora o aspecto maravilhoso das condições do surgimento da personagem.

Este diálogo do coro a partir do verso 260 é dedicado à discussão da ‘beleza’ e merece ser atentamente observado. Esta, a beleza, é acusada por Helena de ser em parte responsável pelo seu estado de sofrimento. “Minha beleza e Hera causaram-me a desgraça” (260). Ao enumerar os acontecimentos que compuseram seu percurso e que justificam sua percepção de que a beleza, que deveria ser um bem para as mulheres, só lhe trouxe problemas, delinea-se um gráfico de queda, em que se distinguem:

1. ser um prodígio (256); uma maravilha (260); nascida de um ovo (258); de Zeus e Leda (259);
2. sua beleza, que chamou atenção sobre si (261-6);
3. ter pesares múltiplos e ser inocente (268-72);
4. os deuses a arrancaram de sua pátria (273);
5. levaram-na a viver entre bárbaros, privada de amigos (274);
7. sujeita à escravidão mesmo sendo filha de pais livres (275);
8. quando pensa que o marido vai libertá-la, descobre que está morto (277-9);
9. Leda, a mãe, está morta, e a culpam (80-1);
10. a única filha está crescendo sozinha, envergonhada pela mãe, sem marido (282-3);
11. os irmãos gêmeos, Cástor e Pólux, que dizem ser filhos de Zeus, não vivem mais (284);
12. se retorna para a Grécia será aprisionada porque acreditam que ela seja a fugitiva Helena que Menelau seguiu até Tróia (287-9);
13. se fica, terá que ser esposa de um rei bárbaro (295-6);
14. ter uma vida odiosa, com aversão ao marido (296-7);
15. matar-se (298);
16. perder a dignidade com o suicídio (298-3002);

Podemos perceber os motivos enumerados de sua infelicidade na seqüência discursiva do monólogo. A inocência de Helena é garantida pela sua fala, mas apesar disso, a personagem se encontra numa aporia. Encerra o discurso reiterando a culpa da beleza pela sua perdição (304-5) e pela destruição de Tróia. “Ó Tróia, ó urbe mal-aventurada, como te

esmaga a sorte! Pereceste por um crime do qual sou inocente. Muito sangue de bravos, muito pranto, eis o que te custou minha beleza, dom de Afrodite” (362-6).

O paradoxo desta tragédia se apresenta já na primeira cena: é a duplicidade de Helena, pois enquanto seu nome e sua figura foram para Tróia, sua pessoa com seu caráter estão desfigurados no Egito. Ela sofre, seu *pathos* a dilacera e não parece haver esperança; neste momento recebe o conselho de ir ver Teônia e entra com o coro das mulheres para o palácio. Teônia é citada desde o início como profetisa, quando Teucro a menciona (143), seu *status* é impecável e ninguém duvida de suas predições. Enquanto personagem, sua aparição é determinante de toda a trama, sugerindo um estreito reconhecimento da valia da mântica. Apesar disso, existe um momento posterior em que se destrata os adivinhos<sup>31</sup>.

Surge inesperadamente Menelau (386). A partir daqui a tragédia assume um caráter mais picaresco, pois a audiência pode antever uma solução para as dores de Helena, mas assim como em *Íon*, tragédia de Eurípides de mesma época, tudo depende de um arranjo muito incerto e crivado de peripécias dramáticas que põem em risco a compreensão e a vida de ambas as personagens.

Menelau se apresenta como um náufrago, está esfarrapado e salvou-se do mar com um pequeno número de companheiros que o esperam na praia. Tenta entrar no palácio, mas é impedido por uma mulher, guardiã da porta, que o adverte para fugir, pois o atual senhor é inimigo dos gregos. Quando Menelau questiona o motivo, fica sabendo de Helena.

Men. -Qual a causa do ódio que assim me alcançaria?

Guardiã- É porque Helena, filha de Zeus, mora neste lugar.

---

<sup>31</sup> Esta é uma estratégia dominada pela tradição dramática de Sófocles e Eurípides: *Antígona*, *Édipo Tirano*, *Troianas*, *Bacas*, são peças em que em algum momento se fala contra os adivinhos, e, ainda assim, tudo que foi predito por eles acaba acontecendo no final. Parece servir para acirrar as diferenças entre as facções, as mais antropocentristas e racionais contra as irracionalistas e animistas, correntes dominadas pelas forças cósmicas nas quais a magia e a vidência se inserem no mundo antigo; mas tanto Sófocles como Eurípides reforçam nos textos citados o poder dos oráculos e das visões.

M. - Que disseste? Que nome proferiste? Repete-o para mim!

G. - Falo da filha de Tíndaro: vivia noutros tempos em Esparta. (469-72)

A compreensão de Menelau fica fortemente abalada pela réplica da velha porteira; neste momento, ainda sem entender a magnitude da situação em que se encontra, ele pensa que a mulher se refere àquela que ele trouxe consigo e que está numa gruta da praia.

M. - Quando? Retiraram-na da gruta onde a deixei?

G. - Antes que os gregos chegassem, ó estrangeiro, a Tróia (475-6).

O que a resposta indica não faz o menor sentido para ele. Este diálogo termina deixando uma sensação de perplexidade.

Nova entrada do coro, em que as mulheres vêm comentando uma ‘fofoca’, um assunto do momento: o que a profetisa Teônia acabou de dizer a Helena de maneira privada. Cria-se uma rede feminina que sabe que Menelau está vivo. Teônia, vidente, garantiu a Helena que Menelau vive ainda, perdido no mar; Helena, agora acredita na chance de ser salva. A audiência já sabia da proximidade de Menelau e os próximos movimentos narrativos são construídos para o esclarecimento deste drama de equívocos.

Primeiro Menelau e Helena devem se encontrar para o reconhecimento. Ele está em andrajos, faminto, e ela, prisioneira no reino de Teoclimeno, dorme junto da tumba de Proteu. O estado de ambos é deplorável para os modos de uma sociedade aristocrática, como a que a peça procura retratar. Helena o vê no momento em que se aproxima da tumba, e pensa que ele está a mando do rei para arrancá-la dali à força (550-2). Chama pelas mulheres, mas ele replica dizendo não ser um ladrão (553). Até o verso 594 os dois ficam se degladiando num processo de reconhecimento que termina com a despedida de Menelau, descrente, muito embora reconheça a semelhança entre aquela que se diz Helena e quem ele trouxe consigo de Tróia.



O que já tinha sido dito no prólogo, é novamente explicado, mas não parece plausível a Menelau acreditar que foi enganado por um *eidolon*, conceito que já aparece no texto homérico na *Odisséia*, no Canto XI, na descida ao Hades quando Odisseu vê e conversa com os mortos. Estes que ele reencontra são *eidolon*, figuras em tudo semelhantes aos vivos, mas sem materialidade, muitas vezes traduzido por fantasma. Entretanto, o sentido é de duplicação, virtualidade, em especial no caso de Helena. Já estava se afastando quando chega um de seus homens, um mensageiro, para avisar apavorado, que Helena desapareceu.

Instaura-se a incongruência – momento em que a religiosidade grega impera, pois o elemento mágico oblitera a lógica racional, tão fortemente reconhecida em Eurípides. O mensageiro chama este acontecimento de miraculoso, *taumáste*, “coisas espantosas sucederam-se”(601). A figura duplo de Helena falou antes de desvanecer-se:

- Desventurados frígios, e todos vós, os gregos  
que morrestes às bordas do Escamandro,  
por mim, movidos pelos artifícios  
de Hera, acreditando ingenuamente  
que Páris possuía Helena, quando jamais a possuiu!  
Fiquei convosco o tempo necessário, obedecendo  
aos decretos do destino; e urge que torne aos ares  
junto do meu pai. Contudo  
teve o seu nome desonrado a filha  
de Tíndaro, a infeliz! Sem ser culpada! (608 e ss)

Os acontecimentos são simultâneos, e, enquanto a verdadeira Helena, que estava no Egito, encontrou Menelau, a *outra* se despede e desaparece. Diz o mensageiro:

- Tua esposa desvaneceu-se no ar. À nossa vista esquivou-se e perdeu-se  
pela altura, deixando a gruta sacra, onde a guardávamos (605-7).

O Mensageiro explica perplexo e não admite o fenômeno miraculoso nem depois de Menelau ter-lhe explicado. Partilha da felicidade do senhor, mas não a entende. Menelau então se dobra à evidência do numinoso e recebe a verdadeira esposa nos braços e, estando

ambos na mais baixa condição social possível dentro do contexto aristocrático, se reencontram e se reconhecem. Helena conta, à pedido do marido, como foi levada da sua casa, reassegurando-lhe sua inocência, e reatam seus laços de fidelidade e confiança mútua.

Num momento tão místico do enredo, logo após um milagre divino, Eurípides insere um forte discurso anti-áugures (adivinhos, intermediários do divino), pois, segundo o Mensageiro, se qualquer técnica para ver o futuro funcionasse, algum dos adivinhos que estiveram entre eles saberiam que lutavam por um fantasma e os teriam avisado, evitando a carnificina. Contrariando o teor religioso da peça, diz:

- Mas noto como são as profecias dos adivinhos ímprobos e cheias de mentiras! Oculta-se a verdade, não a achamos no fogo dos altares nem no canto melódico dos pássaros. É loucura pensar que as aves possam ajudar os mortais! Não deu aviso Calcas, e nada revelou ao exército quando via morrer nossos amigos por um fantasma; silenciou Heleno, quando Tróia destruímos sem motivo. Dir-se-á talvez que um deus lhes impedia falar. Então, por que invocar o oráculo? Imploramos os deuses, ofertando-lhes piedosos sacrifícios! Doravante, abandonemos essas predições! (744-55)

Esta passagem de Eurípides faz eco a uma importante cena da tragédia *Édipo Tirano* de Sófocles. F. Marshall (2000) ao analisar o mito de Édipo considera a passagem em que Édipo confronta Tirésias e a que Jocasta critica as profecias e seus profissionais como um ‘ataque à mântica’. Neste sentido, Sófocles e Eurípides fazem algo semelhante quando colocam em cena uma crítica à validade e eficiência da mântica. Segundo Marshall:

À margem dos pressupostos metafísicos de causalidade e determinação (sabe-se desde sempre que no texto trágico trata-se da soberania divina e suas formas), a arte oracular pode ser percebida ao menos em dois diferentes níveis de representação. Em primeiro lugar, há a já bem percebida defesa da profecia (...). Em outro nível da representação dramática, entretanto, anterior a este domínio final atribuído à mântica, há no texto a formulação de críticas contundentes à profecia, críticas que, se no final são desautorizadas pela supremacia do nume, enquanto são proferidas exercem poder corrosivo (Marshall: 2000, 109).

Em *Helena*, são os não-nobres, o subalterno mensageiro e o coro, que se insurgem contra os profissionais da arte da adivinhação. Em *Édipo Tirano*, ao contrário, são os reis

que, erroneamente, acusam os adivinhos de não dizer a verdade. No final do drama se comprovam todas as afirmações de Tirésias, mas em *Helena* as acusações procedem e calam fundo, pois o nune não deu a conhecer seu segredo e os videntes em questão, nomeadamente do lado aqueo, Calcas, e do lado troiano, Heleno, não foram capazes de o descortinar. Quando o coro à continuação diz que pensa como o ancião no que concerne aos adivinhos, Helena apenas responde “seja como quiserdes!” (761) e retoma a narrativa das aventuras de Menelau.

A aparente negligência com que Helena lida com a situação, cortando o assunto, e a impossibilidade de argumentação em defesa no caso, nos força a pensar na possível posição assumida nos círculos racionalistas do século V quanto à mântica e a reação da audiência frente a esta discussão. A este respeito Marshall assume que “as profecias, com as múltiplas polêmicas constituídas em torno de si ou de seus temas correlatos eram certamente temas fascinantes para o público ateniense clássico, capazes de mobilizar ânimos e opiniões (Marshall: 2000, 109). Neste contexto enunciativo de *Helena* o mensageiro não está errado: os videntes ou não sabiam, ou não disseram o que sabiam, tornando sua função inútil e equívoca. Embora este não seja o tema principal, a peça transita entre a posse e a duplicação de Helena e, nesse sentido, o sagrado e suas manifestações são parte integrante da trama.

A tragédia não termina, ao contrário do que se poderia esperar, com o reencontro de Menelau e Helena. O que poderia ter sido um final se reverte numa espécie de epopéia heróica. O desenlace dependerá mais do que tudo da esperteza com que o casal vai encenar uma ‘outra história dentro da história’, configurando-se metateatro (Ringer: 1998). Rompendo a ilusão dramática, se sobrepõem camadas de ficção, anulando a percepção de ‘realidade mimética’ que a encenação dramática poderia propiciar.

Peripécias têm início e a personagem de Menelau terá, como Orestes na tragédia *Electra*, de Sófocles, que representar outra personagem, num artifício de metalinguagem, e anunciar a morte de Menelau; ambos, Menelau e Helena, serão forçados a mentir. Porém, ao envolver a própria vidência da irmã do rei, Teônia, novamente presentifica a discussão da credibilidade do saber profético. Suas iniciativas buscam ludibriar Teoclimeno, tentando fugir, um, da morte, outra, do sacrilégio de uma união forçada.

Helena aconselha Menelau que fuja para não ser apanhado e morto (805), mas a falta de coragem seria insustentável para o herói e ele lhe relembra que destruiu Tróia por sua causa (806) e que vai ficar para resgatá-la. Começam descartando a morte do rei (810-15), e terminam por arquitetar uma astuciosa trama para conseguir escapar. Neste diálogo, Helena antevê uma possibilidade desde que Teônia, a profetisa, não revele o que sabe, ou seja, minta sobre a presença de Menelau para o irmão. Caso isso não ocorra, estarão perdidos.

Desesperados com a possível evolução de seu drama, o casal combina morrer junto, num rasgo de profundo romantismo, quase anacrônico se considerarmos o conjunto dos textos preservados de Eurípidés. Poucos enredos trágicos mencionam o amor correspondido e num caso conhecido como o de *Alceste*, a esposa morre exatamente para garantir a vida do marido. Evadne, uma personagem de *As Suplicantes* atira-se na pira do esposo, Capaneu, um dos chefes que cercaram Tebas com Polinices, mas o faz contra a vontade de seu pai, Ífis, que presencia a cena e tenta dissuadí-la. Em *Helena*, ao contrário, ela e o próprio marido combinam os detalhes.

Men. – E se se recusar aos nossos rogos?

Helena. – Morrerás; e eu serei, contra a vontade, esposada.

M. – Mulher, estás-me traindo! Essa coação não passa de um pretexto.

H. – Não! Juro-o sobre a tua frente, escuta, sobre a tua cabeça que é sagrada!

M. – Que juras? Não tomar outro marido nunca, ou morrer?

H. – Morrer com a mesma espada que tu, e cair exânime ao teu lado!  
 M. – Apertemos as mãos, em testemunho do juramento!  
 H. – Aí tens: juro contigo que, se morreres, morrerei também!  
 M. – Se te perder, acabarei meus dias!  
 H. – Para morrer com glória, que faremos?  
 M. – Depois de te imolar sobre o sepulcro de Proteu, matar-me-ei. (832-43).

Entre as várias maneiras de morrer que as tragédias exploram, tanto de homens quanto de mulheres, embora as mortas mulheres sejam mais numerosas, nenhuma se parece com esta morte apaixonada, planejada pelo casal Menelau e Helena. O seu caráter heróico prova-o a escolha da espada (Loroux, 1985), um instrumento viril, que Helena já tinha mencionado como uma opção no verso 298. Antes, contudo, Menelau pensa em enfrentar o adversário, que não pode ser considerado um pretendente lícito, pois Helena já é casada. Teoclimeno é tratado como tirano e exerce um tipo de poder autocrático, diferente do dos gregos. Mas Menelau contesta “combaterei, até ao fim das forças, por meus direitos de marido” (844).

O direito de posse de uma mulher é profundamente discutido neste drama, pois embora Teoclimeno não devesse pensar nela como uma possibilidade para esposa, visto tratar-se de uma mulher já comprometida, com seu poder de rei, faria sua vontade prevalecer pela força de seus homens. Na tumba de Proteu, Helena encontrou um último refúgio, pois arrancá-la de lá seria um sacrilégio violando a figura paterna, que a protegeu como um *kýrios* faria.

A chegada de Teônia em cena (865) apressa os acontecimentos. Esta já conhece de antemão os perigos que a presença de Menelau acarreta, e claramente dispõe do assunto.

Finalmente é de mim que depende o teu destino, quer te ponha a perder, como deseja Afrodite, dizendo ao meu irmão quem sejas, quer a vida te salve, para agrado de Hera, no esconder esta verdade ao meu irmão que me ordenara dantes avisá-lo, tão logo aqui chegasses (887-90).

Helena apresenta uma súplica desalentadora, enumerando a repetição dos seus males e a promessa de Proteu de protegê-la e de devolvê-la ao marido; Menelau mostra-se argumentativo e insistindo no seu direito de esposo, fala dirigindo-se ao sepulcro como se falasse com o antigo rei, pai de Teônia. Estratégia ritual de efeito cênico e político, pois ao falar com um morto ao lado de seus restos, Menelau evoca o próprio cerne do culto aos mortos, relacionado ao lugar de enterramento do corpo e que tamanha importância apresenta na análise do culto aos ancestrais, por se tratar de uma terra específica que abriga um corpo e um nome, o da linhagem.

W. Burkert (1993, 377-8) ao abordar o culto dos mortos e a inumação, fala do sepulcro como um lugar de forte poder simbólico para o procedimento cultural ao morto. Para Burkert “o túmulo é assinalado com uma pedra, o “signo”, *sêma*. (...) No entanto, o “signo” também pode ser concebido como guardião misterioso do morto. Assim, aparecem leões e esfinges como marcas tumulares. O “signo”, *sêma*, permanece e anuncia o defunto “para a eternidade”. Cuidar do túmulo é obrigação dos descendentes”. E Menelau adverte Teônia de que morrerão ele e Helena sobre a tumba de Proteu, “para orvalhá-la com nosso sangue! E assim os nossos corpos ficarão estendidos sobre a lápide, monumento de dor para os teus olhos e de condenação para o teu pai” (984-7). Neste caso, Menelau está ameaçando profanar o nome de Proteu com os corpos sobre a pedra sepulcral, sobre o signo, e, de uma forma oblíqua, manchar de sangue inocente a linhagem representada agora pelos filhos Teônia e Teoclimeno.

Teônia, que conhece os signos do sacrilégio por exercer a função social de profetisa, reconhece nesta ameaça de Menelau conseqüências gravíssimas para sua própria família, seu *oikós*. A justiça se impõe e a princesa egípcia não recusa ajuda. Ela sabe que se o pai vivesse, já os teria devolvido um ao outro, mas que, ao mesmo tempo, nessas

circunstâncias, ela não tem poder para tal. Segundo Teônia, o máximo que pode fazer é ficar à margem dos acontecimentos, sem dizer nada ao irmão. Para Menelau assegurar a posse de Helena vai necessitar de um embuste, pactuado com a audiência, que presencia a combinação entre os esposos. Helena urde a trama, “queres passar por morto sem o ser?”(1050) e ele, mesmo vendo nisso um mau augúrio, concorda.

A partir de então, Helena inicia uma representação mimética do estado de luto, como se tivesse recebido a notícia da morte de Menelau. Irá cumprir os passos rituais que indicam a morte de um ente próximo, os gritos de desespero, o corte dos cabelos, o entoar dos cantos fúnebres (1053-4) e pedir ao rei que realize em nome de Helena os últimos ritos merecidos a seu antigo marido. Astutamente, Helena promete a Teoclimeno que será sua esposa depois de terem sido cumpridas as cerimônias, fornecendo a oportunidade tão esperada ao rei de possuí-la. O acentuamento do confronto erótico fica ainda mais perverso porque Eurípides apresenta o personagem de Menelau tendo que assistir sua mulher seduzir o inimigo e manter o personagem que ele próprio criou nas reduplicações de papéis que o embuste acertado exigiu. Assim como Helena se duplicara, uma em cada lugar, Menelau vem anunciar sua ausência, duplicando-se como mensageiro do anúncio. O *voyeurismo* de Menelau agora o força a presenciar Helena representando a dor pela sua morte.

Menelau se submete, e a trama surte efeito – eles estão fortemente afinados com as características odisséicas que Atena é capaz de fornecer. Calame (1997, 385-6) cita um poema de Teócrito, *Epitalário de Helena*, em que Helena se distingue por sua beleza tanto quanto pelas suas qualidades vocais, que lhe permite cantar à Atena e à Afrodite. É um único documento que fornece alguma ligação entre ambas, mas notável porque embora sempre tenha sido ligada a Afrodite, aqui, em Eurípides, Helena também se relaciona com o princípio de inteligência representado por Atena.

Eu no paço entrarei, e a cabeleira farei cortar, e trocarei a túnica branca por vestes negras, e com as unhas hei de lanhar as faces mal feridas. Estamos na hora e corro duas sortes: morrer, se se descobre a nossa trama, ou regressar à pátria, libertando-te (1087-92).

Neste momento do drama e mais do que nunca na totalidade de seu mito, sua identidade está relacionada ao culto de Hera. Esta é a tragédia em que estes três princípios femininos novamente se reúnem na encarnação de Helena. Eurípides, nesta construção narrativa específica, a faz herdeira das três figuras divinas: Afrodite, Atena e Hera, litigantes do momento primordial da sua intromissão no mito de Tróia; ou seja, o momento do julgamento de beleza no Ida.

Helena invoca Hera, “Ó Hera venerável, ó esposa de Zeus, livra das fatais agruras ambos estes mortais infortunados” (1093-4), e pede a Afrodite o relaxamento dos males, “e tu, que conseguiste o prêmio da beleza, prometendo-me a Páris, Afrodite, filha de Diônia, não causes minha perdição! Bastante me fizestes sofrer até agora, entregando o meu nome, em vez de minha pessoa, ao teu estrangeiro” (1097-1100).

O párodo interrompe a ação quando Helena entra no palácio. O coro entoia um lamento à guerra, questionando também as vontades divinas, que tanto jogam com os destinos mortais. Demonstra perplexidade ao observar que Helena, embora filha de um deus poderoso como Zeus, seja acompanhada por uma fama tão negativa.

Sim, és filha de Zeus, Helena; teu pai, de um cisne na figura de Leda te gerou; e todavia te persegue, na Grécia, a fama odiosa de perjura mulher, injusta, ingrata e ímpia. Não sei o que se considere certo entre os homens; percebi, no entanto, que a palavra dos deuses é verídica (1143-1150).

Eurípides termina este canto coral com o retorno do tema da condenação da guerra e da violência que esta promove, “se é o sangue derramado que deve decidir as desavenças



miseras que existem entre os mortais, em nenhum tempo cessará a discórdia nas cidades humanas” (ou “nunca, se o sangue for o árbitro da paz, a luta entre as cidades dos homens encontrará um fim”) (1154-5).

A primeira personagem a aparecer é Teoclimeno, saudando respeitosamente o túmulo do pai e trazendo à conversa a chegada de um grego ao país. Como seu temor se resume a perder Helena, quando não a vê junto do túmulo, pensa que ela escapou. Logo percebe que ela está no palácio, pois a vê sair em trajes lutuosos, negros, com os cabelos cortados, e chorando. Esta, dirigindo-lhe um tratamento distintivo, “ó meu senhor, meu amo – é o tratamento que doravante devo dar-te (1193-4), conta ao rei que soube a morte de Menelau por um homem náufrago, que acaba de chegar e que o viu morrer. Apresenta Menelau como este homem, testemunha e historiador de sua própria morte. Descreve sua morte no mar, a infelicidade de ter ficado insepulto, e sua constância à memória do marido. Seu discurso induz o rei a perguntar quais ritos dariam fim à sua dor e ela explica (inventando um costume tradicional fictício e imputando-o aos gregos) que deve-se jogar no mar numa cerimônia simbólica tudo o que o morto precisa.

Menelau/ náufrago, que entra no diálogo para auxiliar no embuste, troca os primeiros cumprimentos com o rei, e começa a detalhar os passos da ‘cerimônia fúnebre’ que supostamente deveria ser prestada ao rei morto. Teoclimeno antevê uma possibilidade de possuir Helena de forma legítima, demonstrando-se simpático, e não através da força, como até então parecia propenso. Se dispõe a oferecer tudo o que for necessário e Menelau/ náufrago começa pedindo uma vítima animal para o sacrifício de derramamento de sangue ao morto (1255), depois um leito funerário vazio (1261), armas de bronze, porque amava as armas (1263), flores (1265) e, para lançar as oferendas às ondas, um navio e remadores

(1267). Também esclarece que a Helena compete, no papel de familiar, a execução da cerimônia que, segundo ele, deveria ser cumprida pela mãe, pela esposa ou pelos filhos.

Teoclimeno concorda com todas as exigências, apesar de não desejar que Helena embarcasse no navio. Convida o estrangeiro a entrar no palácio, prometendo-lhe roupas limpas e condições de retornar para as suas terras. O personagem de Menelau repete nesta tragédia um pensamento que Hécuba já enunciara para Andrômaca em *Troianas*. Depois de Teoclimeno manifestar o desejo de vê-la parar de sofrer por aquele que já morreu, diz o marido dissimulado:

O teu dever, jovem mulher, consiste em amar doravante esse marido que tens aí e em esquecer aquele que já não vive. É o que nestas circunstâncias, melhor te convirá (1288-90).

Menelau/ náufrago continua prometendo-lhe voltar à Grécia e fazer cessar os falsos rumores em torno de sua pessoa. Ao que Helena responde com uma brilhante réplica onde predomina o sentido duplo das palavras e a ambigüidade de seu significado. Exemplo de retórica, diz Helena: “Assim será! E nunca meu esposo terá de que queixar-se. Tu mesmo hás de julgá-lo com teus olhos” (1294-5).

Novo párodo (1301-68) é dedicado ao rapto de Perséfone por Hades. Neste conjunto de versos, o coro descreve o sofrimento da mãe pela perda da filha e insinua uma relação de proximidade entre casamento e morte. Segundo o relato do coro, nem Ártemis, nem Atena (as duas deusas virgens) conseguiram encontrar a jovem e quando as dádivas de Deméter cessaram, Zeus mandou as Cárites, as Musas e Afrodite para acalmá-la. A última estrofe é um tanto enigmática e não fica claro de quem se fala, se de Perséfone, se de Helena, criando-se uma espécie de campo semântico comum e intercambiável. O canto coral

termina exaltando Dioniso e as festas da deusa em noites altas (1365-7), supostamente relacionados com os prazeres sexuais dentro do contexto da situação dramática.

Quando Helena reaparece em cena, anuncia às mulheres do coro que o plano está funcionando e que Menelau está limpo, bem vestido e armado. Ela termina prometendo-lhes que, se possível, as levará consigo novamente para a Grécia. Quando Teoclimeno aparece, é para chamar as escravas a participar do cortejo fúnebre, levando para o navio todas as oferendas destinadas ao pretense morto. Por medo de um suicídio, pede a Helena que não embarque com os demais, mas esta o tranquiliza dizendo que não pretende se arrojara às ondas, pois de nada adiantaria. Recebem o navio e o seu comando das mãos do rei, que se despede de ambos cordialmente, esperando em breve celebrar a festa de casamento com Helena (1439). Menelau, sem Teoclimeno em cena, invoca Zeus, pai e deus sábio, para libertá-los. Sua súplica é comovente e refere-se a todas as desgraças já suportadas. Esta é sua última fala na peça; nem ele, nem Helena aparecerão mais em cena. Toda a última parte da fuga avventuresca será narrada depois de realizada.

Na última entrada do coro, já se fala das terras da Lacedemônia, dos festivais em honra a Atena, celebrada com danças sacras das quais ficaram afastadas tanto tempo, ou a Jacinto, morto acidentalmente pelo amante Apolo, e que se festeja em Amiclae, na Lacônia (1467-75). Também invocam o irmão de Helena entre os deuses, para que guie o barco e a salve. O canto coral termina sua súplica no momento em que Teoclimeno sai do palácio e encontra um mensageiro vindo do porto.

O relato do mensageiro explica a fuga de Helena e Menelau em detalhes. Começa por admoestar o rei a pensar em outro casamento (1514), pois a noiva partiu. Teoclimeno, que a princípio não entende, permite que a explicação seja assim pormenorizada. Continua o mensageiro:

Mal a filha de Zeus deixara o paço e caminhava para o oceano, com uma profunda dissimulação, andando lentamente e desprendendo gemidos, choros e ais pela suposta morte do esposo, que ao seu lado estava, chegamos ao abrigo onde se guardam os teus navios e lançamos à água uma excelente nau sidônia, tendo bancos para cinqüenta remadores (1526-32) (...)

Enquanto com fervor nos ocupávamos, os gregos, os antigos companheiros de Menelau, à espreita de momento mais propício, acercaram-se da margem. A roupa em trapos, o seu bom semblante contrastava com o aspecto miserável. Logo que os vê, assim lhes fala o filho de Atreu, mostrando um sentimento hipócrita: ó gregos desgraçados, em que navio chegastes até aqui? Não quereríeis reunir-vos a nós, no funeral do filho inditosíssimo de Atreu a cuja sombra prestará a filha de Tíndaro a homenagem derradeira? (1537-46).

Para surpresa dos marujos de Teoclimeno, os outros sobem à bordo, carregam o touro escolhido como vítima sacrificial e num determinado ponto do mar Menealau prepara-se para imolar o animal. Toda a cena é vividamente descrita. Ele fica de pé na proa do navio, segura a espada e à vista da garganta do touro, sem nomear o morto, profere uma oração. Invoca Poseidon e as filhas de Nereu e pede que os salvem, a ele e a esposa, e levem-nos até à costa de Náuplia. Enquanto isso tendo enterrado a espada na garganta do touro, um jato de sangue saltou às ondas, pressagiando uma bem-aventurada travessia. Os marinheiros egípcios tentam lutar, mas enquanto eles têm apenas a madeira dos remos, os gregos têm punhais e espadas. Uma carnificina tem lugar no navio e apenas um sobreviveu, o narrador. Todos os outros remadores de Teoclimeno foram mortos e atirados ao mar. Menelau e Helena conseguiram finalmente escapar.

O corifeu demonstra perplexidade pela urdidura da trama que ludibriou a todos, mas Teoclimeno, que preferiria castigar os estrangeiros, volta sua fúria contra a irmã que, sabendo da presença de Menelau, também o enganou. O corifeu dialoga com o rei, impedindo-o de cometer um sacrilégio e matar sua irmã que foi inocente. O final da tragédia é marcado pela epifania dos Dióscuros. No diálogo de Helena com Teucro, no

início do primeiro episódio, a personagem apenas pergunta a este por três familiares: Menelau (123-32), a mãe (133-6) e os irmãos (137-42) e no que insinua uma ordem hierárquica. Depois de Menelau, seus irmãos seriam seus *kýrios* naturais. O último bloco temático de *Helena* está relacionado aos irmãos: enquanto Teoclimeno ameaça e acusa a irmã Teônia, vendo nela uma mulher vil, traidora do irmão (1634, 36), os irmãos que Helena acreditara mortos surgem para aplacar a cólera do rei e justificar toda a saga da irmã. Desde sua retirada de Esparta, até seu retorno ao lado do marido, foi tudo realizado conforme a vontade dos deuses, dizem eles, e Teoclimeno não deve indispor-se.

Por outro lado, a partir do verso 1662, a fala é dirigida diretamente a Helena. Eles contam para a irmã que sempre a protegeram e que continuarão assim, velando por ela e pela sua volta segura à casa. Ficamos sabendo que Helena, no fim dos seus dias mortais, tornar-se-á uma deidade e habitará junto dos irmãos, recebendo seu quinhão dos sacrifícios e sendo honrada como deusa. Menelau, por seu turno, morará na Ilha dos Bem-aventurados. O fim dos esposos está decidido pelos deuses e Teoclimeno se dobra ao destino fixado, concordando em deixar que o casal siga em paz e que sua irmã permaneça incólume a sua fúria. Passados todos os episódios, o rei termina por assegurar os irmãos da virtude de Helena, “a mais casta e benévola de todas as esposas” (1684-5).

Com a aparição dos irmãos, depois da partida de Helena ao lado do marido Menelau, as últimas perdas são recuperadas, pois os responsáveis naturais por Helena não estão mortos, ao contrário, agora são deuses e, simbolicamente a paz que se instaura por sua vontade reverbera na paz da casa de Teoclimeno, no Egito. O irmão compreende e perdoa a irmã à imagem dos Dióscuros, que compreendem e protegem a irmã Helena, restaurando-se os elos do *óikos* pelo entendimento da vontade divina do pai Zeus, refletindo na justiça da casa e do nome de Proteu.

### 3.5 *Orestes*

*Orestes*, tragédia escrita por Eurípides, é datada de 408 a.C., tendo sido apresentada pouco tempo antes da sua morte, ocorrida em 406 ou 405. Tem um enredo peculiar, sem outra fonte remanescente que corrobore esta variante de Eurípides. A personagem central é Orestes depois do matricídio, mas aparecem em papéis proeminentes Electra, Helena, Menelau, e também Hermíone, Pílates, Tíndaro, e Apolo. Eurípides reúne nesta peça toda a família remanescente dos Tindáridas e dos Atridas, depois de Tróia.

Christian Wolff (In Segal: 1968, 132) afirma que o enredo é invenção de Eurípides, funcionando como um parênteses entre duas histórias bem conhecidas, uma, a de Orestes retornando para vingar seu pai e reclamar sua casa, material das *Coéforas* de Ésquilo e das *Electra(s)* de Sófocles e Eurípides, e outra, a purgação de Orestes, o julgamento e absolvição em Atenas, material das *Eumênides*, de Ésquilo. Wolff sustenta que, embora a ação em *Orestes* seja nova e sem precedente mítico, a peça está repleta de ecos das ações das histórias anteriores.

Embora o tema principal seja a loucura de Orestes e a decisão da cidade de Argos sobre o destino dos dois irmãos matricidas, nossa atenção recai sobre o retorno de Menelau e Helena, vindos de Tróia depois de terem ficado perdidos por muito tempo no mar, depois da fatídica tempestade. Esta tempestade, resultado da fúria de Atena por ter sido desrespeitada no seu próprio templo, episódio protagonizado por Ájax, alterou as rotas dos navios e muitos morreram ou se perderam. Menelau, nesta versão de Eurípides, foi arrastado pelos ventos e ficou muitos anos fora tentando retornar com Helena, pois o texto não é preciso quando “depois que partiu de Tróia por longo tempo andou perdido em desvios” (v. 55).

A chegada de ambos a Argos através do porto de Náuplia acontece sete dias depois de Orestes ter morto Clitemnestra, filha de Tíndaro e irmã de Helena. Esta, a última descendente de Leda, sobreviveu aos gêmeos Castor e Pólux e a Clitemnestra, que acaba de ser morta. Na tragédia homônima de Eurípides, *Helena*, ela teve conhecimento da morte dos irmãos e sofreu pela sua perda. Agora, em *Orestes*, é Clitemnestra que ela lamenta. Helena não é nem tão arguta, como em *Troianas*, nem determinada como em *Helena*. Nesta tragédia, a personagem recebeu um tratamento mais duro, tornando-se mais superficial, mais fria e mais monolítica.

Na primeira cena encontramos Electra, que, fraternalmente, cuida de Orestes. As duas personagens centrais estão premidas pela necessidade, sem auxílio, esperando a decisão da cidade, que está por julgá-los pelo matricídio. As penalidades variavam entre apedrejamento e degolação; e o coro feminino, composto por mulheres argivas, está centrado em torno da situação de fraqueza em que Orestes se encontra. O efeito dramático é intenso, diferentemente de *Troianas* e *Helena*. Aqui tudo gira em torno da morte, já que a própria casa dos atidas é fundada no tema do sacrifício-sacrilégio, desde Pélops ser morto por Tântalo.

A ação decorre em frente ao palácio de Agamêmnon. O prólogo inicia-se com Electra, num solilóquio descritivo, em que somos inteirados de todas as peripécias das personagens envolvidas. A única esperança que ela vê em não morrer depende da palavra de Menelau. No verso 53 e ss. acompanhamos a descrição da chegada de Menelau:

Menelau acaba de chegar ao país, vindo de Tróia, e está ancorado na costa, depois de ter atravessado o porto de Náuplia a remo (53-5).

Na continuação dos versos, observamos a chegada de Helena e suas primeiras atitudes em solo grego, narração conforme a percepção de Electra, que visivelmente tem dela uma péssima opinião. O medo de Menelau dela vir a ser lapidada pela população caso caminhasse de dia ao lado dele já indica uma desconfiança da animosidade generalizada que sua figura inspira por parte dos cidadãos. Eurípides também criou a situação do reencontro de Helena e Hermíone, elemento de consolo e regozijo para ambas.

E à funesta Helena ele já a mandou à frente para o nosso palácio, esperando pela noite, não fosse atirar-lhe pedras, se a visse avançar de dia, algum daqueles cujos filhos morreram junto das muralhas de Ílion. Está lá dentro, a chorar pela irmã e pelo infortúnio do palácio. Porém, ela já tem, para as suas dores, uma consolação, pois Menelau deixou em nossa casa, quando navegou para Tróia, aquela jovem – Hermíone – que ele entregou à minha mãe para criar, trazendo-a de Esparta, e com ela se alegra e se esquece dos males (56-68).

Helena é descrita como hipócrita, frívola e vaidosa, comportando-se de maneira imprópria no primeiro diálogo com que se inaugura o drama. Deixando o palácio, ela dirige a palavra saudando Electra. A primeira frase do cumprimento enfatiza a situação delicada de Electra como donzela “que há tanto tempo permanece virgem” (72). No contexto público este é um tópico grosseiro para ser comentado acerca de uma donzela, pois implica que a sobrinha, embora seja princesa e filha de Agamêmnon, foi deixada sem casamento.

Este é primordialmente um problema de âmbito privado, pois lida com preocupações referentes à ordenação do *óikos*, embora afete todos os níveis da sociedade. Indica que a jovem em questão está desprovida de seu representante legal, aquele familiar que trata de seus interesses em relação à sociedade, o *kýrios*. Seu pai estava morto, o irmão, ausente, e Electra recusava-se a admitir Egisto como figura paterna, e assim o tempo transcorreu sem que fossem cumpridos os prazos tradicionalmente estabelecidos para o casamento de uma



moça (o que significa ter entre 13 a 16 anos). Neste contexto podemos entender a ausência de núpcias como um castigo, pois Electra está envelhecendo.

Helena e Electra têm um longo diálogo em que Helena lhe pede um favor, algo completamente incongruente no contexto do drama, e que depõe inclusive contra a inteligência da personagem e seu conhecimento básico das regras de sociabilidade ritual: Helena quer que a sobrinha, que tomou parte no assassinato da mãe, leve oferendas e libações ao túmulo de Clitemnestra em seu nome. As réplicas de Electra são mordazes. Vamos transcrevê-lo na íntegra, a partir do momento do pedido, para que possamos observar o desenvolvimento do raciocínio de ambas claramente e sua contraposição lógica.

- H. – Pelos deuses, menina, poderias fazer-me um favor?  
 E. – 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 quê?  
 H. – Para lewares 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 em Ílion.  
 E. – É de temer, na verdade: em Argos, os clamores contra ti andam em todas as bocas.  
 H. – Então, liberta-me desse receio e concede-me um favor!  
 E. – Não sou eu que poderei olhar para o túmulo de minha mãe!  
 H. – Contudo, é vergonhoso que sejam escravos a levar estas oferendas.  
 E. – E porque não envias a tua filha Hermíone?  
 H. – Não fica bem às donzelas andar por entre a multidão.  
 E. – Mas, assim, ela pagaria à morta o tê-la criado.  
 H. – Tens razão, e eu aceito o teu conselho, menina. Pois enviaremos mesmo minha filha! De fato, dizes bem (92-111).

Segundo nota da tradutora portuguesa de *Orestes*, Augusta F. de Oliveira e Silva (1999, 119), E. R. Schwinge (1968, 67) comenta que esta cena esticomítica, que começou por apresentar Helena a tentar persuadir Electra a fazer uma determinada ação, termina com uma situação inversa: é afinal Electra que acaba por persuadir Helena. Da esticomítica de persuasão sem êxito passa-se para uma persuasão cheia de êxito.

Vários pontos podem-se estruturar a partir deste diálogo. Primeiramente, a prática ritual exige oferendas ao morto; o problema de Helena é não querer ir até o lugar do sepultamento, precisando que alguém a represente. Porque não iria prestar suas homenagens, senão por vergonha e medo da reação da população? Helena chega próximo de cometer um sacrilégio, pedindo que alguém que tomou parte num assassinio leve oferendas para o morto. Não conhecemos nenhuma outra passagem na literatura trágica em que este gesto fosse sugerido. As próprias oferendas estariam contaminadas pelo *miasma* advindo do crime, algo que a personagem não cogita.

Em segundo lugar, elemento curioso, ela pede a Electra que vá, enquanto sua filha Hermíone vive ali também. Electra bem a relembra que sua filha poderia representá-la plenamente, mas Helena justifica sua opção, insistindo na idéia de que Electra já está distante da situação de 'donzela'. Diz ela "não fica bem às donzelas andar por entre a multidão" (108), referindo-se a Hermíone e confrontando sua situação no seio da sociedade com a de Electra. Como não parece haver nenhum outro critério que justifique a prevalência de uma sobre a outra, a idade provavelmente deve ser o elemento diferencial. Mesmo sendo ambas solteiras, Hermíone é quem deveria ser preservada como uma jovem. Na lógica de Helena, Electra pode se expor, pois, de qualquer forma, já passou do tempo de obter um casamento.

No final do diálogo do prólogo (110-1), Helena concorda em mandar Hermíone em seu nome, mas quando Electra fica sozinha amaldiçoa a natureza e comenta que Helena apenas cortou as pontas de seus cabelos para dedicar ao túmulo da irmã, a fim de conservar a beleza (128-9). Segundo ela "Helena é a mesma mulher de outrora" (129-30) e lança-lhe uma maldição diretamente "que os deuses te odeiem, pois assim me arruinaste e ao meu irmão e a toda a Hélade!" (130-1).

O drama de Orestes continua. O início do primeiro episódio é marcado pelas primeiras palavras da personagem protagonista, que oscila entre o delírio e a lucidez. E em todo o desenvolvimento deste momento do drama, o centro é o problema de Orestes, que pode ser condenado à morte e tem andado atormentado por visões. No segundo episódio, Menelau surge em cena (356 ss.). Sua posição é extremamente incômoda, pois representa vários papéis sociais que deveriam se posicionar de formas diferentes frente ao ato recém-cometido. Ele é, ao mesmo tempo, irmão do morto, Agamêmnon, tio dos irmãos matricidas, Orestes e Electra, casado com Helena, a irmã da assassinada Clitemnestra, e, portanto, parente de Tíndaro, pai de ambas.

Como os irmãos esperam o apoio que o irmão de seu pai poderia por direito prover, o diálogo alcança alto grau de convencimento retórico. O clima da conversa muda com a chegada de Tíndaro, rei de Esparta, procurando por Menelau. Diz o velho dirigindo-se ao coro:

Onde, onde poderei ver Menelau, o esposo da minha filha? É que, quando derramava as libações no túmulo de Clitemnestra, ouvi dizer que viera para Náuplia com a esposa, a salvo, tantos anos volvidos (468-77).

Tíndaro confronta Menelau por estar falando com Orestes. Quando Menelau tenta ser conciliador dizendo “se é infeliz, deve ser respeitado”(484), o sogro replica “tornaste-te bárbaro, por teres estado muito tempo entre os bárbaros” (485). Tíndaro é a figura que defende a lei, os limites do civilizado, que propõe um processo ao invés do derramamento de sangue (495-506). No que se refere às mulheres, também demonstra uma retidão apropriada. Sua posição atinge seu julgamento sobre as filhas: “odeio as mulheres ímpias e, em primeiro lugar, minha filha, que o marido matou! E Helena, tua esposa, nunca a

aprovarei, nem desejo falar-lhe! Nem te louvo por teres ido a Tróia, por causa de uma mulher perversa” (519-22).

Ficam os três frente à frente e cada uma das partes defende sua posição. Menelau, no centro, ponderadamente não se pronuncia nem por uma, em por outra parte.

O. – Menelau, porque andas às voltas, refletindo, partilhado entre dois pensamentos que seguem dois caminhos?

M. – Deixa-me! Refletindo comigo mesmo, não sei para que lado da fortuna me viro. (632-5)

Menelau promete, ao fim do seu diálogo, ajudar como lhe fôr possível com palavras argutas a causa de Orestes entre os cidadãos de Argos (682-716). Eurípides torna Menelau uma personagem fraca, e os irmãos não adquirem respeito por ele passado seu encontro. Orestes xinga-o “coisa de nenhum valor, senão para combater por causa de uma mulher” (718) referindo-se mordazmente a sua posição considerada gloriosa e afamada depois da queda de Tróia.

Pílates entra em cena, e encontra Orestes sozinho. Conversam e chegam à conclusão que é melhor defender-se na assembléia frente aos argivos que estão reunidos. Ambos saem; Electra entra depois do canto coral e ouve de um mensageiro que foram dados os votos e eles foram condenados à morte. A partir do verso 1085 começa a reviravolta deste drama. Já que não têm nada a perder, pois a vida lhes será tirada naquele mesmo dia, Pílates propõe uma ação tremenda, antes de morrer: matar Helena.

Helena, que está dentro do palácio, será o meio pelo qual eles pretendem atingir Menelau, fazendo-o partilhar da infelicidade dos parentes por uma perda dolorosa. Orestes concorda imediatamente, pois, segundo ele, lá dentro ela “já põe o sinete em tudo” (1108), ou seja, já está se apossando da casa dos parentes, em nome da fraternidade que a liga a Clitemnestra e liga Menelau ao antigo rei do lugar, seu irmão Agamêmnon. Helena não é o

centro narrativo, mas órbita em torno e atua como catalizador da transformação da situação como um todo, e as vítimas reassumem a situação, mesmo que por um último ato de vingança. Ao tentarem matá-la, estabelecem um paralelismo com a tragédia *Electra*, na qual o plano era matar sua irmã, Clitemnestra. Com esta segunda morte, Orestes torna-se-ia repetidamente assassino de familiares, mas Pílates advoga de tal forma contra Helena que torna realmente heróico da parte do jovem exterminar uma tal raça de mulheres, consideradas inúmeras vezes assassinas de homens e impudicas (498-502, 750, 1134-5, 1153). A passagem do diálogo com Pílates é o ponto do texto onde esta posição é mais fortemente defendida. Seguindo o modelo de um julgamento, temos o pronunciamento da acusação sobre Helena e da justificação da sentença de morte. Ela é acusada mais gravemente do que Clitemnestra, sua irmã: aquela teria morto não o marido, mas grande número de gregos, filhos, pais e esposos.

Pílates - 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 se 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. E não serás apelidado de matricida depois de a matares, mas ficarás sem esse nome, e sobre ti baixará o título melhor: serás designado como o exterminador da homicida Helena (1132-43).

Quando, além de matar Helena, combinam tomar Hermíone como refém, Orestes elogia Electra como “ó tu, que possuis o espírito varonil” (1204). A vida de Hermíone seria a permuta oferecida pela vida dos irmãos (1191-1202) conforme sugestão de Electra. E depois de uma evocação de Orestes, Electra e Pílates aos manes de Agamêmnon (1225-39), lançam-se ao artil e ao combate. Dentro da tragédia reaparece uma reminiscência épica na conjura dos três. A ação é aventuresca, pois devem prender Hermíone e matar Helena, apesar da guarda do palácio e dos servos desta. Helena é surpreendida por Orestes

e Píladés e dá dois gritos (1297,1301), mas a ação não é vista e sim ouvida de fora. Como observadores externos ao drama que se passa dentro do palácio, somos persuadidos a acreditar que estamos presenciando a morte de Helena. Ela grita que está perecendo, chama Menelau em seu auxílio, mas neste momento aproxima-se Hermíone e o interesse se desloca para o novo arдил premeditado por Electra: fazer com que Hermíone entre no palácio. Esta, sem saber exatamente o que ouviu, comenta que “todavia, entrou em mim um certo temor, porque, quando estava distante do palácio, ouvi dentro de casa um clamor qualquer” (1325-6). Esses ‘sons’ que Hermíone ouve são as últimas palavras de Helena. É ela, a filha única, que lhe escuta e vem em seu auxílio. Iludida por Electra, que a convence ter ouvido as súplicas de Orestes dirigidas a Helena, a jovem penetra no palácio para auxiliar os primos a pedir por suas vidas (1345).

Dos relatos do mito de Helena que nos foram preservados, este é o único documento poético a respeito de sua volta a casa, de seu reencontro com a filha Hermíone e de seu fim. Uma grande alegoria das estreitas ligações entre o universo feminino – Clitemnestra, Ifigênia e Helena, Hermíone são duas gerações da mesma casa real; o equilíbrio final seria o assassinio de Hermíone. Clitemnestra fora assassinada, antes sua filha foi assassinada; agora, as duas mulheres da mesma família que restaram seriam aniquiladas. Por quem? Pela mulher-homem Electra. Esta, que renegou o sangue feminino da família em defesa do pai, atua como uma prefiguração de Atena, inimiga de Afrodite-Helena/ Hermíone. É Electra quem convence Orestes a ameaçar a vida de Hermíone, aquela que desde a infância é a sua esposa prometida.

Numa rápida observação mitográfica percebe-se que esta versão não segue a que é apresentada em *Andrômaca*, de Eurípides, pois enquanto ali Hermíone teria sido entregue como recompensa a Neoptólemo no retorno de Tróia, e Orestes vai reclamá-la na Ftia, na

casa de Neoptólemo, como sua mulher, lembrando-lhe a promessa antiga de casamento, firmada antes da do filho de Aquiles, em *Orestes*, por outro lado, as personagens de Orestes, Menelau, Helena e Hermíone estão se encontrando praticamente ao mesmo tempo pela primeira vez. Orestes havia chegado à cidade recentemente, visto fazerem apenas seis dias da morte de Clitemnestra (e da de Egisto, que nesta tragédia sequer é mencionada, a não ser de maneira oblíqua num momento do julgamento descrito pela testemunha, em que se fala nos amigos de Egisto).

Helena e Menealu tinham chegado na madrugada daquele dia; portanto viram a todos num primeiro contato e encontraram Hermíone preservada dentro do palácio, solteira, sem menção de pretendente. No verso 1346 e seguintes, Hermíone é aprisionada por Orestes e Electra no palácio enquanto esperam a vinda de Menelau. O coro canta o terceiro estásimo contra Helena. As mulheres argivas reunidas na frente do palácio provocam ruído para dar tempo aos homicidas de perpetrar sua morte. Dizem elas:

Coro – Com justiça dos deuses veio a vingança contra Helena. Porque a Hélade inteira de lágrimas ela a cumulou, por força do ruinoso, ruinoso Páris (1361-4).

É um servo frígio de Helena que traz as notícias dos últimos acontecimentos dentro do palácio. Sai apavorado e grita na frente do palácio. Seu desespero evoca o sofrimento de sua terra e lança imprecações contra Helena, que se somam às outras das argivas. Entre estes vinte versos, percebemos que nem em Argos nem para os frígios Helena é objeto de afeição. Quando as mulheres falam dela, enfatiza-se a traição, quando é um homem, é de sua beleza que ele fala. Diz o escravo:

Escravo – Ílion, Ílion, como lamento a tua devastação, aguda, aguda música em bárbaro clamor, por causa do olhar da filha da ave, de uma beleza como a asa de um cisne, da filha de Leda, funesta, funesta, flagelo de polidas fortalezas apolíneas! (1383-9).

Ele acaba de presenciar um acontecimento miraculoso e o coro pede os detalhes. Descreve a ardilosa aproximação de Orestes, Pílates e Electra implorando a Helena pela sua salvação até o ponto em que estão prestes a matá-la. Quando, neste momento, e segundo o escravo “ela, saindo do quarto, invisível se tornou através do palácio – ó Zeus e terra e luz e noite! –, fosse, na verdade, por sortilégios, ou por artes de magia, ou por rapto divino” (1494-7). Fala-se aqui do prodígio da desaparecimento do corpo de Helena no momento exato de sua morte.

Novamente, embora num contexto radicalmente diverso, encontramos uma narrativa do desvanecimento de Helena, de sua desaparecimento frente a testemunhas humanas. Aqui se assume que foi a figura real que desapareceu no ar, não a sua cópia duplicada, como em *Helena*. Mas o peculiar é a repetição da situação característica do ‘desvanecimento’ no mito de Helena. Isto provoca um efeito de espanto e aumenta o mistério em torno de sua pessoa.

Mas apesar da descrição do escravo frígio, Orestes continua tratando da situação como se eles tivessem matado Helena. Quando confronta o frígio sobre sua lealdade a Helena, pergunta-lhe: “Foi então com justiça que a filha de Tíndaro morreu?”, este replica “Com toda a justiça! Tivesse ela, ao menos, três gargantas para morrer” (1512-3). Esta é a primeira situação nesta tragédia em que vemos a posição ética frígia sobre Helena ser enunciada.

O diálogo com o frígio é uma cena entendida como cômica por certos comentadores, mas não se olharmos pelo ângulo do escravo; ele entra em cena apavorado, logo se confronta com Orestes de espada em riste, não tem nenhuma proteção, pois sua senhora, Helena, acaba de desaparecer..., enfim, não deve ser entendida como recurso ao riso e sim como limítrofe do trágico. Tudo o que lhe resta é a vida, e esta, ele tem que mendigá-la;



mesmo quando Orestes lembra-lhe que, com a morte, termina sua escravidão, “sendo escravo, temes o Hades, que te desprenderá de misérias?!” (1522), ele contrapõe que “todo o homem, seja ele um escravo, se compraz em ver a luz” (1523). Sua pretensa covardia, alardeada por Orestes, só exalta a força deste que, senhor do palácio, está armado e vem furioso, em contraposição à fraqueza do escravo, que é estrangeiro recém-capturado e que está presenciando uma situação inaudita em uma terra estranha.

Orestes libera-o pela resposta, considerada esperta, que dá a respeito do valor à vida, mas trata-o como se devesse temê-lo constantemente, como um senhor cruel a seu inferior. A coragem, enquanto atributo masculino necessário para a distinção e a nobreza de caráter, é negada ao escravo frígio, que se mostra temeroso, assustado. O temor é a contraparte do furor e Orestes, não esqueçamos, inicia a peça tomado por visões, exaltado e febril, ele próprio frágil, sob os cuidados de Electra. Foi preciso a construção de uma personagem tão miserável para que Orestes se sentisse forte: e o escravo frígio foi esta personagem. É a infelicidade no seu estado mais completo que faz rir àqueles que acham esta cena cômica.

Se ele realmente acha que Helena foi um flagelo para ambos os lados, provavelmente sim; mas nunca saberemos se ele gostaria que ela morresse, pois o tratam como um hipócrita. Nos coros de mulheres escravizadas troianas em *Troianas* e *Hécuba*, nenhuma diz nada de lisongeiro acerca dela. A qualquer uma daquelas mulheres sua morte seria desejável. A última afronta foi assistirem sua partida ao lado de Menelau como sua esposa reconquistada. No entanto, ele conta ao coro como saíram em sua proteção, ao ouvirem-na gritar.

Quando o frígio, depois Orestes, entram no palácio, ouvimos soar o coro das mulheres que, perplexas, não sabem se aprovam e silenciam ou se anunciam o que está acontecendo à cidade; encadeiam no canto o crime presente à memória do crime passado de

Pélops contra Enômao (1548), ancestral fundador da linhagem. Ao verem aproximar-se Menelau, avisam aos Atridas que tranquem o palácio. Menelau se apresenta dizendo saber do que está acontecendo. Segundo ele “já ouvi contar que minha esposa não morreu, mas se tornou invisível e desapareceu – boato vão que um mensageiro, desorientado pelo medo, me transmitiu” (1555-7). Exige que abram as portas para que possa resgatar a filha Hermíone e o corpo de Helena, “minha desditosa infeliz esposa” (1565).

Menelau é surpreendido pela adversidade. Tendo Hermíone como refém, Orestes, Electra e Píades podem tentar negociar sua liberdade, mas estamos frente a uma situação de aporia, pois Menelau exige a devolução do cadáver, “entrega o cadáver da minha esposa, para que eu lhe levante o túmulo” (1585), mas Orestes replica “aos deuses o reclama” (1586) designando assim a estranha ação que acabaram de presenciar e sua impossibilidade em atender ao pedido do marido de Helena. A poética de Eurípidés preserva a ambigüidade da situação na construção dramática da cena.

Orestes e Menelau têm um vivo diálogo no qual Orestes ameaça perpetrar sua vingança ao degolar Hermíone e depois queimar o palácio, morrendo. Esta é a última investida, pois pretende que Menelau os livre junto aos argivos. Menelau conhece as estruturas hierárquicas constituídas, e os poderes de um conselho e de uma assembléia deliberativa como a que acabara de ser reunida, e esta já tinha decidido por voto a morte de ambos. Sabe que pouco ou nada poderá fazer contra tal decisão, e diz estar em suas mãos (1617).

A tradutora e comentadora do texto, Augusta F. Silva, argumenta que nesta passagem está implícita a conclusão de que Menelau se dispõe a interceder pelo sobrinho, para reaver a filha, mas que isso não lhe parece ter ocorrido realmente na mente. O seu temperamento passivo impede-o de passar rapidamente à ação, como neste momento exigia

Orestes. Nesse sentido, o rei, embora preso na teia dos jovens vingativos, não tem poder ou autonomia para influenciar definitivamente os cidadãos argivos.

Quando Orestes lança para Pílates e Electra a ordem de incendiar o palácio, parece que iremos assistir a uma segunda Tróia, mais uma cidadela destruída pelo fogo vingativo dos Atridas. Observa C. Wolff (Segal (org.): 1968) que o mito da vingança podia ter parecido bárbaro no mundo civilizado, mas que, na assembléia dos argivos, é também evidente a barbaridade da justiça civil degradada. O modo selvagem dos três amigos é um reflexo do ambiente político contemporâneo: as mudanças de poder são freqüentes e repetidos os ciclos de vingança e represálias.

Mas em respeito ao prognóstico favorável que implica atender a vontade de um deus, e remetendo ao início do drama, em que Apolo é responsabilizado por ter convencido Orestes a matar a mãe (29-31), no epílogo o deus aparece e firmemente atua sobre os destinos das personagens. Embora possamos estranhar a epifania de Apolo, sugerindo que Eurípides lançou mão de uma figura divina por descontrole da ação, podemos, por outro lado, considerar os vínculos que a tragédia estabelece com o elemento religioso para justificar os comandos apaziguadores de Apolo.

C. Wolff (Segal (org.): 1968) considera que a reconciliação que Apolo opera é uma afronta a toda a razão e sentimento; Pohlenz (1961) afirma que não podemos tomar a sério a mudança de Orestes com respeito a Menelau, e muito menos o casamento de Hermíone com Orestes. Na verdade, esta última disposição é surpreendente. Objeta H. Parry (1969) que a solução que Apolo traz e a esperança que ela insinua não estão enraizadas na realidade. Como conceber que todos vão viver de um modo mais feliz, sem serem perturbados pelo inferno de sua experiência individual e coletiva?

Apolo não dá a mínima explicação para o fato de ter ordenado o matricídio. Confirma simplesmente que emitiu tal ordem (1666). A sua atitude é soberana e distante e a sua presença impõe-se como força superior, sem que algo seja esclarecido sobre a sua moralidade. Primeiramente, manda que ambos, Menelau e Orestes baixem a guarda e o escutem. Logo, detalha o acontecido com Helena nos seguintes termos.

Apolo – Helena, que tu, cheio de ardor, não conseguiste fazer perecer, suscitando, todavia, a cólera em Menelau, é esta que vedes nas funduras do éter, salva, e não morta às tuas mãos. Fui eu que a salvei e a arrebatei ao seu gládio, por ordem de Zeus, meu pai. Pois, sendo filha de Zeus, é necessário que viva como imortal, e nas funduras do éter tomará assento com Castor e Pólux, para a salvação dos navegantes (1631-7).  
E tu, Menelau, toma outra noiva e leva-a para o palácio, visto que os deuses, por meio da beleza de Helena, provocaram conflitos entre helenos e frígios, e mortes fizeram, para suprimirem da terra a afronta de uma excessiva população de mortais (1638-42).

Suas ordens atravessam todos os níveis da estruturação do *óikos*: não só designa a Menelau um outro casamento em Esparta, quanto guia os passos de Orestes até sua absolvição em Atenas (1646-51) e confere-lhe Hermíone como esposa. Nenhuma marca na tragédia indica que Orestes já fosse anteriormente escolhido como pretendente, comprovado pelas frases de Apolo. “Quanto a Hermíone, cuja garganta ameaças com um gládio, está marcado pelo destino que tu a desposes, Orestes. E Neoptólemo, que espera desposá-la, nunca a desposará” (1653-5). Também confirma o casamento entre Pílates e Electra (1657) e define os territórios pertencentes respectivamente a Menelau e Orestes. O primeiro deve deixar que Orestes governe Argos e governar ele próprio as terras de Esparta, dote de Helena (1660-3).

Nesta tragédia, Eurípides nos apresenta a última parte do mitema de Helena. Nesta versão do final de sua vida, fica-se sabendo que Helena tornou-se imortal. Com a presença de Apolo, assistimos à descrição do momento de divinização da personagem. Esta

apresenta uma simetria com relação a de Heracles; ele, também filho de Zeus com uma mortal, foi resgatado no momento de sua morte, passagem narrada em *Traquínias*, de Sófocles. Ambos são, enquanto filhos de um deus poderoso, concretizações da potência divina, e viveram até o limite mortal de suas próprias potências humanas, relacionadas ao seu gênero. A partir de Hércules e Helena, os homens e mulheres teriam parâmetros partindo destas figuras míticas, modelos divinos para distinguir o que é próprio de cada sexo e qual a extensão dos papéis permitidos socialmente. Ambos foram destinados no fim da vida a ocupar assento entre os deuses, onde a morte não tem lugar.

O final de Helena em *Orestes* é ser deificada como auxiliadora dos náufragos, junto dos irmãos Castor e Pólux. Segundo Apolo:

Eu aproximarei Helena da mansão de Zeus, alcançando o pólo dos astros brilhantes, onde, junto de Hera e de Hebe, esposa de Heracles, terá assento como deusa, sempre honrada por libações entre os homens, velando os mares, para bem dos navegantes, como Tindáridas, filhos de Zeus (1685-92).

A figura de Helena passa aqui do estatuto de mortal para o de imortal. E como deusa foi objeto de culto.



#### 4. ICONOLOGIAS

O *ícone* que nos ocupa, fixado pelos pintores nos vasos de cerâmica, as mulheres no mito da guerra de Tróia, apresenta para o estudioso um estranhamento natural em função da datação (ca. 2500 anos), e na medida em que as narrativas já haviam sido deslocadas de seu primeiro contexto formativo: o da épica. No momento clássico este mito não detém apenas as funções determinantes que o caracterizava nas sociedades arcaicas, ou seja, inserir o indivíduo no contexto religioso de piedade para com os deuses. O século V ateniense sofria um renascimento do mito, mas envolto em novas perspectivas e entendimentos. O mito foi usado como uma reação à uma tradição mais recente, que se dizia realista, que pretendia representar o mundo como ele é, assumidamente a posição dos primeiros filósofos e sofistas.

A arte figurativa que recupera episódios da queda de Tróia, majoritariamente peças do estilo de figuras vermelhas, aparece nos vasos concomitantemente às invasões persas, trazendo consigo forte carga emocional do imaginário da guerra, no final do século VI e início do século V, e as representações de Cassandra e Helena se estendem por todo o período da guerra contra Esparta, momento de maturação de estilo e de versões, em que as figuras de Helena e Menelau atuam como catalizadores de reações contraditórias frente a Esparta, as mulheres espartanas e seus reis.

Quando as figuras femininas que investigamos são representadas, também uma série de problemas éticos relativos ao comportamento masculino em tempo de guerra está sendo inevitavelmente colocada através delas. Os pintores, como qualquer artista, usaram seu meio de expressão para discutir estas posições numa forma aberta, em que as cenas

pintadas oferecem possibilidades de entendimento sobre o grau de violência impresso e suas justificações morais, fazendo refletir acerca do que conheciam e de como dominavam a tradição literária herdada.

As opções feitas pelos pintores oportunizam as primeiras fontes preservadas da visualização de certas cenas específicas em que a violência é praticada contra vítimas, e Cassandra e Helena são, respectivamente, protagonistas em estupro, rapto e perseguição, marcas do seu mito, mas também da espécie de leitura que está sendo realizada no momento histórico da produção da imagem. Os mitos retornam como referência a um passado histórico heróico, do qual alguns já não parecem ter mais orgulho, preferindo uma posição de ceticismo, mas também funcionam no século V como veículos de uma discussão tensa e complicada entre facções políticas e posições ideológicas, travada por metáforas e analogias.

A cerâmica de banquete empregou uma técnica sofisticada para narrar belamente as atrocidades perpetradas pelos vencedores em tempo de guerra, e certamente era associada a um forte poder simbólico no espaço originalmente religioso da mesa. Estas representações alcançam para nós um significado especial, e a intenção é, na medida em que a raridade das fontes permitir, estabelecer algumas articulações entre as narrativas em suas variantes, o período de sua criação, e o significado que determinadas opções dos pintores possam vir a ter no conjunto dos dados recolhidos a respeito das personagens, para a redação da história da cultura grega.



#### 4.1 A presença da arte da pintura na cerâmica em Atenas

Ao perguntar o que significa uma palavra, deparamo-nos com os sintomas de sua gênese: a palavra ‘cerâmica’ procede de *Keramos*, uma personagem do antigo triângulo erótico envolvendo Ariadne de Creta, Teseu, o civilizador de Atenas e Dioniso, o deus da representação. Ele teria sido concebido da união de Dioniso e Ariadne, e não seria filho de Teseu. Muito pouco conhecido, esse filho de Dioniso está impregnado no imaginário de Atenas nomeando um lugar eminente, o cemitério, com suas alamedas de tumbas, pilares funerários e estelas, situado no *bairro do Cerâmico*, propriamente um bairro de oleiros, analisado no capítulo um.

Dioniso permanece motivo e objeto de culto que aqui se desdobra em seu filho, e durante todo o período de florescimento de Atenas continuará sendo intensamente venerado, do teatro que cresce em técnica e dramaturgia, à pintura representativa, que o retrata desde através de pilares votivos com inscrições e imagens, até cenas das procissões menádicas e de sátiros, também encenadas nas primeiras peças rituais de teatro<sup>32</sup>. É mister lembrar Heráclito, frg. 15: “Porém, o mesmo é Hades e Dioniso, / o deus/ que os enlouquece e pelo que festejam as Lenéias”. A morte, o ritual e a sexualidade encontram-se unidos no texto de Heráclito no espaço polissêmico do bairro do cemitério do Cerâmico ou no palco do teatro na Acrópolis.

As imagens gravadas por pintores sobre a aparentemente frágil superfície da cerâmica revelam vestígios de uma preocupação literária acurada, que analisada, demonstra

---

<sup>32</sup> Nietzsche, na obra *O Nascimento da Tragédia*, e autores posteriores apresentam a possibilidade do teatro ter começado com cantos, danças de figuras que eram identificados aos companheiros do deus Dioniso.

escolhas éticas e posições ideológicas. Discutem através do uso de material mítico certos hábitos e fantasias presentes no corpo social. A presença das mulheres parece ter sido apreciada para representação de cenas de perseguição erótica e de sexo explícito, mas também aparecem em cenas de contexto religioso como vítimas ou viúvas, no maior número dos casos sendo mortas e raríssimas vezes matando, como é o caso de Clitemnestra.

Deixando o estudo de vasos fúnebres como os loutróforos ou os lébitos, com suas imagens votivas de preces ou representações dos rituais prestados ao cadáver, optamos pela observação da pintura dos vasos de banquete, como crateras, hydrias, e skyphos, nos quais iremos encontrar uma proliferação de variantes dos temas míticos, e também motivos cotidianos. Para realizar esta arte voltada ao prazer e ao consumo pelos vivos, os artistas tiveram que estabelecer certos padrões de desenho, formas e motivos, optando em grande medida na nova técnica de pinturas vermelhas pela liberdade de composição, embora algumas convenções de sentido incontestável nunca tenham sido alteradas.

No caso dos pintores de vasos, conhecemos a existência de corporações de ofício: grupos de trabalho em oficinas e ateliês que seguiam cada qual determinadas vertentes de expressão artística e tinham traços distintos de desenho. A mais importante destas corporações foi certamente o chamado Grupo dos Pioneiros (*Pioneer Group*), que reunia pintores que, segundo John Boardman (1996: 29) “eram possivelmente os mais interessantes dos que trabalhavam no bairro dos oleiros, não apenas por seus méritos artísticos, mas pelo seu caráter e coerência enquanto grupo”. Pertencentes aos primeiros momentos da pintura vermelha, Boardman aponta os Pioneiros como um movimento de renovação e definição na pintura de vasos. Segundo o autor:

É como se pela primeira vez na história da arte Ocidental, pudéssemos discernir um movimento consciente, uma confraria de artistas.(...) As peculiaridades que diferenciam-nos de seus predecessores, e de muitos dos seus sucessores, são facilmente definidas. Eles são artistas consumados. (...) Embora seus primeiros trabalhos surjam após apenas uma década depois da invenção da figura vermelha, os Pioneiros alcançaram a essência do que a técnica poderia oferecer, refinando-a em detalhe de desenho e composição a fim de alcançar uma qualidade de emoção e narrativa (1996: 29).

Também Eva Keuls (1997), no artigo *A Posição Social dos Pintores de Vasos Áticos* refere-se aos Pioneiros de forma especial. Quanto ao seu enraizamento no espaço físico e simbólico, enquanto artistas partícipes da tradição iconográfica e mesmo, especialmente neste momento, narrativa, Keuls, no artigo citado, diz que estes artistas viviam nas extremidades da sociedade respeitável ateniense e trabalhavam com cerâmica, um *medium* popular que não despertava o reconhecimento social; eles recebiam tão pouca aclamação que seus nomes foram preservados e gravados apenas por eles mesmos (1997: 291).A cerâmica, veículo de utilidade básica pelo baixo custo e usos muito variados, atingiu ao longo do período de produção do bairro do Cerâmico um grau de sofisticação muito superior a qualquer outro momento histórico. Verdadeiras obras de arte, em estado de quase anonimato foram produzidas sobre a tradição tanto mitológica quanto social.

Nesse momento, ceramistas e pintores começaram a despertar pela primeira vez alguma atenção. Nomes como Euthymides, um dos Pioneiros, é reconhecido como cidadão eminente, de acordo com Keuls. Euphronios é um mestre da pintura em figuras vermelhas, mencionado em vasos de Euthymides como relacionado ao seu próprio traço (Keuls, 1997: 289), e que, segundo Boardman (1996: 33) “(...) eram rivais, mas sem dúvida também amigos no Grupo dos Pioneiros-, talvez Euthymides fosse um pouco mais jovem, mas não um imitador”. Também Smikros, Hysis, Phintias, são nomes conhecidos de membros da

corporação que transformou os conteúdos e as formas da representação das imagens nos vasos de cerâmica ainda no período arcaico.

No início do século V a.C., encontrar-se-á Kleophrades, considerado por Boardman (1996: 91) ao lado do pintor de Berlin (anônimo, mas de traço reconhecido) como “os dois maiores pintores de vasos do princípio do século V, cujas carreiras e trabalhos podemos julgar”. Beazley escreveu vários artigos sobre eles, e faz algumas comparações como “o pintor da graça (pintor de Berlin) e o pintor do poder (Kleophrades) (Beazley *apud* Boardman, 1996: 91). Ambos foram ensinados pela escola dos Pioneiros. Kleophrades permaneceu relacionado à temática e ao estilo, embora também tenha se dirigido às narrativas de caráter mítico, os mais violentos visualmente. A representação do saque de Tróia, que será analisada, mais detalhadamente, é uma das obras.

John Boardman (1996) comenta este acréscimo de cenas cada vez mais abstratas e complexas nos vasos a partir do início do século V. Analisa que nesse momento acontecem uma série de mudanças radicais em Atenas: os ataques persas e a vitória do comando ateniense, conforme detalhados em Heródoto (2001).

Não só a pintura estava passando pela mudança do estilo de figuras negras para o de figuras vermelhas, mas estava diferenciando e ampliando seu repertório de imagens. O autor analisa que a fonte das novas cenas ou ciclos deve ser buscada basicamente nas próprias reações dos artistas às novas condições oferecidas. É possível concluir que, pelos motivos, havia entre eles um número significativo de intelectuais. "Pela primeira vez, se torna claro que poemas, novos ou velhos, estão inspirando a escolha das novas cenas" (Boardman, 1996: 223).

Há opositores ao estudo de Boardman no que tange à sua conclusão: os pintores eram iletrados e o que conheciam dos mitos eram cenas representadas nos espetáculos de

teatro. E, portanto, eles pintariam apenas o que viam, oferecendo meras variações. Eva Keuls em *A eminência da Morte na Pintura Grega Clássica*, discute a repercussão mútua entre os saberes míticos na literatura e na pintura durante este breve período em que coincidem a ascensão da tragédia e da cerâmica fina decorada tematicamente. Neste artigo fica pontuada a relação dramática de ambos: tanto o teatro quanto a pintura tinham uma preocupação com o momento crítico da ação: “o foco dramático no momento crítico está presente na literatura tanto quanto no grafismo” (1997: 247).

Keuls não prioriza o contexto da literatura ou da representação cênica, mas equipara os dois, evidenciando muito mais uma troca, um diálogo, do que uma cópia das cenas pela pintura. Mesmo porque, do que sabemos a respeito do teatro, as representações alcançaram seu apogeu quase meio século depois dos vasos terem sido pintados. Em outro artigo da autora sobre o mesmo universo temático, intitulado *A posição social dos pintores de vasos áticos*, o problema se coloca acerca da origem e da nacionalidade dos pintores e de seu *status* sócio-político em Atenas. Segundo Keuls:

(...) os pintores de cerâmica, diferentemente dos escultores, pintores de parede e de painéis, bem como arquitetos, trabalhavam nas apinhadas quadras de desenhistas de Atenas em quase total anonimato. Mesmo quando os textos literários gregos e inscrições mencionam cerâmica, é ao oleiro que eles se referem, não ao pintor.

(...) Virtualmente, todo nosso conhecimento sobre suas classes e posição social derivam de evidências internas, sustentadas por umas poucas dedicatórias inscritas pelos oleiros e encontradas na Acrópole. Como uma quantidade de estudos sobre os nomes dos pintores puderam estabelecer, em termos de posição social, eles eram um grupo misto. Eufônios sem dúvida era um cidadão, visto que ele dedicou uma oferenda na Acrópole. Eutímidis assinava repetidamente filho de Polias, desse modo dando-se um duplo reforço: seu pai praticava a arte da escultura, mais respeitada, e o uso do patronímico quase certamente denota cidadania ateniense. Nomes reveladores de origem estrangeira como Amasis ou Skites certamente apontam para nomes de forasteiros ou de metecos, e apelidos tais como Smikros, Pequeno, provavelmente indicam o *status* de escravo. Por outro lado, no final do século V um oleiro de nome Cefalos é conhecido, não apenas como cidadão, mas por ser um proeminente político (1997: 286-7).

## 4.2 Representações iconográficas do saque de Tróia

Inicialmente, em relação às representações iconográficas, vamos analisar aspectos das cenas que envolvem a *Ilioupersis* ou o saque de Tróia e, entre elas, as que direta ou indiretamente apontam para Helena e Cassandra. Estes vasos que representam o momento do saque da cidade em seus diversos espaços de acontecimento oferecem um enorme potencial interpretativo, pois o artista, a despeito de certa liberdade criativa, concebe o conjunto somando os episódios mais provocativos, mais referenciais, presentes na tradição do mito.

O mais espetacular exemplar remanescente da narrativa visual da *Ilioupersis* é a hídria do Pintor de Kleophrades<sup>33</sup>, de aproximadamente 490-480 a.C., marcando o início do período clássico. Muitos comentaristas já se debruçaram sobre esta peça, deixando-nos uma exegese profunda da imagem e das suas significações. Segundo O'Donnell:

O tipo de extensão narrativa que tem recebido maior atenção dos estudiosos é a sintagmática, ou a combinação de cenas sucessivas a partir da mesma história básica ou seqüência.(...) Num grupo sintagmático de imagens, há quatro parâmetros que determinam a natureza de combinações específicas. São o tratamento dos agentes, espaço, tempo e segregação ou interação de cenas individuais.(...) É possível que o tempo seja constante, mas o espaço é variado na *Ilioupersis* de Nápoles. A imagem é composta de cinco episódios separados colocados um ao lado do outro numa espécie de panorama. E realmente podem ter ocorrido simultaneamente (...) mas o observador tem que experienciar os episódios em seqüência, induzindo a leitura das cenas a uma possibilidade de seqüenciamento cronológico.(...)

<sup>33</sup> Este vaso aparece analisado nas seguintes fontes estudadas:

Boardman, John. *Athenian Red Figure Vases - The Archaic Period*, 1996, fig. 135; Fantham, Elaine, Foley, Helene, Kampen, Natalie B., Pomeroy, Sarah and Shapiro, H.A. *Women in the Classical World*, 1994, pg. 174, fig. 5.15; Shapiro, H.A. *Myth into Art Poet and Painter in Classical Greece*, 1995, pg. 165-6; O'Donnell, *Pictorial Narrative in Ancient Greek Art*, 1999, pg. 137-8, fig. 58.

Esta situação difere substancialmente da narrativa monoscênica (1999: 138).



Fig. 1. Hídria ática de figuras vermelhas atribuída ao Pintor de Kleophrades, ca. 490-480. Nápoles. National Museum, 2422. Cenas da *Ilioupersis*.

Além disso, tem uma especificidade rara, encontrada apenas em alguns poucos: trabalhando sobre o mito da queda de Tróia, ele tem representações de várias cenas de mesma temporalidade, mas que têm núcleos autônomos, cada qual ficando completa em si, num conjunto onde o sentimento de destruição e de desespero impera, com os quadros interligados por corpos de homens mortos e de mulheres em estado de lamentação.

É, sobretudo, uma peça complexa e de um senso brilhante de equilíbrio e *pathos*, para Shapiro “uma das mais espetaculares de todas as cenas de *Ilioupersis*” (1995: 165).

Esta hídria oferece ao observador a experiência visual de episódios que estão inseridos no mesmo momento temporal, a madrugada do saque da cidade; e nestes quadros o espaço é a variável que define a narrativa. O’Donnell, ao analisar este vaso, comenta que estudos anteriores consideraram este tipo de imagem como monoscênica baseado na consistência de tempo e espaço, mas esta imagem contém em realidade cinco episódios separados colocados próximos um do outro numa espécie de panorama (1999: 137).

Integradas por um tema único, temos alguns dos momentos fatídicos da noite em questão: acima de uma das alças do vaso, a cena que gostaríamos de discutir como sendo o estupro de Cassandra; à direita dela a morte de Príamo no altar de Zeus justaposta à morte de Astíanax (dois espaços diferentes de morte, um no ponto mais íntimo da casa, outro, arrojado das muralhas, mas executados pelo mesma personagem, Neoptólemo).

Na seqüência visual, uma cena que permanece uma incógnita<sup>34</sup>: situando-se acima da alça, vemos uma mulher completamente vestida, com um objeto não decifrado nas mãos que está atacando um guerreiro. Adiante temos Etra sendo reconhecida pelos netos, filhos de Teseu que vieram resgatá-la; e, finalmente, no último episódio, Enéias partindo de Tróia com o filho Ascânio à frente e o velho pai Anquises nas costas.

A pintura é ainda povoada por dois corpos masculinos caídos com escudos, couraças, mas sem capacetes, com os rostos bastante visíveis e três figuras femininas

---

<sup>34</sup> Cf. J. Boardman, *Athenian Red Figure Vases – The Archaic Period*, fig. 135. Na descrição abaixo do vaso o autor cuidadosamente acrescenta um ponto de interrogação entre parênteses depois de nomear Andrômaca como a referida figura feminina.



acoradas, com mãos elevadas na altura da cabeça, numa posição de desespero e lamentação, todos provavelmente troianos.

A percepção de conjunto é estupefaciente, pois um lado e outro do vaso jogam com a sensibilidade do observador, contrapondo cenas de intensidades equivalentes e sentidos opostos: ao mesmo tempo em que, de um lado um velho e um menino troianos são salvos (por Enéias) e uma velha ateniense é salva por dois jovens da sua linhagem (Acamas e Demofonte), no lado oposto um velho e um menino são mortos por um jovem inimigo, mais especificamente, o fim da linhagem masculina real de Tróia (mas que são indefesos e desarmados) – simetria e polaridade entre as idades e oposição dos gestos; a velhice tão respeitada entre os antigos num dos lados é honrada num homem e numa mulher, cada um pertencente a um grupo do conflito, e do outro é humilhantemente aniquilada com um sacrilégio, pois o altar é um local sagrado, que deve permanecer isento de sangue. Príamo leva as mãos à cabeça como as mulheres anônimas do vaso o fazem, enquanto Neoptólemo está prestes a desferir o golpe e Astíanax, no seu colo, jaz morto e sangrante.

Na outra zona, acima das alças, a questão que está em jogo não é etária, mas de gênero: em cada uma das cenas temos uma mulher e um homem e aqui também parece haver uma ênfase na contraposição dos efeitos, agora enquanto atacante-vítima. De um lado, uma mulher totalmente vestida e bem penteada, com o que parece ser uma tiara na cabeça (enfeitada, num sinal de realeza) ataca um homem que, escudo e espada em punho, se encontra abaixado, numa posição mais frágil do que ela, que avança. No lado oposto do vaso, Cassandra, nua, com um manto que lhe cai apenas nas costas, com o braço esquerdo agarrado à estátua de Atena, braço direito na direção da espada do agressor, que lhe segura pelos cabelos.

No sentido de orientar a leitura desse vaso, é possível procedermos a uma descrição minuciosa das personagens e das situações em que os reconhecemos durante a queda de Tróia. Da esquerda para a direita, temos o grupo composto por Enéias, filho de Afrodite com Anquises, abandonando a cidade armado com um escudo, levando o pai nos ombros e o filho pequeno a sua frente, todos os três com os rostos voltados em direção oposta a de seus corpos (supostamente para olhar a cidade, e as outras cenas).

Um segundo grupo é constituído por um guerreiro caído, Ájax Oileus com uma espada na mão direita, Cassandra, nua e ajoelhada junto a estátua de Atena e uma mulher, do outro lado da estátua, com ambas as mãos nos cabelos num gesto de desespero. Este episódio está em cima de uma das alças e entre este grupo coeso e o próximo, temos outra mulher sentada com as mãos elevadas à altura da cabeça encostada a uma árvore, convenção para representação de cenas exteriores.

Em seguida, temos o conjunto da morte de Príamo no altar de Zeus doméstico e, numa sobreposição forçada pela necessidade de compressão da imagem ou por questões relacionadas com o poder e sua transmissão, o corpo sem vida e sangrento de Astíanax no colo do avô, que está prestes a ser degolado por Neoptólemo, filho de Aquiles. Este, com uma espada levantada acima da cabeça, é representado no exato momento antes do golpe fatal desferido no rei.

Cassandra e o pai estão em espaço consagrado aos deuses, estátua e altar, sendo intocáveis e conferindo a estes gestos de violência contra eles um tom de sacrilégio. Atrás de Neoptólemo há outro guerreiro caído. O enigma, que ainda não foi resolvido, diz respeito às mulheres envolvidas diretamente na guerra, sua identidade e seu papel social. Nesse grupo J.Boardman (1996) analisa, com desconfiança, a figura como sendo Andrômaca. O'Donnell (1999) nem discute e simplesmente assim a nomeia. Mas o

conjunto é, na verdade, composto por uma personagem que as fontes escritas preservadas não elucidam. Ela está com o cabelo longo arrumado e uma tiara na cabeça, sem véu e de pé, segurando algo com as mãos que está no lugar de uma arma, mas não parece com nada que guerreiros utilizem, nos fazendo pensar num objeto fora do contexto original (remo ou pilão) prestes a ser utilizado no ataque contra um guerreiro que se encontra semi-ajoelhado, segurando escudo e espada. Esta cena está sobre a outra das alças, simetricamente oposta a de Cassandra do outro lado da hídria.

Esta personagem não se comporta como o resto do grupo de troianos, em fuga, violentados ou mortos. Andrômaca, que seria suficientemente importante para estar presente foi representada apenas em posição bastante submissa nas pinturas dos vasos durante o mesmo período, na cena da despedida de Heitor (que aparece numa variante na *Ilíada*, XXII). Cabisbaixa, segurando uma fíala numa mão e um enócoe noutra ou com o filho pequeno no colo, estas são praticamente suas únicas imagens e apenas relacionadas a Heitor e à viuvez eminente. Ao contrário, o que temos no vaso de Nápoles é uma jovem em posição de luta. O cabelo longo visível não ajuda na identificação como Andrômaca, que depois da morte de Heitor deve ter cortado o cabelo muito curto em sinal de luto.

Esta situação não é facilmente decifrável: Helena, pela lógica da personagem e todas as outras representações visuais suas conhecidas relativas a Tróia, não apareceria lutando e sim sendo trazida, conquistada; Polixena também não aparece em nenhuma narrativa visual ou literária em tal situação; poderia ser Enone, filha do Escamandro e primeira mulher de Páris. Mas a única fonte preservada da queda de Tróia em que existe uma versão do seu mito é descrita por Quinto de Esmirna, em *Posthoméricas*, Livro X, na qual ela se suicida sobre a pira de Páris. Seria preciso haver comprovação de fontes compartilhadas, para que pudéssemos inferir que esta versão de período romano possa ter

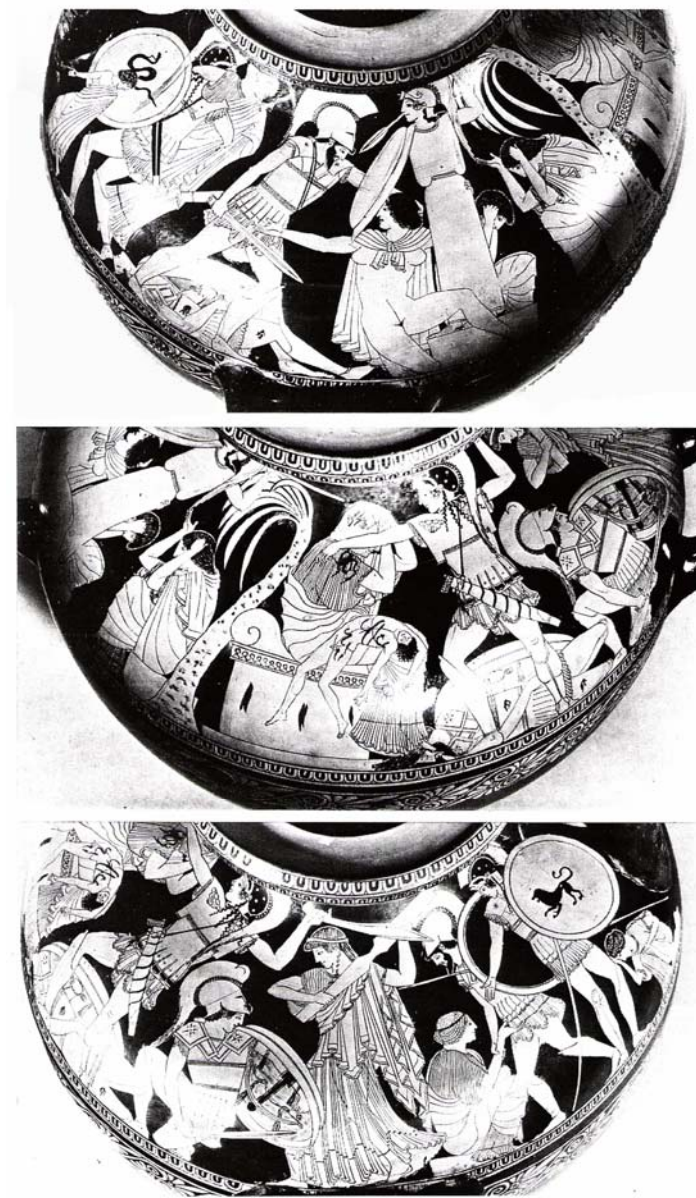
sido conhecida pelos pintores áticos. Não temos esta comprovação, mas segundo Quinto, ela já estaria morta no momento da destruição da cidade.

Qualquer outra filha ou nora de Príamo não mencionada pela tradição parece conflitar com a escolha do artista por personagens proeminentes. Mais do que conjecturar sua pessoa, que se torna impossível de verificação analítica definitiva, nos interessa, em função da continuidade da pesquisa, mencionar este gesto que, partindo de uma mulher, difere frontalmente do resto dos que são mostrados pelos artistas, sendo conflitante com o imaginário das funções e atribuições femininas na guerra.

O último grupo de figuras é de aqueos da casa de Teseu e compõe-se de Etra, mãe de Teseu, serva de Helena, que é encontrada pelos netos Demofonte e Acamante e salva por eles do incêndio e destruição da cidade. Os dois com lanças e escudos estendem mãos para levantar a velha senhora que se encontra sentada. Junto ao joelho de um dos jovens uma mulher agachada, cabelos curtos, leva uma das mãos à cabeça, completando o quadro. Considerando a proximidade de Etra e dos jovens, poderíamos acaso pensar na personagem desconhecida não como troiana, mas sim do grupo dos aqueos? Briseide? O artista deixou-nos além de uma exaustiva descrição visual do momento da queda de Tróia, um problema iconográfico que exige mais elementos para ser decifrado.

O Pintor de Kleophrades, assim chamado em função do ceramista que assina o vaso pintado, é descrito por J. Boardman (1996: 90) como um dos dois maiores pintores do início do século V. Produzindo em Atenas (refere-se a ele e ao Pintor de Berlin) enquanto Beazley, que dedicou a ambos monografias e artigos, os compara como “o pintor da graça (Pintor de Berlin) e o pintor da força (Pintor de Kleophrades)”. Ambos os artistas foram treinados na Escola dos Pioneiros do final do século VI e devem mais à autoridade de Eutimides e Phintias do que ao mais acadêmico e provavelmente mais velho Euphronios,

embora o Pintor de Kleophrades pareça mais estreitamente ligado ao estilo dos Pioneiros e a sua preferência por grandes crateras do que o Pintor de Berlin.



Detalhe da Hídria de Nápoles, para uma melhor observação dos detalhes das cenas.

Seu nome é desconhecido embora tenha sido durante muito tempo denominado pelos especialistas como 'Epiktetos II' porque esta assinatura aparecia duas vezes numa pelike, mas as assinaturas foram comprovadas como sendo falsificação moderna e o pintor

retornou ao anonimato. Sua carreira como pintor começa em torno de 505 e termina depois de 475, e mais de cem vasos lhe são atribuídos. Seu repertório de cenas está próximo do dos Pioneiros, mas ele o modifica com estudos originais acerca de certas versões ou a opção por personagens pouco representados. Citando Boardman:

O estoque de cenas míticas é do repertório dos Pioneiros, incluindo o interesse por Teseu ou Heracles, mas a sua maior realização foi com a representação de cenas de Tróia. O seu tratamento das cenas padrões é sempre novelesco, mas algo pode ser criação sua – o resgate de Etra,... e outras podem ser únicas. Na hídria de Nápoles, o Saque de Tróia é pintado como nunca antes ou desde então: não meramente crueldade – sacrilégio, assassinato, rapto, desespero – mas coragem também, a mulher troiana lutando com seu [*pestle*] (os únicos atos corajosos aqui são realizados por troianos); e libertação, a velha Etra resgatada por seus netos; e esperança, com a partida de Enéias com seu pai e filho: as últimas duas cenas distanciando-se dos horrores e todo um comentário sobre a emoção e os excessos que envolvem o saque de uma grande cidade. (...) Este vaso pode não ser o primeiro nem a última ocasião na qual o Saque de Tróia serviu de paradigma para os horrores da guerra. (...) Nenhum outro pintor de vasos conseguiu isto: os muralistas dificilmente podem ter feito melhor (Boardman, 1996: 94).

Outra representação da *Ilioupersis*, uma taça de figuras vermelhas, trabalho do Pintor de Brygos, data igualmente do início do século V foi identificada como de procedência Ática, encontrada na Itália e hoje no Museu do Louvre. A assinatura de Brygos como ceramista aparece em 12 vasos, no fim da base ou embaixo da asa. Quase todos foram decorados pelo mesmo pintor ou artistas do mesmo círculo, o mestre sendo o mais prolífico, possuindo em torno de 200 vasos com seu traço, hoje em dia atribuídos a ele. Seu estilo deriva do de Onesimos e seu período de produção pode ser fixado entre 480 e 470; sua marca nos trabalhos imprime vigor e expressividade aos traços e poses. Acerca dele, diz Boardman que “de todos os artistas do período Arcaico, é ele quem demonstra melhor o novo comando da pose baseada na observação e um tanto independente do estoque de repertório das figuras em ação” (1996: 136). As inscrições, quando são inteligíveis, tanto

qualificam como comentam e em alguns de seus trabalhos as figuras são vistas cantando ou falando, pela existência de legendas.

A taça do Pintor de Brygos que contém a *Ilioupersis* apresenta, da mesma forma que na hídria de Nápoles, uma sucessão de cenas, mas alguns dos motivos são diversos e nem todos os protagonistas estão presentes em ambas. No lado A, da esquerda para a direita, observamos os seguintes episódios: Menelau levando Helena ou Acamante levando Polixena (?), Príamo no altar de Zeus com uma enorme trípode atrás de si, referência ao sagrado, de braços abertos na direção de Neoptólemo que, segurando com uma das mãos um escudo com o desenho de um leão, com a outra suspende Astíanax no momento de ser arrojado das muralhas.

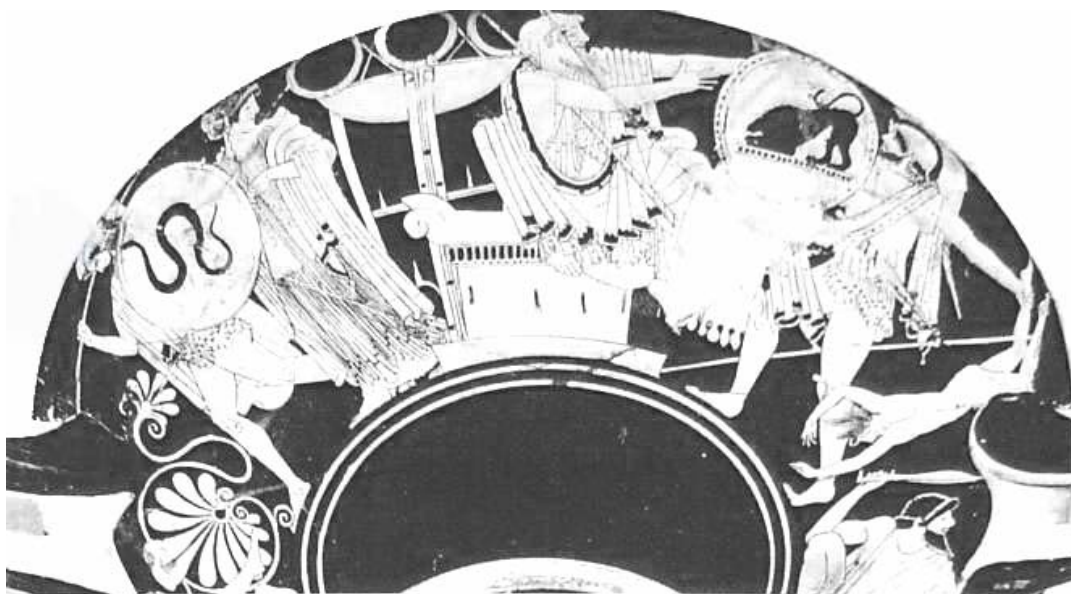


Fig.2. Kýlix ática de figuras vermelhas, atribuída ao Pintor de Brygos. Paris, Louvre G 152, ARV 369,1. Lado A.

Segundo a descrição do lado A desta taça em Keuls (1993:398) o próprio corpo de Astíanax é utilizado como a arma de ataque ao velho avô. Quanto à questão da identificação das outras personagens, Davreux (1942: 138) ao comentar o mesmo objeto diz

que inscrições designam a maioria das personagens. Ela descreve o casal que sai pela esquerda como Acamante e Polixena. À favor da hipótese de ser Polixena temos a posição conflitante dos rostos do homem e da mulher envolvidos, cada um olhando numa direção oposta e a moça voltada para o que seria a próxima cena, na cidade, da morte de Príamo. Não há nenhuma grinalda ou sinal ligado ao elemento erótico, tão presente na iconografia do casamento e que acompanha a iconografia de Helena.

Mas tão importante quanto estabelecer a identidade individual das personagens é perceber persistências e repetições em alguns gestos signáticos, que marcam as cenas pela discussão de gênero. Numa vitória desta grandeza, belas mulheres são levadas por guerreiros. Este gesto não poderia ficar ausente, portanto, de um conjunto que pretende equilibrar o sofrimento com a vitória.

A ausência de Aquiles está marcada pelo desenho do *tondo*. Na parte interna encontram-se representados uma dupla de personagens, o que é comum e estrategicamente empregado pelos pintores, as mais diretamente relacionadas a Aquiles no acampamento: o velho preceptor Fênix, *Phoinix* e Briseide. Ele, à direita aparece sentado segurando uma fíala enquanto ela, de pé e segurando uma ânfora ou enócoe está prestes a servi-lo, elementos de um ritual de despedida. Emblematicamente uma espada e um escudo sem portador aparecem soltos ao fundo, como se pendurados numa parede imaginária.





Pintura interna da kýlix.

Do outro lado, o lado B, a sucessão de eventos traz novos elementos e a repetição da figura feminina em luta. Da esquerda para a direita temos um guerreiro segurando uma espada, mas caindo frente aos golpes de outro, de pé, armado de espada e escudo. Uma mulher com peplo e himátion, cabelos soltos, parece correr para a esquerda embora esteja olhando para a direita, dirigindo o olhar do observador para a próxima cena, em que um guerreiro de pé, com escudo e espada, atinge mortalmente um homem que cai, enquanto uma mulher, em tudo muito similar à representada pelo Pintor de Kleophrades, aparece em posição de ataque, novamente com um objeto nas mãos pouco peculiar num contexto de guerra.

Os dois guerreiros gregos eretos, com escudos e espadas são Orsimo e Hiperos; a personagem feminina de cabelos longos soltos que não possui inscrição, segundo Davreux poderia ser Cassandra, que o ceramista teria querido desta forma diferenciar por ser profetisa. A mulher armada é Andrômaca, procurando salvar seu filho Astíanax. Davreux (1942:138) descreve o objeto como um “enorme pilão”.

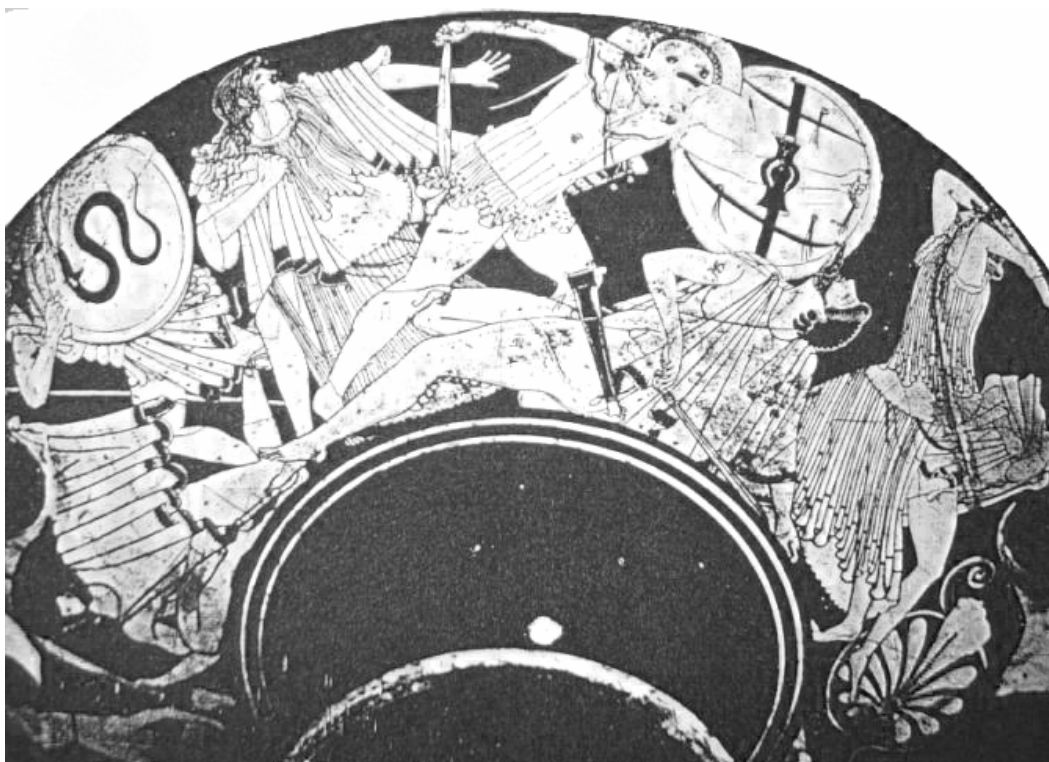


Fig.2 Lado B.

Briseide, no centro interno da taça, ocupa o lugar da viúva, na mesma posição na qual encontramos Andrômaca representada na despedida de Heitor. Aqui, no momento da destruição da cidade, a terna esposa de Heitor torna-se agressiva como um homem, conforme a raiz de seu nome indica: “*Andromákhê* é um composto de *anér*, *andros*, homem viril, corajoso, herói, e de *mákhê*, combate, luta, isto é, Andrômaca é ‘a que luta contra os homens ou como se fora um homem’ ” (Brandão, 1991: 68).

Um terceiro exemplar de vaso de figuras vermelhas ático com o Saque de Tróia é uma cratera tipo cálice do Pintor de Altamura, datada segundo o LIMC, *Ájax II*, 60 entre 475 e 450 a.C.. Entre as possibilidades de cenas de um repertório comum da tradição, este artista que também permanece anônimo, representa as mortes de Príamo e de Astíanax, o estupro de Cassandra e a partida de Enéias.



Fig. 3. Cratera ática tipo cálice de figuras vermelhas, atribuída ao Pintor de Altamura. Boston 59.176, ARV 590,11.

Segundo Keuls há uma mensagem anti-heróica muito clara numa representação destas. “Enquanto num dos lados a flor da juventude grega se envolve em estupro e no massacre de indefesos, no outro lado a força de um homem jovem é aplicada em favor da piedade e compaixão, na proteção de um velho e dos fracos contra a violência” (Keuls, 1993: 400). O artista agrupou num dos lados, conforme descrição da esquerda para a direita, a estátua de Atena sobre a asa e Cassandra totalmente nua, ajoelhada, cabelos soltos, sendo arrastada pelo braço por Ájax, armado de escudo e lança. Ao seu lado, o corpo de Astíanax é usado como arma (assim como na representação do Pintor de Brygos) por

Neoptólemo que ataca o velho rei Príamo, sentado sobre o altar. Neste conjunto de cenas, três gerações da casa real troiana aparecem sendo abatidos. Sobre a asa há dois guerreiros lutando, o grego de pé e o troiano sendo morto, parecendo separar o tema grego do troiano, ou mesmo proteger a fuga dos que aparecem a seguir.

Do outro lado, a cena central é dominada pela partida de Enéias e, segundo a descrição de Keuls, a mulher à esquerda é sua esposa, uma figura feminina com cabelos presos, tiara, sem véu sobre a cabeça e que acompanha o herói com o pai nos ombros. Este olha para trás na direção da moça, enquanto segura sua bengala no ar. Um jovem guerreiro segue na frente do conjunto, possivelmente seu filho, com escudo e lança nas mãos e é pintado olhando para o grupo. A autora chama a atenção para o contraste entre a postura firme e segura da esposa completamente vestida num lado e a infeliz e angustiante situação de Cassandra nua, ajoelhada e de mãos estendidas na direção do pai no outro.

O artista desejou conectar a figura da filha com a do pai, pois a altura dos braços e mãos de Príamo e Cassandra sugerem que estavam tentando tocar-se, num último gesto antes da separação final. O perfeito equilíbrio entre os lados está em que enquanto no Lado A três gerações da casa real troiana são destruídas, no Lado B, três gerações de troianos são salvos. O enigma está na figura feminina, pois as fontes literárias tratam a esposa de Enéias como morta. Poderia ser Afrodite guardando a segurança da fuga dos seus?

Estes três exemplares da *Ilioupersis* dentre os raros vasos áticos acerca do tema que foram preservados<sup>35</sup> configuram um universo de representações bastante rico e bem organizado, passível de ser reordenado conforme intenções individuais dos artistas. O

---

<sup>35</sup> Para uma completa referência a todos os vasos e fragmentos que preservam esta narrativa na arte Ática, consultar Michael Anderson (1997), *The Fall of Troy in Early Greek Poetry and Art*, cap. III, 'Ilioupersis Iconography'.

assassinato de Príamo e Astíanax são os temas recorrentes<sup>36</sup> na iconografia embora Bouvier (2000/2001) ateste que este é um diferencial da iconografia, porque na literatura esta cena não é tratada de maneira explícita. De ora em diante, tendo em vista nossa problemática específica, iremos nos limitar à iconografia e aos textos referentes a Tróia que descrevam as cenas em que ou Helena ou Cassandra estejam diretamente envolvidas ou que demonstrem um caráter sexual evidente para análise e interpretação.

---

<sup>36</sup>Cf. David Bouvier no artigo *Morts de Priam et d'Astyanax: deux scènes interdites dans les poèmes homériques (Réflexions sur la tradition épique homérique et la circulation des images en Grèce antique)*. Revista CLASSICA v.13/14. São Paulo, 2000/2001.

### 4.3 Eroticidade e violência nos documentos visuais

As cenas de perseguição<sup>37</sup> nos vasos recebem em *Nupcial Nuances: Wedding Images in Non-wedding Scenes of Myth* de John Oakley (1995) uma atenção detalhada na medida em que o autor analisa um repertório iconográfico a respeito do casamento, articulando através dos elementos presentes nos vasos, uma antropologia do ritual: as posturas das personagens envolvidas, a ordem da disposição das cenas representadas, a frequência de determinados gestos. Encontramos certos padrões de representação do tema em cenas repetidas que ultrapassam a narrativa relativa ao casamento e dizem respeito à violência de uma perseguição-fuga em que o perseguidor é homem e a mulher (seja deusa ou mortal) é perseguida<sup>38</sup>.

Essa dimensão tem atrelamentos ideológicos e suas implicações na política sexual em Atenas confirmam que o casamento está na base da própria estruturação dos limites do universo feminino. Portanto, a presença de violência sugere uma certa coerção, onde elementos de medo, não-consentimento e uso da força física por parte do homem deveriam significar alguma coisa.

Segundo Oakley (1995), as cenas de casamento começaram a aparecer na cerâmica da Ática em torno do século VII e tornaram-se populares nos vasos de figuras negras no século VI. Noventa por cento destes vasos mostram a procissão entre a casa do pai da noiva

---

<sup>37</sup> Dois artigos representativos deste tipo de abordagem do problema da relação entre casamento, perseguição e fuga da noiva e ritual são os de Zeitlin (1986) *Configurations of Rape in Greek Myth*, e, mais recentemente o de Oakley (1995) *Nupcial Nuances: Wedding images in non-wedding scenes of Myth*.

<sup>38</sup> O exemplo de Eos é sempre reiterado pelos estudiosos por ser um caso em que uma deusa persegue um homem, procurando num único caso suporte para fragilização de uma hipótese. Assim, longe de ser um problema, o caso de Eos demonstra uma possibilidade de exceção frente a centenas de exemplos masculinos envolvendo Zeus, Poseidon, Apolo, Hades, Bóreas, Hermes, Pan, Zéfiro, e heróis como Teseu, Castor e Pólux, Peleu, Ájax.

e a casa do noivo, o momento crucial de transição para a noiva, quando ela deixa sua velha casa pela nova. Um carro é normalmente o modo de transporte do casal, mas pode não estar presente. Sua presença serviria para elevar a posição do casal.

A caminhada à pé, *chamaipous*, é bastante popular: o noivo vai na direção ou já está segurando o pulso da noiva num gesto conhecido como *cheir'epi karmo*, enquanto olha para ela, que está atrás dele. A moça, vestida cuidadosamente com véu e uma coroa de noiva, muitas vezes tem a cabeça coberta com um manto ou um véu separado. Este, normalmente é ajustado por uma ajudante, a *nympheutria*, que se encontra atrás dela. Um similar desta cena aparecerá na proposta de discussão do *skyphoi* de Makron durante nossa abordagem de Helena pois toda esta composição de elementos estará construída tomando Páris como esposo, misturando as referências de rapto com as de casamento.

Outros motivos típicos das procissões incluíam a grinalda que a noiva pode estar segurando ou a maneira pela qual ela afasta o véu da sua face num gesto referido como *anakalypsis*. Muitas das cenas de procissão nos vasos de figuras vermelhas estão em lutróforos e *lebes*, dois modelos especialmente utilizados em rituais ligados à própria cerimônia de casamento. Uma coroa ou grinalda pode estar pendurada na parte detrás do conjunto e é um elemento tipicamente encontrado nas cenas de casamento. A mãe do noivo ou da noiva em geral estão presentes com tochas à frente do casal e Eros alado paira entre os dois.

Como Helena foi a noiva *par excellence*, o que é evidenciado pela sua famosa beleza, sua representação iconográfica está marcada pela presença de vários dos ícones mencionados acima e relacionada com a cerimônia de casamento, pois ela, através dos seus vários consortes (Teseu, Menelau, Páris e Deifobos), experienciou a passagem do estado de moça para o domínio do homem muitas vezes, com nuances e mutações.



#### 4.4 Sacrifício de Polixena

A cena da morte de Polixena não faz parte do conjunto das cenas que retratam propriamente o momento da queda de Tróia e que podem em vários vasos aparecer juntas (o assassinato de Príamo, o de Astíanax, o estupro de Cassandra,...); no caso de Polixena, conhecemos poucas representações do seu sacrifício, a maioria das peças descritas no LIMC, entre estátuas, a pintura mural de Polignoto descrita por Pausânias I, 22, 6, e um vaso pertencente ao Museu de Berlin, 3161, estão perdidas (o vaso de Berlin foi destruído na II Guerra).

A peça mais impressionante do pequeno catálogo de documentos preservados desta cena é uma ânfora de fabricação ática, produto de exportação para o mercado etrusco, encontrada na zona da Tirrênia no século VI, quando a técnica de pintura em figuras negras estava em vigor.



Fig. 4. Ânfora de figuras negras, atribuída ao Pintor de Timíades; ca. 570-550 a.C.; Londres, British Museum, 97.7-27-2, ABV 97,27. O sacrifício de Polixena.



Shapiro (1983: 89) a descreve num artigo onde o elemento central da pesquisa é a personagem de Nestor. Diz ele:

Sua primeira aparição na arte ática é numa bem conhecida amphora Tirrênia da metade do século sexto ou um pouco antes, agora em Londres (97.7-27.2). O motivo é o sacrifício de Polixena sobre a pira de Aquiles. Três soldados gregos seguram o corpo da vítima na horizontal, enquanto Neoptólemo dá o golpe fatal. Nestor está de pé na extrema direita como espectador, em roupas civis, mas segurando uma lança.

Neste vaso de modelo exportação, como o chama Boardman (1995:37), o artista ateniense já demonstra o que vai tornar famosa a pintura de vasos ática: a narração de episódios mítico-literários, conhecidos de fontes orais ou épicas e líricas, tendência que parece recém estar-se firmando, e que irá florescer na virada do século V. Este vaso é especialmente importante como fonte documental, pois ele estabelece uma possibilidade de datação aproximada de quando estas narrativas começaram a proliferar na zona consumidora da cerâmica decorada ática. A Etrúria, boa consumidora, preferia até então o produto de Corinto. Quando Atenas entra no mercado como concorrente, oferece especificidades de estilo de pintura com variações interessantes na narrativa de cenas míticas e sexuais.

O sacrifício de Polixena oferece interfaces neste duplo aspecto: é uma cena do mito de Aquiles e tem um efeito de forte união entre sexo e morte, na medida em que ela é entregue à tumba de Aquiles como presente ao morto, da mesma maneira que os grandes chefes tomaram concubinas para si tiradas da família real troiana. Esta relação tem uma história nos vasos, principalmente nos de figuras negras, que retratam uma cena anterior da vida de Aquiles quando este, perseguindo o príncipe troiano Troilo, encontra Polixena junto a uma fonte; mata o irmão, mas conhece a jovem princesa. No final do século VI esta cena aparece em vários vasos e sua morte, nesta ânfora do pintor de Timiades oferece uma

versão diferente da conhecida através de Eurípides, sendo única no gênero para retratar o ritual do sacrifício humano.

Numa referência em tom quase casual, Nicole Loraux (1995: 85) menciona a posição da jovem e demonstra ter esta ânfora em mente quando o faz, pois discorrendo acerca da tragédia *Hécuba* e da maneira como Polixena se faz respeitar pelos homens que irão matá-la, a autora comenta que ali a novidade é que ela não se apresentava “como a Polixena que, muito antes de Eurípides, os pintores de vasos gostavam de reproduzir levantada horizontalmente acima do altar” (1995: 85). Este comentário não encontra amparo nas representações conhecidas, visto que a documentação preservada e exaustivamente catalogada só tem este exemplar da cena com a virgem nesta posição.

Esta representação contrasta com a de Eurípides, que descreve a jovem afrontando Neoptólemo em pé, em liberdade na hora da morte, em posição muito diversa até da dos animais nos sacrifícios, que são mantidos sobre o altar e não suspensos.

#### 4.5 Helena – rapto ou fuga

Do rapto de Helena por Teseu temos uma representação eloqüente numa hídria ática de figuras negras da virada do século V, que hoje se encontra no British Museum. No momento em que raptos e Tróia tornavam-se motivos poéticos com respeitável aceitação, o artista apresenta com a ação, a descrição do estado de espírito dos envolvidos no momento da fuga com a donzela. É um vaso impressionante quanto ao momento psicológico da protagonista, mesmo que se declare a pintura de figuras negras como uma fase de maior dureza e imobilismo nas poses.

A pintura do vaso apresenta-se dividida em duas barras horizontais, a de cima aborda de um dos lados a cena do rapto de Helena por Teseu. Conforme os rituais de união nupcial, encontramos a presença na extrema esquerda de um carro com três cavalos atrelados para o transporte dos “noivos”. Também o auriga está a postos, segurando as rédeas, duas lanças (a sua e a de Teseu) e olhando para trás para acompanhar o acontecimento que se desenrola no centro: sem nenhuma marca explícita de presença erótica, sejam girlandas, coroas, Eros ou *daímones* alados, tochas acesas, vemos apenas o casal rodeado pelo que poderiam ser ramos de heras.

A cena indica um rapto contra a vontade da moça. Está literalmente sendo carregada, como uma criança no colo, só que com o tamanho de um adulto. Com a cabeça coberta com um véu, completamente vestida, estende o corpo e ambas as mãos para trás na direção de uma jovem que lhe devolve o mesmo gesto, como se procurasse retê-la sem as forças que seriam necessárias para tal, funcionando como simétrica e oposta à *nymphetria*, figura feminina que, como já vimos quando nos referimos à representação visual do cortejo de casamento, estaria colocada atrás da noiva, preparando-a e ajudando-a.



Fig. 5. Hidria ática de figuras negras atribuída ao Grupo de Leagro, ca. 500. Londres. British Museum, s/nº Teseu raptando Helena.

Teseu, segurando-a fortemente, tem o corpo virado na sua direção, embora se dirija ao carro que os espera. Nenhuma testemunha de rapto poderia ser mais conclusiva. Aos 12 anos, Helena foi pela primeira vez abduzida, neste momento pelo rei de Atenas. Não há, como já dissemos, nenhum registro de cortejo, de saudação aos noivos, somente o auriga em posição de alerta, de fuga e a figura feminina que estende os braços. Temos a supremacia da força e do desejo masculino ao qual a jovem se submete, sem outra possibilidade. A relação da representação iconográfica com a cerimônia de casamento é alusiva, mas funciona por contraste na medida em que não se compõe dos elementos esperados e retrata a jovem em desespero e não aceitação.

No vaso atribuído a Makron, um *skyphoi* de figuras vermelhas do início do século V, encontramos o melhor exemplar visual para a comparação das duas cenas que entrelaçam o

mito de Helena, pois o artista oferece num dos lados a versão da partida de Helena com Páris e no outro, o retorno com Menelau. Trabalhando com os detalhes vamos observar as diferenças entre cada caso nas leituras iconográficas de diferentes pintores: enquadrando como rapto para o caso de Páris e como devolução ou recaptura para Menelau? Passamos a descrever primeiramente a pintura do vaso.



Fig. 6. *Skyphoi* ático de figuras vermelhas pintado por Makron. ca.490 a.C. Boston. Museum of Fine Arts, inv. n.º. 13.186. Rapto e resgate de Helena.

O lado A, à esquerda, narra o episódio da partida com Páris. Segundo uma convenção observada pelos pintores, a direção do cortejo ia da esquerda para a direita, levando a noiva da casa do pai (ou responsável legal) para a casa do esposo. Aqui, ao contrário, Páris a leva para a esquerda do vaso, saindo da cena acompanhado de Enéias na frente (troiano e filho de Afrodite) com um escudo de leão guardando o corpo de Páris. Este, com uma lança que atravessa toda a faixa pintada do vaso, leva Helena pelo punho, no gesto já comentado como *cheir'epi karmo*, enquanto olha para trás na sua direção. Oakley (1995) percebe sinais evidentes de alusão ao casamento, como uma figura feminina

coabrindo a jovem com um véu, a presença da coroa e de Eros entre o casal. Porém, há algo na codificação destas imagens que perturba e questiona o que poderia parecer uma semiose evidente. Além do ‘noivo’ estar armado com uma lança, neste vaso não vemos um carro, mas sim eles indo a pé, sem pompa e sem tochas.

Ele é representado como um jovem imberbe. No centro temos um conjunto de três figuras: Eros alado, entre o casal, Helena, de noiva, e Afrodite, no papel de *nymphetria* arrumando o véu na cabeça. Eros, elemento central na iconografia erótica, presente quando o assunto é amor, desejo, sedução, entre o casal e ajustando-lhe a coroa de noiva, (*stephane*). Além deles, Persuasão, *peithó*, observa a cena à extrema direita segurando uma flor. No conjunto, o artista desenvolve a cena através de ícones de alto teor erótico, divinos participantes neste acontecimento. Forças poderosas se unem na cena para levar Helena para Tróia.

Já o outro lado do vaso apresenta a seqüência temporal dos eventos em Tróia quando, na conquista da cidade, Menelau, um homem maduro, com barba e couraça, retoma Helena. Uma peça cuidadosamente desenhada, para indicar as nuances da diferença de tratamento entre ambas as situações e os homens envolvidos. Quando Helena se depara com Menelau, auxiliada por uma mulher que lhe segura o manto, descobre-se para deixar ver, numa veste pregueada muito transparente, os contornos de todo seu corpo, enfatizando as coxas e o púbis.



Detalhe da fig. 6.

Eles dirigem-se da esquerda para a direita no sentido tradicional da convenção, se esta cena estiver relacionada ao imaginário da união conjugal.

No detalhe de uma hídria pelo Pintor de Tyszkiewicz, em Munich, também encontramos Helena sendo levada de volta por Menelau. Diferente da de Makron, neste vaso só encontramos presentes na cena o casal. Dirigindo-se para a esquerda, Menelau segura Helena pelo punho e duas lanças com a outra mão enquanto ela tem na mão esquerda uma fruta, proposto por Oakley, que comenta rapidamente este vaso, ser uma maçã ou marmelo, pois segundo ele “sabemos que eram comidas pela noiva antes dela entrar no quarto conjugal na noite de núpcias para adocicar sua fala e seu gosto para o noivo” (1995: 66).

O centro da imagem está no gesto de *cheir'epi karmo*, segurar o punho da noiva enquanto olha para trás em sua direção, e ambos têm os olhares na direção do gesto que, ao mesmo tempo que dá à cena um ar de cerimônia de casamento, misturam-se elementos do rapto de Páris de Makron como a direção inversa do cortejo e a coroa nupcial com véu na cabeça, diferenciando-o da concepção de Makron quanto ao reencontro com Menelau. Aqui, neste detalhe da hídria do Pintor de Tyszkiewicz, há uma violência evidente pela presença de duas lanças que, seguradas por Menelau, apontam para Helena. Sua barba e couraça indicam os anos passados na guerra e seu estado de maturidade viril.

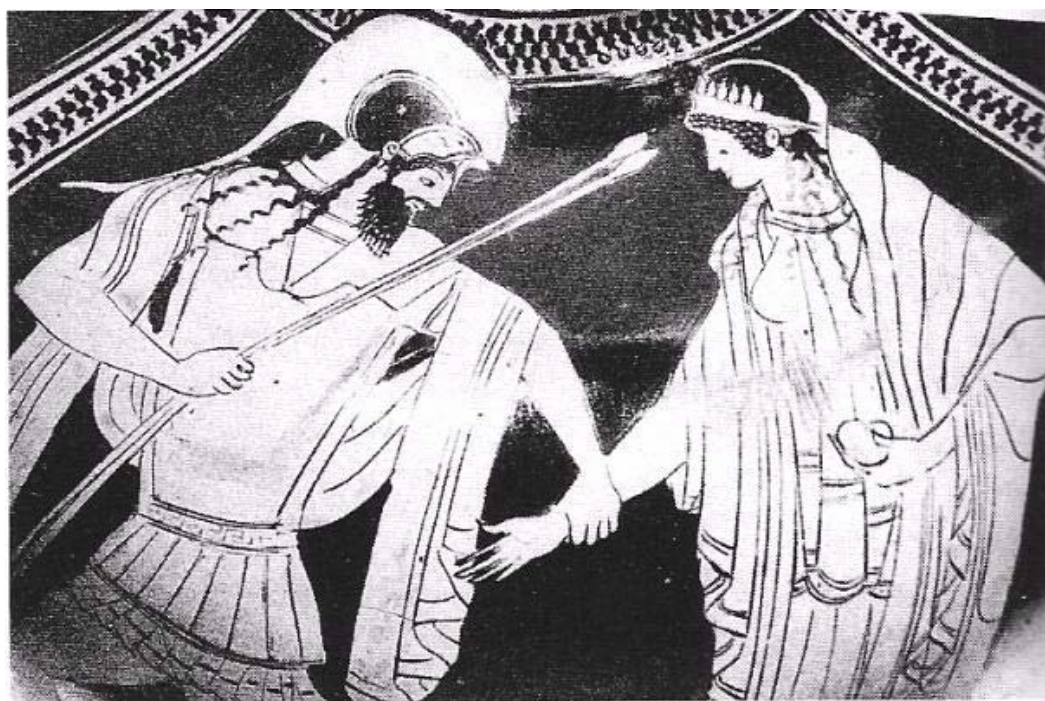


Fig. 7. Hídria ática de figuras vermelhas, atribuída ao Pintor de Tyszkiewicz. ca. 480-470. Munich. Staatliche Antikensammlungen and Glyptothek München, inv. No. 2425.

Os vasos são eloqüentes ao narrar o encontro dos cônjuges. Em *Troianas* de Eurípides, partindo da cena do encontro de ambos, não ficamos certos se Menelau e Helena ficarão juntos ou se ela será morta quando chegarem em Esparta. Mas, por todos estes signos, mesmo que conflitantes, os vasos parecem apontar mais diretamente para Helena como a eterna noiva, não importa quantos ou quais sejam os maridos.



Na ânfora de pescoço de figuras vermelhas, atribuída ao Pintor de Berlin, o reencontro do casal foi concebido segundo o modelo da perseguição. Correndo em direção a um altar para estar segura da sua vida, encena a fuga de um contato masculino indesejado, como Tétis com Peleu. Ao mesmo tempo, graças à ambigüidade com a qual a sexualidade grega é tratada, esta cena lembra um momento de imposição da vontade do macho, como entre os animais que lutam e perseguem a fêmea antes de acasalar. A mesma cena é representada numa cratera Ática de 440 a.C. hoje em Toledo, Museu de Arte 67.154, CVA I, pl. 43.



Fig. 8 Ânfora ática de pescoço de figuras vermelhas, atribuída ao Pintor de Berlin. Viena, Kunsthistorisches Museum 741.ARV 203,101, 158 B, ARFV. Menelau e Helena.

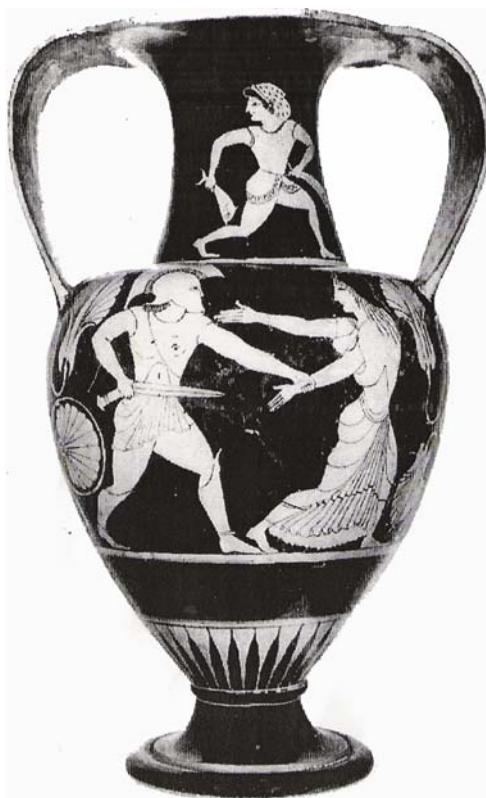


Fig. 9. Ânfora ática de figuras vermelhas assinada por Oltos como pintor e Pamphaios como ceramista. Primeira metade do séc. V. Louvre, G3. Menelau e Helena.

Segundo Keuls (1997: 250), os pintores da técnica de figuras vermelhas introduziram variantes novas ao tema, notadamente a representação de Helena em fuga da perseguição do marido, enquanto antes ela permanecia parada. A ânfora do Louvre, assinada por Oltos como pintor, identifica com nomes Helena e Menelau. Oltos pertence a fase de transição entre a pintura de figuras negras e a vermelha, e esta pintura tem uma qualidade experimental.

Menelau está representado numa posição de ataque frontal. O corpo de Helena está estranhamente torcido, suas pernas estão em movimento, enquanto seu dorso está virado na direção de Menelau, com seus braços estendidos na sua direção. Neste exemplar ático Menelau aponta diretamente a espada em direção a Helena, enquanto com o outro braço

segura-a pelo pulso, segundo a convenção relacionada ao casamento, confrontando signos antinômicos.



Fig. 10. Enócoe ático de figuras vermelhas. Segunda metade do século V. Museu do Vaticano H 525. Menelau e Helena

Assim também este enócoe ático mostra Menelau em perseguição para recaptura da esposa. Segundo comentário e descrição de Keuls (1997: 251-3) o esquema composicional básico é repetitivo nos vasos do século V, embora em alguns possa haver mais personagens envolvidos no conjunto, tais como uma Afrodite conciliatória entre os esposos e Eros voando em torno com uma coroa, ou uma mulher impersonando *Peithó*, a Persuasão. Este enócoe, visto a partir da asa, inicia com a Persuasão, *Peithó*, com o rosto virado para o lado contrário à cena que se desdobra, indicando que seu trabalho já tinha terminado.

A cena principal representa Helena fugindo em direção à estátua de culto de Atena, enquanto olha para trás, na direção de Menelau. Ela parece demonstrar medo (ou algum sentimento de apreensão e insegurança), pois seu cabelo está desfeito e temos passagens que confirmam o quanto Helena era cuidadosa com a aparência em *Orestes* (126-8) e *Troianas* (1022-8). Uma serena Afrodite enfrenta a fúria de Menelau que está em rápida perseguição, atestada pelas fitas do capacete que se movem ao vento, mas a espada ele já soltou da mão, que está espalmada e vazia.

Eros voa na sua direção, carregando uma coroa, um dos símbolos consagrados da união nupcial. Este dinamismo de conjunto é novo e demonstra cada vez mais movimento na cena. Os esposos vão desfigurando-se em inimigos, com Menelau vestido para a batalha e Helena comportando-se como uma suplicante em fuga.

Aqui temos um problema de entendimento da cena que dificulta e fascina o estudioso moderno: a cena da perseguição de Cassandra e de Helena parecem ter-se fundido. Ou seja, esta cena remete a uma representação recorrente de Cassandra: próxima à estátua de Atena, no momento em que busca que a divindade impeça o ato de violência de Ajáx, cena de *Ilioupersis*, na hídria do Pintor de Kleophrades; na cratera tipo cálice, do pintor Altamura; no interior da taça atribuída ao Pintor de Codros; na ânfora de figuras vermelhas, atribuída ao Grupo de Polignoto; no enócoe atribuído ao sucessor do Pintor das Niobides; e na kylix de figuras vermelhas do Pintor de Marlay (v. catálogo, em anexo).

Nessa representação de Helena, apesar da cena evocar a violência e a mesma busca de proteção divina como nas de Cassandra, e reproduzir o gesto de súplica, os outros elementos do conjunto indicam conciliação. Entretanto, de todos os exemplares observados, este é o que mais fortemente registra uma tensão entre os dois conjuges, em especial, pela posição de Helena junto à estátua de Atena. Esta é replicada de forma idêntica nas

representações de Cassandra e é possível, inclusive, aventarmos a hipótese de que tenha ocorrido uma justaposição das figuras, mesmo que por desconhecimento do pintor.

Em nenhum momento do mitema de Helena conhecemos qualquer relação de aproximação com Atena, seu altar ou estátua. Particularmente neste enócoe as figuras de Helena e de Cassandra se confundem, mas ainda aqui para Helena a ênfase está centrada na união erótica, confirmando a leitura dos demais vasos.

#### 4.6 Cassandra e Ájax no templo de Atena



Detalhe da hídria ática de figuras vermelhas atribuída ao Pintor de Kleophrades, ca. 490-480. Nápoles. National Museum, 2422<sup>39</sup>.

A Hídria do Pintor de Kleophrades permite uma discussão do tema do estupro da princesa troiana Cassandra por Ájax. Este documento visual é datado de aproximadamente 490 a 480 a.C., entre 65 e 75 anos anterior a tragédia, portanto no início do século V e é muito conhecido e comentado pela tradição de estudos de iconografia.

<sup>39</sup> Este vaso aparece analisado nas seguintes fontes estudadas:

Boardman, John. *Athenian Red Figure Vases - The Archaic Period*, 1996, fig. 135; Fantham, Elaine, Foley, Helene, Kampen, Natalie B., Pomeroy, Sarah and Shapiro, H.A. *Women in the Classical World*, 1994, pg. 174, fig. 5.15 Shapiro, H.A. *Myth into Art Poet and Painter in Classical Greece*, 1995, pg. 165-6; e O'Donnell, *Pictorial Narrative in Ancient Greek Art*, 1999, pg. 137-8, fig. 58.

Quanto à nudez, esta pode ser um índice da situação de violência, pois ela é estranha no conjunto de um vaso onde todos estão vestidos. A abordagem no livro *Mulheres no Mundo Clássico* (1994), no tópico sobre *O Corpo Feminino* corrobora esta opinião:

Na arte grega arcaica e clássica, há apenas alguns contextos específicos nos quais a nudez feminina pode ocorrer: hetairas e outras prostitutas na cerâmica grega feita para uso masculino nos *symposia* e contextos narrativos que exigem nudez, como o estupro de Cassandra em Tróia. Aqui, num vaso de aproximadamente 500 a.C.<sup>40</sup> a nudez frontal da princesa troiana prestes a ser violada durante o saque de Tróia pretende ser chocante e não erótica. A descrição do vaso segue nos seguintes termos: mostra o saque de Tróia; a figura nua de Cassandra que se agarra à estátua de culto de Atena da cidade, mas esta não pôde salvá-la do atacante grego, o Pequeno Ajax. Sua nudez fica como um signo de seu eminente estupro. (Fantham, Elaine, Foley, Helene P. et alii, Women in the Classical World, 1994; pg. 173).

As autoras que escrevem em conjunto este capítulo consideram este um elemento consistente com a hipótese da princesa troiana ter sido violentada pelo guerreiro aqueu. Em função do impasse na interpretação deste episódio do mito é que este documento visual é particularmente importante para a discussão deste ponto que tem significados mais amplos na problematização da condição feminina. Ainda mais se considerarmos o contexto de violência de guerra, pois ele nos fornece uma referência num conjunto de ações de um mesmo universo de representações: violência, sacrilégio, transgressão. Outras três mulheres abaixadas estão presentes, a mulher atacante em posição de destaque, simetricamente do lado oposto ao de Cassandra, e nenhuma tem o corpo à mostra, ou as roupas rasgadas, ou qualquer marca que denotasse algum elemento em comum com a representação de Cassandra que ao longo da tradição iconográfica desta cena será apresentada várias vezes

---

<sup>40</sup> O vaso referido é este que estamos abordando, a *hydria* de Kleophrades; contudo, sua datação aproximada é de 490-480 a.C.

nua (cratera do Pintor de Altamura, taça do Pintor de Codros) ou semi-nua (taça do Pintor de Marlay, ânfora do Grupo de Polignoto), ao lado da estátua de Atena e sendo agarrada por Ajax, que está sempre armado de espada ou lança e escudo.

A nudez feminina, que conforme C. Laisné só alcança um estatuto de beleza estética a partir de Praxíteles, faz parte do repertório das representações de Cassandra desde o início do século V. Permanece presente em vasos italiotas como na ânfora campaniana atribuída ao Pintor de Cassandra, aproximadamente de 350 a. C., proveniente de Capoue; e na hidria campaniana atribuída a um pintor próximo ao Pintor das Danaides aproximadamente de 340 a 330 a. C., proveniente de Nola, British Museum, F 209, e inclusive num mural de Pompéia, todos documentos catalogados por Juliette Davreaux e finalmente no *LIMC*. Diz Laisné:

Praxíteles ficou conhecido sobretudo pela sua *Aphrodite de Cnido* (...), era a primeira vez que um nu feminino foi celebrado na escultura grega. Até então, o corpo feminino tinha sido revelado apenas indiretamente, através de um complicado posicionamento de panos e poses.(...) Os gregos tinham sempre preferido a nudez masculina do que a feminina; os atenienses, especialmente, eram um tanto pudicos no que concernia ao corpo feminino. Eles ficavam chocados pelas túnicas abertas das mulheres jovens de Esparta, as quais eles diziam “expunha tudo entre seus joelhos e seus ombros” quando elas corriam. No entanto, durante o quarto século, os gostos mudaram (Laisné, p. 144).

No entanto, para Cassandra, o que parece estar sendo expresso com esta ‘quebra’ da convenção quanto à representação do corpo feminino é da ordem da violência. O elemento de eroticidade fica por conta do *voyeurismo* do observador, prestes a presenciar uma cena sexual não consentida. Ao contrário do que diz Laisné quando à preferência pelo nu masculino, e para acentuar o nu como elemento agressivo no vaso, o Pintor de Kleophrades



não representou nenhum dos homens nus, nem mesmo Neoptólemo<sup>41</sup>; deixou apenas o pequeno Astíanax e Cassandra com seus corpos visíveis, um morto, a outra, prestes a ser violentada.



Detalhe da cratera tipo cálice, pelo Pintor de Altamura. *Ilioupersis*. Boston MFA 59.176, ARV 2, 590,11.

Estruturada sob os mesmos princípios de ordenação da hídria anteriormente discutida, a cratera tipo cálice executada pelo Pintor de Altamura também descreve visualmente o momento da *Ilioupersis* num conjunto de 4 cenas: o lado A compõe-se dos

<sup>41</sup> Relacionado ao tema do poder de Neoptólemo sobre a casa masculina troiana durante o saque de Tróia, cf. artigo de David Bouvier (2000/2001) *Morts de Priam et d'Astyanax: deux scènes interdites dans les poèmes homériques (Réflexions sur la tradition épique homérique et la circulation des images en Grèce antique)* que comenta a taça de Brygos, em muitos aspectos similar à representação de Kleophrades e procura lidar com as cenas da morte de Príamo e de Astianax, apoiado na hipótese de que as imagens possam sugerir uma violência que os textos silenciam, como crítica e denúncia.

conjuntos de Cassandra e Ájax no templo de Atena junto a sua estátua e da morte de Astíanax e Príamo por Neoptólemo, e o lado B do da partida de Enéias com seu pai e seu filho<sup>42</sup>. Podemos notar a nudez total de Cassandra como um indicador do conteúdo sexual da cena, sendo que este é o único vaso ático dos consultados em que a encontramos sem nenhuma parte do corpo coberto. Do mesmo modo, assim como na hídria do Pintor de Kleophrades, o pequeno Astíanax também é representado nu, mas no momento em que é arrojado das muralhas, portanto ainda vivo. Príamo, por seu lado, sentado no altar de Zeus doméstico estende o braço direito numa tentativa poética de alcançar o de Cassandra, que também está estendido. Entre eles o espaço concreto da cidade e, na pintura, os corpos dos dois perpetradores.

Ájax nesta representação não usa espada, mas lança e escudo e segura firmemente o antebraço de Cassandra na direção contrária à da estátua, que se encontra na posição em cima da asa.

---

<sup>42</sup> Segundo E. Keuls (1997, p.399) a descrição do lado B concentra-se na figura de Enéias e a mulher com diadema que também faz parte da pintura é somada ao conjunto, mas questionamos se não são um outro grupo, ela e o homem que está atrás de si portando uma lança – se não poderia ser Helena e Menelau, criando uma simetria em que de um lado da cratera teríamos os que foram assassinados e do outro, os que foram salvos, cada lado com dois conjuntos de histórias.



Fig. 11. Interior de taça de figuras vermelhas atribuída ao Pintor de Codros. ca. 430 a.C. Páris, Louvre E 470.

Neste tondo, vemos repetir-se a cena de Cassandra e Ajax. Como há inscrições, elas nos permitem afirmar que o pintor conhecia os nomes das personagens, e nesta variante Ajax está nu e porta lança e escudo na mão esquerda e avança com o braço direito na direção de Cassandra que, ajoelhando-se, segura a estátua de Atena. Cassandra apresenta fitas no cabelo, provavelmente relativas ao seu *status* de profetisa e está praticamente despida, com apenas um manto caindo sobre seus ombros e que deixa quase todo seu corpo a descoberto. Esta pintura é atribuída ao Pintor de Codros e pela datação aproximada de 430 a.C. podemos inferir que em mais de 50 anos as variantes iconográficas tiveram muito pouca variação, se tomarmos como referência a hídria do Pintor de Kleophrades (fig. 1), de aproximadamente 490 a.C.. A mais notável, embora sutil, das mudanças, diz respeito à posição das cabeças e olhos das personagens, e a direção do seu olhar. Na hídria de Kleophrades, tanto a estátua quanto Cassandra estão voltadas para Ajax, e este olha fixamente a princesa troiana enquanto agarra-lhe os cabelos. Na cratera pintada pelo Pintor

de Altamura, Cassandra e Ajax estão voltados um para o outro, ela retratada de lado e ele de frente e a estátua tem os olhos fixos à frente, já não vendo o conjunto da ação. Já na taça atribuída ao Pintor de Codros o rosto do xoanon é visto de frente e as duas personagens, Cassandra e Ajax, são representados de perfil olhando na direção da estátua.



Fig. 12. Ânfora ática de figuras vermelhas, atribuída ao Grupo de Polignoto. . ca. 450 a.C. Cambridge, Corpus Christi College.

Assim também estão representadas as personagens nesta ânfora atribuída ao Grupo de Polignoto. Embora a posição do corpo de Cassandra com relação à estátua seja muito parecida, encontramos a personagem mais coberta por peplos, apenas deixando entrever o joelho e a coxa esquerdos. Ajax encontra-se vestido e carrega escudo e lança e é um acréscimo ao nível dos signos de violência visual a sua perna direita pisando o traje (ou o corpo) de Cassandra enquanto sua mão direita agarra-lhe os cabelos. Nesta ânfora, a estátua também é representada virada para frente, ausente da cena.



Fig. 13. Enócoe ático de figuras vermelhas, atribuído a um sucessor do Pintor das Niobides. ca. 450 a.C. Oslo OK 10.155.

Neste enócoe, datado aproximadamente do mesmo período da ânfora atribuída ao grupo de Polignoto (fig.4), encontramos alguma relação com as fig.1 e fig.2 no sentido de estarem com os rostos voltados um para o outro, ou seja, são percebidas nuances narrativas. Dentre as outras pinturas áticas observadas esta é a única que além do xoanon utiliza o ícone da coluna para designar espaço fechado, o templo, pois conforme sabemos esta é uma convenção que indica espaço interno. O pintor divide as narrativas com ela e mostra que enquanto Cassandra está ‘dentro’ do templo, Ajax está ‘fora’ e estão ambos envolvidos numa cena de perseguição.

Suas mãos quase se tocam exatamente do perímetro do limite, da passagem para o lugar consagrado e a jovem recém alcançou a estátua com um dos braços, permanecendo de pé e vestida. É uma variação o fato de encontrar-se com o cabelo preso por uma faixa, ao contrário de qualquer das outras imagens observadas nas quais Cassandra aparece de

cabelos soltos, usando ou não fitas ou tiara, o que denota o aspecto de impropriedade e inoperância das regras de conduta para uma jovem, insinuando uma situação atípica, de transgressão das normas e eroticidade. Aqui, neste enócoe a personagem aparece em sua mais pudica versão e a visualmente menos degradada, o que nos remete à discussão do capítulo um, quanto às liberdades e opções individuais de cada pintor e grupo. Neste caso, o diferencial não é uma questão de momento histórico, pois acabamos de observar a taça do Pintor de Codros que data de 430 a.C. e que é, portanto, mais recente.

Houve uma suavização dos elementos indicadores da violência neste enócoe que se distingue no tratamento desta cena dos demais. Nessa cena quase não notamos os ícones tão exaustivamente repetidos no resto dos exemplares analisados: Ajax não usa armas ofensivas, nem espada nem lança, apenas carrega o escudo de defesa; está completamente vestido, mas sem armadura, e estende a mão, gesto que pode ter um sentido de gentileza, na direção de Cassandra e não a agarra pelos cabelos como nas outras imagens. Ela, totalmente vestida, penteada e ainda de pé distancia-se muito das representações de terror em que se encontra rasgada, despida, despenteada e de joelhos. Já a coluna, item raro entre os pintores áticos desta cena, voltará a ser vista em alguns vasos itálicos. Aqui ela marca o ponto limítrofe em que o que seria normal numa guerra, perseguição e violação, torna-se sacrilégio, pois a estátua está dentro do templo.

Paradoxalmente, na iconografia relacionada ao casamento as colunas são muito empregadas para estabelecer a casa, o *óikos*, seja a de onde parte a noiva, com seu pequeno séqüito de acompanhantes, seja a casa do esposo, que pode ser designada também por coluna e porta. Na cena, ora analisada, temos a inversão do casamento, a desordenação do ritual de união sexual que agora se dá de forma anômala. O uso da coluna serve para incentivar o choque de leitura pelos consumidores acostumados aos signos e seu sentido

estrito: aqui ela não entra na casa do esposo e sim num templo de uma deusa virgem, como presa, causando um desequilíbrio religioso ainda maior.

John Oakley (1995: 72), no artigo *Nuptial Nuances: Wedding Images in Non-Wedding Scenes of Myth*, observa que a literatura ateniense refletiu a grande atenção que foi dedicada ao papel da mulher a partir da metade do século V. Os vasos, com a ênfase na noiva, mostram como o casamento era realmente o “seu dia” na antiguidade. Cassandra não estaria entrando em sua nova casa, mas, apesar disso, dirigindo-se para o espaço físico em que o ato sexual, último ritual da noite das bodas, teria lugar. Estes dois imaginários, o da perseguição-estupro e o do ritual de casamento se confundem nas representações dos vasos e, intencionalmente neste enócoe, o pintor ressemantiza a cena.

Ainda dentro deste universo difuso em que cenas de rapto, adultério e estupro se cruzam, vamos encontrar um documento visual da segunda metade do século V, a taça de figuras vermelhas atribuída ao Pintor de Marlay, o exemplar mais impressionante da coleção iconográfica relativa ao tema que podemos ter acesso. Esta taça apresenta pinturas externas de ambos os lados e no interior a morte de Cassandra por Clitemnestra, o que considerando o percurso do mito de Cassandra é uma representação rara.



Fig. 14. Kýlix ática de figuras vermelhas, atribuída ao Pintor de Marlay. Segunda metade do século V. Museu de Ferrara T 264.

Tanto Davreux (1942) quanto Anderson (1997) comentam este vaso e o fazem diretamente mencionando Cassandra. O lado A do exterior apresenta a cena de Cassandra e Ájax no templo e, segundo Anderson (1997: 260), o vaso combina sua ordália nas mãos de Ájax com sua morte subsequente na casa do seu segundo admirador grego. Enquanto Cassandra foge na direção da estátua de Atena, Ájax a persegue com a espada em punho. O herói está nu, com um manto curto cobrindo-lhe os ombros e ela, muito mais coberta do que na maior parte das representações, deixa entrever todo seu lado direito exposto, do ombro aos pés. Do lado oposto a Ájax, uma segunda mulher foge, carregando com ela duas pequenas caixas, o que, segundo especulação de Anderson, pode ser uma sacerdotisa removendo itens religiosos da cena do sacrilégio.



O lado B, que envolve situações de perseguição, é uma incógnita, ainda esperando deciframento (Anderson, 1997). Retomando o *skyphoi* de Makron, ca. 490 a.C., podemos inferir uma certa semelhança entre os gestuais de rapto-resgate relativos a Helena. No contexto da *kýlix* do Pintor de Marlay existem dois casais, que, por comparação, poderiam ser identificados como Helena e Páris, à esquerda, e Helena e Menelau, à direita. Nenhum dos comentadores acima elencados afirma isso, no entanto, durante a pesquisa, elementos foram acumulados para sustentar esse entendimento.

O tondo completa e intensifica o *pathos* da pintura, pois nele observamos a morte de Cassandra por Clitemnestra. Agora o perpetrador assume uma identidade feminina, mas o problema ainda é sexual, além de moral e político: por ter-se tornado concubina de Agamêmnon, é assassinada com ele. A imagem sugere através de certos gestos e signos que se repetem, como o joelho dobrado próximo a um altar e os braços elevados em súplica, a mesma situação de fragilidade e impotência da iconografia relativa a Ajax. O contexto evoca Apolo através de seus ícones mais eloqüentes: o loureiro, exatamente sobre a cabeça de Cassandra, o altar, a sua direita, e a trípole, que está representada de lado, como se estivesse caindo.

Nesta imagem articulam-se dois universos distintos, o do público e do privado, pois através da morte de Agamêmnon e Cassandra, Clitemnestra toma para si o controle do reino, depois de o ter dirigido durante anos e retoma o poder através de um ícone minóico, o machado duplo, que está ligado ao contexto sagrado feminino (Shapiro, 1995, p.129; Sakellarakis, 1978, p.71-79).



Fig. 14b Interior da kýlix ática de figuras vermelhas, atribuída ao Pintor de Marlay.

Shapiro salienta a presença do machado duplo na iconografia como sendo a criação de uma tradição separada na arte da pintura de vasos da Ática, o que fortalece nossa tese de que os pintores estão fazendo algumas opções intencionalmente e seus modelos não são necessariamente ligados ao falocracismo. Este é um vaso em que basicamente estão narradas situações femininas: no lado A o sacrilégio contra Cassandra, e no lado B, onde mesmo sem o consenso dos estudiosos, poderíamos ver os dois momentos de Helena (cap. II), sendo levada por Páris e retornando para Menelau. O exterior oscilando entre três diferentes temporalidades do mito de Tróia nas quais homens sexualmente impõem suas presenças sobre as mulheres (Ájax sobre Cassandra e Páris e Menelau sobre Helena) e o interior, com a única cena de morte do vaso, onde a mulher retoma o poder político e uma linhagem (Egisto é filho de Tieste, meio-irmão de Tântalo II, primeiro marido de Clitemnestra, morto por Agamêmnon), no fechamento do mito de Cassandra.

Esta, por sua vez, está representada de forma muito similar às cenas com Ájax: ajoelhada e ao lado de um altar, portanto num espaço sagrado, corpo semi-desnudo, com o seio direito e parte da coxa visíveis, cabelos desfeitos e soltos, braço direito estendido com mão em súplica (a palma para cima) na direção do queixo de Clitemnestra enquanto o outro se eleva, cotovelo dobrado, ao alto. Mas aqui não é Atena e sim Apolo que a circunda. Ele, assim como antes Atena, embora iconicamente presente, não interfere e não impede o ato.

Ou seja, para ela muda o predador, mas sua situação desde a maldição de Apolo é sempre de presa indefesa frente à força superior do perpetrador. Clitemnestra faz apenas alterar a força do sexo masculino, pois ela ali é uma matadora do macho. Através dela e de seu gesto, a ordem natural do patriarcado sofre um abalo na Grécia e este vaso fala do poder das mulheres, mesmo na sua ausência.

#### 4.7 Figuração da morte de Cassandra e de Agamêmnon

Temos um exemplar especialmente importante do episódio da morte de Agamêmnon e Cassandra, na cratera em cálice de figuras vermelhas do pintor de Dokimasia.



Fig. 15. Cratera ática em cálice de figuras vermelhas, atribuída ao Pintor de Dokimasia, ca. 480- 465 a.C.. Boston, Museum of Fine Arts, William Francis Warden Fund, 63.1246.

Este vaso ático<sup>43</sup>, pintado entre 480-465 a.C., nos conta alguns anos antes do texto esquiliano a narração do assassinato da casa real Atrida, executada em dois gestos que têm entre si aproximadamente sete anos de diferença: a cratera em forma de cálice abriga em cada um dos seus dois lados, limitados pelas grandes alças, a morte de Agamêmnon e Cassandra num lado e a morte de Egisto e Clitemnestra no outro. Embora pareça inequívoca a leitura dos episódios, a cratera de Boston tem gerado perplexidades entre os seus observadores e erros de interpretação, em muito devido a uma quantidade maior de personagens que povoam a cena, que não se limita a retratar apenas os protagonistas, cada núcleo semântico funcionando em duplas.

Três casais protagonizam a cena, no lado A, Clitemnestra e Egisto versus Agamêmnon e Cassandra, no lado B, Orestes e Electra versus Clitemnestra e Egisto, que se duplica numa repetição do efeito de retribuição ritual nas mortes: a primeira dupla, Agamêmnon e Cassandra, atingidos pela vingança de Egisto e Clitemnestra, imobilizados no momento da morte de Agamêmnon, numa versão que referenda a história do banho, pois ele está nu, onde teria sido enredado e percebemos a presença da rede em torno do corpo barbado de um homem maduro. No outro lado da cratera, há a repetição do casal de “assassinos” agora, anos depois, sendo eles próprios as vítimas e a presença dos filhos Orestes e Electra como algozes da vingança paterna.

Tentando isolar cada figura em seus gestos respectivos e mais, querendo compreender a situação da cena em família conforme retratada, encontramos

---

<sup>43</sup> Este vaso aparece em comentários ou análise mais detalhada nas seguintes fontes estudadas: Boardman, John. *Athenian Red Figure Vases - The Archaic Period*, 1996, fig. 274.1,2; Shapiro, H.A. *Myth into Art Poet and Painter in Classical Greece*, 1995, pg. 127-9; O'Donnell, *Pictorial Narrative in Ancient Greek Art*, 1999, pg. 107-8, fig. 45.

surpreendidos pelo que parece ser a presença de três outras figuras femininas que nos convidam ao deciframento. Segundo H.A. Shapiro (1995: 129) “duas outras mulheres plausivelmente seriam as filhas Crisótemis e Electra” (portanto o pintor teria representado duas vezes Electra; de um lado, na morte do pai, enquanto espectadora, e no outro, agente da vingança junto ao irmão Orestes). Mas a terceira mulher da cena que Shapiro reconhece como sendo Cassandra, ele a distingue fora do quadro principal, fugindo ou protegendo-se atrás da coluna que limita e divide os quadros.



Fig. 15b. Detalhe da asa com a personagem discutida.

É possível partir das informações que a tradição nos legou sobre do assassinato do rei de Micenas para analisarmos o lado A da cratera. As fontes são variadas e as informações nem sempre consonantes, mas podemos concordar com Shapiro no elenco provável da composição; encontramos seis pessoas representadas neste primeiro bloco de

sentido: Agamêmnon, Clitemnestra, Egisto (que pelas posições e gestos não causam problemas de interpretação), Cassandra, Electra e Crisótemis. A cena pintada é a da morte de Agamêmnon, e deveríamos observar quadro a quadro seus movimentos, posições e funções no drama que ora se desenrola.

Duas figuras femininas definem as bordas do conjunto, uma, à esquerda, levando uma mão à cabeça e outra, à direita, também executando o mesmo gesto. No centro à esquerda temos a dupla dos agressores com Clitemnestra atrás de Egisto. Esta surge mão esticada à frente, tiara na cabeça, cabelo preso (indícios de poder, ordem, e tudo o que isso implica na convenção iconográfica da posição social da mulher, aqui como regente da casa real) e machado duplo desenhado na mesma linha da espada de Egisto, parecendo aqui funcionar mais como ícone de poder e vontade de morte do que propriamente em posição de ataque pois, como sabemos, deveria então estar levantado sobre o ombro, na linha acima da cabeça, para cair com seu peso sobre o alvo; Egisto e Agamêmnon ocupam o centro do vaso, no espaço simétrico entre as alças laterais. Egisto segura com a mão esquerda Agamêmnon pelos cabelos e a espada com a direita, e já desferiu um golpe no peito do rei, que sangra visivelmente.

Ora, o problema de reconhecimento das personagens e de leitura da cena começa agora, pois logo atrás de Agamêmnon temos uma mulher, também com uma das mãos levantada à frente, criando com a de Clitemnestra no outro lado da dupla uma espécie de moldura para o assassínio no centro: cabelos soltos, corpo pesadamente trajado, a outra mão no que parece a tentativa de bloquear o ato, mas com o corpo quase a receber a estocada mortal. Diferentemente de Shapiro, que acredita ver Electra, é possível sustentar outra hipótese: que seja Cassandra, e que o pintor de Dokimasia a tenha representado ao

lado de Agamêmnon no momento de suas mortes, criando um efeito de duplas simétricas entre atacantes e atacados.

O conjunto das figuras remete ao contexto da morte pela rede em torno do corpo do rei, quando estava no banho. Seu corpo está desnudo, indicando o momento íntimo, em que seria improvável a presença próxima da filha; ao contrário, previsível numa relação de concubinato, na qual a mulher auxilia e serve seu senhor. Cassandra, dessa forma, estaria próxima a Agamêmnon e não Electra.

Shapiro diz:

Uma última figura pertence à cena, embora nós só possamos vê-la virando o vaso para a zona da asa. Ela, também, foge em pânico, braços ao ar, mas é entretanto muito diferente das mulheres da família de Agamêmnon: menor, vestida de maneira diferente, com cabelos curtos. Ela deve ser Cassandra qual está ainda mais freneticamente assustada do que as outras pois prevê seu próprio assassinato em seqüência ao de Agamêmnon. Seu cabelo curto é típico das garotas escravizadas da arte grega; embora nascida na realeza, veio como escrava para Micenas (Shapiro, 1994: 129).

Segundo certas convenções da pintura grega de vasos o tipo representado sugere o de uma menina jovem, não o de uma escrava, provavelmente Electra ou Crisótemis, que deviam ser pré-adolescentes no momento. Roupas mais simples, com menos panejamento, sem qualquer insígnia da realeza, sem manto, mas igualmente longa e não transparente, numa posição entre a fuga e a proteção, esta personagem parece usar para isso a própria coluna, opção do pintor para demarcação dos limites e distinção de cada uma das cenas. Levando também em consideração que a outra figura feminina, no outro lado da composição provavelmente seja a da filha mais velha Electra, o efeito de simetria ficaria assegurado.



O fato de ter os cabelos mais curtos pode indicar sua idade, não sua posição social, quanto mais se considerarmos que Cassandra não é propriamente uma ‘escrava’, mas a escolhida de Agamêmnon, sua companheira, como diz o texto *Troianas* de Eurípides, “*separada tomou-a o senhor Agamêmnon como escusa noiva de cama*” (vv. 249-51) e continua com o comentário prático de Taltíbio “*sim, não lhe é ótimo acertar a cama real?*” (v. 259).

As personagens que vão ser mortas e as que se preparam para as matar, pelo equilíbrio da cena, podem estar em posições idênticas, dois a dois, homens à frente num enfrentamento direto e as duas mulheres atrás deles, cada uma com um braço estendido e no que parece um contato visual. Shapiro diz:

(...) Clitemnestra persegue Cassandra, machado nas mãos, enquanto Egisto ataca Agamêmnon. Há uma simetria sexual dos ataques e vítimas, tanto quanto uma simetria visual de uma composição perfeitamente balanceada (Shapiro, 1995: 130).

Se, por um lado, a expressão “Clitemnestra persegue Cassandra” não pode ser corroborada pela imagem, ela autoriza o entendimento de que Cassandra seja a figura atrás de Agamêmnon, pois através da linha dos olhos e das mãos postas de ambas poderíamos perceber alguma relação de confrontação direta entre elas. Ainda assim, o que temos ao certo é o reconhecimento desta cena como a morte de Agamêmnon, que segundo este pintor teria sido pela espada de Egisto, em primeiro plano à frente no quadro.

Esta é uma cratera com grande quantidade de informações, e, por ser anterior à escrita das tragédias que foram preservadas, fornece versões que não obedecem aos trágicos, oferecendo uma maior possibilidade de variantes e material para discussão e exegese visual.

Seu lado B, embora menos preenchido por figuras humanas (só existem quatro, enquanto no outro lado eram seis) permite que se perscrute outra problemática: quando o *LIMC* no verbete dedicado a Clitemnestra enumera e comenta cada documento visual separadamente, este vaso aparece como nº 16 e percebemos que é o lado B que é reproduzido e descrito, e a figura identificada como Clitemnestra é a que se encontra logo atrás de Orestes, machado em posição de ataque e com o outro braço delicadamente quase pousado no ombro do jovem que, espada à frente, teria acabado de ferir mortalmente Egisto, que sangra no peito<sup>44</sup>.

Atrás de Egisto, outra mulher, numa pose similar àquela que do outro lado do vaso estava atrás de Agamêmnon, aparece com um braço estendido, na mesma posição que a outra (que me parece de súplica): é possível reconhecer naquela figura a personagem de Clitemnestra, e não na que em trajes semi-transparentes porta o machado. No *LIMC*, a responsável pelo verbete de Klytaimnestra, Yvette Morizot, faz notar no final da descrição da personagem que C.W. Clairmont (*AntK.* 9, 1966, 125-127) também é desta mesma opinião.

Nesse sentido, usando a noção de simetria, reconhecida como apropriada para a leitura desta cratera por Shapiro, em passagem supra citada: encontramos que o elemento central é o machado duplo e a mulher que o porta para a decifração das cenas que se nos

---

<sup>44</sup> Cf. O'Donnell, em *Pictorial Narrative in Ancient Greek Art*, 1999; nas páginas 106 à 110 o autor tece comparações entre a cratera do pintor de Dokimasia (fig. 45) e outra com um motivo idêntico, do pintor de Egisto, ca. 470-460, da coleção do Paul Getty Museum, 88.AE.66. (fig. 46). Em ambas vemos Orestes matando Egisto e, na do pintor de Egisto junto com outras figuras no lado esquerdo, numa parte mais deteriorada da imagem, uma mulher com o machado duplo sendo detida por um homem. O reconhecimento de Clitemnestra como esta mulher com o machado por O'Donnell vem de outra comparação, desta vez encontrada em Boardman, J., *Athenian Red Figure Vases – The Archaic Period* (fig. 143), numa pelike do pintor de Berlin, da coleção do Kunsthistorisches Museum, Viena, 3725. Neste vaso temos os nomes das personagens escritos juntos da ação e vemos a cena da morte de Egisto por Orestes num lado e de outro, Clitemnestra com um machado duplo sendo mantida segura por uma personagem masculina nomeado como Taltíbio.

apresentam. Como Clitemnestra ficou marcada pelo uso desta arma/ objeto ritual, pode ser uma leitura apressada reconhecer qualquer figura feminina com um machado como a rainha de Micenas e usar outros vasos com cenas similares como prova suficiente. A transmissão do poder da linhagem através dos filhos e o efeito visual da sobreposição de gestos iguais em duas temporalidades em atos de violência retributiva poderiam eventualmente justificar a opção do pintor.

Existe a possibilidade de o pintor ter duplicado a figura da filha de Agamêmnon provocando o efeito de antagonismo das reações de Electra, se aceitarmos a hipótese dela ser a figura atrás da coluna, e não Crisótemis. Desta forma, dividindo os lados, na altura de uma das alças, teríamos a jovem Electra, anos antes, assustada em busca de proteção (lado A) e imediatamente ao lado, mas num outro conjunto de ações, anos depois, ao lado do irmão Orestes vingando o pai com a morte de Egisto (lado B). Esta opção de leitura não é descartável, visto toda a especulação estar baseada apenas no número das mulheres envolvidas diretamente, como parte da família.

Segundo a posição de Clairmont, e que considero mais defensável, no lado B da cratera é Clitemnestra quem se encontra atrás de Egisto, braço direito levantado, o esquerdo dobrado na altura do seio, cabelos soltos (que poderia implicar ter sido surpreendida, desalinho, descompostura) assim como a personagem atrás de Agamêmnon, considerando-a Cassandra, estava posicionada no lado A; figuras que Shapiro (1995) e Standsbury-O'Donnell (1999) defendem como sendo Electra, neste caso também duplicada, mas reproduzida na mesma posição, atrás de ambos os homens atingidos pela espada e no mesmo gesto, mãos agitadas.

Segundo Shapiro, a figura que se pensa ser Electra, uma jovem mulher com cabelos ondulantes e mão direita esticada, é virtualmente idêntica em ambos os lados. Isto significa,

no entanto, que o mesmo gesto deve ser interpretado de dois modos diferentes, um significando desespero e o inútil movimento de tentar deter o assassino de seu pai, outro alegria e encorajamento frente ao golpe mortal desferido pelo irmão (Shapiro, 1995: 137,8). Talvez outras identificações pudessem ser consideradas, mas na mesma linha de raciocínio de Shapiro, no sentido de confirmar a personagem à direita dos homens atingidos como Electra, cito O'Donnell:

À direita está uma figura feminina que também gesticula com seu braço e mão direita para fora, e seu braço esquerdo está dobrado e sua mão esquerda parece estar virada para cima. Sua atitude tem sido descrita como de encorajamento a Orestes e o contraste com a mesma figura feminina no reverso, que levanta sua palma da mão esquerda completamente para cima, no que o olho moderno poderia descrever como um sinal de *halting*, parece indicar as diferentes reações de Electra nas mortes do pai e do padrasto (1999: 108).

Terminado o texto acima transcrito, o autor insere uma nota, cujo teor é ainda a discussão da personagem pretensamente reconhecida como sendo Electra e o sentido dos seus gestos, visto que pretendemos elencar o maior número de elementos para a defesa das posições já referidas. Assim, cito:

Sobre os problemas do gesto, ver Shapiro (1994: 136). Enquanto o braço direito faz o mesmo movimento em ambos os casos, o esquerdo é feito de modo diferente. A menos que a mão procure *cusp the chin* do atacante, o gesto pareceria ser mais largamente interpretado como o de chamar atenção. Por exemplo, numa cena de figuras negras de Atena introduzindo Hércules no Olimpo pelo pintor de Phrynos (Londres, British Museum B 424, *ABV* 168.3, ver Cohen [1994] fig.5), Atena usa o mesmo gesto em direção a Zeus, claramente para chamar sua atenção e pedir sua consideração. No caso da cratera do pintor de Dokimasia, a posição da mão esquerda parece diferenciar os gestos nos dois lados (O'Donnell, 1999: 210).

A mesma posição na configuração do espaço do quadro, praticamente iguais em traje, longos e fartamente panejados, cabelos soltos em ambas imagens, braços direitos na mesma posição, entretanto, podem gerar significações opostas. E, dependendo da leitura da posição do braço e mão esquerdos, podemos considerar que está se forçando uma

determinada interpretação que a imagem pode sugerir, mas não afirma. E teria Electra uma posição assim tão central na seqüência de eventos?

Segundo fontes literárias, ela nem mesmo estava presente na morte do pai; mesmo na de Egisto é improvável que ela se encontre no lado direito da vítima, numa posição de proximidade, quando Egisto parece estar sentado numa cadeira com uma cítara nas mãos, cena de caráter doméstico que indicaria um momento de lazer despreocupado.



## 5. DIÁLOGO E ARTICULAÇÕES

Os temas aqui elencados ocupam quase duas centenas de páginas, dispersos em evidências tanto na arte visual quanto na literária, ambas de caráter narrativo, produzidas em Atenas durante o século V, e foram introduzidas para demonstrar a posição ambígua que os documentos assumem frente à violência e, especialmente, a sexual, quando descrita.

Certos problemas da política sexual da Atenas clássica reaparecem nos documentos analisados e a relação entre a ficção e as práticas sociais, as normas e códigos de comportamento obedecidos, começam a se delinear.

Personagens e acontecimentos podem funcionar como paráfrases do real, pois ocorre um jogo de transposições e a força simbólica narrativa atravessa o real e perpassa a experiência, seja ela objetiva ou ficcional, fazendo o papel de espelhos refletindo-se alternada e eternamente.

Este último capítulo tem o compromisso de relacionar o conjunto das premissas destacadas, articulando os objetos em seus vários níveis de problematização. O solo cultural que produz e consome o mito objetificado, Atenas, já o remodelou segundo suas práticas específicas, ou, pelo menos, ajustou o discurso mágico-religioso do mito a suas novas perspectivas políticas e morais e todo nosso percurso de estudo se fundamentou em fontes parciais e muito fragmentárias.

A guerra, tanto em Tróia, quanto na Grécia, contra os persas e, depois, entre Esparta e Atenas, é o pano de fundo, mas de tal forma abstrata, que os acontecimentos próximos apenas reforçam o diálogo entre a ficção e a história.

No teatro de Eurípides e nas representações visuais dos vasos encontramos vestígios de uma polêmica referente ao comportamento masculino frente à mulher em contexto erótico e em estado de guerra.

Nestes casos, as mulheres troianas protagonizam cenas de violação (*Troianas*, 70-2, 445-50, 562-7, 614-9), e de sacrifício humano (*Troianas*, 622-31; *Hécuba*, 35-44, 89-98, 172-439), e esses gestos, com o deslocamento operado por Eurípides, desafiam o consenso quanto à forma convencional de comportamento, promovendo o processo identitário do espectador com as vítimas, e não mais com os vencedores.

Por outro lado, para a mulher adúltera, uma forte penalização é reservada (*Troianas*, 876-9), a mais leve delas consistindo no banimento do *óikos* (Ogden, 1997; *Orestes*, 495-503). Mas Helena, a causadora da guerra e butim por excelência, embora funcione em vários momentos como vítima, tem a peculiaridade de, em suas narrativas, não ter sofrido penalização por parte do *óikos*. A tragédia *Orestes*, no entanto, contém várias menções sarcásticas ao castigo que pode aguardá-la, no diálogo entre ela e Electra (56-60, 97-103, 116-8) e à posição de seu próprio pai frente a sua ida a Tróia (*Orestes*, 520-22).

Vimos que *bías*, a violência, é um conceito que não é privativo do universo sexual. Mas pode aparecer se referindo a esse contexto, normalmente em situações protagonizadas pelos homens. Apesar de serem mais numerosos os casos de homens brutalizando mulheres, estas também são capazes de gestos violentos, como Hécuba e Clitemnestra, e este é um modalizador essencial para nossa discussão.

Analisar a violência masculina nos documentos de arte não implica dizer que não se considere a existência de outras fontes documentais de mesma espécie que podem nos propiciar exemplos de crueldade brutal por parte das mulheres. Mas estas, além de serem em menor número, normalmente partem de histórias em que houve primeiro um agravo por



parte da figura masculina. Mesmo assim dizemos que ‘os documentos assumem uma posição ambígua’ quando se trata do poder masculino e sua justificação<sup>45</sup>.

O trabalho privilegia o olhar sobre a feminilidade, sobre sua força e seu caráter erótico, quando colocado em conflito com uma certa lógica masculina, que reforça comportamentos rapinantes e violentos sobre a mulher, tanto nos modelos estéticos quanto nos éticos durante o período clássico, na arte e na lei. Dois conjuntos documentais foram apresentados: os vasos com representações de algumas cenas que envolvem o imaginário sexual das personagens Cassandra e Helena e os textos trágicos.

Entende-se o discurso dramático como o sobrevivente da experiência perdida do passado coletivo no século V, de uma hierarquia aristocrática, estando religiosamente vinculado ao mistério. Eurípides está de posse de um referencial narrativo variado, conhece seus predecessores dramaturgos e suas versões, a épica, Homero e autores que não foram preservados, bem como seus contemporâneos Heródoto, Sófocles e Górgias.

Distingue-se por criar paradoxos (Segal, 1983). Deixa falar as personagens do sexo feminino em condição de igualdade ou mesmo superioridade em relação aos protagonistas do sexo masculino, seus senhores, e nas situações mais insólitas (Merridor, 1984). O equilíbrio entre os sexos, tão instável, se apresenta nos documentos de forma rompida tanto quanto na vida privada ateniense.

Já os vasos são menos explícitos, mas, no entanto, sua eloquência é suficiente para ocuparem um lugar eminente como fonte documental. A permanência de exemplares como

---

<sup>45</sup> Uma análise pormenorizada de alguns temas míticos em Eurípides indica que uma mulher costumeiramente age de forma violenta como resposta a alguma atitude que tenha partido do elemento masculino da narrativa, ou seja, como vingança. Medeia em *Medeia*, Creusa em *Íon*, Clitemnestra em *Ifigênia em Áulis*, Hermíone em *Andrômaca*, Hécuba em *Hécuba*, as bacantes em *Bacas*, qualquer uma delas matou ou pensou em matar alguém por vingança, e por estarem desabrigadas pela lei.

o hídria do Pintor de Kleophrades ou a taça do Pintor de Marlay atestam a presença e o campo discursivo variado que se forma em torno do entendimento da queda de Tróia, e das mulheres em especial (Anderson, 1997) no contexto receptor dos simpósios, onde este tipo de recipientes tinha sua finalidade de uso.

## 5.1 O paradoxo do silenciamento

Poderíamos justificar a intensa presença da figura feminina nos vasos com motivos trágicos e nas tragédias de Eurípides por contraposição ao *habitus* e ao conjunto das práticas sociais presentes em Atenas. Nicole Loraux mobiliza esta discussão em *Maneiras Trágicas de Matar uma Mulher*, complexificando a relação entre ficção e realidade e entre texto e arte visual. Formula a seguinte asserção no prólogo (1995, 11) “uma mulher grega vivia sua existência de moça, de esposa e de mãe no lugar mais recôndito da casa; ela também devia partir desta vida de sua casa bem fechada, ao abrigo dos olhos, longe de todo o público” ao justificar a inexistência de cenas de ação envolvendo as mortes das personagens, assim, a autora demonstra que é apenas através das palavras que sabemos de suas mortes nas tragédias.

E continua, lembrando as virgens sacrificadas, que ela chama de “puro desvio”, provavelmente pela pouca referência histórica que tenhamos destas práticas, passando pelas esposas suicidas, até as virgens suicidas. Todas protagonistas de seus dramas, ainda assim não possuem imagens de sua morte no teatro. Diz a autora:

É nessa reticência em mostrar a morte que a invenção trágica da feminilidade encontra, sem dúvida alguma, seu limite, com essa maneira que as esposas perdidas têm de voltar ao seu lugar para rematar uma ortodoxia (1995,11).

Ou seja, Loraux indica haver um último paralelismo entre a ausência da morte feminina em cena e a ordem feminina de não poder mostrar-se.”Mas”, diz a autora com ironia, “seja como for, a decência, ainda que sociológica, nunca bastou para explicar tudo” (1995,10). Sua proposição é de que na tragédia o cidadão ateniense tem a ocasião de pensar

a diferença dos sexos; que a tragédia mostra para confundir mas, reencontra e consolida a diferença ao reafirmá-la, no final.

A violência feminina quando exercida no mito é uma resposta, uma rememoração simbólica que remete à violência anteriormente exercida sobre mulheres na história dos acontecimentos, na qual o passado se mistura com uma ficção dos primórdios. Mas as mulheres terminam por desaparecer, deixando esta operação imaginária reforçar a confiança da sociedade masculina na domesticação das forças que estas manifestaram.

A personagem de Cassandra protagoniza o discurso das vítimas, discutindo o papel e o valor dos vencedores de forma política em *Troianas*, mas apesar de seu discurso, sabemos que se trata mais de uma proposição semântica do que de uma situação real: como escravas, as troianas se submeteram à vontade de seus novos donos, a despeito de algum pretenso poder sobre eles.

Cassandra prova com argumentos verossímeis no primeiro episódio que os troianos são mais felizes do que os gregos (386-99), arrancados de suas casas para lutar no estrangeiro por uma mulher que havia fugido com outro (365-82). Nesta tragédia, que não trata de mortes femininas, mas de passagens do estado da liberdade aristocrata para o da servidão escrava, da cidadania para o *status* de estrangeira, esta frágil figura aparece em estado de fúria visionária, tem um segundo momento sóbria, e, finalmente, termina o discurso em novo transe mântico. Sua lógica, no entanto, é neutralizada por todos os que contracenam com ela: mãe, coro de mulheres, e, principalmente Taltíbio, o arauto aqueo.

Taltíbio vocifera o que, provavelmente, a maioria dos homens pensaria quanto à personagem desta cena: “eu sou reles, mas o leito dessa aí eu não solicitaria”, desconfortável pelo provável poder de suas palavras, e contrapondo-se à vontade do chefe dos aqueos, Agamêmnon, que a escolhera para si entre os despojos.

Helena, ao contrário, se coloca como objeto do desejo que acolhe, satisfaz, vicia pela emanção erótica que dela provém. Sua beleza foi 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. Mas quem poderia deixar de percebê-la como vítima a seu modo? Helena foi experimentada por homens com ou sem seu consentimento? Estas discussões alimentaram séculos de investigação e análise de fontes primárias.

Dentro desta perspectiva temos um impasse: a multiplicidade de versões no imaginário literário e visual acerca das figuras femininas escolhidas é contraposto a um encobrimento da narratividade da vida cotidiana de suas contrapartes históricas. Enquanto a mulher histórica tem pouco espaço social e pouco dela se fala, as mulheres do mito são capazes de exercer papéis protagonistas. Neste trabalho tentamos aproximar os dois universos discursivos, tratando-os como igualmente formadores do imaginário social clássico.

As personagens dos mitos que analisamos estão sob a lente de aumento da imaginação: quando tratamos de figuras/ situações de violência sexual relacionados a Tróia, estamos lidando com um dos contextos proeminentes de expressão da violência - a guerra -, e a maneira como lidam com as mulheres se altera, pois elas estão numa posição hierárquica radicalmente inferior, são ao mesmo tempo mulheres, estrangeiras e escravas conquistadas, parte do butim.

Existem três estatutos básicos para a condição da mulher no mundo clássico (Pomeroy, 1990): a esposa legítima, a hetaira e a concubina.

A cada um destes tipos está ligada uma expectativa de comportamentos específicos e, enquanto a senhora da casa controla a despensa e gera filhos legítimos para a família, a hetaira, mulher livre, serve para o prazer, envolvendo inclusive convivência intelectual, e a concubina trata cotidianamente de seu senhor, podendo ser uma escrava somada ao patrimônio da casa, elevada à condição de companheira de cama do dono.

Tanto a esposa legítima, figura não-trágica por excelência pela estabilidade de sua condição, quando a hetaira, por sua situação livre, não nos ocupam diretamente, pois nosso campo imaginário está relacionado à guerra, o que significa perceber a mulher ou como catalizadora do processo beligerante deflagrado pelos homens ou como parte dos bens.

Divididas e tratadas como objetos distribuídos pelos vencedores, ora escolhidas, ora sorteadas, Eurípides e os pintores de vasos as plantam no território arrasado da alteridade, sem lei, sem quaisquer instituições que as representem. Neste contexto extremo, estas figuras assumem, como Cassandra, a revolta como quinhão, ou, como Helena, o corpo como argumento de defesa.

Parte de nosso estudo incide sobre a condição do concubinato, analisando a personagem de Cassandra, relacionando-a com outras cativas que acabaram se tornando companheiras de cama dos perpetradores, como Andrômaca e o coro de troianas, em *Troianas* e em *Hécuba*, Tecmessa, em *Ájax*, de Sófocles e Criseide e Briseide, do canto I da *Ilíada*. Todas nos informam acerca de uma condição subalterna no *óikos*, inferior à da esposa legítima, mesmo quando há grande interesse do senhor pela moça. Mas este modelo tem pouca relação de identidade com as práticas do século V, quando possuir concubinas já era um arcaísmo. E mesmo que personagens históricas, como o próprio Eurípides, tenham tido em algum momento duas esposas ao mesmo tempo, essa não era a regra.

Outra parte da pesquisa sobre Cassandra enfoca questões relacionadas à violência sexual, mais especialmente, o estupro. Sabemos que não é um problema social relativo apenas à antiguidade, e que os casos nas cidades gregas devem ter sido em muito maior número do que os conhecidos e divulgados na época, pois este é um tipo de situação obscurecida por todos os envolvidos, inclusive a família da mulher envolvida. Vimos no primeiro capítulo que Atenas não é uma exceção, não aplicando nenhuma sanção maior ao estuprador do que se casar com a violentada sem o dote, como um castigo; ou no caso da moça que ficou sem casamento, ser oferecida uma quantia ainda maior para quem a tomar como esposa.

Helena, o mais icônico dos signos, é a noiva por excelência e torna-se objeto de estudo pela sua condição atípica. Unida a vários homens diferentes, enquanto mulher casada teve em sua narrativa a peculiaridade distintiva de ter escolhido seu próprio esposo, Menelau, o que era incomum. Depois, passou longos anos, que variam conforme as fontes, envolvida num rapto. Enquanto esteve em Tróia (*Ilíada*) a encontramos reconhecendo Alexandre como seu marido; depois, em Esparta, a encontramos novamente ao lado de Menelau (*Odisséia*).

O paradoxo do silenciamento surge do conflito entre o ‘ser vista’ e o ‘ser ocultada’ da mulher grega. As personagens estudadas são reminiscências de modelos, são anti-modelos de feminilidade domesticada e funcionam para mostrar certa exemplaridade através de episódios violentos. Estes mitos tornaram-se modernos no século V, exercendo fascínio reflexivo e crítica social, e, nas tragédias de Eurípides (não só as do ciclo troiano), estas figuras femininas redispõem as peças no tabuleiro e começam a dar ordens ao invés de modelarem-se ao jugo. Pela primeira vez na literatura ocidental percebe-se tal envergadura do discurso feminino em sua potência.

Mas as críticas insistem que, em função de todo material escrito ter sido composto por homens, este ainda é um discurso masculino. Loraux e Zeitlin convergem nesta leitura, mas trabalham majoritariamente com textos de Eurípides, na expectativa de relações inusitadas a respeito da luta entre os sexos. Seus detratores desde Aristófanes até Nietzsche atestaram em seus textos certa misoginia e racionalismo, por criar mulheres violentas, terríveis ou colocá-las nas posições existenciais mais lamentáveis, e investir suas personagens da habilidade de tecer ardis.

Eurípides teria desocultado o universo feminino para os homens, diz uma personagem de Aristófanes em *Tesmofórias*, e agora ele era culpado e deveria ser castigado. O que ele diz e o que ele esconde, quais discursos se auto-justificam e de que forma, estas questões limitam nossa abordagem ao texto da tragédia. Mas o que o texto no teatro diz, não é necessariamente o que acontece no mundo concreto, pois a realidade da mulher grega certamente não se aproxima da das personagens, sendo normalmente muito prosaica e simplória, com o tear, os filhos, os servos, a alimentação e a higiene doméstica por providenciar.

O que a arte mostrou, portanto, não eram comportamentos a serem copiados de maneira idêntica, mas fantasias de limites do ser humano às quais apenas o herói e a heroína da ficção poderiam revestir de vida, mesmo que apenas tecnicamente e por uma fração de tempo. E os pintores de vasos fizeram ainda mais, pois pintaram o que a tragédia escondeu: o sacrilégio e a morte.



## 5.2 A polissemia da personagem de Helena

A personagem Helena é um fenômeno de persistência no imaginário de toda a cultura do Ocidente e praticamente qualquer momento da história conheceu e absorveu de alguma forma suas narrativas, senão nos textos, através das imagens dela que foram produzidas nas artes. A Helena que vamos observar aqui parte da série de documentos visuais e literários da cultura grega antiga, escolhidos, mais especificamente as tragédias *Troianas*, *Helena*, *Orestes* de Eurípides e as representações de cenas protagonizadas por ela nos vasos. As mutações desta personagem através da formação de sua figura permitem-nos testemunhar as inúmeras leituras que fizeram dela e de suas atitudes os autores épicos, líricos e trágicos.

Neste capítulo, o mito de Helena reflete em si todo um universo de representações do feminino. Helena encarna a mulher sedutora, voraz, a manipulável, a manipuladora, a mulher-objeto, beleza, erotismo, desejo, mas raramente pensamos em seu mito como de violência. Com a *persona* exemplar de Helena nos colocamos frente ao confronto entre os entendimentos e reações geradas por situações do seu mito. O confronto de forças simbólicas que reaparece no contexto das práticas sociais, é visto agora sob a perspectiva da brutalização do corpo feminino: o rapto de mulheres, o adultério feminino, sendo este último severamente penalizado e que, em Helena, se confunde com o rapto, a responsabilidade jurídica pelo ato de abandono da casa, do esposo e da prole. A principal variante em suas versões é o grau de consentimento.

Escolhida por ter protagonizado o ato de unir-se a um homem em casamento mais de uma vez, ter escolhido o próprio marido, ter fugido ou sido raptada por um estrangeiro,

situações contrárias às normas legais micênicas (conforme descrito nos mitos) e à lei ateniense (no sentido de alusão por metáfora) na esfera do comportamento sexual socialmente esperado. Contrariamente a suas esposas, irmãs e filhas, Helena fez o que nenhuma mulher grega deveria fazer e, não obstante, não foi punida.

Helena é o eixo central da guerra, e é mulher. Esta é uma colocação paradoxal, pois é mulher e o mundo da guerra é o seu antípoda. Como pode ser o centro alguém que é ausência? As mulheres aparentemente não tinham nenhuma autoridade para com suas palavras dirigir a ação dos homens. São seus atos, suas atitudes, que se chocam com os princípios masculinos de conduta feminina: prudência, silêncio, obediência, e o que tornam-na o motivo propriamente para o grande enfrentamento entre gregos e asiáticos e a catalizadora de todo um mitema, o que significa que ela confronta a lei que comanda os corpos femininos do exterior, apaixonando-se, e exerce tal poder encantatório que controla as situações em que os homens teriam a dominância.

Helena, como a conhecemos hoje, é fruto de uma superposição de imagens conflitantes, muitas vezes antinômicas, acerca da mulher e sua relação com a sexualidade. Ao observarmos atentamente o mito de Helena, percebemos que em todas as suas variantes, se compõe de episódios sexuais. Todas as cenas conhecidas giram em torno de parceiros e signos de posse física, determinados ou não por rituais reconhecidos da cidade ou pela livre vontade da protagonista. Tradição que se inicia na Grécia pré-arcaica com a épica, da qual permanecem os textos de Homero – Helena, ou a sua ausência, é a grande mola que impulsiona a guerra entre os aqueus e os troianos.

Através do estudo da condição feminina, tomamos a representação do ícone de Helena por um marcador da política sexual grega e, num certo sentido, da ocidental. Segundo Austin (1994, 133), já em Homero, Helena foi reconhecida enquanto um signo,

senão o maior signo, dentro de um código que determinava e calibrava todos os aspectos da vida no período Micênico. Como um ícone transcendendo quase todos os outros ícones humanos, a Helena homérica é inevitavelmente algo como um fantasma, como Helena mesma parece sugerir quando se pergunta se a sua antiga vida teria realmente existido (*Ilíada*, VI,180). Os problemas que seu mito articula transitam no universo da união sexual e do casamento com seus rituais, lidando com questões vulneráveis como a beleza, o erotismo, a vontade enquanto árbitro da decisão consciente, o rapto, o adultério, e sua penalização, em que as leis gregas se confundem e borram a diferença entre força, coerção e desejo voluptuoso, a potência do feminino e a divinização – tudo passa através de narrativas marcadas por variantes altamente conflitantes e muitas vezes excludentes.

Helena tornou-se pela fama de suas histórias uma personagem ambígua em toda a tradição literária-filosófica, desde Homero, Estesícoro, até suas mais recentes representações no mundo antigo, com Eurípides, Pausânias, Apolodoro e Sêneca. Como neste momento estamos nos limitando a observar a personagem dentro do universo cultural da formação do mito, com a configuração delineada pelos poetas e pintores de vasos de cerâmica de Atenas, percebemos uma polifonia em torno desta figura em especial. Adultério ou rapto atuam como uma antinomia, polarizadores do conflito de opiniões acerca da mulher Helena. Mortal ou divindade fazem outro par de oscilações acerca da figuração *in process* da personagem.

No epílogo de *Orestes* (vv.1625-1642), Apolo anuncia que Helena, filha de Zeus, deve viver como os imortais.

Que fiques a entender as palavras que venho trazer-te! Helena, que tu, cheio de ardor, não conseguiste fazer perecer, suscitando, todavia, a cólera em Menelau, é esta que vedes nas profunduras do éter, salva, e não morta às tuas mãos (1630-4).

Pode-se também torná-la anti-modelo, a negatividade do comportamento feminino socialmente construído como correto, o que Eurípides vai fazer em *Troianas*, no terceiro episódio, diante de Menelau e da velha rainha Hécuba.

Ou a vítima sacrificial por excelência, a perfeita para ser escolhida e destruída, conforme a encontramos retratada por Eurípides em *Helena*.

Sua presença é luxuriante, erótica, intoxicante e por isso é tão labiríntica a construção deste personagem ao longo dos textos. É temida, pois enquanto exerce um tamanho fascínio, domina. No mito de Helena, apesar de toda a expressão de violência e coerção, temos uma figura no meio-campo entre o imortal e o mortal que presentifica a força de Afrodite entre os homens, e portanto, entre seus reinos, definindo políticas ao mesmo tempo que os enlouquecendo sexualmente. Seu mito é cheio de peripécias, elementos obscuros, variedade de versões excludentes entre si, que envolvem vários heróis e criam conexões com outras narrativas, e o estudo é realizado predominantemente pelo momento a partir de sua fuga de Esparta, levada por Páris (motivo iconográfico recorrente) e pelas variantes que a ligam a Tróia (presença textual na sofística e na tragédia).

Conhecemos sua concepção e nascimento anômalos, com Zeus na forma de um cisne, gerando com Leda, rainha de Esparta e esposa de Tíndaro, uma menina nascida de um ovo; e também a versão de Zeus com Nêmesis (*Cípria*, frag. 6, 3, 5-6,10) gerando Helena. Raptada por Teseu, rei de Atenas, sem ritos matrimoniais, foi resgatada pelos irmãos, os Dióscuros, quando era ainda muito jovem. Segundo Pausânias, a união teria inclusive gerado um fruto, uma menina que Helena teria entregue para Clitemnestra, a irmã mais velha criar, Ifigênia. As versões comumente omitem este ponto, ao qual voltaremos ao tratar da guerra. Levando a irmã de volta a Esparta, tomaram a própria mãe de Teseu, que guardava a princesa na sua ausência em Afidna. Destruíram a cidade e escravizaram Etra a

serviço de Helena, que só será resgatada na noite da queda de Tróia pelos netos Acamas e Demofonte.

Helena é aquela que, dentre todas as jovens, escolheu o marido. Nenhum homem podia ser seu *kyrios*, seu representante legal – frente ao poder de sua beleza, dobravam-se à sua vontade. Helena foi a mulher superior a toda regra e a todo castigo. Casada com Menelau, reinou na antiga casa paterna, em Esparta, até que um príncipe asiático, da cidade de Tróia, apareceu como visitante. Helena partiu com ele e deixou no palácio uma filha pequena, Hermíone (*Orestes*, 65-7).

Alexandre, ou Páris, que tem atrás de si uma história também incomum, carrega o peso de um oráculo nefasto: seria responsável pela destruição da cidade por um incêndio. Temos, aqui, o recorrente mito do recém-nascido exposto, que é criado por pastores. Durante sua estadia nas montanhas, recebe no Ida a visita de três deusas – Hera, Atena e Afrodite – e deve, segundo a vontade de Zeus, ser o juiz da sua beleza. Dentre as três, teria escolhido Afrodite, que lhe prometera em troca Helena (*Troianas*, 924-933). Reencontrado o jovem, foi recebido na família real.

Na *Ilíada*, Helena aparece fazendo parte do universo troiano, como membro da casa real ao lado de Páris e protegida de Afrodite (*Ilíada*, XXIV, 762-4). Apesar disso, no mesmo texto, ela enuncia que, com a morte de Heitor “já não tenho ninguém na vasta Tróade que seja para mim benevolente ou amigo: todos me detestam” (*Ilíada*, XXIV, 773-5).

Na *Odisséia* (IV,120-34), a personagem está tranqüilamente junto a Menelau em Esparta, depois de finda a guerra há vários anos. As contradições que puderam permanecer num delicado equilíbrio em Homero, explodiram sobre as novas pressões políticas e

filosóficas do período arcaico. Estesícoro<sup>46</sup>, racionalizando Homero, divorciou a virtuosa Helena daquele ícone menos virtuoso e, com isso, separou o significante do seu sujeito. Numa ousada reinterpretação do antigo mito, Estesícoro deixou Helena em Esparta, e mostrou que o signo era um mero fantasma daquilo que pretendia significar.

Heródoto (*História*, II, 113, 2) adensou a narrativa com o destino geográfico alternativo do Egito para a segurança da virtuosa Helena. Páris a teria raptado de Esparta, mas ao atracar nas praias do Egito teria sido forçado a deixá-la e partir para Tróia de mãos vazias, sem sequer sua imagem ou seu “duplo”. Entretanto, nessa versão, o rapto por Páris já configurou a afronta a Zeus, deus da hospitalidade, e motiva suficientemente os aqueus para a destruição de Tróia.

Kannicht (*apud* Austin, 1994) considera que Estesícoro não propriamente racionalizou a Helena homérica, mas restaurou-lhe o *status* de deusa espartana. Ele argumenta que Heródoto desmistificou a história de Estesícoro removendo o *eidolon*, deixando a guerra entre gregos e troianos assente sobre ‘um Nada’ (*eines Nichts*). Austin concorda com Kannicht acerca deste ponto e acredita encontrar na *Helena* de Eurípides uma síntese entre Estesícoro e Heródoto.

Em *Helen of Troy and her shameless phantom*, Norman Austin inicia o capítulo sobre esta peça dizendo que “Eurípides deu o próximo passo, tão inevitável quanto impossível, para reconstruir a Helena original que foi dividida em três pelo racionalismo. O que o racionalismo havia separado, poderia também reunir” (Austin, 1994: 137). Depois de Homero, Estesícoro e Heródoto, a situação de Eurípides é a de um revisionista da tradição,

---

<sup>46</sup> Austin (1994) esclarece que a fonte primária da versão é Platão (*Fedro*, 243 a-b). Nesse diálogo, Sócrates cita três versos, retirados do prelúdio do *Palinodia*, de Estesícoro. Esses versos trazem o primeiro termo que é essencial para a revisão do mito, que diz que Helena nunca saiu de Tróia.

e não faz mais do que aumentar as possibilidades narrativas da personagem. Austin ainda sustenta que “Eurípides nesta peça levou o revisionismo ao seu último estágio apresentando uma Helena completamente racionalizada, uma mulher finalmente, pura e simples” (1994: 138). Já Romilly (1998: 129) não percebe racionalismo na construção de *Helena*, mas, ao contrário, sua característica fantasiosa. A autora considera que especialmente três tragédias de Eurípides estão no que ela chama de “o limite do gênero”, e, entre elas, figura *Helena*. Diz a autora que:

“(...) em *Helena*, a situação é mais romanesca ainda, pois aqui estão um marido e uma mulher que não ousam ou não podem reconhecer-se. Menelau chega, com um nome falso, ao Egito, onde desafia a morte; encontra Helena no exato momento em que esta é obrigada a entregar-se ao rei do país: o perigo pelo qual ambos passaram acrescenta ao reconhecimento mútuo um tom patético” (Romilly, 1998: 129).

As núpcias iminentes de Helena e Teoclimeno são uma variação na repetição do tema de Teseu, dos pretendentes ou de Páris. Embora a situação em Tróia esteja diretamente vinculada ao seu estado de mulher sem marido, a guerra já terminou há muito e o problema central da peça é a sua experiência como mulher casada sozinha, que não aceita romper os votos, e que se encontra sexualmente pressionada, identificando-a com a situação de sua prima Penélope, na *Odisséia*, de Homero, que recusa veementemente outro cônjuge. Trata-se da primeira vez em que o contato sexual não consensual pôde ser evitado para Helena. E sua honra permaneceu incólume.

Homero, Estesícoro e Eurípides delineiam a personagem de maneira ambígua. Górgias, sofista do século V, a defende veementemente. Os pintores de vasos oferecem mudanças na abordagem da cena da saída de Esparta que podem ser estabelecidas cronologicamente, na passagem do século VI em direção ao V. Paulatinamente ocorreu uma transformação da interpretação do gesto da personagem, cada vez mais marcado pela intencionalidade e menos pela intervenção do numinoso ou da força, o que faz sentido

dentro do contexto jurídico clássico, pelas formulações inovadoras do direito e da noção de responsabilidade jurídica individual.

Por questões cronológicas e de contextualização do problema, para procedermos a uma aproximação, é necessário retomarmos a história de Helena, pois tudo nela é paradoxo e improbabilidade. Começando com as versões relativas a quem seria seu pai e sua mãe, se Zeus com Leda, ou a esposa com Tíndaro, rei de Esparta; ou Nêmesis, filha da Noite, reconhecida como uma espécie de deusa da vingança, da justiça retributiva, com Zeus. M.C. Coelho, num artigo sobre a Helena em *Agamêmnon* coloca o problema de uma maneira que me parece ir além de Ésquilo, percebendo a dúvida que se estabelece na estruturação de sua genealogia:

Para finalizar este comentário a Ésquilo, notemos, ainda, que, quanto à filiação de Helena, o fato de ele não mencioná-la –enquanto Clitemnestra é identificada como Tindarida (82) – deixa em aberto a possibilidade de se pensar em Nêmesis como sua mãe. O fato de ter sido "disputada e casada nas lanças" (685-6), ainda que possa ser uma alusão a Tíndaro (o juramento dos pretendentes), não é suficiente para refutar sua filiação a Zeus: creio que ela se presta mais a reforçar a discórdia, que sempre acompanha Helena (2000/1: 163).

O nascimento a partir de um ovo sugere outras fantasias: Zeus na forma de um cisne a gerara e Helena, como resultado natural, teria nascido a meio caminho da metamorfose entre a forma pássaro e a humana.

Calasso (1990: 88) reflete sobre o mito do nascimento de Helena considerando que “a espuma das ondas em que nasceu Afrodite se recolheu na casca branca de um ovo de cisne, lançado num lugar pantanoso. A móvel imensidade do mar reduzira-se a um espelho de água parada. Ao se abrir aquele ovo no pântano, surge Helena e, segundo alguns, escondidos na mesma casca estavam os Dióscuros”. Assim, Helena, a única, desde o início estaria ligada à duplicidade e à divisão.



### 5.2.1 Helena e o papel do Duplo na Religião Grega

A peça *Helena* de Eurípides, composta em 412, foi produzida depois de uma derrota desastrosa da expedição à Sicília (413), num momento em que os gregos estavam novamente em guerra com Esparta, a terra de Helena, e questionando a justiça da guerra. Segundo Doniger, que é a única fonte com uma discussão coerente e séria a respeito do problema da duplicação em Helena, “num nível mortalmente sério isso fez sentido a Eurípides e, em *Helena*, usa a imagem do *eidolon* de Helena para problematizar o paradigma da Guerra de Tróia, e, por implicação, da presente guerra também”(1999: 58).

Quando Helena é duplicada nesta tragédia de Eurípides, isso alcança proporções teológicas, da disposição da matéria e da possibilidade de um mortal separar-se da sua parte imaterial e manter a experiência vital em ambas as situações. A duplicação é de difícil caracterização, pois lida com elementos da religiosidade e da capacidade de formular situações sobrenaturais de um determinado povo. Mas das visões e experiências que povos religiosos oferecem em diversas partes do mundo e em diferentes períodos históricos, vários indicam o conhecimento de narrativas de práticas de duplicação do ser individual, sem a mediação da morte (Bravo, 1988, p. 263)<sup>47</sup>.

---

<sup>47</sup> Bravo (1998) analisa o conceito do duplo e demarca campos antropológicos e históricos. Registra ocorrências do duplo foram relatadas, como por exemplo, no Egito, em que o *ká* é considerado o duplo, manifestação das forças vitais, como também no México, Miguel Angel Asturias (1929) retoma a "lenda da tatuana, em que o mestre Amendoeira ora assume a forma humana ora a forma vegetal; o duplo é, em geral, o *nahual*, forma animal intercambiável com a forma humana". Assim também, Carlos Castañeda, desde *Porta para o infinito* (1974) recupera na tradição tolteca, o duplo como *nahual*. Também na China conhecemos narrativas dessa ordem. Li T'ieh-kuai é um dos adeptos Taoístas que é reconhecido na forma de um mendigo coxo, com uma muleta de ferro. Seu corpo, uma vez quando deixou seu espírito para visitar Lao Tsé, foi queimado por acidente e ele foi forçado a retornar ao corpo de um mendigo quase morto de fome (I Ching). A tradição indiana apresenta um exemplo feminino, na figura de Sita (*Ramayana*, atribuída a Valmiki – c. 200

A palavra grega empregada é *eidolon*, e ocasiona alguns problemas, pois também é utilizada em contextos pós-morte. Assim no Canto XI da *Odisséia* é ao *eidolon* de Tirésias que Odisseu pretende consultar. No contexto, Tirésias está morto e Odisseu, vivo. Mas quando se trata da duplicação, estamos falando em situações experimentadas por indivíduos vivos, sem a passagem pelo estado da morte. Enéias e Helena, ambos filhos de deuses com mortais, apresentam este poder, mesmo que não a autonomia sobre seu surgimento. No Prólogo de *Helena*, ela própria conta suas peripécias e no verso 34 diz que Páris levou seu *eidolon*; no 43-4 que “ainda assim não eu, mas apenas meu nome, foi a recompensa dada aos gregos em paga da vitória”.

Conforme continua Eurípides “a mim, Hermes levou para longe pelo ar, envolta em nuvens, porque Zeus não me esqueceu, e nestas muralhas de Proteu me deixou”(44-6).

Segundo Doniger:

devemos lembrar que Estesícoro e Homero foram cegados, como vários textos sugerem, em punição por não terem visto o *phantom* de Helena. Estar cego é às vezes uma benção: evita que se veja coisas que não se quer ver, algumas vezes coisas que poderiam causar a morte. Mas cegueira é mais comumente uma maldição (Doniger, 1999: 63).

Então, como Estesícoro, Eurípides muda sua história e duplica Helena.

Pomeroy cita a idéia de Heródoto de que Helena permaneceu no Egito e não em Tróia, mas, como Heródoto, não faz menção ao seu duplo. Segundo a autora, já que Menelau era rei em virtude da sua posição como marido de Helena, ele poderia perder seu trono se a perdesse. Portanto teria recusado aceitar a validade da sua troca de maridos e determinou-se a resgatá-la, como o pré-requisito essencial para permanecer o trono de

---

a.C – 200 d.C.; *Ramacaritamansa*, Tulsi Das – XV d.C., in Donniger, 1999: 9, 12) que nesta última é duplicada para salvar-se de uma violação.

Esparta. Com este argumento, a autora inclusive justifica porque embora tendo sido responsável pela guerra, Helena foi quem menos sofreu penalização. Ainda assim, suas colocações sugerem uma boa razão para o mito do fantasma: assegurar que a verdadeira Helena, e sua honra, não foram maculadas – e que, portanto, não haveria nenhum problema legal em levá-la novamente ao trono ao lado de Menelau.

Desde Homero na *Ilíada* encontramos duplos – designados para salvar homens, não mulheres. Os deuses protegem um herói removendo-o do campo de batalha e colocando um duplo em seu lugar. Atena, por exemplo, toma a forma de Deífobo, o segundo amante troiano de Helena, para enganar Heitor (*Il.* XXII, 227-95); e Afrodite cria uma nuvem e envolve Páris para salvá-lo do combate com Menelau (*Il.* III, 381-83); ela faz o mesmo por Enéias ferido por Diomedes enquanto Apolo, em seguida, salva Enéias com um *eidolon* (*Il.* V, 311, 449). Nesta passagem da *Ilíada* temos que “entretanto Apolo do arco de prata fabricou um manequim semelhante a Enéias e armado como ele. Em redor deste manequim transpassavam-se uns aos outros Troianos e divinos Aqueus, (...)” (*Il.* V, 449-55). Pergunta-se Doniger (1999: 56) e mantemos a questão: “como este espantoso paradigma masculino passou a ser transferido para mulheres?”.

A autora compara dois universos mitológicos, o indiano e o grego, e encontra simetrias a respeito da duplicação feminina entre a personagem de Helena e os de Sita e Saranyu, na Índia. As marcas textuais de sua presença desde Homero até Estesícoro apenas aumentam sua importância: quando chegamos a Eurípides (*Helena*) certamente há uma tradição paralela a Homero que conta a vida de Helena com esta variação, e que muda toda sua história.

Em *Ifigênia em Tauride* e em *Ifigênia em Áulis*, respectivamente de 412 (mesmo ano de *Helena*) e 405 (apresentada depois da sua morte), Eurípides trata da personagem

feminina mais próxima de Helena quando à questão da duplicação: Ifigênia, que, segundo Pausânias, seria sua filha com Teseu. Helena, mencionada nas duas peças, não tem duplo, mas Ifigênia tem. É duplicada por Ártemis no instante do seu sacrifício: em lugar do corpo de moça, o cutelo fere uma corça, enquanto ela é transportada para a asiática Táuride, na função de sacerdotisa da deusa, responsável pelo sacrifício humano dos estrangeiros. O animal foi morto em seu lugar. Uma duplicação não de forma, pois Ifigênia não era um animal, mas uma donzela, mas de atribuição, pois simetricamente à corça morta por Agamêmnon no bosque de Áulis, tombava uma semelhante no altar do sacrifício.

No mito de Helena, filha de Zeus, a duplicação funciona como elemento de proteção. O duplo de Helena também não foi gerado por ela mesma e, sim, por Hera, a deusa das uniões legítimas. “Embora Helena seja uma quase-deusa (...) parece faltar-lhe a ação para produzir sua própria duplicação e esta força divina que teve no início, vai sendo erodida no percurso das próprias narrativas” (Doniger, 1999: 59).

Calasso (1990: 83) desloca o ponto da reflexão no sentido da discussão entre necessidade e beleza, dizendo “no cinto de Afrodite, na coroa, no corpo de Helena e no seu simulacro o belo se sobrepõe à necessidade, envolvendo-a no engano” traduzindo *eidolon* por simulacro, palavra bastante marcada pela tradição platônica enquanto reduplicação da imagem. Noutro ponto, o autor menciona o duplo “Helena, a única, desde o início está ligada à duplicidade e à divisão. A única é também a figura do duplo. Ao se falar de Helena, não se sabe nunca se se trata de seu corpo ou de seu simulacro” (88) (...) e “Helena é o poder do simulacro – e o simulacro é o lugar em que a ausência domina” (89).

Heródoto, em *Histórias* (II, CXIII-CXVI), narra uma versão do mito, na qual Helena permaneceu no Egito, enquanto se travava a guerra em Tróia.

CXIII -Tendo interrogado os sacerdotes a respeito de Helena, responderam-me que Alexandre, depois de havê-la raptado de Esparta, abriu velas de regresso à pátria. Ao chegar ao mar Egeu, os ventos contrários o impeliram para o mar do Egito; (...) Os escravos de Alexandre, (...), na postura de suplicantes, puseram-se a acusar seu senhor com a intenção de prejudicá-lo, tornando pública a ofensa por ele feita a Menelau. (...) Tais acusações foram proferidas na presença dos sacerdotes e de Tónis, governador daquela boca do Nilo.

CXIV – Tónis enviou imediatamente um correio a Mênfis, com a seguinte mensagem dirigida a Proteu: “Chegou aqui um estrangeiro que cometeu na Grécia um crime inominável. Não contente de haver seduzido a mulher do homem que o hospedara, raptou-a, juntamente com riquezas consideráveis. Os ventos contrários forçaram-no a escalar este recanto. Deixa-lo-emos partir impunemente ou confiscaremos o que possuía ao chegar?”

Heródoto relata que Proteu, rei do Egito, enviou pelo mesmo correio a ordem de prender o estrangeiro e levá-lo à sua presença, juntamente com Helena, as riquezas e os escravos que o delataram. Chegados a Mênfis, Proteu teria perguntado a Alexandre seu nome e sua origem, e este não escondeu sua procedência. Mas, quando Proteu perguntou-lhe a respeito de Helena, este teria titubeado. Os escravos que o acusaram expuseram ao soberano todas as particularidades do crime. Continua Heródoto:

CXV – (...) Afinal, Proteu pronunciou sua sentença: “Se eu não pensasse nas conseqüências que adviriam mandando matar estrangeiros que, forçados pelos ventos, aportam às minhas terras, vingaria com o teu suplício a ofensa que praticaste contra Menelau. Esse príncipe deu-te hospitalidade, e tu, o mais pérfido dos homens, não hesitaste em praticar contra ele uma execrável ação. Seduziste a sua mulher e, não satisfeito com isso, induziste-a a seguir-te e a levaste furtivamente. E ainda mais: saqueaste, ao partir, a casa do teu hospedeiro. Deixar-te-ei partir, estrangeiro, mas não levarás essa mulher nem as riquezas; (...)”.

Segundo Heródoto (II, CXVI), Homero conhecia esta parte da história de Helena e o demonstrou em três diferentes momentos: ao falar dos véus bordados que Páris trouxera de Sídon, na Síria, quando regressou a Tróia com Helena (*Il.* II, 280); na *Odisséia* (IV, 227), quando faz menção à viagem de Helena ao Egito e também, na continuação da narrativa (IV, 351), com o relato de Menelau, no retorno de Tróia, pelo Egito.

Heródoto (CXVI) reflete sobre a hipótese narrativa de Homero, e responde: “mas, como ela convinha menos à epopéia do que aquela de que se utilizara, deixou-a de lado, mostrando, contudo, não ignorá-la.” Calasso (1990, 93-4) analisa esta discussão de Heródoto, inferindo que Homero não quis divulgar o segredo de Helena, ou seja, sua natureza de simulacro, porque na superfície do verso poderia ser criado um vazio. O nome de Helena deve designar um ser não menos denso do que Diomedes. E exatamente aí o simulacro é soberano, quando é clandestino e escava os corpos do interior.

*Helena*, de Eurípides, foi produzida depois da desastrosa expedição à Sicília, num momento em que os gregos estavam novamente em guerra, depois do rompimento da trégua no conflito com Esparta, a terra de Helena (Tucídides, VI, VII). Ao questionar a justiça da guerra, discutindo seus motivos e sentido, através do uso da alegoria da guerra de Tróia, Eurípides novamente colocava o problema de forma inovadora. Ele já tinha representado uma vez a personagem de Helena nas *Troianas*, em Tróia, sem duplo, sendo que nessa versão, ela detinha a responsabilidade pela destruição de Tróia. Na peça de 412, Eurípides, seguindo as tradições que estão presentes em Estesícoro e Heródoto, cria uma duplicação de Helena e deixa a própria Helena no Egito.

Segundo M. C. Coelho (2001/2:164), Eurípides não inovou nem pela referência ao *eidolon*, pois esse já havia aparecido em Estesícoro, embora ali fosse criação de Zeus e não de Hera; nem pelo fato de Helena ter estado no Egito, situação que aparece já em Homero (*Od.* IV, 351ss) e Heródoto (*História*, II, 116-120). Sua inovação está em associar a idéia do *eidolon* à discussão, de cunho filosófico, sobre a relação entre nome e coisa/corpo.

A tragédia é das menos conhecidas de Eurípides e praticamente não mencionada, com raros estudos a seu respeito. A verdadeira Helena, sempre mais próxima da divindade

do que o resto dos mortais, lança a dúvida em Teucro acerca da realidade da figura que carregam como sendo a verdadeira Helena, trazida de Tróia. Ao falar com Menelau:

- Não fui levada ao leito do estrangeiro moço nem pelas asas de um navio nem pelas asas de um amor culpado.
- Que deus ou destino te arrancou à praia?
- Foi o filho de Zeus, - de Zeus, que me trouxe, ó esposo, até às margens do Nilo.
- Que prodígio! Quem o tinha mandado? Estranha narração!
- Os olhos trago cheios de pranto. Foi a esposa de Zeus quem o mandou, para perder-me. (...)
- por que esta decisão excitou contra ti a ira de Hera?
- Quis tirar-me de Afrodite.
- Por quê? Fala!
- Porque Afrodite me tinha prometido a Páris. (...)
- E, prosseguindo, pôs um fantasma em teu lugar, segundo contaste (666-684)

O verso 671 dito por Menelau traz expressões que revelam os mistérios profundos da religiosidade e até onde era complicado inclusive para Helena se fazer acreditar. As expressões *thaumastá tou pémpphantos; o deinói lógoi* indicam incredibilidade e ao mesmo tempo a sensação deste ‘grandioso/ terrível’ que o discurso revela. A questão do duplo transita por uma zona mágico-religiosa que só faz sentido numa abordagem mais abstrata. A tragédia *Helena* articula aspectos retóricos e jurídicos ao lidar com esta zona de incredibilidade, que só se torna legítima se não perdemos de vista sua potência divina. Mesmo alheia a todas as atitudes dos homens que a rodearam, nesta versão de Eurípides, Helena foi levada pelos deuses e protegida até o reencontro dos esposos.

Essa tragédia atípica aporta o tema do reencontro amoroso e de uma religiosidade arcaizante. Oferece como motivo poético um engano desfeito (a confusão entre Helena e seu duplo) e um encontro feliz (sua pureza foi garantida e a honra do *óikos* ficou incólume). Apesar de toda destruição causada, Helena está intacta, e graças à duplicação realizada por Hera, o raptor teve apenas uma sombra dela, seu *eidolon*, enquanto o marido, agora completamente livre do peso da má fama da esposa, pôde recebê-la com integridade.

Esse é um elemento oriundo e debitário da tradição mágico-religiosa grega, que, quando agregado a Helena, transforma o entendimento tradicionalmente atribuído a sua pessoa, separando-a do seu nome. Sua pessoa foi preservada, seu caráter humano foi reforçado, e sua relação com o *óikos* permaneceu estável. Paradoxalmente, as demais versões do seu mito, preservadas, enfatizam as múltiplas relações conjugais de Helena.



### 5.2.2 Helena e Teseu: primeira experiência de rapto

O mito de Helena é construído sobre suas peripécias sexuais e as histórias daqueles que dividiram o seu leito. Helena viveu sua infância em Esparta, até ser raptada por Teseu no início da adolescência. Um mitógrafo tardio, Pausânias, oferece-nos no século II d.C. uma narrativa surpreendente do final desta primeira etapa da vida sexual de Helena, vivendo com o raptor. Seus irmãos, os Dióscuros, a teriam libertado e devolvido à casa paterna. Pausânias (1971: I) apresenta uma versão complexa, pois, segundo ele, ela estaria grávida no momento da sua retomada. Nascida, esta criança mudaria os vínculos entre o captor, a jovem e sua família, forçando a formalização da união. Assim, seus irmãos, tendo-a tirado dos domínios áticos, romperam o elo passível de se constituir através do nascimento do herdeiro. Segundo Pausânias (1971: I, Corinto: 22-7), pelos imbricamentos na seqüência da guerra de Tróia, Ifigênia seria esta filha, concebida da sua união com Teseu.

Próximo dos Senhores, há um santuário para *Eileithuia* dedicado por Helena enquanto Teseu tinha partido para *Thesprotians* com Piritoos, quando Afidna foi derrubada pelos *Dióskouroi* e Helena levada para Esparta. Dizem que ela estava grávida e pariu uma criança em Argos; ela fundou um santuário para *Eileithuia* e deu sua filha recém-nascida para Clitemnestra que já estava vivendo com Agamêmnon, e depois, mais tarde, ela casou-se com Menelau.

Helena é uma personagem dotada pela literatura de uma potência, *energeia*, sexual, mas apenas tangencialmente uma mãe. Hermíone e, nesta versão, Ifigênia, foram deixadas para trás e não se conta se teve filhos em Tróia. Mas se podemos considerar por um instante como plausível a narrativa de Pausânias, então o rapto foi considerado tão odioso que seria preferível expô-la ao retorno à casa paterna e provável dificuldade em um casamento (o que

teria sido a regra entre as mulheres), do que a uma união definitiva com o raptor. Seguindo a discussão proposta por Ghali-Kahil (1955, 307) quanto às fontes primárias e a idade de Helena neste primeiro rapto, elas qualificam-no praticamente como pedofilia: a poesia de Hellanicos (Jacoby, *FGrH*, F 134 e 168 *apud* Ghali-Kahil) menciona pela primeira vez a idade de Helena, que teria no momento de seu rapto sete anos, segundo Apolodoro (*Epítome*, I, 23), teria doze anos e Teseu mais de cinquenta, enquanto entre os outros diversos autores como Diodoro da Sicília (IV, 63, 2), Plutarco (*Teseu*, 31), Pausânias (III, 18,9) e Higino (*Fabulas*, 79), de acordo com Ghali-Kahil, a idade oscila entre nove e doze anos, ou seja, em condição pré-púbere.

Isso danifica a sustentação da tese de Helena como um signo de sexualidade, de desejo, e desloca sua figura para a de vítima de violência, presa frágil e não sedutora ativa, com a personagem de Cassandra e que parece também fascinar o imaginário antigo. Com Teseu a narrativa de Helena se aproxima do outro pólo da nossa discussão acerca de Eros, quando o comportamento masculino rapinante alcança através da violência a satisfação sem o consentimento da parte feminina, borrando os limites entre a força e a sedução.

E com a presença de um fruto da união, uma menina deixada com a irmã Clitemnestra, a narrativa de Pausânias oferece nova abordagem à leitura do sacrifício posterior de Ifigênia na abertura da guerra. Filha de Helena e de um raptor estrangeiro, a menina levaria a marca tanto da desonra da mãe e sua casa quanto da violência perpetrada, sendo um instrumento altamente propiciatório para a vingança dos deuses, Ártemis especialmente, virgem e beligerante, a quem deveria ser dedicada sua morte. A virgindade perdida de Helena e sua desfiguração enquanto *parthénos* por Teseu se repetia na desfiguração de sua figura de mãe e esposa, e Ifigênia foi o signo sacrificial perfeito.

Segundo Burkert (1993,146):

Na sociedade humana, dar e receber, a permuta de presentes é um processo social de primeira importância. Por seu intermédio são criadas e mantidas ligações pessoais, são expressas e reconhecidas relações de superioridade e de subordinação. (...) Uma forma arquetípica da oferenda sacrificial é o sacrifício primacial, a dádiva das primícias. Os gregos falam em *ap-archaí*, os 'começos' retirados 'do' todo, pois primeiro vem o deus.

Ifigênia foi a primícia de Helena na versão de Pausânias. Calasso (1990, 203) atesta que sacrifício é substituição e cada cerimônia em que se matava um ser vivo era um modo para recordar a condição de prometidos à morte de todos os que faziam sacrifícios. Dessa forma, a imolação de Ifigênia teria mais força e conexão com a guerra em si, relacionando a jovem diretamente com Helena, sua geratriz. Ela seria a causa da morte da jovem, pois para substituí-la frente aos deuses, entregaram sua primeira filha, derramando o sangue da virgem como libação e oferta de troca.

### 5.2.3 Helena e Menelau: as núpcias legítimas

O casamento com Menelau, embora menos cantado romanticamente, é mencionado inúmeras vezes desde Homero. Príncipes de todas as regiões requisitaram do 'pai' Tíndaro a mão de Helena. Mas nota-se aqui uma anomalia no que tange à escolha do noivo. Todas as moças devem casar-se com quem quer que tenha sido escolhido pelo *kýrios*, normalmente o pai, e seja no mito ou na história social, esta é uma lei em vigor. Mas para a personagem de Helena é diferente: esta única jovem grega, oriunda de Esparta, teve o privilégio de poder escolher o próprio marido.

Visto pelo aspecto estrito da política entre os reinos, o número elevado de pretendentes seria uma situação incômoda para o rei. Qualquer um que ele apontasse como vencedor, tornaria todos os outros perdedores, e um sentimento de excelência e honra feridas rapidamente poderia se transformar em ódio e desejo de vingança contra Esparta. Outorgando a decisão à própria Helena, motivo da disputa, justificar-se-ia a escolha por preferência pessoal da envolvida. Menelau era irmão do homem que poderia estar criando sua filha (Pausânias, 22, 7, v. 1), e conheceria a situação. Com o casamento, fortaleceriam-se os laços com os Atreus, preservando a filha e garantindo um reino poderoso a Menelau.

Com o matrimônio se encerraria o momento mais visível da moça grega. Depois de entrar pela porta da sua nova casa, a moça estará fechada sobre a família. Filhos, serviços domésticos, gestações periódicas ocupariam a jovem. A instituição do casamento não era feita para a erotização e para a sedução. Entre a esposa e a hetaira sempre haverá uma distância intransponível. Mas com Helena, o símbolo, foi diferente.

Com uma filha pequena, Hermíone, (Homero, Od. IV, 12-14; Eurípides, *Orestes*, 107,109,111 e 1183-84) e uma vida doméstica em Esparta, Helena é envolvida por um príncipe asiático, vindo de Tróia, cidade muito rica às margens do Mediterrâneo Oriental. Abandona tudo e parte ou é raptada, contra sua vontade. Esta é a grande questão que a tradição poética e analítica vem colocando ao longo da construção da sua imagem no Ocidente: adúltera ou presa inocente? A questão é complexa, e estabelecer a culpabilidade ou mesmo responsabilidade de Helena implica em que possamos entender qual o modelo, ou os vários modelos em conflito, de determinações quanto à área da sexualidade que vigoravam e serviam de referência ao mito, e qual o sentido de produzirem tal choque entre as normas sociais.

De um lado, Helena, que rompe com o *nomos* e com o *óikos*, com todas as exigências de comportamento do seu sexo, e a ausência de penalização para suas ações. Se ela é o modelo para o sexo feminino, porque construir a personagem de modo tão avesso a todas as regras? E se não o é, por que sua sedução foi capaz de deslocar homens em seu encaço, e deitá-los à guerra? Froma Zeitlin, no artigo *Playing the Other*, apresenta uma reflexão que poderia ser utilizada para pensarmos o mecanismo que faz o símbolo Helena tornar-se o oposto do que deveríamos desejar. Diz ela:

(...) Mas *funcionalmente* as mulheres nunca são um fim em si mesmas, e nada muda para elas depois que tenham vivido seu drama no palco. Ao contrário, elas fazem o papel de catalisadores, agentes, instrumentos, bloqueadores, destruidores e, algumas vezes, ajudantes ou salvadores das personagens masculinos. Quando proeminentemente representadas, elas podem servir de anti-modelos ou modelos escondidos, a serem evitados, para o eu masculino, e concomitantemente, sua experiência de sofrimento ou os atos que cometidos a levam à desgraça, regularmente ocorrem antes e precipitam os dos homens (1996: 347).

Seguindo a helenista, veremos a importância de Helena pela conseqüente formação de um modelo partindo dela, anti-modelo como chama apropriadamente Zeitlin,

apresentando as mulheres como presumivelmente vis e dadas à traição, perigosas na medida em que fascinantes e capazes de tudo quando Eros está envolvido. Levada às últimas conseqüências, é a posição que favorece a criação de leis e comportamentos sociais tão rígidos para as mulheres. Podem tornar-se *Helenas*, que, perigosa na sua beleza e atratividade, torna-se fatal aos homens.

Neste caso, Helena seria uma imagem da condição feminina e a tradição trágica não fez mais do que reconfigurá-la, segundo as novas formações do século V.

### 5.2.4 Helena e Páris: desejo ou coerção

Sua partida de Esparta para Tróia apresenta muitas semelhanças com outras cenas alusivas à união sexual, protagonizadas por ela e seus outros consortes. O momento da passagem da jovem de uma condição para outra, encenada na procissão ritual dos noivos volta a ser representada. Mas, neste contexto, estamos lidando com uma situação anômala, em que o “noivo” a retira da casa do marido e não da do pai. Apesar dos signos atuarem no sentido de configurar a posse, sabemos que estamos frente à corrupção de um rito ou pelo desejo humano, ou dirigido pelos próprios deuses, o que a presença de Afrodite (Eurípides, *Troianas*, 929-42), Eros e Peithó confirmam (no enócoe do Vaticano, H 525). Segundo Apolodoro:

Mais tarde Alexandre raptou Helena, segundo dizem alguns por vontade de Zeus, para que sua filha se fizesse célebre por colocar em guerra a Europa e a Ásia; ou segundo outros, para que a linhagem dos semi-deuses fosse exaltada (*Epítome III*, 1)

Através destas linhas de Apolodoro percebe-se que na tradição posterior (séc.I e II d.C.) reverbera a fala de Príamo, na *Ilíada* (III, 162-5), quando diz que Helena não é a culpada, só os deuses são os responsáveis pela guerra.

Páris, estrangeiro no mundo grego, quebra dois vínculos protegidos pelas divindades: o que se forma entre hospedeiro-hóspede e o do casamento, ambos marcas da oposição civilização x barbárie, em especial nas tragédias de Eurípides. Através dele, cria-se todo um movimento ‘político’ de aproximação entre os reinos gregos e respectivos chefes, pretendentes antigos, para dar cumprimento ao juramento feito no momento da escolha de Helena e seu casamento, e restituir a honra a Menelau. Homero, no canto II da *Ilíada*, nos

oferece com o ‘Catálogo das Naus’ a lista dos pretendentes, chefes de reinos envolvidos no resgate; também Hesíodo deixou uma nos fragmentos 196-204 da *Eeas* ou ‘Catálogo das Mulheres’; esta secção, difícil de reconstruir globalmente, se abre com a especificação de um deles, talvez o locrio Ájax (frag. 196, 1-3, cf. Homero, *Ilíada*, II, 530) e com a alusão à ascendência de Helena, descrita como tendo “a beleza da dourada Afrodite” (frag.196,5-6).

Apolodoro também nos deixou uma listagem de mais de trinta nomes na *Biblioteca*, III, 10, 8, mas se cotejados encontramos alguns nomes que não se encontram em outros documentos. Os filhos de Anfiarau, presentes no catálogo hesiódico, frag. 197, não estão presentes em Homero, que enumera os pretendentes numa disposição geográfica, condicionante da ordem com que vão aparecendo os nomes. Toante, frag.198, e Podarces, frag. 199 não figuram em Apolodoro. De qualquer forma, ficamos com uma noção desde a *Ilíada* da quantidade de príncipes e potências de reinos envolvidos no ataque retributivo que aqueus vão organizar em nome do lesado Menelau.

De maneira oposta à formulação bíblica “Mas o Senhor todo-poderoso os desprezou, e os envergonhou pela mão de uma mulher” (Judite, 16, 5), Helena não tinha intencionalidade. No evangelho vemos:

(...) foi Judite, a filha de Merari,  
que o derrotou com a beleza do seu rosto.  
(...)  
Ungiu seu rosto com perfumes, prendeu seus cabelos com o diadema, e se  
vestiu de linho para seduzí-lo.  
Sua sandália arrebatou-lhe os olhos,  
sua beleza cativou-lhe a alma,  
e sua espada cortou-lhe o pescoço.

Judite, personagem-título de livro histórico do Antigo Testamento, relata como salvou seu povo, usando de sedução para vencer o comandante-em-chefe do exército de Nabucodonossor, Holofernes, por sua própria iniciativa. Diz o texto que “era muito bela de aspecto e formosa de rosto, prudente de coração e com bom senso, e muito honrada” (Jud.



8,7). Diferentemente da guerra de Tróia, os exércitos inimigos da Judéia se submeteram à mão violenta do poder da beleza de uma mulher. Nas versões preservadas da narrativa de Helena, ela não planeja a sedução de Páris.

Sendo o homem a parte ativa por determinação cultural mais do que por natureza, coube ajustes e acoplamentos menos visíveis para que a mulher mantivesse sua força e seu poder operantes: Helena é o modelo grego deste cuidado de si aplicado à sedução do outro e Nancy Worman (2002) menciona inclusive o uso do seu corpo como instrumento de persuasão.

Segundo os textos antigos que mencionam sua relação com Páris, apesar de sua força persuasiva, temos na *Ilíada* pelo menos um momento no Canto III em que a encontramos manipulada, sendo forçada por Afrodite e não por seu *kýrios* a deitar com Alexandre. Este acabara de travar um duelo com Menelau e fôra retirado às pressas da batalha, pois teria sucumbido se não fosse a proteção da deusa. Helena é então chamada e as duas travam um diálogo ríspido sobre o desejo de Alexandre e a necessidade de anuência de Helena. Diz ela:

(...)- Por mim, não irei lá – seria indigno – para arranjar e partilhar o seu leito. As troianas, todas elas, zombariam de mim por trás. E tenho dores infinitas no coração.

Enfurecida, a divina Afrodite respondeu:

- Não me irrites, miserável! Temo que no meio da minha ira eu te abandone, e te odeie tão espantosamente como te amei; que trame rancores funestos entre os dois partidos – entre os Troianos e os Dânaos, e que tu pereças arrebatada por um mau destino.

Ela disse, e assustou Helena, filha de Zeus. E esta foi, tendo baixado o seu véu de uma brancura resplandecente, em silêncio, e nenhuma das troianas a viu partir; diante dela caminhava a divindade (410-20).

A personagem não tem domínio sobre a situação gerada pelo desejo. Quando Helena chega, Páris já está no quarto de dormir esperando-a e a chama nestes termos,

deixando de lado sua derrota vergonhosa no campo de batalha contra o primeiro esposo desta:

-Mulher, não censures a minha coragem com estas duras injúrias. Agora Menelau venceu-me, com a ajuda de Atena; amanhã, será a minha vez; pois também a nós há deuses que ajudam. Mas vem, saboreemos ternas alegrias sobre este tálamo. Jamais o amor invadiu tanto os meus sentidos, mesmo quando, no início, deixando a amável Lacedemônia, eu te raptei, nos meus navios corredores de mar, e me uni a ti pela ternura e pelo leito na ilha de Cranae, como nesta hora em que te amo e um doce desejo de mim se apodera. Ele disse, e foi o primeiro a ir para o leito. A mulher seguiu-o. Ambos se deitaram, pois, na cama lavrada (438-48).

O desejo, *hímēros*, presente no discurso de Alexandre, está ausente no de Helena. Seu corpo, neste momento, dá a aparência de um recipiente vazio, jogado à deriva por medo das ameaças de Afrodite. Inclusive, no início de sua réplica à deusa, ela deixa claro que se sente um objeto nas mãos de Afrodite:

-Demônio, porque pretendes seduzir-me assim? Mais longe ainda, para que cidade bem estabelecida me levarás, na Frigia ou na amena Meonia, se, lá também, tiveres algum amigo, entre os homens dotados de fala? (399-403).

Helena é descrita nesta passagem de Homero como objeto desejado sem o poder de utilizar o desejo a seu favor. Pode, no máximo, não provocar Afrodite, deitando-se com Páris mesmo contra a sua vontade. Helena é privada de seu desejo, tendo a deusa lhe imposto o de Alexandre. A questão relativa ao seu livre arbítrio durante sua vida conjugal com Alexandre e mesmo com Menelau oscila conforme cada narrador e/ou comentarista.

Quando se trata destes comportamentos, que evocam *hímēros*, mas que são feitos usando violência, que quebram o vínculo ritual dos casamentos tradicionais, como no caso de Helena, temos a guerra. Primeiro com Atenas e finalmente com Tróia. Menelau, que no Canto III (*Il.*) procura enfurecido por Alexandre no campo de batalha, no final da guerra e morto Páris, retoma Helena. Doniger comentando Clader ( Doniger, 1999, 62) sugere:

(...) que os Atridas, os irmãos Agamêmnon e Menelau, tomam o lugar dos Dióscuros na versão épica do mito, enquanto os Dióscuros buscam, eles mesmos, Helena quando ela é raptada por Teseu.(...) O mito grego fala de um rapto, irmãos a cavalo, e uma busca. (...) A mais convincente evidência no mito para a identificação de Helena como uma deusa da fertilidade é o fato de que ela está continuamente sendo raptada/ violentada. Nas lendas e literatura Helena é mais conhecida por ser raptada, e em segundo lugar, talvez, pelo casamento.

Górgias (1993), no seu *Elogio de Helena*, analisa que foram as três as possibilidades da vontade de Helena em relação a seu rapto: ou, se apaixonada, não comanda conscientemente seus atos; ou por força foi raptada ou, ainda, por desígnio divino saiu de Esparta para Tróia.

20. Que necessidade haverá, pois, de considerar justa a condenação de Helena que, se fez o que fez por se ter apaixonado, por ter sido persuadida pelo discurso, arrastada pela violência ou forçada pela deusa da Necessidade, *anankê*, fica completamente ilibada da acusação?

Em todas as três possibilidades não houve a expressão do livre desejo em Helena e sim, a coerção. Entretanto, em *Troianas*, Eurípides retoma os argumentos de Górgias e apresenta-os num vívido diálogo entre Helena, Menelau e Hécuba no terceiro episódio da tragédia. Helena elenca os argumentos da defesa de Górgias e, por outro lado, Hécuba responde-os.

### 5.2.5 A devolução de Helena e sua justificativa: *Troianas*

Em *Troianas* de Eurípides, Helena aparece no terceiro episódio dessa peça que lida basicamente com problemas do universo feminino numa situação de submetimento físico, sexual. Depois da tomada da cidade as mulheres são distribuídas aos vencedores e a casa real troiana vai desfilando aos olhos do público na sua miséria e desespero: Hécuba, representada pelo primeiro ator, fica em cena todo o tempo do drama e suporta as dores narradas das outras personagens.

Cada episódio é delineado para dar espaço a um problema individual, representado por cada uma das jovens que dialoga com a velha rainha; Cassandra e a ambigüidade de sua atitude que, embora profetisa de Apolo, é tratada como mênade pelo Coro e pela mãe, e foi escolhida por Agamêmnon; Andrômaca, a viuvez e a morte do primogênito de Heitor; e Helena, que embora apareça junto às outras troianas, se apresenta solitária, como esposa do chefe grego Menelau. Ela está sozinha frente às mulheres troianas e ao exército grego e não possui qualquer protetor humano neste momento, e sequer Afrodite se faz presente em Eurípides. Num gesto corajoso ela dirige a palavra ao antigo marido, que surge para levá-la: sem saber se sobreviverá, defende-se a si mesma.

A partir do verso 860 (*Troianas*) com a chegada de Menelau o problema de ‘o que fazer com Helena’ se impõe e Eurípides parece tomar de Górgias os argumentos que a inocentariam, mas deixando à rainha troiana a réplica acusatória. Menelau afirma que não veio a Tróia pela mulher, mas atrás do homem que seqüestrou a esposa, retirando-a como hóspede da sua casa (vv.864-6). Mas urge retomar a esposa antes da partida, portanto ele

mesmo vai buscá-la, não delegando a Taltíbio, como nos outros episódios relativos a Cassandra e Andrômaca, a tarefa de separá-la do conjunto do butim humano. Segundo ele:

Eu vim a lacônia (não com agrado  
 digo o nome da esposa que um dia foi minha)  
 levar (...)  
 Os que a pegaram com a tribulação da lança,  
 para matar ma deram; ou, não a matando,  
 se a quisesse reconduzir à terra argiva.  
 Mas pareceu-me por bem em Tróia o fado fatal  
 de Helena evitar, e levá-la (...)  
 à terra helênica e aí a entregar para matar. (873-8).

Dessa forma, a morte de Helena parece estar decidida, mas é a seqüência do texto, num diálogo inflamado pelo ódio por parte de Hécuba que vai por fim encaminhar a sentença de Helena, que, por sinal, nas *Troianas*, fica suspensa. A velha rainha recomenda que Menelau não a veja, pois segundo ela, Helena “agarra o olhar dos homens, arrasa cidades, queima casas: assim é o seu charme” (893-4). Este significa o poder encantatório que Helena tem sobre os homens. Mas como esta é sua única arma, ela tem que se mostrar se quiser sobreviver. Nesta passagem da intervenção de Menelau percebe-se a ambigüidade de tratamento acerca do gesto de Helena e, provavelmente, dos procedimentos sociais dúbios na área da penalização feminina: embora o marido diga que ela foi ‘sequestrada’ (863), pretende matá-la, puní-la, portanto, supondo sua culpa, ou sua intencionalidade na ação de deixar a casa em Esparta.

Quando Helena entra em cena, tendo ouvido as palavras do marido, sua primeira reação é perguntar sobre as atitudes que os helenos e ele pretendem tomar a respeito de sua vida. Ela está praticamente na mesma situação que as troianas escravizadas – totalmente dependente das regras dos vencedores. Mas nesta tragédia, como em nenhum outro texto antigo preservado, a personagem de Helena mostra uma estratégia argumentativa soberba, pois ao saber dele que o exército tinha-lhe entregue para matar, em sua primeira réplica

lembra ao antigo cônjuge a simetria dos sexos no casal – fala de um ‘nós’ que morreria se ela morrer (“pode-se responder a isso com uma fala, que injustamente –se eu morrer-morreremos?” (903-4)) e a isonomia entre os sexos, pois este ‘nós’ que é constituído de dois, é uma unidade que seria rompida definitivamente com a sua perda – Helena não começa defendendo a si mesma, mas defendendo a idéia da ‘união conjugal’ – desta unidade da qual ela é parte equivalente e igual. Com isso ela abala provisoriamente o poder de *kyrios* do esposo e de vitorioso na guerra.

Menelau, como os outros maridos da tradição grega, representados literariamente, não aceitam a palavra da mulher, como Heitor com Andrômaca, no Canto VI da *Ilíada* (vv. 410 ss), ou Ajax, na tragédia homônima de Sófocles (vv. 785 ss): “não para falas estou aqui, mas para te matar” (905). E, se permite a fala de Helena é porque Hécuba pede para opor-se aos seus argumentos. Helena precisa justificar sua atitude e estrategicamente toma ‘o ataque como a melhor defesa’: começa acusando a mãe de Alexandre, Hécuba, por tê-lo gerado; depois o pai, Príamo por não tê-lo morto; e a deusa, Afrodite, pois no concurso de beleza entre as deusas, ofereceu em troca do título a própria Helena. Com isso deslocou o foco do acontecimento para Páris: em função de sua beleza foi destruída enquanto salvou a Hélade da tirania.

Seu próximo movimento consiste em acusar o próprio marido, pois deixou o hóspede sozinho com ela em casa: “deixando-o em tua casa, ó maldito, de navio partiste de Esparta rumo a Creta (v 943-4)” até, por fim, dirigir-se ao poder numinoso de Afrodite: “Castiga a deusa e sê mais poderoso que Zeus, o qual tem domínio sobre os outros numes, mas daquela é escravo: assim, compreende-me” (948-50). Helena se diz enfeitiçada pelo poder da deusa, que acompanhava ela mesma o estrangeiro, o que também é atestado no *skyphoi* de Boston.

Nas *Troianas*, Helena se refere, logo a seguir, a um segundo casamento em Tróia com outro filho de Príamo, Deífobo. A ausência de Deífobo na presente análise sobre Helena se justifica em função do contexto anômalo do final da guerra, em que sitiados, ela não teve escolha. Algum dos filhos de Príamo a possuiria depois da morte de Páris por uma espécie de lei de retribuição, *Nêmesis*. Ela se refere a ele nestes termos: “com violência tendo este novo esposo me agarrado, Deífobo, levava-me ao leito, malgrado os frígios. Logo, como morreria com justiça, senhor, pela tua justiça, quem ele com violência desposa” (959-63).

Na tragédia *Troianas*, o diálogo que se estabelece entre Hécuba, Menelau e Helena termina sem que saibamos exatamente o que será feito dela. Ele aparentemente concorda com a corrosiva réplica da rainha às justificativas de Helena que retiram todo o elemento numinoso de seu discurso, atribuindo sua partida à beleza de Alexandre e ao ouro de Tróia e, portanto, dando-lhe inteira responsabilidade pelo abandono da família e de Esparta. Menelau anui dizendo “de bom-grado ela foi da minha casa a leito estrangeiro. Cípris, graças à vanglória, inseriu-se na fala” (1037-9) e termina dando-lhe a ordem fatal “Dirigete aos lapidadores e paga as agruras aquéias, longas, com curta morte, para que aprendas a não me envergonhar” (1039-41). Helena, neste momento, atira-se aos pés do esposo e pede por sua vida “Não – junto a teus joelhos! -, a doença dos deuses imputando a mim, me mates, mas compreende” (1042-3).

No momento em que Eurípides usa a expressão “a doença dos deuses”, poderia estar se referindo ao desejo, à traição, à liberdade sexual, pois, de certa forma, rememora uma experiência admissível para os deuses, enquanto perigosa para os mortais. E, se o desejo irrefreável é uma doença, seria sagrado, já que parece ser divino?

### 5.2.6 *Orestes* e a divinização de Helena

A personagem de Helena nesta tragédia sofre o desvendamento final da sua condição, afastando-se definitivamente de sua forma mortal. Se assumirmos a data de 408 a.C. como correta, mesmo que de maneira aproximativa, este texto está situado no final da vida de Eurípides e em *Orestes* foi narrada a divinização de Helena. A personagem aparece no momento de sua chegada em território grego, vindos ambos, Menelau e ela, de onde a tempestade os teria deixado. Nos versos 53 e seguintes temos a primeira descrição da situação de Helena.

O *Orestes* de Eurípides retoma a tradição de que Helena esteve em Tróia, sem menção ao *eidolon* e à duplicação, e oferece o retorno de Menelau e Helena como possível salvação para Orestes. Sua primeira fala na tragédia tem conotação sexual, marcando a preocupação na assimetria da situação entre ela e Electra: “...tu, Electra, que há tanto tempo permaneces virgem, como estás, ó desgraçada?” (72-3). Helena, reconhecida pelo episódio erótico com Páris, apresenta a característica sexual como sua especificidade.

A deificação de Helena, relatada por Apolo, no epílogo, ocorre juntamente com a resolução do impasse sobre o julgamento de Orestes e sobre o domínio das casas de Argos/Micenas e Esparta, a primeira a cargo de Orestes e Hermíone, e a segunda, a cargo de Menelau sozinho, sem Helena.

Segundo a tradutora portuguesa, Augusta F. O.Silva (1999: 10), *Orestes* teria sido a peça de Eurípides que alcançou maior êxito, depois das *Fenícias*. Significativa do interesse que a peça suscitava é a existência de dez papiros manuscritos – um deles com notação musical – e a abundância de manuscritos e escólios trabalhados pelos copistas medievais.



Nesta peça temos a única versão do fim da vida de Helena segundo a tradição preservada: Helena é divinizada no final do drama.

Assim como em *Helena, Orestes* termina com a resolução da situação no limite do imaginário da religiosidade grega. Ambas as tragédias lidam com os elementos inumanos de Helena, e a divinização da personagem é respaldada pela sua genealogia como filha de Zeus. A questão do duplo reaparece, pois a ‘verdadeira’ Helena, a mortal, se desvanece definitivamente, recuperando finalmente sua condição de deusa. Presente ao lado de Apolo, está ausente da trama dos destinos humanos que ela mobilizou em torno de si. Tais são, nos últimos versos, as palavras do deus délfico:

Menelau, depõe esse ânimo aguerrido! Eis que eu, Febo, o filho de Leto, te chamo de perto! E tu, Orestes, que, segurando a espada, vigias essa jovem! Que fiques a entender as palavras que venho trazer-te! Helena, que tu, cheio de ardor, não conseguiste fazer perecer, suscitando todavia a cólera de Menelau, é esta que vedes nas funduras do éter, salva, e não morta às tuas mãos. Fui eu que a salvei e a arrebatei ao teu gládio, por ordem de Zeus, meu pai. Pois, sendo filha de Zeus, é necessário que viva como imortal (1635), e nas funduras do éter tomará assento com Castor e Pólux, para salvação dos navegantes. E tu, Menelau, toma outra noiva e leva-a para o palácio, visto que os deuses, por meio da beleza de Helena, provocaram conflitos entre helenos e frígios, e mortes fizeram, para suprimirem da terra a afronta de uma excessiva população de mortais. Tal é a sorte de Helena (1625-1643).

Sua imortalização ocorre na seqüência da tentativa de Orestes matá-la. Loraux (1995, 94) relaciona o gesto de Orestes ao do de um sacrificador num ato religioso reparatório: “e quando no *Orestes*, no instante em que crê poder imolar finalmente Helena a título de vítima expiatória o herói “inclinando-lhe o pescoço (*dere*) sobre o ombro esquerdo”, prepara-se para “aplicar-lhe seu gládio negro na garganta (*laimos*)”, reconhecemos nesse relato a evocação precisa de um gesto de sacrificador”. Sem proteção, Helena foi dobrada sob seus joelhos na posição de vítima na hora de sua morte, e teria

perecido pela mão da linhagem do esposo, Orestes, filho daquele que morreu para resgatá-la.

Orestes cometera o assassinato de sua mãe ordenado pelo deus, e estava disposto, sem que houvesse nova determinação divina, a matar a outra Tindarida, Helena. Quando Burkert (1993, 150) se refere ao sacrifício, diz ele que “o sacrifício votivo, a oferenda à divindade em virtude de um voto, é diferente do sacrifício primicial mais pelo pretexto do que pelo conteúdo” e que ambos atuam por uma renúncia voluntária; “toda a situação de angústia pode servir de pretexto para tal”.

Orestes e Píades encenam um sacrifício ao contrário, invertendo as regras exigidas de pureza da vítima e do sacrificador: Orestes é um matricida que não lavou sequer as mãos, não tomou banho desde o assassinato de Clitemnestra (6 dias), nem comeu. Sua sujeira e seu miasma inviabilizariam sua ação como sacrificador. Características como as de Neoptólemo, em *Hécuba*, é que fazem um rapaz digno de segurar a espada ou cutelo no pescoço de uma jovem.

Mas há um segundo ponto em que a ordem sacrificial é rompida, pois o objeto sacrificial, Helena, não é uma jovem no sentido grego do termo, *coré*, não é virgem, não é pura; ao contrário, considerada causa da guerra, nesta tragédia é severamente julgada por Electra, Orestes e pelo coro de mulheres argivas. Ainda assim, é oferecida como parte de um voto.

A vingança assola o *óikos* de Atreu, e seus descendentes, Orestes e Electra, pretendem com a morte de Helena livrar sua terra das Tindaridas, chamadas de perversas, pois nenhuma das duas viveu de forma modesta, trocando de maridos. Píades, que tem a idéia da morte de Helena, faz uma insinuação ao seu adultério, dizendo que ela não porá mais o seu sinete em tudo (...)”assim que tomar Hades por esposo” (1109).

Como um último ponto, se pode apontar a inversão do modelo tradicional de sacrifício quando este é oferecido num momento de derrota, e não de vitória.

Helena é inadequada como vítima assim como Orestes o é como sacrificador. A ocasião suscita o pânico, não a relação essencial de dádiva e de contrapartida entre os homens e os deuses, atribuição tradicional do sacrifício. Quando Apolo arrebatou Helena da morte, a paródia sacrificial se desmonta. A cena, descrita por um escravo frígio, não é compreensível nem verossímil e apenas o aparecimento do deus no êxodo justifica o episódio extraordinário.

Nesse momento de forte influência arcaizante, as forças divinas masculinas, Zeus e Apolo, invadem o drama e, de vítima expiatória, Helena torna-se deusa. Apolo, irmão por parte de pai, diz que ela ficará ao lado dos irmãos gêmeos Cástor e Pólux como protetora dos navegantes. Helena volta, no final de sua jornada humana, a ser tratada como uma jovem, pois é deixada sob a jurisdição dos familiares do sexo masculino da família paterna. Divinizada, tendo como atributo a beleza, segundo Apolo, ela ascende livre de união marital, permanecendo ligada ao mar e ao ar, elementos que fizeram parte do seu mito, mas não ao casamento.

### 5.2.7 Expressões de Helena na cultura religiosa

Toda a extensão de referências a Helena na literatura e na representação dos vasos certamente levanta a curiosidade acadêmica a respeito de sua presença e relevância no contexto cúltico grego. Um importante estudo realizado por Claude Calame, *Helena – su culto y la iniciación tribal feminina en Grecia* (1997: 384) comenta a presença de ritos de passagem entre os adolescentes helênicos e dois, em especial, relacionados ao culto de Helena entre as espartanas. Segundo o autor, “os ritos gregos de iniciação tribal possuíam o peso político e religioso que estes ritos possuem nas atuais sociedades de estrutura tribal”, mas, continua ele, “o fenômeno institucional da iniciação tribal grega foi estudado a fundo no caso dos homens, mas no caso das moças, a situação é mais confusa”. Ainda assim, na sua zona natal, Lacônia e Esparta, Helena reaparece em traços significantes na cultura religiosa regional. No artigo supracitado, Calame usa o testemunho de seu rito como exemplar na análise sobre as instituições iniciáticas reservadas às meninas no período da passagem da adolescência para a vida adulta:

O caso de Helena será considerado exemplar, no entanto, isto não significa que outras cidades não tenham possuído igualmente uma instituição iniciática destinada às adolescentes (1997, 384).

Em Esparta a figura mítica de Helena se situa entre a adolescência e o estatuto da mulher adulta e casada. Esta ambigüidade se destaca também nos cultos em que a heroína era objeto na Lacônia. (1997, 385)

Helena se constitui no centro representativo da passagem do universo infantil-adolescente, quase assexuado, para a descoberta da feminilidade através das experiências do casamento e do sexo (não necessariamente nesta ordem). Em Esparta, Helena tem seu culto reconhecido em dois lugares, e em cada um com uma atribuição diferenciada; no

primeiro, como uma jovem adolescente ainda livre do jugo do casamento, num lugar de corridas, junto aos plátanos, que se tornaram a sua árvore referencial; e o segundo, como uma deusa relacionada à beleza e sedução.

Helena dispunha em Esparta de dois lugares de culto distintos. Em primeiro lugar, era venerada no *Platanistas*. Este lugar, chamado assim porque nele cresciam os plátanos, estava situado na confluência do Eurotas e do Magula, ao sudeste da cidade de Esparta; rodeado de água, tinha a aparência de uma ilha e se encontrava na proximidade imediata do famoso *dromos*, no qual se faziam os treinamentos para a corrida de jovens cidadãos espartanos ainda solteiros. **Fossem quais fossem os ritos que constituíam o culto a Helena no *Platanistas*, o certo é que a heroína à qual estava consagrado este culto era ainda uma adolescente, uma adolescente já preparada para casar-se.** Neste sentido, Helena ocupa, com respeito à adolescência uma posição análoga à que se encarna na figura das Leucípidas (jovens lacedemônicas que foram raptadas e casaram-se com os Dióscuros). O coro de Eurípides, em *Helena* evoca danças à beira do Eurotas e associa Helena precisamente com essas heroínas. Finalmente, é necessário ressaltar que o *Platanistas* não estava unicamente consagrado a Helena, senão que este lugar de caráter aquático, servia também de marco aos combates rituais, instituídos por Licurgo, entre os efebos espartanos (1997, 385-6). (grifo meu)

Embora não tenhamos evidências sobre o conteúdo dos ritos realizados nos *Platanistas*, Calame está certo em afirmar que havia um culto, que estava ligado a Helena e que se dirigia às jovens próximas ao casamento. Relacionado aos estudos de Vernant (1991; 1995) acerca de Ártemis, poderíamos refletir sobre este estado de margem entre o estado selvagem e o civilizado, que também aparece no espaço cultural de Helena, no limite entre água e terra que a confluência entre dois rios indica, e no espaço de ilha reservado ao culto. Vernant estuda a figura de Ártemis, outra das filhas de Zeus, que pediu para não abandonar o estado de virgindade e teria em Brauron um ritual feminino ligado à passagem do estado infantil para o adulto. Mas, para os rituais de Ártemis, a vinculação com o casamento não é necessária.

Perséfone, porém, outra das filhas de Zeus, expressa a passagem do *status* feminino, de jovem donzela, *Coré*, para o de esposa, e tem sua representação num rapto. Este mito, primeiro de uma série de repetições, também remete a um local agreste, inabitado, selvagem, um campo fértil, onde donzelas colhiam uma variedade de flores. O rapto da donzela pelo deus, com sinais de violência e sem o seu consentimento, é tematizado no *Hino homérico a Deméter*. Na descrição do documento só havia donzelas, que jogavam e brincavam, atraídas pelas flores.

No caso do rito de Helena, que não tem uma vinculação direta com a posse sexual, o estado de virgindade dos participantes e o contato público, que as corridas e as danças promovem, são evocados pela escolha do lugar de culto. Segundo Calame, Licurgo, o grande legislador espartano, teria designado o local para realização de combates rituais entre jovens efebos, também adolescentes. A relação entre Helena e o universo de preocupações adolescentes femininas certamente incide sobre a experiência da sexualidade, do desejo e do prazer, e por isso, o local evidencia a presença de práticas mistas.

Helena parece representar, para as adolescentes espartanas, o que os Dióscuros, seus irmãos, representam para os rapazes; com efeito, Helena se parece com estes heróis que, como autênticos *neoi*, são cidadãos recém-iniciados, vencedores nos torneios esportivos e que são já guerreiros, mas que, por serem ainda solteiros, não estão plenamente integrados na ordem da cidade adulta (1997, 387).

Sua proximidade com os irmãos referida no êxodo de *Helena* por Apolo, os une depois da sua divinização. Os três terão a mesma atribuição, ela viverá ao lado deles “e nas funduras do éter tomará assento com Castor e Pólux, para salvação dos navegantes” (1633-4), o que os torna seus *kýrioi* permanentes, e o que indica que, neste contexto, assim como no dos rituais dos *Platanistas*, que Helena aparece como jovem, e sozinha, como uma *coré*.

Por outro lado, na margem oposta do rio Eurotas, em Esparta, outro tipo de ritual se inscreve tendo Helena como figura central, mas neste contexto, em sua emanção de esposa e de deusa. Nas colinas de Terapne, o espaço sagrado e a configuração do culto estão relacionados com sua inumação ao lado do marido. Conforme Calame:

Do outro lado do rio Eurotas, na margem oposta de onde se encontrava o *Platanistas*, Helena também está presente, agora como divindade. As alturas do Terapne abrigavam um templo do rei Menelau no qual a heroína teria sido inumada ao lado de seu esposo. Ao passar da borda direita do rio lacônio à colina de Terapne, **o culto de Helena muda de aspecto; já não é um culto heróico, mas o de uma divindade; a eminente lacedemônia já não é venerada sob a aparência de uma donzela, senão sob a de uma mulher casada** (1997, 387). (grifo meu)

O que encontramos nestas colinas é a divinização da personagem heróica, que demonstra a culminância de seu destino de esposa na inumação ao lado do marido. Sua potência divina se manifesta através dos atributos femininos relacionados à beleza e à sedução, que foram sempre ligados à ela.

Através de um relato de Heródoto (VI, 61 e ss.), recolhemos algumas poucas informações sobre a existência e a função social do culto de Helena na colina de Terapne que ajuda a contextualizar sua permanência e importância no século V. Segundo Heródoto, a mulher de Ariston, rei de Esparta, havia sido a mais feia das crianças. Desesperada, sua ama-de-leite a conduzia regularmente ao templo de Helena, até que um dia a deusa, aparecendo à ama, acariciou a cabeça da menina que, naquele mesmo instante, adquiriu um novo semblante. Depois de ter sido a mais desfavorecida das crianças, Helena fez dela a mais bela mulher de Esparta. Calame discute esta passagem e conclui:

A Helena venerada em Terapne não é o modelo da mulher casada, não é igual e a rival de Hera, a qual garante os laços do matrimônio legal; Helena aparece sob os traços da mulher adulta cuja beleza, como a de Afrodite, expressa o atrativo sexual e a sedução. (...) Helena encarna, pois, em Terapne, as qualidades da jovem adulta que já alcançou sua plenitude e que se situa no umbral do casamento (1997,387).

Helena, segundo Heródoto, teria se feito visível naquela zona privilegiada, assim como nos cultos aos heróis, o local próximo ao seu túmulo. O charme que lhe foi próprio em vida tornou-se um dom passível de ser distribuído, como a cura de uma doença, a da feiura. O exemplo citado, único de fonte datada do período clássico, nos apresenta a epifania da deusa-esposa Helena, num contexto religioso-cultural. A ama-de-leite levava a menina regularmente, o que implica uma significação ritualística. Ao aparecer e conceder a graça da beleza, Heródoto retratou Helena atendendo a um pedido, como Zeus, Apolo ou Atena fariam.

Estes dois cultos indicam não apenas a presença de Helena na religiosidade grega regional, mas sua proeminência em papéis diferenciados: o de jovem pré-núbil nos *Platanistas* e o de deusa-esposa em Terapne. No primeiro, sua característica de jovem espartana entre espartanos é reforçada pelo *dromos* nas proximidades, local de corrida por excelência. A juventude, com sua vitalidade, força física e desejos impacientes, tem parte integrante no imaginário referente aos jogos, e no erotismo que emana naturalmente da visão de belos corpos nus. Aqui temos uma Helena sem cônjuge; ainda uma donzela.

Terapne já apresenta outra de suas representações, a da esposa que repousa ao lado de Menelau, num templo construído numa colina. Sendo as zonas altas ritualmente relacionadas ao divino, ali Helena revelou-se deusa da beleza para as fiéis, segundo Heródoto. Nenhum dos dois cultos preserva informações suficientes para estabelecer simetrias ou dissemétricas comparativas com outros cultos, nem sabemos de que se compunham os rituais. Temos, apesar disso, e através destas parcas referências, a possibilidade de demarcar uma zona de influência da presença de Helena nos processos de simbolização cültica e uma preservação de seus ritos até o século V.



### 5.3 Cassandra: revolta e vingança

O estupro é uma situação experimentada por todas as épocas e estruturas sociais e os gregos não são estranhos a tal prática conforme demonstram os mitos. Considerando os problemas abordados pelos estudos de gênero, este é particularmente delicado por se tratar da violência física exercida contra o corpo de outrem com caráter sexual: a violação/estupro. Tanto Zeitlin<sup>48</sup> quanto Stewart<sup>49</sup> dirigem seus argumentos no sentido de atestar por fontes visuais e literárias a presença e o caráter proeminente que o subjugar, *damazein*, ocupa no imaginário artístico antigo, justificando-o como ligado ao próprio componente selvagem e sem controle de Eros, uma força cósmica irreprimível, que manipula deuses e mortais igualmente.

Eva Keuls (1993) afirma que o mais impressionante registro na mitologia produzida na região da Ática é o entrecruzamento dos motivos falocráticos da perseguição, agressão e estupro com temas patrióticos. Interdito pela lei e pela prática, mas que desde sempre esteve presente na formação do imaginário grego e o século V ateniense serviu para visibilizar.

Há um problema de entendimento que pode ser colocado perante os estudiosos sobre a personagem troiana Cassandra e que diz respeito ao universo de Eros, mas que se manifesta enquanto coerção e violência sexual. Tanto as narrativas escritas quanto as

---

<sup>48</sup> Froma Zeitlin, no artigo *Configurations of Rape in Greek Myth*, publicado no livro temático RAPE – An Historical and Social Enquiry (1989) questiona a espécie de poder de Eros que torna a força um elemento de conquista e examina uma série de exemplos nos quais perseguição e fuga estão presentes como parte do imaginário erótico grego, o que evidencia a formação de um modelo.

<sup>49</sup> Andrew Stewart, no artigo *Rape?*, publicado no livro temático Pandora – Women in Classical Greece (1995) enumera um catálogo de perpetradores representados em vasos do período clássico que começa por Zeus, Apolo, Boreas, Dionysos, Eros, Hades, Hermes, Pan, Poseidon, Zéfiro, e se estende por heróis mortais, mostrando a abundância de vestígios sugestivos de uma prática e um interesse artístico no tema.

visuais do século V que foram preservadas, e me refiro a duas tragédias especialmente, *Agamêmnon*, de Ésquilo e *Troianas*, de Eurípides e a inúmeros vasos de cerâmica pintados na técnica mais recente de figuras vermelhas, nos indicam um nóculo central no seu mito em que lidamos com a situação de sexo sem consentimento, ou estupro. Nos vasos, esta cena se tornou indexadora para o reconhecimento da personagem, tal o número e a pouca alteração das representações.

Cassandra aparece na tradição clássica ligada a três figuras masculinas articuladas no mito de Tróia: sua relação com Apolo e o dom da vidência, o que a torna uma profetisa na qual ninguém acredita, sobre quem recai o estigma da loucura e, no momento da queda da cidade, seus episódios seqüentes com Ájax e com o rei Agamêmnon. Em cada uma das três situações são verificados índices relativos de violência sexual, exercida direta ou indiretamente.

A discussão pretende reconhecer a complexidade psicológica e ética implícitas na representação de um gesto brutal, e, que envolve o ato sexual sem consentimento. Como aponta Stewart (1995), apesar de ser sugerido em exemplos inumeráveis na iconografia, a consumação física nunca é mostrada diretamente. Segundo ele, isso poderia inclusive denotar que o maior interesse está no processo do que na realização do ato, embora a literatura ateste os filhos das uniões, demonstrando que foram consumadas.

Mas neste sentido o mito de Cassandra contempla diferentes níveis de atitudes por parte das três figuras masculinas hierarquicamente diferentes com que a personagem interage no âmbito da sexualidade. Ela, “a mais bela filha de Príamo, semelhante a Afrodite” segundo Homero (*Il.24*), tem uma história coberta de segredos e situações peculiares, que teriam tido início pela corte de Apolo. Homero é alheio à tradição que considera Cassandra entre os videntes, e não menciona qualquer elemento sobrenatural

presente na princesa, mas a tradição que se seguiu tornou-a pouco a pouco uma profetisa de Apolo, sobrecarregada com uma pesada maldição do deus em função do sexo, encarnando as forças da loucura dionisíaca.

### 5.3.1 Cassandra e Apolo: universo religioso e possessão

Com os textos dos poetas trágicos Ésquilo (458 a.C.) e Eurípides (415 a.C.) surgem traços específicos que a relacionam a uma tradição de magia e de contato com o sobrenatural: a mântica, técnica de conhecimento do futuro que pode ser comunicada. A tarefa da profetisa é de extrema importância social como atestada inúmeras vezes, e várias designações foram propostas pelos gregos para o fenômeno. Para Walter Burkert (1993:229) a própria palavra para “vidente”, *mántis*, está associada à raiz indo-europeia para “força espiritual” e tem parentesco igualmente com *manía*, “loucura”.

Uma passagem decisiva de Platão (1986: 863) remete-nos a este contexto e trata-se do discurso sobre a *manía* que Sócrates desenvolve no *Fedro*. Logo de início contrapõe-se a loucura à moderação, ao controle de si e, com uma inversão paradoxal, exalta-se a primeira como superior e divina. Diz o texto: “(...) os bens maiores vêm-nos através da loucura, que é concedida por um dom divino. (...) De fato, a profetisa de Delfos e as sacerdotisas de Dodona, enquanto possuídas pela loucura, forneceram à Grécia muitas e belas coisas, quer aos indivíduos quer à comunidade” (Platão, 243). Realça-se, pois, desde o início a relação entre *manía* e Apolo. Em seguida, distinguem-se quatro espécies de loucura, a profética, a misteriosa, a poética e a erótica: as duas últimas são variantes das duas primeiras.

A loucura profética e misteriosa são inspiradas por Apolo (Platão:1986, 243) ou por Dioniso (Eurípides, *Bacas*). No *Fedro* encontra-se, em primeiro plano, a *manía* profética, de modo que a natureza divina e decisiva da *maní* constitui, no testemunho de Platão, o fundamento do culto delfico. Platão baseia seu juízo numa etimologia: a *mântica*, isto é, a arte da adivinhação deriva da *manía*, é a sua expressão mais autêntica. Apolo não é apenas

o deus da medida, da harmonia, mas da possessão, da loucura. Com isso sugere-nos que Apolo e Dioniso têm uma afinidade fundamental, justamente no campo da *manía*: em conjunto eles esgotam a esfera da loucura (Colli, 1998: 19-20). Não faltam apoios para formular hipóteses atribuindo a palavra e o conhecimento a Apolo e a imediatez da vida a Dioniso. A loucura profética é obra do primeiro, à qual se associa o entusiasmo poético, e a erótica, do segundo, ligada ao entusiasmo erótico ou filosófico. Calasso (1990), no entanto, atribui a Apolo a *mântica*, a Afrodite a *erótica* e a Dioniso a *báquica* ou *mistérica*.

Mas se possuem algo de diferenciado, se equivalem na indução da abertura do eu para o outro; numa perda da identidade original por uma invasão da diferença – ao ficar possuído o indivíduo já se desconhece e cede lugar a algo que, de dentro dos limites do corpo, evadem palavras e atuações alheias – como se o corpo se tornasse um invólucro de uma potência que lhe é absolutamente exterior. Hoje imputamos este nível de experiência do corpo à doença mental, mas a antiguidade possui todo um suporte religioso que lhe resguarda a prática.

Uma antiga denominação e interpretação para um estado excepcional da alma é *éntheos*, “deus dentro de si”, também *katéchei*, pois se diz que um deus “arrebata” um homem, o “mantém em seu poder”. Fala-se também em “saída”, *ékstasis*, mas não no sentido da alma deixar o corpo, mas de o homem ter deixado as suas inibições habituais, a sua racionalidade. Os videntes seriam, portanto, aqueles que às custas do próprio corpo tornar-se-iam receptáculos de outrem, e intermediários do conhecimento dos deuses através de seus sinais. E, embora todos os deuses mandem sinais, a arte de os interpretar é conferida ao filho de Zeus, Apolo<sup>50</sup>.

---

<sup>50</sup> Nietzsche (1999), Colli, G. (1998), Burkert (1993).

Com a relação que se estabelece no mito entre Cassandra e Apolo, temos a oportunidade de observar um relacionamento que tem nítidos elementos sexuais e que ficou nos limites do consentido e, portanto, não foi consumado, pois não houve desejo por parte da donzela. Em função de sua negativa de se entregar ao deus a personagem é envolvida numa paradoxal situação em que um fenômeno de ordem psíquica e imaterial se verifica, a vidência, e a incomunicabilidade ou incapacidade de fazer-se crer se misturam.

Participar do conhecimento divino mesmo num contexto de profunda religiosidade é situação atípica e extraordinária. Os deuses mandam sinais que são entendidos por certos mortais, segundo o padrão da antiguidade: adivinhos, magos e astrólogos<sup>51</sup>. Assim podemos contextualizar os exemplos narrativos que a literatura nos legou: Calcas, Tirésias e Cassandra, entre outros. A arte ou técnica divinatória necessitava de um vínculo de credibilidade, o que a maioria dos praticantes obtinha na medida em que se verificavam suas predições. Segundo a tese de Patrícia Pontin (2001) podemos considerar que as respostas oraculares délficas eram em sua maior parte comuns, simples e diretas na forma e que respostas proféticas muito complexas, ou não solicitadas, eram muito raras, e o maior número delas, improváveis para serem verdadeiras. Apesar disto Delfos, santuário de Apolo, ficou lembrado pela ambigüidade e obscuridade de seus oráculos e também Cassandra, quando durante o período clássico é retratada em *Agamêmnon* e *Troianas*.

---

<sup>51</sup> Cf. *Dicionário de Adivinhos, Magos y Astrólogos de la Antigüedad*; segundo o autor “a extraordinária importância que as práticas divinatórias e mágicas da Antiguidade tiveram, não só na religião, mas também na política, no exército e na sociedade, contrasta, no entanto com os escassos nomes de adivinhos, astrólogos e magos conservados pelas fontes. As fontes antigas, intelectuais e conservadoras, mantiveram um desprezível silêncio acerca destes homens e mulheres. Ao final do século II d.C., Clemente de Alexandria realiza uma lista dos mais célebres adivinhos gregos, dos quais a maioria já não é mais que um nome. Os magos são silenciados ainda com mais frequência, provavelmente por causa da clandestinidade de suas práticas e tampouco se conservam os nomes das pítias que ao longo de um milênio emitiram do santuário de Apolo em Delfos seus influentes oráculos dirigidos às cidades e particulares.(...) Os adivinhos dos ciclos tebano e troiano estão mais próximos aos homens do que dos deuses e suas técnicas divinatórias apresentam muita semelhança com as praticadas pelos profissionais históricos”(Montero,1997:10).

Na tragédia de Ésquilo, dos versos 1214 a 1216, o delírio visionário é visto como um trabalho exaustivo, pelo lamento de Cassandra “*Ioù ioù! Ó misérias! A terrível fadiga de veraz vaticínio subverte-me revolvendo com prelúdios*”, sendo *deinós orthomantéias pónos* a expressão grega utilizada. O adjetivo *deinós* contrasta aparentemente com a sobriedade com que videntes como Calcas (*Ilíada*) ou Tirésias (ciclo tebano) tratam seu trabalho. Cassandra, ao contrário, parece sempre atormentada pelas próprias visões. Ainda neste contexto, dos versos 1256 em diante, frente a uma nova crise profética, diz ela:

*Papai! Que fogo este! E invade-me!*  
*Ototoi! Lupino Apolo! Ai de mim! Ai de mim!(1256-7)*  
 Fazei rico de perda outrem em vez de mim (1268)  
 Como profetisa ambulante suportei mísera  
 o nome de famélica mendiga  
 o Adivinho cobrou agora de mim sua adivinha (1273-5)

Cada vidente tem uma história particular que justifica a aquisição do que era considerado um dom. Cassandra teria atingido o poder de ver as coisas futuras através do desejo de contato que inspirou no deus, e do mercado de troca de favores sexuais que se operou em seguida.

Apolo é um deus de caráter sexual agressivo, ‘rapinante’, ‘estuprador’ pelas suas narrativas com Dafne, uma ninfa, ou Creusa, princesa ateniense. Cassandra é a mais negociada das suas relações *rapinantes*, realizada através de um contrato verbal de troca. Apolo funciona através da possessão, devendo penetrar através da intermediária com sua visão. Isto torna, conseqüentemente, suas sacerdotisas com dons proféticos, embora virgens, noivas de Apolo.

Existem pelo menos duas versões operantes: a primeira diz que a menina e seu irmão gêmeo Heleno foram esquecidos no templo, dormiram ali e seus ouvidos foram lambidos

pelas serpentes sagradas (Montero: 1997, 164). Nesta versão, portanto, estamos livres do elemento sexual, que torna a sua escolha muito mais casual, neutra.

Na outra versão conhecida, Cassandra, já uma jovem, foi cortejada por Apolo, que queria deitar-se com ela. A princesa aceita, desde que ele lhe conceda o dom da visão, próprio de um certo tipo de sacerdotisas: as profetisas. Poucos deuses sabiam ver o futuro, e Apolo era o grande representante desta arte. Logo, o foco da narrativa recai sobre um contrato, não um rapto. Torná-la uma profetisa parece ter sido uma moeda de troca; o que é notável é que Cassandra, após ter recebido o dom, recusa-se a fazer sexo com o deus.

Em *Ésquilo (Agamêmnon, 1203-12)*, num diálogo rápido entre Cassandra e o corifeu, a história teria se passado da seguinte forma:

- Ca. – O adivinho Apolo me pôs neste ofício.  
 C. – Atingido, ainda que deus, pelo desejo?  
 Ca. – Antes eu tinha pudor de dizer isso.  
 C. – Todos são mais mimosos quando prósperos.  
 Ca. – Foi combatente comigo respirando graça.  
 C. – Foram ambos ao soeiro ato gerativo?  
 Ca. – Dei consentimento e enganei Lóxias.  
 C. – Já possuída por artes divinatórias?  
 Ca. – Já vaticinava toda dor aos cidadãos.  
 C. – Como não te puniu o rancor de Apolo?  
 Ca. – Não persuadi ninguém após esta falta.

Pureza, virgindade e suas relações com o caráter religioso das sacerdotisas de Apolo são discutíveis através do mito de Cassandra quando o assunto é o contato sagrado: a visão como é descrita nas fontes antigas está ligada à possessão pelo deus e ao *hierós gamos*, a “união com o sagrado”, uma espécie de casamento, mas com Cassandra também deveria ter havido, segundo as expectativas do deus, o contato sexual. Duas partes envolvidas, Cassandra e Apolo, e dois momentos diferentes de troca: em ambos Apolo possui, um através da visão, outro, do contato sexual, em que foi recusado. O acontecimento apenas se



esboçou e a jovem permaneceu virgem, mas arrastada pela força do deus a dizer coisas que não são escutadas.

A exemplo de Cassandra, as pitonisas de Delfos são virgens e consagradas como 'esposas do deus'. Segundo Burkert (1991) são também possuídas pela fala oracular, mas se encontram retiradas do resto da sociedade, como se este fardo fosse incompatível com o mundo das tarefas diárias. Ela, princesa troiana, vivendo no palácio, é amaldiçoada pela invasão apolínea, tornando-se ménade (*Troianas*, v. 307) e bacante (*Troianas*, v. 342, 408), numa alusão ao deslocamento da figura para o universo dionisíaco, quando Apolo, junto a Afrodite e Dioniso, é um dos deuses que produz a possessão.

Dessa forma, uma certa intimidade com algum dos deuses pode favorecer tal mortal com aparições do deus em horas fatais, a exemplo de Afrodite e Páris (*Il.*, III), ou Atena e Odisseu (*Odisséia*). A questão é que nestes casos está em jogo apenas o destino individual da personagem diretamente envolvida, Páris ou Odisseu, e eles não têm domínio algum sobre a aparição da divindade. Já na situação da arte divinatória, normalmente a visão é posta em favor do consulente, estranho ou familiar.

### 5.3.2 Apolo: bissexualismo e rapinagem

Os comportamentos sexuais de Apolo, que revertem no entendimento do mito de Cassandra, ainda não receberam tratamento suficiente em sua especificidade, mas conhecemos alguns bastante famosos como seu encanto por Jacinto, que morreu em consequência de um disco seu lançado não intencionalmente contra este e Cipárisso, que mata sem querer seu cervo de estimação e prefere morrer (Ovídio, *Metamorfoses*, Livro X).

A violência sem intencionalidade é uma constante nos amores homossexuais de Apolo, que acabam por serem mortos, ou se matarem, e são transformados em elementos florais pelo deus. Nesse sentido, o elemento masculino apolíneo exatamente por se exibir e se exercitar com armas, arco e flecha, atributos de Apolo (Homero, *Ilíada*, I), causa a dor e a morte, mesmo entre iguais, sem hierarquia prévia atribuída pelo gênero.

Apolo não recebeu de Cassandra a sua única negativa entre seus amores heterossexuais, pois as experiências com Creusa e Dafne atestam seu comportamento rapinante, de violência sexual perpetrada ou sugerida. Esses elementos estão registrados na tragédia de Eurípides, *Íon* e no episódio de Dafne, narrado por Ovídio, nas *Metamorfoses*.

*Íon*, datada de 412 a.C., conta o drama de Creusa, rainha de Atenas, filha de Erecteu, herdeira da linhagem de Erectônio<sup>52</sup>, que foi violentada por Apolo quando jovem e concebeu um filho deste estupro. O desenrolar da ação da peça se passa quase vinte anos depois quando, casada com Xuto, vai com o marido a Delfos para perguntar por que sua

---

<sup>52</sup> Hefesto, ao tentar sem êxito violar Atena, fecundou a Terra da Ática com seu esperma. As circunstâncias peculiares do nascimento de Erectônio, seu filho, fizeram dele um símbolo da autoctonia ateniense. A afinidade de elementos entre Erectônio e Íon é notável, pois são ambos fruto de relações não consentidas, uma, frustrada, e a segunda, consumada.

união é estéril. Esta tragédia versa inteiramente sobre o assunto do estupro, da responsabilidade de Apolo e da situação da donzela. Em sete momentos durante a encenação o tema é tratado (8-20; 249-54; 397-400; 365-70; 859-61; 874-9; 885-901), iniciando com a narrativa feita por Hermes, no Prólogo:

Ora, há outra cidade entre os Helenos que não é propriamente desconhecida, cujo nome deriva de Palas da lança dourada: foi aí que, à força, Febo atrelou Creúsa, filha de Erecteu, ao jugo conjugal, lá onde, às rochas voltadas para norte, sob o monte de Palas na terra dos atenienses, os senhores do território atico dão o nome de "Longas". Às ocultas do pai (pois foi assim que ao deus aprouve), carregou o fardo de seu ventre. Quando chegou à altura, Creúsa deu à luz a criança no palácio e levou o recém-nascido para a mesma gruta onde fora violada pelo deus, depondo-o para morrer na concavidade arredondada de um berço de belas rodas (vv. 8-20).

No primeiro episódio, Creúsa conta o estupro, para um rapaz que ela encontra no templo em Delfos, servidor do deus, como se fosse a história de uma amiga. Na realidade é seu filho que a ouve, e logo reflete acerca da situação, emitindo um parecer quanto à posição do deus, pois Creúsa diz-lhe que pretende consultar o oráculo acerca do problema:

Íon - Como é que o deus vai proferir um oráculo que quer esconder? (...)  
O deus tem vergonha do que fez: não o forces.  
Não há ninguém que te profetize uma coisa deste gênero. É que se aquilo que Apolo fez de mal fosse denunciado na sua própria casa, aplicaria, justamente, algum castigo ao responsável por uma coisa dessas. Põe isso de lado, senhora. Não se deve procurar oráculos à revelia do deus (365-370).

Finalmente, no último episódio, a rainha fala ao velho preceptor, seu acompanhante fiel, reconhecendo a sua própria pessoa como a violentada e externalizando o sentimento de brutalização do qual foi vítima.

Creúsa está afastada do contexto civilizado, urbano da cidade e, num espaço aberto, colhendo açafraão. Apolo segura seus pulsos e esta atitude, do homem segurando um pulso feminino, aparece nos vasos clássicos como um signo de 'união sexual' entre os de

contexto de casamento, numa espécie de convenção visual para designar o ato que está por ser consumado. Gesto ao mesmo tempo de submissão à força e de ausência de consentimento, pois não são as mãos que se unem num gesto equivalente, mas uma mão inerte que é puxada num ponto especialmente frágil da última articulação do braço, que além de ser extremamente doloroso, inviabiliza o seu movimento e impede a fuga. Creúsa sem conseguir defender-se ainda grita, chamando pela mãe, referência à deusa Gaia, mas sem que ninguém a defendesse.

Segundo o texto de Eurípides, ela é invadida pelo desejo do deus. Sequer sabia do sentimento de Apolo, salvo no momento do ataque. Sua narrativa denuncia um profundo silêncio entre ela e a divindade. Nenhuma palavra é mencionada como tendo sido dita por ele nem antes, nem durante o ato. Ela é deixada na gruta da montanha, e, também sem palavras, deixa o filho.

No momento seguinte, ocorre o reconhecimento e Apolo encaminha a solução dentro da ordem. Sem voltar a lhe dirigir a palavra, acaba por mandar a irmã, Atena, protetora de Atenas, ancestral mítica de Creúsa e de Íon, uma deusa cujo atributo é ser *parthénos*, virgem, para dar a conhecer seus desígnios e a resolução do problema ao mesmo tempo da bastardia de seu filho e da descendência de Atenas.

É a única vez na tradição preservada das tragédias em que presenciamos um caso de estupro feminino sendo discutido frontalmente, enquanto tema do enredo principal, e ele é consumado por uma divindade. E, embora em função disso, tenhamos um final feliz, a marca de sofrimento e perplexidade fica constantemente lembrada nas falas das personagens, indistintamente homens (Hermes, Íon, o velho) e mulheres (Creúsa, a pitonisa, Atena).

O mito de Dafne, preservado apenas no autor latino Ovídio, apresenta um problema original entre Apolo e Eros gerando o desfecho amoroso violento. Esta narrativa teria começado a ser conhecida no período helenístico, mas é através de Ovídio (séc. I) que foi conservada no Livro I das *Metamorfoses*. Segundo ele, este teria sido o primeiro amor de Apolo. Logo depois de matar a serpente Píton, viu Eros recurvando seu arco e retesando a corda. Orgulhoso de seu ato interpela Eros em tom superior.

Que fazes, menino petulante, com as armas poderosas? Quem deve trazê-las ao ombro sou eu, que sou capaz de abater uma fera com mão firme, capaz de ferir os inimigos, que com inúmeras setas, matei a arrogante Píton, cujo ventre pestífero ocupava tanto espaço. Quanto a ti, contenta-te, com o teu facho, de seguires a pista de não sei que amores, e não aspire aos louvores que mereço. Retrucou o filho de Afrodite: Que o teu arco atinja tudo, ó Febo. O meu te atingirá. Tanto quanto todos os seres vivos são superados por um deus, a tua glória é inferior à minha (Livro I).

A força de Eros, no entanto, não é do mesmo tipo da de Apolo, e seu poder é de outra ordem. Quando Apolo desafia-o a ceder-lhe o poder de atingir com a flecha, está pensando unicamente no efeito letal das armas, e desconhece o tipo de efeito que as flechas de Eros causam: ainda não conhece o amor, portanto menospreza-o. Enquanto a força de Apolo tem seu modelo nos atos guerreiros masculinos, a de Eros atua sobre o lado imaterial, invisível. Eros não apenas conquista o coração, ele ataca a mente (Thornton, 1997:15).

Hesíodo (v. 116-123) o faz surgir no início da criação, juntamente com Gaia, Nyx, Tártaro e Erebo, sem progenitores, o que o torna uma força da natureza, um dos blocos fundamentais da construção do Cosmos. Variantes desta versão o fazem surgir de descendência inumana. Safo o faz nascer do Céu e da Terra, Alceu, de Íris e Zéfiro, o arco-

íris e o vento oeste, e em Simônides encontramos a versão que Ovídio segue e que se tornou a dominante, fazendo-o nascer de Afrodite e Ares (Thornton, 1997:13).

Na relação com Apolo, ocorre a vingança de Eros, pois gera rejeição na ninfa Dafne. Os poderes amalgamados de Afrodite, considerada entre os gregos como a senhora do amor e das sensações físicas, do prazer e do sexo e de Ares, deus da guerra, o mais odiado entre os imortais, sempre levando a desordem e a violência enquanto atributos da destruição, formam em Eros uma mistura explosiva de força de desejo sexual, que reside simultaneamente fora, na natureza, e dentro, enquanto parte de nós: o “deus inconquistável”, “tirano dos homens e dos deuses” (Eurípides, *Hipólito*, 1274-80).

A vingança consiste em envolvê-lo numa paixão não correspondida, pois enquanto o atinge com uma seta que provoca o amor, que “atravessou Apolo até a medula dos ossos” (Ovídio, *Metamorfoses*, Livro I), feriu a ninfa Dafne com outra, de chumbo e que afasta o amor, fazendo-a fugir e recusar todo e qualquer pretendente.

Febo ama; viu Dafne e almeja unir-se a ela, e o que deseja, espera; seus oráculos falharam, no entanto.(...) assim o deus se consome em chamas, assim arde seu coração e acalenta um amor sem esperança.  
Ela foge mais veloz que a brisa, e não se detém às palavras do deus. (...)  
Assim o deus e a virgem, ele repleto de esperança e ela de medo. (Ovídio, *Metamorfoses*, I).

O primeiro amor de Apolo é frustrado pela ausência de contato. A ninfa nesta versão é quem não fala com ele, nem sequer o ouve, enquanto o deus tenta seduzí-la com palavras gentis, inclusive garantindo-lhe não ser um ‘inimigo’.

Suplico-te, ó ninfa, ó filha de Peneu, fica! Não te persigo como um inimigo; ó ninfa, fica! O amor é a causa de eu te seguir. Mas aquele a quem agradas quer conhecer-te. (...) Não sabes, não sabes, imprudente, de quem tu foges, e por isso foges (Ovídio, *Metamorfoses*, Livro I).

No entanto, vendo que a jovem não pára de correr, seu ataque vai se definindo. O texto de Ovídio é claro e percebe-se que a perseguição dá a vitória a Apolo, mas o sentimento de repulsão é tal que Dafne prefere transformar-se e perder a forma de donzela a ser possuída pelo deus. Ironicamente, Apolo toma a árvore na qual ela foi transformada, o loureiro, como seu símbolo, e a mantém, deste modo, definitivamente ligada a ele em seu novo aspecto vegetal:

E disse o deus, então: “Se minha esposa não podes ser, serás minha árvore.  
Sempre estarás comigo, loureiro, nos cabelos, na cítara e na minha aljava”  
(Livro I).

Desde então com coroas de louros são coroados os vencedores, e, Apolo deus da arte, também é representado pelo loureiro, pelo arco e pela lira. Heráclito, que não menciona Apolo, serve-se do atributo comum a ele e a Eros, o arco, para interpretar a natureza das coisas. “Do arco o nome é a vida, a obra a morte” (frag. 48). Em grego, o nome *biós*, arco, tem o mesmo som que *bíos*, vida. Por isso está ligado tanto a Eros quanto a Apolo como símbolo da vida. A vida é interpretada como violência, como instrumento de destruição: o arco produz a morte (Colli, 1998: 36-7).

Com Cassandra comporta-se de maneira diversa: tem a reação mais sutil das três, embora ardilosa. Atacando seu ponto de desejo, dando o que a jovem desejara, destitui-lhe *peithó*, em reação de vingança, provavelmente o castigo mais impressionante para punir aquela que, de agora em diante, veria todos os acontecimentos que estariam por vir e não poderia alterar-lhes o curso, pois ninguém lhe acreditaria. Vingança é uma reação imediata nos casos de orgulho ferido, e a resposta de Apolo é cruel, mas não inesperada: rejeitado, e não podendo retirar o dom com que presenteou a donzela, retira-lhe a persuasão.

O início da relação de Cassandra com Lóxias permite entender os desdobramentos da trajetória da personagem. Como nos mitos o processo de signagem é complexo, no universo das manifestações e representações sexuais, o ato de ‘cuspir’ de Apolo pode remeter a uma interpretação reativa por não poder ‘beijar’. Gestos que envolvem ambos a boca e o contato entre dois seres, se o deus pretendia ficar nos limites do consentido pela fêmea, então foi o mais longe que poderia.

Por não poder beijá-la num gesto que comportaria o prazer por ambas as partes, pode ao menos tocá-la com o seu cuspir, que é um sinal do mais premente asco (Serv., *ad Aen.*, II, 247 *apud* Montero, 1997, 106). Este gesto só é executado numa exteriorização física de nojo e desgosto. E deste momento em diante, embora sendo uma profetisa de Apolo e sofrendo a possessão pelo deus, ao emitir através da sua boca as palavras inspiradas, diferentemente da grande maioria dos videntes, Cassandra não era respeitada pelo seu poder.

Na continuação do quarto episódio de *Agamêmnon*, ela se refere a esta continuidade que se estabeleceu na ligação erótica com Apolo através do seu papel social de profetisa. No momento de sua morte, numa espécie de ‘rebeldia’ frente ao deus, ela arranca os atributos visíveis de sua condição religiosa:

Porque mantenho para minha irrisão isto, cetro e fitas divinatórias, no  
pescoço? Destruirei isto, antes da minha morte,  
Abaixo! Arrebente-se! Eu seguirei junto. (1264-7)

E, embora esta mesma situação se repita em *Troianas* de Eurípidés, o tom não é o mesmo. Enquanto em *Ésquilo* percebe-se no gesto um confronto com o deus, que ela



desafia, Eurípides a representa nostálgica. Em *Agamêmnon*, no momento mesmo da sua morte, evoca a sedução frustrada. Num nível perverso, Apolo possuiu-a enfim.

Eis Apolo mesmo despindo-me  
As vaticinas vestes, ele que me espreitou  
Ainda com estes adornos escarnecida (1269-71)

Eurípides investe de um outro sentido a perda dos atributos sagrados referentes ao aspecto visível do culto de Apolo em sua profetisa. No primeiro episódio de *Troianas*, peça apresentada em 415 a.C. temos a situação de Cassandra quando é levada à presença de Agamêmnon que a escolheu. Aqui o foco se redireciona e Apolo aparece como a figura que a acompanha e ironicamente, a protege.

Ó coroas do deus que eu mais amei, atavios évios,  
Adeus: deixo as festas nas quais ontem me ataviei.  
Saí da pele por rasgões, para que, a pele ainda pura,  
Eu as dê a ti, levadas por brisas velozes, ó senhor mântico (451-4).

A *stéfe*, traduzida como coroa, é especificamente a coroa usada pelas noivas. Segundo Oakley (1995: 64), ao analisar imagens de casamento em cenas do mito que não são de casamento, enfatiza que algumas figuras que poderiam ser referidas como ‘pseudo-noivas’, como vítimas de estupro, concubinas e mulheres que são objeto de desejo masculino, perseguidas ou abduzidas, podem aparecer ou ser descritas como noivas, com *stéfe* e/ou véu ou manto sobre a cabeça, adereços próprios do ritual de casamento.

Portanto, Cassandra descrita por Eurípides estaria ataviada com um adereço que a configuraria como ‘noiva de Apolo’, pois na hora de embarcar no navio de Agamêmnon, para propriamente tornar-se sua concubina, retira-o brutalmente do contato com o corpo, devolvendo-o “ainda pura” ao deus. Esta ambigüidade da posição de Cassandra frente a Apolo enriquece o confronto entre os textos de Ésquilo e de Eurípides, pois se percebe que

em meio século de dramaturgia ateniense, dois autores são capazes de interpretar a mesma passagem de forma diametralmente oposta.

Na figura de Cassandra que Eurípides cria, a representação do rapinador foi deslocada do universo divino para o humano, e as figuras de Ajax, filho de Oileus e do próprio rei das tropas, Agamêmnon, ocupam o espaço da luta simbólica.

### 5.3.3 Cassandra no templo de Atena com Ájax

A tradição considera Cassandra uma profetisa virgem, a exemplo das pitonisas, consagradas ao serviço de Apolo em Delfos. Durante a madrugada do saque de Tróia, Ájax, filho de Oileus, rei dos Lócrios, a encontrou no templo de Atena e algo de fundamental nas relações entre deuses e mortais se alterou naquele momento, pois, após a própria deusa se voltou contra seus protegidos, causando junto com Poseidon uma imensa tempestade no mar (*Troianas*, prólogo).

A questão que permanece inconclusa, embora constituída de maneira a sugerir um ataque sexual, é o que aconteceu naquele momento no templo: Cassandra se encontrava ali na condição de suplicante, portanto intocável. O gesto que ficou mais evidenciado pelos registros visuais concorda com o texto do prólogo nas *Troianas*, mas implica possibilidades de interpretação. Ela pode ter simplesmente sido “arrancada com violência” (*Troianas*, v. 70) o que no caso já configura um sacrilégio contra a deusa, portanto penalizável ou pode ter acontecido algo que texto e iconografia de vasos queiram apenas sugerir, ou seja, que a arrastando pelos cabelos e armado de espada, o guerreiro a tenha estuprado dentro do templo da deusa virgem, ela, uma sacerdotisa virgem.

Poderiam ter ocorrido diferentes espécies de sacrilégio: ela foi tocada e arrastada para fora do templo; ou teve intercurso sexual neste lugar, e, além disso, foi violada na sua condição de servidora virgem de um deus. No desenrolar da tragédia *Troianas* duas vezes a situação é referida, e noutra momento, desmentida. Dessa forma, no mesmo texto, temos diferentes entendimentos do que teria acontecido na noite da destruição de Tróia acerca de Cassandra e seu hipotético estupro.

Eurípides, em *Troianas*, lida com o universo feminino numa das situações mais constrangedoras para nossa ética moderna, que é a escravidão humana com intenções sexuais. O período Clássico ateniense não enuncia na tragédia práticas de todo diferenciadas ao nosso olhar contemporâneo, pois sabemos que a estrutura de família nuclear ainda era incipiente já que se soma à esposa, concubinas, hetairas e escravas. Mas na arte trágica de Eurípides, as relações familiares recebem um tratamento bastante específico. É através deste autor que temos registro de uma reviravolta do pensamento grego quanto ao tratamento da figura feminina no drama. Segundo Julia Kristeva a mentalidade grega somente condena a estranheza quando esta aspira afrontar os limites comuns (1994, 51).

Eurípides não mudou o vocabulário ético, mas transferiu para contextos diferentes os termos tradicionais, permitindo que adquirissem neste movimento significações diferentes. No Prólogo com que se inicia a tragédia, Poseidon narra o final da guerra e as situações do presente, inclusive a distribuição das mulheres. Enquanto a massa anônima era sorteada entre os chefes que depois as redistribuíam às tropas, as mulheres virgens ou viúvas da casa real eram presa específica dos chefes que as escolhiam individualmente.

Com os muitos ululos das prisioneiras, sorteadas por seus senhores, grita o Escamandro. Umas, a tropa árcade, outras, a tessália obteve e os chefes teseidas dos atenienses. As não sorteadas troianas sob estes tetos aí estão, separadas para os primeiros da armada (28-34).

Quando surge em cena Atena o diálogo se inicia pelo desejo da deusa em castigar os aqueus, seus protegidos. Para justificar-se menciona o ocorrido com Cassandra. Poseidon é quem enuncia as enigmáticas expressões *Ájax eilke Kassandran bíai*, “Ájax arrastou Cassandra com violência”. A passagem do diálogo é muito eloqüente:

Atena – Não sabes que fui ultrajada, eu e meu templo?  
 Poseidon – Sei, quando Ájax arrastou Cassandra com violência  
 Atena – E nada terrível sofreu ou ouviu dos aqueus. (v.69- 71)

A tragédia tem conseqüências imensas, pois as tropas serão dizimadas durante uma tempestade no retorno por mar graças à fúria de Atena e seu desejo de “restauração” do seu respeito. O ultraje que foi perpetrado contra a deusa e seu espaço de culto tem um alto preço em vidas daqueles que ela mesma protegeu, portanto dentro da economia simbólica que se evidencia podemos entender que deve ter sido da mais alta gravidade, pois juridicamente prevalece a equação na qual a pena é proporcional ao delito. Apenas operando um cruzamento com o resto do texto e a tradição iconográfica para esclarecer melhor a situação, se podemos entender o gesto literalmente ou se ele é uma cifra para um outro tipo de ato, que envolve o pudor e a violência, o sexo e o sacrilégio.

No 2º episódio, vv. 616-19 num diálogo entre a rainha Hécuba e Andrômaca, elas se referem à Cassandra nestes termos:

H. – Terrível a necessidade: há pouco, de mim  
 arrancada com violência, partiu Cassandra.  
 A. – *Pheu, pheu*: um outro Ájax, como parece, um segundo,  
 para tua filha surgiu: tens chagas diversas.

Novamente a expressão ‘violência’ acompanha a trajetória da personagem, na seguinte formulação da linha *bébek’ apospastheisa Kassándra bíai* (v.617), mas desta vez percebe-se a ausência de qualquer elemento sexual, pois foi tirada da mãe. Andrômaca faz, então, o esclarecedor comentário a respeito da sorte da jovem princesa que sugere que esta foi escolhida e levada para algum dos chefes, mas que usa numa analogia a situação com Ájax como comparação. Quando ela diz “um outro Ájax, um segundo, para tua filha

surgiu” está ao mesmo tempo estabelecendo um vínculo de sentido e uma cronologia de ações que ela equipara.

Nestas condições podemos afirmar que a escravidão sexual que elas sabem que vem a seguir esteja sendo comparada ao estupro já ocorrido e que a brutalização, a violência sexual é o que identifica ambos os casos. Pois na frase de Andrômaca o próximo homem, que elas ainda não sabem quem é, será “um outro Ajax”, que atua na esfera da repetição, ele será “um segundo”, deixando evidente que Ajax foi o primeiro. Eurípides, neste momento, permite ao estudioso o entendimento desta passagem do mito.

Ainda assim, esta fala de Andrômaca é contraditória com os versos do primeiro episódio em que Cassandra diz que retira os adereços do deus na hora de embarcar no navio de Agamêmnon “para que, a pele ainda pura, eu as dê a ti..., senhor mântico” (vv. 453-4). Neste momento, sem a interferência de qualquer elemento estranho, a personagem parece indicar que está passando direto das mãos do deus, do qual neste entendimento parece considerar-se noiva para as de Agamêmnon, que ela trata como o inimigo, que está prestes a levá-la embora, e quando o menciona, refere-se a ele nos versos 445 e 449 também como *nymfíoi*, “noivo”.

Portanto, num mesmo documento encontramos evidências que suportem ambas as proposições, pois se desde o prólogo sabemos que algo grave aconteceu no templo de Atena com Cassandra, ela própria silencia no primeiro episódio enquanto a cunhada o enuncia no segundo. Mas é este ato que causa o desastre, incluindo a própria morte do perpetrador.

Na *Odisséia*, Homero coloca na boca de Menelau a narrativa da morte de Ajax, cunhando a versão mais antiga que possuímos. Segundo ele Ajax é descrito como *exthóménós...Atena*, “odioso a Atena” (4, v. 502). O narrador recusa-se a especificar o

ataque sacrílego a Cassandra como a causa, mas nenhuma outra história explicaria a súbita hostilidade da deusa. Apolodoro narra que a deusa atingiu o navio de Ajax com um trovão (*Epítome*, 6, 5) e um fragmento de Alcaios estabelece uma relação imediata entre o crime e sua punição (fr.S262). Depois de narrar o ataque de Ajax a Cassandra, passa diretamente a descrever uma imagem de Atena navegando no mar e levantando as ondas, como se a tempestade se seguisse imediatamente ao estupro. Ajax pode ter tido que esperar muitos dias para sua morte nas narrativas épicas, mas no poema lírico de Alcaios o tempo é interligado de maneira a unir crime e punição em uma inequívoca unidade (Anderson, 1997: 78-8).

Mas se o estupro aparece como modelo de eroticidade divina, como vários exemplos o apontam, entre eles os de Zeus, Poseidon, Apolo, Bóreas, Pan, o problema com esta cena não seria somente o ato, mas a transgressão do espaço. Tanto Eurípidés quanto Quinto de Esmirna (entre século I e IV d. C.) apontam para Atena (em seu espaço sagrado) como a afrontada pela iniciativa do guerreiro. Enquanto nas *Troianas*, v. 79, se expressa como tendo sido ultrajada, ela e seu templo e que Ajax nada sofreu ou ouviu dos aqueus, nas *Posthoméricas* diz que teve que desviar o olhar, pois sentiu vergonha e fúria enquanto Ajax, perturbado, desonrava Cassandra. O texto é tão explícito que fala da estátua gemer e o chão dar sacudidas, fazendo referência direta ao ato sexual que está acontecendo e indicando que a estátua através da Cassandra, expressava-se em gemidos, este som ambíguo, presente tanto no universo da dor quanto no do prazer.

As pinturas dos vasos de cerâmica do período clássico representam Cassandra sempre agarrada à estatua da deusa, seja ajoelhada, encostada ou mesmo apenas estendendo-lhe o braço. Neste sentido, uma deusa virgem como Atena, através da carne

mortal de Cassandra em contato com sua representação na estátua, foi, de alguma forma, também violada.

Em relação à penalização do gesto de Ajax concordam Homero, Eurípides, Alkaios, Apolodoro e Quinto de Esmirna: ela é realizada por Atena e Poseidon e a narrativa de sua morte é especialmente taumatúrgica nas *Posthoméricas*. No Livro XIV, versos 548-89 a passagem conta como Poseidon abriu a terra e arrojou uma montanha sobre Ajax depois de Atena deixá-lo por muito tempo vivo para que sofresse.

Como entendem os classicistas a interpretação desta passagem do mito? Por um lado há a opinião generalizada desta passagem como de caráter eminentemente sacrílego. Tomemos primeiramente autores que trabalham especificamente com Cassandra, Tróia, *Troianas* de Eurípides e a *Ilioupersis*: Julliete Davreux (1942: 42) nega a possibilidade de estupro e é dela o único e completo catálogo de documentos visuais e literários a respeito de Cassandra já executado. Seu argumento ao comentar os versos 70-1 das *Troianas* é no sentido de mostrar que, embora Eurípides fizesse alusão a um atentado consumado, a profetisa foi reservada a Agamêmnon, então é porque ainda é virgem. Entretanto, pode-se conjecturar contra este argumento que o *status* de filha do rei e profetisa de Apolo superariam mesmo a degradação de uma violação recente. No contexto da guerra, as presas adquirem valor pelo lugar que ocupam na estrutura hierárquica conquistada.

Por outro lado, Croally (1999: 70, 72) mantém uma posição de ambigüidade, sugerindo que o gesto de Ajax faz parte de uma “desordem ritual”. Sem mencionar a palavra *rape*, estupro, ao desenvolver sua reflexão sobre o prólogo das *Troianas*, fala em ‘dessacralização’ e fixa o problema no templo e não na personagem. De acordo com o autor, Ajax dessacralizou o templo quando arrancou a profetisa Cassandra dele; e os gregos não o puniram. Então, não é apenas o fato dos gregos terem agido sacrilegamente no



templo de Atena, mas é também verdade que eles traíram sua aliança com a deusa. Ela quer ensinar uma lição aos gregos: eles devem respeitar seu poder e aprender a cultuar os deuses.

Michael Anderson (1997: 77, 217) vê, ao contrário, a tempestade que se segue ao saque como consequência do “notório crime de Ájax, o tratamento sacrílego de Cassandra frente à própria imagem de Atena”. Segundo o autor, Eurípides iluminou a seqüência tradicional dos eventos de forma muito clara no prólogo das *Troianas* e, quando analisa os vasos de cerâmica do período clássico que abordam esta cena utiliza sem questionamento prévio a palavra *rape*, estupro, para designar o que antes havia chamado genericamente de ‘crime’.

Como podemos observar, não há um entendimento único, mesmo entre os estudiosos mais comprometidos com este assunto específico. A respeito da cena no templo, quando partem da mesma fonte documental, qual seja, a tragédia de Eurípides, tende a haver uma leitura baseada em análises parciais. Dessa forma, entendemos que o texto indica a ocorrência de violência sexual, não apenas quebra de protocolo religioso. Os vasos pintados durante o período clássico sobre os quais se multiplicam os estudos e as interpretações permitem, também, essa conclusão.

### 5.3.4 Agamêmnon e Cassandra: experiência do corpo escravo

Agamêmnon, hierarquicamente a personagem mais importante do exército aqueu, senhor da zona de maior influência da Grécia continental durante o equivalente histórico do tempo mítico no qual teria ocorrido a guerra de Tróia, o Peloponeso, das três figuras masculinas do mito abordadas é o único com quem houve sem dúvida o intercuro sexual, pois foi ele quem desejou Cassandra para si como parte do butim. A tragédia *Hécuba* de Eurípides (424 a.C.) atesta isso nos versos 824-832 quando a velha rainha, agora escrava, vai pedir a Agamêmnon um favor e se refere a ela nos seguintes termos:

Além disso (talvez, de fato, isto é estrangeiro ao discurso,  
 Propor Cípris, mas mesmo assim falarei),  
 Minha filha deita junto às tuas coxas,  
 A profeta, que os frígios chamam de Cassandra.  
 Como vais avaliar as amadas noites, senhor?  
 Pelos amantíssimos abraços na noite,  
 Minha filha terá uma graça, e eu, por ela?  
 [Da escuridão e dos noturnos  
 Filtros advém a maior graça aos mortais.]

A morte de Cassandra em Argos, descrita por Ésquilo em *Agamêmnon*, de 458 a.C., e a situação das mulheres da casa real no momento da queda de Tróia, por Eurípides em *Troianas*, peça de 415 a.C., apresentam construções contraditórias quanto à situação da princesa e profetisa frente a Agamêmnon. No que concerne à iconografia, observamos um silenciamento quanto a este episódio e quando representam Agamêmnon levando pelo

pulso uma jovem, esta é descrita como sendo Briseide<sup>53</sup>. Cassandra aparece nos vasos, como no exemplar de Ferrara ou no de Boston<sup>54</sup>, para morrer, ligada à morte do rei.

Em *Agamêmnon* alguns problemas se destacam; primeiramente o da escravidão, já que nesta tragédia encontramos alguém de nascimento livre e aristocrático submetido à sujeição absoluta, na medida em que a escravidão constrange a liberdade dos próprios corpos dos indivíduos. Sobrepõe-se outra questão, a do gênero, abordada em articulação à primeira. Duas mulheres enfrentam-se no palco ateniense, uma livre, outra escrava; uma esposa, outra concubina: Clitemnestra e Cassandra.

Também o fato de Cassandra ser uma estrangeira, de língua e costumes estranhos, torna-a um elemento destoante do conjunto que acompanha o rei, em quem se impõe a diferença e não a identidade. Finalmente, uma força feminina se efetiva na visão mântica de Cassandra, no seu diálogo com o Coro e na ação assassina de Clitemnestra, que toma para si o poder da linhagem de Tieste ao unir-se a Egisto frente aos cidadãos e aos dois cadáveres na porta do palácio.

No caso da união entre Agamêmnon e Cassandra estamos frente a uma instituição que também é bastante inaparente: a do concubinato (*Troianas*, 251 e *Hécuba*, 824-30). Livros específicos desta área entre os estudos clássicos e o direito, de autores como Cohen (1991) e Arnaoutoglou (2003) analisam o adultério, o homossexualismo, o controle social da bastardia, mas não mencionam o concubinato assim como não apresentam documentos de fonte primária legislando a este respeito, embora também se fixem em leis de herança,

---

<sup>53</sup> Tal cena é encontrada, segundo o LIMC, em pelo menos dois documentos gregos: num Skyphos ático, atribuído a Makron e Hieron, Paris, Louvre, G146, proveniente de Nola, primeiro quartel do século V a.C.; e no interior de uma taça atribuída ao Pintor de Brygos, Londres, British Museum E 69, proveniente de Vulci, em torno de 490 a.C..

<sup>54</sup> Cratera ática em forma de cálice, atribuída ao Pintor de Dokimasia. Boston, Museu de Belas Artes 63.1246. Datada de aproximadamente 470 a.C.

casamento, divórcio, delitos sexuais, *status* das pessoas. Num único texto de lei de Gortina, Creta, do século V, cerca de 480-460 (Arnautoglou, 2003: 34) observa-se o diferencial do *status* dos filhos de casamentos mistos (livres e escravos). Segundo o autor, enquanto em Atenas o *status* de um indivíduo dependia do *status* de ambos os pais, de acordo com as leis de Gortina o *status* dos filhos decorria do caráter matrilocal do conúbio de seus pais. Segundo a lei (IC IV 72 col.VII 1-10):

Se um escravo desposar uma mulher livre e for viver com ela, seus filhos serão livres. Se uma mulher livre se casar com um escravo e for viver com ele, seus filhos serão escravos. Se uma mulher tiver filhos livres e escravos, por morte da mãe o patrimônio dela pertencerá aos filhos livres.

Esta lei, bastante inusual para o pensamento ateniense e mesmo para o mítico/micênico, serve para atestar concretamente a preocupação sobre os frutos de uniões misturadas. Mas o texto fala de *escravos* genericamente e da instituição como *casamento*, enquanto no mito analisado temos uma situação que borra estes limites claros; na medida em que consideramos um estado de guerra como nosso solo de observação, também temos que conceder que se cria uma certa anomia, em função de uma certa inadequação às regras aceitas nos limites dos *oikoi*.

Por outro lado, desde Homero esta liberdade de tomar escravas como companheiras de cama foi atestada diversas vezes durante eventos da guerra de Tróia e em muitos casos nomeados, envolvendo Aquiles e Agamêmnon (Homero, *Ilíada*, Canto I; *Odisséia*, Canto XI). No período clássico, as tragédias retomam estas versões das personagens de Tróia e corroboram a existência no mito da instituição do concubinato, embora esta já seja histórica e socialmente anacrônica, talvez mesmo pelo aparecimento das *hetairas*. Ajax (Sófocles, *Ájax*), Neoptólemo (Eurípides, *Andrômaca*), Agamêmnon e Neoptólemo (Eurípides, *Troianas*) e, no caso mais extremo, Aquiles (Eurípides, *Hécuba*) – todos aparecem ligados

a mulheres que raptaram à custa da destruição de suas cidades e famílias e levaram para suas camas, tornando-as companheiras de fato em tempo de guerra. Briseide, Criseide, Tecmessa, Andrômaca, Cassandra e mesmo Polixena têm um *status* bem diverso do da escrava comum, embora não tenham deixado de sê-lo.

Tecmessa, no *Ájax*, é bastante eloqüente quanto à posição difícil que ocupa:

Ó Ájax, ó meu senhor, não existe desgraça maior para os homens do que terem a sorte da escravidão. Eu sou filha de um pai por suas riquezas poderoso, entre os Frígios, como ninguém; mas agora sou escrava, porque assim agradou, sem dúvida, aos deuses e, sobretudo, ao teu braço. Por esse motivo, desde que participo do teu leito, os teus interesses são os meus. Rogo-te, pois, pelo Zeus do nosso lar e pelo nosso tálamo, que não permitas que eu caia nas mãos de outrem (484-93).

(...) Porquanto, se morres, e com a tua morte me deixas ao abandono, podes crer que, nesse mesmo dia, serei arrebatada violentamente pelos Argivos e sujeita à escravidão, juntamente com o teu filho. E algum dos meus senhores atirará, então, contra mim estas palavras maliciosas: *vede a que servidão está reduzida a mulher de Ájax* (495-600).

(...) A mim nada mais resta para onde lançar os olhos, além de ti. A minha pátria devastaste-a tu com a tua lança (512-14).

(...) Quem poderia ser para mim um substituto da pátria e da riqueza que tu para mim eras? Em ti encontro toda a minha felicidade (519-21).

Há uma ambigüidade na sua fala que não sabemos se é própria da sua condição de concubina e que mistura o ser escravo com o ser esposa, e ora ela fala da força bruta de Ájax destruindo sua terra e fazendo-a sua escrava para logo dizer que desde que participa do seu leito, os interesses dele são os dela e que nele encontra toda a felicidade. Ela mesma se nomeia mulher de Ájax frente aos olhos dos outros gregos, ele, o devastador da sua pátria. Embora devamos ter alguns cuidados em comparar cada um dos poetas trágicos, Cassandra, no *Agamêmnon* de Ésquilo, também enuncia esta espécie de pensamento correlacionado com o senhor e a sua sorte.

Homero registra que Agamêmnon durante a guerra teve outra mulher que arrebatou para si por rapto, mas que foi forçado a devolver: Criseide. Aquela por quem se criou toda a querela com Aquiles, filha de um sacerdote de Apolo, Crises. No Canto I, depois de ouvir o

pai da jovem em pessoa pedir-lhe que liberte a sua filha dando em troca um alto resgate, Agamêmnon responde que "não libertarei a tua filha, antes a velhice a atingirá em nossa casa, na Argólida, longe da sua pátria, tecendo a teia e vindo ao meu leito" (26-32).

Os dois itens mencionados, fiar e ter intercuro sexual com o chefe da casa, a fazem participar ativamente do *óikos*, tornando-a ao mesmo tempo servil e especial. Tanto pode aproximar-se da esposa que Agamêmnon diz no mesmo canto, no momento do confronto na assembléia com Calcas e Aquiles que "desejei muito ficar com ela em pessoa na minha casa. Prefiro-a, efetivamente, a Clitemnestra, minha mulher legítima: ela não lhe é inferior nem no corpo, nem no porte, nem no espírito, nem nos trabalhos".

Por outro lado, as mulheres de Eurípides temem este casamento à força e, segundo Andrômaca, em *Troianas*, por um motivo nada insignificante. Diz ela, imediatamente depois de saber que foi escolhida por Neoptólemo, o filho de Aquiles, assassino de Heitor, seu marido: "dizem, porém, que uma alegre noite relaxa a aversão da mulher à cama do marido" (v.665-6). O prazer sexual envolvido em qualquer relação mais duradoura, como o caso do concubinato em questão, mistura-se ao sentimento de repulsão e vence-o, segundo ela, numa única noite com um homem. Andrômaca toca no ponto nevrálgico em que insistimos – a relação tensa e relativa entre prazer e violência – que aqui se evidencia: ela não teme simplesmente ser brutalizada fisicamente, ela teme sim ser dobrada, subjugada pela sensação de prazer alcançada e, com isso, deixar-se misturar ao inimigo.

Em sociedades como a grega, com escravos num *status* de inexistência legal, ser a mulher de um rei, mesmo sem rituais de casamento, significava tornar-se novamente alguém. Princesas estavam impregnadas de poder simbólico: escravizadas, destruídas, tomadas à força, seduzidas, eram elevadas em seu *status* por pertencerem ao senhor. Um quase objeto que se torna mulher e mãe de seus filhos, mesmo na condição marginal de

bastardos. Tecmessa e Andrômaca têm cada uma delas um menino e temem pela saúde de seu senhor, cuja herança estaria garantida pelos seus filhos. Não havendo herdeiros legítimos, um filho natural seria elevado a esta posição, como vimos em *Íon*.

No caso de Cassandra, a versão de Ésquilo apresenta sua chegada ao lado de Agamêmnon a sua casa, que, segundo Ésquilo, seria em Argos. A diferença entre Micenas, conforme Homero e a tradição e Argos seria pelo destino político da região durante as disputas territoriais acontecidas durante o século V. Em 466 a.C. Micenas teria sido completamente devastada por Argos que tomou desde então a posição de comando de toda a região do Peloponeso. Ésquilo, querendo homenagear os vencedores, deslocou para Argos a sede do poder do rei Agamêmnon, criando uma interessante interlocução com seu presente histórico (Ehrenberg, 1954).

Depois de dialogar com o corifeu, que tenta por palavras veladas avisar-lhe acerca da traição da rainha, e com a esposa, que o recebe formalmente com honras, Agamêmnon indica-lhe a presença de Cassandra nestes termos:

E esta estrangeira, acolhe-a com bondade. Os deuses de longe vêem benévolos os que dominam com doçura. Ninguém quer suportar o jugo servil. Escolhida dentre muitas riquezas esta flor, dom do exército, veio comigo (950-5).

Ela é tratada com proximidade e recomendada diretamente à rainha; portanto parece não haver da parte do marido recém chegado nenhuma censura ou constrangimento em apresentá-la e introduzi-la no ambiente restrito do *óikos*. Por outro lado, Clitemnestra a recebe como parte do butim, demonstrando tranqüilidade ao mandá-la entrar na casa. Diz o texto:

Entra também tu, Cassandra chamo, já que Zeus te fez sem rancor em casa participar das lustrações, com muitos servos de pé junto ao altar doméstico. Desce desse carro, não sejas soberba (1035-9).

Quando percebe que a jovem não se move nem responde, começa a oferecer desdobramentos da sua primeira atitude. Primeiro que Cassandra por ser estrangeira, não compreenda a língua, depois com a imobilidade da outra, mostra sinais de impaciência, lembrando o sacrifício animal que está prestes a acontecer, até que usa uma forte metáfora para se referir ao signo de escravidão no cavalo, o freio, identificando a concubina do rei a uma égua que tem que ser domada. Nos versos 1066-7 temos que “nem sabe suportar o freio antes de espumar sangrento furor”. Embora Cassandra esteja calada sua única presença serve para causar em Clitemnestra toda uma série de atitudes emocionais. No verso a seguir (1068), o último do seu diálogo, diz que nada mais dirá para ser desprezada, demonstrando sentir a reação de Cassandra como de uma superioridade amarga, elemento que Eurípides vai aproveitar na construção da sua personagem em *Troianas*.

Portanto, embora comparada a um animal de jugo, é também alguém que pode desprezar a própria rainha – soma-se em Cassandra agora a figura da profetisa de Apolo, pois no seu diálogo com o coro ela ainda possui e se reveste das insígnias sagradas do culto apolíneo, a da princesa troiana que divide a cama do rei. Neste sentido é aí que as duas se defrontam: o campo de batalha não é propriamente dimensionado pela escravidão de uma frente à liberdade da outra, mas na identidade de papéis sexuais ocupados dentro da hierarquia real, que Clitemnestra tenta minimizar com as referências à condição servil de Cassandra. A este respeito comenta Jaa Torrano no texto que acompanha sua tradução da tragédia:

O silêncio de Cassandra perante a rainha é interpretado pelo coro e pela rainha como comportamento de animal recém-capturado e ignorância da língua grega. Esse silêncio, com que Cassandra responde a Clitemnestra e ao coro, põe em evidência a ambigüidade do convite de Clitemnestra e a percepção seletiva com que o coro se abriga de dolorosa irrupção da verdade. A inaparente ironia, inaparente num primeiro momento, reside em que se convida a participar do sacrifício, não como conviva, mas como



vítima. (...) O silêncio de Cassandra parece a Clitemnestra mais forte que as palavras (53).

Cassandra é vítima, ao mesmo tempo animal e humana, sangue a aumentar o sacrifício já preparado. Clitemnestra, que a princípio preparara para Agamêmnon a recepção fatal soma a vida desta ao ritual de expiação de seu ultraje (v.1438) e quando se justifica ao coro pela dupla morte no quinto episódio, enfatiza a situação erótica que unia rei e escrava.

- Jaz esta prisioneira e adivinha,  
sua concubina e profetisa,  
fiel consorte e co-usuária dos bancos  
do navio, obtiveram ambos o devido,  
ele desse modo, ela como o cisne  
entoou o último lamento de morte  
e jaz amante sua, e trouxe-me  
novo sabor a meus prazeres do leito (1440-7).

Mas, se por um lado, Cassandra recusou-se a falar com Clitemnestra, com o coro ela desenvolve um longo diálogo, pautado pelas visões fatídicas da casa dos Atridas e de suas adversidades. Ainda, segundo Torrano, a segunda cena do quarto episódio (1072-1177) mostra que para o coro há um só interlocutor, Cassandra, mas, para Cassandra, há três interlocutores: Apolo, o Nume presente no palácio e o coro (p.53). A fala oscilante de Cassandra se dirige também a diferentes tempos, falando do passado, do presente e do futuro da casa em que está prestes a entrar.

Cassandra inicia seu diálogo com um lamento evocatório destinado a Apolo, quando uma visão prorrompe e surpreende o corifeu. A partir do verso 1072, quando inicia sua primeira fala, Apolo é evocado por oito vezes. Torrano traduz *Ápollon, Ápollon, aguiat' apóllon emós* (1080-1) por “Ó Apolo, ó Apolo! Viário, abolitivo meu” e comenta (p.54) que nessa invocação, os epítetos *aguiat'* e *apóllon emós* aludem ao emblema (*aguiéús*) e ao

nome do Deus como indícios de sua presença e de seu modo de ser. Segundo glosa de Fótió (Frankel, III, 491), *aguiéús* é “a pilastra cônica defronte da porta do palácio, consagrada ao deus, e assim o deus mesmo”. A visibilidade da pilastra assinala a presença invisível do deus, como o seu nome denuncia o seu modo de ser. Emblema do deus, a pilastra garante a entrada e saída do palácio, indicando seu domínio sobre o que entra e o que sai do palácio.

O nome de *Ápollon*, explicado como *apóllon emós*, “abolitivo meu”, exprime a relação destrutiva, que liga a profetisa ao deus e a eminência da destruição final, em que essa relação se consuma. Entrementes, o coro pressente alguma manifestação divina, pois responde: “parece vaticinar seus próprios males: o divino perdura no espírito escravo” (1083-4). Neste episódio presenciamos a encenação de seu estado de possessão extática duas vezes, entrecortadas por um momento em que ela própria enuncia “o oráculo agora não mais através de véus estará fitando como recém-casada noiva”(1178) e “e darei instruções não mais por enigmas” (1183); o texto da personagem se subdivide e possuiada pelo deus ou fora de transe ela aborda assuntos relativos à casa real de Atreu.

Ela inicia a narração em transe pela lembrança do banquete dos filhos de Tiestes (1090-7), visão do passado; passa logo a descrever a morte de Agamêmnon (1100-1129) no exato momento em que, no presente, ela está acontecendo na parte privada do palácio (banhos), e do seu futuro, assassinada pela arma “bigúmea” de Clitemnestra (1136-1172). Tudo é dito numa predição absolutamente inesperada, não desejada nem por ela, nem pelo coro. Neste momento, sua condição de escrava dá lugar à potência inaudita da presença divina nela, e sua estrangeiridade assume um significado ainda mais amplo, pois embora falando a língua grega, sua sabedoria é estrangeira ao contexto dos ouvintes que entendem com dificuldade até mesmo a referência ao passado, a despeito da maldição que pesa sobre

ela. Ela, no entanto, tomando o partido de Agamêmnon, parece horrorizada ao ver sua morte. Sua descrição é a mais rica em detalhes que nos foi legada pela antiguidade e atribui a Clitemnestra toda a ação, contrariamente aos vasos áticos que narram a cena como perpetrada por Egisto. Durante o transe, ela assim se exprime:

- *Ió! Mísera, isto farás? Ao lavares no banho o teu marido – como direi o fato? Logo isto será: ela estende a mão após mão alcançando (1107-11). - É è papai papai! O que se vê aqui? É um laço de Hades? Mas a rede é o seu cônjuge, a co-autora do massacre. Sedição sôfrega da família alarideia pelo apedrejável sacrifício (1114-18).*  
 - *Á â! Olha, olha! Põe da vaca o touro. Na túnica com negricórnio ardil ela captura e fere e ele tomba na banheira cheia d'água. Narro-te o caso de dolosa homicida bacía (1125-29).*

Depois de passado o estado profético, Cassandra volta a tratar do assassinato de Agamêmnon e, se durante o transe tratou a rainha como “vaca”, novas comparações animais são mencionadas: chama Egisto de “leão covarde a rolar no leito caseiro” (1224), Clitemnestra de “odiosa cadela” (1228), logo, dentro de outro transe, refere-se a “essa leoa bípede junto como lobo deitada na ausência do nobre leão” (1258-9). Também a iguala a monstros femininos, matadores de homens “bicéfala víbora, ou Cila moradora de escolhos” (1232-3).

A Cassandra de Ésquilo entende o gesto de Clitemnestra como uma “ousadia: fêmea mata macho” (1231), embora compreenda que as mortes das crianças, filhos de Tieste, serão vingadas através do sangue de Agamêmnon. Assim como fora tratada, trata a todos comparando-os a animais seja por sua estatura hierárquica (leão, leoa), seja por atributos pejorativos relacionados aos diversos animais citados (cadela, relativo a promiscuidade sexual, identificação que também é referente a Helena e lobo, referindo-se a Egisto, ardiloso, perigoso e que se mistura ao casal de leões, sem poder igualá-los em poder). A dissimetria entre as posições hierárquicas fica metaforicamente visível e Cassandra

nitidamente condena e lamenta a morte do rei, “o recém-vindo senhor meu, pois devo suportar o jugo servil” (1225-6).

Esta posição reflete uma certa maneira de encarar o inimigo que diverge da que Eurípides constrói em *Troianas*. Em Ésquilo, Cassandra, a exemplo de Tecmessa em Sófocles e de Andrômaca em Eurípides, justifica a situação da escravidão sexual como algo que a aproxima do perpetrador, inclusive de forma afetiva, pois diz nos versos 1313-14 “irei prantear no palácio minha sorte e a de Agamêmnon”. Christa Wolf escreve:

(...) e, em seguida, um ‘erro’ de Ésquilo. Jamais Cassandra poderia ter dito: “lá dentro chorarei a morte de Agamêmnon”. Agamêmnon, o último da série de homens que a agrediram (o primeiro teria sido Apolo, o deus). Como iria chorá-lo? Ou então não a conhecia bem (1990: 156).

Passagem eloqüente que possibilita diversas análises: dificilmente, como infere Wolf, um “erro” de Ésquilo, pois estas personagens não têm uma única abordagem e cada dramaturgo tomou uma dentre as inúmeras possibilidades que as figuras míticas lhes ofereciam e a recriou poeticamente. A formulação esquiliana em grego é *all’ eimi xan tanousi xoxusous’ emen Agamêmnonos te moiran*”, e Jaa Torrano traduz *moira* como sorte, quando em grego é primordialmente destino. Desde Hesíodo são figuras femininas ligadas à tecitura do fio da vida. Cassandra como profeta não iria discutir com a visão de seu destino, mesmo que ligado a esta circunstância específica. Teria aceito o seu último papel social feminino: o de carpideira. E choraria, sim, o seu destino unido ao de um homem poderoso que é batido pela astúcia de uma mulher que, embora Cassandra não reconheça em momento nenhum como sua senhora, dona ou superior, a julga e condena (vv.1279-84).

Doutro modo, poderíamos ver neste texto a proposição sócio-ideológica de um grupo, comprometido com o manutenção do ideal do patriarcado, tão poderoso na Atenas do século V. Keuls (1993) aponta neste sentido, demonstrando em grande quantidade

documental o quanto a influência do modelo de virilidade violenta molda os tipos de mitos narrados durante o momento em questão, intencionalmente e em função de certos interesses. Tróia, um dos principais motivos mito-poéticos utilizados durante o século V, pode ser entendida basicamente como uma narrativa de conquista sangrenta e vitória da sagacidade sobre o crime (de Páris), em que os vencedores aparecem como heróis (Aquiles, Odisseu, Agamêmnon, Neoptólemo...) nesta abordagem.

Seria de se esperar, seguindo esta lógica, que as mulheres escolhidas por eles, embora com algum constrangimento, se sentissem gratificadas e até orgulhosas de suas posições ao lado de homens tão poderosos e magníficos. Justificar-se-ia assim o epíteto de ‘nobre leão’ (1259), completamente despido de ironia, com que Cassandra nomeia o rei. Faria parte da instrução do espectador ouvir da boca de uma mulher recentemente tornada escrava, concubina, o comprometimento com a dor do destino do perpetrador, agora seu companheiro. E, principalmente, se confrontado com o discurso furioso e vingativo de Clitemnestra, retratada como o anti-modelo feminino em *Ésquilo*.

Ainda outra interpretação possível acompanha os estudos contemporâneos sobre violência sexual em mulheres, que indicam que um dos fenômenos mais recorrentes em inúmeros casos é o do silenciamento. Vítimas que dão seu testemunho mencionam “eu nunca fui capaz de chorar ou expressar raiva. Eu vivia numa penumbra perpétua de racionalização – ainda tentando provar a mim mesma que eu não era má, louca ou responsável pela minha vitimização” (Brodie in Scholder (ed.), 1994: 116); ou Sue Marlin, artista, ativista e teórica, ela própria vítima de abuso e que tornou-o sua matéria de estudo, diz que

(...) meu maior tema e preocupação acerca da violência contra mulheres é o do silêncio – o silenciamento de nossas vozes, nossa força, nossas almas. Mesmo que estejamos começando a ver imagens, escritos e alguns filmes

sobre violência contra mulheres, ainda há um penetrante silêncio acerca da verdade desta violência em termos de como se lida com ela pessoalmente, com os outros e com a sociedade como um todo (Marlin, in Scholder, 1994, 129).

Neste sentido, Ésquilo poderia estar querendo retratar neutramente mais um entre outros tantos casos já nomeados de silenciamento de abuso perpetrado na história do imaginário ocidental. Cassandra ter-se-ia calado frente à brutalização de seu corpo e de sua vontade, até que tivesse sobrado unicamente a atitude passiva e submissa que encontramos na tragédia.

Em *Troianas*, texto que parece moderno sob o ponto de vista da ferocidade da abordagem em defesa do perdedor, Eurípides responde a uma perspectiva belicista, falicista e xenófoba do século V com um discurso no qual Cassandra amaldiçoa o vencedor, colocando seu próprio corpo enquanto arma de ataque. O sarcasmo é elevado em Eurípides a instrumento retórico, no momento em que ela surge mimando com uma tocha na mão (348) a procissão nupcial, parte do ritual usual num casamento. Gregory (1991), que trata este momento como sendo de alegria, não considera a profunda e violenta ironia que o poeta impõe à cena, pois a personagem, embora tratada pelo coro e pela mãe como *ménade*, numa alusão às companheiras de Dioniso, presas pelo furor eufórico e sensual do deus, irrompe entre as troianas pronta para o sacrifício e completamente consciente de si.

Logo depois de evocar a representação do casamento, Himeneu, diz “abençoado o esposo, e abençoada eu, leito real em Argos desposando” (311-13).

Entre as figuras divinas que evoca não estão nem Afrodite, Eros ou mesmo Zeus e Hera, figuras seja do desejo sexual, dos juramentos e contratos matrimoniais e das uniões, mas, ao invés disso, Himeneu, significativo propriamente do ato de defloração da noiva virgem, e, ao invés de Ártemis, deusa protetora das virgens a quem as jovens dedicavam

suas tranças antes do casamento, Hécate, sua sucedânea infernal, deusa noturna, vingadora e partícipe do universo ctônico, ao qual Cassandra sabe que logo irá se unir. Evoca também Febo, dizendo que este deve conduzir o coro, e depois que “no teu templo, entre loureiros, sacrifico” (329-30), quando sabemos pelas descrições que as prisioneiras estão em tendas próximas ao mar e toda a cidade já foi destruída. Neste momento, ela sacrifica a si mesma e, se Apolo é mencionado, o que ela pede é que ele, primeiro pretendente, dirija o grupo que irá entregá-la ao homem a quem irá pertencer, terrível ironia. E quando percebe que nem a mãe nem as mulheres que formam o coro estão dispostas a se deixar envolver nesta espécie de ritual macabro que ela pretende ao encenar seu casamento, diz, como justificação:

Mãe, recobre minha cabeça vencedora e te alegra com minhas bodas reais: e escorta, ainda que para ti eu não tenha zelo, empurra-me com violência: se Lóxias existe, desposar-me-á – bodas mais difíceis que as de Helena – o senhor dos aqueus, o glorioso Agamêmnon. Matá-lo-ei e agora eu saquearei casas, buscando vingar meus irmãos e meu pai (353-60).

Depois de num discurso defender o porquê de os troianos vencidos serem mais felizes do que os vencedores gregos novamente afirma que “assim não carece, mãe, te apiedares da terra nem de meu leito: os mais hostis a mim e a ti, com minhas bodas, eliminarei” (403-5). Nesta tragédia percebemos a invasão do elemento sexual dentro de um contexto de vingança e fúria e a inversão do ponto de vista da tradição da qual Ésquilo faz parte, e que torna a morte de Cassandra um complemento à de Agamêmnon. Ela aqui se enuncia como o elemento ativo e causador desta morte, como se a presença de seu corpo tornasse a morte do rei uma vingança pessoal sua, mesmo que realizada pelas mãos de outrem. Clitemnestra seria uma mera mediadora da força que ela está evocando.

Depois de um longo trecho, culmina o texto voltando ao seu fim com Agamêmnon, em que diz:

Cassandra – Marcha veloz: no Hades desposarei meu noivo. Vil, vilmente terás funeral à noite, não de dia, ó quem crê fazer o grandioso, chefe dos Dânaos. E o meu cadáver, expelido nu, as ravinas rasgadas por tempestades, junto ao túmulo do marido, darão às feras para ser lacerado, a serva de Apolo. (445-50)

Trabalhando com todos os elementos presentes no processo histórico da construção da personagem, o tom desta visão é diametralmente oposto, pois ela declara realmente ter pressa em unir-se ao “esposo” na morte no verso *steix’ ópos taxist’en Aidou nymfíoi gemometa* (445). A história já foi abolida no discurso de Cassandra, sendo Micenas ou Argos lugares fictícios, pois o real casamento, e ela viu, se dará no mundo dos mortos, no Hades. Esta violência na resposta à escravidão sexual e a todo o horror da destruição de sua linhagem e povo devolve-lhe a dimensão do pouco valor da vitória, já abordado por ela nos versos 365-402, e o da “bela morte”, *kalos oléstai*, a morte com glória, aquela mesma de um guerreiro.

No texto euripidiano, Polixena age desta mesma maneira frente aos inimigos na hora da morte em *Hécuba* (424 a.C.). Nesta tragédia, Polixena logo após saber da notícia através da mãe, discorre sobre seu futuro, lamenta Hécuba, e afirma “mas, para mim, morrer ocorreu ser a melhor fortuna” (215-16). Continua ela dizendo que “afasto dos meus olhos livres este brilho, junto de Hades pondo meu corpo” (367-68) e mais, “morrerei como uma escrava, sendo de um pai livre, sem noivo, sem um himeneu como eu devia ter obtido” (420, 422).

Se, por um lado ela é dada como presente a Aquiles, neste trecho ela diz entregar seu corpo a Hades, ao mesmo tempo o lugar dos mortos e o senhor dos mortos, ele, raptor da donzela/ *coré*, Perséfone. Ela, Polixena, também uma *coré*, é arrancada do mundo dos vivos em direção ao dos mortos numa alusão sutil ao universo do casamento.

A este respeito Nicole Loraux (1995, 75) comenta que há, porém, duas outras passagens de Eurípides nas quais uma virgem sacrificada, sem ser entretanto declarada esposa de Hades, sofre a perda da virgindade. É o que ocorre com Polixena que, em Eurípides, não se casa com Aquiles na morte. Polixena, até então *nymphe* prometida a reis e que, em sua altivez, pretende entregar a Hades apenas seu corpo, *demas*, de forma alguma sua pessoa; Polixena que, no instante da morte, dirá somente que vai “para debaixo da terra,



sem esposo, sem himeneu”. Ora, uma vez imolada, esta mesma Polixena será qualificada por sua mãe lacrimosa de “esposa sem esposo, virgem que não é mais virgem”, *nymphé ánymphos, párthenos apárthenos*. O comportamento de Polixena frente à morte surpreende o conjunto dos homens do exército, pela coragem que demonstra. Com suas últimas palavras enfrenta seus oponentes e os comove dizendo:

Ó argivos devastadores de minha cidade, morro de bom grado: que ninguém toque na minha pele, pois oferecerei o pescoço com coragem. Para que eu morra livremente, pelos deuses matai deixando-me livre; pois entre os mortos envergonho-me de ser chamada escrava, sendo rainha (547-52).

Sua morte, que oscila entre o assassinato e o sacrifício, visto certas anomalias que apresenta, confere à donzela honras de herói. O mensageiro Taltíbio a descreve no primeiro episódio de *Hécuba* (553-70):

O exército bradou aprovação, e o senhor Agamêmnon falou aos jovens para deixar a virgem.  
 (...) quando ela escutou essa palavra dos senhores, tendo tomado o peplo, do alto de seu ombro, rasgou-o até o meio do ventre, junto ao umbigo e mostrou os seios e o peito como a parte mais bela de uma estátua e, baixando o joelho sobre a terra, enunciou o discurso mais audaz e sofrido de todos: “Olha isto aqui: se meu peito, ó jovem, desejas golpear com avidez, golpeia; se meu pescoço, e possível golpear esta garganta, que está pronta.”  
 E ele, não querendo e querendo com pena da moça, corta com ferro as vias do seu pulmão; jatos jorraram. Ela, mesmo morrendo, tomou toda a precaução de cair com decoro, escondendo o que se deve esconder da vista dos homens (553-70).

J. Gregory salienta o erotismo, que, segundo ela está presente, “necrofilia é uma possibilidade”(1991: 97); Gellie (1986: 34-35) discute o ‘sexual innuendo’ da cena. Loraux (1995: 94) assinala que embora os gestos de Polixena não tivessem intenção erótica, o eram em efeito. Para Michelini (1987: 158-68) a cena é um dos muitos efeitos dissonantes que contribuem para a estética bizarra da peça.

Nas duas mulheres da casa priamida, Eurípides imprime uma resistência considerada pouco feminina frente aos perpetradores. Cassandra apressa os próprios ventos e anuncia-se como uma Erínia, deusa vingadora do sangue da família, uma das mesmas figuras que

depois irão alucinar Orestes. Despida das insígnias sacerdotais de Apolo, deus solar, ela fortalece-se enquanto divindade infernal, sangrenta. E, ao invés de demonstrar frágil desespero como em *Ésquilo*, encontramos-la investindo ameaçadoramente em direção à morte.

Onde está a nau do chefe? Aonde devo embarcar meu pé? Presta de imediato atenção à brisa nas velas, para conduzir dessa terra a mim, de três, uma Erínia. (455-7)

Enquanto Nicole Loraux vê na morte de Polixena o casamento intervindo no sacrifício, na morte anunciada de Cassandra vemos o sacrifício intervindo no casamento, numa inversão que altera e reequilibra os signos. Diz a autora que com maior precisão, os sacrifícios trágicos esclarecem o ritmo muito cotidiano do casamento, pelo qual a virgem passa de um *kýrios* (tutor) a outro, do pai que a “dá” ao marido que a “conduz”. Ironia trágica dos cortejos fúnebres que deviam ter sido nupciais, casamentos ao inverso que levam para a casa de Hades (1995: 71).

No caso de Cassandra, temos um “cortejo de casamento” forçado pela própria jovem, que entra em cena ordenando os passos rituais que são, em realidade, um andar para a morte, e igualmente, como no caso de Polixena, preferível à vida.

Sua despedida oferece uma garantia de vitória final por parte dos vencidos, na medida em que prevê a destruição da casa real inimiga em função da morte de seu senhor. Comparando-se a Helena quanto às bodas, sustenta que será tão destrutiva quanto esta o foi. Termina seu diálogo nas *Troianas* dizendo:

Despeço-me, mãe: não chores. Ó amada pátria, e os irmãos debaixo da terra e o pai, nosso gerador, logo me recebereis. Juntar-me-ei aos extintos, exitosa, tendo devastado a casa dos Atridas, que nos destruíram (458-61).

Sua raiva, motivada pelos horrores da guerra e pela brutalização sofrida por toda a população da cidade, a qual tragédias e vasos procuram representar, encontra justificativa

em James Redfield (1994). Este, ao analisar um par de conceitos presentes na *Ilíada*, atesta a presença de um tipo específico de raiva, que ele denomina de ‘indignação correta’.

Segundo citação:

*Aidos* e *nemesis* são um par reflexivo (*Ilíada*, XI.649, XIII,122). (...) *Nemesis* está conectada próxima à raiva, e as duas emoções podem ser sentidas ao mesmo tempo. *Nemesis* é, de fato, um tipo específico de raiva; poderíamos chamá-la de ‘indignação correta’.  
*Nemesis* é raiva mediada pelo sentido do social; um homem não apenas a sente, mas se sente correto em senti-la (Redfield, 1994: 117)

Se utilizarmos esta mesma lógica aplicada ao discurso de Cassandra, percebemos o quanto, mesmo sendo considerada louca, ela está consciente ao vociferar contra o inimigo e colocar-se como vingadora de sua família, exercendo neste sentido a função de Erínea de sua casa no discurso de Eurípides. O século V testemunhou sua transição de vítima a denunciante, e definitiva consolidação em Eurípides de seu perfil mais corrosivo frente aos vencedores, e a Agamêmnon em particular, numa profunda revalorização dos valores do *óikos*, naquele momento identificados aos da pólis. Discurso este que, embora defenda a paz, lembra a audiência que uma morte gloriosa pela pátria é a mais bela morte e que a vingança não é um sentimento vil, mas próprio do forte, mesmo partindo de um corpo escravizado.

#### 5.4 Rupturas e recorrências

As personagens do mito de Tróia trazem consigo uma carga simbólica pesada, numa longa extensão temporal de absorções, mutações e ressemantizações. Nossa abordagem se pauta pela articulação da polissemia de suas representações, observando as rupturas e recorrências que suas figuras operam nos documentos apresentados, e inclusive indiciando seus usos posteriores ao solo da antiguidade na literatura, pintura e dramaturgia.

Na *Ilíada*, na *Odisséia*, e nas tragédias de Eurípides analisadas percebemos que as construções são assimétricas, não permitindo um entendimento único em nenhuma das peripécias descritas, tanto ao lidar com o mito de Cassandra quanto com o de Helena; sendo que nem a presença de Helena em Tróia é um assunto incontestado. As referências arqueológicas igualmente pouco atestam a respeito da existência da Tróia homérica.

No entanto, algumas temáticas são recorrentes e nos remetem à tradição mais antiga da narrativa literária, indicando quanto os gregos foram debitários destas primeiras aventuras canonizadas: a causa da guerra foi sempre imputada a uma mulher, Helena. E é esta presença feminina na centralidade do mundo masculino da ação política que indica, ao menos no universo da imaginação, a mesma predominância pelo mistério evocado pela mulher, também presente nos ritos de Elêusis<sup>55</sup> e em Delfos.

A vingança da honra frente a um ato sacrílego está na fonte de todo o investimento militar executado pelos homens gregos (*Troianas*, 864-6), mas o grande tema recorrente é o da *beleza* de Helena: “a de belos cabelos” (*Il.*: 3, 328-30), (*Hécuba*, 267-70; *Troianas*, 935-

---

<sup>55</sup> Nos rituais de Elêusis, mãe e filha, Deméter e Coré, iniciam o jovem Triptólemo na arte de cultivo do trigo. E ambas, Helena e Perséfone, são filhas de Zeus.

7), que no *Orestes* (128-9) de Eurípides é repreendida por Electra porque apenas cortou as pontas em sinal de seu luto para não desfigurar a beleza.

Também as mulheres do período clássico da região da Lacedemônia foram investidas de uma mimesis relacionada à conservação do viço de seus corpos, inclusive em relação ao desejo sexual, segundo atestado em Heródoto (VI, 61 e ss.) e em consonância com os atributos legados a Helena. Este relato, transcrito e comentado, do episódio da rainha de Esparta e dos rituais relacionados à deusa na sua região natal, oferece a corroboração necessária do poder da filha de Zeus em relação à transmissão da beleza por contato direto, através do toque de suas mãos na cabeça da criança.

Através de Heródoto recolhemos algumas informações acerca da existência e função social do culto de Helena na colina de Terapne que ajudam a contextualizar sua importância no século V e a relação consistente entre narrativas e práticas rituais de culto originárias da ficção. Helena ter-se-ia tornado aquela que inspira a beleza nas mulheres, pois ela foi primeiramente mulher mortal, e, depois de sua morte, foi imbuída deste poder. Na narrativa, a então rainha de Esparta, muito feia quando pequena, recebeu o dom da beleza de Helena, em uma aparição ocorrida no seu templo.

Analisada em conjunto, a trajetória desta personagem aponta para uma cada vez maior complexificação narrativa durante o século V, enquanto suas contrapartes históricas ficaram obscurecidas neste processo de desvelamento: nenhuma historiadora mulher nos fornece a experiência privada com o cuidado do corpo, suas artimanhas e truques para cultivo da beleza e para sedução masculina ou a violência impressa nas relações íntimas entre homem e mulher.

Suas histórias foram sendo acrescidas com detalhamento e conseqüências, criando uma coleção de variantes em que a mutação é infinita, propiciando que cada situação

diversa mobilize uma Helena específica – embora sempre bela e sedutora. Mas, se é possível traçar um quadro de recorrências relativas à beleza, com respeito ao rapto propriamente não. Observamos na discussão realizada no capítulo um sobre as leis referentes ao rapto, estupro e adultério que a Atenas clássica, que neste aspecto não se distinguia de suas cidades vizinhas, não diferenciava com muita precisão um caso de outro.

Os eminentes cidadãos de Atenas reverenciavam os mistérios eleusinos como um supremo ritual iniciático, mas no capítulo um foi discutido o quanto sua fonte descritiva no *Hino homérico a Deméter* apontava para uma situação de violência física por parte do raptor. Apresenta-se, portanto, no mesmo solo cultural dois mitos que referem comportamentos antinômicos oriundos de situação similar: enquanto Perséfone raptada passa a ser cultuada juntamente com a mãe, instituindo ritos rememorativos pela sua passagem de donzela a esposa, Helena, outra filha de Zeus, é lembrada pelas peripécias envolvendo sua devolução, tanto relativas a Teseu, quanto a Páris, causa propriamente da guerra.

A diferença, logo, não está apenas no fato de terem sido levadas por homens. Perséfone, virgem solteira, recebe o raptor como marido, Hades, e é forçada pela situação a habitar o reino do esposo, o dos mortos. Helena, a espartana, recuperada pelos irmãos, de Teseu, o ateniense, torna-se esposa de Menelau, um príncipe do Peloponeso. Raptada, para a Ásia por Páris, foi iniciada uma guerra pela sua recuperação. Helena pertence ao território helênico, e sua presença referenda o poder do seu consorte sobre a região.

O início do conflito entre Esparta e Atenas não acontece com as hostilidades de 431, e sim no mito de Helena, com o seu primeiro rapto por Teseu. Enquanto com Perséfone, o rapto reforça o parentesco, com Helena ele define inimigos e estratégias de vingança. O mito acompanha as sutilezas da abstração e se relaciona com a mesma matéria com a qual

se fazem as leis. Mas, enquanto a lei julga e prescreve punições aos atos considerados execráveis pelo corpo da sociedade que a redige e aplica, o mito permite que o imaginário social se manifeste em variações muitas vezes improváveis no campo das relações concretas.

Neste caso específico do rapto, as mulheres do período clássico viveram sob condições de julgamento similares às imaginárias caso fossem virgens. Elas seriam casadas sob condições menos convenientes relacionadas ao dote; mas no caso de já serem casadas, outras questões se articulam, desta vez relacionadas à herança e à legitimidade dos herdeiros.

No caso de serem violentadas ou intencionalmente terem traído os maridos, as práticas sociais se afastam das narradas no mito de Helena, pois esta não foi penalizada, contrariando a regra geral aplicada para o adultério. Segundo a *Odisséia* de Homero, continuou reinando em Esparta ao lado de Menelau (Canto IV) e segundo a comédia *Lisístrata*, de Aristófanes, Menelau ao ver os seios desnudos de Helena baixou a espada, acalmando-se.

Por outro lado, no primeiro discurso de Lísias, comentado no primeiro capítulo, o interesse pela figura da mulher adúltera é dissimulado, concentrando o problema no estabelecimento da defesa da honra por parte do esposo ofendido que matou o amante em flagrante. O problema da modéstia e do recato da mulher coincide com a preocupação masculina pela legitimidade da linhagem.

Menelau ao rever Helena em *Troianas* (864-6) diz que não foi pela mulher, e sim pelo homem que a levou que ele foi a Tróia. Apesar disso, não pretende conversar com a antiga esposa, dizendo “não estou aqui para falar, mas para te matar” (905). Em *Helena* (115-6), a violência com que ela, ou melhor, sua sócia, foi tratada por Menelau é

mencionada, enquanto na tragédia *Troianas* o desfecho da personagem é deixado em aberto.

O interesse pela atitude do marido faz com que Helena, no Egito, pergunte a Teucro, vindo de Tróia, no prólogo:

H. -E a vossa presa? Recuperastes a mulher de Esparta?  
T. -Menelau a arrastou pelos cabelos.

A resposta de Teucro nos faz pensar na repetição icônica de uma cena que se inscreve no universo das relações entre casais: a do homem puxando uma mulher pelos cabelos, mais propriamente, a *sua* mulher. Esta é uma cena em que o poder masculino se faz sentir na preponderância da força e na sujeição pela dor e, simbolicamente, na imobilização similar àquela que os animais machos utilizam para possuir as fêmeas no momento do acasalamento. A violência reaparece unida ao imaginário da sujeição sexual e da posse. Também aparece na iconografia do episódio de Cassandra e Ajax no templo, em que o guerreiro arrasta-a pelos cabelos, imagem reincidente analisada em quatro vasos de figuras vermelhas no quarto capítulo.

A narração dramática e a visualização sugerem um significado simbólico ao gesto de arrastar uma mulher pelos cabelos, que pode apresentar em algum momento interfaces com a história social, como é o caso da história de Alcibíades, filho de Clínia e sobrinho de Péricles, que teria arrastado a sua mulher Hipareta pela cidade, quando, acompanhada do irmão, seu representante legal do sexo masculino, ela foi registrar seu divórcio perante o arconte (Pomeroy, 1994: 109). Hipareta, a esposa de Alcibíades, foi forçada por este a voltar para casa e continuou vivendo ali até a sua morte, que ocorreu pouco depois.

Assim também Helena retornou para a casa com Menelau. Seu mito, entretanto, opera uma ruptura nos padrões de julgamento da adúltera, pois se conflituava com o que



sabemos da normatização dos costumes no período clássico: a mulher flagrada em adultério deveria ser, na melhor das hipóteses, abandonada pelo esposo original, impedindo que linhagens questionáveis se consolidassem na pólis. No entanto, com a personagem de Helena isso não se verifica apesar dos conselhos de Hécuba em *Troianas*. Mesmo tendo sido inicialmente brutalizada, foi recolocada em seu lugar de esposa (*Odisséia*, *Helena*, *Lisístrata*) ou mesmo divinizada (*Orestes*).

Em *Helena*, temos, entretanto, a mais delicada das versões sobre a personagem. Em seu livro *Helena e o Eterno Feminino*, Junito S. Brandão (1989:107) questiona e relaciona o sentido possível desta peça com o momento histórico de sua criação:

Que juízo fazer da *Helena* de Eurípides? Como explicar a súbita reviravolta do poeta em relação às suas duas vítimas prediletas, a rainha e o rei da Lacônia?

O trágico ateniense, como o seu detrator Aristófanes, sempre foi um pacifista. Ora, à época em que foi encenada a tragédia em causa, isto é, em 412 a.C., reinava profunda consternação em Atenas, causada pelo desastre da expedição à Sicília. Buscava-se a qualquer preço manter os farrapos da fracassada paz de Nícias. (...) Sonhando possivelmente com uma paz definitiva ou ao menos duradoura entre as duas grandes rivais, Eurípides colocou-se acima e além de qualquer preconceito de ordem política e pessoal e simplesmente se converteu num apologista da Lacônia. Um ano mais tarde, em 411 a.C., Aristófanes agiria com as mesmas intenções, com sua *Lisístrata*. (...) Vale dizer: *Helena* é uma tragédia de inspiração diplomática...

As vicissitudes da guerra em Tróia são motivos para travarem-se analogias com as da guerra do Peloponeso e refletir sobre a figura do inimigo, forjando sua imagem como o outro, o diferente. Através de Helena atacava-se e depreciava-se a odiada Esparta, ou negociava-se com o inimigo em torno de sua mais forte representação de poder simbólico. Entre as personagens inimigas, Cassandra é estrangeira à Grécia assim como Helena é estrangeira a Atenas. Os modos de Esparta possuem uma excentricidade que se cristaliza em Helena, assim como os modos bárbaros são discutidos através de Cassandra.

Quando esta surge nas representações do século V, tanto nos vasos quanto nas duas tragédias que a tomam como personagem, está investida de intenso efeito trágico, sendo que boa parte do seu material mitográfico está vinculado à narrativa da guerra. Antes da chegada de Helena, pesa sobre ela a maldição de Apolo, e, portanto, uma condição de estranheza, mas Ájax e Agamêmnon são personagens que se relacionam com ela no momento da queda da cidade, e são eles que trazem o testemunho de violência concreta para dentro da narrativa de Cassandra.

A cena do estupro, conforme discutida nos vasos, apresenta Cassandra e Ájax sempre de uma mesma maneira, numa repetição icônica de posturas: representada sendo arrastada da estátua de Atena pelos cabelos, este gesto apenas reforça o contexto como sexual, assim como a nudez parcial ou total. A violência enunciada não é necessariamente equivalente à praticada; e nas cenas descritas da personagem ficaram evidenciadas uma série de conflitos e variantes mal determinadas pelos poetas: tornava-se uma heroína na medida em que refletia os universos turvos das relações extra-conjugais, e da violência sexual praticada como humilhação ao inimigo.

O tratamento dado ao tema por Ésquilo e Eurípides, conforme foi demonstrado, implica variantes a situações específicas que podem ser atribuídas ao momento político ateniense. Em 458, o herói vencedor era um ideal elevado eticamente, especialmente depois da guerra contra os inimigos estrangeiros, os persas, em que os motivos eram mais claros e a vitória contundente, permitindo a Cassandra esquiliana sofrer pela morte de seu senhor. Enquanto em 415, ano de *Troianas*, os vencedores já haviam perdido em parte sua credibilidade pela guerra, por uma política instável e demagógica, e por uma série de violências, inclusive a invasão de Melos poucos meses antes (Tucídides, V), refletida na abordagem dramaturgica de Eurípides (Croally: 1997).

Já a vidência de Cassandra foi uma construção paulatina no imaginário grego, constituído desde a épica. Nada em Homero remete a uma situação que envolva o sobrenatural relacionado a Cassandra: a filha de Príamo apenas é mencionada como sendo bela como Afrodite de ouro (*Il.*: 24, 698-700) e quem viu primeiro o carro trazendo o corpo de Heitor.

No entanto, quanto mais a cultura grega se afastava desta experiência privativa de conhecimento religioso, iniciático, mais a condição paradoxal da figura de Cassandra ganhou força literária. Chegará ao século VI, com Píndaro, como a *mántis chora*, a jovem vidente, até que Ésquilo, em 458, e Eurípides, em 415, voltem a colocá-la em evidência e, de certa forma, revivê-la, neste momento com características privativas de profetisa louca (*Troianas*, 307, 342, 349, 367, 408, 415) definitivamente delineada por ambos, mas principalmente em Eurípides.

A ruptura com o modelo mítico de conhecimento, baseado num pensamento analógico e metafórico, operada pelos físicos e contestadores da tradição religiosa como os sofistas, tornou a experiência mântica anacrônica. É como uma reminiscência do passado heróico que ela retorna nas figuras da tragédia. Foucault, na *História da Loucura*, comenta a experiência da loucura no período clássico como estranhamento:

Na experiência clássica, a loucura pode ser ao mesmo tempo *um pouco* criminosa, *um pouco* fingida, *um pouco* imoral, *um pouco* razoável, também. O que se tem aí não é uma confusão no pensamento, ou um grau menor de elaboração; é apenas o efeito lógico de uma estrutura bem coerente: a loucura só é possível a partir do momento bem distante, mas muito necessário, em que ela se arranca a si mesma no espaço livre de sua não-verdade, constituindo-se com isso como verdade (Foucault, 1978: 507).

Calcas não está presente em nenhum dos enredos preservados da tragédia; é Tirésias, nas tragédias referentes à casa dos Labdácidas, de Tebas, e Cassandra entre os

Priamidas aqueles que, por sua estranheza e especificidade, foram protagonizados pelos três trágicos. Um, cego, outra, estrangeira e mulher.

E Cassandra, como mulher, acentua este elemento de fascínio sobre o dom do conhecimento do futuro, que lhe domina no momento da possessão. Há um elemento erótico na possessão do corpo da jovem pela dominância do poder de Apolo. Segundo Platão indica, já no século IV em seu diálogo *Banquete*, o aprendizado do conhecimento de Eros foi concedido a Sócrates através de Diótima, uma sábia mulher de Mantinéia (201d). Mas enquanto a personagem platônica, de historicidade discutível, é reconhecida como senhora de um discurso conclusivo a respeito do sentido de Eros, a personagem trágica se consome em visões que não são ratificadas pela comunidade da qual participa.

Marshall (2000: 112) analisa a importância social que a figura do adivinho ocupava em Atenas no momento em que as tragédias foram escritas:

No século quinto, mesmo com a vigência de uma sociedade política, institucionalizada e autônoma na construção do seu destino histórico, o recurso à mântica estava longe de ser abandonado.(...) Em que pese as práticas oraculares estarem sujeitas a um corpo de regras e normas ensináveis, e logo racionais enquanto *tékhnē*, seu fundamento permanece como sendo transcendental, e, portanto, imune à determinação humana.

Mas se o papel social da mulher adivinha, jovem mântica ligada a Apolo, está assegurado no período clássico, apesar de toda a construção racionalizante que pretendeu desestruturar a credibilidade nestes processos mágicos arcaicos, Cassandra aparece operando um segundo desdobramento da figura do adivinho na tragédia, encarnando aquele que não tem credibilidade. Não por vender seus presságios (Tucídides, II, 21), mas por ter-se furtado à cama do deus. O elemento erótico está no cerne da narrativa como ruína ausente, dando outro sentido à virgindade ritual.

Cassandra transita em um território ambíguo, sendo virgem possuída e profetisa desacreditada. Eurípides a descreve de forma atípica, em estado de rebelião mesmo

aprisionada, prestes a ser entregue ao senhor dos aqueos, Agamêmnon. René Girard, em *A Violência e o Sagrado*, e Martha Nussbaum, em *A Fragilidade do Bem* abordam o problema da violência como resposta a uma ação precedente exercida, como vingança. A fórmula de Cassandra “matá-lo-ei e agora eu saquearei casas, buscando vingar meus irmãos e meu pai” (359-60) recebe uma articulação referencial de Girard transcrita abaixo que se relaciona com propriedade às últimas linhas do episódio de *Troianas*:

Na verdade, o dever de nunca derramar sangue não é distinto do dever de vingar o sangue derramado. Assim, não basta convencer os homens que a violência é odiosa para acabar com a vingança. É justamente por estarem convencidos desse fato que os homens consideram seu dever vingar-se (Girard, 1990: 29).

As leituras dos documentos do século V nos permitem auferir a presença expressiva da guerra. Girard converge sua reflexão na direção de nossa preocupação com a representação de papéis na tragédia grega, continuando:

Em um mundo onde ainda paira a vingança, é impossível alimentar idéias inequívocas ou não contraditórias sobre ela. Não há, por exemplo, na tragédia grega – e nem poderia haver – uma atitude coerente a respeito. O esforço para extrair da tragédia uma teoria, positiva ou negativa, sobre a vingança, já implica passar ao largo da essência do trágico. É possível adotar ou condenar a vingança com o mesmo entusiasmo, dependendo da posição momentânea que se ocupe no tabuleiro da violência (Girard, 1990: 29).

Girard afirma não ser possível extrair da tragédia uma teoria de qualquer espécie sobre a vingança, pois estaríamos passando ao largo a própria “essência do trágico”. O trágico a que se refere é uma formação estética, um gênero, que se permite tangenciar os limites da resistência humana, da experiência da catástrofe, não podendo sustentar qualquer ponto fixo de normatividade no campo da atividade social. As personagens trágicas carregam o peso da analítica existencial para os gregos. E mais, que “dependendo da posição momentânea que se ocupe no tabuleiro da violência” podemos adotar ou condenar

a violência com o mesmo entusiasmo: estaríamos, enquanto seres sociais expectadores do drama, sendo jogados em diferentes posições, identificando-nos com as personagens.

Estas heroínas reconhecidas pelas ações praticadas demonstram no ambiente trágico alguma margem de revide, verbal ou físico. Hécuba, Cassandra e Polixena reagem violentamente, embora só a rainha tenha chegado a executar ativamente um ato violento contra Poliméstor, em *Hécuba*, e, ainda assim, ou, exatamente por chegar até a ação de cegar o rei e matar seus filhos, ela é comovente ao ponto de realizar a defesa de sua violência justificando-a como retributiva.

A persistência do mito de Cassandra nos documentos visuais e na tragédia<sup>56</sup> demonstra o quanto sua narrativa foi enriquecida, e nos permite perceber oscilações de juízo moral entre as fontes, avaliações sobre sua condição marginal, sua loucura e sua responsabilidade por ter aceitado e rejeitado o deus, um desdobramento contínuo de ação-reação/violência-vingança que se desencadeia. Qualquer das passagens conhecidas do seu mito envolvem ultraje, violência, vingança ou morte. Colocando a violência lado a lado com a guerra, em situações de anomalia social, como assédio, sacrilégio, estupro e morte.

Tucídides (Livro III, 82), referindo-se a uma revolução acontecida em Cócira, torna-se mais genérico e comenta acerca da diferença entre o estado de paz e o estado de guerra.

Na paz e prosperidade as cidades e os indivíduos têm melhores sentimentos, porque não são forçados a enfrentar dificuldades extremas; a guerra, ao contrário, que priva os homens da satisfação até de suas necessidades cotidianas, é uma mestra violenta e desperta na maioria das pessoas paixões em consonância com as circunstâncias do momento.(...)

---

<sup>56</sup>A rememoração de seu mito segundo o material preservado está fixado basicamente em três cenas até o período clássico, a de Ajax com ela no templo, presente nos vasos; sua despedida de Tróia na partida com Agamêmnon, primeiro episódio de *Troianas*; e a da sua morte, nos vasos e no segundo episódio de *Agamêmnon*.

A significação normal das palavras em relação aos atos muda segundo os caprichos dos homens. A audácia irracional passa a ser considerada lealdade corajosa, (...).

Os impulsos precipitados são vistos como uma atitude viril. (...)

O homem irascível sempre merece confiança, e seu oposto se torna suspeito.(...)

Os compromissos tiram a sua validade menos de sua força de lei divina que da ilegalidade perpetrada em comum. (...)

Vingar-se de uma ofensa é mais apreciado que não haver sido ofendido.

Fruto do momento beligerante, os documentos analisados refletem os mesmos problemas que Tucídides aponta, apenas deslocando seu ponto de interesse para os indivíduos míticos, para a erótica e para o tabu social. A discussão que construímos sobre o imaginário sexual acompanha o olhar de Tucídides, perplexo com a transformação moral dos homens em tempos de guerra.

As figuras femininas são acossadas no mito da guerra e guardam silêncio na história até que seus contornos começam a se delinear nas artes figurativas. O erotismo e a violência, misturados, formam um par explosivo na arte de reação à guerra, e tanto pintores, dos quais temos os documentos mais antigos, quanto poetas trágicos como Eurípides, fizeram uso deste imaginário de forma alardeante. Ao apontar para as diferenças de gênero, de etnia e de *status* social, tornaram a arte uma reapresentação da história sob bases paródicas e metalingüísticas, trabalhando por alegorias sobre estruturas convencionais de seus gêneros (dramático ou plástico).

Dizemos que pouco é possível conhecer do universo das mulheres gregas, porque os documentos são lacunares e escritos por homens; que a tragédia, enquanto gênero ligado à pólis, está comprometida com o poder, e a guerra era interesse de Estado. Já foi dito que Eurípides era misógeno e que as cenas de nudez nos vasos era pornografia; mas, de fato,

indiciam que, na Grécia, se estabeleceu, neste momento, uma discussão séria e contundente em torno da sexualidade, seus termos e os limites entre consentimento e violência.

Críticos da história cultural não admitem que estruturas simbólicas tenham peso igual ou superior na formação do espírito de um tempo, mas a cultura é imaterial. As bases da discussão são fixadas por meio do estabelecimento e do levantamento documental de fontes primárias, mas o que se passa realmente é da ordem das relações humanas, o que implica sensações, percepções, fantasias, simbolizações que ficam gravadas na arte. Portanto, enfim reconhecemos que lidamos com o resíduo distante de uma cultura perdida, que deixou ecos como potência representacional de modelos.

A área de estudos clássicos permite pela excelência do material preservado que tenhamos nos apropriado de certos problemas relativos à maneira como os gregos viam a violência sexual em suas personagens míticas, para debater acerca do imaginário social que criou tais mitos.





## Considerações Finais

A história, a literatura e o mito foram o objeto do trabalho e nos permitiram uma análise das personagens escolhidas, Helena e Cassandra, com o paradoxo de suas histórias transgressoras numa cultura misógena. Vimos, por exemplo, no início do trabalho, que Homero, ao ficcionalizar parte da guerra de Tróia, se diz inspirado pelas musas, ou seja, narra uma história, sem anunciar fontes, enquanto que Heródoto se diz testemunha e relata a origem de suas informações, mesmo que visivelmente adulteradas. Começamos, assim, com duas tradições distintas que, em sintonia com os estudos contemporâneos de história cultural, são reunidas, construindo-se uma ferramenta que possibilite a compreensão de elementos imateriais dos sistemas de representação simbólica.

Tais narrativas se tangenciam, como vimos no decorrer do trabalho, eis que o estudo relacionou essas duas áreas do conhecimento com o mito, preservado nos textos dos trágicos, nos de Homero e nos dos chamados primeiros historiadores, Heródoto e Tucídides, em que percebemos este infiltramento do objetivo pelo ficcional.

No segundo capítulo, analisamos o local onde as produções simbólicas foram representadas, nas tragédias e nos vasos, assim como os registros legais do rapto, do estupro e do adultério. Tais registros comprovam que as mulheres, na Atenas do século V, estavam submetidas a uma legislação rígida. As normas e a tradição definiam quais os comportamentos permissíveis às esposas, mães e filhas dos cidadãos, como, por exemplo, podemos lembrar de um caso paradigmático na tentativa fracassada da esposa de Alcibíades de obter o divórcio. Nesse sentido, é revelada a contradição entre a trajetória das

personagens Cassandra e Helena, que rompem o estabelecido por suas ações e, em especial, pelo discurso, tornando-se protagonistas, num mundo masculino.

O mito de Tróia foi escolhido por concentrar episódios de violência contra a mulher, como foi trabalhado no terceiro capítulo. As tragédias de Eurípides, *Troianas*, *Helena* e *Orestes*, oportunizaram o levantamento de uma série de eventos relacionados às personagens de Helena e Cassandra.

Os vasos enunciam de forma sintética e, muitas vezes, mais eloquentes, a violência perpetrada contra as figuras femininas do mito. A análise de certas cenas específicas amplia a nossa capacidade de articulação dos problemas. Este imaginário iconográfico e dramático é criado e estimula reflexões num tempo de guerra, em que já foram perdidas as referências éticas. Posto que a arte acompanha de uma maneira metafórica, por meio de analogias e sobreposições, as discussões que se travam no âmbito da política na esfera social, estas personagens trágicas testemunham as brutalidades do imaginário de um tempo em seus corpos e nas fantasias de brutalização que seus mitos ilustram.

Tróia funcionou para as artes como o lado virtual da violência que os gregos vivenciaram durante o século V, e como uma narrativa rememorada do passado incentivou, refletiu e preservou sinais de sua função primordial enquanto representação: ofereceu faces distintas e mutantes de comportamento humano, ultrapassando em intensidade os sentimentos comuns e lidando com a representação do feminino pela primeira vez em documentos escritos no solo grego.

A discussão das fontes deixa zonas de obscurecimento no entendimento do objeto que as últimas abordagens ainda não conseguem esclarecer, salvo trabalhos magistrais na área como o de Michael Anderson, e este não distingue as mulheres como preocupação à parte.

Entre os pintores temos variantes consistentes com certas mudanças na sociedade, como a moda e as últimas tendências na filosofia e na ética; suas imagens analisadas promovem discussões sobre liberdades individuais, papéis sociais e hierarquia através do tratamento visual das figuras.

Helena em suas cenas de rapto e Cassandra e Ajax foram ícones muito repetidos: conclusão extraída em função da quantidade de vasos preservados com estas representações. As mortes de Agamêmnon, Cassandra, Clitemnestra e Egisto são mostradas em detalhe, com jatos de sangue e espadas pingando. O que a tragédia escondeu por trás das palavras, os utensílios de banquete enunciaram através da imagem. As convenções de origem religiosa que inibiram o derramamento de sangue em cena, nas representações dramáticas, não se aplicavam em absoluto para a decoração de mesa.

Os vasos testemunham, portanto, níveis variáveis de exposição do corpo e de situações relacionadas com a erotização que a tragédia não apresentava. As cenas de caráter sexual tiveram um imenso atrativo para os compradores, os quais relacionavam as narrativas com as personagens pintadas. Alguns artistas tinham, inclusive, o cuidado de escrever ao lado da figura o seu nome para contextualizar o acontecimento representado.

Tanto abordagens de artistas, como a do Pintor de Kleophrades, ou a de Eurípides, incidem sobre um campo muito conflituoso de interpretações; ficamos recuperando posições de teóricos com afinidade reflexiva e rebatendo algumas premissas confrontadas, para remontar um quebra-cabeça que diz respeito à história da cultura, que é sexuada, e funciona através de mecanismos de poder.

Voltar a sexualizar a cultura e as discussões que a atravessam é, em última instância, o *telos* que animou este trabalho de leitura e observação icônica. A atitude de aparente descontrole das fontes e a amplitude do escopo documental acabam por permitir

que apareça na forma do texto os materiais dos quais são feitos o cerne do seu conteúdo:  
variação, conflito e ambigüidade.



MAPA DO TRAJETO DE HELENA E PÁRIS E DA ARMADA AQUÉIA



O mapa da bacia mediterrânea indica o trajeto de Esparta à Tróia e de Micenas à Tróia, relacionando as duas cidades do Peloponeso.

## PLANTAS DA ACRÓPOLIS DE ATENAS

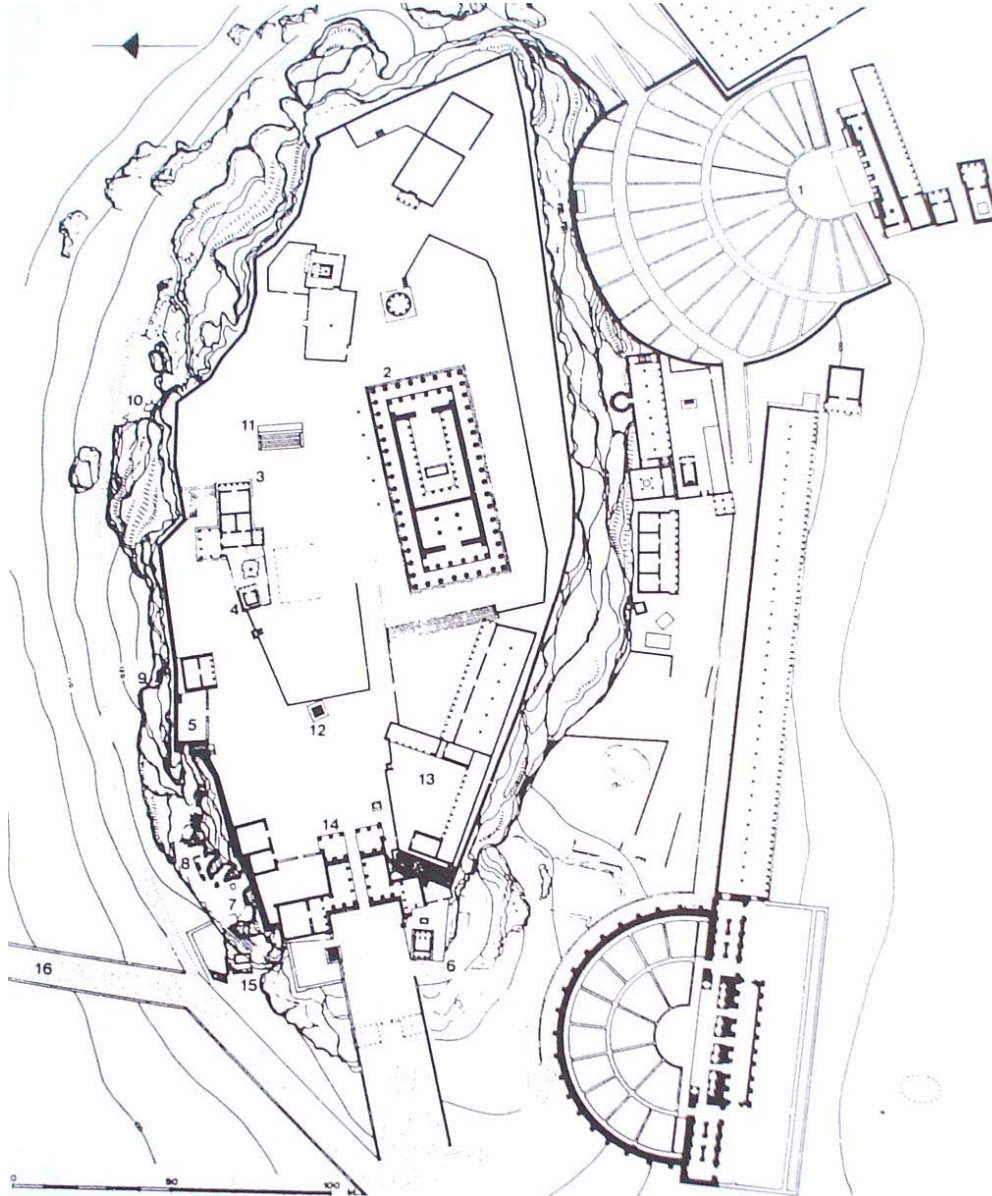


Figura 1. Topografia da Acrópolis de Atenas segundo descrição de Aristófanes, *Lisístrata*

1. Teatro de Dioniso; 2. Parthenon; 3. Erechtheion; 4. Pandroseion; 5. Casa dos Arrephoroi; 6. Templo de Atena Nikê; 7. Altar de Apolo Hypoakraios; 8. Gruta de Pan; 9. Gruta de Aglauro; 10. Altar de Eros e Afrodite; 11. Altar de Atena; 12. Atena Promachos; 13. Altar de Ártemis Brauronia; 14. Propileus; 15. Klepsydra; 16. Via das Panatenéias.



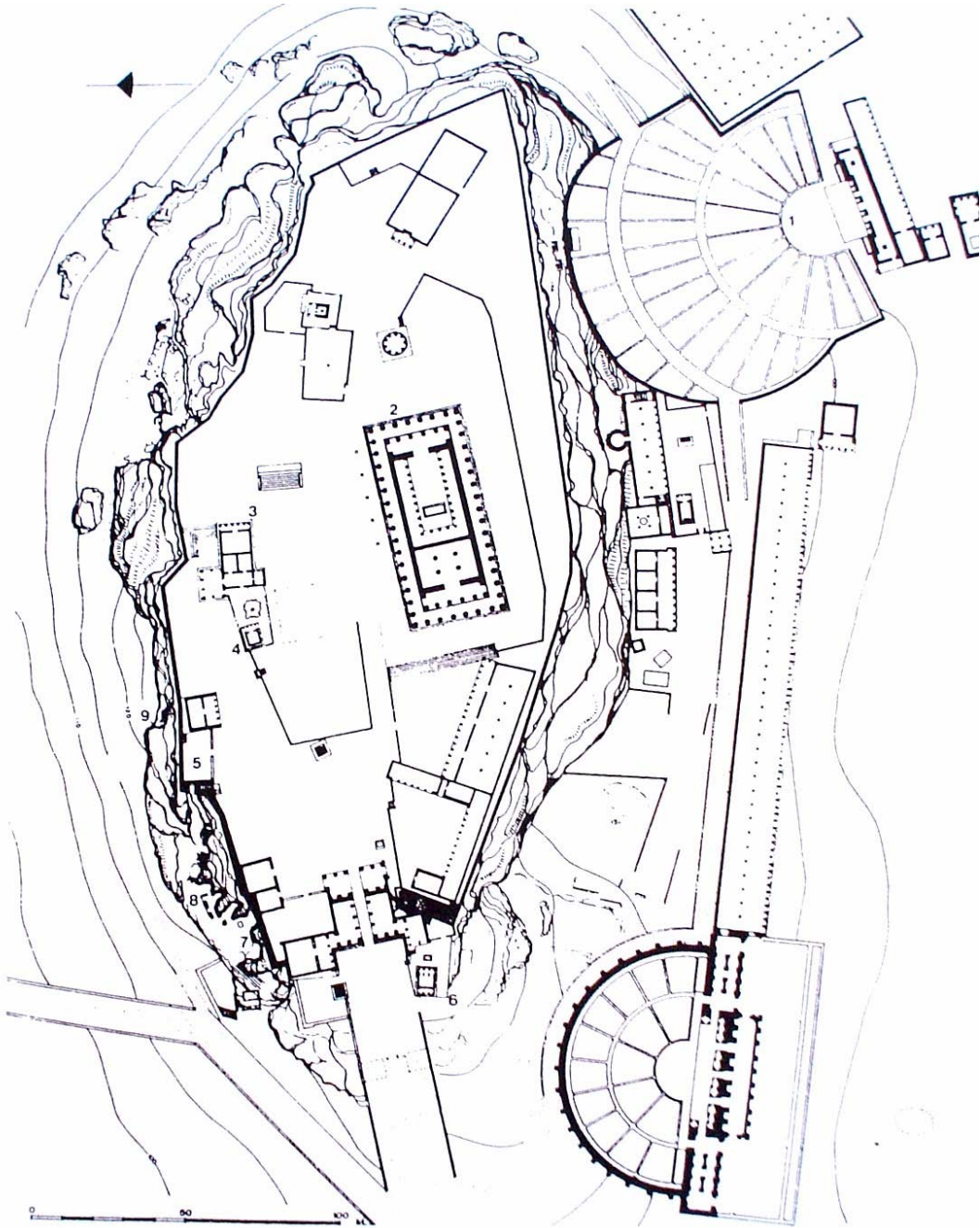


Fig. 2. Topografia da Acrópolis de Atenas segundo *Íon*, de Eurípides

1. Teatro de Dioniso; 2. Parthenon; 3. Erechteion; 4. Pandroseion; 5. Casa dos Arrephoroi; 6. Templo de Atena Nikê; 7. Altar de Apolo Hypoakraios; 8. Gruta de Pan; 9. Gruta de Aglauro



**CATÁLOGO:**

**VASOS ÁTICOS DO SÉCULO V para  
uso em simpósios**

**ILLIOUPERSIS**

**CENAS DE HELENA:**

**TESEU**

**PÁRIS**

**MENELAU**

**CENAS DE CASSANDRA:**

**ÁJAX**

**AGAMÊMNON**

































**BIBLIOGRAFIA :****Bibliografia Primária:**

- ANÔNIMO. *The Homeric Hymn to Demeter*. In GOOLD, G.P. (ed.) *Hesiod, Homeric Hymns, Epic Cycle, Homeric*. Cambridge/ London: Harvard University Press, 1998.
- APOLLONORUS. *The Library*, Loeb Classical Library. London: Harvard University Press, 1954.
- ARISTÓFANES, MENANDRO. *Teatro Griego*. Madrid: Ed. Aguilar, 1979.
- \_\_\_\_\_. *As Rãs*. Lisboa: Ed. 70. 1996.
- ATENEU DE NÁUCRATIS. *Sobre las Mujeres*. Madrid: Ed. Akal, 1994.
- BÍBLIA SAGRADA. São Paulo: Loyola, 2001. Trad. Conferência Nacional dos Bispos do Brasil. Livro de Judite, p. 579-595.
- ÉSQUILO. *Oresteia*. Páris: Librairie Garnier Frères, 1946. Trad. Émile Chambry.
- ESQUILO, SOPHOCLES, EURIPIDES. *Teatro Griego: Tragédias Completas*. Madrid: Ed. Aguilar, 1978.
- ÉSQUILO. *Agamêmnon*. Trad. Jaa Torrano, São Paulo: Iluminuras, 2002.
- EURÍPIDES. *Hécuba e Troianas: duas tragédias gregas*. São Paulo: Martins Fontes, 2004. Trad. Christian Werner. Tradução do texto de DIGGLE, J. *Euripidis fabulae*. Vol. II. Oxford. Claredon. 1981.
- \_\_\_\_\_. *Helen* (trad. Arthur S. Way), vol. I. Loeb Classical Library, London: Harvard University Press, 1947.
- \_\_\_\_\_. *Helena*, trad. José E. do Prado Kelly, Rio de Janeiro: Agir, 1986.
- \_\_\_\_\_. *Orestes* (trad. Arthur S. Way), vol II. Loeb Classical Library, London: Harvard University Press, 1958.
- \_\_\_\_\_. *Orestes* (trad. Augusta F. O. Silva). Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1999.
- GÓRGIAS. *Testemunhos e Fragmentos*. Lisboa. Ed. Colibri: 1993.
- HERÁCLITO. *Fragmentos*. In COLLI, Giorgio. *La Sapienza Greca III (Eraclito)*. Milão: Adelphi, 1980.
- HERÓDOTO. *História*. R.J. e S.P.: Ediouro, 2001.
- HESÍODO. *Obras e Fragmentos*. Madrid. Ed. Gredos. 1983.
- \_\_\_\_\_. *Teogonia*. São Paulo: Iluminuras, 2001.

- HOMERO, *Ilíada*. Lisboa. Ed. Europa-América. 1987.
- HOMER, *Iliad*. Cambridge/ London: Harvard University Press. 1999.
- HOMER, *Odisseia*. Cambridge/ London: Harvard University Press, 1998.
- HOMERO, *Odisseia*. Lisboa. Ed. Europa-America. 1985.
- LYSIAS, trad. W.R.M. Lamb, Loeb Classical Library, London: Harvard University Press, 1988.
- LÍSIAS. *Discursos*, vol.1, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1992.
- OVÍDIO. *As Metamorfoses*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1983.
- PAUSÂNIAS, *Guide to Greece*, Vol. I – Central Greece. London. Ed. Penguin. 1979.
- PLATON. *Obras Completas*. Madrid: Aguilar, 1986.
- QUINTO DE ESMIRNA, *Posthoméricas*. Madrid. Ed. Clásicas. 1991.
- SÓFOCLES. *Ájax, Electra e Filoctetes: Tragédias do Ciclo Troiano*. Lisboa. Ed. Sá da Costa. 1973.
- TUCIDIDES, *História da Guerra do Peloponeso*. Brasília/ São Paulo: Ed. Universidade de Brasília, Instituto de Pesquisa de Relações Internacionais; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2001.

## Artigos e Capítulos:

- ALBINI, U. *Linee compositive delle Troiane*, In Longo, O. Euripide. Lecture Critiche. Milano. Mursia. 1976.
- ARROWSMITH, W. *Euripides' Theater of Ideas* In SEGAL, E. (ed.) Euripides: A Collection of Critical Essays, 13-33. Englewood Cliffs, N.J. 1968.
- ARTAUD, Antonin. *O Teatro e a Ciência* In VIRMAUX, Alain. Artaud e o Teatro, S.P. Perspectiva. 1978.
- BÉRARD, Claude, *The Order of Women* In A City of Images - Iconography and Society in Ancient Greece. C. Bérard, J.P. Vernant. Princeton University Press. N.J. 1989.
- BOUVIER, David, *Morts de Priam et d'Astyanax: deux scènes interdites dans les poèmes homériques (Réflexions sur la tradition épique homérique et la circulation des images en Grèce antique)*, CLÁSSICA, São Paulo, v. 13/14, n.13/14, p. 37-57, 2000/2001.
- BOWRA, C.M. *Stesichorus*, In \_\_\_\_\_. *Greek Lyric Poetry*. Oxford: Clarendon Press, 1961, p. 74-129.
- BRAVO, Nicole C. , *Duplo*. In BRUNEL, Pierre (org.) Dicionário de Mitos Literários. R.J.,: José Olímpio, 1998.
- BURNETT, A, P.1977. "Trojan Women and the Ganymede ode". *Yale Classical Studies*, v. 25, p. 291-316.
- CALAME, Claude. *Helena – Su culto y la iniciación tribal femenina en Grecia*. In: BONNEFOY, Yves (dir.). Diccionario de las Mitologías. Barcelona: Ed. Destino, 1997. Vol. II – Grécia, p. 379-388.
- CARLSON, Marvin. *Aristóteles e os Gregos*, cap. 1 de Teorias do Teatro - Estudo histórico-crítico dos gregos à atualidade. São Paulo: Ed. Unesp. 1997.
- CARSON, Anne. *Putting Her in Her Place: Woman, Dirt and Desire*, In HALPERIN, David, Before Sexuality. Princeton University Press. 1990.
- COELHO, Maria Cecília de Miranda N., *Imagens de Helena*, CLASSICA, São Paulo, v.13/14, n.13/14, p.159-172, 2000/2001.
- COIN-LONGERAY, Sandrine. 'La richesse mortelle: l'Agamêmon d'Eschyle. Étude d'un emploi particulier de la famille de ploûtos' , *L'Antiquité Classique*, Tomo LXX, Bruxels. 2001.
- CRAIK, E. *Sexual imagery and innuendo in Troades* In POWELL, A, Euripides, Women and Sexuality. London/ New York. Routledge. 1990.
- CRIPP, Sabina. "Cassandre, figure sonore" In Cassandre (ed.) Marie Goudot. Paris. Ed.Autrement. 1999.
- DODDS,E. R.. "Euripides the Irrationalist". CR 43:97-104. 1929.

- DOVER, K.J. “*Classical Greek Attitudes Toward Sexual Behavior.*” *Arethusa* 6:59-73. 1973.
- DUNN, F. M. *Beginning at the End in Euripides’ Trojan Women.* Rheinisches Museum für Philologie, vol.136, pp. 22-35. 1993.
- EHRENBERG, Victor. *Tragedy and History*, In Sophocles and Pericles. Oxford. Basil Backwell. 1954.
- ERBSE, H. *Studium zum Prolog des euripideischen Tragödie.* Berlin New York. Walter de Gruyter. 1984.
- ERP TAALMAN KIP, A, M. van. “*Euripides and Melos*”. *Mnemosyne* 40: 414-17.1987.
- FINLEY, J.H. “*Euripides et Tucydides.*” *HSCP* 49:23-66. 1938.
- FOLEY, Helene. ‘Choral Identity in Greek Tragedy’, *Classical Philology*, Vol. 98, I. 2003.
- GELLIE, G. “Helen in the *Trojan Women*” In Betts,J. & Green, J. & Hooker, J. *Studies in T.B.L. Webster’s Honour*. Vol.1, Bristol Classical. 1986.
- GILLIBERT, Jean. “*Cassandre, je pense à vous*”. In Psyhanalyse et Culture Grecque,Anzieu,D., Carapanos,F. e outros, pp 101-108. Paris: Ed. Les Belles Lettres, 1980.
- GOUDOT, Marie. “*Le motif dans le tapis pourpre*” In Cassandre. Col. Figures Mythiques. Paris: Ed. Autrement, 1999.
- GOULD, John. *Law, Custom and Myth: Aspects of the social position of womem in Classical Athens.* *JHS* 100, 1980.
- GREEN, André. “*Le moment de Cassandre chez Eschyle*”. In Cassandre. Paris: Ed. Autrement. 1999.
- GUAL, Carlos Garcia. *Mujer y Mito: Insubmissas y Trágicas - Clitemnestra, Cassandra y Antígona* ; In Mito y Realidad, Madrid: Ed. Clásicas e Sec. Pub. Univ. De La Laguna,1997.
- HALLIWELL, Stephen. ‘Nietzsche’s “Daimonic Force” of Tragedy and Its Ancient Traces’, Boston University, *ARION* 11, 1. 2003.
- HART, M. L., TAPLIN, Oliver et all. ‘Ancient Greek Tragedy on the Stage’, Boston University, *ARION* 11,1. 2003.
- HAUBOLD, Johannes. ‘Wars of *Wissenschaft*: the new quest for Troy’, *IJCT*, 8, 4. 2002.
- HARTOG, François. *A Arte da Narrativa Histórica*. In Passados Recompuestos. Org. J.Boutier e D. Julia. Rio de Janeiro. Ed.UFRJ/ FGV. 1998.
- HAVELOCK,E. A.”Watching the *Trojan Women*.” In Euripides, ed. E. Segal, 115-127.Englewood Cliffs, N.J. 1968.
- HEIDEN, Bruce. *Tragedy and Comedy in the Frogs of Aristophanes*. *Ramus*, 20. 1991.

- HENRICHS, Albert, "The Last of Detractors: Friedrich Nietzsche's Condemnation of Euripides." GRBS 27,4:369-97. 1986.
- \_\_\_\_\_. *Human and Divine in Dionysos*, In CARPENTER, Thomas H and FARAONE, Christopher A. The Masks of Dionysus. New York. Cornell University Press. 1993.
- HUTCHEON, Linda. *O alcance pragmático da Paródia*, cap. III de Uma Teoria da Paródia. Lisboa: Ed. 70, 1989.
- IRIARTE, Ana, "Le chant interdit de la clairvoyance" In GOUDOT, M. Cassandra, pp.42-64. Paris: Ed. Autremets. 1999.
- KAMERBEEK, J.C. "Mythe et réalité dans l'oeuvre d'Euripide." In Euripide: Entretiens sur l'Antiquité Classique VI, 1-25. Vandoeuvres- Genève. 1960.
- KING, Helen. *Bound to Bleed: Artemis and Greek Woman* In Images of Women in Antiquity, org. A, Cameron e A, Kuhrt. Ed. Croom Helm. Londres. 1983.
- KUCH, Henrich. *Euripides und Melos*. Mnemosyne, vol. LI, fasc. 2, pg. 147-53. 1998.
- LEFKOWITZ, M. " 'Impiety' and 'Atheism' in Euripides' Dramas." CQ 39:70-82. 1989.
- LLOYD, M. "The Helen Scene in Euripides' Trojan Women," CQ 34:303-13. 1984.
- LORAU, Nicole. "O discurso aos mortos e a destinação da palavra" In Invenção de Atenas. São Paulo: Ed. 34. 1994.
- MASON, P.G. "Cassandra." JHS 79:80-93. 1959.
- MERIDOR, R. "Plot and Myth in Euripides' Hecuba and Troades." *Phoenix* 38:205-15. 1984.
- \_\_\_\_\_. "Euripides' Troades and the Andrômaca Scene." AJP 110:17-35. 1989.
- NIETZSCHE, F. *The Greek Woman*. Complete Works, Vol. II, pp.21-23. Trad. M. A. Mügge. 1911.
- OAKLEY, John. *Nuptial Nuances: Wedding Images in Non-Wedding Scenes of Myth*, 63-73. In REEDER, Ellen D. (org.) Pandora: Women in Classical Greece. Baltimore/ Princeton: The Walters Art Gallery/ Princeton University Press, 1995.
- OGDEN, Daniel. *Rape, adultery and protection of bloodlines in classical Athens*. In DEACY, S. e PIERCE, K. (ed.) Rape in Antiquity. London: Duckworth/ The Classical Press of Wales. 1997.
- PAGLIA, Camille. "Sexo e violência, ou natureza e arte", cap. I, pp 13-47 e cap. IV, pp.101-137. In Personas Sexuais, Arte e Decadência de Nefertiti a Emily Dickinson. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 1992.
- PERLOFF, Marjorie. "Canon and Loaded Gun: Feminist Poetics and the Avant-Garde", pp 31-52. In Poetic License, Essays on Modernist and Postmodernist Lyric. Evanston. Illinois. Northwestern University Press. 1990.
- POMEROY, Sarah. *Select Bibliography on women in Antiquity*, *Arethusa*, 6, 125-57. 1973.
- POOLE, A. "Total Disaster: Euripides' *The Trojan Women*". *Arion* n.s. 3, 3:257-87. 1976.

- PROOP, Vladímir. *O riso maldoso. O riso cínico*. Cap. 22 de Comicidade e Riso. São Paulo: Ed. Ática, 1992.
- PUECH, Christian. “*Cassandra ou la division: l’évidence invisible*” In Goudot, M. Cassandra, pp. 108- 127. Paris: Ed. Autrements, 1999.
- ROMILLY, Jaqueline de. “*Nature et éducation dans le théâtre d’Euripide*”. In Tragédies Grecques au fil des ans. Paris: Ed. Les Belles Lettres, 1995.
- \_\_\_\_\_. “*Andromaque, je pense a vous*”. In Tragédies Grecques au fil des ans. Paris: Belles Lettres. 1995.
- \_\_\_\_\_. ‘*Fear and Suffering in Aeschylus and Euripides*’ In Segal, E. (ed.) Oxford Readings in Greek Tragedy. Oxford University Press. 1983.
- \_\_\_\_\_. “*As Questões*”, cap.V, In Alcíbiades. São Paulo: Ed. Ediouro, 1996.
- SEAFORD, R.A.S. 1987. *The Tragic Wedding*. The Journal of Hellenic Studies, v. 107, p. 106-31.
- \_\_\_\_\_. “*Dionysus as Destroyer of the Household: Homer, Tragedy and the Polis*”. Ed. by Thomas H. Carpenter and Christopher A. Faraone, Masks of Dionysus. Cornell University Press. Pp 115-146. 1996.
- SEGAL, Erich. ‘Euripides: Poet of Paradox’, In Segal, E. (ed.) Oxford Readings in Greek Tragedy. Oxford University Press. 1983.
- SEIDENSTICKER, Bernd. *Women on the Tragic Stage in History, Tragedy, Theory: Dialogues of Athenian Drama*, org. Barbara Goff. Univ. Texas Press. 1995.
- SENNETT, Richard. “*O manto da Escuridão. A proteção do ritual em Atenas*” cap. II, pp 61- 79. In Carne e Pedra, O Corpo e a Cidade na Civilização Ocidental. Rio de Janeiro: Ed. Record, 1997.
- SIENKIEWICZ, T. “*Helen - scapegoat or siren?*”, The Classical Bulletin, 56, pp. 39-43. 1980.
- SILVA, Augusta F. O. *Introdução*. In EURÍPIDES. *Orestes*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1999.
- SISSA, Giulia. “*Maidenhood without Maidenhead: the Female Body in ancient Greece*” In Before Sexuality - The construction of Erotic Experience in the Ancient Greek World - edited by Halperin, D., Winkler, J.J. Zeitlin, F. pp. 339-364. Princeton University Press. New Jersey. 1990.
- SNELL, Bruno. ‘From Tragedy to Philosophy: *Iphigenia in Aulis*’, In Segal, E. (ed.) Oxford Readings in Greek Tragedy. Oxford University Press. 1983.
- STEVENS, P. T. “*Euripides and the Athenians*.” JHS 76:87-94. 1956.
- STEWART, A. *Rape?* In REEDER, Ellen D. (org.) Pandora: Women in Classical Greece. Baltimore/ Princeton: The Walters Art Gallery/ Princeton University Press, 1995.

SUTER, Ann. 'Lament in Euripides' *Trojan Women*, Leiden. *Mnemosyne*, Vol. LVI, fasc.1, 1-27. 2003.

SWERDLOW, Amy. 'The Greek citizen Woman in Attic Vase-painting: new views and new questions', In Women Studies no. 5. 1978.

TAPLIN, Oliver. *Fifth - Century Tragedy and Comedy* In Oxford Readings of Aristophanes, E. Segal (org.). Oxford Univ. Press. Oxford- Nova York. 1996.

TORRANO, Jaa. "Mito e violência na tragédia Agamêmnon de Ésquilo" Conferência pronunciada na Universidad Nacional de La Plata. Mimeo, 1999.

WALTERS, K.R. 'Women and Power in Classical Athens', In DE FOREST, Mary (ed.) Woman's power, man's game: essays on classical antiquity in honor of Joy K. King, Wauconda, Bolchazy-Carducci, 1993.

WEBSTER, T.B.L. Monuments illustrating Tragedy and Satyrplay. BICS. Suppl. 20. London.1967.

WILAMOWITZ, Ulrich von. *Filología del futuro! Una réplica a 'El Nacimiento de la Tragedia' de F. Nietzsche* (Berlin, 1872), In ABRAHAM, Tomas, El Ultimo Oficio de Nietzsche y la polémica sobre 'El Nacimiento de la Tragedia' -Wilamowitz -Rohde-Wagner. Buenos Aires. Ed. Sudamericana. 1996.

WINNINGTON-INGRAM, R.P. 'Clitemnestra and the Vote of Athena', In Segal. E. Oxford Readings in Greek Tragedy. Oxford University Press. 1983.

WOLF, Christa. "De Cassandre à Médée" In Cassandre, pp 128-138. Paris. Ed. Autrement. 1999.

WORMAN, Nancy. *The Body as Argument: Helen in Four Greek Texts*, Classical Antiquity. Vol. 16 / número 1, 150-203. 1997.

ZEITLIN, Froma I. *The Closets of Masks: Role-Playing with Myth-Making in the Orestes of Euripides*, *Ramus*, 9, 51-77. 1980.

\_\_\_\_\_. *Configurations of Rape in Greek Myth*, In Rape, Oxford. Basil Blackwell. 1989.

\_\_\_\_\_. *Playing the Other: Theater, Theatricality, and the Feminine in Greek Drama* In WINKLER,J., Nothing to do with Dionysos?: Athenian Drama in It's Social Context, pp. 63-96. New Jersey. Princeton University Press. 1990.

\_\_\_\_\_. *Thebes: Theater of Self and Society in Athenian Drama*, In WINKLER, J. , Nothing to do with Dionysos?: Athenian Drama in It's Social Context , pp.130-157. New Jersey. Princeton Univ. Press. 1990.

\_\_\_\_\_. *The Body's Revenge: Dionysos and Tragic Action in Euripides 'Hekabe*. Playing the Other: Essays on Gender and Society in Classical Greek Literature. Princeton. Princeton University Press. 1995.



ZUNTZ, G. *Contemporary politics in Euripides*, In *Opuscula Selecta*. Manchester. 1972.

## Bibliografia Geral

- AÉLION, Rachel. Euripide Héritier d'Eschyle. Tomo II. Paris. Ed. Les Belles Lettres. 1983.
- ALCOCK, Susan E. e OSBORNE, Robin. Placing the Gods- Sanctuaries and Sacred Space in Ancient Greece. Oxford, Oxford University Press. 1996.
- ANDERSON, Michael J.. The Fall of Troy in Early Greek Poetry and Art. Oxford. Clarendon Press. 1997.
- ANTONOVA, Irina, TOLSTIKOV, Vladimir e TREISTER, Mikhail. The Gold of Troy – Searching for Homer's fabled city. London. Ed. Thames & Hudson. 1996.
- ARGAN, Giulio Carlo. Projeto e Destino. São Paulo. Ed. Ática. 2000.
- ARNAOUTOGLU, Ilias. Leis da Grécia Antiga São Paulo. Odysseus. 2003.
- ARNOULD, Dominique. Guerre et Paix dans la Poesie Grecque – de Callinos a Pindare. New York. Arno Press. 1981.
- AUSTIN, Norman. Helen of Troy and her Shameless Phantom. Ithaca and London. Cornell University Press. 1994.
- BACHOFEN, J. J. El Matriarcado: Una Investigación sobre la ginecocracia en el mundo Antigo segundo su naturaleza religiosa y juridica. Madrid. Ed. Akal. 1992.
- BAUZÁ, Hugo Francisco. Voces y Visiones – Poesía y Representación en el Mundo Antiguo. Buenos Aires. Ed. Biblos. 1997.
- BEAZLEY, J. D. Attic Red-Figure vase-painters. Oxford. 3 vols. Clarendon Press. 1963.
- BÈRARD, Claude. The City of Images – Iconography and Society in Ancient Greece. Princeton. Princeton Univ. Press. 1989.
- BERTOLD, Margot. História Mundial do Teatro. São Paulo: Ediouro, 2001.
- BOARDMAN, John. Athenian Red Figure Vases - The Archaic Period. London. Thames and Hudson. 1996.
- \_\_\_\_\_. Athenian Red figure Vases The Classic Period. London. T.& H. . 1995.
- BRANDÃO, Junito de Souza. Helena: O Mito do Eterno Feminino. Rio de Janeiro: Vozes, 1991.

- \_\_\_\_\_. Athenian Black Figure Vases. London. T.&H. 1995.
- BOIA, Lucian. Pour une Histoire de l'Imaginaire. Paris: Ed. Les Belles Lettres. 1998.
- BONNEFOY, Yves. Diccionario de las Mitologías. Barcelona: Ed. Destino. 1997, vol. II.
- BORNAY, Erika. Las Hijas de Lilith. Madrid: Ed. Cátedra. 1995.
- BOURDIEU, Pierre. A Dominação Masculina. Rio de Janeiro: Ed. Bertrand Brasil, 1999.
- BRUNO, Vincent J. Form and Color in Greek Painting. Columbia University Press. 1969.
- BURKE, Peter. O que é História Cultural?. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- BURKERT, Walter. Religião Grega na Época Clássica e Arcaica. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.
- BUXTON, Richard. Imaginary Greece. The contexts of mythology. Cambridge University Press. Cambridge/ New York. 1995.
- CALAME, Claude. Mythe et Histoire dans l'Antiquité Grecque- la creation symbolique d'une colonie. Lausanne. Ed. Payot Lausanne. 1996.
- CALASSO, Roberto. As Núpcias de Cadmo e Harmonia. São Paulo. Companhia das Letras. 1990.
- CAMERON, Averil and Kuhrt, Amélie (eds.). Images of Women in Antiquity. London. 1983.
- CANTARELLA, Eva. La Calamidad Ambigua - Condición e Imagem de la Mujer en la Antigüedad griega y romana. Madrid: Ed. Clásicas, 1996.
- CARPENTER, T. H. Art and Myth in Ancient Greece London. Thames and Hudson. 1991.
- CLADER, Linda Lee. Helen – The Evolution from Divine to Heroic in Greek Epic Tradition. Leiden. Lugduni Batavorum E. J. Brill. 1976.
- COHEN, David. Law, Sexuality and Society -The enforcement of Morals in Classical Athens. Cambridge. Cambridge Univ. Press. 1994.
- COLLI, Giorgio. O Nascimento da Filosofia. Lisboa: Ed. 70, 1998.
- CROALLY, N. T. Euripidean Polemic: The Trojan Women and the Functions of Tragedy. Cambridge: Cambridge University Press. 1994.
- DAVREUX, Juliette. La Légende de la Prophétesse Cassandre - d'après les textes et les monuments-,Paris. Faculté de Philosophie et Lettres/ Librairie E. Droz. 1942.
- DEACY, Susan and PIERCE, Karen F. Rape in Antiquity. London. Duckworth and The Classical Press of Wales. 1997.
- DELEBECQUE, E. Euripide et la guerre du Péloponnèse. Paris. 1951.

- DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Felix. Mille Plateaux –Capitalisme et Schizophrénie II- . Paris. Les Éditions de Minuit.1980.  
 \_\_\_\_\_ . Mil Plateaux, vol 5. S.P. Ed. 34. 1997.
- DETIENNE, Marcel. Os Mestres da Verdade na Grécia Arcaica. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar. 1988.  
 \_\_\_\_\_ . Dionísio a céu aberto. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.
- DODDS, E.R.. Los Griegos y lo Irracional. Madrid: Alianza Ed., 1994.
- DONNIGER, Wendy. Splitting the Diference. Cambridge. Cambridge University Press.1999.
- DUBY, Georges e PERROT, Michelle. História das Mulheres no Ocidente. Vol. I, A Antigüidade. Porto: Ed. Afrontamento, 1990.
- DUCHÊNE, Hervé. The Golden Treasures of Troy. London. Thames & Hudson. 1996.
- ESCOHOTADO, A. Diosas , Rameras, Esposas y Esclavas -mujeres en la Antigüedad Clásica- , Madrid. Ed. Akal. 1990.
- FANTHAM, Elaine, FOLEY, Helene et al. Women in the Classical World: Image and Text. Oxford/ New York. Oxford University Press. 1994.
- FERNIE, Eric (ed.) Art History and its Methods. London. Phaidon Press. 1999.
- FOSHEL, Sandra R., MURNAGHAN, Sheila (ed.) Women and Slaves in Greco Roman Culture – Differential Equations, London Routledge, 1998.
- FLACELIÈRE, Robert. Devins et Oracles Grecs. Paris: Presses Universitaires de France. 1972.
- FOUCAULT, Michel. História da Loucura na Idade Clássica. São Paulo: Perspectiva, 1978.  
 \_\_\_\_\_ . História da Sexualidade II -O uso dos Prazeres-. Rio de Janeiro: Ed. Graal, 1998.
- GASTALDI, Viviana. El Derecho en la Orestía de Ésquilo –Delito, penalización y modelo social- , Baía Blanca, Ed. de la Universidade Nacional del Sur. 2001.
- GERNET, Louis. Recherches sur le développement de la pensée juridique et morale en Grèce. Paris: Éditions Albin Michel, 2001.
- GHALI-KAHIL, Lily B. Les Enlèvements et le Retour d’Hélène dans les textes et les Documents Figurés. 2 vols. Paris. 1955.
- GIRARD, Renè. A Violência e o Sagrado. São Paulo: Edusp,1990.

- GOFF, Barbara (ed.) History, Tragedy, Theory: Dialogues on Athenian Drama. Austin: Texas University Press. 1995.
- GREEN, R. & Handley E. Images of the Greek Theatre. London: British Museum Press, 1995.
- GREGORY, Justina. Euripides and the Instruction of the Athenians. Ann Harbor. University of Michigan Press. 1991.
- GUTHRIE, W.K.C. Les Sophistes. Paris: Ed. Payot, 1976.
- HALLERAN, Michael R. Stagecraft in Euripides. Totowa, N.J.: Barnes and Noble. 1985.
- HALPERIN, David (ed.). Before Sexuality -The Construction of Erotic Experience in the Ancient Greek World. New Jersey: Princeton Univ. Press, 1990.
- HARTOG, François (org.), A História de Homero a Santo Agostinho. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.
- HARTOG, François; SCHMITT, Pauline (org.), Pierre Vidal-Naquet, Un Historien dans la Cité. Paris: Ed. La Découverte, 1998.
- JIMÉNEZ, José Miguel Muñoz. La ciudad como obra de arte. Madrid: Ediciones Clásicas, 1996.
- JOHNS, Catherine. Sex or Symbol? Erotic Images of Greece and Rome. London/ New York: Ed. Routledge, 1982.
- KEULS, Eva C. The Reign of the Phallus - Sexual Politics in Ancient Athens. Berkeley. Los Angeles. London: University of California Press, 1993.
- \_\_\_\_\_. Painter and Poet in Ancient Greece: Iconography and the Literary Arts. Stuttgart; Leipzig: Ed. B.G. Teubner, 1997.
- KRISTEVA, Julia. Estrangeiros para nós mesmos. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- KNOEPFLER, Denis. Les Imagiers de l'Orestie – Catalogue d'une exposition créée au Musée d'Art et d'Histoire de Neuchâtel – novembre 1991/ février 1992. Zürich: Akanthus, 1993.
- LE DOEUFF, Michèle. El Estudio y la Rueca - de las mujeres y de la filosofía. Feminismos. Madrid: Ed. Catedra, 1993.
- LEXICON ICONOGRAPHICUM MYTHOLOGIAE CLASSICAE (LIMC). Artemis Verlag Zürich und München. Printed in Zwitterland. 16 vols..1981.
- LISSARRAGUE, François. The Aesthetics of the Greek Banquet: Images of Wine and Ritual. Paris.
- LORAUX, Nicole. The Children of Athena – Athenian ideas about citizenship & the division between the sexes. Princeton: Princeton University Press, 1993.
- \_\_\_\_\_. Invenção de Atenas. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1994.

- \_\_\_\_\_. Maneiras Trágicas de Matar uma Mulher – Imaginário da Grécia Antiga. Rio de Janeiro.: Ed. Jorge Zahar, 1995.
- \_\_\_\_\_. Mothers in Mourning. New York. Cornell University Press. 1998.
- MANN, A. & LYLE, J. Sacred Sexuality. N.Y. , Barnes & Noble Books. 1995.
- MARCHAND, Pierre (dir.) Athens. Paris. Éditions Nouveaux-Loisirs, Gallimard. 1994.
- MARSHALL, Francisco. Édipo Tirano – A Tragédia do Saber. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2000.
- MATZ, Frederich. Grosse Kulturen der Frühzeit - Kreta Mykene Troja Die Minoische und die Homerische Welt. Deutsche Buch-Gemeinschaft. Berlin. 1957.
- MEIER, Christian. De la Tragedie Grecque comme Art Politique. Paris: Les Belles Lettres, 1991.
- METZGER, Henri. Les Représentations dans la céramique attique du IV e. siècle. Paris, 1951.
- MICHELINI, A. Euripides and the Tragic Tradition. Madison. 1987.
- MONTEIRO, Santiago. Diccionario de Adivinhos, Magos y Astrólogos de la Antigüedad. Madrid: Trotta, 1997.
- MOON, Warren (ed.). Ancient Greek Art and Iconography. Madison: Wisconsin University Press, 1983.
- MOSSÉ, Claude. A Grécia Arcaica de Homero a Ésquilo. Lisboa: Ed. 70, 1989.
- NEEDHAM, Rodney (ed.). Rethinking Kinship and Marriage. London: Tavistock Pub., 1971.
- NEER, Richard T. Style and politics in Athenian Vase-Painting – The Craft of Democracy, ca. 530- 460 b.C. Cambridge University Press. 2002.
- NIETZSCHE, F. Origem da Tragédia. Lisboa: Ed. Guimaraes, 1982.
- \_\_\_\_\_. O Livro do Filósofo. Lisboa: Ed. Rés, 1989.
- \_\_\_\_\_. Cinco Prefácios para cinco livros não escritos. Rio de Janeiro: J. Ed. Sette Letras. 1996.
- NUSSBAUM, Martha.. La Fragilidad del Bien, Fortuna y Ética en la Tragédia Griega y Filosofía. Ed Visor. Barcelona. 1997.
- O'DONNELL, Mark Stansbury. Pictorial Narrative in Ancient Greek Art (Cambridge Studies in Classical Art and Iconography). Cambridge. Cambridge University Press. 1999.
- PANOFSKY, Dora & Ervin. Pandora's Box. Princeton. Princeton University Press. 1978.
- PAPAHATZIS, Nicos. Mycenae – Epidaurus – Tyrins – Nauplion –Complete guide

- to the Archaeological sites of Argolis. Athens. Clio Ed. 1978.
- PELLING, Christopher. Literary Texts and the Greek Historian. London/ New York. Routledge. 2000.
- PERLOFF, Marjorie. The Poetics of Indeterminacy: Rimbaud to Cage ( Avant-Guarde and Modernism Studies). N.J. Princeton University Press. 1981.
- POMEROY, Sara B. Diosas, Rameras, Esposas y Esclavas -mujeres en la Antigüedad Clásica-. Madrid. Ed. Akal. 1990.
- PONTIN, Patricia Boreggio V. Imagens Monetárias de Apolo no Ocidente Grego. Dissertação de Mestrado, São Paulo, MAE, USP. 2001.
- REDFIELD, James M. Nature and Culture in the Iliad. The Tragedy of Hector. Duke University Press. Durham. North Carolina.1994.
- REEDER, Ellen D. (org.) Pandora Women in Classical Greece. Baltimore/ Princeton: The Walters Art Gallery/ Princeton University Press, 1995.
- RINGER, Mark. Electra and the Empty Urn. Metatheater and Role Playing in Sophocles. University of North Carolina Press.1998.
- ROHDE, Erwin. Psiquê - La Idea del Alma y la Inmortalidad entre los Griegos. Mexico. Fondo de Cultura Economico. 1983.
- ROMILLY, Jacqueline de. Fundamentos de Literatura Grega. Rio de Janeiro: Zahar, 1984.
- \_\_\_\_\_. A Tragédia Grega. Brasília: Ed.UnB, 1998.
- SALLES, Catherine. Nos Submundos da Antiguidade. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1983.
- SAKELLARAKIS, J.A. Herakleion Museum – A Complete Guide. Athens. Ekdotike Athenon. 1978.
- SCODEL, Ruth. The Trojan Trilogy of Euripides. Göttingen. 1980.
- SCHLIEMANN,H. ILIOS - City and Country of the Trojans. London. 1880.
- SCHMITT, Carl. Hamlet o Hecuba -La Irrupcion del Tiempo en el Drama- . Valencia. Ed. Pre-Textos e Universidade de Murcia. 1993.
- SCHMITT PANTEL, Pauline (ed.). A História das Mulheres. Vol. I. A Antiguidade. Porto: Ed. Afrontamento, 1990.
- SCHOLDER, Amy (ed). Critical Condition – Women on the Edge of Violence. San Francisco. City Lights Books. 1993.
- SEGAL, Erich (ed.). Euripides - A Collection of Critical Essays. New Jersey. Prentice-Hall. 1968.
- SEGAL, Charles. Euripides and the Poetics of Sorrow. Durham, N.C.: Duke University Press. 1993.
- SENNETT, Richard. Carne e Pedra. São Paulo: Ed. Record, 1997.

- SHAPIRO, H.A. Personifications in Greek Art – The Representation of Abstract Concepts – 600-400 a.C. . Zürich. Akanthus. 1993.
- \_\_\_\_\_. Myth into Art –Poet and Painter in Classical Greece- . London & New York. Ed. Routledge. 1995.
- SNODGRASS, Anthony M. An Archaeology of Greece – the present state and future scope of a discipline-, Berkeley and Los Angeles, University of California Press. 1992.
- STADTER, Philip A, org. The Speeches in Thucydides: A Collection of Original Studies. Univ. North Caroline Press. 1973.
- STEWART, Andrew. Art, Desire and the Body in Ancient Greece. Cambridge. Cambridge University Press. 1997.
- STIERLIN, Henri. A Grécia: De Micenas ao Pártenon. Lisboa: Taschen, 1998.
- SUZUKI, Mihoko. Metamorphoses of Helen – Authority, Difference and the Epic. Ithaca and London. Cornell University Press. 1989.
- THORNTON, Bruce S. EROS - The Myth of Ancient Greek Sexuality -. New York. Westview Press. 1997.
- TOMASELLI, Sylvana & PORTER, Roy (ed.) RAPE – An Historical and Social Enquiry. Oxford. Basil Blackwell. 1989.
- VERNANT, Jean-Pierre. Mito y Pensamiento en la Grecia Antigua. Barcelona: Ed. Ariel, 1985.
- \_\_\_\_\_. Figuras, Ídolos, Máscaras. Lisboa: Ed. Teorema, 1991.
- \_\_\_\_\_. A morte nos olhos. Rio de Janeiro:J. Ed. Jorge Zahar, 1995.
- \_\_\_\_\_. Mortals and Imortals – Collected Essays. Princeton. Princeton University Press. 1992.
- \_\_\_\_\_. (dir.) Problèmes de la Guerre en Grèce Ancienne. Paris. Ed. de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales. 1999.
- \_\_\_\_\_. y otros. El Hombre Griego. Ed.Alianza. 1995.
- \_\_\_\_\_. e Vidal-Naquet. Mito e Tragédia na Grécia Antiga. Ed. Perspectiva. 1999.
- VIDAL-NAQUET, Pierre. Mémoires I. Paris: Ed. Seuil/Découverte, 1995.
- VIDAL-NAQUET, Pierre. Lê Miroir Brisé –Tragédie athénienne et politique. Paris: Ed. Les Belles Lettres, 2002.
- VIGARELLO, Georges. História do Estupro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- VILLARD, François (dir.) Corpus Vasorum Antiquorum. Union Académique Internationale – France. Musée du Louvre. Paris. Ed. De Boccard. 1984.



- WASSON,, R. Gordon; HOFMANN, Albert; RUCK, Carl. El Camino a Eleusis – una solución al enigma de los misterios. México: Fondo de Cultura Económica, 1992.
- WINKLER, John J. The Constraints of Desire: The Anthropology of Sex and Gender in Ancient Greece. New York. Routledge. 1990.
- WOLF, Christa. Cassandra - Conferências sobre poética -. São Paulo: Ed. Estação Liberdade, 1991.
- WORMAN, Nancy. The Cast of Character – Stile in Greek Literature. Austin. University of Texas Press. 2002.
- WRIGHT, F.A. Feminism in Greek Literature: From Homer to Aristotle. N.Y..Port Washington, Kennikat. 1969.
- ZEITLIN, Froma. Playing the Other: Essays on Gender and Society in Classical Greek Literature. Princeton. Princeton University Press. 1995.
- ZUNTZ, G. The Political Plays of Euripides. Manchester. Manchester University Press.1955.

