

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS

LARISSA DE OLIVEIRA SOARES

***ETHOS DE HELENA NO TEATRO TRÁGICO DE EURIPIDES (SÉC. V a.C): UMA
ANÁLISE DE TROIANAS (415 a.C), HELENA (412 a. C) E ORESTES (408 a. C)***

PORTO ALEGRE
2016

Soares, Larissa de Oliveira
Ethos de Helena no teatro trágico de Eurípides
(séc. V. a.C.): Uma análise de Troianos (415 a.C.),
Helena (412 a.C.) e Orestes (408 a.C.) / Larissa de
Oliveira Soares. -- 2016.

145 f.

Orientador: Anderson Zalewski Vargas.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Instituto de Filosofia e Ciências
Humanas, Programa de Pós-Graduação em História, Porto
Alegre, BR-RS, 2016.

1. Helena de Tróia. 2. Eurípides. 3. Ethos
discursivo. 4. Representação da mulher. 5. Tragédia
grega. I. Zalewski Vargas, Anderson, orient. II.
Título.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS

LARISSA DE OLIVEIRA SOARES

ETHOS DE HELENA NO TEATRO TRÁGICO DE EURIPIDES (SÉC. V a.C): UMA ANÁLISE DE TROIANAS (415 a.C), HELENA (412 a. C) E ORESTES (408 a. C)

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito para a obtenção do título de mestre em História.

Orientador: Anderson Zalewski Vargas

PORTO ALEGRE
2016

LARISSA DE OLIVEIRA SOARES

ETHOS DE HELENA NO TEATRO TRÁGICO DE EURIPIDES (SÉC. V a.C): UMA ANÁLISE DE TROIANAS (415 a.C), HELENA (412 a. C) E ORESTES (408 a. C)

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito para a obtenção do título de mestre em História.

Orientador: Anderson Zalewski Vargas

Aprovado em 15 de abril de 2016.

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Anderson Zalewski Vargas - Orientador

Prof. Dr. Carlos Leonardo Antunes

Profa. Dra. Loiva Otero Félix

Profa. Dra. Leonor Santa Bárbara

Porto Alegre
2016

Em memória do meu amado avô, Rony Lopes, contador de histórias da minha infância.

AGRADECIMENTOS

Impossível fugir dos lugares-comuns quando escrevemos os agradecimentos ao terminar uma produção acadêmica. Parece que todas as possibilidades do que pode ser inusitado num texto como esse já foram esgotadas. Mas não é porque não ofereça respostas para grandes questionamentos epistemológicos ou entretenimento às massas que me furtaria de, apesar dos clichês, agradecer – ainda mais em tempos em que, parece-me, às vezes, que faltam palavras ou gestos de gentileza entre os seres que se dizem humanos (sob esse viés, talvez, agradecer não seja um lugar-comum).

Serei bem óbvia, tanto por começar agradecendo à minha família e pais, como por, sendo historiadora, organizar uma linha cronológica dos agradecimentos, desde aqueles que me apoiaram na infância, na graduação, na seleção para o mestrado, até àqueles que contribuíram para a construção da minha dissertação.

Agradeço aos meus pais e avós, pela criação, educação, incentivo e principalmente, pela admiração que sempre demonstraram ter pelos meus estudos e desempenho escolar, ainda que, com exceção de minha mãe, tenham tido pouca ou nenhuma instrução.

Agradeço em especial à minha mãe e à minha irmã, pela convivência e apoio, mesmo quando as coisas que eu dizia querer conquistar parecessem fora da realidade vivida.

Agradeço a todos os meus professores, desde o nível fundamental e ensino médio, pelo incentivo intelectual e paciência ao me educar.

Agradeço ao meu professor, Dr. Anderson Zalewski Vargas, a quem admiro imensamente enquanto profissional exemplar e que me acompanha, estimula e orienta desde o meu primeiro semestre na graduação em História – sempre com muito bom humor, solicitude e dedicação.

Agradeço à minha amiga do coração, Camila Albani Petró, pelas conversas, leituras, troca de idéias, cafés, companhia e partilha de impressões entre a realidade concreta do mundo do trabalho e a nossa etérea vida acadêmica.

Agradeço aos professores do curso de *Línguas, Literaturas e Culturas* da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Dr. Jorge Pereira Nunes Deserto e Dra. Marta de Oliveira Várzeas, pela acolhida, conhecimento transmitido e inspiração

– pois foi durante o período de estudos no curso de Letras com ênfase em *Letras Clássicas* que despertei meu interesse pelo tema que viria a ser abordado no meu Trabalho de Conclusão da graduação e aprofundado na presente Dissertação.

Agradeço à querida amiga e colega, Maura Bombardelli, bem como aos amigos e ex-colegas do Memorial da Assembléia Legislativa do Rio Grande do Sul (ALRS), que me presentearam com livros e palavras de incentivo ainda no período em que eu concluía meu TCC e construía meu Projeto de Dissertação: Débora, Jacques, Juliana, Luís Passuelo, Regina Becker, Regina Barnasque, Vladimir, William.

Agradeço aos amigos e ex-colegas da Gerência Jurídica da Empresa Pública de Transporte e Circulação (EPTC), que acompanharam comigo a expectativa da seleção para o mestrado, estimularam meu crescimento pessoal e profissional e, sobretudo, sempre me dedicaram palavras e gestos de carinho, apoio e credibilidade no meu potencial: Adriano, Adriana, Alessandra, Ana Carolina, Antônio, Cristiano, Denise, Diego, Fabio, Giovana, Guilherme, Haryel, Izadora, Jussandra, Priscilla, Rafaela, Rafael, Renato, Sebastián, Vera.

Agradeço, ainda, pelo apoio da empresa na concessão de licença para cursar as disciplinas do mestrado, o que foi fundamental.

Agradeço à Capes, pela concessão da bolsa de estudos que viabilizou a minha dedicação integral à pesquisa durante o meu período de licença do trabalho.

Agradeço aos professores de *Letras Clássicas* da UFRGS, Rafael Brunhara e Carlos Leonardo Antunes, bem como à Dra. Paulina Terra Nólivos, docente do *Studio Clio* e do curso de História da ULBRA, pelas indicações de leitura, correções, referências bibliográficas e incentivo concedidos.

Gostaria que todos aqui citados pudessem ler esse trabalho, compreender o esforço de pesquisa feito, apreciar o gosto e sentir o mesmo prazer que tenho em estudar o tema abordado - o que é utópico, sem sombra de dúvida. Contudo, o principal detalhe que desejo que saibam é que sou muita grata a todos pela contribuição de cada um para esse projeto que se encerra. Vocês fazem parte da minha história. Muito obrigada.

“(...) não é ofício de poeta narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade. Com efeito, não diferem o historiador e o poeta, por escreverem verso ou prosa (pois que bem poderiam ser postas em verso as obras de Heródoto, e nem por isso deixariam de ser história, se fossem em verso o que eram em prosa) – diferem, sim, em que diz um as coisas que sucederam, e outro as que poderiam suceder. Por isso a poesia é algo de mais filosófico e mais sério do que a história, pois refere aquela principalmente o universal, e esta, o particular.” (ARISTÓTELES, *Poética*, 1451a-1451b,36)

RESUMO

Ao comparar a visibilidade da figura feminina na tragédia do período clássico (508 – 338 a.C) com o espaço destinado às mulheres concretas da Atenas do mesmo período, deparamo-nos com um intrigante contraste, já que a participação destas na vida pública era restrita aos cerimoniais religiosos. Amplamente representada na tradição literária antiga - nos versos de um amplo leque de poetas - a figura de Helena possibilita múltiplas interpretações a respeito de seu caráter e culpabilidade nos eventos desencadeadores da Guerra de Tróia. Dos três tragediógrafos atenienses cujas composições foram significativamente preservadas, Eurípides foi o único que pôs em cena a rainha espartana, nas peças *Troianas* (415 a.C), *Helena* (412 a.C) e *Orestes* (408 a.C).

Eurípides teve duas características bastante contraditórias marcando sua composição: a oratória, instrumento cívico masculino (uma voz); e a representação do feminino, corpo ausente do espaço cívico (uma realidade muda). Pensando na sistematização do discurso como um instrumento cívico que entra em destaque no século V a.C. em Atenas, assim como nas representações cômicas e trágicas - outro elemento típico da identidade cívica da *pólis* - podemos ver em Eurípides um “laboratório” rico para discutir o paradoxo da representação do feminino no espaço trágico.

Nessa dissertação, Helena é uma amostra da representação poliédrica do feminino na tragédia, direcionando a atenção precisamente para o *ethos* da personagem, ou seja, para a imagem de si que ela projeta no seu discurso nas três peças em que é representada por Eurípides.

Palavras-chave: Helena, *ethos*, Eurípides, tragédia.

ABSTRACT

Comparing the visibility of the female figure in tragedy during the Classic period (508-338 B.C) with the space for the concrete women of Athens in the same period, we come across an interesting contrast, since their participation in public life was restricted to religious ceremonies. Widely represented in ancient literary tradition – in the lines of many poets – Helen's figure creates multiple interpretations of her character and blame for the events that triggered the Trojan War. Among the three Athenian tragedians whose compositions were significantly preserved, Euripides was the one who placed the Spartan queen on the scene: in *Trojan Women* (415 B.C), *Helen* (412 B.C) and *Orestes* (408 B.C).

Euripides had two rather contradictory characteristics marking his composition: oratory, a male civic tool (a voice); and the female representation, missing body of civic space (a voiceless reality). Thinking about the systematization of speech as civic tool that gets highlighted in the fifth century B.C. in Athens, as well as in comic and tragic representations (an other typical element of the *polis* civic identity), we can see in Euripides a rich "laboratory" to discuss the paradox of the female representation in tragic space.

In this dissertation, Helen is a sample of the female polyhedral representation in tragedy, driving our attention directly to the *ethos* of Helen, in other words, to the self-image that she projects through her speech in the three plays in which she appears represented in Euripides.

Keywords: Helen, *ethos*, Euripides, tragedy.

SUMÁRIO

<u>1 INTRODUÇÃO.....</u>	13
1.1 ABORDAGEM TEÓRICO-METODOLÓGICA	18
1.2 ETHOS	21
1.2.1 REGIMES DE <i>ETHE</i> E ESTEREÓTIPOS	25
1.3 NARRATIVAS TRADICIONAIS	30
1.4 TRAGÉDIA.....	33
<u>2 CAPÍTULO 1 - HELENA DE ESPARTA EM TRÓIA: TROIANAS (415)</u>	37
2.1 RESUMO DA PEÇA.....	37
2.2 ANÁLISE DA PEÇA	37
2.2.1 POSEIDON E ATENA	37
2.2.2 HÉCUBA E O CORO DE CATIVAS	39
2.2.3 CASSANDRA	42
2.2.4 HÉCUBA E ANDRÔMACA.....	47
2.2.5 O AGÓN ENTRE HELENA E HÉCUBA.....	55
2.3 CONSIDERAÇÕES PARCIAIS	62
<u>3 CAPÍTULO 2 - HELENA DE ESPARTA NO EGITO: HELENA (412)</u>	66
3.1 RESUMO DA PEÇA.....	66
3.2 ANÁLISE DA PEÇA	67
3.2.1 PRÓLOGO	67
3.2.2 PÁRODO	70
3.2.3. O MARIDO PERDIDO NO MAR ENCONTRA SUA FIEL ESPOSA	75
3.2.4 O JULGAMENTO	81
3.2.5 ARTIMANHAS DO FEMININO: O DOLO DE TEOCLÍMENO	88
3.2.6 “Ó PRÍAMO E TERRA TROIANA, COMO A TUA RUÍNA FOI EM VÃO!”	92
3.3 CONSIDERAÇÕES PARCIAIS	94
<u>4 CAPÍTULO 3 - HELENA DE ESPARTA EM MICENAS: ORESTES (408)</u>	97
4.1 RESUMO DA PEÇA.....	97
4.2 ANÁLISE DA PEÇA	98
4.2.1 PRÓLOGO DE ELECTRA	98
4.2.2 ENTRADA DE HELENA.....	101
4.2.3 CONDIÇÃO DE ELECTRA	104
4.2.4 MENELAU COMO PARADIGMA NEGATIVO.....	106
4.2.6 SALVAÇÃO DE HELENA.....	115
4.3 CONSIDERAÇÕES PARCIAIS	119
<u>5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</u>	121
<u>REFERÊNCIAS.....</u>	134

FONTES 139

BIBLIOGRAFIA..... 141

1 INTRODUÇÃO

Considerado pelo filósofo antigo Aristóteles (384-322)¹ como o poeta mais trágico de todos e pelo comediógrafo Aristófanes (447-385) como um inimigo das mulheres, Eurípides (484 – 406) é o poeta da antiguidade grega com o maior número de peças conservadas (dezoito).² Ainda que tenha conquistado poucas vezes o primeiro prêmio das competições dionisiacas,³ ele foi admirado por grandes nomes da intelectualidade, como Sócrates (469-399) e Protágoras (490-420), além de ter exercido grande influência nas letras em verso e prosa. A linguagem trágica da literatura euripídica apresenta, mais do que em Ésquilo (526-456) ou Sófocles (496-406), a influência dos esforços de sistematização da fala, por meio não só de um vocabulário específico - parafraseando Simon Goldhill⁴ - como também da fraseologia da argumentação pública formal e, principalmente, *rhēseis*⁵ que seguem o passo a passo de uma nova perspectiva do discurso.

O interesse pela arte retórica - tanto a *téchnē* (arte) da persuasão quanto o estudo desta - surgiu e ganhou amplo espaço na democracia, que lhe oportunizou as ocasiões de sua aplicação e uma audiência atenta. A Atenas do século V mostrou um interesse crescente na investigação do discurso e no “mapeamento das linhas de argumentação”,⁶ de modo que o movimento sofista e a retórica são temas indispensáveis de se considerar sobre o ambiente intelectual na Atenas do século V.

Eurípides se coloca justamente em uma posição que foi possível graças a esse momento da *pólis*, mas usando as mesmas tramas das quais partiam não só os

¹ Salvo observação em contrário, todas as datas citadas são em período a.C.

² As informações aqui utilizadas acerca da vida de Eurípides estão presentes, sobretudo, em quatro obras consultadas: LESKY, Albin. **A tragédia grega**. São Paulo: Perspectiva, 1990; MASTRONARDE, Donald J. **The art of Euripides: dramatic technique and social context**. Cambridge: Cambridge University, 2010; MURRAY, Gilbert. **Eurípides y su tiempo**. México: Fondo de Cultura Económica, 1974; ROMILLY, Jaqueline. **A tragédia grega**. Lisboa: Edições 70, 1999.

³ Por ocasião da celebração das dionisiacas urbanas, os poetas competidores apresentavam três tragédias e uma comédia. Ao todo, tem-se a estimativa e indícios de que Eurípides tenha escrito cerca de noventa peças ao longo de sua vida.

⁴ GOLDHILL, Simon. The language of tragedy: rhetoric and communication. In: EASTERLING, P. E. **Cambridge companion to greek tragedy**. 5. ed. United Kingdom: Cambridge University, 2003. p. 127-150.

⁵ Plural de *Rhēsis*: discurso mais longo do que a *stichomythia* (conversação marcada pela troca rápida de frases entre dois ou mais personagens trágicos), no qual um personagem narra um evento ou fala de si ou de sua posição diante de algo. Cf. GOLDHILL, op. cit., p. 127.

⁶ CAREY, Chris. Observers of speeches and hearers of action: The Athenian orators. In: TAPLIN, Oliver. **Literature in the Greek world**. New York: 2001. p. 174-199.

demais tragediógrafos e das quais todos os cidadãos tinham conhecimento: as *narrativas tradicionais*⁷ - cristalizadas⁸ em parte na *Ilíada* e na *Odisseia*.

Mostrar familiaridade com uma ampla gama de mitos era uma marca deveras importante da cultura grega erudita, assim como estar apto para entender referências na arte, literatura e representações e a exposição adequada desse conhecimento. Tal familiaridade advém em parte do conhecimento direto dos textos escritos, na escola ou em casa, e Eurípides é, depois de Homero, o poeta mais comumente citado nos fragmentos de livros antigos que acidentalmente sobreviveram da antiguidade, principalmente no Egito.⁹

Ainda que as epopéias de Homero tenham se mantido como pontos de referência do presente para o passado, “o constante uso da linguagem das instituições contemporâneas situa integralmente a tragédia na *polis*” - como já observou Simon Goldhill¹⁰ em capítulo escrito para o *Cambridge Companion to Greek Tragedy*. Assim, a partir da representação dos temas épicos no espaço cívico, vemos mulheres, estrangeiros e escravos sendo ouvidos por uma platéia, quando, de fato, os mesmos não faziam parte do seletivo grupo de cidadãos e tinham pouca ou nenhuma possibilidade de discursarem publicamente e expor suas opiniões e vontades. Em vista disso, temos na tragédia uma complexificação das discussões apresentadas ao público ateniense, como também observa Donald Mastronarde:

A universalização do estilo retórico eleva a polifonia de vozes e perspectivas naturais à tragédia e concede peso igual a todas as posições, inclusive a dos fracos (inclusive mulheres) e dos de má reputação (inclusive „vilões”), aguçando as discussões e frequentemente tornando o juízo mais problemático. [...] ¹¹

⁷ Definirei mais adiante o porquê do uso da expressão “*narrativas tradicionais*” em vez do tão conhecido termo “*mito*”.

⁸ Cf. DETIENNE, Marcel. Mitos: Epistemologia dos Mitos. In: RICOEUR, Paul, et al. **Grécia e Mito**. Lisboa: Gradiva, 1988.

⁹ It was a major mark of Greek educated culture to show familiarity with a wide range of myths, so as to be able both to understand allusions in art, literature, and performances and to make appropriate display of one's knowledge. Such familiarity came in part from direct knowledge of reading texts, at school or in the home, and Euripides is, after Homer, the poet most commonly represented in the scraps of ancient books that have accidentally survived from antiquity, mainly in Egypt. (MASTRONARDE, op. cit.)

¹⁰ GOLDHILL, op. cit., p. 133.

¹¹ The universalization of the rethorical style increases the polyphony of voices and viewpnts natural to tragedy and lends equal weight to all positions, including those of the weak (including women) and the disreputable (including „villains”), sharpening the disagreements and often making judgement more problematic[...] (MASTRONARDE, op. cit., p. 211)

Apesar da “realidade muda da vida das mulheres”,¹² como expressa Nicole Loraux, vemos no teatro trágico uma série de peças protagonizadas por personagens mulheres e acompanhadas por coros de figuras femininas: de Ésquilo, *Suplicantes* (463?), de Sófocles, *Antígona* (442?-441?), *Electra* (?), e de Eurípides, *Alceste* (438), *Medeia* (431), *Andrômaca* (430-425?), *Hécuba* (424?), *Suplicantes* (423?), *Electra* (421-413?), *Troianas* (415), *Ifigênia entre os Tauros* (?), *Helena* (412), *As Fenícias* (409?), *As Bacantes* (405), *Ifigênia em Aulis* (?). Sendo o teatro custeado, escrito, organizado e representado exclusivamente por homens – e, pelo que se sabe (não sem controvérsias) assistido apenas por eles – a representação da mulher na *schênē* é uma forma sinuosa de dar voz a um outro que, via de regra, não tem voz.

Muitos pesquisadores já apontaram o paradoxo da representação no teatro de minorias sem voz no espaço cívico, sendo um consenso entre a americana Helene Foley e a britânica Edith Hall que a representação do feminino em específico traz ao espaço público discussões do âmbito privado, e que a voz feminina não é uma excentricidade do poeta ao enaltecer a participação das mulheres, mas sim, uma forma de apontar exatamente estereótipos de conduta condenáveis. Nesse sentido, a partir da mesma perspectiva das pesquisadoras aqui citadas, discordo da afirmação de Mastronarde de que a tragédia equaliza os pesos de fala dos vários personagens sociais, pois não são os próprios que falam, mas sim a representação destes que, por sua vez, é feita pelo grupo dominante.

Ainda de acordo com Donald Mastronarde, seria difícil limitar a audiência das *Grandes Dionisíacas* unicamente aos cidadãos da democracia:

A tragédia, é claro, interage com as especificidades do contexto ateniense, mas isso não é tudo o que ela faz, de modo que acredito que é muito limitado assumir que a audiência sugerida é o cidadão em vez de uma parte maior da comunidade interna e externa de Atenas.¹³

A discussão aqui levantada por Mastronarde é ponto ainda inconcluso e ambíguo nos estudos clássicos: haveria mulheres entre a audiência do teatro ateniense? As evidências não são conclusivas, e insuficientes para excluir

¹² LORAUX, Nicole. **Maneiras trágicas de matar uma mulher**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985. p. 23.

¹³ Tragedy, of course, interacts with the specifics of its Athenian context as well, and in important ways, but that is not all that it does, and thus I believe that it is too limiting to assume that the implied audience is the Athenian male citizen rather than a larger range of the community, both within Athens and outside it. (MASTRONARDE, op. cit., p. 21)

totalmente a presença feminina na audiência dos espetáculos no século V a. C, bem como para incluí-las.¹⁴ De qualquer forma, o mais certo é que, como afirma Simon Goldhill,¹⁵ se houve a presença feminina na audiência do teatro clássico, ela foi mínima e, certamente, não era o público ao qual as peças eram destinadas.

Como seria construída, então, a “imagem de si” da mulher (ateniense do século V) em cena a partir dos estereótipos do feminino criados pelos homens? Pretendo explorar, por meio da análise da “imagem de si” de Helena em Eurípides, alguns aspectos que alimentam as respostas e debates oriundos dessa indagação. De maneira mais precisa, a “imagem e si” a partir da qual proponho uma análise da representação do feminino no teatro clássico será aqui definida pelo conceito de *ethos*.¹⁶ Contudo, antes de apresentar uma conceituação mais acurada do termo, convém esclarecer por que Helena foi a figura escolhida para a análise. Por que Helena?

Eurípides ficou conhecido ao longo da tradição antiga pelas numerosas peças com protagonistas femininas, sendo considerado pelo seu contemporâneo Aristófanes como um inimigo das mulheres¹⁷ - como já foi apontado. Dentre essas heroínas está Helena de Tróia, cuja representação nos poemas homéricos, seja pelo seu próprio discurso ou pelo discurso de outros personagens, abre-nos múltiplas interpretações acerca do seu caráter e/ou da sua culpabilidade nos eventos da famosa guerra. Esta multiplicidade também permitiu releituras diversas em composições posteriores a Homero por parte de outros homens das letras, como o poeta Estesícoro (632-553), os sofistas Górgias (485-380) e Isócrates (436-338/336), o historiador Heródoto (484-425) e o próprio tragediógrafo em pauta, Eurípides.

O que permitiria essa plasticidade na transmissão da narrativa de Tróia e discussão sobre a culpabilidade de Helena nos eventos? “Para Aristóteles, a retórica se liga ao que é, mas que poderia não ser, e a poética ao que não é, mas que poderia ter sido – a ficção. Afinal, isso tem a ver, no entanto, com a mesma coisa: o „possível verossímil“.”¹⁸ Interpreto que esse “possível verossímil” depende

¹⁴ Cf. MASTRONARDE, op. cit., p. 15-25.

¹⁵ Cf. GOLDHILL, Simon. Drama and the city of Athens. In: _____. **Oresteia**: a student guide. UK: Cambridge University Press, 2004, p. 16-19.

¹⁶ Sobre o qual dediquei um tópico nas páginas que seguem.

¹⁷ O melhor exemplo das críticas ao tratamento da figura feminina em Eurípides por Aristófanes é a comédia *As mulheres que celebram as Tesmofórias* (411 a.C).

¹⁸ MEYER, Michel. **A retórica**. São Paulo: Ática, 2007, p. 102.

justamente do jogo de representações “pelas quais os indivíduos e os grupos dão sentido a seu mundo”.¹⁹

Eurípides conferiu novos sentidos à heroína a partir daquelas representações já conhecidas e partilhadas por uma memória comum e que compõem um universo de sentido da personagem. Esses signifiados se dão por meio não só de elementos “cristalizados”²⁰ das narrativas tradicionais como também se entrecruzam sinuosamente entre os elementos mais instáveis dessas mesmas narrativas, - aqueles detalhes que possuem uma maior plasticidade ao longo das sucessivas vezes em que são novamente narrados.²¹

No teatro de Eurípides, também há variação e contradição na caracterização de Helena: a idéia de um *eidōlon*²² (imagem) surge em *Electra*,²³ *Helena* e *Orestes*, mas em nenhuma das três peças se mantém sob a mesma forma – o que explica a necessidade de falarmos, talvez, em Helenas, de Eurípides.

Helena como a culpada pela guerra, independente de ter sido levada à força, substituída por uma imagem ou arrebatada pelo desejo permanece em Eurípides.²⁴

Uma vez que as três peças de Eurípides em que Helena surge como personagem em cena, *Troianas* (415), *Helena* (412) e *Orestes* (408), são as únicas preservadas às quais se tem acesso e, aliando as especificidades de Helena e de Eurípides aqui abordadas, delimitei as três obras como fonte primária de pesquisa, atentando para como este poeta trágico compõe o *ethos*²⁵ dessa figura feminina.

¹⁹ CHARTIER, Roger. **À beira da falésia**: a história entre certezas e inquietudes. Porto Alegre: UFRGS, 2002a. p.66.

²⁰ Cf. DETIENNE, op. cit. Falarei melhor sobre o tema em tópico posterior acerca das narrativas tradicionais.

²¹ Por exemplo, Helena ser a motivação da guerra de Tróia é um elemento cristalizado, contudo, a sua culpabilidade é um detalhe variável.

²² O *eidōlon* seria, de acordo com a peça *Helena*, uma imagem feita de éter pela deusa Hera à imagem e semelhança de Helena, ocupando o lugar desta em Tróia enquanto a verdadeira estaria retida no Egito.

²³ Nessa peça, Helena e Clitemnestra adquirem um paralelismo largamente explorado por Eurípides, onde as duas irmãs surgem como reflexo uma da outra, talvez Clitemnestra mais um reflexo de Helena do que o contrário. No entanto, ao fim da peça, Castor e Pólux surgem para reordenar e fazer valer a palavra dos deuses, informando algo oposto à impressão de Helena que permeou a trama inteira: “De facto, Helena vem do palácio de Proteu, estando de volta do Egito, nunca chegou a ir à Frígia. Pois, Zeus, para criar a discórdia entre os mortais, enviou a ílio um fantasma de Helena”(v. 1281-1284). Repare-se que, nesta versão, não é mencionada a disputa entre as três deusas, bem como quem cria o *eidōlon* é o próprio Zeus.

²⁴ Essa é a maior antinomia presente na caracterização de Helena, teria ela ido a Tróia pela sua vontade ou pela vontade de Alexandre? Ou teria ido por desejo dos deuses?

²⁵ Termo contemporâneo ao poeta, ainda que não carregado das conceituações que serão aqui feitas.

1.1 ABORDAGEM TEÓRICO-METODOLÓGICA

O tipo de fonte e abordagem aqui eleita com certeza é fruto do papel e da atenção dados à linguagem na cultura e ao conceito de representação pelo posicionamento acadêmico pós-moderno e que influenciou os estudos humanísticos como um todo, de forma que teorias linguísticas sobre o sentido estão presentes nas mais variadas disciplinas dos estudos sociais e culturais - dentre estas a história - numa “onda” denominada como “*linguistic turn*” (giro linguístico), por Gustav Bergman em 1964.²⁶ Em contraposição aos grandes modelos interpretativos e à busca por estruturas: “a cultura agora é vista como uma categoria da textualidade. Geertz analisa a conduta social como um texto simbólico, enquanto Lévi-Strauss tinha analisado os textos como uma ação simbólica.”²⁷

Sobre esse tema, Jörn Rüsen aponta que a força vivificadora do passado pela imaginação histórica “preenche a realidade morta com a vitalidade do sentido e do significado,”²⁸ tornando o passado vivo e operativo na práxis vital atual, estabelecendo uma conexão – a ficção da operação historiográfica é aqui “ficção” no sentido de confeccionar artificialmente (não-naturalmente) algo que já não existe mas que possui relação com o presente, que está na memória. Para Rüsen, somente haveria a ficção no sentido de criação/irrealidade quando essa força imaginativa nos conduz para algo que está fora da experiência histórica – e nesse caso, não faz parte da memória. E o elemento de relação com o presente, esse elemento que realiza a atividade intemporal entre passado e presente, dizemos com Ricoeur, é o vestígio, que, enquanto documento, detém o valor epistemológico e diferenciador da história e da ficção:

[...] o recurso aos documentos marca uma linha divisória entre história e ficção: diferentemente do romance, as construções do historiador visam a ser reconstruções do passado. Através do documento e mediante a prova documentária, o historiador é submetido *ao que, um dia, foi*. Tem uma *dívida* para com o passado, uma dívida de reconhecimento para com os mortos, que faz dele um devedor insolvente.²⁹

²⁶ AURELL, Jaume. O pós-modernismo e a prioridade da linguagem. In: AURELL, Jaume. **Escrita da história**: dos positivismos aos pós-modernismos. São Paulo: Instituto Brasileiro de Filosofia e Ciência Raimundo Lúlio, 2010.

²⁷ Ibidem, p. 119.

²⁸ RÜSEN, Jörn. **Qué es la cultura histórica?** reflexiones sobre una nueva manera de abordar la historia. Traducción F. Sánchez Costa e Ib Schumacher. 1994. Disponível em: <http://www.culturahistorica.es/ruesen/cultura_historica.pdf>. p. 17.

²⁹ RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**. São Paulo: Martins Fontes, 2010. p. 237.

Em sua introdução ao livro *Relações de força: história, retórica, prova*, Carlo Guinzburg oferece uma resposta que considero pertinente a este último impasse: as fontes, ou seja, a parcela do passado ainda presente e que é objeto do historiador, não são “janelas escancaradas” com acesso direto à realidade nem são “muros que obstruem a visão”: “no máximo poderíamos compará-las a espelhos deformantes”³⁰ cuja análise da própria distorção da fonte consistiria já em algo significativo. Sob esse ponto de vista, podemos negar o uso da análise retórica do texto das peças como simples instrumento de análise hermenêutica para associá-lo a uma leitura mais prolífica e que busque as estratégias de construção do *ethos* – funcionalidade essa dada já por Aristóteles: “sua função [a da arte retórica] não é persuadir mas discernir os meios de persuasão mais pertinentes a cada caso”.³¹

Ao tomar como mote de estudo a tragédia grega, o primeiro cuidado é o de perscrutá-la enquanto um *texto*, tal como definido por Paul Ricoeur,³² carregado de sentidos que escapam, pois uma miríade de elementos nos é ausente - para além do distanciamento temporal, como a música e indumentária dos atores e coro. Nesse sentido, o texto da peça é aqui o documento, vestígio do passado, que não nos transporta ao que um dia *foi*, mas algo que tornamos intemporal: “um vestígio só se torna vestígio do passado no momento em que seu caráter de passado é abolido pelo ato intemporal de repensar o acontecimento no seu interior pensado.”³³ A retórica como instrumento analítico em minha pesquisa se presta precisamente a realizar o exercício hermenêutico de interpretação desse hiato entre as palavras e os sentidos do texto, já tão distanciado de seu *locus* de origem, do seu momento de fala.

A leitura crítica do texto-vestígio é feita a partir justamente do senso de “situação hermenêutica”,³⁴ ao qual comparo o “senso histórico” descrito por Hans-

³⁰ GUINZBURG, Carlo. **Relações de força: história, retórica, prova**. São Paulo: Companhia das letras, 2002. p. 44-45.

³¹ ARISTÓTELES, **Retórica**, 1355b.

³² Acerca do texto, Paul Ricoeur afirma: “o texto é, para mim, muito mais que um caso particular de comunicação inter-humana: é o paradigma do distanciamento na comunicação. Por esta razão, revela um caráter fundamental da própria historicidade da experiência humana a saber, que ela é uma comunicação na e pela distância.” (RICOEUR, Paul. **Interpretação e Ideologias**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977)

³³ RICOEUR, op. cit., p. 246.

³⁴ GADAMER, Hans-George. **O problema da consciência histórica**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2003. p. 68

Georg Gadamer: “situação hermenêutica” e “senso histórico” são ambas ferramentas que possibilitam ao intérprete se posicionar diante do texto e perceber as relações entre o discurso do orador e os discursos que constituíam o ponto de partida ou contraponto de sua escrita/fala. Esse senso/situação se dá, assim, não só na consciência do intérprete perante o texto, como também na percepção de que esse texto foi produzido numa determinada situação hermenêutica vivida pelo autor/orador.

As peças de Eurípides enquanto textos distanciados do momento de sua enunciação, de sua *performance*, não são abordadas pelo *o que o texto quer dizer*, ou pelo *o que Eurípides quis dizer*, mas enquanto “eventos”, como expressa Paul Ricoeur, em *Interpretação e Ideologias*, ao afirmar que o discurso é um evento “realizado temporalmente e no presente, enquanto que o sistema da língua é virtual e fora do tempo.”³⁵ Com isso, não busco a simples relação unívoca entre texto e *um* contexto: analisarei as tragédias de Eurípides enquanto textos que se alimentam de tradições narrativas que são compostas, por sua vez, no decorrer de muitos contextos, de muitos ouvintes e narradores que aceitaram alguns elementos e refutaram outros - não obstante a própria polivalência da linguagem, elemento cujas convenções de uso e significação são transformáveis e transformantes. Além disso, o próprio tragediógrafo não pode ser visto como determinado por *um* contexto no que concerne às suas próprias vivências na *pólis*: “O que temos no caso dos textos complexos é um conjunto de contextos interatuantes cujas relações mútuas são variáveis e problemáticas, e cuja relação com o texto que se investiga coloca questões difíceis de interpretação.”³⁶ Logo, a interpretação do texto necessita primeiramente do discernimento do que Paul Ricoeur chama em *Interpretação e Ideologias* de “primeiro lugar da hermenêutica”, a linguagem:

O que nos interessa, na presente discussão, é que a polissemia das palavras recorre, em contrapartida, ao papel seletivo dos contextos relativamente à determinação do valor atual que adquirem as palavras numa mensagem determinada, veiculada por um locutor preciso a um ouvinte que se encontra numa situação particular. A sensibilidade ao contexto é o complemento necessário e a contrapartida inelutável da polissemia.³⁷

³⁵ RICOEUR, Paul. Funções da Hermenêutica. In: _____. **Interpretação e ideologias**. 4. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990. p. 46.

³⁶ LACAPRA, Dominick. Repensar la historia intelectual y leer textos. In: PALTÍ, Elias José. “**Giro lingüístico**” e **historia intelectual**. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 1998. p. 252.

³⁷ RICOEUR, op. cit, 1990, p. 19.

J. G. A. Pocock contribui para esse assunto atentando para a importância do historiador ter em conta tanto a pragmática da “*langue*” (contexto linguístico) quanto a dinâmica da “*parole*” (o ato de fala), pois é na dialética entre ambas que temos um discurso/evento:

O historiador deve mover-se da *langue* para a *parole*, do aprender as linguagens para determinar os atos de enunciação que foram efetuados „dentro” delas. [...] O historiador é, em larga medida, um arqueólogo. Ele está comprometido com a descoberta da presença de vários contextos linguísticos nos quais o discurso foi realizado em determinados momentos.³⁸

Dessa forma, uma vez interessada no texto, um discurso distante de seu momento de *performance*, percebo que é necessário demonstrar que um elemento fundamental da minha proposta de análise, que considero uma hermenêutica histórica, é a preocupação em encarar as escolhas feitas por Eurípides não apenas enquanto fruto exclusivo do interesse/engenho pessoal do poeta, mas como uma composição de múltiplas motivações. Uma composição poliédrica e, portanto, nutriz de antinomias e paralelos que enriquecem a leitura do feminino na Atenas clássica a partir de sua estereotipagem no espaço trágico.

1.2 ETHOS

Segundo Jaume Aurell, o *linguistic turn* trouxe à prática historiográfica a necessidade da aproximação e apropriação de conceitos e abordagens específicos das ciências linguísticas, como a retórica e a análise do discurso ou pragmática. É dessa esteira de idéias que parte o interesse pelo termo grego *ethos* e sua conceituação, a primeira das três espécies de provas de persuasão (*pístis*) pelo discurso – conforme Aristóteles em sua *Retórica* - juntamente com o *pathos* e o *logos*. O filósofo antigo definiu o *ethos*, substituído em muitas traduções pelo termo *caráter*, e equiparado por mim à expressão “imagem de si” nos parágrafos supracitados,³⁹ como sendo o meio de persuasão que se refere ao caráter moral do orador:⁴⁰

³⁸ POCOCK, J. G. A. **Linguagens do ideário político**. São Paulo: Edusp, 2003. p. 66-67.

³⁹ Expressão que utilizo tendo em consideração o livro *Imagens de si no discurso*, organizado por Ruth Amossy.

⁴⁰ ARISTÓTELES, **Retórica**, 1356a.

Persuade-se pelo caráter [*ethos*] quando **o discurso é proferido de tal maneira que deixa a impressão de o orador ser digno de fé**. Pois acreditamos mais bem e mais depressa em pessoas honestas, em todas as coisas em geral, mas sobretudo nas de que não há conhecimento exato e que deixam margem para dúvida. É, porém, necessário que esta confiança seja resultado do discurso **e não de uma opinião prévia sobre o caráter do orador**;⁴¹

Nas ciências lingüísticas, o *ethos* vem sendo alvo de grande interesse desde a década de 80, revigorado inicialmente dentro dos estudos franceses acerca da enunciação e da análise do discurso com Ducrot e Dominique Maingueneau, porém, ele adquiriu múltiplos usos e significações de acordo com as disciplinas que o empregaram. Diferentemente da citação destacada de Aristóteles acima referida, os sociólogos percebem, com Pierre Bourdieu,⁴² que a autoridade do que fala é grande responsável na legitimação do discurso, de maneira que o *ethos* não poderia ser analisado como uma construção unicamente verbal, como também *simbólica* e *anterior* ao discurso.

Outro acréscimo importante das perspectivas mais recentes em relação à definição primeira aristotélica é a leitura do *ethos* retórico como constituído não apenas *no* discurso como também por aquilo que não foi enunciado, sejam elementos pré-discursivos ou intradiscursivos. Como aponta Dominique Maingueneau, o *ethos* não é apresentado “*no* que se diz”, mas na personalidade que “*se demonstra ter* na enunciação.”⁴³ Assim, o *ethos* está associado à enunciação, “ao papel que corresponde a seu discurso, e não ao indivíduo „real”, apreendido independentemente de seu desempenho oratório: é, portanto, o sujeito de enunciação enquanto está enunciando que esta em jogo aqui.”⁴⁴ Isso poderia colocar em xeque a utilidade do conceito para os textos escritos, mas o literato francês, responde a essa questão:

⁴¹ Ibidem. Todos os termos e trechos grifados em negrito ao longo da dissertação são de minha autoria.

⁴² Cf. AMOSSY, R. O *ethos* na interação das disciplinas: retórica, pragmática, sociologia dos campos. In: AMOSSY, Ruth (Org.). **Imagens de si no discurso**: a construção do *ethos*. São Paulo: Editora Contexto, 2008.

⁴³ MAINGUENEAU, Dominique. **O contexto da obra literária**. São Paulo: Martins Fontes, 1995. p. 137.

⁴⁴ Ibidem, p. 138.

Longe de reservar o *etos* [sic] aos poemas recitados ou à eloquência judiciária, devemos admitir que qualquer gênero de discurso escrito deve gerir sua relação com uma **vocalidade** fundamental. O texto está sempre relacionado a alguém, uma origem enunciativa, uma voz que atesta o que é dito.⁴⁵

Embora exista a classificação dos meios de prova, posteriormente por Aristóteles em *ethos*, *páthos*, *lógos* - caráter do orador, emoção dos ouvintes, lógica dos argumentos -, é difícil engessar essa separação na análise retórica, uma vez que eles estão presentes em qualquer um dos três grandes gêneros de discurso na retórica.⁴⁶ Portanto, embora a proposta de estudo seja a do *ethos* da personagem, é inegável que estejam implícitos aspectos que não se limitam a essa única face da argumentação, como também ao *páthos* e ao *lógos*.

Sigo a ordem sequencial das tramas das três peças para a análise das falas - o que não evita pequenas digressões. Também dou prioridade às *rhēseis*, uma vez que são mais longas e articuladas, como um discurso que foi pensado e projetado com vistas a informar ou persuadir/argumentar, atentando para os elementos que fariam do discurso de Helena “digno de fé” ou não, ponderando por meio da comparação de suas escolhas argumentativas com as causas da persuasão elencadas por Aristóteles em sua *Retórica*: *phrónēsis* (prudência), *areté* (virtude) e *eunóia* (boa intenção).⁴⁷ Ressalvo que tal leitura do discurso em busca dessas três qualidades específicas se limitará aos discursos de Helena, escopo dessa pesquisa, tanto por questões de adequação à minha proposta como de limitação da própria extensão do estudo das três peças de Eurípides.

A análise das falas das demais personagens tem a finalidade não só de situar o leitor no andamento da trama como também, e principalmente, posicionar o *ethos* de Helena, que não se dá de forma isolada, mas sempre relacional e comparativa com aqueles que a cercam, sobretudo as mulheres. É por meio dessa comparação que podemos distinguir as qualidades/virtudes que são convenientes ou não de serem demonstradas, bem como podemos qualificar/adjetivar o *ethos* projetado. Por exemplo: quais as virtudes da esposa ideal? Quais as qualidades demonstradas por Helena em suas falas? Também nessa abordagem estou me aproximando da metodologia aristotélica na *Retórica*, uma vez que o *Livro II* é

⁴⁵ Ibidem, p. 137.

⁴⁶ ARISTÓTELES, *Retórica*, 1356a

⁴⁷ Ibidem, 1378a.

densamente dedicado à definição das emoções que o orador pode demonstrar possuir em seu discurso com a finalidade de “preparar favoravelmente o juiz”.⁴⁸

[...] o modo como é possível mostrar-se prudente e honesto deve ser deduzido das distinções que fizemos relativamente às virtudes, uma vez que, **a partir de tais distinções, é possível alguém apresentar outra pessoa e até apresentar-se a si próprio sob este ou aquele aspecto.** [...] **As emoções são as causas que fazem alterar os seres humanos e introduzem mudanças nos seus juízos,** na medida em que elas comportam dor e prazer: tais são a ira, a compaixão, o medo e outras semelhantes, assim como as suas contrárias.⁴⁹

No entanto, as virtudes/qualidades distinguidas ao longo do estudo das três tragédias, não se delimitará a partir das definições das emoções pela retórica aristotélica, pois se assim o fizesse, poderia erroneamente indicar que estabeleço uma ligação direta entre Aristóteles e Eurípides – além de limitar demais as qualidades observadas a somente àquilo que a *Retórica* apresenta. O que sigo é a metodologia de buscar estabelecer as distinções entre as qualidades mostradas nos discursos das personagens e em suas condutas e compará-las com o que é projetado por Helena em seus discursos.

Ainda, a análise da composição dos *ethe* de Helena é incompleta se não se levar em consideração a sua relação com a tradição anterior da qual bebe a tragédia, assim como também não é completa sem as especificidades da produção euripidiana. Busco apresentar detalhes das narrativas anteriores às peças e que considero relacionados ao imaginário que cerca a construção de um cenário prévio da heroína - quer para o espectador ateniense, quer para os próprios personagens da trama, sendo nesse aspecto que as considerações acerca do *ethos* posteriores a Aristóteles enriquecem o uso do conceito na presente pesquisa, perscrutando as peças enquanto constituídas por discursos pensados e direcionados para um público conhecedor da história que seria contada, assim como seus precedentes e desdobramentos futuros. Esses últimos extrapolam o recorte temporal da narrativa das peças, que poderiam ser consideradas como episódios de uma trama maior, que incorpora todo o universo das narrativas tradicionais comuns a todos numa cultura partilhada e que compõem elementos pré-discursivos.

Diante de todo o exarado, evidencia-se que o *ethos* deve ser contemplado de acordo com os estereótipos específicos de uma época e de um lugar, nesse

⁴⁸ ARISTÓTELES, *Retórica*, 1377b.

⁴⁹ *Ibidem*, 1378a.

caso, na Atenas do quinto século a.C., seccionada pelos valores da aristocracia homérica. Dentro da abordagem escolhida para essa pesquisa, é impossível falar do *ethos*, ou dos *ethe* das Helenas de Eurípides sem nos reportarmos a todo esse arcabouço de considerações já feitas, sob pena de termos em mãos uma visão mais parca do que a própria limitação das fontes nos permite.

Com essa perspectiva, analiso o *ethos* ou os *ethe* de Helena em Eurípides e, concomitantemente, também a relação à concretude das mulheres atenienses do século V - com as quais a representação de Helena se intersecciona e serve como paradigma positivo ou negativo dentro de um sistema moral específico. Em outras palavras, percebo que o conjunto de características mostradas por Helena em suas falas, buscando a adesão de sua audiência, - ou seja, buscando projetar uma “imagem de si” “digna de fé” - corresponde a um universo de sentido próprio, partilhado entre orador (Eurípides) e receptor (audiência), que permite a esse segundo relacionar as impressões transmitidas por aquele primeiro a estereótipos conhecidos, conferindo assim, um determinado julgamento acerca da Helena que têm diante de si.

1.2.1 Regimes de *ethe* e estereótipos

Ainda com relação à leitura das peças, parto do pressuposto de que a tragédia é veículo de um discurso que, embora não esteja organizado propriamente sob a forma argumentativa da *arte* retórica, possui elementos de um diálogo de persuasão com o espectador. Não obstante as considerações de Ricoeur⁵⁰ sejam sobre o romance moderno, as mesmas são válidas para nossa análise enquanto atinentes ao mundo do autor e de seu espectador/leitor e da literatura ficcional. Assim, podemos dizer que, repito, embora a tragédia não seja um discurso nos moldes usuais de um exercício retórico, como o discurso judicial, por exemplo, também se constitui a partir de uma relação de persuasão entre autor e público, sendo que este primeiro busca a confiança do segundo a partir necessariamente de um senso histórico/situação hermenêutica: Eurípides não escreveu isolado no tempo-espço. E é a partir dessa tradição, desse pertencimento, que ele compôs o *ethos* de Helena, objeto exposto na pesquisa que me proponho.

⁵⁰ RICOEUR, op. cit, 1990.

É precisamente porque o romancista não tem prova material para fornecer que pede ao leitor que lhe conceda, não só o direito de saber o que conta ou mostra, mas de sugerir uma apreciação, um juízo, uma avaliação de seus principais personagens. Acaso não era uma avaliação semelhante que permitia Aristóteles classificar a tragédia e a comédia em função de caracteres „melhores“ ou „menos bons“ do que somos, e sobretudo dar à *hamartia* – a falta terrível – do herói toda a sua força emocional, na medida em que a falta trágica tem de ser uma falta de personagens de qualidade e não de indivíduos medíocres, malvados ou perversos?⁵¹

Ao contemplar as construções semânticas ao redor da figura de Helena nas narrativas tradicionais e nas tragédias de Eurípides aqui analisadas, percebe-se que há coerência na elaboração dos diferentes “rostos” da personagem, permanecendo uma característica elementar na sua representação: a contradição. Se na *Ilíada* e na *Odisséia* restavam perguntas por responder sobre o caráter de Helena, tampouco em Eurípides essas indagações se desfazem, elas assumem, sim, novas formas e propósitos específicos do espaço e tempo do poeta. Para Edith Hall e Helene Foley,⁵² estes propósitos espaço-temporais estariam vinculados a uma forma de pensar patriarcal, xenófoba, oligárquica e veiculadora de discussões que não convinham que fossem representadas por heróis, mas sim por mulheres, estrangeiros e escravos - daí a grande visibilidade destas minorias em cena.

Considero a relação da tragédia com seu contexto histórico como sendo geral e oblíqua mais do que tópica ou alegórica. Como uma parte integral da vida pública e religiosa da cidade, a tragédia pode reforçar, justificar, ou mesmo articular a ideologia da vida cívica, os papéis político e social, e a distribuição do poder na Atenas democrática; ainda hoje ela pode – e esse é cada vez mais o caso conforme o século quinto se desenrolou – levanta questões sobre esses mesmos temas. **Através dessa representação de conflito e desses discursos e diálogos agonísticos, a tragédia é capaz de negociar se não resolver tensões críticas entre a vida pública e a privada ou entre as visões aristocrática e democrática, e seus interesses, e dar-nos uma noção de quais problemas eram de fascinante interesse da audiência.**⁵³

Às mulheres não era dada a possibilidade de se representarem – e mesmo que houvesse, para a mentalidade patriarcal dominante, elas seriam incapazes de

⁵¹ RICOEUR, op. cit., 2010, p. 275-276.

⁵² Cf. FOLEY, Helene P. **Female acts in greek tragedy**. Princeton: Princeton University, 2003.

⁵³ I consider tragedy's relation to its historical context to be general and oblique rather than topical or allegorical. As an integral part of the city's public and religious life, tragedy can reinforce, justify, or sometimes even articulate the civic life ideology, social and political roles, and distribution of power in democratic Athens; yet it can also – and this is increasingly the case as the fifth century wore on – raise questions about these same issues. Through its representation of conflict and its agonistic speeches and dialogues, tragedy can negotiate if not resolve critical tensions between public and private life or between traditional aristocratic and democratic views, and interests, and give us a sense of what problems were of gripping interest to its audience. FOLEY, op. cit., p. 17-18.

realizar tal tarefa adequadamente. No caso das heroínas trágicas aqui abordadas, as suas decisões e posicionamentos eram expressos em situações extremas,⁵⁴ como no caso do plano de fuga de Helena na peça homônima; por isso, concreta ou literária, a mulher deveria sempre ter um *kýrios* (senhor/tutor).⁵⁵

Para o cidadão de Atenas, **a apresentação teatral das mulheres já é, em si mesma, uma ocasião admirável para pensar a diferença dos sexos:** mostrá-la para confundi-la e depois reencontrá-la, mais rica após haver sido confundida, mas ainda assim consolidada ao ser reafirmada no último instante. (...) A tragédia usa todas essas palavras da língua e as transforma para fazer delas a trama de um discurso bem audível que, sob a narração, fala ainda e sempre da diferença dos sexos.⁵⁶

Com Edith Hall, Nicole Loraux e Helene Foley,⁵⁷ afirmamos que os temas das narrativas trágicas, ainda que épicos, quando apresentados na instituição cívica, são um instrumento de debate entre público e privado, reforçando ou questionando comportamentos de maneira indireta. A representação da mulher grega pelo homem na tragédia é não só um “falar *por* outro” como também um “falar *de* outro”: revela signos e padrões morais sob os quais o feminino é contemplado pela voz masculina dominante que, por sua vez, detém *o poder de representar*.

[O poder] deve ser entendido não somente em termos de exploração econômica e de coerção física como também em termos culturais ou simbólicos mais amplos, incluindo o poder de representar a alguém ou algo de certa forma dentro de certo „regime de representação”. Inclui o exercício de poder simbólico através das práticas representacionais. A estereotipação é um elemento-chave neste exercício de violência simbólica.⁵⁸

O tragediógrafo partiu de representações pré-existentes na caracterização dos seus personagens e dos seus discursos, legitimando suas variações narrativas ao mesmo tempo em que as questionava frente ao espectador. Os *ethe* de Helena são projeções de um feminino representado através de uma malha complexa de estereótipos construídos por uma *pólis* de homens, - sendo que a leitura desses *ethe* como efetivamente aceitos ou não, como plausíveis, depende intrínsecamente da sua comparação com esses estereótipos.

⁵⁴ Cf. *Ibidem*, p.119.

⁵⁵ Cf. LORAUX, op. cit., p. 72.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 12.

⁵⁷ Cf. HALL, Edith. The sociology of Athenian tragedy. In: EASTERLING, Op. cit., p. 93-127, 2003; LORAUX, op. cit; FOLEY, op. cit.

⁵⁸ HALL, Stuart. El espetáculo del Otro. In: HALL, Stuart. **Sin garantías:** trayectorias y problemáticas em estudios culturales. Enviñ-Popayán: Universidad Javeriana-Instituto de Estudios Peruanos-Universidad Andina Simón Bolívar, 2010. p. 431

Da mesma forma, Ruth Amossy acrescenta a conceituação dos estereótipos e da estereotipagem, as quais prefiro reproduzir abaixo:

A estereotipagem, lembremos, é a operação que consiste em pensar o real por meio de uma representação cultural preexistente, um esquema coletivo cristalizado. Assim, a comunidade avalia e percebe o indivíduo segundo um modelo pré-construído da categoria por ela difundida e no interior da qual ela o classifica. [...]

Na perspectiva argumentativa, o estereótipo permite designar os modos de raciocínio próprios a um grupo e os conteúdos globais do setor da doxa na qual ele se situa. [...] a construção do auditório passa necessariamente por um processo de estereotipagem.⁵⁹

Dominique Maingueneau contribui para essa percepção de posicionamento espaço-temporal do discurso - e do *ethos* projetado por meio dele - com a noção de “regimes de *ethe*”: o *ethos* não é dito, ele é *mostrado* nas escolhas efetuadas pelo locutor; o discurso pertence a um espaço e jogo de representações específicos a uma conjuntura histórica localizada que oferece um rol de estereótipos, traços psicológicos e qualidades que poderão ser assumidos pelo locutor frente ao auditório para validar seu posicionamento.⁶⁰

Segundo Michel Meyer, tudo o que é dito, todo o discurso, independentemente de sua intencionalidade, tem um impacto retórico-argumentativo, sendo que a retórica se situa justamente “nesse vazio entre o literal e o metafórico, entre a presença imediata e aquilo que existe atrás.”⁶¹ Toda a significação “é sempre uma relação questão-resposta, no caso do texto, transcendendo o sentido literal atribuído às frases”⁶² - dizer A pode significar B, ou C, mas também, é claro, pode significar apenas A. É por meio da tomada dessa relação questão-resposta, ou seja, da significação, que são feitas as considerações acerca dos discursos das personagens para o estudo da caracterização de Helena e, conseqüentemente, de seus *ethe* projetados nas peças.

Se, afirmamos com Stuart Hall, a partir da representação conferimos sentidos e significados às coisas e, ao mesmo tempo, ao expressarmos esses sentidos em uma linguagem somos compreendidos por um grupo, é porque partilhamos de um mesmo sistema de representações, constituído por códigos e

⁵⁹ AMOSSY, op. cit, p. 126.

⁶⁰ Cf. MAINGUENEAU, Dominique. *Ethos*, cenografia, incorporação. In: AMOSSY, op. cit.

⁶¹ MEYER, Michel. **A retórica**. São Paulo: Ática, 2007, p. 21.

⁶² MOSCA. apud MEYER, op. cit, p. 9.

signos e cuja traduzibilidade é fixada socialmente.⁶³ O que determina a compreensão semântica da linguagem que utilizamos é justamente a partilha ou intersecção de mapas conceituais que interpretam o mundo e lhe dão um sentido que é consensual entre um grupo humano:

Uma maneira de pensar sobre a „cultura“ é, portanto, em termos destes mapas conceituais partilhados, sistemas de linguagem e de códigos que governam a relação de tradução entre eles. Os códigos fixam as relações entre conceitos e signos. Estabilizam o sentido dentro de diferentes linguagens e culturas. Dizem-nos qual linguagem usar para expressar qual ideia.⁶⁴

É nesse espectro de conceituação que contemplamos a idéia de plausibilidade – daquilo que é aceito como próximo à verdade e que caracteriza a eficácia de um discurso, ou seja, a capacidade de um orador cooptar o público por meio do discurso que projeta. Pensando a partir das noções de “saber partilhado”⁶⁵ e de “mapas conceituais”⁶⁶, podemos inferir que um discurso pode ser considerado *verdadeiro* ou *falso* a partir da sua eficácia ao se aproximar ou distanciar do que é comum que se diga sobre tema ou situação semelhante num universo de sentidos (incluindo os estereótipos) partilhados numa cultura: “Com efeito, é do autor que parte a estratégia de persuasão que tem o leitor como alvo. É a essa estratégia de persuasão que o leitor responde acompanhando a configuração e se apropriando da proposição de mundo do texto.”⁶⁷ Nesse aspecto, Donald Mastronard ao abordar o drama ático como instrumento importante de debate cultural e intelectual na *pólis*, acrescenta acerca dos sujeitos trágicos:

Às vezes, vozes dentro do drama irão traçar lições específicas tanto na forma de avisos (ignorados) ou como comentários posteriores ao evento. Mas tais vozes podem ter diferentes níveis de autoridade para a audiência e podem sofrer de alguma parcialidade na sua interpretação [por parte da audiência].⁶⁸

⁶³ HALL, Stuart. Op. cit., p. 447.

⁶⁴ Ibidem, p. 452.

⁶⁵ DETIENNE, Op. Cit.

⁶⁶ HALL, Stuart, Op. Cit.

⁶⁷ RICOEUR, op. cit., 2010, p. 271. Também caberia aqui a citação de Ruth Amossy: “[...] toda a argumentação depende, tanto para suas premissas quanto para seu desenvolvimento principalmente, do que é aceito, do que reconhecido como verdadeiro, como normal e verossímil, como válido [...]” (AMOSSY, op. cit., p. 123)

⁶⁸ Sometimes voices within the drama will draw specific lessons either in the form of (ignored) warnings or as commentary after the fact. But such voices may have different degrees of authority for the audience and may suffer from some partiality in their interpretation (MASTRONARDE, op. cit., p. 23).

Assim, Eurípides conferiu, já na segunda metade do século V, diferentes sentidos à heroína a partir daquelas representações já conhecidas e partilhadas por uma memória comum por meio das narrativas tradicionais, como a *Ilíada* e a *Odisséia*, dialogando também com o momento contemporâneo da *pólis* na produção desses sentidos e (re)significações.

1.3 NARRATIVAS TRADICIONAIS

Uma vez que concebo a minha fonte como um texto alimentado por tradições narrativas, e que estas tradições narrativas compõem um universo de sentidos e representações acerca de Helena que são anteriores às obras de Eurípides, convém que eu apresente a partir de quais referenciais teóricos abordo estas narrativas, mais conhecidas pela classificação de *mito*.

O termo *mythos* na *Poética* de Aristóteles⁶⁹ é usado com o sentido de intriga trágica, de narrativa, sentido não distante do atribuído à palavra em sua origem: “Mito, originalmente, significa „discurso”, „conjunto de palavras que têm um sentido, um propósito”; pertence à ordem do *legein* e não contrasta com *lógos*, [...]”.⁷⁰ É com Tucídides, que se estabelece pela primeira vez uma separação entre a tradição falada e a escrita, na busca e primazia de uma verdade histórica, ou seja, verdade e história são seriamente opostas ao mito, caracterizado como a narrativa flutuante da tradição falada dos poetas antigos.⁷¹ Somente em fins do século V a.C. o termo em questão passa a “designar um discurso ou uma forma do saber mais ou menos autônoma, [...] quando pendem para o lado do *mythos* quer os relatos dos poetas antigos quer tudo que, entretanto, os logógrafos escreveram”.⁷² Em outras palavras, o que quero dizer é que a palavra *mito* não tem o seu sentido mais corriqueiro desde a sua origem e que essa categorização das narrativas parte de um olhar sempre extrínseco ao momento da produção desse discurso denominado *mito*.

⁶⁹ ARISTÓTELES. *Poética*. 1451b-1452a.

⁷⁰ VARGAS, Anderson Zalewski. **A História e a Morte do Mito**. In: ENCONTRO ESTADUAL DE HISTÓRIA, 6, 2002, Passo Fundo. *Anais*. Passo Fundo: UPF, 2002.

⁷¹ Cf. CALAME, Claude. **Mythe et histoire dans l'antiquité grecque: la création symbolique d'une colonie**. Lausanne: Payot, 1996; DETIENNE, op. cit.; VARGAS, op. cit.; VEYNE, Paul. **Acreditaram os Gregos nos seus mitos?** Lisboa: Edições 70, 1987.

⁷² DETIENNE, op. cit., p. 50.

A *mitologia* - seja como o conjunto das histórias ditas míticas, seja como a ciência que se propõe a sistematizar e dar um sentido para estas histórias - é quem precisa da categoria *mito* para existir, é quem está mais interessada em formalizar o que é o *mito*. Essa busca direcionou a análise à oposição verdade/razão contra mito/irracional: o mito é visto ou como um engatinhar do saber filosófico ou como a expressão do irracional. É partindo da crítica dessas concepções que Marcel Detienne, - a partir de seu trabalho revolucionário *A Invenção da Mitologia* - se propõe a desfazer a ilusão do mito, por meio de uma “investigação sob a forma de uma história genealógica, indo dos gregos a Lévi-Strauss e, reciprocamente, de Lévi-Strauss aos gregos”:⁷³

[...] se a mitologia é uma figura heterogênea desenhada por processos de exclusão e divisão, não pode designar nem gênero literário específico nem um tipo particular de relato. E nada, a não ser o mal-entendido que reina desde os próprios gregos, permite pensar que o mito é entendido como tal por todo o *leitor* no mundo inteiro.⁷⁴

Essa citação de Detienne é uma clara referência crítica da análise estrutural de Lévi-Strauss e sua percepção universalista do mito - que poderia ser resumida, segundo Claude Calame, pela frase do estruturalista em *Mythologiques*: “Qualquer que seja a nossa ignorância da língua e da cultura da população na qual o coletamos, um mito é percebido como mito por qualquer leitor no mundo inteiro”.⁷⁵ As consequências dessa perspectiva pós-estruturalista marcada, sobretudo, pelas produções intelectuais de Marcel Detienne, Paul Veyne e Claude Calame,⁷⁶ implicam em uma nova metodologia de análise: “Nosso interesse estará, portanto, no dinamismo da realização do discurso, com sua capacidade de articular um mundo ficcional, a partir de uma dada referência ecológica cultural, e com seu poder de retornar a essa realidade”.⁷⁷

Por partilhar dessa concepção dinâmica, adoto a mesma estratégia de Claude Calame de usar a expressão “narrativas tradicionais” em vez do termo

⁷³ DETIENNE, Marcel. **A Invenção da Mitologia**. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília, DF: UnB, 1992. p. 12.

⁷⁴ Idem.

⁷⁵ Lévi-Strauss, 1958, p. 232 apud CALAME, op. cit.

⁷⁶ Também utilizo as análises de Jean-Pierre Vernant que, como aponta Anderson Zalewski Vargas apesar de também ter criticado o conceito de mito, seus estudos têm um caráter, em muitos aspectos, estruturalista.

⁷⁷ CALAME, op. cit, p. 7.

“mito”,⁷⁸ que carrega um esforço explicativo e de sistematização que minimiza tanto as narrativas quanto quem as produziu.

Mas o que são as narrativas tradicionais? Concebo como aquelas histórias que se constituem no decorrer inúmeros processos de corte, mistura, divisões e inclusões de seus elementos narrativos perpetuados pelos indivíduos de um determinado grupo ao longo do tempo – que coordena esses processos pela aceitação e apropriação feitas de determinados discursos em detrimento de outros.⁷⁹ Essas narrativas, ainda que bastante heterogêneas em muitos detalhes, estão intimamente ligadas à memória coletiva desses grupos acerca de seu tempo passado, permitindo a criação de uma coesão social no sentido apontado por Detienne de “um saber partilhado”⁸⁰ - a memória fabrica, assim, uma tradição. É um discurso que flutua entre as gerações até, aparentemente, o momento em que são mais ou menos fixados alguns elementos, o que o mesmo historiador chama de “partes cristalinas do discurso”:

No decorrer do processo de transmissão oral, na cadeia sem interrupção dos contadores, esses níveis de probabilidade vão chocar-se, vão gastar uns contra os outros, desprendendo assim progressivamente da massa do discurso aquilo a que pode chamar-se as suas partes cristalinas, isto é, a um relato tradicional um alcance simbólico maior, ou, ainda, o que transforma uma história naquilo a que chamamos mito, nome que a antropologia, à semelhança dos gregos, escolheu para batizar as narrações das sociedades tradicionais.⁸¹

O que determina a escolha da permanência de determinadas histórias e o esquecimento de outras? Justamente essa memória coletiva, orientada para o presente, mas que articula o seu passado com fundações comuns (estáveis) e elementos variáveis, que necessitam da aprovação de seus narradores. Esses elementos instáveis são continuamente realocados, modificados, excluídos e reinterpretados: “A função da memória social da oralidade não é nem registrar mecanicamente nem reproduzir fielmente. Na sequência da escrita e das suas

⁷⁸ É claro que mantive o uso da palavra mito nas citações dos autores que utilizei e que utilizam o termo. Mas entenda-se que quando faço uso dessas citações, traduzo o que chamam de „mito” por „narrativas tradicionais”.

⁷⁹ Como já apontei anteriormente, considero as narrativas tradicionais essenciais para a análise do *ethos* de Helena no que tange aos aspectos pré-discursivos, assim como para a análise do jogo de sentidos utilizados por Eurípides.

⁸⁰ DETIENNE, op. cit., 1988, p. 51.

⁸¹ Ibidem, p. 58-59.

imposições, essa memória só pode reorganizar e reinterpretar”.⁸² Seguindo os estudos de Marcel Detienne, volto-me para a *Ilíada* e a *Odisséia* enquanto exemplos de estabilização de narrativas tradicionais.

1.4 TRAGÉDIA

Os mitos tradicionais não devem ser alterados, e fazer, por exemplo, que Clitemnestra não seja assassinada pelo filho, e Eurífila por Alcmeón. Contudo o poeta deve achar e usar artisticamente os dados da tradição.⁸³

Nesse tópico demonstro alguns referenciais significativos para o entendimento de como relaciono o teatro clássico e as narrativas tradicionais (as quais associo à composição de um universo de sentido pelo público/audiência da tragédia), bem como as especificidades da obra euripidiana.

No que concerne ao estudo do gênero trágico, tanto Jacqueline Romilly quanto Jean-Pierre Vernant⁸⁴ dentre tantos classicistas dos quais apontaram o caráter cívico da tragédia grega desde a sua origem, - segundo esse último, “a tragédia não é apenas uma forma de arte, é uma instituição social.”⁸⁵ Feita para ser representada num concurso *em público* e *para* o público dentro de um festival articulado e patrocinado pelos arcontes, a tragédia tem a cidade como *locus* de atuação e os cidadãos como seu auditório.⁸⁶ Independente dos desdobramentos dados pelo poeta, a matéria-prima da qual partia o enredo trágico era constituída por narrativas conhecidas por todos os cidadãos desde a infância a partir epopéia: o tragediógrafo detinha, assim, a autoridade do *sophós* (sábio), epíteto dado aos poetas gregos desde o século VI, recontando, revisitando e/ou questionando imagens já conhecidas pela tradição como também oferecendo/expondo debates ao público.⁸⁷

⁸² Ibidem, p.57.

⁸³ ARISTÓTELES. **Poética**. 1453b

⁸⁴ ROMILLY, Jacqueline. **A tragédia grega**. Brasília: UnB, 1998, VERNANT, Jean-Pierre. **O mito e a religião na Grécia antiga**. Lisboa: Teorema, 1991.

⁸⁵ VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. **Mito e tragédia na grécia antiga**. São Paulo: Perspectiva, 1999. p. 10.

⁸⁶ Como sabemos, a palavra “cidadão” designa uma parcela restrita de homens no contexto da Atenas Clássica. Quanto à presença de indivíduos não-cidadãos na audiência, já foi apontado anteriormente que é um ponto inconcluso nos debates acadêmicos.

⁸⁷ Cf. MASTRONARDE, op. cit.

O drama fornece uma polifonia de vozes, e na tragédia ática a polifonia delinea contrastes e conflitos não apenas entre personagens principais, mas também entre personagens principais e secundários, geralmente anônimos, assim como entre caracteres principais e o corpo coletivo do coro.⁸⁸

Conquanto utilizem a *Ilíada* e a *Odisséia* (para citar duas referências conhecidas dentre muitas outras perdidas) como matéria-prima, as tragédias não são a representação da narrativa tradicional, muito menos versões dentre outros discursos criados ou escolhidos pelo tragediógrafo: “são obras escritas, produções literárias individualizadas no tempo e no espaço e, propriamente, nenhuma delas tem paralelo.”⁸⁹

A tragédia questiona os homens e os deuses, a miséria humana e a justiça divina, a atuação e as obrigações morais do cidadão na *pólis*. Questiona, mas não renega. A memória das narrativas tradicionais não é negada, ela é novamente trabalhada e apresentada a partir das mudanças ocorridas no grupo que a selecionou e preservou:

Os Gregos nem por um instante se espantam de haver entre eles reflexos do passado; recolhem mitos por toda a parte. Como é que esses aerolitos chegaram até eles? Não pensam nisso; não vêem o *medium*, só se apercebem da mensagem. Também não se espantam de que o passado tenha deixado uma recordação: é obvio que todas as coisas têm o seu reflexo, da mesma maneira que os corpos têm sombra. A explicação do mito está na realidade histórica que reflete, pois uma cópia explica-se pelo seu modelo.⁹⁰

O teatro trágico de Eurípides é marcado pelas novas idéias do século V – não uma revolução filosófica ou uma negação das narrativas tradicionais, mas perguntas que estão presentes nos discursos das personagens em cena refletindo uma perspectiva bastante contemporânea de ser e de se posicionar. A forma como se colocam essas figuras trágicas, os argumentos narrativos que legitimam seu caráter, os desdobramentos das ações humanas e divinas são elaborados a partir de um ideal do plausível, em outras palavras, de um ideal do que é legítimo dentro das estratégias narrativas anteriores e no contexto atual.

⁸⁸ Dramatic genre provide a polyphony of voices, and in Attic tragedy the polyphony entails contrasts and contests not only between major characters, but also between major characters and humble, usually anonymous characters, and between major characters and the collective body of the chorus. (Ibidem, p. 19).

⁸⁹ VERNANT; VIDAL-NAQUET, op. cit., p. XXII.

⁹⁰ VEYNE, Paul. **Acreditaram os Gregos nos seus mitos?** Lisboa: Edições 70, 1987. p. 87.

Nietzsche chegou a criticar Eurípides como sendo o símbolo do fim da tragédia, concebendo-o como dotado de um “racionalismo cego”,⁹¹ abandonando os meios considerados pelo filósofo como mais artísticos e próximos da esfera religiosa do culto dionisíaco. No entanto, juntamente com Jacqueline Romilly, penso que os questionamentos presentes no trabalho de Eurípides se dão enquanto reformulações e adequações do autor a partir das narrativas tradicionais. Eurípides traz nos discursos de suas personagens o que Romilly chama de “racionalismo crítico”,⁹² não que negue os deuses ou pregue uma irreligião, mas questiona tudo o que é discrepante, o que é próprio ou não de um deus e até aonde vai a sua intervenção. Também não traz uma negativização do *mythos* – ao menos nas três peças em que Helena aparece como personagem em cena, a palavra surge pouquíssimas vezes e com o mesmo sentido dado em sua gênese, ou seja, o de “palavra”, “narrativa”.⁹³

A abertura do discurso trágico à retórica sofística e ao racionalismo socrático deve ser encarada não como o ataque ao mito que Nietzsche lastimava, mas sim como um reconhecimento de que o mito já tinha perdido muito de seu prestígio como uma ferramenta para descoberta da verdade e avanço do diálogo social. Uma vez que o mito é questionado, a tragédia se torna marginal.⁹⁴

A elaboração dos discursos em Eurípides está intimamente ligada à ascensão da retórica no século V, sobretudo da retórica sofística - aspecto satirizado por Aristófanes,⁹⁵ mas também bastante comentado nos *scolia*⁹⁶ e mesmo por Quintiliano (35-100 d.C) em sua obra *Institutio Oratoria*. Essa contemporaneidade com o movimento sofístico trouxe ao discurso trágico de Eurípides o caráter

⁹¹ NIETZSCHE, Friedrich. **El origen de la tragédia**. Buenos Aires: Espasa-Calpe Argentina, 1945. p. 88.

⁹² Opto pela concepção de *racionalismo crítico* por acreditar que a interpretação do *racionalismo cego* de Nietzsche poderia acarretar na noção errônea de que há em Eurípides algo de anti-mítico ou pré-filosófico. (ROMILLY, op. cit., 1998. p. 125)

⁹³ “Sim, o desejar é saboroso: em palavras [*mythois*], ao menos, emanadas da boca, não custa nada acalantar o espírito.” (*Orestes*, v. 175-177).

⁹⁴ “The opening of tragic discourse to sophistic rhetoric and Socratic rationalism may be seen not as the assault on myth that Nietzsche deplored but rather as a recognition that myth had already lost much of its prestige as a tool for the discovery of truth and the advancement of social dialogue. Once myth is in doubt, tragedy becomes marginal.” (BURIAN, Peter. **Myth into muthos: the shaping of tragic plot**. In: EASTERLING, op. cit., p. 208).

⁹⁵ As referências mais antigas a essa especificidade de Eurípides estão presentes nos deboches das peças do comediógrafo Aristófanes, que coloca a figura de Eurípides em três peças suas, *Acarnenses* (425 a.C), *As Mulheres que Celebram as Tesmofórias* (412 a.C) e *As Rãs* (405 a.C).

⁹⁶ Cf. MASTRONARDE, op. cit.

probabilístico da argumentação. Um questionamento mais tangencial que perpassa o estudo da peça é apontar como, por meio da projeção de um *ethos* discursivo, as personagens se posicionam e legitimam sua opinião/versão das causalidades da guerra de Tróia. Dessa forma, podemos também trazer para esse debate o caráter pedagógico da tragédia enquanto uma fonte de “citações sapienciais e exemplos de técnica retórica [...]. Eventos e discursos da tragédia podiam servir de inspiração à prática retórica.”⁹⁷ É por meio do discurso das personagens, fortemente marcado pela retórica na sua estruturação argumentativa, que analisarei a composição do *ethos* de Helena empregados por Eurípides.

⁹⁷ “gnomic statements and examples of rethorical technique [...]. Incidents and speeches from tragedy could serve as inspiration for rethorical practice.” (Ibidem, p. 7)

2 CAPÍTULO 1 - HELENA DE ESPARTA EM TRÓIA: *TROIANAS* (415)⁹⁸

2.1 RESUMO DA PEÇA

Troianas é a primeira peça a ser analisada na pesquisa por critério cronológico, datando de 415. Nessa trama, o centro da ação é o sofrimento da rainha Hécuba, que vê de forma impotente o desfilar das sucessivas desgraças consequentes da derrota de Tróia e que vão, pouco a pouco, dismantelandando todo o universo conhecido da anciã. O enredo se passa nos momentos seguintes à derrota de Tróia e à captura e divisão das cativas troianas como espólio de guerra aos aqueus. Helena é a esposa que, segundo as palavras de Cassandra, partiu por vontade própria de Esparta para Tróia (e não à força), mulher pela qual muitos homens lutaram e morreram, apesar de o próprio Menelau afirmar que guerreara para vingar a ofensa de Páris, e não por causa dela. A percepção que fica para o espectador é a de uma Helena culpada e impune, tendo em vista a sua caracterização em oposição com a empatia causada pela figura sofrida de Hécuba e das demais troianas. As personagens, por ordem de entrada, são: Poseidon, Atena, Hécuba, Coro de cativas troianas, Taltíbio (arauto), Cassandra, Andrômaca, Menelau, Helena.

2.2 ANÁLISE DA PEÇA

2.2.1 Poseidon e Atena

O prólogo é presidido por dois imortais, Poseidon e Atena, que dialogam acerca dos acontecimentos seguintes à derrota dos troianos pelos aqueus. Poseidon, outrora protetor de Ílio e arquiteto da famosa muralha protetora da cidadela, reconhece sua derrota e decide abandonar a terra de Príamo. Agora, o que se segue é o destino das mulheres troianas, sem lar, sem esposos, pais, filhos ou

⁹⁸ A tradução escolhida para a análise de *Troianas* é a do classicista e tradutor brasileiro, Christian Werner, professor de língua e literatura grega na USP, e que partiu do texto grego estabelecido por J. Diggle na obra *Euripidis Fabulae* (DIGGLE, J. **Euripidis Fabulae**. Oxford: Oxford University, 1981). Assim, a conferência dos termos gregos colocados entre colchetes ao lado ou abaixo do termo traduzido foi feita em consulta minha ao texto de J. Diggle na obra já referida. Os termos gregos estão transliterados no alfabeto latino de acordo com as normas estabelecidas pela Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos (SBEC).

irmãos, sem um *kýrios* (senhor/tutor) que as oriente e represente; não só destituídas de seus pares como também colocadas na condição de espólio de guerra, *géras*, aguardando a sua partilha entre os heróis vencedores.

Poseidon

Junto com os muitos ululos das prisioneiras
que por sorteio obtêm seus senhores, grita o Escamandro.
Umas, a tropa árcade, outras, a tessália
e os Teseidas, chefes dos atenienses, obtiveram.
As Troianas não sorteadas sob esses tetos
aí estão, separadas para os primeiros
da armada, **e com elas a Tindárida lacônia,
Helena, que com justiça é prisioneira.**
(Eur., *Tr.*, v. 28-35)⁹⁹

Já nos primeiros trinta e seis versos, temos uma opinião divina sobre a responsabilidade de Helena como destruidora de Tróia, considerando justo que ela seja levada presa. Além disso, é importante perceber que Poseidon dá à rainha espartana o patronímico de “Tindárida”, ou seja, filha de Tíndaro, soberano mortal, caracterizando-a não como fruto da união divina entre Zeus e Leda – detalhe que é essencial na análise do *ethos* de Helena, como tendo sido ela um instrumento divino ou apenas uma mortal adúltera. Dentre as mulheres que sofrem terrivelmente, está aquela que é responsável pela ruína de todas, destacando-se da amálgama de cativas as trajetórias das principais figuras da realeza troiana.

Poseidon

E a afligida, essa aí, se alguém a quer ver,
Hécuba está deitada diante dos portais,
vertendo lágrimas, muitas e por muitos;
sua filha, Polixena, junto à placa tumular
de Aquiles furtivamente morreu, plangente.
Príamo e os filhos partiram; e, virgem,
o senhor Apolo repudiou Cassandra, girante,
e deixando de lado o que é do deus e a reverência,
Agamêmnon desposa, à força, escuso leito.
(Eur., *Tr.*, v. 36-44)

Desenha-se o sofrimento da rainha troiana como o pior de todos, atingida por todos os lados, já posicionada em cena, onde ficará até o fim e verá desfilar uma sucessão de infortúnios que se acumularão. Não há a sucessão dos eventos em

⁹⁹ No lugar das notas de rodapé, optei pelo modelo entre parênteses (ainda que essa mescla não seja conforme recomenda a ABNT), logo após o texto, para as referências das três principais peças analisadas (quando feitas citações), com a finalidade de tornar a leitura menos cansativa, evitando o constante exercício de pausa da leitura e queda do olhar para o fim da página.

contrário, como Aristóteles caracteriza a *peripécia*,¹⁰⁰ o tom é o mesmo de ponta a ponta da trama e a expectativa é a do recebimento das más notícias pela rainha. Coloca-se nesse prólogo já uma prévia do destino funesto de Cassandra e do sacrifício de Policena, um golpe cujo anúncio à mãe é esperado pelo espectador.

Entra Atena com Poseidon, propondo que se associem para castigar os aqueus, dos quais é protetora e pelos quais foi ultrajada em seu templo:

Atena

Não sabes que fui ultrajada [*hybristheîsan me*] eu e meu templo?

Poseidon

Sei, quando Ájax arrastou Cassandra com violência.

Atena

E nada terrível sofreu ou ouviu dos aqueus.

(Eur., *Tr.*, v. 69-71)

A vitória dos aqueus é maculada pela *hýbris* de seus comandantes, exemplificada pelas atitudes de Neoptólemo, filho de Aquiles que mata Príamo quando esse estava ajoelhado aos pés do altar de Zeus Herqueios e de Ájax de Locros, arrasta à força Cassandra, sacerdotisa de Apolo e princesa troiana, enquanto refugiada no templo de Palas Atena. O excesso das ações não está exatamente na violência do assassinio do rei adversário, - algo comum na guerra - ou no ato forçado de Ájax contra Cassandra - uma vez que o esperado é que as jovens, independentemente de suas vontades, sejam rebaixadas à condição de escravas/concubinas e, em alguns casos, alçadas à de esposa -, mas na profanação do templo.

Por isso, Atena planeja com Poseidon um retorno infeliz para os gregos, maldição que, a cada desventura troiana narrada, certamente ecoava na lembrança dos espectadores como um troco divino aos chefes aqueus – desdobramento da trama que já era consagrado na tradição narrativa antiga pela *Odisseia*.

2.2.2 Hécuba e o Coro de cativas

Com esta deixa, os dois deuses saem para a rainha Hécuba entoar uma monódia plena de metáforas náuticas, comuns na tragédia grega,¹⁰¹ e que se referem não só ao destino vagante das cativas de maneira figurada, como também

¹⁰⁰ ARISTÓTELES, *Poética*, 1452a, 22.

¹⁰¹ ROCHA PEREIRA, Maria Helena da. *Estudos de história da cultura clássica*. 10. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2006. v. 1: Cultura Grega. p. 33, nota 18.

ao futuro literal, quando embarcarão nas naus dos vencedores como espólio de guerra.

Hécuba

[...] Navega conforme o curso, conforme o nome,
e não ponhas a proa da vida
contra as ondas, navegando ao acaso.

Aiai! Aiai!

**Por que não posso gemer, eu, infeliz,
cuja pátria, os filhos e o marido fenecem?**

Ó grande orgulho dos ancestrais
que se recolhe: afinal, **nada eras!**
(Eur., *Tr.*, v. 102-109)

É evidente o caos instalado se atentarmos que tradicionalmente, na realidade da família do cidadão ateniense, a menina casava muito cedo, por volta dos 14 anos, muito pouco instruída e dependente, indo para a casa de um homem em média com o dobro de sua idade, onde seria educada como esposa e adentraria a vida adulta. Depois do casamento, a jovem passava a fazer parte da família do marido, tendo a condição relacionada à da deusa Perséfone: “para a noiva mortal, o casamento é uma morte simbólica transitória para um novo papel numa outra casa”.¹⁰²

O âmbito dos rituais religiosos era o espaço de praxe delegado às mulheres, onde elas tinham autonomia e participavam da vida pública, era como contribuíam para a *pólis*.¹⁰³ Quando virgens, estavam sob a supervisão do pai, de um tio ou irmão, quando casadas, estavam sob a tutela do marido, de forma a serem sempre guiadas por um *kýrios* (senhor/tutor), que inclusive as representava por ocasião da necessidade de se pronunciarem em público, como num julgamento, por exemplo.

No caso de Hécuba, ela “nada é” não só por ter perdido seu *kýrios*, como também, simbolicamente, não é mais mãe, nem esposa, nem rainha, pois Tróia não mais existe: “[...] Não mais Troia/ está aí, e somos a rainha de Troia” (v. 99-100). Seviciada por si mesma, em farrapos, a protagonista ganha certamente a empatia daqueles que assistem ao seu pesar *patético*,¹⁰⁴ que é seguido de acusações contra Helena e ao chamamento do coro, composto pelas cativas troianas que saem das tendas de Agamêmnon:

¹⁰² FOLEY, op. cit.

¹⁰³ FOLEY, op. cit.; HALL, Edith. op. cit.; LORAUX, op. cit.

¹⁰⁴ No sentido da palavra *páthos*, como algo que comove, provoca paixões/emoções fortes.

Hécuba

[...] aiai, aos ventres de Troia,
para encontrar a odiosa [*stygñán álokhon*],
esposa de Menelau, ultraje para Castor,
e inglória [*dyskleían*] para o Eurotas,
a qual imolou
o semeador de cinquenta filhos,
Príamo, e a mim, infeliz Hécuba,
nafragou nesta desgraça.
(Eur., *Tr.*, v. 130-137)

Já aqui podemos exemplificar a forma relacional sob a qual vislumbra-se e constitui-se o *ethos* de Helena. Pois é inevitável que se compare os destinos miseráveis das cativas troianas com a figura de Helena. Helena também sofre as mesmas punições? Chora os mortos e se veste com farrapos tal como as outras em cena? As próprias companheiras de gênero a apontam como uma mulher “odiosa” (v. 131) e cuja má fama sobrecarrega nas demais e nos que a cercam, como se pode observar pelo uso do termo *kléos* de maneira negativa, ou seja, (*dys*)*kleían*.¹⁰⁵

Vê-se nas troianas a imagem das mulheres dos combatentes vencidos na guerra, desorientadas e sem autonomia para gerirem seus destinos, mulheres que *não são nada sem seus homens*, como lamenta Hécuba (v. 99-100) e que se contrapõem à figura de Helena. Esse grupo de cativas é privado de tudo aquilo que lhes constitui enquanto mulheres¹⁰⁶ - de acordo com a representação ateniense - por culpa de uma mulher que foi além do que lhe era permitido, transgredindo sua condição de esposa. É interessante notar que a falta de Helena se dá por um viés bastante feminino na tradição antiga, a *beleza* e a *sedução*,¹⁰⁷ de maneira oposta ao exemplo de Clitemnestra, cuja atitude transporta-a para a esfera do masculino, ou Medeia, que tange a esfera do sobrenatural e do selvagem.

Coro

Aiai, aiai, com quais lamentos
plangerias esta ruína?
Não a agulha, nos teares do Ida,

¹⁰⁵ Aliás, ao longo das três peças analisadas, verificar-se-á que a *kléos* (fama) é um termo bastante presente e importante na caracterização de Helena e das relações entre homem e mulher, público e privado. O termo ganhará peso, sobretudo, na peça *Helena*, que expõe de maneira mais evidente a dicotomia entre o que se diz e o que é de fato, entre corpo e nome, entre a Helena concreta e a o que se diz de Helena (sua *kléos*).

¹⁰⁶ Além de perderem a liberdade, uma condição cara ao ideal grego, essas mulheres perdem suas casas, filhos, esposos, pais. As virgens, ao serem levadas como escravas, perdem a oportunidade do casamento ideal para assumirem um status inferior ao de esposa, assim como as viúvas.

¹⁰⁷ Lembra-se aqui de Pandora (Hesíodo, *Trabalhos e Dias*), relação que será abordada de maneira mais detalhada mais adiante.

virando, voltearei.
 Enxergo as casas dos pais pela derradeira vez,
 derradeira... E terei labutas mais duras:
 ou chegando-me das camas dos gregos
 (suma essa noite e o nume),
 ou carregando a água da Pirene,
 serviçal miseranda de águas grandiosas.
Oxalá vamos à gloriosa,
à venturosa terra de Teseu.
Jamais ao remoinho do Eurotas,
e à morada hostil de Helena
 onde, escrava, encararei Menelau,
 o saqueador de minha Troia.
 (Eur., *Tr.*, v. 197-213)

Ainda que o futuro das cativas seja amargo, elas manifestam a sua preferência por habitarem em Atenas, em vez de Esparta, um detalhe que certamente não passou despercebido à simpatia do público ateniense. Helena, a esposa “odiosa” de um rei que devastou sem respeito aos deuses a terra troiana, vem também de uma terra odiosa, a mesma terra rival de Atenas no protagonismo da Guerra do Peloponeso (431 – 404). Em outras palavras, a empatia do público para com os sentimentos das personagens da *schēnē* não teria sido um exercício difícil, uma vez que as experiências de guerra eram uma vivência muito próxima para o grupo que assistia àquela representação. O que seria de suas esposas, mães, filhas e irmãs se acaso eles morressem na guerra?

2.2.3 Cassandra

No verso 235, entra o arauto Taltíbio trazendo notícias acerca do destino das cativas. Hécuba logo pergunta por suas filhas e nora. Primeiro, por Cassandra, que fora escolhida por Agamêmnon, apaixonado, para ser sua amante - destino esse que não é de todo ruim de acordo com a opinião do mensageiro: “Sim; não lhe é ótimo acertar a cama real?” (v. 259). Em seguida, a rainha pergunta por Policena, filha que já sabemos ter sido sacrificada no túmulo de Aquiles, pelo testemunho de Poseidon no prólogo (v. 41). No entanto, a notícia do sacrifício desta será revelada somente cerca de 400 versos mais à frente na peça, expectativa que fica suspensa para o público. A resposta de Taltíbio não será mentirosa, mas sim, nebulosa, de modo a ocultar o destino de Policena (v. 259):¹⁰⁸

¹⁰⁸ Maria Helena da Rocha Pereira, em nota acerca do episódio, aponta o comportamento compassivo do arauto para com a rainha, compadecimento que podemos interpretar como mais um elemento que soma para formar uma atitude empática do espectador com a situação da

Taltíbio – Dispôs-se que servisse ao túmulo de Aquiles.

Hécuba – Ai de mim! Gerei uma serviçal de funerais.

A propósito, que lei é essa, ou que costume [*nómos*] dos helenos, meu amigo?

Taltíbio – Proclama venturosa tua filha: ela está bem.

Hécuba – Que balbuciaste?

Ela vê o sol?

(Eur., *Tr.*, v. 264-271)

Hécuba pergunta por Andrômaca, viúva de Heitor e escolhida por Neoptólemo, filho de Aquiles e por fim, a rainha pergunta por si, vindo a saber que será escrava na casa de Ulisses, rei de Ítaca que arquitetara o plano do cavalo de madeira, permitindo a entrada dos aqueus na cidadela de Tróia. Saber dos destinos, supracitados, das principais cativas da casa real troiana é também um desfilar de estereótipos da mulher na guerra, dos papéis que ela poderia assumir nas representações desse tipo de vivência na *pólis* em guerra e nas tradições narrativas. Ao contrastá-los com o *ethos* que será mostrado por Helena em seu discurso podemos cogitar se o mesmo seria “digno de fé” ou não na medida em que ele se aproxima ou distancia-se de uma atitude *simpática*¹⁰⁹ às troianas e ao estereótipo de mulher que representam.

É interessante atentar para a ambigüidade do estereótipo de estágio da vida feminina da qual Cassandra seria símbolo dentre as diversas representações contidas na peça, a saber, Hécuba como a viúva anciã que já viveu todos os estágios da vida de uma mulher; Andrômaca como a esposa ideal; Policena como a virgem completamente entregue às designações e tutela masculinas. Em vez de projetar o *ethos* de uma enlutada, Cassandra é uma jovem sacerdotisa de Febo delirante, misturando elementos de sua condição de outrora com a de noiva. A jovem está vestida com grinaldas e insígnias sagradas, cantando um Himeneu misturado com evocações bacantes de “Evoé!”, trazendo consigo uma tocha nupcial acesa: Cassandra fora destinada como amante de Agamêmnon, sendo-lhe negado o *status* de sacerdotisa e de esposa, ou seja, ela está cantando o Himeneu de um casamento que não haverá e vestida como a sacerdotisa que já não é mais. Assim, Cassandra se adéqua mais ao estereótipo da insanidade (ainda que profética), elemento

protagonista que é também antagonista de Helena. Cf. ROCHA PEREIRA, Op. Cit., 1996.

¹⁰⁹ No sentido de maior afinidade e consonância com o comportamento.

associado como típico da fisiologia feminina¹¹⁰ e bastante explorado por Eurípides em suas peças, sobretudo em *As Bacantes* (405).¹¹¹

Após o canto do Himeneu, Cassandra explica às cativas e à mãe as razões de sua alegria/euforia: “[...] se Lóxias existe,/ desposar-me-á, **em bodas mais difíceis que as de Helena**,/ o senhor dos aqueus, o glorioso [*kleinòs*] Agamêmnon” (v. 357-359).¹¹² A filha de Príamo, amaldiçoada por Apolo a delirar profecias verdadeiras que ninguém acredita, sabe que morrerá junto com o futuro amante quando chegar ao reino dele. A partir daí, ela passa a uma *rhēsis*, com um propósito típico de um exercício retórico: defender o lado mais fraco, argumentando por quais motivos os troianos são considerados vitoriosos para ela em vez dos aqueus – trecho do qual destaco as referências a Helena.

Cassandra

[...] aqueus que **devido a uma mulher e uma Cípris**,
caçando Helena, perderam miríades.
O arguto chefe, **em nome do mais hostil**
o mais amado destruiu, agrados familiares
dos filhos dando ao irmão **por causa de uma mulher,**
que o fez de bom grado e não foi seqüestrada à força.
[...] Primeiramente, os Troianos - a mais bela glória –
Morriam pela pátria; [...]
As – para ti – dores de Heitor, ouve como são:
revelado excelente varão, morreu e partiu,
e isso a chegada dos aqueus efetua:
tivessem ficado em casa, o valor dela seria esquecido.
Páris desposou a filha de Zeus: do contrário,
teria um casamento silencioso em casa.
(Eur., *Tr.*, v. 368-374; v. 385-386; v. 394-399)

O ponto central da superioridade dos troianos sobre os aqueus é a motivação da peleja: enquanto que os troianos lutavam para preservar seus lares, terra e família, os aqueus o faziam tendo como mote o retorno forçado de uma esposa adúltera ao lar. O mote da guerra dos aqueus é “a mais detestável causa”: uma mulher. Mais grave ainda: uma mulher que não fora levada à força, tal como aconteceu com Cassandra, mas sim, motivada por Cípris. Além disso, se alguém pudesse se perguntar acerca da parcela de culpa de Páris, esta é retirada ao colocá-lo próximo da excelência, tendo conquistado uma esposa ilustre e divina devido aos

¹¹⁰ De acordo com a medicina hipocrática. Cf. FOLEY, op. cit.; HALL, Edith. op. cit.

¹¹¹ Cf. MATRONARDE, op. cit.

¹¹² Esse posicionamento de Cassandra contrasta com a cena narrada na *Odisseia*, na qual ela teria sido assassinada enquanto ainda pranteava desesperada sobre o corpo de Agamêmnon. (HOMERO, *Odisseia*, XI, v.421- 425)

seus dotes. Repare-se que, nessa argumentação, o epíteto de Helena aponta-a como filha de Zeus, diferentemente daquele patronímico utilizado por Poseidon no início da peça, argumento que qualifica ainda mais positivamente o feito de Páris por ter conquistado uma mulher de origem superior àquela dos mortais.

Ao comentar sobre os dizeres de Cassandra, Taltíbio também sentencia Helena, adjetivando-a de maneira a contrastar com Penélope, na mesma sequência de fala.

Taltíbio

Ora, o grandioso e o que parece arguto
em nada são mais fortes do que a nulidade.
O grande senhor de todos os helenos,
O amado filho de Atreu, ao desejo que elege essa
mênade [*mainádos*] submete-se: eu sou reles,
mas o leito dessa aí eu não solicitaria. [...]
E tu [Hécuba], quando o filho e Laerte te desejar
conduzir, segue: serás a serva de uma **modesta** [*sōphronos*]
mulher, como dizem os que vieram a Ílion.
(Eur., *Tr.*, v. 412-417; v. 421-423)

Penélope é o maior estereótipo de esposa ideal, sendo a responsável pela manutenção do reino de Ítaca para Odisseu, ao recusar se casar com os numerosos visitantes que a assediaram com presentes nos dez anos durante os quais não se teve notícia de seu marido. Ela é apontada não só por sua beleza, mas também pela habilidade em lidar com a situação atípica em que vive, evitando seus pretendentes sem desrespeitar as normas da hospitalidade, tendo posto como prova para eles a verga do arco, algo que só Odisseu ou alguém que se possa comparar a ele poderia fazer - e de fato, Telêmaco quase o consegue.

Penélope - Eurímaco, toda a minha excelência de beleza e de corpo
Destruíram os imortais, quando para Ílion embarcaram
os Argivos, e com eles o meu esposo, Ulisses.
Se ele regressasse para tomar conta da minha vida,
maior e mais bela seria a minha fama. Mas agora sofro,
tais são os males que me deram os deuses.¹¹³

Na sequência de versos do arauto Taltíbio ocorre a apresentação de dois estereótipos que se reforçam mutuamente pelo antagonismo de suas qualidades. De um lado, uma esposa *mainádos*, fora de controle; de outro, a esposa *sōphronos*, cuja boa fama é espalhada por aqueles que um dia visitaram seu reino. Comparação

¹¹³ HOMERO, *Odisseia*, XVIII, v. 251-256

que não se pode deixar de considerar na análise do *ethos* de Helena, uma vez que a condição de esposa infiel ou de esposa fiel se constrói de forma mais rica com o seu contrário, sendo esse o intuito de analisar não apenas a caracterização isolada da rainha espartana como também relacioná-la com outras figuras femininas como, nesse caso, a de Penélope.

O *ethos* de Helena, em seus discursos de defesa nas três peças, não é diferente do *ethos* das cativas troianas, por exemplo, no que tange a dois aspectos centrais: a heteronomia enquanto mulher no plano terreno e enquanto ser mortal no plano cósmico. Ela é incapaz de fugir da condição que seu corpo lhe impõe, desperta o desejo e é guiada por ele, representado por Cípris (v. 368). Não há, de fato, uma argumentação lógica que ela possa oferecer assumindo, ao mesmo tempo, o envolvimento nos fatos e sua inocência. Helena não pode ser uma mulher modesta (*sóphronos*) (v. 422) como Penélope, ela é comparada justamente com a mênade (*mainádos*) (v. 415), guiada por uma força divina e fora da razão humana. Hécuba também, ao apresentar a contraparte do discurso de Helena, delega à beleza de seu filho o adultério de Helena, em estado de delírio:

Meu filho era o mais notável em beleza,
e teu espírito, vendo-o, tornou-se Cípris:
 sim, toda loucura é Afrodite aos mortais,
 e é correto que o nome da deusa reja a afronesia.
 Vislumbrando-o, com trajas bárbaros
 E com ouro luzindo, **teu espírito desvairou-se.** (*exemargōthés phrénas*).
 (Eur., *Tr.*, v.988-993)

As mulheres não detêm sensatez (*sōphrosýnē*) por natureza, elas são fortemente guiadas pelos sentimentos (passionais), sendo mais suscetíveis do que os homens às influências do desejo (*érōs*) e da loucura.¹¹⁴ Também são recorrentes as associações que apontam a mulher como ser naturalmente dotado de uma fala sub-reptícia, ocultando as suas verdadeiras intenções para conquistar ajuda/apoio alheio (sobretudo masculino). Essa relação do feminino com as intrigas e a mentira, assinalada desde Hesíodo,¹¹⁵ é alimentada pela própria condição social da mulher grega como indivíduo que não detém o direito de falar em público, limitando-se ao convívio entre-muros, às tramas familiares, aos segredos e boatos umas das outras, sendo constantemente vigiadas em sua cultura.

¹¹⁴ Cf. HALL, Edith. Op. cit., p. 106

¹¹⁵ HESÍODO, **Trabalhos e Dias**, v. 77-82.

2.2.4 Hécuba e Andrômaca

Com a saída de Cassandra, Hécuba se joga ao chão e inicia uma *rhēsis* acerca dos sofrimentos femininos a serem encarados por ela na futura vida como escrava. O tom do discurso é o de uma pessoa desiludida com os deuses e resignada com a infelicidade da vida terrena, percepção que culmina com a frase final da rainha, reproduzindo uma máxima¹¹⁶ comum entre os poetas gregos: “Dentre os venturosos,/ nenhum considereis afortunado antes de morto.” (v. 509 - 510).

Hécuba

[...] Ó deuses: apelo a meus aliados, os vis;
 Ora, mas faz sentido invocar os deuses,
 Quando um de nós alcança fortuna desafortunada [*dystykhē*].
 Primeiro assim, é-me amável cantar o que é bom:
com meus males lançarei maior piedade. [...]
 (Eur., *Tr.*, v. 470-474)

É importante notar a organização discursiva da oradora, ao expressar sua vontade de causar compaixão e ter consciência de que deve ordenar seus argumentos de maneira a ser mais eficaz na projeção de seu *ethos* para que provoque o *páthos* desejado. Além disso, Helena é posta como causa primeira da guerra e, de maneira bastante clara, tem sua conduta vil associada ao cerceamento do fluir natural/esperado da vida das mulheres troianas. A reputação de uma só mulher é responsável por macular a de todas as demais, não só pelas conseqüências dos seus atos, mas, sobretudo, pelo reforço das alcunhas negativas com as quais o feminino é denominado e contemplado pelo contexto patriarcal.

Hécuba

[...] As virgens que nutri
 em vista da honra distinta dos noivos
 para outros nutri, arrebatadas de minhas mãos:
 não há esperança de por elas ser vista,
 e eu mesma não as verei, nunca mais.
 E no final, cúmulo de aflitivos males [*kakōn*],
 Escrava, mulher, anciã à Hélade irei. O
 que para esta velhice é intolerável, nisto
 por-me-ão: ou a serva de portas para
 vigiar chaves – a genitora de Heitor; ou a
 assar pães e ter a cama no chão,

¹¹⁶ Aristóteles, ao definir o uso das máximas na argumentação como uma afirmação que é geral e não específica, dá como exemplo, dentre outros, o verso 863 da *Hécuba* de Eurípides: “ -Não há homem que seja inteiramente feliz.” (ARISTÓTELES, *Retórica*, 1394a-1394b)

alquebradas costas, após régios colchões,
 vestindo em torno de pele rota rotos
 farrapos de peplos, inglórias ao próspero.
 Pobre de mim, **através de um esposal
 de uma mulher**, o que atingi e atingirei!
 Filha, Cassandra, bacante com os deuses,
 em que circunstância afrouxaste tua pureza.
 E tu, onde, onde estás, ó pobre Polixena!
 (Eur., *Tr.*, v. 484-502)

Inicia-se um belo *estásimo* à maneira homérica, com a invocação da Musa para cantar o enredo do dolo dos troianos por meio do cavalo de madeira dos argivos. Nesse ponto, levanto uma analogia interessante de ser feita entre o cavalo de Tróia e a própria Helena: tanto um como outro são um mal para a cidade, disfarçado de bem e acolhido com festejos pelos troianos, são *kalón kakón*¹¹⁷ assim como Pandora, um belo presente que traz desgraças. Não só o cavalo é um presente, Helena também tem essa condição de prêmio ao ter sido roubada juntamente com os tesouros de Menelau e transportada até Tróia por Páris. Temos, assim, a ambivalência do verso cantado pelas cativas, “Alegrando-se com cantos,/ dispuseram de **solerte desgraça**” (v.529-530): estariam se referindo ao cavalo de madeira ou à rainha de Esparta? Da mesma forma se poderia perguntar: ao acolher a sua bela noiva, o que os homens estavam trazendo para seus lares? Fortuna ou desgraça? Helena se adéqua, assim, ao estereótipo negativo de esposa, que não contribui para o crescimento da unidade familiar, bem como traz dificuldades para o esposo, embora, aparentemente, encante ao olhar.

Assim como Penélope, Andrômaca - que surge no verso 576, transportada num carro que traz também as armas de Heitor, carregando o filho Astianacte no colo - serve de estereótipo de esposa ideal. Nos versos lamentosos onde as dores de Hécuba e da nora se somam, essa lamenta a união de Páris¹¹⁸ com Helena e noticia o sacrifício de Policena no túmulo de Aquiles (v. 622-623). Em seguida, Andrômaca elabora uma *rhēsis* (v. 635-683) de importância vital para a análise do *ethos* de Helena, vez que o *ethos* da personagem ao público não se configura de maneira isolada, mas sim, comparativamente; desse modo, a argumentação de Andrômaca sobre a esposa ideal estabelece um estereótipo que se reflete no *ethos* a ser projetado por Helena.

¹¹⁷ HESÍODO, *Teogonia*, v. 585.

¹¹⁸ “[...] o qual, graças a leito odioso, destruiu a cidadela de Troia.” (v. 598).

Em primeiro lugar, qual a principal divergência na caracterização de Helena quando a comparamos com Penélope ou Andrômaca? A figura de Helena põe em jogo a fidelidade, um ponto elementar no que se refere à esfera privada desde antes dos poemas homéricos. Virtude que é questionada não apenas em Helena, como também em Clitemnestra, em Penélope, em Andrômaca e até mesmo por meio da deusa Afrodite – basta lembrar a passagem da *Odisséia* na qual o aedo canta o mito da traição de Afrodite com o deus Ares descoberta pelo esposo da deusa, Hefesto.¹¹⁹ Como estudar a caracterização do *ethos* de Helena, ou melhor, como qualificar essa caracterização: fiel, infiel, um exemplo positivo ou negativo? Indícios dessa caracterização podem ser alcançados a partir, principalmente, da comparação da conduta de Helena com a de outras heroínas gregas.

Ao longo dos poemas homéricos, apresenta-se traços que sinalizam a situação atípica em que Helena vive, dividida entre o jovem amante e o esposo. Quando comparamos as características apresentadas pela rainha espartana com o estereótipo de esposa na cena doméstica entre Andrômaca e Heitor no Canto VI da *Ilíada*, por exemplo, podemos perceber melhor a ambigüidade que cerca Helena:

Helena (para Príamo)

Sinto por ti, caro sogro, respeito e vergonha a um só tempo.
Bem melhor me fora se a Morte terrível me houvesse levado,
antes de haver consentido em seguir o teu filho, deixando
o lar e o esposo, minha única filha e as gentis companheiras.¹²⁰

Andrômaca

[...]

Bem mais vantajoso me fora

**que, antes de vir a perder-te, se abrisse o chão duro. Nenhuma
outra esperança me resta, colhendo-te o negro Destino.**

[...]

És para mim, caro Heitor, assim pai como mãe veneranda,
és meu irmão, de igual modo, e marido na idade florente.¹²¹

A esposa fiel é totalmente entregue ao marido, que lhe dá seu sentido de existência e um significado, lhe confere o *status* almejado por toda a aristocrata homérica como mulher ideal e exemplar: é a existência do marido que permite que ela seja esposa, mãe, senhora de suas criadas. No entanto, Helena foge de seu lar com um estrangeiro, demonstrando em seguida arrepender-se de tal feito... Segundo

¹¹⁹ HOMERO, *Odisséia*, VIII, v. 266-366.

¹²⁰ HOMERO, *Ilíada*, III, v. 172-176.

¹²¹ Ibidem, *Ilíada*, VI, v. 410-412; v. 429-430.

as caracterizações presentes nas peças conhecidas de Eurípides, Helena não tem filhos oriundos de sua relação com Páris, nem filho homem de sua união com Menelau; em toda a *Ilíada* surge numa única tarefa doméstica que é a de tecer um tapete que representa a guerra que é motivada, para todos os efeitos, por ela mesma.¹²² No episódio da visita de Telêmaco a Lacedemônia,¹²³ a entrada de Helena, acompanhada das criadas, “semelhante a Ártemis da roca dourada”,¹²⁴ é uma entrada triunfal. Mas apesar da comparação à deusa virgem, em vez da deusa do desejo, Afrodite, e do epíteto da deusa utilizado na situação ser uma expressão que remete à tão feminina atividade dos cuidados com a roca, há elementos no Canto IV que não condizem perfeitamente com a pintura impecável de uma situação doméstica: Helena intervém na conversa de Menelau com Telêmaco e Psítrato, narra uma versão do cerco a Tróia onde apresenta um determinado comportamento que Menelau contradiz posteriormente, ao narrar outra história também à respeito do cerco a Tróia. Helena também administra uma poção mágica egípcia (ópio) nas bebidas dos três personagens (ainda que bem intencionada, essa atitude de Helena alude a um campo de ocultismo que não se dá na esfera doméstica). Aqui, o episódio do Canto IV da *Odisséia* (v. 219-289) merece especial atenção, pois contrasta bastante com a cena supracitada de Andrômaca e Heitor na *Ilíada* (v. 370-502).

Após essa breve digressão acerca dos poemas homéricos, voltemos a nossa atenção para a entrada de Andrômaca em *Troianas*. O discurso que se segue, quase um manual da esposa-modelo na Atenas clássica, conduz o ouvinte/leitor a, passo a passo, operar um exercício de comparação entre Andrômaca e Helena.

Andrômaca

Mas eu, tendo mirado o bom-renome [*eudoxías*],
obtido o máximo de fortuna, errava.
Pois o modesto [*sōphron*] que é inventado para as mulheres,
isso granjeei sob o teto de Heitor.
Primeiro, pois (é o caso ou não é o caso de
insulto às mulheres) isto mesmo atraí
ser vilipendiada, se ela não fica dentro:
disso afastando o anseio, resistia em casa.
(Eur., *Tr.*, v. 644-651)

¹²² Ibidem, III, v. 120-128.

¹²³ Idem, *Odisséia*, IV, v.120-137.

¹²⁴ Ibidem, IV, v. 122

O comedimento diante da vontade do esposo, o não ser vista ou falada é o esperado da esposa que detenha *sōphrosýnē*, a exemplo de Penélope, o maior estereótipo positivo, e que cuida para que sua *kléos* não se sobreponha ou prejudique a *kléos* do marido. Acerca disso, Helene Foley também comenta:

A *Odisseia* é similarmente cuidadosa ao insistir, do início ao fim, que a reputação de Penélope pela sua excelência, como exemplo de esposa ideal, complementa a reputação de seu marido mais do que a transpassa ou a sobrepõe. [...] Eurípides, por sua vez, apresenta uma Alceste e uma Helena virtuosas, cujas reputações por excelência ameaçam ofuscar ou comprometer permanentemente a de seus respectivos esposos.¹²⁵

Andrômaca continua: “Depois, dentro do gineceu, palavras sutis/ não introduzia, mas a razão, mestre/ inato, boa, eu me contentava de ter/” (*Troianas*, v. 651-653). A astúcia e engenho femininos, tão negativizados no caso do dolo de Zeus promovido por Hera¹²⁶ e no caso do assassinio de Agamêmnon sob o consentimento de Clitemnestra - “devido ao estratagema da esposa amaldiçoada”¹²⁷-, podem se tornar demonstração da *areté* da “sensata Penélope” quando esta, por meio do ardil de uma mortalha que tecia durante o dia e descosia durante a noite, conseguiu evitar pelo período de três anos que algum pretendente tomasse o lugar de Odisseu. Ainda assim, a má conduta de apenas uma mulher é parâmetro para se duvidar das outras dentro de um senso de cumplicidade feminina e da intriga como intrínsecos à natureza das mulheres - como narra Odisseu na conversa com Agamêmnon em sua passagem pelo Hades:

Agamêmnon

Dos gritos o mais terrível foi o da filha de Príamo, Cassandra, morta pela **ardilosa Clitemnestra**,¹²⁸

[...] A cadela afastou-se e, embora eu estivesse já a caminho do Hades, ela não quis fechar-me as pálpebras nem a boca. **Pois é certo que nada há de mais vergonhoso que uma mulher que põe tais acções no espírito, como o acto ímpio que aquela preparou,** causando a morte de seu legítimo marido. Pois eu pensava que regressava a casa, bem querido para os filhos e para os meus servos. **Ela é que, pensando coisas terríveis, derramou vergonha sobre si própria e sobre as mulheres vindouras - mesmo sobre aquela que praticar o bem.**¹²⁹

¹²⁵ FOLEY, op. cit., p. 303.

¹²⁶ HOMERO, *Ilíada*, XIV.

¹²⁷ HOMERO, *Odisseia*, IV, v. 92.

¹²⁸ HOMERO, *Odisseia*, XI, v. 421-422.

Odisseu

[...] Ai, Zeus de ampla vista detestou na verdade a descendência de Atreu, **por causa das intrigas femininas, desde o início! Muitos perecemos devido a Helena; e contra ti estendeu Clitemnestra o dolo enquanto estavas ausente**¹³⁰

Agamêmnon

[...] Por causa disto, nunca sejas amável com a tua mulher!

Não lhe declares todo o pensamento que tiveres, mas diz-lhe só alguma coisa, ocultando o resto.

Mas não será da tua esposa, ó Ulisses, que virá a morte,

Pois prudente e bem intencionada na sua mente

é a filha de Icário, a sensata Penélope.¹³¹

O arдил da tela é uma história cuja narrativa se repete por três vezes ao longo da *Odisséia*, mostrando o quanto esta passagem é significativa para a caracterização de Penélope como uma esposa fiel e inteligente, uma inteligência que serve para preservar o lugar de seu marido e que também demonstra certa afinidade de virtudes entre o casal, tendo em conta a fama de Odisseu por seus engenhos e dolos: tecer é uma tarefa típica da mulher, bem como é especialidade da deusa Atena, conhecida por sua inteligência prática e astúcia, assim, um arдил como o de Penélope a aproxima de forma alusiva às qualidades da deusa Atena, que é também protetora de Odisseu.

Precisamos examinar a complexa interrelação entre a capacidade moral feminina e o papel social feminino que condicionam e estão articulados na crítica decisão de Penélope, especular brevemente por que o poema [a *Odisséia*] dá essa decisão central a uma mulher, e considerar como o mundo da *Odisséia* prefigura e inclusive dispõe os modelos de aceitação popular na Atenas clássica sobre mulheres como agentes morais. Em contraste com a tragédia, as mulheres da *Odisséia* são, ao menos aparentemente, dotadas com as mesmas capacidades morais que os homens.¹³²

Note-se que as mesmas capacidades morais não implicam em mesmos papéis sociais, pois, ainda que seja um aspecto indiscutível a prudência da mãe de Telêmaco, este por duas vezes na *Odisséia*, chama a atenção de Penélope para que se retire a seus aposentos, ao que ela prontamente obedece.¹³³ Da mesma forma silente se porta a esposa de Heitor:

¹²⁹ Ibidem, v. 425-434.

¹³⁰ Ibidem, v. 436-439.

¹³¹ Ibidem, v. 441-446

¹³² FOLEY, op. cit., p. 127.

¹³³ HOMERO, *Odisseia*, I, v. 355-360; XXI, v. 350-355.

Andrômaca**O silêncio da língua e o olhar calmo ao esposo**

confiei: **soube quando devia vencer meu esposo.**

e no que a ele devia ceder a vitória.

A notícia [klēdōn], dessas coisas, ao exército aqueu

rumando, arruinou-me. Desde que fui presa,

o filho de Aquiles quis-me tomar

como esposa: serei escrava na casa de assassinos.

(Eur., *Tr.*, v. 654-660)

Ainda sobre o silêncio e obediência buscados na esposa ideal ateniense, Tucídides, ao narrar a história da Guerra do Peloponeso, transmitiu o célebre discurso do estrategista Péricles em homenagem aos atenienses mortos, no qual chama nossa atenção um interessante excerto destinado às viúvas: “grande será a vossa glória se não ficar abaixo das qualidades que a natureza vos deu e se o vosso bom nome não se prestar a ser falado entre os homens em louvor ou em má língua” (Tuc. 2.45). Em outras palavras, das mulheres bem reputadas não era esperado mais do que o silêncio, do que a sua invisibilidade e, conseqüentemente fidelidade.

Andrômaca

Se, desdenhando a fronte amada de Heitor,

ao meu amo atual abrir o coração,

vil [kakē] aparecerei ao morto: mas, se do meu senhor [despótai]

sinto nojo, serei odiada por ele.

Dizem, porém, que uma noite alegre relaxa a

aversão da mulher à cama do marido: execro

qualquer uma que o ex-marido expelindo em

vista de nova cama, outro ama. Mas nem a

potra, quando é desjungida

da companheira puxa fácil o jugo.

Em perspicácia inútil, restolho por natureza.

Em ti, amado Heitor, tive o marido que me bastou,

Perspicaz, nobre, rico, corajoso – muito:

tomando-me intacta da casa de meu pai,

foste o primeiro a subjugar a cama virgem. [...]

(Eur., *Tr.*, v. 662-677)

O elogio à fidelidade é também uma crítica à conduta de Helena, quer ela tenha ido à força ou por vontade própria para o leito de outro homem. Qual consequência teria essa exaltação do caráter de Andrômaca para o *ethos* de Helena? Em primeiro lugar, Andrômaca provoca a compaixão pelo seu destino, ao apresentar-se como esposa exemplar - haja vista todas as elocubrações e digressões já feitas -, de comportamento e reputação louváveis, apresenta também uma balança injusta do destino para com ela. Assim, um segundo efeito da *rhēsis* de

Andrômaca é carregar ainda mais as acusações contra os atos de Helena e sua reputação, ao compararmos as condutas e fama das duas personagens de forma antagônica.

As *rhēseis* seguintes de Andrômaca e de Hécuba – juntamente com o coro de troianas -, de fato, irão acusar diretamente Helena, após saberem pelo arauto Taltíbio que Astianácte será assassinado. Sendo que tal decisão teria sido tomada por recomendação de Odisseu, o qual lembra a possibilidade de que o filho venha a vingar no futuro a imagem do pai – um detalhe bastante irônico se lembrarmos de Telêmaco.¹³⁴

Hécuba

[...] **Ó broto tindarida, nunca que és de Zeus;**

digo que foste gerado de muitos pais,
primeiro de um Nume Vingador [*Alástoros*], depois da Inveja [*Phthónou*],
de Crime, Morte [*Phónou te Thanátou*], e de tais males que a terra nutre.
Confio que Zeus nunca tenha te gerado,
trespasse para muitos bárbaros e helenos.

Perece: a partir dos **mais belos** [*kallíston*] olhos -
Infâmia! – arruinaste os gloriosos prados de Troia.

[...]

Coro

Miserável Troia, tu perdeste miríades
graças a uma mulher e um odioso leito.
(Eur., *Tr.*, v. 766-773, 780-781)

Novamente, tal como inicialmente afirmara Poseidon, Helena é apontada como filha de um mortal, de maneira contrária à narrativa segundo a qual seria filha de Zeus. Se filha de Tíndaro, Helena reafirma sua condição mortal, humanizando os fatos e tendo delegada a culpa para si, indiretamente; se filha de Zeus, é endossado o argumento da determinação divina, redimindo-a de culpa. A idéia de um mal que é recebido com festejos, do belo que engana e prejudica vem à tona mais uma vez pelos versos da rainha que associam a ruína de Tróia aos “mais belos olhos”.¹³⁵

¹³⁴ Filho de Odisseu que tenta proteger o reino de Ítaca, vindo a ajudar o pai a vingar-se dos hóspedes/pretendentes desrespeitosos que assediam Penélope e seu trono.

¹³⁵ A associação do corpo de Helena e seus atributos como veiculadores da desgraça e da violência está presente nas três peças estudadas, de forma que o tema, embora apenas citado aqui, não passou despercebido na análise, tendo sido tratado com maior atenção em capítulo posterior.

2.2.5 O agôn entre Helena e Hécuba

O clima de horror após a cena da mãe Andrômaca beijando o filho que será assassinado é quebrado pela exclamação deslocada de Menelau: “Ó mui brilhante clarão do sol,/ sob o qual minha esposa manejarei” (v. 860-861). Entretanto, nos versos seguintes, Menelau se demonstra bastante preocupado em punir a esposa adúltera, patrimônio a ser resgatado a fim de corrigir a desonra sofrida pelo seu hóspede, Páris. De forma que, ainda no seu discurso de entrada, ele confere a causa da guerra a uma disputa entre homens devido à desonra às normas da hospitalidade, não por uma paixão, por uma mulher enquanto amante, mas sim enquanto patrimônio pertencente ao *oikos* de seu marido:

Menelau

[...]

**Vim a Troia não tal como me crêem,
pela mulher, mas atrás do homem que, da minha
casa, traindo seu hospedeiro, seqüestrou a esposa.**

[...]

E eu vim a lacônia (não com agrado
digo o nome da esposa que um dia foi minha)

levar: nessa tenda, entre as prisioneiras

é enumerada com as outras Troianas.

[...]

Mas vamos lá, entrai na casa, companheiros,
arrastai-a, pela **cabeleira maculada com sangue** [*tēs miaiphonōtātēs komēs*]

puxando: quando benfazejas

rajadas vierem, escoltá-la-emos à Hélade.

(Eur., *Tr.*, v. 864-866; v. 869-872; v. 880-883)

Menelau fala de Helena como um bem material, uma associação bastante comum na lógica das uniões áticas, e presente também em outras peças (como ainda veremos nos demais capítulos), e de maneira semelhante à narrativa herodotodiana,¹³⁶ que coloca peso não na relação amorosa, mas no desrespeito às normas da hospitalidade.

¹³⁶ Na narrativa das *Histórias* (Livro II. 112-120) de Heródoto (c. 485 a.C - 420 a.C), os deuses estão ausentes dos eventos que culminaram na Guerra de Tróia, versão que, segundo ele, lhe fora contada por sacerdotes egípcios, tendo-a preferido: Alexandre, contra todas as regras da hospitalidade, sai de Esparta levando consigo Helena e os tesouros de Menelau; na viagem de regresso a Tróia, há uma estada em Mênfis, reino de Proteu, que descobre o rapto e resolve poupar a vida do estrangeiro. O rei, contudo, sentencia que Helena e os tesouros devem permanecer em Mênfis até que Menelau busque-os. Ao chegarem em Tróia, os aqueus não acreditam nas palavras dos troianos de que Helena não está lá, tendo descoberto que o relato era verdadeiro apenas depois de adentrarem e saquearem a cidadela.

Em seguida temos a entrada da protagonista de nossa análise, Helena, muito bem vestida, resplandecendo beleza em meio às demais que exalam morte. Tal contraste é apontado por Nancy Worman¹³⁷ como o elemento primevo da argumentação de Helena. Em outras palavras, a beleza do corpo que desperta o desejo, gera um *páthos* sem a necessidade de um *lógos* articulado; não é um *páthos* de comoção e piedade, como aquele causado pelo choro das viúvas e órfãs, mas um fascínio, que atende ao deleite visual.

É nessa situação oportuna, em que tem Helena diante de si e de Menelau (no papel de juiz) que Hécuba trava um *agôn*, em que Eurípides dá voz primeiramente a Helena e sua versão da história em contraposição às acusações da rainha. Apesar do Atrida se dizer disposto a matar Helena, Hécuba atenta para ele ter cuidado e não olhar para a esposa, tal é o seu poder de sedução (e, por isso, de persuasão) poder que destrói e corrompe, capaz de fazer Menelau recuar na sua decisão:

Hécuba

Elogio-te, Menelau, se matares tua esposa.

Mas escapa de vê-la, que não te agarre com o anseio.

Pois agarra o olhar dos homens, arrasa cidades,

queima casas: assim é seu charme.¹³⁸

Eu a conheço, e tu e os que sofreram.

(Eur., *Tr.*, v. 890-894)

A beleza de Helena, semelhante à de Afrodite, capaz de despertar o desejo mesmo com a face oculta sob o véu (como vemos na conversa dos anciãos de Ílio, no Canto III da *Ilíada*, v.154-160), atesta a figura dessa mulher como sendo próxima à divindade e, sendo assim, confere a ela um estatuto superior na medida em que o estético e o ético não estão separados na literatura homérica: ser nobre é ser bom, ser bom é ser belo (*kalós kai agathós*). Mais ainda, a beleza carrega consigo um peso tão grande e possui em Helena tamanha representatividade, que por si só é justificativa para a guerra inteira. O que é belo é bom porque está próximo da

¹³⁷ Cf. WORMAN, Nancy. **The cast of character:** style in greek tragedy. USA: University of Texas, 2002.

¹³⁸ Esse argumento do poder de Helena é semelhante à famosa passagem da *Agamêmnon* de Ésquilo, na qual o Coro faz um jogo com o nome de Helena: “Quem afinal deu um nome/em tudo tão verdadeiro/(não o vemos a dirigir/com previsão do destino/a acertada língua)/ à belinubente e litiginosa/ Helena? Com nitidez/ é lesa-naus e lesa-varões/ e lesa-país.” (ÉSKUÍLO, **Agamêmnon**, v. 681-690).

condição dos deuses, detentores das mesmas qualidades humanas, porém, em grau superlativo.

Uma vez que o discurso de Helena é a principal fonte a ser analisada na projeção do *ethos* dela, reproduzo-o aqui de maneira completa, intercalado por trechos de análise.

Helena

Talvez a mim – **se bem** [eû] **ou mal** [kakōs] **eu parecer falar** –
 não retrucarás que me julgas inimiga.
 Mas eu, àquilo do que tu, creio, discutindo,
 me acusarás, responderei pondo em face
 às tuas, minhas – e tuas – acusações.
 (Eur., *Tr.*, v. 914-918)

Helena demonstra *phrónēsis* (prudência) e se posiciona como indivíduo a ser julgado, assumindo que seus argumentos serão refutados e, sobretudo, que esse julgamento dependerá da sua habilidade ao expressar sua defesa, como vemos no primeiro verso da sua *rhēsis*. Ela assume assim, o *ethos* de ré e reivindica o direito de defender-se, porém, mais do que almejar ser absolvida, Helena também projeta *eunóia* (boa intenção) em seu *ethos*, como alguém preocupado com que a verdade seja mostrada, como vemos nos versos seguintes:

Helena

Primeiro, essa aí gerou as origens dos males [tōn kakōn],
 Páris tendo gerado: **depois**, o velho
 destruiu Troia e a mim, ao não matar o bebê,
 acre imitação de um tição - Alexandre, então.
 A partir daí, **o restante escuta como é**.
 (Eur., *Tr.*, v. 919-923)

Ela ordena seu discurso de maneira clara, com expressões que chamam a atenção do seu ouvinte para que atente ao seu discurso (termos grifados), apontando logo de início o princípio de todas as fatalidades para sua adversária no *agōn*. Segundo Helena, a culpa de tudo recai sobre a linhagem de Páris/Alexandre, citando primeiramente aqueles que propiciaram a sua existência (Hécuba, uma vez que deu a vida a Páris) e sobrevivência (o ancião, que não matou o príncipe quando ele foi expulso de Tróia devido a uma profecia). O que Helena faz daqui em diante é assumir o *ethos* típico da mulher e do ser humano de maneira geral nesse contexto, sem autonomia sobre seu destino e conferindo a si um papel coadjuvante nos fatos, delegando o princípio da culpa a Alexandre e, conseqüentemente, às deusas.

Helena

Aquele julgou um triplo jugo de três deusas:
bem, o dom de Palas para Alexandre era
despovoar a Hélade, comandando frígios.
Hera jurou que sobre a Ásia e os limites da Europa
Páris, se a escolhesse, teria a soberania;
Cípris, **com minha aparência
se estonteando,**

prometeu dá-la, se ultrapassasse as deusas.
em beleza [*kállēi*]. Observa minha fala seguinte:
Cípris vence as deusas, **e minhas bodas nisso
serviram à Hélade:** nem dominados por bárbaros,
nem tendo pego em armas, nem sob tirania.
No que a Hélade foi **afortunada**, eu fui **destruída,
vendida pela formosura** [*eumorphía*], **reprochada
por quem deveria coroar minha cabeça.**
(Eur., *Tr.*, v. 924-937)

Em seguida, ela narra a disputa de beleza entre as deusas, na qual Páris agiu como juiz, dando a vitória a Cípris, que prometera o leito de Helena em troca, enquanto Hera oferecera o reino da Ásia e confins da Europa, e Atena a conquista da Grécia: “No que a Hélade foi afortunada, eu fui destruída,/ **vendida pela formosura**, reprochada/ por quem deveria coroar minha cabeça” (v. 935-937). Assim, ao narrar a história da disputa das três deusas, Helena reforça a falta de autonomia sobre sua sina; aproxima as suas qualidades das qualidades divinas ao falar que sua beleza chamou a atenção inclusive da deusa Cípris, tendo sido um trunfo que venceu as ofertas de mais outras duas deusas poderosas. Acrescenta *areté* para si ao se apontar como um instrumento útil para toda a Hélade, por sua beleza (apontada, então, não como uma desgraça, mas como uma virtude) ter impedido que o erro de Alexandre trouxesse males piores dos que advieram do rapto, tendo ela feito um favor a todos.

Helena

Ainda não, dirás, toquei no ponto em questão,
como me lancei de tua casa à sorrelfa.
Veio trazendo uma deusa não miúda consigo
o nume vingador dessa aí, se queres
chamar-lhe de Alexandre, ou se de Páris:
deixando-o em tua casa, ó maldito,
de navio partiste de Esparta rumo a Creta.
Pois bem.

**Não a ti, mas a mim mesma ainda indagarei isto:
em que pensando** [*phronoúsá*], **de casa acompanhei
o hóspede, traíndo a pátria e minha casa?
Castiga a deusa e sê mais poderoso que Zeus,
o qual tem domínio sobre os outros numes,
mas daquela é escravo: assim, compreende-me.**
(Eur., *Tr.*, v. 938-950)

Novamente o *ethos* do discurso da rainha é o de uma pessoa disposta em encontrar a verdade, em esclarecer os fatos, no sentido de afirmar um *ethos* de honestidade e boa intenção para si. Ela delega a um plano superior a culpa pelos acontecimentos, não só no que se refere à disputa entre as deusas, mas também ao apontar como culpa de sua sedição o poder de Cípris, o desejo incontrolável que é superior ao próprio Zeus. Vê-se então que o belo tem seu aspecto enganador, como também nos mostra o episódio de Hera ao utilizar o cinto de Afrodite para despertar o desejo incontrolável em Zeus e assim distraí-lo (no Canto XIV da *Ilíada*); a beleza, quando associada ao desejo, associa-se também ao poder de Afrodite; poder que ludibria homens e deuses e, por isso, Helena se confunde com a figura de uma deusa cujos encantos não são contemplados sob uma única face de virtude, como também sob uma face de perda da razão, o que reforça mais ainda o aspecto dúbio da figura de Helena, sendo ela, acima de tudo, beleza.¹³⁹

O discurso de Helena no *agôn* com Hécuba é muito semelhante àquele elaborado por Górgias no *Elogio de Helena*, exercício retórico que é anterior à apresentação de *Troianas*. Nele, Górgias se dispõe a “libertar da culpa quem sofre de tão má reputação” (3), apresentando quatro motivos possíveis e perdoáveis para a ida de Helena a Tróia:

Foi certamente pelos desígnios do Destino, pelas resoluções dos deuses e pelos decretos da Necessidade, que ela fez o que fez quer tenha sido levada à força, convencida pelos discursos, ou arrebatada pelo Amor.¹⁴⁰

Da mesma forma que a beleza da rainha espartana assombrou mesmo as deusas, Cípris enalteceu os encantos de Alexandre aos olhos de Helena, de modo a tirá-la da razão e convencê-la a sair do próprio lar. Em suas próprias palavras, Helena quer fazer crer que não tinha poder de escolha, estando impossibilitada de seguir uma sina diferente daquela que lhe foi destinada, combatendo os possíveis argumentos contrários à maneira de Górgias.

Helena

Donde falarias plausivelmente a mim:
morto Alexandre, foi aos recessos da terra;

¹³⁹ Sobre o papel da visão na sedução e da beleza de Helena como um argumento meta-narrativo, Cf. WORMAN, op. cit, p. 123-135.

¹⁴⁰ GÓRGIAS, **Elogio de Helena**, 6. A proposta de Górgias de defender Helena num exercício retórico mostra o quanto as tradições narrativas acerca dela eram negativas com relação à culpa pela Guerra de Tróia.

carecia que eu, findo **meu leito feito por deus**
deixando o lar, rumasse às naus dos argivos.
Almejava isso mesmo: **minhas testemunhas**,
porteiros das torres e vigias da muralha,
amiúde me surpreenderam, do parapeito
com cabos surrupiando este corpo à terra.
(Eur., *Tr.*, v. 951-958)

Helena, mais uma vez projeta *phrónēsis* ao demonstrar sua intenção em fugir do palácio e retornar ao lar; e para comprovar a honestidade de suas palavras, como toda a ré, Helena chama por suas testemunhas – nesse caso, os porteiros e vigias das muralhas de Tróia aparecem como testemunhas de um fato que pode corroborar a projeção de um *ethos* de honestidade. Ela não chama por testemunhas de seus aspectos morais, mas pelas testemunhas de um fato que ela afirma ter ocorrido e que, se for verdade, lhe confere qualidades morais. Mais uma vez, percebe-se que o *ethos* não é afirmado diretamente, mas sim, mostrado, deduzido.

Helena

Tendo este novo esposo me agarrado **com violência**,
Deífobo, levava-me ao leito, malgrado os frígios.
Logo, como morreria com justiça, senhor,
[...]
pela tua justiça, a qual ele **desposa com violência**,
e quanto àquelas coisas do lar, em vez de prêmio,
sofri acre servidão? Se pretendes dominar
os deuses, aspirar a isso é estúpido de tua parte.
(Eur., *Tr.*, v.959-965)

Por último, Helena acrescenta que, após a morte de Páris, tentou fugir e que, desafortunadamente, foi desposada à força por seu cunhado Deífobo, refutando previamente o fato de que, apesar de dizer que tentara fugir, continuou em Tróia até ser resgatada por Menelau. Helena justifica a sua permanência como resultado de novas bodas, forçadas, das quais não conseguira escapar. Ela finaliza seu discurso sentenciando, mais uma vez, sobre a heteronomia humana diante da vontade divina e da impossibilidade de se alterar o destino: exigir de Helena um comportamento diferente daquele que tivera é exigir ter poder sobre a onipotência dos deuses.

* * *

“Não tornes as deusas estúpidas/ ao enfeitar teu ato vil; não persuadirá os argutos” (v. 981-982): nessa frase, Hécuba resume claramente o cunho de todo seu discurso, argumentando de forma mais racionalista, refutando os caprichos de uma força transcendental para evidenciar sua perspectiva de que a culpa de Helena é

completamente terrena e humana, apontando-a como uma mulher fraca em virtudes, gananciosa e inconstante.¹⁴¹

Hécuba

Observando a fortuna, exercitavas-te a fim de
lres atrás dela, mas da virtude [*aretē*], não querias.
Depois dizes que, furtiva, teu corpo com cordas
das torres descias, pois ficaste a contragosto.

[...]

Na casa de Alexandre ias além da conta [*hybrikhes*]
e querias os bárbaros, prostrados, saudando-te.

Coro

Sendo digno de teus ancestrais, da tua casa,
Menelau, pune tua esposa e afasta, pela Hélade,
a pecha de **efeminado** [*thēlú*], mostrando-te nobre ao inimigo.]
(Eur., *Tr.*, v. 1008-1011; v.1020-1021; v. 1034-1036)

A principal motivação do discurso da rainha troiana é provocar a condenação e morte de Helena, aplicando-se, assim, a justiça devida. Mas o cumprimento dessa justiça pleiteada está sob as mãos daquele que é o detentor do poder de aplicar a justiça, não somente no seu *oikos* enquanto senhor e marido, como também enquanto *basileús* de Esparta, Menelau. É por causa dessa prerrogativa masculina de impor a ordem que parte a advertência do coro, “pune tua esposa e afasta pela Hélade,/ a pecha de efeminado”, pois além da honra ou moral do rei de Esparta estar em xeque, a sua própria masculinidade é questionada, ou seja, as qualidades próprias de um homem enquanto tal dentro de um sistema específico de representações.

Como já previam os versos anteriores de Taltíbio, “ora, o grandioso e o que parece arguto/ em nada são mais fortes do que a nulidade”, (v. 411-412), o julgamento de Helena resultará apenas na promessa de uma execução. Impunidade que será um golpe a mais para a rainha Troiana, que tem negada a visão de seu último consolo (o castigo da esposa adúltera) ao perceber como o Atrida volta atrás em suas afirmações, postergando a morte de Helena para depois que chegarem a Argos¹⁴² – embora o mesmo afirme concordar com as acusações de Hécuba. Tal frustração nos faz pensar acerca da efetividade do *ethos* projetado por Helena no seu discurso de defesa: afinal, qual das duas mulheres venceu o *agón*? A Helena

¹⁴¹ Os comentários acerca da futilidade/ganância de Helena atribuída pelas demais personagens serão aprofundados mais detalhadamente nos capítulos subseqüentes dessa dissertação.

¹⁴² Promessa que sabemos, pela *Odisséia*, não se cumprir.

determinista ou a Hécuba racionalista? Por que o *ethos* projetado por Helena parece não ser capaz de convencer?

2.3 CONSIDERAÇÕES PARCIAIS

Mais do que a simples dicotomia entre a autonomia ou a heteronomia humana, os argumentos (*lógoi*) das duas antagonistas são confrontados inexoravelmente com uma série de representações e estereotipações do feminino contidas na peça. Os valores pisados são aqueles da mulher ideal tucidiana, silenciosa, da qual pouco ou nada se ouve dizer; servil e abnegada, como Andrômaca; modesta e sábia como Penélope. Embora Helena projete *phrónēsis*, *areté* e *eunóia* em palavras, como define Aristóteles para um *ethos* “digno de fé” e ela argumente por sua inocência, a mesma não convence em suas palavras, pois aquilo que se ouve da rainha pelos outros personagens é contrastante com os exemplos femininos apresentados. Exemplos de mulheres que sofrem viceralmente enquanto Helena surge ricamente vestida para receber seu esposo.

Mesmo que a dor seja do lado bárbaro da contenda, ela se sobrepõe ao *ethos* de inocência pretendido por Helena em seu discurso. Daqui vemos a necessidade de utilização do *ethos* com uma conceituação de espectro mais amplo do que aquele oferecido por Aristóteles em sua *Retórica*, acrescentando as conceituações de Dominique Maingueneau.¹⁴³ Sob esse aspecto, pode-se dizer que quem venceu o *agón* foi Hécuba. Assim, a impunidade de Helena é a vitória do paradoxo aristotélico assinalado por Erich Segal:

Enquanto as viúvas troianas cantam tristeza em meio a roupas de saca e cinzas, Helena está alegremente fazendo sua *toilette*, para que ela possa aparecer bem arrumada (e, milagrosamente, bem vestida) para seu reencontro feliz com Menelau. **Pelas regras próprias de Aristóteles, essa peça é um paradoxo: “a mais trágica” por causa de seu final triste, e a mais “não-trágica” porque a fraca Helena prospera.**¹⁴⁴

¹⁴³ Cf. MAINGUENEAU, Dominique. A propósito do ethos. In: MOTTA, Ana Raquel; SALGADO, Luciana (Org.). **Ethos discursivo**. São Paulo: Contexto, 2005.

¹⁴⁴ “While the Trojan widows sings sorrow in sackcloth and ashes, Helen is blithely arranging her *toilette*, so that she can appear well groomed (and, miraculously, well gowned) for her happy reunion with Menelaus. By Aristotle’s own rules, this play is a paradox: “most tragic” because of its sad ending, and most “untragic” because the wicked Helen prospers.” (SEGAL, Erich. Euripides: poet of paradox. In: _____. ed. **Oxford Reading in Greek tragedy**. Oxford: 1983, p. 244-253.)

A rainha espartana é “odiosa esposa” (v.131), “inglória para o Eurotas” (v. 133), “broto tindarida” (v. 766) e “filha de Zeus” (v. 398), nascida de muitos pais: “de um Nume Vingador, (...) de Inveja, de Crime, Morte e de tais males que a terra nutre” (v. 769-770), a mulher da “cabeleira maculada com sangue” (v. 881-882), a “mênade” (v. 415). Por todos que dela falam, é apontada como culpada, como condenável e, sendo assim, a projeção do *ethos* discursivo da rainha espartana é também projeção de um caráter posto em avaliação, em xeque, em comparação – não só pelas personagens como pela audiência. A *eficiência* do discurso (*lógos*) da então ré diante de Menelau e da audiência - ou seja, o alcance do *páthos* desejado - depende de maneira inseparável da aceitação do *ethos* discursivo de Helena, pois o tema de seu *lógos*, assim como no caso do discurso da sua acusadora, concentra-se justamente na qualificação do caráter da espartana.

O tema de debate não é a lascívia de Helena, mas sim, a origem dela, a justificação para tal comportamento: fraqueza humana ou determinação divina? Como aponta Nancy Worman,

A estrutura estilística do discurso dela [Helena] se parece com uma forma narrativa anterior, que traça a viagem do seu corpo através do Egeu, levado pelo poder de Afrodite. Uma vez que seu desejo é de origem divina, não há questão alguma de ação certa ou errada: é o desejo do deus, a força mais forte. A posição dela repete o argumento com relação ao direito do mais forte que Górgias usa em seu *Encomium* e esse é geralmente associado com os sofistas. Nessa perspectiva, Helena só pode ser julgada a partir de um ponto de vista que aceita um mundo controlado pela força (*bía*), um terreno no qual a escolha ética não tem lugar.¹⁴⁵

O argumento vencedor, sob esse viés, é o corpo de Helena, real vencedora do *agón*, por conseguir ter a sua punição adiada pelo marido ao contemplar novamente a sua beleza. A *performance* de Helena principia pelo que não é dito em palavras e, ao mesmo tempo, é seu principal argumento discursivo: seu corpo – citamos aqui novamente a advertência de Hécuba:

¹⁴⁵ “The stylistic structure of her speech resembles an older narrative form, which tracks the journey of her body across the Aegean, driven by the power of Aphrodite. Since this compulsion is of divine origins, there cannot be any question of right or wrong action: it is the will of the god, the stronger force. Her position echoes the argument regarding the right of the stronger that Gorgias uses in his *Encomium* and that is generally associated with the sophists. From this perspective, Helen can be judged only from a standpoint that accepts a world controlled by force (*bía*) a realm in which ethical choice has no place.” (WORMAN, op. cit., p. 123)

Elogio-te, Menelau, se matares tua esposa.
Mas escapa de vê-la, que não te agarre com o anseio.
Pois agarra o olhar dos homens, arrasa cidades,
queima casas: assim é seu charme.
 Eu a conheço, e tu e os que sofreram.
 (Eur., *Tr.*, v. 890-894)

O corpo bem vestido de Helena contrastando com o luto das vencidas demonstra, segundo Nancy Worman, não só o papel da mulher como um “objeto ornamental” para o deleite masculino, mas também como “a mais prazerosa visão [que] simboliza o impacto assombroso da visualização do estilo oral”.¹⁴⁶ Assim, vemos em *Troianas* o questionamento das formas de persuasão (*peithó*): os argumentos lógicos (representados por Hécuba), ainda que muito bem colocados, nem sempre ganham as contendas, embora seja essa a idéia e vontade expressa pela rainha de Tróia, “Não tornes as deusas estúpidas/ ao enfeitar teu ato vil; não persuadirá os argutos” (v. 981-982).

As vestes magníficas e beleza intacta do corpo que motivou a guerra contrastam com o ambiente de luto e nos lembram de que Helena não sofreu nenhum castigo ou punição esperados de uma adúltera, ou abalo físico pelo luto - como vemos do lado das cativas troianas. A grande comoção e piedade provocada pela visão dos vencidos na guerra, representados pelas cativas bárbaras, causa horror e empatia dos espectadores de maneira crescente ao longo da peça. São apresentadas as mais variadas faces da dor que o feminino pode suportar ao ser o lado mais frágil, como espólio, bem a ser trocado, a ser oferecido, a ser objeto de satisfação dos desejos masculinos que detêm o poder sobre o corpo feminino e sua representação. Helena carrega também essa condição de objeto, mas acrescenta à peça a figuração da vilania feminina por meio de seu *ethos*: as palavras ardilosas - no discurso que inverte a culpa dos seus atos contra a litigante; a lascívia e futilidade, como razões do adultério apontadas por Hécuba, assim como o contraste de seu comportamento e caracterização com aquela conferida às demais cativas.

Ao perceberem Helena, que vinha apressada para eles,
 uns para os outros, baixinho, palavras aladas disseram:
“É compreensível que os Teucros e Aquivos de grevas bem feitas
por tal mulher tanto tempo suportem tão grandes canseiras!

¹⁴⁶ “the most pleasing vision [that] comes to emblemize the startling impact of the visualizing oral style” (Ibidem, p. 120)

Tem-se, realmente, a impressão de a uma deusa imortal estar vendo.

Mas, ainda assim, por mais bela que seja, de novo reembarque;
 não venha a ser, em futuro, motivo da ruína dos nossos.¹⁴⁷

Essa beleza perturbadora que é causa da guerra, seja devido a uma disputa entre deusas, seja devido a um deslize puramente humano, derrama sobre Helena a culpa pela desgraça e destruição dos troianos, de forma que vemos as associações de partes de seu corpo como ligado à morte e à destruição marcado como que por um *miasma*.¹⁴⁸

O *ethos* da esposa de Menelau reflete o belo também pela forma do seu *lógos*, que se aproxima dos temas da poesia épica, trazendo os deuses mais propriamente como um recurso estilístico coerente com a rainha espartana e dicotômico com o estilo de Hécuba, mais próximo de uma argumentação judicial e, portanto coerente com a *pólis* ateniense concreta. A beleza é o argumento mais convincente de Helena.

Lembremos que a tragédia é alimentada pelo passado aristocrático homérico e também pelo seu contraste com outras formas de discurso, como a própria comédia, considerada por Aristóteles como dedicada à “imitação de homens inferiores”,¹⁴⁹ retratando o mundano e o ridículo. Assim, podemos contemplar a retórica de Helena no *agón* com Hécuba como próxima dos temas da tradição narrativa épica - de evocação aos deuses - em sua composição frente à Menelau que, apesar de aparentemente concordar com Hécuba, é persuadido por Helena, cuja morte fica sendo apenas uma promessa.

¹⁴⁷ HOMERO, *Ilíada*, III, v. 154-160.

¹⁴⁸ Associação que aprofundarei mais adiante.

¹⁴⁹ ARISTÓTELES, *Poética*, 1449a, 32.

3 CAPÍTULO 2 - HELENA DE ESPARTA NO EGITO: *HELENA* (412)¹⁵⁰

3.1 RESUMO DA PEÇA

Apresentada no ano provável de 412, essa peça tem um tratamento controverso entre alguns classicistas, devido ao seu desfecho incomum entre os enredos trágicos, chegando a ser questionado se seria efetivamente uma tragédia nos moldes aristotélicos.

Em *Helena*, “como no mito de Pandora, o *kalón kakón* (Hes. *Teog.* 585) moldado pelos deuses para punir a trapaça de Prometeu, a protagonista é representada como uma mulher cuja beleza é explorada por Zeus para seus próprios fins”,¹⁵¹ de maneira semelhante à trama da peça *Orestes*. No entanto, essa peça explora um elemento narrativo distinto: temos uma mulher casada que é raptada e obrigada a ficar em terra estrangeira (Egito), enquanto um *eidōlon*¹⁵² toma seu lugar e espalha uma má fama de seu nome entre gregos e troianos, devido a uma guerra que na verdade foi maquinada pelos deuses. O *eidōlon* é uma alteração narrativa cuja primeira utilização conhecida é a *Palinódia* de Estesícoro. Já a estada de Helena no Egito é uma possibilidade aventada não só por Heródoto, como também, e principalmente, por Homero, ao referenciar no *Canto IV* da *Odisséia* (v. 83) a passagem do casal de reis espartanos por essa terra antes de retornarem ao seu palácio, de onde teriam trazido tesouros e (Helena) ervas e poções mágicas.

As personagens da trama, por ordem de entrada, são: Helena; Teucro – irmão de Ajax Telamônio, naufrago juntamente com Menelau; Coro – composto por cativas gregas; Menelau; Velha; Servo; Teónoe – profetisa filha de Proteu e irmã de Teoclímene; Teoclímene – rei egípcio e pretendente de Helena; Mensageiro; Servo de Teónoe; Castor – filho de Tíndaro e Leda, gêmeo do semideus Pólux (filho de Zeus e Leda), irmão de Clitemnestra e de Helena.

¹⁵⁰ A tradução escolhida para a análise de *Helena* é a do pesquisador, classicista e tradutor português, José Ribeiro Ferreira, professor catedrático na Universidade de Coimbra, e que partiu do texto em grego estabelecido por J. Diggle na *Euripidis Fabulae III* (DIGGLE, op. cit., 1981). A conferência dos termos gregos colocados entre colchetes ao lado ou abaixo do termo traduzido foi feita a partir de consulta própria ao texto de J. Diggle na coleção já referida. Assim como em minha análise de *Troianas*, os termos gregos estão transliterados de acordo com as normas estabelecidas pela Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos (SBEC).

¹⁵¹ ALLAN, William. Introduction. In: EURIPIDES. *Helena*. Cambridge: Cambridge University, 2008. p. 12.

¹⁵² Imagem idêntica à Helena, moldada pela deusa Hera.

3.2 ANÁLISE DA PEÇA

3.2.1 Prólogo

Helena é a primeira a falar. Surge sem dar seu nome, apresentando primeiramente o lugar onde está e a origem daqueles que ali reinam, depois, a terra da qual veio e seus pais. Ela não inicia um discurso de defesa, como no *agón* com Hécuba, mas uma apresentação de si mesma e de sua história, embora, mais à frente, o tom de sua fala rume para uma defesa. Antes de dizer quem é, a mulher incógnita (que se confirmará como sendo Helena apenas no verso 22) traz um discurso contraditório acerca de sua origem:

Helena

Estas são as correntes do Nilo de belas donzelas,
que banha a terra do Egito e os seus campos,
graças ao degelo das brancas neves e não à chuva de Zeus.

[...]

Quanto a mim, a minha terra não é desconhecida,
Esparta, e o meu pai é Tíndaro. Mas conta
uma tradição que Zeus voou para minha mãe
Leda, sob a forma de ave, um cisne.

Este, por meio de dolo obteve os seus favores: fugir
à perseguição de uma águia, **se é verdadeira a história.**

(Eur., *Hel.*, v. 1-3, 16-21)

Há uma visão dupla entre determinação divina e ação humana na própria concepção de Helena: seria ela filha de Zeus ou de Tíndaro? No início de sua apresentação, parece-nos que seu discurso será cético, ao negar a ação de Zeus sobre as correntes do Nilo, trazendo a seguir duas versões de sua origem, afirmando ser filha de Tíndaro, mas apontando que há ainda outro *lógos* - que *pode ser verdadeiro ou não* -, segundo o qual ela é filha de Zeus. Contudo, ao dar seu nome, narra sua história a partir da perspectiva da determinação divina, na qual ela teria ido para Tróia como um presente em troca do voto de Páris a favor de Cípris numa disputa de beleza com Hera e Atena. Negar a ação divina e a sua concepção por Leda e um cisne (Zeus) acarretaria a humanização da ida de Helena para Tróia, ou seja, ela teria ido por vontade própria, já que não há deuses determinando a sina dos homens, tal como não determinam as correntes do Nilo e tal como a bela mulher é filha de um casal mortal.¹⁵³

¹⁵³ Aspecto também apontado na análise de *Troianas*.

Podemos observar, já de início, as contradições que perpassam a composição do *ethos* de Helena e que são expressas no próprio discurso dela, repleto de antinomias: filha de Zeus ou de Tíndaro, a má reputação e a sua real conduta¹⁵⁴, estar em Tróia ou estar no Egito, a beleza como uma virtude ou como um mal e única explicação para o seu sofrimento.

Helena

E à custa da minha beleza [kallos], se é beleza [kalon] o que causa desgraça,

Cípria, ao prometer que Alexandre comigo casaria, vence. [...]

Não era eu, porém, que determinava o vigor dos Troianos, nem o meu nome [ónoma] era para os Helenos prêmio de lança.

Hermes, tomando-me nas dobras da bruma, envolta numa nuvem – pois me não esquecerá Zeus – instalou-me no palácio de Proteu, em que me encontro, escolhendo **o mais virtuoso dos mortais**, [sōphronéstaton brotōn] a fim de manter incólume o meu leito para Menelau.

(Eur., *Hel.*, v. 27-29, 42-48)

A fala de Helena se assemelha àquela de uma retórica judicial na qual são narrados os fatos passados a fim de determinar a culpa ou inocência do réu diante do juiz. Para Aristóteles, o gênero judicial se limita ao tempo passado, ocupado em discernir entre o que é justo e o que é injusto, convindo identificar “a natureza e o número das razões pelas quais se comete injustiça”, “a disposição dos que a cometem” e “o caráter e a disposição dos que a sofrem”.¹⁵⁵ Dessa forma, Helena argumenta por sua inocência, explicando que a guerra não é motivada por ela, mas sim por uma artimanha divina; o motivo é *criado*: é criada *outra* Helena, diferente daquela mulher cujas qualidades chamaram a atenção dos deuses. Assim, o estopim da guerra tem uma motivação tão palpável quanto o próprio atributo em si: a beleza (*kalós*) de uma imagem (*eidōlon*). Logo, se a motivação da guerra (a beleza) está separada da pessoa em si pelo *eidōlon*, Helena de nada tem culpa. Não só porque nada fez de errado como, além disso, tem a chancela divina, que lhe concede a graça de um *eidōlon* em seu lugar e a salvaguarda de seu corpo a um rei digno. A partir do reconhecimento diante da divindade que a usa como um expediente e se preocupa em mantê-la a salvo, demonstra-se que Helena é um ser

¹⁵⁴ Conforme referido anteriormente, a *kléos* (fama) de Helena é um elemento constante na caracterização da mesma. Sendo possível observar que, nessa peça em especial, há uma constante comparação entre o que se diz acerca de algo, o *lógos* (v.21) e o que de fato ocorreu; entre o que se diz do nome (*ónoma*; no caso de Helena, um *ónoma dyskléēs*: “nome difamado”, v.66) de Helena, que na verdade se refere ao *eidōlon*, e não à Helena concreta.

¹⁵⁵ ARISTÓTELES, *Retórica*, 1368b.

privilegiado pelos deuses (o que lhe concede *areté*) e resignado em sofrer com um destino que afirma ser abjeto para ela: os deuses desejam a guerra “para da grande/multidão dos mortais aliviar a Mãe Terra/ e para tornar famoso o mais valente herói da Hélade” (v. 39-41).

Helena também se demonstra virtuosa quando lamenta pelo destino do marido, que guerreia em seu nome, e pelas vidas perdidas por sua causa: ela não sofre apenas por si, como também pelo sofrimento que causou a outrem. Contudo, o lamento é centrado mais no seu sofrimento, ou seja, no “caráter e a disposição” da que sofre a injustiça, por ter seu nome difamado quando na verdade, segundo ela, não suportaria desposar outro homem - nesse caso, Teoclímeneo, filho de Proteu.

Helena

[...] e eu, **apesar de sofrer tudo isso**,
sou a mais execrável criatura **e passo por ter traído**
meu marido e provocado uma grande guerra aos Helenos.
(Eur., *Hel.*, v. 52-55)

A situação de Helena, como já foi referido, se assemelha à de Penélope, estereótipo da esposa fiel, sofrendo o assédio indesejado de um pretendente de linhagem nobre durante a ausência prolongada do marido, com retorno incerto, e utilizando alguma artimanha para retardar as bodas indesejadas.

Mas apesar de tanto sofrer, ela ainda alimenta esperanças:

Helena

É que eu obtive a palavra do deus
Hermes de que ainda habitaria a ilustre planície
de Esparta com o meu marido, conhecedor de que não fui
para Ílion, **a fim de não suportar o leito de outro**.
(Eur., *Hel.*, v. 56-59)

Ou seja, o que faz com que Helena suporte o fardo da injustiça que sofre é a promessa de redenção divina. Assim, ela se mantém na posição de suplicante no túmulo do rei Proteu, a fim de evitar o leito de Teoclímeneo que, ainda que seja um bárbaro, respeita a condição de suplicante e a sacralidade do túmulo – “Desse modo, se tenho um **nome difamado** [*ónoma dyskleès*] na Hélade,/ aqui o meu **corpo** [*sōma*] não será culpado de vergonha” (v. 66-67). Há uma dicotomia entre seu “nome difamado” e o seu corpo, que não é “culpado de vergonha”, ou seja, foi preservado unicamente para o marido, ao qual se mantém fiel e que é seu dono por meio do contrato de posse que a relação do casamento estabelece.

É interessante observar que a forma de apresentação de Helena é um discurso mais complexo, no qual ela opta por lançar mão de uma argumentação indutiva, trazendo informações que levam o espectador a inferir um determinado caráter à locutora em vez de explicitamente afirmar suas qualidades éticas. Importante também perceber que o elemento de persuasão mais focado nesse primeiro discurso de Helena é a demonstração de *areté*, mais do que *phrónēsis* ou *eunóia*, pois ao demonstrar o quanto é virtuosa aos olhos divinos, maior é a injustiça cometida pelos homens que a condenam. É dessa forma que o *ethos* é algo a ser *mostrado* em vez de propriamente *dito*.¹⁵⁶

3.2.2 Párodo

No párodo (v.164), o lamento destinado inicialmente à Perséfone é acompanhado pelo coro composto por cativas gregas, distribuídas aos estrangeiros como butim, mas que lamentam, sobretudo, a sina da heroína. Os males oriundos da beleza de Helena são o tema das lamentações, principalmente no que concerne à (injusta) má fama que recai sobre ela: “São **felizes por causa da beleza** [*kállos*] as outras mulheres,/ enquanto no meu caso a beleza foi **minha perda**” (v. 304-305). Destaca-se a comparação às outras mulheres para qualificar o sofrimento de Helena: ela não só é injustiçada, mas é a mais desgraçada das mulheres; a dor não é só dor, é a maior de todas. A argumentação acerca do mal sofrido ser o maior de todos implica também na gravidade do delito, na gravidade da injustiça cometida.¹⁵⁷ Assim, Helena não apresenta só a razão de por que é injustiçada, como também o quanto sofre devido a isso, reforçando os valores da *areté* e da *eunóia* no desenho que faz de si mesma. Efetivar essa argumentação positivamente, sendo “digna de fé”, premia a protagonista com a redenção de seu caráter, ou melhor, a aceitação do *lógos* de Helena é a homologação do *ethos* discursivo dela e a redenção/negação de sua culpa caracterizada na versão mais conhecida da Guerra de Tróia e que ela procura desfazer desde o prólogo da peça.

A determinação divina é apontada como orientadora de seu destino, sendo recontada a versão na qual Helena é filha de Zeus e Leda. O tom é o do pranto dos derrotados, como a sorte das troianas que serão cativas daqueles que dizimaram

¹⁵⁶ Cf. MAINGUENEAU, op. cit., 2008.

¹⁵⁷ ARISTÓTELES, *Retórica*, 1373b-1375a.

sua terra, maridos, irmãos e filhos.

Coro

Tua mãe está morta
e os gêmeos rebentos de Zeus não foram
mais felizes, esses seus filhos queridos.
Tu não contemplas a terra pátria
e **pelas cidades expande-se**
o rumor de que aos bárbaros, Senhora,
te entregas, aos seus leitos. Entretanto
teu marido nas ondas do mar perdia a
vida. Assim nunca mais
verás os palácios de teu pai, nem terás
o gosto de ver o templo da Deusa de Bronze.
(Eur., *Hel.*, v. 219-229)

São narrados novamente os sucessivos infortúnios de Helena, acrescidos pelas informações fornecidas por Teucro, náufrago juntamente com Menelau, que havia encontrado Helena pouco antes, mas sem a reconhecer e sem ela identificar-se como tal. Leda, sua mãe, enforcara-se “torturada/ de mágoas com vergonha” da filha (v. 201-202); Menelau “que longo tempo errou/ no mar, teve morte funesta” (v. 203-204); seus irmãos, Castor e Pólux, estavam desaparecidos; Ílion fenecera em chamas: “**por causa de mim**, fonte de tanta morte,/ por causa do meu **nome** [*ónoma*], que tanta dor provoca” (v. 198-199).

Helena

Da sua madeira um barco funesto
construiu o filho de Príamo
e o fez navegar com remos bárbaros
até à minha morada
em busca da minha tão infortunada
beleza [kalós], para obter as minhas núpcias,
[...] **E o meu nome** [*ónoma*] **junto das correntes do Simoente**
mentirosa fama apresenta.
(Eur., *Hel.*, v. 232-237, 250-251)

Mais uma vez ela reforça a divisão entre seu nome, que é difamado, sua beleza/imagem, que é princípio dos males de seu destino, até ali, infeliz, e de seu corpo enquanto eu/espírito “verdadeiro” que ficou no Egito - o nome de Helena está associado tanto à beleza/imagem quanto ao corpo, logo, a fama (*kléos*) de um recai sobre o outro. Essa associação/dissociação, como já foi referido, é uma constante nos discursos da peça, a exemplo da observação de Teucro após encontrar Helena: “Se o teu **corpo** [*sōma*] é **parecido** [*homoias*] ao de Helena, não tens/ semelhante o espírito [*phrénas*], antes muito diferente” (v. 160-161).

Helena maldiz sua beleza, motivo de sua desgraça, como um fado, um expediente pré-determinado pelos deuses para um fim, tal como o exemplo de Pandora. Conquanto não faça referência explícita a essa narrativa, é latente no párodo a impressão de que a concepção de Helena por Zeus tem subscrita a intencionalidade de uma penalização dos homens por meio de um instrumento enganador. Ainda que projetando o *ethos* de uma mulher desgraçada, ao aventar que a sua concepção foi arquitetada pelos deuses, sendo ela um “prodígio” (v. 260) confere a si mesma *areté*, uma condição especial e distinta das demais companheiras.

Helena

Queridas amigas, a que sorte fui eu atrelada!

A que me deu o ser gerou um prodígio para os homens!

Na verdade, nunca mulher grega ou bárbara

deu à luz um alvo invólucro de ovo,

em que, **segundo dizem, Leda de Zeus me gerou.**

Prodígio foram também a minha vida e os meus actos:

os que pratiquei devido a Hera e os que a beleza [*kalos*] me causou.

Oxalá pudesse apagar os meus traços, como se fora uma imagem,

e em troca tomar nova forma, uma feia em vez de bela,

e assim a funesta fortuna que agora possuo

pudessem os Helenos esquecer, a minha inocência

guardando na memória, como preservam as maldades [*kakás*].

(Eur., *Hel.*, v. 255-266)

Novamente é posta em pauta a origem divina de Helena, contradizendo as colocações feitas no prólogo, quando a preferência foi pela sua origem humana.¹⁵⁸ Há também uma sequência argumentativa na qual a protagonista elenca por que sofre tanto, ou melhor, por que seu infortúnio é o maior de todos: “Quem, na verdade, ao considerar **uma desgraça apenas**, é maltratado pelos deuses, sente o peso do golpe, **embora suportável**. Mas eu vejo-me envolvida em **múltiplos infortúnios**” (v. 267-269). É uma sequência de trinta e cinco versos, apontando, de maneira ordenada (“Primeiro”, “em seguida”, “agora”),¹⁵⁹ as possibilidades de salvação/consolo perdidas e a injustiça de sua condição, restando como única saída a morte, sobre a qual Helena também cogita a forma mais adequada – já que ela se nega a casar com Teoclímeno, tamanhas a sua fidelidade e virtude.¹⁶⁰

¹⁵⁸ Lembrando mais uma vez que, se filha de Tíndaro, Helena reafirma sua condição mortal, humanizando os fatos e delegando a culpa para si, indiretamente; se filha de Zeus, Helena endossa o argumento da determinação divina, redimindo-se de culpa.

¹⁵⁹ Como vimos também no *agón* com Hécuba em *Troianas*.

¹⁶⁰ Podemos encarar a afirmação da fidelidade como característica de uma mulher que detenha prudência.

O primeiro de todos os males a ser arrolado é a ignomínia que sofre seu nome sem realmente ter culpa. Helena é a mulher que arruinou a vida de todas as troianas ao destruir o que lhes é mais importante: o casamento. Assim, além daquelas que perderam a liberdade, esposo e filhos, como Hécuba e Andrômaca, há aquelas que perderam a oportunidade de se casarem, como Policena - que morre em sacrifício sobre o túmulo de Aquiles - e Cassandra, que além de ser demovida à força por Ájax no templo de Palas, é destinada como cativa de Agamêmnon, uma condição inferior a de esposa. Hermíone também estaria condenada a morrer sem um casamento pela infâmia de sua mãe: “minha filha, sem marido, grisalha, continuará virgem” (v. 283).¹⁶¹ Em seu discurso, Helena também chama a atenção para o seu cativo, cuja saída estaria nas mãos de Menelau que, segundo Teucro lhe contara, estava morto, assim como sua mãe e irmãos: “a minha mãe, morta também, e foi eu a sua assassina [*phoneùs*]” (v. 280). Ou seja, ela aponta que é a causa de muitas desgraças, mas não assume um *ethos* de culpada, mas sim, de injustiçada.¹⁶²

A ausência e a distância da tutela do marido significam uma posição de entremeio, caótica: “Mas eu, que em tudo sou uma **desgraçada, / estou morta devido às circunstâncias, mas não na realidade**” (v. 285-286).¹⁶³ Helena está *morta* e para que retorne à Lacedemônia ela precisa de uma nova vida. A presença do *eidōlon* de Helena também reforça esse tom mórbido na trama, lembrando o episódio da *Odisséia* da passagem sobre o Hades, no qual o que se vê dos mortos é o *eidōlon*.¹⁶⁴

O Egito figura em Helena como uma terra simbólica da morte. Helena encontra-se num “além” próximo, como muitas vezes no conhecimento antigo, através das águas da foz do Nilo. O Egito de Helena é um mundo

¹⁶¹ Cenas de sofrimento que vemos serem amplamente exploradas em cena na peça *Troianas* e que aqui são apenas citadas.

¹⁶² Chamo atenção aqui para um detalhe que considero instigante: a ausência de Clitemnestra. A irmã não é mencionada ao longo de toda peça, provavelmente devido à associação negativa que se tem entre ambas, uma reforçando a vilania da outra, quer por serem mulheres, quer por partilharem o mesmo sangue. Ausentando-se Clitemnestra, evita-se a rememoração de mais um aspecto negativo na afirmação do *ethos* pretendido por Helena.

¹⁶³ Essa relação entre a ausência de uma tutela masculina com a nulidade existencial já foi observada também nas palavras de Hécuba em *Troianas*, conforme apontado no capítulo primeiro da dissertação.

¹⁶⁴ NÓLIBOS, Paulina Terra. **Eros e Bía entre Helena e Cassandra**: gênero, sexualidade e matrimônio no imaginário clássico ateniense. 2006. 346 f. Tese (Doutorado em História) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006. p. 218.

que ressoa, do início ao fim com ecos da morte.¹⁶⁵

Helena está numa realidade suspensa não só porque o Egito é um espaço bárbaro e desconhecido, mas também e, sobretudo, porque não possui a orientação do esposo ou de qualquer outro homem de sua família, uma vez que a tomada das decisões não era feita de maneira autônoma pela mulher no seu sistema moral. O *status* de Helena é semelhante ao estereótipo da virgem, baseado na divisão estabelecida por Helene Foley, segundo a qual o ciclo de vida da mulher ática se divide em *virgem, esposa e mãe*.¹⁶⁶ Semelhante ao da virgem, pois, enquanto sozinha em terra estrangeira, como as cativas gregas, ela deve, de acordo com o estereótipo ideal, aguardar novas núpcias, com seu novo senhor.

Nesse párodo, como já foi apontado inicialmente, é feita referência à deusa Perséfone, “para que, além das lágrimas, comigo recebas em teus nocturnos palácios os peanes destinados aos mortos” (v. 176-178). Tal como Perséfone fora raptada pelo tio enquanto colhia flores, Helena é raptada por Hermes, por ordem de Hera, enquanto colhe flores para a deusa Atena - importante notar aqui a associação de Helena como devotada a uma deusa virgem e protetora dos aqueus (Atena). Perséfone renasce, ou seja, ascende do mundo dos mortos após o rapto: Helena, de forma semelhante, sairá do mundo bárbaro para retornar à sua terra pátria,¹⁶⁷ com uma nova *kléos*, pois “a infeliz filha de Tindáreo uma fama /funesta [*kakàs*] suportou, sem ter culpa [*aitía*] de nada” (v. 614-615), uma mulher que amaldiçoava sua beleza, que se via desafortunada, longe da pátria e do esposo, enquanto era odiada injustamente por toda a Hélade terá a redenção de sua culpa e o reconhecimento de sua *areté*.

Helena

Ó desafortunada Troia, **foste destruída por um crime que ninguém cometeu**, funesto destino, e a dádiva que Cípris fez de mim provocou muito sangue e muitas lágrimas.
[...] **O meu corpo**, pelo contrário, **foi a minha perdição e perdeu a cidadela dardânia**, causando morte aos Aqueus.
(Eur., *Hel.*, v. 362-365, 383-385)

¹⁶⁵ BURIAN, Peter. Introduction. In: EURIPIDES. **Helen**. London: Aris and Phillips Classical Texts, 2007. p. 13.

¹⁶⁶ Cf. FOLEY, op. cit., p. 109-272.

¹⁶⁷ Essa comparação é uma análise presente no capítulo *Anodos Dramas: Euripides'Alcestis and Helen*, na obra já aqui referenciada de Helene Foley.

Há essa mesma sensação de guerra vã expressa na *Ilíada*, pois a idéia geral é a mesma: a de que se luta e morre por uma mulher, tanto pior aqui se, em vez da mulher real, é só o *eidōlon* dela; a imagem apenas reforça que o caráter distintivo de Helena é seu aspecto, sua beleza. Além disso, aventa a discussão sobre a finalidade da guerra em si.

O ano da apresentação de *Helena*, 412, é o seguinte ao do fracasso da Sicília, empresa na qual se dispensou uma enorme quantia de recursos e que acabou deixando “os atenienses em desespero (Tuc. 8.1), agravado pela ocupação subsequente de Decélia [em 412] pelos espartanos e pelo abandono em série dos membros da Simaquia de Delos (cf. Tuc. 8. 14-17 e 32)”.¹⁶⁸ Este é um detalhe que qualquer historiador que venha a lidar com essa peça jamais deixa de fazer referência. Paulina Terra Nólivos, por exemplo, que cita Doniger, aponta a coerência do *eidōlon* de Helena como um recurso de questionamento da Guerra de Tróia e, associativamente, da guerra com Esparta, contemporânea de Eurípides.¹⁶⁹

3.2.3. O marido perdido no mar encontra sua fiel esposa

Protagonista e coro se retiram. Em cena, Menelau surge esfarrapado, narrando as vicissitudes que o trouxeram até ali com fome e sem ter como retornar para sua terra.

Menelau

Os peplos de outrora, as vestes sumptuosas,
os ornamentos, arrebatou-mos o mar. No fundo
de uma gruta oculte **a mulher que todos os males** [*kakōn pántōn*]
me veio causar, deixando os companheiros
que se salvaram a guardar a que convive no meu leito.
Só eu vim aqui, procurando com afã encontrar
para os companheiros os alimentos necessários.
(Eur., *Hel.*, v. 423-429)

Ele é um náufrago em terras estrangeiras, passando por mendigo aos olhos de uma velha que circunda o palácio e que o destrata, empurrando-o para longe da entrada do palácio de Teoclímene: é que não é permitida a presença dos gregos, sob o risco de morte. É uma situação semelhante à de Odisseu, que se disfarçou de mendigo para entrar em Ítaca e testar a fidelidade daqueles que estavam lá para

¹⁶⁸ FERREIRA, op. cit.

¹⁶⁹ NÓLIBOS, op. cit., p. 217.

com o rei que há muito partira, sendo, no entanto, destrutado pelos pretendentes. Menelau também não pode revelar sua identidade, pois, assim como em Ítaca, o reino de Proteu já não tem um rei ponderado e respeitador das normas da hospitalidade em seu comando. Há ainda duas passagens interessantes na *stichomythia* entre a velha e Menelau que lembram a *Odisséia*:

Velha
Por que humedeces os olhos de lágrimas? De que te lamentas?
Menelau
 Dos prósperos êxitos dos tempos de outrora.
 [...]
Velha
Inúmeras desgraças suportas, mas tu não és o único.]
 (Eur., *Hel.*, v. 456-457, v. 464)

Primeiro temos um trecho que, embora sem o aedo, lembra o episódio do Canto VIII da *Odisséia* no qual Odisseu chora ao lembrar seus feitos ao ouvir o canto do aedo na terra dos Feaces, que narra a entrada do cavalo aqueu em Tróia por engenho do rei de Ítaca: “Foi este o canto do celebérrimo aedo. Mas Ulisses derretia-se/ a chorar: das pálpebras as lágrimas humedeciam-lhe o rosto”.¹⁷⁰ Em segundo, a observação da velha lembra um dos muitos epítetos de Odisseu, “aquele que muito sofreu”, “sofredor e divino Odisseu”.

A velha explica por que não são permitidos gregos no palácio: “Helena encontra-se neste palácio, **a filha de Zeus/ [...] A filha de Tíndaro** que vivia em Esparta/ [...] Veio para aqui da terra da Lacedemônia” (v. 470, 472, 474). Também nas palavras da velha há a contradição entre a origem divina ou humana de Helena ao explicar para o pasmo Menelau que sua esposa ali estava. Confuso, ele chega a se perguntar se acaso ela teria saído da gruta onde a havia escondido, juntamente com seus tesouros. Já sozinho em cena, ele dá início a um monólogo cogitativo, uma construção lógica, na qual, mais uma vez, se vê um jogo entre as palavras e a realidade, assim como entre nome e corpo.

Menelau
 Que pensar? Que hei-de dizer? Às minhas desgraças
 de outrora o que acabo de escutar acrescenta outras,
 se trago a minha esposa de Troia onde a recuperei,
 aqui acabo de chegar e a deixei a salvo numa gruta,
 e entretanto **com o mesmo nome [ónoma] da minha**
uma outra mulher reside nestes palácios.
 E disse a velha que ela é filha de Zeus.

¹⁷⁰ HOMERO, *Odisséia*, VIII, v. 521-522.

Mas haverá realmente um homem com o nome [ónoma] de Zeus nas margens do Nilo? Pois só há um, o que existe no céu.
 E Esparta, onde fica esta terra senão apenas onde corre o Eurotas cujas margens se cobre de belos juncos?
E uma segunda pessoa tem o nome [ónoma] de Tíndaro? Há outra terra com o mesmo nome [ónoma] de Lacedemônia e de Troia? Eu já nem sei que deva dizer.
 (Eur., *Hel.*, v. 483-496)

Menelau esconde-se atrás do túmulo de Proteu; entra em cena o coro, revelando as previsões da irmã de Teoclímeno, Teónoe, segundo as quais Menelau estaria vivo. Aflita, Helena se pergunta se o esposo após salvar-se do mar conseguiria sobreviver em terra estrangeira. Ao aproximar-se também do túmulo, se depara com o homem maltrapilho, que em nada se assemelha ao seu nobre esposo, chegando a inferir que poderia se tratar de alguma armadilha de Teoclímeno para arrastá-la dali.

Convém aqui que uma digressão seja feita, enquanto necessária para entendimento das associações que faço entre a história de Odisseu e Penélope e a trama de *Helena*, em meio ao seguimento da análise das falas na cena de reconhecimento entre Menelau e sua esposa. Ainda que seja uma passagem de *stichomythia*, quando, de fato me disponho a priorizar as *rhēseis*, oferece elementos essenciais para o entendimento da peça como um todo a ser comparado com a trama da *Odisséia*.

3.2.3.1 Cenas de reconhecimento: breve comentário

Erich Auerbach, no capítulo intitulado *A cicatriz de Ulisses*, aponta-nos a “necessidade intrínseca ao estilo homérico de não deixar nada pela metade ou na penumbra”,¹⁷¹ para mais tarde acrescentar a respeito do que é característico ao estilo homérico: “representar os objetos acabados, visíveis e palpáveis em todas suas partes, e exatamente definidos em suas relações espaciais e temporais”.¹⁷² É interessante observar como os objetos e pessoas são apresentados nos poemas homéricos: parece haver uma grande preocupação em não apenas mencionar ou introduzir um novo elemento externo na narrativa de forma “crua”, em outras palavras, cada elemento é apresentado de maneira a afirmar sua existência, a marcar que é um elemento real e reconhecível enquanto único ao ser descrito em

¹⁷¹ AUERBACH, Erich. *La cicatriz de Ulisses*. In: **Mimesis: la realidad en la literatura**. Fondo de Cultura Económica, 1950. p.11.

¹⁷² *Ibidem*. p.12.

sua gênese e contexto.

Nada que tenha importância narrativa é deixado sem uma mínima descrição que lhe confira verdade, que lhe dê uma existência própria e distintiva. Podemos citar aqui o exemplo da história da criação do cetro de Agamêmnon por Hefesto e de sua passagem pela mão de outros donos até chegar ao Atrida,¹⁷³ a descrição da forja do escudo de Aquiles por Hefesto,¹⁷⁴ a criação e transmissão da taça de Menelau¹⁷⁵, a história de como Odisseu ganhou seu arco de Ífito,¹⁷⁶ a descrição da cicatriz de Odisseu e de como ele a adquiriu,¹⁷⁷ assim como a descrição de como Odisseu entalhou a partir de uma oliveira o leito que era seu e de Penélope.¹⁷⁸ Não estamos falando simplesmente de um cetro, de um escudo, de uma taça, de um arco, de uma cicatriz ou de uma cama quaisquer; trata-se de elementos específicos: *um certo* cetro, *um certo* escudo, *uma certa* taça etc. Do mesmo modo, quando se citam os personagens é constante se mencionar a filiação e pátria de origem dos mesmos, assim como, por muitas vezes, usa-se epítetos específicos como o de Aquiles (“o de pés velozes”), os de Odisseu (“o que muito sofreu”, “o dos mil ardis”) ou o de Penélope (“a sensata Penélope”).

Percebe-se a necessidade que há na narrativa de Homero de tornar claro e visível cada detalhe significativo para que lhe seja atribuído o caráter de verdade: a visão é um sentido muito valorizado pelos helenos já desde o período da composição dos poemas homéricos e mais ainda com a filosofia nos séculos posteriores. Não que já desde tão remotos tempos como os homéricos já houvesse uma concepção estabelecida sobre o corpo humano, espírito e sentidos tal como a conhecemos,¹⁷⁹ mas são vários os verbos que podem ser traduzidos por “ver” ou como sinônimos de tal ao longo dos dois poemas, denotando a especial atenção que se dava a este sentido. Podemos pegar como exemplo da importância da visão o episódio do dolo de Zeus na *Ilíada* (Canto XIV), ou o do sacrifício das vacas do Sol na *Odisséia*: em ambos os casos o adormecimento, o cerrar das pálpebras, foi motivo de desagrado, tanto para Odisseu quanto para Zeus, no sentido de que ver,

¹⁷³ HOMERO, *Ilíada*, II, v. 101-109

¹⁷⁴ Ibidem, XVIII, v. 468-608.

¹⁷⁵ HOMERO, *Odisseia*, IV, v.615-619.

¹⁷⁶ Ibidem, XXI, v. 13-41.

¹⁷⁷ Ibidem, v. 393-447.

¹⁷⁸ Ibidem, XXIII, v. 90-204.

¹⁷⁹ SNELL, Bruno. *A descoberta do espírito*. Lisboa: 70, 1996.

significaria tomar conhecimento de algo.¹⁸⁰ Caso semelhante podemos observar na cena entre Menelau e Helena:

Menelau
 Não, nunca vi figura tão semelhante. [...]
A Helena te vejo tão exactamente parecida, mulher. [...]
Helena
 Oh! Tão tarde vens aos braços da tua mulher.
Menelau
 Qual mulher?! Não toques nas minhas vestes.
Helena
 Sou a que te concedeu Tíndaro, meu pai. [...]
Menelau
 E eu não sou marido de duas mulheres. [...]
Acaso não estou bom do senso e minha vista se turva?
Helena
Pois, ao olhar para mim, não julgas estar a ver a tua esposa?]
Menelau
 A semelhança em pessoa, mas a evidência me desvia.
Helena
 Observa, que prova de mais evidente fidelidade precisas?
Menelau
 Tu és parecida. Isso não posso verdadeiramente negar.
Helena
E que outra coisa te informará melhor do que os teus olhos? [...]
Menelau
 Como assim? Como estar aqui e em Troia ao mesmo tempo?
Helena
O nome [ónoma] pode estar em muitos sítios, o corpo [sōma] não.
 (Eur., *Hel.*, v. 559, 563, 566-568, 571, 575-580, 587-588)

Assim, a visão pode ser o primeiro passo para o processo que termina com o reconhecimento ao inferir-se que, a partir dela, os objetos podem ser identificados para em seguida serem reconhecidos: tome-se como identificação a captação dos atributos do objeto (tomar conhecimento) que em seguida, quando associados com aquilo que os cerca, podem ser reconhecidos. Porém, o próprio Odisseu não reconhece sua terra, Ítaca, quando a ela retorna, e Penélope e Laertes só reconhecem-no a partir de outras formas que não são unicamente visuais. Nas cenas de reconhecimento entre pai e filho, marido e esposa, há o uso de sinais mútuos, de segredos partilhados entre pessoas na intimidade de suas vidas, como afirma Penélope no Canto XXIII:

¹⁸⁰ A relação entre visão/beleza (como instrumento de sedução) entre o que atrai e encanta o olhar, parecendo ser bom e persuadindo aquele que vê, e o que de fato é, é uma constante na análise das discussões que cercam Helena.

Penélope

Mas se ele é
na verdade Ulisses chegado de sua casa, sem dúvida ele e eu
nos reconheceremos de modo mais seguro, **pois temos**
sinais, que só nós sabemos, escondidos dos outros.¹⁸¹

Menelau e Helena também não se reconhecem, apesar da esperança expressa por ela no párodo e que antecipa a cena seguinte: “Ora se meu marido vivesse, eu seria reconhecida/ **por determinados sinais apenas para nós evidentes**” (v. 290-291). Mas que sinais seriam estes partilhados entre eles? Helena se apresenta enquanto filha de Tíndaro, em tudo se assemelha fisicamente a si mesma (diferentemente do estado maltrapilho de Menelau) e explica ao marido que há um duplo seu feito de éter em seu lugar junto ao marido. Contudo, ele não acredita que está falando com a sua esposa.

Na *Poética*, Aristóteles aponta que o reconhecimento “é a passagem do ignorar ao conhecer” e que a mais bela forma de reconhecimento é a que ocorre juntamente com a *peripécia*, “mutação dos sucessos no contrário”, pois seria a que melhor suscitaria terror e piedade no espectador.¹⁸² Assim, é interessante observar como as cenas de reconhecimento conferem momentos particularmente dramáticos e transformadores do ritmo e/ou direção da trama, sendo largamente utilizadas pelos poetas trágicos: como ocorre em *As Coéforas*, *Édipo*, *Electra* de Sófocles, *Ifigênia*, *Electra* e *Helena* de Eurípides. Aristóteles ainda classifica os reconhecimentos, opinando que aqueles que se dão por meio de sinais são os menos artísticos, menos criativos enquanto usados apenas como meio de persuasão em vez de revelados por meio de uma *peripécia*.¹⁸³

Na cena de Eurípides, não há o reconhecimento por sinais, ainda que Helena tenha apontado essa possibilidade anteriormente. O que confirma as palavras da mulher é o testemunho de um servo, que ficara na gruta, e que chega contando assustado que “Evolou-se a tua mulher nas regiões etéreas,/ elevando-se invisível” (v. 605-606). Antes de partir, o *eidōlon* deixa uma mensagem que redime Helena:

¹⁸¹ HOMERO, *Odisseia*, XXIII, v. 107-110.

¹⁸² ARISTÓTELES. *Poética*. 1452a.

¹⁸³ *Ibidem*, 1454b.

Ó desventurados Frígios
 e todos vós, Aqueus, **que por mim**, junto do Escamandro,
 nas suas margens, pereceste devido às maquinações [*mēkhanaîs*] de
 Hera,]
 convencidos de que Páris possuía Helena, **o que não acontecia**.
 Mas eu, uma vez que na terra permaneci o tempo necessário,
a cumprir o destino fixado, para o céu, meu pai, regresso.
E a infeliz filha de Tíndaro uma fama [*phēmas*]
funesta [*kakàs*] **suportou, sem ter culpa** [*aitía*] **de nada**.
 (Eur., *Hel.*, v. 608-615)

Ao reproduzir as palavras da imagem da rainha espartana, o servo se apercebe da presença dela, reconhecendo-a, e é nesse momento, e só a partir disso que Menelau confirma o reconhecimento. Ou seja, não há uma troca de sinais mútuos entre o casal; mesmo assim, a cena cumpre o papel de reviravolta da trama, a partir da qual se redirecionam os destinos dos personagens, bem como aproxima a trama de Helena e Menelau àquela de Penélope e Odisseu.

3.2.4 O julgamento

Helena

Amigas, minhas amigas,
 já não lamento nem gemo os males anteriores.
 Tenho, tenho comigo o meu marido que esperava,
 há tantos anos esperava que viesse de Troia.
 (Eur., *Hel.*, v. 648-651)

Rei e rainha de Esparta estão juntos novamente e logo tratam de se inteirarem detalhadamente do que lhes acontecera, ou melhor, Helena explica a Menelau a sucessão de desgraças que motivaram a guerra de Tróia, de maneira coerente com a explicação já dada no prólogo - a versão da disputa de vaidades entre as deusas. Agora, Menelau passa a fazer parte daqueles que reforçam o discurso de Helena, explicando o que acontecera para o servo:

Menelau

Não foi ela. Fomos enganados pelos deuses
 e tivemos entre mãos uma reles imagem feita de névoa
 [...] Foi obra de Hera e fruto da discórdia das três deusas.
 (Eur., *Hel.*, v.705; 708)

Nessa sequência, o tom das falas é o de pesar pela condição humana e da superioridade da vontade arbitrária dos deuses, como se vê numa fala mais longa do servo de Menelau, que lamenta as infelicidades da sina de Helena e rememora o dia do seu casamento com o Atrida.

Servo

Ó filha, como a divindade é **inconstante e difícil de entender**. E como facilmente transforma tudo, levando-o daqui para ali. Um homem que sofre, outro, embora comece por não sofrer, morre depois miseravelmente, **sem nunca ter uma sorte estável na vida**.
(Eur., *Hel.*, v. 711-715)

O discurso do servo explana acerca da relação entre os homens e os deuses de maneira geral para justificar/explicar uma injustiça, mais precisamente a sorte de Helena e de Menelau, reforçando o *lógos* da protagonista: “Tu e o teu marido tendes suportado muitos sofrimentos:/ tu devido às calúnias e ele na refrega do combate” (v. 716-717). Se os dois são inocentes, qual o sentido do sofrimento?

Após a saída do servo, o casal retoma a troca rápida de versos, na qual Helena informa Menelau do assédio de Teoclímeno e do perigo que corre o esposo por causa disso. O marido, entretanto, tem dúvidas, “Mas, **se evitaste as relações**, disso não tenho certeza” (v. 794). Embora há pouco tenha afirmado a inocência de Helena para o servo, ele revela a desconfiança constante que se tem das mulheres, no mesmo sentido das afirmações trocadas entre Odisseu e Agamêmnon no Hades.¹⁸⁴

Helena reafirma votos de fidelidade ao companheiro, pedindo que desista dela e fuja, caso contrário, seria morto por Teoclímeno ao tentar levá-la, ao que tem a resposta dele: “Abandonando-te? Destruí Troia por tua causa...” (v. 806).¹⁸⁵ Menelau faz muitas perguntas e oferece poucas respostas, ele é um interlocutor ingênuo de Helena, que direciona a conversa para os planos de fuga que ela tem: “Estás em situação sem saída. Deves usar de engenho [mekhanēs]” (v. 813). O plano de Helena é cooptar a profetisa Teónoe, irmã de Teoclímeno, para que ela não conte sobre a chegada de Menelau (o que certamente veria em suas previsões), tarefa que o próprio delega à esposa: “pois as mulheres **compreendem-se** umas às outras” (v. 830). Caso o plano dê errado, a solução é drástica: suicídio, pois Helena não se casaria com outro homem. Menelau, por sua vez, promete não morrer sem lutar, já que guerreará tantos anos “por causa da mulher”.

¹⁸⁴ HOMERO, *Odisseia*, XI, v. 421-446.

¹⁸⁵ Independentemente das circunstâncias e/ou culpabilidade, a causa da guerra continua sendo Helena.

Menelau

[...] E não vou eu
considerar justo morrer pela minha mulher?
É evidente que sim. Pois, se os deuses são sábios,
ao homem valente que morre em combate,
cobrem com uma leve camada de terra no túmulo,
mas os cobardes [*kakoús*] lançam-nos sob pesados túmulos de terra.]
(Eur., *Hel.*, v. 849-854)

Teónoe tem em suas mãos o poder de decidir o seu futuro e o do irmão, de Helena e de Menelau. Segundo ela, há uma assembléia dos deuses sendo realizada, na qual de um lado Hera, tendo mudado de postura, deseja que o casal retorne a Esparta a salvo; de outro, Cípris se posiciona contrariamente à redenção da fama de Helena, posto que receosa de ser desvelada a compra do voto de Alexandre. Teónoe, por sua vez, teme a punição do irmão caso descubra sua atitude em favor do casal grego. Na posição de juiz, ela receberá as argumentações do casal em mais uma sequência de *rhēseis* que merecem ser analisadas detalhadamente.

3.2.4.1 Defesa do casal

Nos seis primeiros versos dessa *rhēsis*, Helena anuncia a finalidade de seu discurso: ela se posiciona como suplicante junto à Teónoe em prol de si e do marido, pedindo que esta não denuncie a chegada de Menelau a Teoclímeno. Os argumentos iniciam com uma afirmação - “ora a divindade detesta a violência e ordena/ a todos que **os bens não sejam adquiridos pela rapina** [*harpagás*]” (v. 903-904), - e seguem com mais outras:

Helena

É conveniente renunciar à **riqueza injusta**.
Pois o céu é um bem comum para todos os mortais,
bem como a terra, na qual não devemos encher as casas
com os **bens alheios** nem adquirir nada à força.
(Eur., *Hel.*, v. 905-908)

Helena trata de si como um patrimônio do esposo, uma associação bastante comum na lógica das uniões áticas, as quais segundo Helene Foley, a partir da análise da linguagem utilizada, conclui que “a noiva não era mais, como no matrimônio do período homérico, um presente valioso em uma troca aristocrática de presentes e serviços, mas sim o objeto de um contrato econômico entre dois

homens.”¹⁸⁶ De forma semelhante, embora com fúria, Medeia usa a mesma linguagem comercial para falar de seu casamento:

Medeia

Entre os seres com psique e pensamento,
quem supera a mulher na triste vida?
Impõe-se-lhe a custosa aquisição
do esposo, proprietário [*despótēs*] desde então
de seu corpo – eis o opróbrio que mais dói!¹⁸⁷

Além de assumir a qualidade de um bem patrimonial do esposo, Helena faz uma consideração acerca da posse indevida dos bens alheios que é reprimenda não só a Teoclímeno como também para com Páris, que a levou à força do palácio de seu senhor (*despótēs*), Menelau. Dessa forma, ela assume um *ethos* de inocência não só pela situação que agora vive (sob a ameaça de um casamento forçado) como também pela associação dos seus argumentos com o rapto de Esparta até Tróia, uma vez que é um espólio, sem controle de seu destino.

Helena

Felizmente para nós, mas uma desgraça para mim, entregou-me
Hermes ao teu pai, a fim de me conservar para o meu marido,
que está aqui e quer recuperar-me.
Como me retomaria, se morresse? E como é que ele
me poderia devolver viva a quem morreu?
Agora examina a vontade do deus e a do teu pai.
(Eur., *Hel.*, v. 909-914)

Por meio do que era vontade do deus e dever de Proteu, conservar um bem alheio, Helena consegue de maneira silogística estender essa vontade e esse dever que são para com o bem também com relação ao dono. O seu *lógos* inverte a ordem do bem para o dono: ora, se o bem, para ser considerado como tal é sempre de alguém e se quer preservá-lo, deve-se preservar não só o objeto em si como também o que o torna um bem específico, ou seja, a sua relação com um determinado dono. Uma vez que Menelau esteja morto, a preservação de Helena nos termos desse raciocínio se rompe, de maneira concomitante com a quebra da palavra do deus e do pai de Teónoe.

Ela não apela para Teónoe enquanto uma cúmplice feminina, conhecedora da vida conjugal e materna, ou mesmo a de noiva/cativa, como é a sua relação com

¹⁸⁶ “[...] the bride was no longer, as in Homeric marriage, the valuable gift in an aristocratic Exchange of gifts and services but was the object of an economic contract between two men.” FOLEY, op. cit., p. 67.

¹⁸⁷ EURÍPIDES, **Medeia**, v. 230-240.

o coro da peça, a rainha espartana se dirige justamente para o estereótipo ocupado por Teónoe, o de virgem profetisa. Desta última não é esperado ser contrária à palavra de Hermes, “seria uma vergonha que, conhecendo tu todas as coisas divinas,/ no presente e no futuro, não preferisses o que é justo” (v. 922-923) e, caso Teónoe se ponha no dilema entre respeitar a vontade do pai morto ou do irmão que lhe tem a tutela, Helena oferece a resposta: “E tu não deves estimar mais/ um irmão insolente do que um pai virtuoso” (v. 917-918). Assim, há uma clara projeção do *páthos* de Teónoe no discurso de Helena, que avalia previamente as possíveis respostas de sua interlocutora, tal como no *agón* com Hécuba, em *Troianas*, v. 860 – 1059, bem como a demonstração de um discurso prudente e bem intencionado.

A tônica dessa argumentação confere a Helena o *ethos* de uma mulher digna de pena e altruísta, demonstrando *areté*, *phrónēsis* e *eunóia*: depois de suplicar em prol do marido, Helena roga pela filha, Hermíone, que não tem com quem se casar, devido à má fama da mãe. Se ela puder retornar com Menelau, poderão explicar que “foi por arte dos deuses” (v. 930) que houve a guerra, redimindo o opróbrio de Helena não só no que tange à sua fidelidade e que recai sobre Hermíone, como também no que toca ao ódio aqueu pelas incontáveis mortes na guerra. E, enfim, após pedir pelo marido e pela filha, Helena clama diretamente por si, para que possa abandonar a condição de desterro em que vive e gozar “das riquezas que abundam no meu palácio” (v. 935),¹⁸⁸ além de um argumento bem simples:

Helena

Se Menelau tivesse morrido consumido pelo fogo,
contentar-me-ia em derramar lágrimas à distância por um ausente,
mas agora, que o recuperei são e salvo, vou ver-me privada dele?
(Eur., *Hel.*, v. 936-938)

O discurso de Menelau é menos extenso. Diferentemente da esposa, ele não se posiciona como suplicante, e não pede pela sua vida, “não suportaria arrojarme aos teus joelhos/ nem humedecer os olhos de lágrimas, pois, se me mostrasse fraco,/ desmentiria em grande parte os feitos de Troia” (v. 947-949), ou seja, essa não seria a atitude esperada de um homem enquanto tal. Ele se direciona ao espírito

¹⁸⁸ Na verdade, o palácio realmente é de Helena, não de Menelau, que recebeu a coroa de Esparta ao casar-se com a Tindárida.

de Proteu, abraçando o túmulo e evocando o seu compromisso de proteger Helena e devolvê-la para o marido:

Menelau

Eu sei que, devido à tua morte, nunca conseguirás devolver-me,
mas esta sua filha, no momento em que do mundo inferior evoco o seu pai,
não permitirá que o teu nome, até agora tão ilustre [*eukleéstaton*],
fique difamado: **ela é soberana** [*kyría*] **agora**.
(Eur., *Hel.*, v. 965-967)

Teónoe desfruta de uma posição especial de intersecção entre os deuses, os homens e o além. O âmbito dos rituais religiosos era o espaço de praxe delegado às mulheres, onde elas tinham autonomia e participavam da vida pública, era como contribuíam para a *pólis*. Quando virgens, estavam sob a supervisão do pai, de um tio ou irmão etc., quando casadas, estavam sob a tutela do marido, sendo dessa forma sempre guiadas por um *kýrios* (senhor/tutor), que inclusive as representava por ocasião da necessidade de se pronunciarem em público, como num julgamento, por exemplo.¹⁸⁹ O *kýrios* de Teónoe é Teoclímeno, mas enquanto profetisa é ela quem detém o senhorio de si, pois ninguém no plano terreno intercepta a relação travada entre ela e as coisas ocultas. No entanto, é interessante observar que o discurso de Menelau é direcionado ao rei, interlocutor mais adequado para o diálogo em termos de igualdade de papéis sociais, podendo-se inferir que o poder de decisão de Teónoe se justifica pela sua intermediação entre a vontade do além e o plano terreno, entre a vontade de Proteu e dos deuses em assembléia e as vidas humanas.

Menelau invoca o nome de Hades, senhor do mundo subterrâneo:

Menelau

Ó Hades subterrâneo, também te invoco como aliado,
tu que, **por causa desta mulher**, recebeste tantos corpos
caídos sob a minha espada e obtiveste a tua paga.
Restitui-os agora de novo todos à vida,
ou obriga a profetisa a ultrapassar o pai
em piedade e a entregar minha mulher.
(Eur., *Hel.*, v. 969-974)

Em contradição ao que afirmou no início de sua fala, Menelau chora ao reafirmar que, se não puder levar a esposa de volta para Esparta, a levará consigo para o Hades, matando-a e em seguida suicidando-se - choro que se apresenta

¹⁸⁹ Cf. HALL, Edith. Op. cit.; FOLEY, op. cit.; LORAUX, op. cit.

mais legítimo por ser uma surpresa indesejada até mesmo para o orador, provocando provavelmente um *páthos* de piedade/compaixão. Por fim, dá um “conselho” à responsável pelo julgamento que pondera acerca do mais conveniente a ambas as partes: “Mas é preferível deixar-te persuadir pelas minhas palavras./ Desse modo tu serás justa e eu recupero a minha mulher” (v.994-995). Como teria sido vista essa cena de inferioridade de poderes do herói (homem) diante de uma profetisa (mulher) e devido a uma situação causada por sua esposa?

3.2.4.2 Decisão de Teónoe

Teónoe

Eu nasci para ser piedosa e tenho a intenção de o ser.
Estimo a minha honra e a glória [*kléos*] de meu pai/
não desejaria manchar. A meu irmão não devo
fazer um favor que me vai revelar como uma infame.
(Eur., *Hel.*, v. 998-1001)

Teónoe se posiciona a favor da decisão de Hera, de Menelau e de Helena, alegando que tal feito seria da opinião de seu pai caso estivesse vivo. Cípris, como em outras situações na peça, é vilipendiada, apontada como uma potência deturpadora de maneira condizente com as observações já referidas anteriormente no primeiro capítulo deste trabalho acerca da relação entre desejo e perda da razão. O desejo sexual feminino é nocivo na medida em que põe em risco a honra da família e do marido, de modo que Cípris, representativa do desejo, não possui conexão com a posição ocupada pelas profetisas, virgens em geral e esposas pretensamente exemplares, que por sua vez procuram se aproximar de deidades virgens/castas ou da família/lar: “E quanto a Cípris,/ que ela me seja benévola; com ela jamais concordarei./ Desejo para **sempre manter a minha virgindade**” (v. 1006-1008).

A *rhēsis* é sucinta, como avisa a própria oradora, “*não quero alongar as palavras*” (v. 1017). O discurso de Teónoe é o da mulher *sóphrōn*: agirá de acordo com a opinião do pai, evitando um ato cruel do irmão e, assim, preservando-o diante dos deuses, porém, sem interferir nas ações do casal, limitando-se a não noticiar para Teoclímeno a presença de Menelau e os seus planos de fuga. Teónoe se

demonstra *sôphrôn* também ao preocupar-se com a *kléos* do pai, o que nos remete à necessidade do controle da reputação das mulheres para que esta não recaísse sobre a reputação dos homens de sua família/convívio: “a glória de meu pai não desejaria manchar” (v. 999-1000). Além disso, ela recomenda que Helena direcione uma súplica a Cípris, “para que te deixe regressar à terra pátria/ e à benevolência de Hera, para que mantenha o propósito/ que tem de vos salvar, a ti e ao teu marido” (v. 1025-1027). Teónoe encerra seu pronunciamento e participação em cena com uma frase que simboliza a matriz de sua conduta: “E tu, meu pai que a morte levou, tanto quanto eu puder,/ não terás nunca a fama [*keklēseē*] de ímpio, em vez de piedoso” (v. 1028-1029).

A conduta de Teónoe é respaldada ao fim da peça, quando Castor e Pólux surgem *ex machina* para Teoclímeno:

Castor

Encolerizas-te com **núpcias não desejadas pelo destino**, e não comete a jovem descendente da deusa Nereide, a tua irmã Teónoe, qualquer injustiça contra ti; **dos deuses venerou a vontade e as justas determinações de teu pai.** (Eur., *Hel.*, v. 1646-1649)

Ou seja, ela exerce a intersecção entre a vontade do pai morto e o mundo dos vivos, em vez de exercer um poder de livre decisão, ela opta por obedecer à vontade de Proteu. É a partir dessas significações que Teónoe se apresenta *sôphronos*, pois está colaborando para a preservação de uma memória augusta para o pai, preservando o irmão, mantendo-se casta e temente aos deuses e falando de maneira comedida.

3.2.5 Artimanhas do feminino: o dolo de Teoclímeno

O casal de reis espartanos passa a cogitar um plano de fuga, numa *stycomithia* onde predominam as perguntas de Menelau e as maquinações de Helena, que elabora todo o plano: “Escuta um sábio [*sôphon*] conselho, **mesmo que o diga uma mulher.**/ Aceitarias que, por palavras, declare tua morte, mesmo sem ter morrido?” (v.1049-1050). Como vemos na citação destacada, não é esperado de uma mulher que opine sobre as coisas e, muito menos, que diga ao marido o que

fazer e, no entanto, é o que Helena faz. Ela arquiteta que Menelau, disfarçado de um servo náufrago, noticiará sua própria morte a Helena que fingirá aceitar a proposta de bodas com Teoclímeno, contanto que antes possa prestar as devidas honras ao marido morto no mar, pedindo, para tal, que lhe seja concedido um navio: “darei que na Hélade não é costume/ esconder na terra firme os que morrem no mar” (v. 1065-1066). Ela ainda avisa ao marido que irá se caracterizar tal como uma mulher de luto, vestindo-se de negro, cortando os cabelos e seviciando-se. Por fim, clama pela proteção de Hera e pela compaixão de Cípris, tal como Teónoe havia lhe aconselhado.

E tu que ganhaste o prêmio da beleza [*kálllos*] graças às minhas núpcias,
Cípris, filha de Dione, não queiras a minha ruína.
Abundantes sofrimentos me enviaste no passado.
Entregando o meu nome [*ónoma*], **não a minha pessoa** [*sōma*], **aos Bárbaros.**
Permite que eu morra, se a morte desejas causar-me,
na terra pátria. Porque és **insaciável de males,**
tu que em enganos amorosos, em dolosas artimanhas
exercitas, e em sangrentos filtros que arruínam as pessoas?
E se fosses mais moderada, a mais amável das divindades
serias para os homens. E não o digo sem razão.
(Eur., *Hel.*, 1098-1106)

Novamente Helena opõe seu nome à sua pessoa, além de apontar os perigos do poder da deusa do amor. Mas o mais significativo a ser apontado nesse trecho é, de certa forma, uma disposição da heroína ao sacrifício - algo típico da tragédia. Como observa Deborah Lyons, em *Heroines in Ancient Greek Myth and Cult*, tanto a tradição homérica quanto a tragédia apelam para a idéia da heroína enquanto uma mulher paradigmática - com a diferença de que o épico explora a esperteza e beleza femininas excepcionais, enquanto o drama distende as situações-limite causadas pelas heroínas ou contra estas.¹⁹⁰

O plano de Helena e Menelau se passa exatamente como o esperado: já no cemitério, Teoclímeno procura pela rainha espartana, que logo surge do palácio, em vestes negras, cabelos cortados e faces arranhadas. É contada a mentira da morte de Menelau, que teria sido anunciada por Teónoe a Helena, que apresenta também um marinheiro (o esposo disfarçado) para confirmar a história. Ela se dispõe a casar desde que antes possa realizar os devidos ritos em respeito ao falecido cônjuge. O

¹⁹⁰ LYONS, Deborah. **Gender and Immortality:** heroines in ancient greek myth and cult. Princeton: Princeton, 1996.

marinheiro é quem explica o que é necessário para o ritual, relatando que as oferendas devem ser realizadas “de acordo com a vida que cada um levou” (v. 1253), de maneira que Teoclímeno se dispõe a locupletar o navio com víveres e tesouros. Menelau (ainda disfarçado), de maneira ambígua, aconselha Helena em frente a Teoclímeno:

Menelau

O marido que tens em tua presença
convém que ames e abandona o que já não é mais.
Pois esse é o melhor caminho para ti, na situação actual. Se eu
regressar à Hélade e acontecer a minha salvação, reabilitarei a
tua **reputação** [*psógou*] **passada**, se fores a mulher que deves
ser para o teu marido.
(Eur., *Hel.*, v. 1288-1293)

A reputação passada de Helena citada por Menelau é uma reputação específica: uma *má* reputação (*psógou*),¹⁹¹ uma fama digna de censura e vergonha por aquele que a carrega, diferentemente da *kléos*,¹⁹² por exemplo, espécie de reputação que raramente surge com conotação pejorativa. Com relação à peça em análise, Debora Lyons aponta-nos que a protagonista homônima da peça “é indubitavelmente, a única heroína a exhibir uma relação consciente com a sua *kléos*”.¹⁹³ Basta resgatarmos não só seus lamentos pela má fama, como também as suas indagações no párodo acerca de qual a forma mais digna e bela de suicídio, “é desonroso o enforcamento por suspensão de um laço,/ e é considerado degradante mesmo para os escravos” (v. 299-300). A *kléos* (glória/reputação) feminina tem como exemplo maior a conduta de Penélope, como já vimos em tópicos anteriores, porém, repito a citação:

A *Odisseia* é similarmente cuidadosa ao insistir, do início ao fim, que a reputação de Penélope pela sua excelência, como exemplo de esposa ideal, complementa a reputação de seu marido mais do que a transpassa ou a sobrepõe. [...] Eurípidés, por sua vez, apresenta uma Alceste e uma Helena virtuosas, cujas reputações por excelência ameaçam ofuscar ou comprometer permanentemente a de seus respectivos esposos.¹⁹⁴

¹⁹¹ ψόγος, ὄ, (ψέγω) [*psógos, hó, {pségō}*] - A. blamable fault, blemish, flaw, [...]; II. blame, censure, [...]to be blamed,[...]. Cf. LIDELL, H. G.; SCOTT, R. **A Greek-English Lexicon**. Revised and augmented throughout by Sir Henry Stuart Jones with the assistance of Roderick McKenzie. Oxford. Clarendon Press. 1940. Consultado em 23/02/2015. Disponível em: <<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/morph?l=yogous&la=greek#lexicon>>

¹⁹² κλέος, τό, [*kléos, tó*] - A. rumour, report, [...] II. goodreport, fame, 2. rarely in bad sense, [...]. Ibidem.

¹⁹³ FOLEY, op. cit., p. 41.

¹⁹⁴ Ibidem, p.303. Como vemos no lamento de Penélope já aqui citado: “Se *ele regressasse para*

Contudo, o pretense espelho em Penélope para a composição da protagonista de *Helena* não é de todo perfeito, tendo em vista que o poeta de certa forma perverte a ordem da relação conjugal entre Helena e Menelau ao dar muito maior visibilidade à *kléos* da esposa em comparação com a do marido: a *kléos* de Penélope é complementar e ao mesmo tempo enaltecadora da *kléos* de Odisseu, enquanto que em *Helena*, a heroína assume um protagonismo nas ações que se sobrepõe ao de Menelau, indo além do que se esperaria ser delegado a uma mulher - conquanto se posicione de maneira submissa ao marido no seu *lógos*.

A redenção da reputação de Helena depende da salvação da reputação do esposo, retornando à Lacedemônia após a morte e novas bodas simbólicas entre o casal, retomando a idéia de morte/ascese e nova família/casamento apontados por Helene Foley¹⁹⁵ e Nicole Loraux.¹⁹⁶ Desse modo, logo após a saída dos atores, o coro realiza um estásimo sem relação aparente com a trama em andamento, o que, se considerarmos as associações feitas a partir dessas representações, revela-se muito coerente, pois é cantada a narrativa do rapto de Perséfone.

Depois de acertados os preparativos para os falsos funerais de Menelau, Teoclímeneo sai de cena, deixando o casal a sós. Helena clama a Zeus por proteção e sucesso no intento, finalizando o discurso e sua participação na peça com um pedido: “Concedei-me uma única/ graça: tornai o resto da minha vida afortunada” (v. 1449-1450).

Um mensageiro, numa *rhēsis* extensa e detalhada, intera o rei da fuga de Helena e Menelau, advertindo-os: “a sensata desconfiança,/ nada é mais proveitoso do que ela para os mortais” (v. 1617-1618).¹⁹⁷ Ao que o coro de cativas responde: “Nunca esperaria que Menelau passasse despercebido/ de ti e de nós, Senhor, estando presente sem o notarmos” (v.1619-1620). A frase do mensageiro, seguida pela mentira cúmplice das cativas é completada pelas palavras de Teoclímeneo:

Teoclímeneo

Oh! Vencido pelas **artimanhas de mulheres** [*gynaikeíais tékhnaisin*], infeliz de mim!]

[...] Agora, porém, vou castigar a que foi a traidora para mim, a minha irmã]

tomar conta da minha vida,/ maior e mais bela seria a minha fama.” (HOMERO. *Od.*, Canto XVIII, v. 254-255)

¹⁹⁵ Cf. FOLEY, op. cit., p. 305.

¹⁹⁶ Cf. LORAUX, op. cit., p. 73.

¹⁹⁷ *sōphronos d’apistías/ ouk éstin ouden khrēsīmōteron brotoís.*

que, conhecedora da presença de Menelau no palácio, não mo revelou.]
 E assim nenhum outro **homem** [*ándra*] será enganado
 com as suas profecias.]
 (Eur., *Hel.*, v. 1621; 1624-1626)

O dolo foi arquitetado por Helena, com o apoio das cativas e o respaldo de Teónoe, ainda que Menelau o tenha executado, o espírito enganador é especificamente feminino, assim como a cumplicidade no engano. Destaco o termo *andra*, atentando para o detalhe de que não é usada a palavra homem (*anthrōpos*) no sentido de humanidade, mas de gênero, o que reforça o tom de reprimenda à conduta feminina, como enganadora e prejudicial ao sexo oposto. De maneira geral nas três peças estudadas, a mulher é retratada como um ser propenso aos embustes e às intrigas, sendo a representação dessa cumplicidade feminina percebida, sobretudo, nas participações do coro em cena - como vimos pelo exemplo das cativas gregas, para as quais a protagonista expõe suas angústias e solicita conselhos:

Coro

Quero também eu acompanhar-te ao palácio
 e conhecer os oráculos da profetisa,
pois uma mulher deve ajudar outra mulher.

Helena

Aceito, amigas, os vossos conselhos. (...)
 (Eur., *Hel.*, v. 327-330)

Vemos a atitude cúmplice do coro na fuga de Helena e Menelau, resguardando o segredo da rainha e, ao fim da peça concedendo uma exclamação dissimulada ao rei Teoclímeneo: “nunca esperaria que Menelau passasse despercebido/ de ti e de nós, Senhor, estando presente sem o notarmos” (v. 1619-1620).

3.2.6 “Ó Príamo e terra troiana, como a tua ruína foi em vão!”¹⁹⁸

Ao tentar entrar no palácio para castigar a irmã, Teoclímeneo é detido por um servo fiel, que aponta a atitude de Teónoe como justa, dispondo-se a morrer no lugar da senhora. Nesse momento, os Dioscuros surgem *ex machina*, sendo que Castor é quem se pronuncia, primeiramente chancelando a decisão de Teónoe (como já foi demonstrado em tópico precedente).

¹⁹⁸ EURÍPIDES, *Helena*, v. 1220.

Castor

Era **necessário**, de facto, que até ao tempo presente ela habitasse permanentemente nos teus palácios; mas uma vez destruída Troia desde os fundamentos e não sendo necessário já ceder o nome [*ónoma*] aos deuses, ela deve permanecer ligada pelas mesmas núpcias, regressar a casa e aí conviver com o seu marido.
[...] **Nós somos, porém, inferiores** quer à força do destino **quer aos deuses que decidiram que as coisas assim fossem.**
(Eur., *Hel.*, v. 1650-1655; 1660-1661)

As palavras de Castor retomam a explicação para a maquinação da guerra pelos deuses oferecida por Helena no prólogo e cuja primeira menção é feita por Príamo no Canto II da *Ilíada*: “Não és culpada de nada; os eternos, somente, têm culpa”.¹⁹⁹

Castor em seguida conta para a irmã o que lhe está destinado:

Castor

(...) quando atingires a meta e o termo da tua vida, **serás celebrada como deusa** [*theôs keklēsēi*] e junto dos Dioscuros participarás nas libações e a hospitalidade dos homens [*anthrōpōn*] terás junto de nós. Pois Zeus assim o decidiu [*boúletai*]
(Eur., *Hel.*, v. 1666-1669).

Castor

E quanto a Menelau, que andou errante, junto dos deuses está determinado que habite a ilha dos Bem-Aventurados. Pois às pessoas de nobre nascimento não as odeiam as divindades, e padecem mais os que nascem para fazer número.
(Eur., *Hel.*, v. 1676-1679)

Menelau recebe o destino semelhante ao dos heróis, não a permanência do nome pelas gerações (como Aquiles), mas uma morada feliz para o espírito, uma sina diferente daquela do irmão Agamêmnon, que habita o Hades e lamenta, no Canto XXIV da *Odisséia*: “Para o meu regresso congeminou Zeus uma morte amarga,/ às mãos de Egisto e da minha esposa detestável”.²⁰⁰

Teoclímeno, por fim, redime o nome de Helena:

E fiquei cientes de que da mulher mais virtuosa e casta [*íston d'arístēs sōphronestátēs th'háma*]
sois os parentes nascidos do mesmo sangue.
E felicito-vos por Helena, pela sua **nobreza**
de espírito **que não se vê em muitas mulheres.**
(Eur., *Hel.*, v. 1684-1687)

¹⁹⁹ HOMERO, *Ilíada*, II, v. 164.

²⁰⁰ HOMERO, *Odisséia*, XXIV, v.96-97.

De mais odiada entre as mulheres, causadora de inúmeras mortes, traidora e egoísta, associada à deusa do desejo, Helena recebe a lisonja de ser apontada como um paradigma de *sōphrosýnē* (prudência) e *aristeía* (excelência) entre as mulheres, devendo ser cultuada: uma tragédia com “um final feliz”. Um aspecto que fica sem resposta (embora se possa especular) é se, na intencionalidade de Eurípides a conduta de Menelau e de Helena na trama é um exemplo a ser seguido ou uma sátira trágica - o que exigiria outro esforço de pesquisa. Mais do que me preocupar com a ampla discussão acerca da categorização dessa peça de Eurípides, o que não pretendo fazer, atento para a impressão final que temos de Helena em seu “final feliz”.

3.3 CONSIDERAÇÕES PARCIAIS

Percebe-se que, diferentemente daquela Helena contrastante em suas ações com o *ethos* projetado nas palavras em *Troianas*, essa outra Helena atinge de melhor forma a característica elementar da persuasão: ser “digna de fé”. Helena se torna “digna de fé” ao se tornar *outra*, outro corpo, com outra história. A história da Helena de Tróia é a história do *eidōlon*, a história da Helena do Egito é a da mulher de carne e osso, mas que compartilha a mesma *kléos* com o seu *eidōlon*.

Nessa peça, o *ethos* projetado no discurso de Helena é o daquela que é um juguete dos deuses para o cumprimento das suas determinações; uma mulher inocente, fiel e injustiçada. A causa da guerra não é Helena, é sua beleza como instrumento divino para finalidades estranhas aos homens, que sofrem com sua mortalidade e impotência frente aos deuses, arquitetos de uma guerra terrível para os dois lados da refrega. É deslocada a atenção para o porquê da vontade de guerra dos deuses, em vez da causa, do instrumento utilizado para provocar a guerra, pois atacar a causa é atacar Helena.

Compreendo que por meio das associações com Penélope, foi possível uma aproximação/sobreposição do estereótipo de esposa fiel com relação ao estereótipo de infiel anteriormente projetado sobre Helena; a mesma relação se daria para com o estereótipo de virgem por meio das semelhanças com o rapto de Perséfone e com o *status* de noiva intrínseco a essa narrativa. Tal associação permitiu que o *ethos* projetado por Helena em seu discurso de inocência tivesse sido mais “digno de fé”

quando o comparamos com aqueles proferidos nas outras duas tragédias em que surge como personagem.

Mesmo assim, há uma contradição entre o *ethos* discursivo da heroína e suas ações efetivas, especialmente nos episódios de *stichomythia*. Embora se apresente como indefesa/inocente, a protagonista assume o controle da situação e orienta o marido. Além disso, ela é colocada em posição superior a de Menelau também na apreciação dos deuses, o que, contudo, não é contrário à caracterização do Atrida na epopéia. Por meio da comparação entre a relação de Helena com Menelau e a de Penélope com Odisseu, ratifico as considerações já feitas por Helene Foley acerca da *kléos* feminina - que deveria (de acordo com os padrões de esposa ideal) ser complementar à reputação do marido, sem nunca a sobrepor, mas que em *Helena* se dá de maneira oposta. Sobre essa inversão de papéis, Nicole Loraux acrescenta que é “prática eminentemente euripidiana, quaisquer que sejam as „intenções” do trágico, quer ele use ou não a ironia e pretenda ou não deixar à crítica dos espectadores”.²⁰¹

Como bem assinala Foley, não era usual que as mulheres agissem por si próprias, suas escolhas ocorriam em situações extremas, cercadas por maior expectativa social e peso de responsabilidade do que as tomadas de decisão masculinas.²⁰² A “mulher ateniense” era designada assim, de acordo com Paul Cartledge, “apenas por cortesia”, pelo fato de serem filhas, esposas, mães e irmãs de cidadãos atenienses. Raramente era utilizada a forma feminina de cidadão, uma vez que a elas era delegado esse papel cívico exclusivamente nos cultos e ritos religiosos, sendo mais conhecidas como “mulheres habitantes da Ática” ou “mulheres da cidade”.²⁰³

A Helena da peça homônima é mais persuasiva do que aquela que vemos em *Troianas* porque quando confrontado o *ethos* demonstrado nas palavras e argumentos da protagonista, com as estereotipações do feminino que ela encarna na peça há maior coerência. Eurípides conseguiu outorgar qualidades a essa Helena, diferentes daquelas conhecidas na tradição homérica e presentes em *Troianas*, por meio da associação de sua trama com a de Penélope e Odisseu. De

²⁰¹ LORAUX, op. cit., p. 88.

²⁰² FOLEY, op. cit., p. 119.

²⁰³ CARTLEDGE, Paul. “**Deep plays**”: theatre as process in Greek civic life. In: EASTERLING, op. cit., p. 27.

forma que o estereótipo da esposa ideal, tão presente em Penélope e tão conhecido no sistema de representações contemporâneo ao tragediógrafo, concede maior consonância entre atos e palavras de Helena quando ela o assume e por isso temos um “final feliz”, ou seja, a salvação da protagonista em aporia no prólogo da peça.

Mas, poderia-se pensar, Helena também é, de certa forma, redimida em *Troianas*, pois sai impune. A diferença crucial está no fato de que em *Troianas*, a salvação de Helena é algo trágico, pois injusto diante dos estereótipos do feminino apresentados. Em *Helena*, o “final *infeliz*”, típico da tragédia aristotélica, seria, por exemplo, aquele em que os protagonistas não saíam bem-sucedidos da sua tentativa de retorno a Esparta, pois, desta vez Helena é que encarna o estereótipo de mulher ideal.

4 CAPÍTULO 3 - HELENA DE ESPARTA EM MICENAS: *ORESTES* (408)²⁰⁴

4.1 RESUMO DA PEÇA

A terceira e última peça a ser analisada, datada de 408, é composta pelo tema da *Orestéia*, abordado pelos três grandes tragediógrafos gregos em suas peças. Dentre os títulos que chegaram até nós com o mesmo tema, conhecemos de Ésquilo, *Agamêmnon*, *Coéforas* e *Eumênides* (todas de 458), de Sófocles, *Electra* (após 415), de Eurípides, *Electra* (421-413) e *Orestes*.

Em *Orestes*, Helena está ligada ao destino de Orestes e de Electra tanto como irmã de Clitemnestra quanto como causadora da guerra de Tróia— e a todas as consequências oriundas desses dois fatos. O laço familiar reforça a má fama das irmãs mutuamente: Helena e Clitemnestra partilham não só a mácula de ser mulher (ser naturalmente propenso ao mal), como parecem compartilhar uma mesma índole, algo que está reforçado pelo sangue. E, sendo causadora da guerra de Tróia, Helena carrega também a culpa pelo sacrifício de Ifigênia para trazer bons ventos aos navios aqueus, filha em nome da qual Clitemnestra trama e executa a morte de Agamêmnon.

Apesar de em *Orestes* não ser mencionada a presença de um *eidōlon*, mantém-se uma idéia presente no prólogo de *Helena*: a de que os deuses promoveram a guerra para diminuir a população de mortais usando a beleza da rainha como artifício. Por essa via, perpetua-se a inocência de Helena, sendo os humanos “fantoques” dos deuses, assim como se atesta a natureza dessa mulher como distinta dos demais mortais: ela é filha de Zeus e não tem a mesma sorte nem é julgada com os mesmos pesos delegados aos demais humanos.

Orestes possui uma presença masculina maior do que as outras duas peças e uma distribuição menor de falas à personagem de Helena, de forma que, embora seja a mais extensa das três tragédias analisadas, sua contribuição em termos de volume de análise é significativamente menor em comparação às peças anteriores.

²⁰⁴ A tradução usada é a de Augusta Fernanda de Oliveira e Silva, publicada pela editora da Universidade de Brasília, sob a orientação da classicista Maria Helena da Rocha Pereira, tendo partido do texto grego estabelecido por Gilbert Murray na coleção *Euripidis Fabulae III*, Oxford Classical Texts, edição de 1963. A leitura da tradução brasileira foi cotejada, não só com o texto grego como também com a tradução britânica de E. P. Coleridge. EURIPIDES. *The Complete Greek Drama*, edited by Whitney J. Oates and Eugene O'Neill, Jr. in two volumes. 2. *Orestes*, translated by E. P. Coleridge. New York. Random House. 1938. Disponível em: <<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0116%3Acard%3D1>>

Mesmo assim, as contribuições são ricas e de igual forma importantes para esse panorama do *ethos* de Helena em Eurípides, tangendo vários aspectos comuns às outras duas peças e trazendo ainda elementos novos, como a presença de Tíndaro em cena, as comparações com Clitemnestra e uma visão euripídiana de como teria sido o retorno e recepção de Helena entre os aqueus.

As personagens da trama, por ordem de entrada, são: Eletra, Helena, Coro – composto por mulheres de Argos, Orestes, Menelau, Tindáreo, Pílades, Mensageiro, Hermíone, Frígio, Apolo.

4.2 ANÁLISE DA PEÇA

4.2.1 Prólogo de Electra

Velando o corpo doente de Orestes, Electra inicia seu discurso com uma exclamação recorrente na literatura grega acerca da condição humana: “Não há palavra alguma tão terrível de dizer, nem provação, nem infortúnio enviado pelos deuses, de que a natureza humana não possa suportar o fardo” (v.1-3). Nos versos que seguem, ela narra a história de Tântalo, humano que desfrutava da companhia dos deuses e que depois é condenado a viver eternamente sob uma pedra oscilante, sentindo sede e não podendo beber.

Mais do que dar um exemplo da inferioridade e sofrimento inexoráveis ao homem, Electra está narrando a história de sua própria linhagem. Lembremos que, de acordo com as tradições narrativas, Tântalo gera Pélops, que gera, além de outros, Atreu e Tiestes (inimigos um do outro pelo trono de Micenas); Atreu gera Agamêmnon e Menelau; Tiestes gera Egisto; da união de Agamêmnon e Clitemnestra (irmã de Helena) nascem Orestes, Crisótemis, Electra e Ifigênia (sacrificada antes dos aqueus partirem para Tróia); da união de Helena e Menelau, nasce Hermíone. Atreu é assassinado por Egisto que vem a reinar juntamente com Tiestes sobre Micenas sendo, porém, destronado por Agamêmnon e Menelau, antes refugiados em Esparta. Menelau se torna rei de Esparta ao se casar com Helena e Agamêmnon assume o trono de Micenas, sendo posteriormente assassinado pela esposa em cumplicidade com o primo, Egisto, que reassume o trono.

Essas considerações sobre a condição humana que remetem a Tântalo podem ter o intento não só de lamentar a impotência e provocar a compaixão

daqueles que vêm o sofrimento de Electra, como algo comum a todos enquanto humanos, como também a menção ao passado familiar nos reporta a uma idéia de *miasma*, de uma família de certo modo amaldiçoada pelos deuses. De igual forma, essa idéia é reforçada no segundo estásimo do coro:

A grande felicidade e a excelência [*aretà*]
 que causou ufanía na Hélade
 e nas torrentes do Símois,
 para os Atridas retrocedeu, decaindo da próspera fortuna,
 a partir de um sucesso de antanho no palácio,
 quando, por um cordeiro de ouro, a discórdia
 sobreveio para os filhos de Tântalo,
 causa dos mais lamentáveis festins
 e sacrifícios de nobres crianças!
 Daí que, sem cessar o crime ao crime suceda,
[através do sangue]²⁰⁵
 na casa dos dois Atridas.
 [*hóthen phónōi phonos exameíbōn/*
di' háimatos ou proleípei]²⁰⁶
 [*díssōíssín Atréidais*]
 (Eur., *Or.*, v.807-817)

É na esteira de infortúnio dos atridas que Electra destaca o casamento destes com as irmãs espartanas que, ao longo da peça, recebem um paralelismo acentuado, como reforço da índole uma da outra enquanto irmãs: “*E um, Menelau, recebe por esposa a que sem dúvida é odiada [stygoménēn] pelos deuses – Helena; e o outro, o príncipe Agamêmnon, ficou com o leite de Clitemnestra, famigerada [epísēmon] entre os gregos*” (v. 18-21). É também pelos laços de sangue que Electra partilha da mácula de uma mãe assassina. Ela carrega o fardo da linhagem amaldiçoada dos filhos de Atreu e a sombra dos atos da mãe e da tia – que em Electra tem um peso maior enquanto mulher.

Sobre esse aspecto do *miasma*, é interessante perceber que, conquanto Helena não se veja “manchada”, como expressa para Electra em *Orestes*: “claro que não fico manchada [*miáinomaí*] por te dirigir a palavra” (v.75), e não tenha, de fato, cometido crimes de sangue, nas três peças aqui analisadas ela é adjetivada com expressões que a apontam como uma assassina. Exemplo disso vê-se nas palavras

²⁰⁵ Acréscimo meu à tradução.

²⁰⁶ Este verso foi deixado à parte na tradução brasileira, contudo, na tradução de E. P. Coleridge temos: “and this is why murder exchanges for murder, **through blood**, and does not leave the two Atridae” (grifos meus). Considero que a tradução inglesa favorece a percepção da idéia de um *miasma* na linhagem Atrida, pois não se trata de qualquer crime, mas de *assassinatos*, marcados pelo sangue, elemento importante nessa caracterização da maldição da família por meio dos pruridos da morte que marcam as gerações. (Idem) Disponível em: <
<http://www.perseus.tufts.edu/>>

de Hécuba ao mencionar que Helena é “a qual **imolou**/o semeador de cinqüenta filhos” (*Tr.*, v. 134-135), a que detêm “os *mais belos olhos*” (*Tr.*, v. 772) que foram a ruína de Tróia. Hécuba também adverte Menelau, “mas escapa de vê-la, que não te agarre com o anseio. /Pois **agarra o olhar dos homens, arrasa cidades, queima casas**, assim é seu charme” (*Tr.*, v. 891-893). Menelau, ainda, exclama: “*arrastai-a pela cabeleira maculada com sangue*” (*Tr.*, v. 881); bem como a própria Helena: “por causa de mim, **fonte de tanta morte**” (*Hel.*, v. 198), “a minha mãe, morta também, e **foi eu a sua assassina** [phoneùs]” (*Hel.*, v. 280); nas palavras de Pílates, “**homicida Helena**” (*Or.*, v. 1142).

A irmã de Orestes expressa ainda no prólogo a esperança de que seu tio, Menelau, tendo retornado à cidade com Helena, possa se manifestar em favor de seus sobrinhos diante dos cidadãos, que pretendem condená-los pelo assassinato de Egisto e de Clitemnestra. O tom do discurso de Electra no que tange à tia, Helena, é recriminatório, a julgar pelo epíteto destacado nos versos 21-24 e nestes que seguem:

Eletra

E à funesta Helena ele [Menelau] já mandou à frente para 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 Troia, aquela jovem – Hermíone – que ele entregou à minha mãe para criar, trazendo-a de Esparta, e com ela se alegre e se esquece dos males.

(Eur., *Or.*, v. 56-78)

Helena se esconde da vista do público, pois é julgada como a motivação da guerra e teme, portanto, ser castigada. Mesmo que seja culpada, ela tem o conforto do palácio e desfruta da companhia da filha, o que é um privilégio, de acordo com Electra. Embora Helena ainda não tenha entrado em cena, ela é uma figura presente nas falas, de forma que a composição do seu *ethos* é considerada já desde esses julgamentos precedentes e na representação dos estereótipos femininos contidos quer na conduta de Electra, quer nas falas dos demais personagens acerca das mulheres no decorrer da trama.

4.2.2 Entrada de Helena

Ao sair do palácio, a rainha espartana se dirige à sobrinha com uma *rhēsis* que, embora não faça parte de um *agōn*, possui argumentos de defesa de Helena que são significativos para a percepção de como ela se posiciona frente à outra mulher de sua família com relação aos eventos em Tróia:

Helena

Ó filha de Clitemnestra e de Agamenon, tu Eletra, que há tanto tempo permaneces virgem, como estás, ó desgraçada, tu e teu irmão,] esse desventurado Orestes, aqui presente, assassino da mãe? É claro que **não fico manchada** [*miainōmai*] por te dirigir a palavra, visto que **a Febo eu atribuo a culpa** [*hamartían*]. Contudo, lamento a sorte de Clitemnestra, minha irmã, que eu não via desde que naveguei para Ílion, da maneira que o fiz, por um **louco destino**; [*épleus' hópōs épleusa theomaneî pótmōi*] e, dela privada, deploro os acontecimentos. (Eur., *Or.*, v. 72-80)

Embora tenha sido manifesto por Electra que a tia teria medo de ser rechaçada por aqueles que foram prejudicados pela guerra, Helena, em vez de apresentar um *ethos* condizente com as afirmações da sobrinha, apresenta, em primeiro lugar, um comportamento benevolente: ela afirma não temer ser “manchada” por falar com a sobrinha matricida.

Apesar de Helena ser a causa da guerra e, indiretamente, da própria desgraça da sobrinha, de fato, ela jamais derramou com suas próprias mãos o sangue de nenhum grego ou bárbaro (ao menos levando em conta as tradições narrativas das quais temos conhecimento). Nesse sentido, e atentando especificamente para o verbo utilizado pela personagem (*miainō*), que deriva de *miasma*,²⁰⁷ percebe-se que o temor de Helena é direcionado ao estigma dos crimes de sangue e vingança que envolve Agamêmnon, Clitemnestra, Egisto, Orestes e Electra. Assim, ainda que apontada como causadora da guerra, Helena não se considera “manchada” pelo *miasma* da família Atrida, ou seja, as desgraças sofridas pelos sobrinhos - embora tenham ocorrido em fatos sucedidos após o deflagrar da guerra da qual ela é mote – são consequência da maldição carregada pelos Atridas, e não da partida (e, implicitamente, fraqueza moral) da rainha espartana.

Ainda na sua primeira fala Helena demonstra preocupação com a sobrinha ainda solteira e manifesta pesar pela morte da irmã, delegando a culpa dos

²⁰⁷ BEEKES, Robert S. P. *Etymological Dictionary of Greek*. Leiden/Boston: Brill. 2010. p. 951.

assassinatos ao deus Apolo, da mesma forma que irá, nos versos seguintes, reforçar o argumento da vontade divina determinando sua ida a Tróia: “[...] Contudo, lamento a sorte de Clitemnestra, minha irmã, que/ eu não via desde que naveguei para Ílion, da maneira que o fiz, por um **louco destino** [*theomaneî pótmōi*] [...]” (v.79-80). A partir desse posicionamento, poderíamos dizer - tendo em vista as características da persuasão aristotélica utilizadas na análise dos discursos da protagonista nas peças anteriores -, que Helena se pretende fazer “digna de fé” por meio da demonstração de certa *eunóia* (boa intenção).

Helena não se aponta como diretamente culpada pelos eventos, ainda que seja a causa (o que ela não nega), agindo como uma figura temerosa de represálias e da revolta do povo, ela denota culpa e vergonha. Porém, paradoxalmente, se posiciona como alguém em condição superior a ponto de se compadecer pela irmã e sobrinhos como seres dotados de sinas piores que a sua. O que faz crer que ela se julgue, de certa forma, apesar de tudo, uma mulher dotada de *areté*, talvez até mesmo injustiçada, se levar em consideração a expressão “naveguei para Ílion, da maneira que o fiz, por um **louco destino** [*theomaneî pótmōi*]” (v.80).

Aqui, a tradução brasileira não favorece um ponto essencial na defesa de Helena: a determinação divina que chancela seu *ethos* de inocente, joguete dos deuses. O termo *theomanés* não se refere a qualquer tipo de frenesi, mas sim, à loucura/descontrole precisamente enviados pelos deuses. Na tradução de E. P. Coleridge temos: “and yet I am truly sorry for the death of my sister Clytemnestra, whom I never saw after **I was driven by heaven-sent frenzy** to sail as I did to Ilium; [...]”.²⁰⁸ Ou seja, em *Orestes*, Helena assume ter ido a Tróia, mas delega a culpa às forças superiores, que a desviaram de sua razão, pois o desejo e o amor são coisas divinas e mais poderosas que os próprios deuses, guiados (ou desviados) da mesma forma que os homens pelas paixões. Nessa linha de pensamento, destaco um argumento bastante elucidativo das associações aqui pretendidas e presente no *Elogio de Helena* de Górgias:

[...] A través da visão, a mente é afetada igualmente no seu comportamento habitual. [...] Portanto, se o olhar de Helena sentiu afeição pelo corpo de Alexandre e transmitiu à mente o combate de Eros, que há nisso de

²⁰⁸ EURIPIDES. *The Complete Greek Drama*, edited by Whitney J. Oates and Eugene O'Neill, Jr. in two vols. 2. *Orestes*, translated by E. P. Coleridge. New York. Random House. 1938.

estranho? Se ele é um deus, dotado de força divina dos deuses, como poderia o mais fraco rejeitá-lo e afastá-lo de si?²⁰⁹

Nesse ponto, relembro as considerações feitas anteriormente na análise da peça *Helena*, por ocasião da comparação entre as cenas de reconhecimento na *Odisséia* e a cena do reencontro entre Helena e Menelau, quando foi explanado acerca da importância da visão para os gregos e a sua associação com o tomar conhecimento de algo. Aqui, temos o poder da visão em despertar os ânimos dos indivíduos para determinadas decisões ou ações, como um elemento de persuasão tanto quanto as palavras, talvez mais eficaz ainda, se lembrarmos novamente da advertência de Hécuba a Menelau em *Troianas* para não ser dissuadido pela visão da bela esposa. A visão de Helena é um argumento que, por si só, é o mais importante, pois o que demove os espíritos em seu favor é a visão da beleza que fascina - mais do que a persuasão pelas palavras.

Logo após a enunciação de entrada da rainha, há uma *stychomithia* entre tia e sobrinha, na qual Helena pede ajuda para que sejam levadas libações e cabelo ao túmulo da irmã:

Eletra

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

Helena

É que **sinto vergonha de me mostrar aos argivos.**

Eletra

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

Helena

Tens razão, mas não são amáveis as tuas palavras.

Eletra

E que vergonha te detém, perante os micênios?

Helena

Temo os pais dos que morreram junto de Ílion.

Eletra

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

(Eur., *Or.*, v. 97-103)

Helena tem vergonha de se mostrar ao povo, mas não tem vergonha em abandonar sua casa por outro homem, de acordo com as palavras de Electra. A reprimenda da sobrinha caracteriza o que Helene Foley denomina “cultura da vergonha”,²¹⁰ ou seja, as mulheres vivem sob constante vigilância e censura de seus atos, os quais devem ser dotados de mínima autonomia e máxima fidelidade ao seu *kýrios* para manutenção da ordem do *oikos*. Também o “pensar com acerto” ao qual

²⁰⁹ GÓRGIAS, *Elogio de Helena*, 15, 19.

²¹⁰ FOLEY, op. cit., p. 118.

se refere Electra pode ser visto como reprimenda a Helena como uma mulher que não é *sóphronos*.

Electra convence Helena a pedir que Hermíone vá em seu lugar ao túmulo de Clitemnestra e, assim que mãe e filha saem de cena, a sobrinha expressa sua revolta ao coro:

Eletra

Vistes como cortou os cabelos, apenas nas pontas,
a fim de conservar a beleza [*kállos*]?
É a mesma mulher de outrora.

Que os deuses te odeiem,
pois assim me arruinaste e ao meu irmão e a toda a Hélade!
(Eur., *Or.*, v. 128-130).

Para Electra, apesar de retornar ao lar, Helena não apresenta caráter distinto de quando fora para Tróia, apontando a tia como fútil e egoísta ao oferecer apenas as pontas dos cabelos como libação à irmã. A preocupação estética de Helena é, mais do que uma atitude de vaidade, um sinal de desrespeito e de pouca consideração com o luto dos entes queridos. Uma vez que o esperado, assim como vemos em *Troianas*, são os gritos, prantos, automutilações e ausência de qualquer vaidade daquelas viúvas de cabeças raspadas e em roupas de saca.

4.2.3 Condição de Electra

A irmã de Orestes tem, além da nulidade de expectativas, sua imagem marcada por dois lados negativos: ela é sobrinha e filha de mulheres com fama perversa, tendo sua imagem associada a elas, prejudicando o arranjo de um matrimônio; assim como está só, sem um *kýrios*, em condição semelhante à das cativas troianas, numa espécie de morte simbólica, como ela mesma referencia:

Eletra

[...] Estamos perdidos, **somos como mortos**, estamos perdidos!
(*A Orestes*) Pois tu estás entre os mortos, e a minha vida
escoa-se, na maior parte, em gemidos e lamentos,
e em lágrimas noturnas, **porque sem esposo,**
sem filhos, vida inútil, desgraçada entre as mulheres,
para sempre arrasto.[...]

Eletra

[...] Se tu [*Orestes*] morreres, **sendo mulher, que farei?** Sozinha, como me
conservarei incólume, sem irmão, sem pai, sem amigos?
(Eur., *Or.*, v. 200-207; 309-310)

Electra lamenta o seu destino com um argumento também presente no canto de Hécuba em *Troianas* (v. 98-152), na exclamação de Helena na peça homônima - “Mas eu, que em tudo sou uma desgraçada [dystykhē],/ **estou morta devido às circunstâncias**, mas não na realidade” (*Hel.*, v. 285-286) – e na conversa entre Andrômaca e Heitor na *Ilíada*:

Andrômaca

Bem **mais vantajoso** me fora
que, **antes de vir a perder-te, se abrisse o chão duro. Nenhuma
outra esperança me resta**, colhendo-te o negro Destino.

[...]

És para mim, caro Heitor, assim pai como mãe veneranda,
és meu irmão, de igual modo, e marido na idade florente.²¹¹

A impossibilidade de manter uma família, ocupando o papel de esposa, mãe e chefe das atividades domésticas, aliadas ao rebaixamento à condição de escrava (caso das cativas troianas), é o maior opróbrio a ser sofrido pela aristocrata homérica. Sinalizam a perda de todo o seu mundo conhecido e a troca de um *status* para o qual fora educada desde sempre. No canto cotejado por referências náuticas de Hécuba em *Troianas* (v. 98 – 152), a rainha também chora a sua existência então nula, privada do marido e dos filhos, destinada a ser escrava no reino de Odisseu. Da mesma forma que as cativas do lado inimigo na refrega, Electra tem seu destino sentenciado pela atitude de Helena, início de toda a contenda e que culminou com o retorno funesto do pai e posterior matricídio. Ao projetar seu *ethos* de sofrimento, a jovem virgem cria um espectro negativo sobre a imagem da tia. Espectro que se reforça pela observação de que Helena cortara apenas as pontas dos cabelos em sinal de luto pela irmã.

Orestes

Se ele [Menelau] se salvasse sozinho, mais invejável seria! Porém, **se traz a esposa, com ele vem um grande flagelo** [*méga kakòn*].

Electra

Foram notáveis, como alvo de crítica, as filhas que Tindáreo gerou;
e **inglória é a sua fama na Hélade**.
[*génos thygatérōn dyskleeés t'an' Helláda*]

Orestes

Tu, então, sê diferente das aleivosas [*tōn kakōn*]! Porque bem podes! E não só
em palavras, mas também nos pensamentos.

²¹¹ HOMERO, *Ilíada*, VI, v. 410-412; v. 429-430

(Eur., *Or.*, v. 246-254)

Somado ao estigma da tia e da mãe, Electra carrega, por consequência, também a acusação de ter pervertido o irmão no julgamento errôneo do castigo a ser dado à mãe pelo assassinato de Agamêmnon. Quer pensemos na origem dos eventos ruins como sendo consequência da guerra (causada pela falta de Helena), quer pensemos como sendo culpa da vilania de Clitemnestra ou da falta de senso de Electra no aconselhamento do irmão, temos a culpa direcionada sobre as decisões “insensatas” de uma mulher.

Tindáreo

E mais do que tu [Orestes], **ela** [Electra] **que contra tua mãe te enfureceu, sempre fazendo chegar aos teus ouvidos mensagens que te irritassem**, a revelar os sonhos mandados por Agamenon e essa união com Egisto. (Eur., *Or.*, 615-619)

À parte o coro e Hermíone - cuja aparição é muito breve- , Electra é a única personagem feminina atuante na peça com a qual podemos estabelecer comparações e relações com a conduta de Helena - tendo em vista a abordagem comparativa e relacional dos vários estereótipos na análise do *ethos* aqui proposta. Assim como na análise das peças *Troianas* e *Helena* realizada nos dois capítulos precedentes, é necessário frisar, mais uma vez, a importância de se atentar para a presença da figura de Helena nas falas das demais personagens e a sua caracterização, assim como para os estereótipos do feminino que nos vão sendo apresentados. Tais referências nos permitem realizar a constante comparação entre a fala de Helena e quais imagens e características estão sendo projetados no seu *ethos*, ou seja, nos permitem aferir sobre um universo de sentido e códigos compartilhados que só pode ser conhecido, ainda que apenas em parte, numa visão ampla e relacional das representações contidas na peça - é dessa forma que concebo que o *ethos* mostrado no discurso se desvenda de maneira mais prolífica para a análise pretendida.

4.2.4 Menelau como paradigma negativo

No discurso inicial de Hécuba junto ao coro (*Tr.*, v.98-234), assim como as ondas, as mulheres ali representadas seguiam de acordo com a vontade do mar - representando o destino, a heteronomia – e abrigadas nas naus dos homens, os

quais direcionavam o vaguear no mar e na vida. O homem era senhor (*despótēs*), detentor de uma propriedade (a mulher enquanto esposa, escrava, *géras*), bem como seu *kýrios*, seu representante e tutor. Se, de um lado, as mulheres são incapazes de guiarem seus destinos, apresentando a necessidade da orientação do *kýrios* e o seu dever silencioso para com a família, de outro, também se vê a fragilidade do próprio *oikos* quando o homem perde o controle dessa administração – seja perder esse comando por ausência/morte, seja por incapacidade/despreparo na aplicação da justiça.

Segundo Helene Foley, a *homophrosýnē* (algo como “paridade de pensamento”) seria uma qualidade altamente desejada em um casamento, pois assim, na ausência do marido, a esposa seria capaz de tomar decisões “adequadas”, uma vez que, ainda segundo Foley, as mulheres eram vistas como extremamente suscetíveis à sedução na ausência dos maridos, pondo em risco seu patrimônio.²¹² Dois exemplos negativos desse comportamento são exatamente as condutas assumidas pelas irmãs, Clitemnestra - que entrega o reino ao primo rival de Agamêmnon - e Helena – que foge de sua terra natal para outro reino com um bárbaro - em contraponto com a virtuosa Penélope – aquela que se mantém casta e conserva o reino de Ítaca até que o marido reassuma o trono.

Neste sentido, Edith Hall atenta para o caráter *econômico* da infidelidade, no que diz respeito à organização do *oikos* e sua manutenção:

A inquietação masculina acerca da transgressão feminina, especialmente a infidelidade feminina, sempre tem uma explicação *econômica* subjacente nas sociedades patriarcais em que a propriedade é transmitida através da linhagem masculina. Um dos piores pesadelos dos atenienses antigos era que sua família pudesse ser extinta pela inexistência de herdeiro.²¹³

As associações negativas com relação ao feminino, presentes nas três tragédias, direcionam nossa atenção para o julgamento da mulher como um ser diferente e inferior ao homem por natureza, incapaz de se autodeterminar: “*sendo mulher, que farei?*” (*Or.*, v. 200). De acordo com Helene Foley, do período arcaico ao clássico, a tradição grega apresenta visões contrastantes do feminino, desde a

²¹² Cf. FOLEY, op. cit., p. 128-129.

²¹³ Male anxiety about female transgression, especially female infidelity, always has an underlying *economic* explanation in patrilineal societies where property is transmitted through the male bloodline. One of the ancient Athenian's worst nightmares was that his household would be extinguished by his heirlessness. (HALL, Edith. Op. cit., p. 110)

percepção de Aristóteles da mulher como um homem defeituoso e da de Hipócrates, associativa do organismo feminino com um temperamento passional, à visão de Xenofonte. Para esse último, tanto o homem quanto a mulher seriam dotados das mesmas faculdades morais e capazes de demonstrar *aretê* (como vemos na aristocracia feminina da literatura homérica).²¹⁴ Ainda assim, o exemplo que prevalece no pano de fundo das associações feitas ao feminino nas peças parece se coadunar mais com a visão pejorativa que vem desde Hesíodo:

Em seu peito, o condutor Matador-da-serpente
mentiras, histórias solertes e um modo finório
 arranhou pelo plano de Zeus grave-ressoo; nela voz
 pôs o arauto dos deuses, e nomeou essa mulher
 Pandora, porque todos que têm casas olímpias
 deram-lhe um dom, desgraça dos varões come-grão.²¹⁵

Dotadas de uma mente que não é sábia, mas sim, ardilosa e curiosa, merecem vigilância constante dos homens e da sociedade que controlam seus corpos e conduta: “*Silêncio então! Que eu confio pouco em mulheres!*” (afirma Pílates para o coro em *Orestes*, v. 1103). O controle do corpo feminino - com uma fisiologia inferior e perigosa e uma aparência encantadora e, por isso, enganadora, bem como as palavras insensatas das mulheres - é feito por meio do que se pode chamar de uma política de ocultamento, de não ser vista, de não mostrar-se, para não ser exposta ao julgamento alheio, o que Helene Foley denomina como uma vulnerabilidade feminina aos “ditames da cultura da vergonha”.²¹⁶

Tanto as mulheres quanto os homens (cidadãos) eram fortemente acompanhados pelo olhar e julgamento alheio na *pólis* ateniense: a vida privada de um cidadão era escrutinada e exposta na assembléia se determinados detalhes fossem úteis à argumentação de seu adversário, pois ser cidadão político era algo reflexo em todos os âmbitos de vivência do homem ateniense. Peter Arnott²¹⁷ ao relacionar a *performance* do teatro clássico com o público ao qual era destinado, ressalta que a própria Atenas do século V, apesar de sua grandeza cultural, política e econômica, era uma cidade pequena se comparada aos padrões hodiernos. O

²¹⁴ Cf. FOLEY, op. cit., p. 110-113.

²¹⁵ HESÍODO, **Trabalhos e Dias**, v. 77-82.

²¹⁶ “Finally, because female behavior in Athens was more closely scrutinized, controlled, and criticized than that of their male counterparts, women are probably more vulnerable than men to the dictates of „shame culture””. (FOLEY, op. cit, p. 117-118)

²¹⁷ Cf. ARNOTT, Peter D. **Public and Performance in the Greek Theatre**. New York: Routledge, 1989.

público das representações trágicas e cômicas era de caráter bastante distinto do público apartado e desconhecido dos teatros modernos. Nesse sentido, os textos do teatro cômico são as principais evidências dessa relação muito próxima entre público e privado, levando-se em conta as referências, por exemplo, à própria figura de Eurípides no teatro de Aristófanes.

Nas três peças, Menelau nos é apresentado como um paradigma do marido a *não* ser imitado, ainda que tenha vencido a guerra, ganhou uma caracterização condenável aos olhos do espectador ateniense, ao cegar-se diante da beleza de Helena e não cumprir o papel do *pátēr*, que assumia no lar também o papel de juiz.²¹⁸ Além disso, de acordo com as tradições narrativas, Menelau é um esposo escolhido pela consorte, fugindo ao *nomos* dos casamentos arranjados e colocando Helena em posição privilegiada com relação a ele.²¹⁹

Menelau (para Hécuba)

Caíste, concordando comigo, no mesmo ponto:
de bom grado ela foi da minha casa
a leito estrangeiro. Cípris, graças à vanglória,
inseriu-se na fala. Dirigi-te aos lapidadores
**e paga as agruras aquéias, longas, com curta
morte, para que aprendas a não me envergonhar.**
(Eur., *Tr.*, v. 1036-1041)

Menelau

Tendo chegado a Argos, merecendo, vil,
vilmente morrerá, **e modéstia às mulheres,
a todas, imporá.** Isso não é fácil;
a ruína dessa, porém, no medo lançará
a loucura delas, embora continuem infames.
(Eur., *Tr.*, v. 1055 – 1059)

Embora as palavras de Menelau condigam com a de um *basileús*, ao propor a morte de Helena como exemplo para as demais mulheres na esfera pública por meio do cumprimento da justiça, a sua conduta na administração privada acaba afetando a sua imagem como um todo. Segundo Helene Foley, o adultério - seja nas uniões do período ático (tempo de Eurípides), seja nas uniões do período arcaico - era considerado como uma ofensa não apenas privada, como também pública. As leis referentes ao adultério no período ático previam o divórcio da mulher adúltera e

²¹⁸ “**Hécuba** - Menelau, apreende como encerrarei a fala:/ matando essa aí, coroa a Hélade, ato digno/de ti, **e esse costume impõe para as outras/ mulheres:** morra quem quer que traia seu esposo.” (*Troianas*, v. 1029-1032)

²¹⁹ “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.” (NÓLIBOS, op. cit., p. 213)

o homicídio era permitido se fosse pega no ato da traição, podendo o marido perder seus direitos cívicos (*atimía*) caso não se divorciasse; de igual forma, a mulher adúltera também perdia seus direitos civis.²²⁰ Assim, depreende-se a complacência de Menelau para com Helena, adúltera, como uma fraqueza condenável mesmo enquanto cidadão – se pensarmos esse personagem homérico a partir da perspectiva do período clássico.²²¹

Coro

Sendo digno de teus ancestrais, da tua casa,
Menelau, pune tua esposa e afasta, pela Hélade,
a pecha de **efeminado** [*thēlú*], mostrando-te nobre ao inimigo.
(Eur., *Tr.*, v. 1008-1011; v.1020-1021; v. 1034-1036)

A infidelidade - ou seja, a perda de controle do corpo da mulher- é, sobretudo, uma falta masculina na manutenção do *oikos* frente aos outros homens. A dominação/perversão do feminino sobre o masculino é um sinal de que esse masculino já não detém mais as suas qualidades inerentes,²²² uma vez que antagônicos: “É natural, quem tem fraca mulher, fraco homem se torna” (*Or.*, v. 737). Isso posto, entendemos a preocupação masculina com o controle do feminino e a sua *kléos*, que repercute diretamente na reputação do marido e de sua família, podendo o homem vir a ser inclusive ridicularizado por seus inimigos políticos em uma contenda,²²³ por exemplo, por meio da revelação de problemas domésticos.

Após o primeiro estásimo, Menelau surge em cena à procura de Orestes, que sai de seu leito, sujo e maltrapilho e, em posição de suplicante, roga ao tio por sua salvação. Menelau interroga Orestes sobre sua situação entre os cidadãos e a possibilidade de uma fuga, a qual o sobrinho descarta, pois a cidade está cercada de vigias. Nesse momento (v. 455), aproxima-se da cena Tíndaro²²⁴ – vestido de negro e de cabeça raspada em sinal de luto –, que será contrário ao desejo de salvação de Orestes. Assim, avô e neto travam um *agón* acerca do matricídio cometido por

²²⁰ Cf. FOLEY, op. cit., p. 70-71.

²²¹ Cf. GOLDHILL, op. cit., 2004, p. 33-41.

²²² Cf. GOLDHILL, op. cit., 2004, p. 36.

²²³ Cf. HALL, Edith. Op. cit., p. 105. Sobre esse aspecto, porém direcionado ao teatro (especialmente o cômico) em vez da assembleia, mas também no âmbito do espaço cívico, Peter Arnott comenta: “A man is a fit subject for humour if he is in any way unusual. The smallest departures from the norm is potentially risible. [Um homem serve como tema para o humor se ele é, de qualquer forma, incomum. A menor fuga à norma é potencialmente risível.]” (ARNOTT, op. cit., p. 08.)

²²⁴ Pai de Clitemnestra e Helena ele é um personagem apenas citado nas duas tragédias centralmente analisadas nos capítulos anteriores dessa dissertação.

Orestes, tendo Menelau como juiz (assim como o fora no *agón* entre Hécuba e Helena em *Troianas*, v. 860-1059). As avaliações que ambos fazem das condutas de Clitemnestra e de Helena nos oferecem uma ampla gama de estereotipações do feminino:

Tindáreo

[...] Se as boas e as más ações são para todos evidentes, **quem dentre os homens foi mais néscio do que este,] que não distinguiu o que era justo**, nem recorreu à **lei** [*nómon*] **comum aos helenos?**]

Pois quando Agamenon expirou, ferido pela minha filha na cabeça, **a mais vergonhosa das ações – pois jamais a aprovarei** -, ele devia aplicar um castigo pelo crime, apresentando uma queixa justa, e expulsar de casa a mãe!

Teria alcançado fama de **moderado** [*sōphrón*], em face do infortúnio, e estaria do lado da lei [*nómou*] e seria homem **piadoso**. Mas, agora, ele seguiu o mesmo destino que a mãe. Porque, considerando-a, com razão, perversa [*kakēn*], ele próprio se tornou mais perverso [*kakíōn*], ao matar a mãe. [...]

(Eur., *Or.*, 494-506)

Apesar da motivação do *agón* ser aparentemente mais próxima de um discurso judicial, discorrendo sobre fatos passados, tendo um juiz (Menelau), um acusador (Tíndaro) e um réu (Orestes), a discussão também perpassa pela retórica deliberativa, sobre o que é bom e o conveniente para a *pólis*, se lembrarmos das definições da retórica aristotélica.²²⁵ Tíndaro não nega a má índole das filhas, pelo contrário, condena-as.

Tindáreo

Todavia, **odeio as mulheres ímpias** [*gynaikas anosíous*] e, em primeiro lugar, minha filha

que seu marido matou! E Helena, tua esposa, nunca a aprovarei, nem desejo falar-lhe! Nem te louvo por teres ido ao solo de Troia, por causa de **uma mulher perversa** [*kakēs gynaikòs*].

E defenderei a lei [*nómōi*] até onde estiver em meu poder, para acabar com esse processo selvagem e **sedento de sangue** [*miaiphónon*]

que sempre destrói países e cidades. [...]

(Eur., *Or.*, v. 519-526)

A reprimenda às mulheres "ímpias" (*anosíous*) é vestíbulo para que Tíndaro recrimine também a guerra declarada contra Tróia por Menelau tendo como escopo Helena – detalhe que não fica despercebido, é que o Atrida é recriminado por tal motivo não apenas por Tíndaro. Observando outro aspecto do trecho supracitado, o que de fato motiva as palavras de censura de Tíndaro é a forma adequada de se

²²⁵ ARISTÓTELES, *Retórica*, 1359b-1366a.

aplicar a justiça de acordo com as leis comuns escritas ou não escritas (costumes), uma vez que a atitude de Orestes pode servir de exemplo/precedente para uma nova “jurisprudência” com conseqüências ruins para a *pólis*. Não condenar Orestes significa cancelar a vingança sangrenta, mesmo em família, permitindo que cada indivíduo aplique por si próprio a justiça da forma que melhor a compreende, sem antes levar o caso à deliberação dos demais membros da comunidade.

Tindáreo

Portanto, para que saibas, Menelau, não procedas contra os deuses, querendo ajudar este homem, mas deixa que seja lapidado pelos cidadãos] ou então não ponhas pé em terras de Esparta. Ao morrer, **minha filha teve o fim que mereceu!** Mas não era justo que, às mãos deste ela morresse. **Eu, em tudo mais, sou um homem ditoso, exceto no que respeita às filhas: nisso não sou feliz.]**
(Eur., *Or.*, v. 534-541)

Reforça-se aqui a idéia já supracitada: Tíndaro não se põe a favor das filhas, ele abomina suas condutas e considera a morte de Clitemnestra um castigo justo para seu crime. Porém, o ancião advoga em prol de uma *phrónēsis* (prudência) que é necessária para a manutenção do *nómos*. Da mesma forma, Orestes discursa sobre a pertinência e justificação de seu ato vingativo e não acerca da culpabilidade da mãe – isso não é questionado em nenhum momento.

Orestes

Ora a tua filha – envergonho-me de lhe chamar de mãe – em singular himeneu, e não casto, entrou no leito de um homem! **Se eu falar mal dela, de mim próprio o direi:** di-lo-ei, mesmo assim. Egisto era, no palácio, o esposo secreto. A este, matei-o e depois sacrifiquei minha mãe, cometendo uma ação ímpia [*anósia*], mas vingando também meu pai. E sobre as palavras ameaçadoras que pronunciaste, de que eu devo ser lapidado, **escuta como fui útil a toda a Hélade. Se, efetivamente, as mulheres chegarem a esse grau de audácia de matarem os maridos, obtendo refúgio junto dos filhos, ao buscarem compaixão mostrando os peitos, nada lhes custará fazerem perecer os esposos, a pretexto de um agravo, qualquer que seja. Ao praticar uma ação terrível, como tu alardeias, eu aboli esse costume [*nómon*].**

À minha mãe, que eu odiava, **foi com justiça que a matei**, a essa mulher que, **em vez de preservar o leito impoluto, atraiooou um homem que partiu armado do palácio**, como chefe de toda a terra da Hélade! [...]
(Eur., *Or.*, 556-574)

Se para Tíndaro o crime do neto abre um precedente ruim aos costumes, para Orestes, o matricídio de uma mulher vil, assassina do marido e adúltera, pode estabelecer um paradigma a ser seguido no controle do *nómos* doméstico. Argumento símile se pode encontrar também na fala de Menelau, após o *agón* entre

Hécuba e Helena em *Troianas*.²²⁶ As mulheres aparecem como elemento de vigilância constante, merecendo educação exemplar e severa, alvo de olhar sempre desconfiado dos homens,²²⁷ sendo que a cena ideal validada nas representações tradicionais é, mais uma vez, o estereótipo de Penélope. As rainhas aqui citadas têm suas ações na esfera privada vistas como de importância pública, uma vez que ocupam posições sociais de notoriedade e que, uma vez sozinhas, assumem maior responsabilidade na manutenção do *oikos*.

Orestes

Vês, à esposa de Ulisses, não a matou Telêmaco! É que ela não desposa marido após marido, e **em sua casa permanece um tálamo imaculado.**
(Eur., *Or.*, 589-591)

Nessa peça, a narrativa de Penélope e Odisseu contrasta não apenas com os exemplos negativos de Clitemnestra e de Helena, como também é uma cena cuja sombra tange sobre a conduta de Orestes em vingar a memória do pai, tal como Telêmaco resguardara o reino de Ítaca e lutou ao lado pai quando do seu regresso. Importante lembrar aqui que a ordem cronológica dos fatos foi adiantada por Eurípides, uma vez que o regresso de Odisseu e a vingança de Telêmaco ocorrem dez anos após o regresso de todos os outros reis aqueus, sendo, na tradição homérica, Orestes um exemplo de filho que vinga o pai para Telêmaco – o inverso do que aqui ocorre.

Assim como anteriormente Tíndaro condenara a guerra encabeçada por Menelau no resgate de Helena, Orestes chama a atenção para esse ato do tio, cobrando o devido apoio como retribuição da ajuda prestada por Agamêmnon ao irmão. Guerra e ajuda que culminaram na morte do rei de Micenas.

Orestes

“[...] Pois também meu pai, Agamenon, carregando **injustamente** a Hélade, foi para Ílion, não porque ele próprio errasse, **mas para sanar o erro [hamartíān] e a injustiça de tua mulher.** Em troca de um favor, só é necessário que nos faças outro. [...]”
(Eur., *Or.*, v. 648-650)

²²⁶ Menelau - “Tendo chegado a Argos, merecendo, vil,/ vilmente morrerá, **e modéstia às mulheres,/ a todas, imporá.** Isso não é fácil;/ a ruína dessa, porém, no medo lançará/ a loucura delas, embora continuem infames.” (*Troianas*, v. 1055 – 1059)

²²⁷ Coro – “As mulheres sempre foram um embaraço no destino dos homens,/para os conduzirem a uma infelicidade maior.” (*Orestes*, v.605-606)

Menelau promete tentar ajudar os sobrinhos a dissuadir a multidão que pretende apedrejá-los, sem usar de força para tal. Medida que aos olhos de Orestes é inútil diante da turba revolta contra os matricidas e de pouca vontade por parte do tio, que uma vez rei de Esparta e irmão de Agamêmnon, poderia usar da força bruta e da autoridade que emana de seu *status* para decidir em prol dos sobrinhos.

Orestes

Ó coisa de nenhum valor, senão para combater por causa de uma mulher, ó tu que és **o mais vil** [*kákiste*] para **vingar** os amigos, voltas-te e foges-me, tornando vãos os favores de Agamenon?! Não há dúvida de que não tens, ó pai, amigos na adversidade. Ai de mim! Estou desamparado e já não restam esperanças quanto a lugares para onde possa fugir, escapando à morte dos argivos! Porque ele é que era para mim o refúgio seguro da **salvação**.

(Eur., *Or.*, v.718-724)

Orestes retoma o argumento da fraqueza moral de Menelau ao combater por causa de uma mulher, argumento também usado por Tíndaro - em trecho já supracitado (v.519-526) - e que denota a sua frustração e sentimento de abandono. Prepara-se, assim, a cena para que apareça Pílates,²²⁸ amigo e cúmplice no matricídio de Orestes e Electra, bem como elemento propulsor de novos rumos na trama de Eurípidés.

Estando Orestes sozinho, Pílates surge para o amigo dizendo ter visto a organização da assembléia de cidadãos, cuja finalidade é providenciar o julgamento do casal de irmãos. É nesse momento que é informado da conversa entre Orestes e Menelau. No mesmo espectro das conceituações abordadas até aqui nesse tópico, o diálogo dos dois amigos explicita uma visão negativa do rei de Esparta, associando as fraquezas morais dele à sua união com Helena, que também é criticada.

Orestes

Menelau é **o mais infame** [*kákistos*] dos homens para mim e minha irmã.]

Pílates

É natural: **quem tem fraca mulher, fraco homem se torna**. [...]

[*eikótōs, kakēs gynaiκòs ándra gígnesthai kakón*]

Pílates

E foi com **pérfida** [*kakístēn*] esposa que fez viagem e chegou?

²²⁸ Elemento bastante comentado acerca de *Orestes* entre os classicistas é a relação de amizade entre Orestes e Pílates, o único que se dispõe a ajudar o casal de irmãos efetivamente, fato que não poderia deixar de ser apontado na leitura dessa peça. Contudo, tal como não pretendo discutir a pertinência de *Helena* ser categorizada como uma tragédia ou não, também não irei aprofundar-me nas densas discussões acerca das emoções na tragédia e as definições de amizade presentes na peça. Um ensaio interessante sobre esse tema é o texto de Frederico Lourenço, *Bons e maus amigos no Orestes de Eurípidés*, In: LOURENÇO, Frederico. **Grécia Revisitada**. Lisboa: Livros Cotovia, 2004, p. 146-152.

Orestes

Não foi ele, mas ela quem o conduziu para cá.

Pílates

Onde está a mulher que sozinha fez perecer maior número de aqueus?²²⁹

(Eur., *Or.*, v. 736-737; v.741-743)

Também nas palavras de Pílates Helena é apontada como culpada. Ao falar mal da rainha, critica também a postura de Menelau, pois a *kléos* de Helena interfere na *kléos* de Menelau, da mesma proporção em que as qualidades morais da esposa são associadas às do marido, como vimos pelo exemplo de Penélope e Odisseu, cujas qualidades são bastante associadas e seguindo novamente as considerações já feitas, sobretudo, no tópico anterior, acerca do assunto. Tema que foi abordado ainda nos dois capítulos anteriores.

Além de receber severas críticas dos demais personagens masculinos: Orestes, Pílates e Tíndaro, o próprio Menelau assumirá, ao fim da peça, sua posição de “inveja” do destino de Helena ao lado das divindades do Olimpo. Esse aspecto é paradoxal com o *ethos* que se tenta projetar de esposa fiel para Helena, mas não é contraditório com a impressão que se tem de Menelau já da tradição homérica; basta recordarmos a posição à sombra do irmão Agamêmnon ocupada na *Ilíada* e o episódio do Canto IV da *Odisséia*, no qual os relatos do casal se desencontram. Diante disso, pode-se inferir que o *ethos* de um implica necessariamente no *ethos* de outro, na medida em que a reputação de Menelau depende do caráter apresentado pela esposa, também a eficiência do *ethos* pretendido por Helena depende daquele demonstrado por seu marido.

4.2.6 Salvação de Helena

No segundo estásimo da peça (v.807-843), o coro canta a narrativa da disputa pelo velo de ouro, retomando o tema do prólogo de Electra, ou seja, os *miasmas* que perpassam toda a história da linhagem dos Atridas, descendentes de Tântalo: “*Daí que, sem cessar o crime ao crime suceda,/ na casa dos dois Atridas*” (v. 816-817).²³⁰ Em seguida, na sucessão das desgraças da família, é narrado tanto

²²⁹ Novamente vemos surgir um elemento comum na caracterização de Helena, presente também em *Troianas*, (v.890-894) e no *Agamêmnon* de Ésquilo, (v. 681-690).

²³⁰ Em grego: “*hóthen phónōi phonos exameíbōn/ dí’ háimatōs ou proleípei/ dissoïssín Atréidais*”

o assassinio de Clitemnestra, com o peito exposto diante do filho em súplica pela vida, como a cena de febre delirante que acometeu Orestes.

Após a entrada de Electra (v. 845) que nota a ausência do irmão, o mensageiro surge para informar como se sucedeu o debate na assembleia, tendo prevalecido os votos desfavoráveis aos irmãos (v. 867-956). Mais uma vez, então, Electra associa as vicissitudes sofridas ao destino marcado pelos erros de seus ascendentes (v. 960-1012): “[...] *E a última de todas as desventuras/ até mim e meu pai chegou/ no doloroso destino de minha casa*” (v. 1010-1012).

A grande mudança na trama (que parece rumar para o suicídio dos dois irmãos ou à morte pelos cidadãos) acontece por uma proposta de Pílates em conversa com Orestes e Electra:

Pílates

Mas já que vamos morrer, cheguemos a um acordo, para que Menelau **partilhe da nossa infelicidade**.

[...] Matemos Helena: amarga dor será para Menelau.

[...] Se de fato cravássemos a espada numa mulher **virtuosa** [*sōphronestéran*], morte **inglória** [*dyskleēs*] 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 fogo se há de acender aos deuses: não de desejar-nos, a ti e a mim, muitas felicidades, porque fizemos correr o sangue de uma **pérfida mulher** [*kakēs gynaikos*]. E não será 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**. [...]

Coro

Dentre todas as mulheres, **é digna de ser odiada** [*stygēîn*] a filha de Tindáreo, **que desonrou a sua raça**. [*hē katēiskhynen génos*] (Eur., *Or.*, v.1098-1099, 1105, 1131-1143; 1153-1154)

No julgamento dos três amigos, não há dúvidas quanto ao caráter de Helena, ela é uma mulher vil e fonte de muitos males para os gregos que, embora vencedores na contenda, também tiveram muitas perdas. Esse sentimento de revolta da multidão contra a figura de Helena está presente nas palavras até mesmo da própria rainha, ao demonstrar vergonha e medo de ser apedrejada ao sair para ir ao túmulo da irmã (v. 98). Ela não é apenas o objetivo final da guerra, ela é também causadora da mesma ao agir de maneira infiel ao esposo: Menelau mobilizou exércitos de diferentes reinos para recuperar um bem que não lhe fora roubado, mas que partiu por vontade própria – como vemos também nas palavras de Electra,

abaixo citadas. Essa é a visão que todos têm da guerra de Tróia nessa trama, e que só será transmutada por determinação divina, ao fim da peça.

Eletra

Assassinai, matai,
 aniquilai, a dupla espada despedindo de vossa mão
 contra **a que abandonou o pai,**
o marido abandonou,
aquela que mais helenos destruiu,
 exterminados pela lança junto do rio,
 lá onde lágrimas sobre lágrimas tombaram,
 causadas por férreos dardos,
 em redor dos turbilhões do Escamandro.
 (Eur., *Or.*, v. 1302-1310)

Electra se coloca em posição de vigia à porta do palácio, acompanhada do coro, enquanto Pílates e Orestes adentram em busca da sua vítima principal, Helena. Eletra propusera capturar Hermíone enquanto esta entrega as libações no túmulo de Clitemnestra, com a finalidade de usá-la como refém, caso Menelau pretenda vingar a morte da rainha. Contudo, para surpresa das mulheres, Hermíone surge no momento em que os gritos de socorro de Helena já podem ser ouvidos e entra também no palácio, sendo feita de refém. Nos versos seguintes, a expectativa das mulheres que ficam do lado de fora é desfeita pelas palavras de um escravo frígio, que narra os eventos sucedidos fora da *schēnē*.

Na cena desenhada pelas palavras do escravo, é interessante dispensar maior atenção na sua descrição da rainha em seus aposentos:

Frígio

Estava por acaso, segundo os frígios,
frígios modos, [*phrygioisi nómois*]
 junto à cabeleira anelada de Helena, de Helena,
 o ar, o ar agitando
 conforme os **modos bárbaros**, [*barbárois nómoisin*]
 com um bem entrançado leque
 de plumas, diante do seu rosto.
 E ela, o fio da roca
 com os dedos enrolava,
 e a linha pelo chão ia de rojo,
 porque, com o fio, dos espólios frígios,
 oferendas tumulares buscava reunir,
 tecidos de púrpura, dádiva para Clitemnestra.
 (Eur., *Or.*, v. 1427-1437)

Por meio de um diálogo entre Orestes e Pílates (v. 1110-1115) somos informados de que Helena havia trazido um séquito de escravos de Tróia, além de itens de luxo, como espelhos e perfumes. Enquanto está sendo abanada por um

leque de plumas, Helena é encontrada no palácio pelos seus algozes. O escravo também cita um detalhe das suas vestes, ao narrar a fuga da rainha: “[...] *E na sua fuga,/ passos calçados de sandália/ de ouro, levavam-na, levavam-na!*” (v.1466-1468).

Ainda na mesma linha de pensamento das observações aqui feitas, podemos lembrar-nos da exclamação de Electra logo após encontrar-se com a tia: “*Vistes como cortou os cabelos, apenas nas pontas, a fim de conservar a beleza? É a mesma mulher de outrora*” (v.128-129). Essas passagens denotam a descrição de uma mulher frívola e preocupada com a sua aparência. Mais do que isso, o detalhe das vestes, utensílios e escravos trazidos por Helena, mostram-na como tendo, de certa forma, se rendido a um sincretismo dos hábitos bárbaros. Esse sincretismo é de certa forma apontado como uma tendência nata do espírito/moral da rainha espartana, fútil e luxuriosa por natureza, tendo sido atraída pela riqueza e beleza troianos.²³¹

No palácio, após ser ameaçada e tentar fugir, Helena desaparece por mágica em frente a Orestes, ficando desconhecido o paradeiro da rainha. Nos versos seguintes, Menelau surge em socorro da esposa, quando Pílates e Orestes, do alto do Palácio, fazem Hermíone de refém. É nesse momento que surge o deus Apolo, trazendo consigo Helena:

Apolo

[...] Helena, que tu [Orestes], 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, 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 [hýbrisma] população de mortais.**

Tal é a sorte de Helena. [...]
(Eur., *Or.*, v. 1625-1643)

O tratamento destinado à Helena é especial, superior aos destinos dos demais presentes, provocando até mesmo inveja em Menelau: “*Ó Helena, filha de Zeus, salve! Invejo-te por habitares a mansão feliz dos deuses*” (v.1673-1674). Ainda segundo o deus, Orestes deverá se casar com Hermíone e Pílates com Electra.

²³¹ O mesmo argumento é utilizado pela rainha Hécuba no *agón* com Helena em *Troianas* (v. 969-1032)

Apolo

Ide, então, ao longo do vosso caminho, **venerando a mais bela das deusas, a Paz!**

E eu aproximarei Helena da mansão de Zeus, alcançando o pólo dos astros brilhantes, onde, junto de Hera e de Hebe, esposa de Hércules, terá assento como deusa, sempre honrada por libações entre os homens, velando os mares, para bem dos navegantes, com os Tindáridas, filhos de Zeus.

(Eur., *Or.*, v. 1684-1692)

4.3 CONSIDERAÇÕES PARCIAIS

No discurso dos demais personagens, Helena é aquela “que sem dúvida é odiada [*stygoménēn*] pelos deuses” (v. 18-19), “digna de ser odiada [*stygeîn*]” (v.1153), aquela contra a qual os clamores estão “em todas as bocas” (v. 103), aquela que “desonrou a sua raça” (v. 1154), “abandonou o marido” (v. 1305). Ela é uma “mulher perversa [*kakās*]” (v. 252, v. 523, v. 1139), “funesta [*polýstonon*]” (v. 56), “homicida Helena [*polyktónou*]” (v. 1142). De maneira semelhante ao enredo de *Troianas*, Helena é, na maior parte de *Orestes*, caracterizada de maneira negativa e redimida ao fim da trama graças a um expediente divino: Apolo surge para impor a ordem e fazer valer a vontade dos deuses. A guerra de Tróia foi desencadeada por um expediente divino - a beleza de Helena, sobre-humana, sendo ela própria uma semideusa, filha de Zeus – para reduzir a população de mortais. Artimanha que lembra muito a criação de Pandora, castigo divino enviado aos homens primevos, com também se observa na peça *Helena*.

Embora o volume discursivo de Helena em *Orestes* seja bastante inferior à participação da personagem nas duas tragédias anteriormente analisadas, é possível confrontar esse discurso com as ações da mesma, bem como com os estereótipos do feminino apresentados, quer pela conduta de Electra, quer pelo discurso dos demais personagens, ao falarem de Clitemnestra, por exemplo. Da mesma forma como nos versos finais de *Helena*, a rainha é declarada como uma divindade, devendo ser cultuada pela humanidade. No entanto, a impressão final dessa trama se assemelha mais àquela que se tem de *Troianas*, onde o final parece se opor ao rumo esperado ao longo da peça. Apesar de Helena ser quem detém efetivamente o discurso verdadeiro acerca de sua culpa quando afirma “**naveguei para Ílion, da maneira que o fiz, por um louco destino** [*theomaneî pótmōi*]” (v.80), percebemos que, de fato, Helena não conseguiu ser “digna de fé” apenas pelas suas

palavras,²³² pois a sua conduta, ocultando-se da multidão, evitando mesmo ir ao túmulo da irmã, e as críticas feitas pelos demais personagens, sobretudo Electra (mulher como Helena) são contrários ao *ethos* pretendido pela rainha em suas bem intencionadas manifestações ao entrar em cena. A rainha espartana só consegue sua redenção por meio da palavra superior de um deus, que estabelece a verdade dos fatos e confirma a sua versão, pois até então seu discurso havia sido contrário àquilo que todos os demais afirmavam.

Se, por um lado, o *ethos* de inocente que Helena tenta projetar em sua breve aparição nessa trama parece falho quando comparado com a fama que ela tem nas palavras dos demais personagens e com a própria conduta, ao cortar os cabelos apenas nas pontas como libação para a irmã e viver às escondidas com medo das represálias da população; de outro, o discurso que vence é aquele em que a beleza de Helena é um expediente dos deuses para reduzir a população de mortais por meio da guerra. Assim como em *Helena* é necessário que a trama seja alterada, com formas semelhantes à história de Penélope, para que o *ethos* discursivo de inocência projetado por Helena seja mais “digno de fé”, da mesma forma em Orestes é necessário que a intervenção do deus *ex-machina* traga a verdade à tona e legitime o discurso anterior de Helena de que navegara para Tróia “por um **louco destino** [*theomaneî pótmōi*]” (v.80).

²³² Novamente atento para a necessidade de conceituar o *ethos* como mais amplo do que as qualidades demonstradas somente no discurso, sem serem considerados aspectos anteriores ao discurso, bem como o seu momento de fala.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Percebo que a pesquisa realizada exerce papel reflexivo na relação das fontes literárias/ficcionais com a pesquisa histórica. Como já foi referido na *Introdução* dessa dissertação, a história é uma disciplina que “produz ficção”,²³³ no sentido de confeccionar artificialmente um passado que já não mais existe, a partir dos vestígios que, embora não sejam “janelas escancaradas” para o que *um dia foi*, fornecem, ao menos, “espelhos deformantes”²³⁴ de um passado cuja análise da própria distorção é uma fonte rica no exercício constante que nós historiadores realizamos ao tentar tornar o passado, de certa forma, presente. Assim, lembrando as palavras de Aristóteles em sua *Poética* de que o poeta não está preocupado em narrar o que aconteceu, mas o que “poderia acontecer”,²³⁵ e considerando que esse *poder acontecer*, ou seja, aquilo que se pode criar na ficção, tem o limite das representações e sentidos acessíveis e conhecidos pelo indivíduo que o cria; podemos encontrar também na ficção vestígios do passado, partindo da leitura daquilo que “poderia ter sido”.

Foi justamente ao comparar o que foi ficcionalmente criado/transmitido pelos tragediógrafos e poetas clássicos, com o saber já estabelecido na historiografia acerca da *pólis* ateniense, que surgiu a contradição propulsora dessa pesquisa. O paradoxo da representação feminina no teatro clássico (assim como dos escravos e estrangeiros) é questão amplamente debatida entre os classicistas da literatura, antropologia, história e áreas afins, estando bastante presente na bibliografia secundária estudada.²³⁶ A visibilidade da mulher na tragédia contrasta com a invisibilidade da mulher na *pólis*, e me instigou a questionar como se dá essa representação das mulheres na *schēnē*. De que formas são representadas (quer no sentido de *falar por*, quer no sentido de *criar uma imagem*) aquelas que deviam ser pouco vistas, não falarem por si, nem serem faladas? Vislumbrei no teatro clássico, assim, “espelhos deformantes”...

²³³ RÜSEN, op. cit.; RICOEUR, op. cit., 2010.

²³⁴ GUINZBURG, op. cit.

²³⁵ ARISTÓTELES, *Poética*, 1451a -1451b.

²³⁶ Cf. CARTLEDGE, op. cit.; FOLEY, op. cit.; HALL, Edith. Op. cit.; MASTRONARDE, op. cit.

Conforme referi no início da pesquisa, Eurípides abrigou o paradoxo de dar voz à minoria muda²³⁷ das mulheres nas suas peças, delegando grande visibilidade às personagens femininas e dando destaque à argumentação sistematizada nas falas dos seus personagens.²³⁸ Ainda que as heroínas trágicas advenham das narrativas tradicionais de um passado aristocrático, sobretudo aquelas que conhecemos dos poemas homéricos, tendo uma capacidade de ação e poder relativamente maior do que a realidade democrática do século V,²³⁹ ainda assim, o momento e o espaço destinados a essa representação é distinto daquele passado aristocrático, sendo interseccionado pelos sentidos e questionamentos dos conceitos e moralidade contemporâneos ao tragediógrafo, de modo que as mulheres de Atenas não estão tão distantes das mulheres de Tróia e Esparta representadas nas tragédias. Além disso, estaríamos sendo, no mínimo, anacrônicos, se víssemos na tragédia euripídiana um discurso feminista *avant la lettre*. Como explicar, então, esse aparente protagonismo feminino? Acredito ser difícil responder a essa pergunta delegando a responsabilidade dessa contradição a Eurípides, como uma idiosincrasia sua com a finalidade de “inovar” ou “chocar” a audiência masculina (ainda que essa “confusão de gêneros” seja prática “iminentemente euripídiana”)²⁴⁰ ou unicamente pelo fato deste tragediógrafo ser um “poeta de paradoxos”, como adjetiva Erich Segal.²⁴¹

Conforme já apontado, comédia e tragédia faziam parte da agenda da *pólis* e, de maneira pública, abordavam também as vivências do âmbito privado dos cidadãos, seja na comédia, de maneira mais direta devido ao seu caráter mais distante das narrativas tradicionais e mais próximo das críticas ácidas e contemporâneas, com piadas escatológicas sobre figuras bastante contemporâneas à realidade da *pólis*;²⁴² seja na tragédia, como apontam Helene Foley, Edith Hall e Nicole Loraux,²⁴³ partindo de narrativas tradicionais conhecidas por meio de um *saber partilhado*²⁴⁴ entre os cidadãos pela própria tradição e trabalhado no momento

²³⁷ A expressão que origina essa concepção expressa é de Nicole Loraux, ao falar da “realidade muda” das mulheres na Atenas clássica. Cf. LORAUX, op. cit.

²³⁸ MASTRONARDE, op. cit.; GOLDHILL, op. cit., 2003.

²³⁹ Cf. FOLEY, op. cit..

²⁴⁰ Cf. LORAUX, op. cit., p. 88.

²⁴¹ Cf. SEGAL, op. cit.

²⁴² Cf. ARNOTT, op. cit.; ARISTÓTELES, **Poética**.

²⁴³ Cf. FOLEY, op. cit.; HALL, Edith. Op. cit.; LORAUX, op. cit.

²⁴⁴ DETIENNE, op. cit., 1988.

presente do tragediógrafo com questionamentos e problemáticas correntes naquele momento da *pólis*. Desse modo, seguindo as três classicistas, estudei os textos trágicos não como uma idiosincrasia de Eurípides, ao dar protagonismo às mulheres, mas sim, como um instrumento que dava visibilidade para questões privadas que influenciavam a própria imagem pública do cidadão.

Ainda que muito enriquecedor, seria bastante problemático elencar todas as personagens femininas da literatura euripídica na proposta de análise dessa pesquisa. Foi pinçada aquela que considerei como uma das mais peculiares heroínas homéricas (aquela que é motivo da guerra a partir da qual se desenvolvem os dois poemas) e sobre a qual muitos intelectuais da antiguidade escreveram, acrescentando visões distintas ou detalhes diversos uns dos outros. Difícil encontrar um consenso nas opiniões sobre Helena ao julgar sua culpa – ela apresenta justamente esse elemento de dúvida masculina acerca de tudo que tange o feminino e que perpassa as culturas e os séculos. Mesmo em Eurípides, as versões sobre a ida de Helena à Tróia são variadas, como vimos nas três peças abordadas.

A proposta de análise do *ethos* de Helena (a imagem que ela demonstra ter para ser “digna de fé”, ou seja, de que modo Helena se apresenta ao seu interlocutor buscando granjear sua confiança) se mostrou eficiente para análise das representações, símbolos e estereótipos constituídos pelo grupo dominante que detêm o poder efetivo de representar e que parece emprestar uma voz para as heroínas discursarem. Desse modo, percebi que não só no texto ficcional da tragédia como também na representação da mulher temos “espelhos deformantes”, cuja análise da própria distorção poderia nos aproximar do universo de sentidos ao qual pertenciam as mulheres concretas da Atenas do século V, além de expor temas da vida privada que eram pauta de interesse do público (sempre masculino, mesmo que se admita a possibilidade de alguma espectadora, certamente que o espetáculo não era composto objetivando o seu agrado).

Na análise da elocução do discurso em si de Helena, deu-se preferência às *rhēseis*,²⁴⁵ atentando para as três causas da persuasão pelo *ethos* descritas por Aristóteles: a prudência (*phrónēsis*), a virtude (*areté*) e a boa intenção (*eunóia*).²⁴⁶ Desse modo, foram destacados os argumentos que conferiam alguma(s) das três

²⁴⁵ Como já referido, essa preferência, mas não exclusividade, se deve à organização mais elaborada da extensão de versos mais longa que a *stychomithia*.

²⁴⁶ ARISTÓTELES, *Retórica*, 1356a.

qualidades referidas a fim de demonstrar um *ethos* de honestidade/confiabilidade a Helena ao se dizer inocente de culpa pelos eventos desencadeadores da Guerra de Tróia. Contudo, percebi que, embora Helena consiga fornecer argumentos condizentes com as três qualidades da persuasão pelo *ethos*, ela parece, mesmo assim, não convencer pelo *ethos* de seu *lógos* nas três peças. Em outras palavras, conquanto o discurso de Helena apresente argumentos que poderiam redimi-la de culpa, não é possível deixar de lado *quem* profere o discurso, o que faz com que ela não consiga convencer pelo *ethos* que demonstra em suas palavras: não há uma concordância entre a Helena que *profere* o discurso e a Helena que se apresenta *pelo* discurso.

Nesse sentido, demonstrou-se mais prolífica para a pesquisa proposta uma conceituação de *ethos* mais ampla do que aquela que vemos na *Retórica* de Aristóteles,²⁴⁷ a fim de definir este “quem” profere o discurso. Por meio, sobretudo, da comparação das condutas das personagens, é que se deu a possibilidade de identificar estereótipos, ou seja, representações pré-existentes acerca da mulher e relacioná-los à Helena e ao *ethos* projetado pela mesma, para além de analisar unicamente os argumentos dos discursos de Helena e a parcela do *ethos* que se demonstra por meio desses elementos discursivos de persuasão.

Desse modo, no decorrer da análise, a busca pelo *ethos* da rainha espartana delineou seu caminho considerando que o mesmo é demonstrado na fala da própria personagem, e criado não apenas na argumentação do discurso (1- o *logos*, os argumentos de uma forma isolada), como também por meio do seu contraste com aquilo que se sabe de tradições narrativas anteriores, bem como pelo o que as personagens dizem/julgam acerca dela (2- narrativas tradicionais e *kléos* de Helena), e, ainda, pelas qualidades que as outras mulheres demonstram ter e que são comparadas à conduta de Helena (3- estereótipos de comparação). Por isso, concluo que a definição de Dominique Maingueneau de que o *ethos* não está “no que se diz”, mas “no que se *demonstra* ser”²⁴⁸ pela enunciação se mostrou mais ampla e útil, permitindo analisar mais ricamente os textos-fonte, a partir do momento

²⁴⁷ “Persuade-se pelo caráter [*ethos*] quando o discurso é proferido de tal maneira que deixa a impressão de o orador ser digno de fé. Pois acreditamos mais bem e mais depressa em pessoas honestas, em todas as coisas em geral, mas sobretudo nas de que não há conhecimento exato e que deixam margem para dúvida. É, porém, necessário que esta confiança seja resultado do discurso e não de uma opinião prévia sobre o caráter do orador.” (ARISTÓTELES, *Retórica*, 1356a)

²⁴⁸ MAINGUENEAU, Op. Cit., 1995, p. 137.

em que considere as falas de Helena de maneira relacional com os outros elementos constituintes desse discurso, que não pode ser lido de forma isolada dos seus diversos contextos. Se fosse feita a leitura unicamente das falas de Helena por si mesmas, estaria-se abdicando, parafraseando J. G. A. Pocock, do trabalho arqueológico ao qual o historiador deve se comprometer na leitura do discurso, sendo esse constituído por diversos contextos lingüísticos e cujas palavras possuem um valor próprio numa mensagem determinada.²⁴⁹

Em cada um dos capítulos a estrutura expositiva das fontes teve o mesmo sentido: recontar a trama de cada peça para o leitor, fazendo, na medida do possível e daquilo que foi considerado necessário para a análise, digressões e associações com elementos de outras narrativas, como a *Ilíada* e a *Odisséia*, comparando as características apresentadas pelas demais personagens (homens e mulheres) entre si e com Helena a fim de identificar qualidades (vícios e virtudes) das quais a oradora tenta se aproximar ou se afastar por meio do discurso com a finalidade de persuadir seu interlocutor de que é inocente. Evidentemente que as mulheres são as figuras que mais forneceram elementos de comparação com Helena, porém, mostrou-se que também a qualificação ou desqualificação do homem, sobretudo pela figura de Menelau, também é um aspecto importante no julgamento moral da mesma.

Embora de igual forma enriquecedoras para a pesquisa da polissemia que envolve Helena, foram delimitados como fontes principais os textos das únicas três tragédias preservadas nas quais Helena foi efetivamente representada por um ator, surgindo como personagem em cena, em detrimento de analisar as referências textuais à heroína em outras tragédias, mas sem deixar de estabelecer as relações pertinentes com outras narrativas. Sobre as quais foi pontuado em diversos momentos, atentando, sobretudo, para a *Ilíada* e a *Odisséia*, mas também a outros textos como a *Palinódia* (de Estesícoro), *Trabalhos e Dias* (de Hesíodo), o *Elogio de Helena* (de Górgias) e a passagem das *Histórias* (de Heródoto).

As três peças analisadas abordaram momentos distintos do destino de Helena após o fim da guerra. Em *Troianas*, são representados os fatos imediatos à queda de Tróia, suas conseqüências para as cativas e a “recaptura” de Helena por Menelau; em *Helena*, há uma narrativa de entremeio situada no Egito, contando-nos

²⁴⁹ Cf. POCOOCK, op. cit.

a viagem de regresso (*nóstos*) de Menelau, pintada com cores semelhantes às usadas na narrativa da *Odisséia*; em *Orestes*, temos as conseqüências da guerra para o lado grego e a recepção de Helena e Menelau em Micenas. No entanto, não sugiro que exista uma conexão intencional do tragediógrafo na composição das três narrativas (como uma trilogia). As associações são importantes para a análise, mas não uma tentativa de unificar as três tragédias ou deduzir as intenções criativas de Eurípidés: cada peça é uma composição única, com datação distinta, e partilha com a outra a particularidade de abrigar Helena como uma personagem em cena.

O ponto norteador para a análise foi a discussão em torno da culpa de Helena, pois em qualquer uma das três peças, o *ethos* projetado nas palavras da rainha de Esparta tem o mesmo intuito: inocentá-la. Ou seja, Helena tenta projetar um *ethos* que persuade os demais de sua inocência, defendendo-se da culpa/falta (*aitía*²⁵⁰/*hamartía*²⁵¹) pela ida à Tróia, independentemente de a quem ou a quais fatores ela delega a responsabilidade.²⁵² Helena sempre principia seu discurso a partir da posição de uma mulher reprochada por gregos e troianos como sendo o *motivo* da guerra, apresentando, contudo, diferentes argumentos que a redimam da *culpa* por ter motivado a guerra. Uma vez que Helena é acusada de trair o marido, fugindo com outro homem, abandonando lar e família, o *ethos* que ela procura demonstrar com a finalidade de se inocentar deve ir contra essa imagem de uma mulher vil. Assim, os estereótipos procurados foram aqueles que representam uma boa esposa/mulher e uma má esposa/mulher.

Comparando as três peças, observei que em *Helena* o *ethos* das palavras da heroína se mostrou mais coerente com aquilo que Helena *demonstrou* ser em comparação ao observado nas outras duas tramas. Em *Troianas*, embora Hécuba pareça vencer o *agôn* diante de Menelau, o castigo de Helena fica sendo apenas uma promessa, tendo sido apontado que a vitória da rainha espartana se dá por meio não de argumentos discursivos, mas pelo seu principal meio de persuasão: seu corpo.²⁵³ A beleza da rainha, contrastando com a pintura funesta das cativas troianas em luto, deixa-nos a impressão de impunidade de Helena, pois, diante da comoção causada pelo sofrimento das mulheres, nosso olhar busca um alento, um

²⁵⁰ *Hamartía*: erro, falta. Cf. BEEKES, op. cit., p. 83

²⁵¹ *Aitía*: culpa, responsabilidade, causa. Cf. Ibidem, p. 45.

²⁵² “a Febo eu atribuo a culpa [*hamartía*]” (*Orestes*, v. 77), “sem ter culpa [*aitía*] de nada” (*Helena*, 614).

²⁵³ Cf. WORMAN, op. cit..

consolo para as dores sofridas. A espartana, além de não parecer partilhar dos mesmos sentimentos que as demais, desponta como a culpada pelas inúmeras desgraças. Helena sair impune de cena é o desfecho trágico perfeito...

Em *Orestes*, na breve aparição de Helena, a percepção que se tem também é negativa sobre o *ethos* que ela demonstra ter até poucos versos antes do desfecho da trama, quando Apolo a redime de culpa, explicando que a beleza da rainha fora usada como um expediente divino para um fim específico: diminuir a população de mortais. Desse modo, *Helena* é a única das peças em que o *ethos* demonstrado por Helena não é tão diferente daquilo que ela diz ser em palavras, uma vez que há *outra* Helena (o *eidōlon*), sob a qual recai toda a culpa pelos eventos, arquitetados pela divindade. Além disso, Helena se aproxima do estereótipo da esposa ideal por meio das associações com a figura e história de Penélope, tendo demonstrado um *ethos* mais condizente com a forma sob a qual se apresenta em suas palavras. Contudo, identifiquei alguns aspectos, sobretudo por meio das considerações acerca da *kléos*, que fazem com que essa proximidade à trama de Penélope e Odisseu não tenha um alinhamento perfeito em Helena e Menelau.

Congregando os apostos, adjetivos e patronímicos de Helena nas tragédias analisadas, pode-se elencar elementos-chave na qualificação dela (o que se diz sobre): quer pelas palavras da própria rainha espartana, quer pelas palavras das demais figuras dramáticas. O patronímico de Helena, por exemplo, filha de Tíndaro²⁵⁴ ou filha de Zeus,²⁵⁵ tem importante peso. Enquanto rei mortal, Tíndaro aproxima Helena do mundo terreno e das culpas humanas. Zeus como pai, concede a Helena o privilégio da estirpe superior bem como a absolvição de suas culpas diante da determinação divina do seu destino, tendo sido gerada com um propósito específico pelo deus. Ao se assumir uma origem divina para Helena, se aceita como possível tudo o que se pode afirmar em favor dela que toque a esfera do sobrenatural, seja a disputa entre as deusas, seja o domínio de Cípris sobre as vontades de Helena, seja a criação de um *eidōlon* pela deusa Hera.

Também no espectro da dimensão da culpa de Helena, é unânime e incontestável a causa da guerra como sendo a rainha espartana, independentemente

²⁵⁴ Assim é chamada em *Troianas*: v. 34, 766; *Helena*: v. 17, 472, 614. Em *Orestes*, o próprio Tíndaro é personagem em cena, contudo, nos versos finais, pelas palavras de Menelau, após as determinações do deus Apolo, Helena é chamada “filha de Zeus” (*Orestes*, v.1673).

²⁵⁵ Assim chamada em *Troianas*: v. 398; *Helena*: v. 18, 470; *Orestes*: v. 1673.

da sua intencionalidade de ir a Tróia ou não: “por causa de uma mulher” (*Or.*, v. 718-719), “por causa de mim, fonte de tanta morte” (*Hel.*, v. 198), “a mulher que todos os males/ me veio causar” (*Hel.*, v.425-426), “devido a uma mulher e uma Cípris” (*Tr.*, v. 368), “por causa de uma mulher” (*Tr.*, v.373), “através do esponsal de uma mulher” (*Tr.*, v. 498-499), “graças a uma mulher” (*Tr.*, v. 781). As desgraças advindas da ida de Helena para Tróia, independente de ter ido por sua vontade ou não, são por si mesmas um elemento negativo que pesa contra a sua imagem, pois fica evidente que o motivo da guerra (uma mulher) é um motivo fútil para aquele contexto, considerando-se as falas supracitadas. O simples fato de Helena existir na forma como é, em toda sua beleza, já é um elemento que, por ter motivado uma tão terrível guerra, fala contra a rainha espartana. É nesse sentido que a beleza se torna a maior assassina de troianos e aqueus.

A figura de Helena, sobretudo, mais do que o comportamento dela, é o próprio elemento criminoso/perverso que causou a guerra, por si só, enquanto imagem (*ágalma*)²⁵⁶ ou corpo físico (*sōma*)²⁵⁷ que desperta o desejo e ludibria os homens, de modo que, como foi observado ao longo do trabalho, as partes do corpo (cabelos²⁵⁸, olhos²⁵⁹) de Helena são citadas como instrumentos letais ou marcados por um *miasma*. Desse modo, são diversas as passagens que a colocam tal como se fosse uma agente direta na refrega, pelas mãos da qual os troianos foram aniquilados: “aquela que mais helenos destruiu” (*Or.*, v. 1306), “a mulher que sozinha fez perecer o maior número de aqueus” (*Or.*, v. 743), “homicida Helena” (*Or.*, v. 1142), “por causa de mim, fonte de tanta morte” (*Hel.*, v. 198), “a minha mãe, morta também, e foi eu a sua assassina” (*Hel.*, v. 280), “o meu corpo, pelo contrário,/ foi a minha perdição e perdeu a cidadela dardânia,/causando morte aos aqueus” (*Hel.*, v. 383-385), “agarra o olhar dos homens, arrasa cidades/ queima casas” (*Tr.* 891-892), “a qual imolou/ o semeador de cinqüenta filhos” (*Tr.*, 134-135), “miserável Tróia, tu perdeste miríades/ graças a uma mulher e um odioso leito” (*Tr.*, v. 780-781).

Dentre os adjetivos utilizados na predicação de Helena e aquilo que é atinente a ela, os mais destacados foram *kakós* (ruim, fraco, vil),²⁶⁰ *stygnós*²⁶¹

²⁵⁶ **Helena**, v. 262, 707.

²⁵⁷ **Helena**, v. 67, 160, 588, 1102.

²⁵⁸ “cabeleira maculada com sangue” (*Troianas*, v. 881-882).

²⁵⁹ “Perece: a partir dos mais belos olhos – infâmia! – arruinaste os gloriosos prados de Tróia.” (*Troianas*, v. 772).

²⁶⁰ Em *Orestes*: v. 247, 252, 505, 519, 736, 741, 1140; em *Helena*, 425.

(odioso) e *dyskléēs* (inglório).²⁶² Esse último, em especial, formado a partir da palavra *kléos* (glória, reputação)²⁶³ com o prefixo *dys*, traz-nos mais um elemento comum às três peças. Em *Helena*, inclusive, há uma associação significativa entre o que se diz sobre algo e a realidade, entre corpo, imagem, nome (*ónoma*),²⁶⁴ e reputação. A *kléos* de Helena é o ponto de partida de seu discurso de defesa e a partir do qual ela compõe seus argumentos, uma vez que, em cena, ela se defende de fatos anteriores ao seu momento de fala e sobre os quais temos somente o que se diz sobre. A preocupação com a boa ou má reputação (*kléos* ou *dyskléēs*) é assunto presente nas três tragédias, tendo sido referido o que Helene Foley denomina “os ditames da cultura da vergonha”.²⁶⁵ o olhar vigilante da sociedade sobre as mulheres e sua conduta, bem como sobre a vida privada do cidadão.²⁶⁶

Andrômaca e Penélope se apresentaram como os principais estereótipos da esposa ideal no campo semântico das representações nas três peças, ainda que Penélope não tenha vindo a ser uma personagem em cena, ela é mencionada nas tramas e tem a sua história e a de Odisseu como modelo para a construção da trama de *Helena*. Por sua vez, Andrômaca se destaca pela partilha da cena com Helena, surgindo como um elemento de comparação mais direta do que Penélope; ela figura não só como o oposto de Helena, demonstrando fidelidade ao marido, repulsa ao leito de outro homem, recato e obediência em suas palavras,²⁶⁷ como também faz parte do grupo das cativas troianas, ou seja, daquelas que foram diretamente prejudicadas pela fraqueza moral de uma mulher.

A esposa ideal se define pela virtude utilizada por Taltíbio em *Troianas* (v. 422) para qualificar Penélope diante da rainha Hécuba, ao anunciar que a rainha troiana será escrava na casa de uma mulher “*sóphronos*”. Também Andrômaca, em *Troianas* (v. 644-651), afirma que procurou granjear na casa de Heitor aquilo que é “*sóphrōn*” para a mulher. *Sóphrōn* é um adjetivo composto pelas palavras *sōs* (são, saudável, intacto)²⁶⁸ e *phrén*²⁶⁹ (diafragma, lugar da atividade mental, senso,

²⁶¹ Em *Troianas*: v. 131, 781, 598; em *Orestes*: v. 18.

²⁶² Em *Troianas*: v.133; em *Helena*: v. 66; em *Orestes*: v. 247.

²⁶³ Cf. BEEKES, op. cit., p. 712.

²⁶⁴ **Helena**, v. 42, v. 66, v. 199, v. 250, v. 487, v. 588, v. 966, v. 1101, v. 1653.

²⁶⁵ FOLEY, op. cit., p. 118.

²⁶⁶ Cf. ARNOTT, op. cit.

²⁶⁷ **Troianas**, 644-677.

²⁶⁸ BEEKES, op. cit., p. 1440-1441.

²⁶⁹ BEEKES, op. cit., p. 1590.

espírito, mente, coração).²⁷⁰ Podemos dizer, assim, que a esposa ideal, representada por Penélope, é aquela que detém uma “mente sã”, termo que foi traduzido como “modesta” nas traduções utilizadas. Analisando Penélope e ligando-a ao seu adjetivo, enriquecemos nossa percepção daquilo que seria “uma mulher de *mente sã*” (tomando ao pé da letra a tradução)²⁷¹ na concepção do contexto estudado. A mulher *sóphronos* é aquela que mantém a sua mente intacta aos conselhos e vontades alheios diante do que considera correto, ela não é, assim, uma pessoa *influenciável*. Ela é firme naquilo que foi educada e fiel à ordem das coisas como lhe foram postas, sendo assim, uma esposa confiável na ausência do marido. Um outro sentido, que também contribui para essa análise, nos é oferecido pelo dicionário: “ter controle sobre os desejos sensuais, ser temperado, ter auto-controle, ser moderado, casto, sóbrio”.²⁷²

Uma esposa que não tenha um modo de pensar adequado às vontades e necessidades do marido (*homophrosýnē*)²⁷³ é uma ameaça à manutenção do seu patrimônio, sobretudo na ausência do homem, pois ela tanto não saberá preservar os bens do esposo, quanto poderá, ainda, ser conquistada por outros homens, como vemos pelos exemplos de Helena e Clitemnestra. Na verdade, ao obter uma esposa, o homem estava negociando um bem que poderia conter surpresas ruins sob o verniz da aparência encantadora – elemento que marca fortemente as representações acerca de Helena²⁷⁴ e que expõem essa insegurança masculina que nos remete a Pandora.

Em oposição, alguns versos antes na mesma *rhēsis* de Taltíbio em *Troianas* na qual Penélope é a mulher *sóphronos*, o arauto chama Helena de “*mainádos*”, adjetivo que deriva do verbo *maínomai* (enfurecer-se, “perder a cabeça”)²⁷⁵ e que designa a mênade, mulher em sua fúria bacante. Na mesma ordem de críticas a Helena, viu-se também a reprimenda de Electra à tia em *Orestes* (v. 99): “é tarde para pensares com acerto (*phroneîs eū*)”. Assim, seguindo a direção oposta da

²⁷⁰ O lugar físico da anatomia humana no qual se localizam os pensamentos varia. Cf. SNELL, op. cit.

²⁷¹ LIDDELL. Henry George; SCOTT, Robert. **A greek-english lexicon**. Oxford: Clarendon, 1940. Disponível em: [HTTP://www.perseus.tufts.edu/hopper/morph?|=swfron&la=greek#lexicon](http://www.perseus.tufts.edu/hopper/morph?|=swfron&la=greek#lexicon). Consultado em 24/09/15.

²⁷² Ibidem.

²⁷³ Cf. FOLEY, op. cit., p. 128-129.

²⁷⁴ “Alegrando-se com cantos,/ dispuseram de solerte desgraça” (*Tr.*, v. 520-530): o coro poderia estar falando tanto do cavalo de Tróia quanto de Helena.

²⁷⁵ BEEKES, Op. cit. p. 892.

mulher *sóphronos*, temos a *mainádos*, adjetivo que também, ao ser comparado com a caracterização de Helena, pode ter seu sentido clarificado no seu contexto de fala. Helena, ao contrário de Penélope, é a esposa que, em detrimento do marido, não domina as suas vontades, bem como é suscetível aos estímulos das paixões. Ela é aquela que sofreu a influência do desejo (representado por Cípris) e, sem pensar nas conseqüências de seu ato ou, sem se importar com as mesmas, abandonou o lar e a família. Mesmo que essa vontade tenha sido determinada pelos deuses, como refere a rainha em *Orestes*, “*I was driven by heaven-sent frenzy [theomaneî pótmōi] to sail as I did to Ilium; [...]*”,²⁷⁶ ainda assim, ela é uma mulher que foi *tirada* de seu estado considerado são da mente, portanto, não é *sóphronos*.

Diante da insegurança masculina com relação à conduta feminina, a administração do *oikos* pelo *despótēs* engloba também o controle sobre as mulheres e o que se diz sobre elas: as qualidades masculinas se desenvolvem em oposição ao feminino e, qualquer desvio que beneficie o feminino em detrimento da hegemonia masculina é um desvio que atenta contra a *kléos* do homem. Em *Troianas* (v.1036), o Coro orienta Menelau que castigue Helena a fim de perder a fama de “efeminado” (*thēlu*): a esposa adúltera deveria ser castigada de modo exemplar pelo marido, de modo a servir, inclusive, como uma advertência às demais mulheres. Seguindo essa cadeia de idéias, conclui-se que aquilo que se diz sobre Menelau, para além de visarmos unicamente as figuras femininas, também se constitui como elemento a ser somado na análise das representações que cercam Helena e dão sentido ao seu *ethos*. Pois, ao ser recriminado pelos demais personagens, assim como colocado, de certa forma, em posição inferior a Helena, levando-se em consideração os estereótipos de casais exemplares como Penélope e Odisseu e Andrômaca e Heitor, depreende-se que, por sua vez, Helena também não corresponde ao estereótipo de esposa ideal, marcado pela obediência, discricção, fidelidade e moderação na conduta: “*É natural, quem tem fraca mulher, fraco homem se torna*” (*Or.*, v. 737).

Outros dois aspectos muito próximos e que estão presentes na representação de Helena como uma mulher de conduta reprimível e que se pôde observar em *Troianas* e *Orestes*, são a vaidade e a futilidade. Helena procura preservar os cabelos no momento de oferecer libações ao túmulo da irmã (em

²⁷⁶ Eurípides. *The Complete Greek Drama*, edited by Whitney J. Oates and Eugene O'Neill, Jr. in two volumes. 2. *Orestes*, translated by E. P. Coleridge. New York. Random House. 1938.

Orestes), além de surgir em belas vestes diante das cativas troianas em meio ao ambiente de luto (em *Troianas*). A rainha espartana é acusada por Hécuba de ter se encantado pela beleza de seu filho e suas riquezas bárbaras; em *Orestes*, Helena é encontrada no palácio sendo abanada por escravos frígios (um costume bárbaro) e calçando sandálias de ouro. Essa aproximação com as qualidades bárbaras e com o luxo, também são contrários a um esteriótipo de mulher *sóphronos*, estando mais próximos de uma conduta excessiva: “e com ouro luzindo, teu espírito [*phrénas*] desvairou-se [*exemargóthēs*]”, “na casa de Alexandre **ias além da conta** [*hybrikhes*]/ e querias os bárbaros, prostrados, saudando-te”, (palavras de Hécuba em *Tr.*, v. 993 e v.1020-1021).

Também Clitemnestra e, de maneira mais sutil, Pandora, foram estereótipos de constante associação à figura de Helena. Clitemnestra e Pandora são as esposas que, na ausência do olhar dos maridos cometeram faltas condenáveis, tendo Clitemnestra, ainda, acumulado sobre si atos mais graves do que a simples curiosidade de Pandora. Mesmo assim, Pandora é o estereótipo primevo do feminino, a primeira mulher: todas as mulheres partilham dessa origem como um castigo arquitetado pelos deuses, que criaram um mal que é belo de se ver para os homens; e é justamente esse pertencimento comum à vilania que perpassa as reclamações e desconfianças²⁷⁷ nas falas dos homens e mesmo das demais mulheres em crítica à conduta de Helena. Aliás, elemento que se destaca acerca da mulher grega desse contexto é a percepção do feminino de forma coletiva, tanto de trocas de segredos, comunhão de sofrimentos, como também no sentido de uma cumplicidade para intrigas e comunhão de forças com uma finalidade específica (como vemos a ação do coro em *Helena*). Essa visão coletiva também é percebida pela não-aceitação de Helena pelas demais mulheres nas outras duas peças, *Troianas* e *Orestes*, nas quais a culpa da rainha é redimida apenas no final: a *dyskléēs* de Helena reforça as desconfianças dos homens sobre suas esposas, agindo como um exemplo negativo a partir da noção de uma natureza comum entre as mulheres.

Helena parece ser uma figura heróica cuja narrativa serve de maneira excepcional ao papel de mostrar os perigos e vilanias naturais do feminino pela ótica masculina, embora, justamente por ser uma figura heróica, com qualidades humanas

²⁷⁷ “Silêncio então! Que eu confio pouco em mulheres!” (Pílades, em *Orestes*, v. 1103)

superlativas, receba um julgamento e tratamento diferentes do que se espera que seja conferido a uma mulher vil, de maneira geral, na cultura ática. Advém disso o aparente paradoxo,²⁷⁸ ao tentarmos colocar numa balança justa o caráter atribuído a Helena pelas personagens, assim como o *ethos* que ela projeta, com o destino dado à rainha espartana ao fim das tragédias de Eurípidés aqui analisadas.

Embora as heroínas trágicas apresentem uma forma de se posicionar bastante autônoma e organizem seus discursos conforme o estilo das assembléias, ordenando de maneira racional e articulada os seus argumentos, ainda assim, elas continuam fazendo parte do pólo oposto ao mundo do cidadão, ao pólo masculino. Como aponta Nicole Loraux, “sem dúvida é preciso aceitar que constantemente a tragédia se afasta da norma em proveito do desvio, sem que nunca se tenha certeza de que, sob o desvio, a norma não esteja silenciosamente presente”.²⁷⁹ Em outras palavras, ainda que as heroínas demonstrem um comportamento atípico em comparação com aquilo que se sabe das mulheres concretas da Atenas clássica, elas partilham dos estigmas do seu gênero, oferecendo estereótipos que expõem questões da esfera doméstica que os homens gostariam de discutir, mas que não convinham que fossem ditas pelos mesmos, mas sim, interpretadas pelas mulheres.²⁸⁰ Diante disso, concebo que as mulheres não passam a ter, de fato, uma voz por meio das representações criadas pelos homens no espaço trágico, elas se tornam, sim, pela sua estereotipação, um veículo de expressão da mentalidade patriarcal e de seus questionamentos, inseguranças e desconfianças sobre as mulheres que, por sua vez, continuam em seu dever para com o silêncio.

²⁷⁸ Para Segal, “discutir Eurípidés é falar em paradoxos”, como aquele que vislumbramos entre as cativas troianas de luto e a Helena bem vestida (que sai ilesa em *Troianas*), conforme foi analisado no capítulo anterior. (SEGAL, op. cit., p. 244)

²⁷⁹ LORAUX, op. cit., p. 62.

²⁸⁰ Nicole Loraux, ao falar das confusões de gênero no espaço trágico, afirma que a mulher “está mais autorizada a fazer-se de homem para morrer que o homem a adotar, mesmo na morte, qualquer conduta feminina, seja ela qual for” (LORAUX, op. cit., p. 42). Com essa mesma opinião acerca da preferência por apresentar desvios de conduta por meio das mulheres, ver também: FOLEY, op. cit.

REFERÊNCIAS

- ALLAN, William. Introduction. In: EURIPIDES. **Helen**. Cambridge: Cambridge University, 2008.
- AMOSSY, Ruth. (Org.). **Imagens de si no discurso**. São Paulo: Contexto, 2008.
- ARISTÓFANES. **As mulheres que celebram as Tesmofórias**. Coimbra: Edições 70, 2001.
- ARISTÓTELES. **Poética**. 8.ed. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2008.
- _____. **Retórica**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2005.
- ARNOTT, Peter D. **Public and Performance in the Greek Theatre**. New York: Routledge, 1989.
- AUERBACH, Eric. La cicatriz de Ulisses. In: MIMESIS: la realidad en la literatura. Fondo de Cultura Económica, 1950.
- AURELL, Jaume. O pós-modernismo e a prioridade da linguagem. In: AURELL, Jaume. **Escrita da história: dos positivismos aos pós-modernismos**. São Paulo: Instituto Brasileiro de Filosofia e Ciência Raimundo Lúlio, 2010.
- BEEKES, Robert S. P. **Etymological Dictionary of Greek**. Leiden/Boston: Brill, 2010.
- BURIAN, Peter. Introduction. In: EURIPIDES. **Helen**. London: Aris and Phillips Classical Texts, 2007.
- _____. Myth into muthos: the shaping of tragic plot. In: EASTERLING, P. E. **Cambridge companion to greek tragedy**. 5th ed. United Kingdom: Cambridge University, 2003.
- CALAME, Claude. **Mythe et histoire dans l'antiquité grecque: la création symbolique d'une colonie**. Lausanne: Payot, 1996.
- CAREY, Chris. Observers of speeches and hearers of action: The Athenian orators. In: TAPLIN, Oliver. **Literature in the Greek world**. New York: 2001. p. 174-199.
- CARTLEDGE, Paul. "Deep plays": theatre as process in Greek civic life. In: EASTERLING, P. E. **Cambridge companion to greek tragedy**. 5th ed. United Kingdom: Cambridge University, 2003.
- CHARTIER, Roger. **À beira da falésia: a história entre certezas e inquietudes**. Porto Alegre: UFRGS, 2002a.
- _____. O mundo como representação. In: CHARTIER, Roger. **À beira da falésia: a história entre certezas e inquietudes**. Porto Alegre: UFRGS, 2002b.

DETIENNE, Marcel. *Mitos: Epistemologia dos Mitos*. In: RICOEUR, Paul et al. **Grécia e mito**. Lisboa: Gradiva, 1988.

_____. **A invenção da mitologia**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1992.

DIGGLE, J. **Euripidis Fabulae**. Oxford: Oxford University, 1981

EASTERLING, P. E. **Cambridge companion to greek tragedy**. 5. ed. United Kingdom: Cambridge University, 2003.

ÉSQUILO. **Agamêmnon**. Tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2004.

EURÍPIDES. **As Troianas**. Tradução de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Edições 70, 1996.

_____. **As Bacantes**. Tradução de Fernando Melro. Lisboa: Editorial Inquérito, 2003.

_____. **Helena**. Tradução de José Ribeiro Ferreira. Coimbra: Instituto de Estudos Clássicos da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra; Porto Alegre: Editora Movimento, 2009.

_____. **Medeia**. Tradução de Trajano Vieira. Rio de Janeiro: Editora 34, 2010.

_____. **Euripidis Fabulae**, vol. 3. Gilbert Murray. Oxford. Clarendon Press, Oxford. 1913. Disponível em:
<<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.01.0115>>

_____. **The Complete Greek Drama**, edited by Whitney J. Oates and Eugene O'Neill, Jr. in two volumes. 2. **Orestes**, translated by E. P. Coleridge. New York. Random House. 1938. Disponível em:
<<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0116%3Acard%3D1>>

FERREIRA, José Ribeiro. Introdução. In: EURIPIDES. **Helena**. Coimbra: Instituto de Estudos Clássicos da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra; Porto Alegre: Editora Movimento, 2009.

FOLEY, Helene P. **Female acts in greek tragedy**. Princeton: Princeton University, 2003.

GADAMER, Hans-George. **O problema da consciência histórica**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2003.

GOLDHILL, Simon. The language of tragedy: rhetoric and communication. In: EASTERLING, P. E. **Cambridge companion to greek tragedy**. 5. ed. United Kingdom: Cambridge University, 2003. p. 127-150.

_____. **Oresteia**: a student guide. UK: Cambridge University Press, 2004.

GÓRGIAS. Elogio de Helena. In: **TESTEMUNHOS e fragmentos**. Tradução, comentário e notas de Manuel José de Sousa Barbosa; Inês Luisa de Ornellas e Castro. Lisboa: Edições Colibri, 1993.

GUINZBURG, Carlo. **Relações de força**: história, retórica, prova. São Paulo: Companhia das letras, 2002.

HALL, Edith. The sociology of Athenian tragedy. In: EASTERLING, P. E. **The Cambridge companion to greek tragedy**. 5. ed. United Kingdom: Cambridge University, 2003. p. 93-127.

HALL, Stuart. El espectáculo del Otro. In: HALL, Stuart. **Sin garantías**: trayectorias y problemáticas em estudios culturales. Enviñon-Popayán: Universidad Javeriana-Instituto de Estudios Peruanos-Universidad Andina Simón Bolívar, 2010.

HERÓDOTOS. Livro II. 112-120. In: _____. **História**. 2. ed. Tradução de Mário de Gama Kury. Brasília: Editora UnB, 1988.

HESÍODO. **Trabalhos e Dias**. Tradução de Christian Werner. São Paulo: Hedra, 2013.

HOMERO. **Ilíada**. 6. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.

_____. **Odisseia**. Lisboa: Biblioteca Editores Independentes, 2008.

LACAPRA, Dominick. Repensar la historia intelectual y leer textos. In: PALTÍ, Elías José. **“Giro lingüístico” e historia intelectual**. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 1998.

LESKY, Albin. **A Tragédia Grega**. São Paulo: Perspectiva, 1990.

LIDDELL, Henry George; SCOTT, Robert. **A greek-english lexicon**. Oxford: Clarendon, 1940. Disponível em:
<<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.04.0057>>

LORAU, Nicole. **Maneiras trágicas de matar uma mulher**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

LOURENÇO, Frederico. **Grécia Revisitada**. Lisboa: Livros Cotovia, 2004.

LYONS, Deborah. **Gender and Immortality**: heroines in ancient greek myth and cult. Princeton: Princeton, 1996.

MAINGUENEAU, Dominique. **O contexto da obra literária**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

_____. A propósito do ethos. In: MOTTA, Ana Raquel; SALGADO, Luciana (Org.). **Êthos discursivo**. São Paulo: Contexto, 2005.

_____. Ethos, cenografia, incorporação. In: AMOSSY, Ruth. (Org.). **Imagens de si no discurso**. São Paulo: Contexto, 2008.

MASTRONARDE, Donald J. **The Art of Euripides**: Dramatic Technique and Social Context. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

MEYER, Michel. **A retórica**. São Paulo: Ática, 2007.

MURRAY, Gilbert. **Euripides y su tiempo**. México: Fondo de Cultura Económica, 1974.

NIETZSCHE, Friedrich. **El origen de la tragédia**. Buenos Aires: Espasa-Calpe Argentina, 1945.

NÓLIBOS, Paulina Terra. **Eros e Bía entre Helena e Cassandra**: gênero, sexualidade e matrimônio no imaginário clássico ateniense. 2006. 346 f. Tese (Doutorado em História) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006.

POCOCK, J. G. A. **Linguagens do ideário político**. São Paulo: Edusp, 2003.

RICOEUR, Paul. **Interpretação e Ideologias**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.

_____. Funções da Hermenêutica. In: _____. **Interpretação e ideologias**. 4. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990. p. 15-59.

_____. **Tempo e narrativa**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

REBOUL, Olivier. **Introdução à retórica**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

ROCHA PEREIRA, Maria Helena da. **Estudos de História da Cultura Clássica**. 10. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2006. v. 1: Cultura Grega.

_____. Introdução. In: EURÍPIDES. **As Troianas**. Lisboa: Edições 70, 1996.

ROMILLY, Jacqueline. **A tragédia grega**. Brasília: UnB, 1998.

_____. **A tragédia grega**. Lisboa: Edições 70, 1999.

RÜSEN, Jörn. **Qué es la cultura histórica?** reflexiones sobre una nueva manera de abordar la historia. Traducción de F. Sánchez Costa e Ib Schumacher. 1994. Disponível em: <http://www.culturahistorica.es/ruesen/cultura_historica.pdf>.

SEGAL, Erich. Euripides: poet of paradox. In: _____. ed. **Oxford Reading in Greek tragedy**. Oxford: 1983, p. 244-253.

SNELL, Bruno. **A descoberta do espírito**. Lisboa: 70, 1996.

VARGAS, Anderson Zalewski. A História e a Morte do Mito. In: ENCONTRO

ESTADUAL DE HISTÓRIA, 6., 2002, Passo Fundo. **Anais**. Passo Fundo: UPF, 2002.

VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. **Mito e tragédia na grécia antiga**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

VEYNE, Paul. **Acreditaram os Gregos nos seus mitos?** Lisboa: Edições 70, 1987.

WORMAN, Nancy. **The cast of character: style in greek tragedy**. USA: University of Texas, 2002.

FONTES

ARISTÓFANES. **As mulheres que celebram as Tesmofórias**. Tradução de Maria de Fátima Silva. Coimbra: Edições 70, 2001.

ARISTÓTELES. **Poética**. 8.ed. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2008.

_____. **Retórica**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2005.

ÉSQUILO. **Agamêmnon**. Tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2004.

EURÍPIDES. **As Troianas**. Tradução de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Edições 70, 1996.

_____. **As Bacantes**. Tradução de Fernando Melro. Lisboa: Editorial Inquérito, 2003.

_____. **Helena**. Tradução de José Ribeiro Ferreira. Coimbra: Instituto de Estudos Clássicos da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra; Porto Alegre: Editora Movimento, 2009.

_____. **Helen**. Tradução de William Allan. Cambridge: Cambridge University, 2008.

_____. **Helen**. Tradução de Peter Burian. London: Aris and Phillips Classical Texts, 2007.

_____. **Medeia**. Tradução de Trajano Vieira. Rio de Janeiro: Editora 34, 2010.

_____. **Euripidis Fabulae**, vol. 3. Gilbert Murray. Oxford. Clarendon Press, Oxford. 1913. Disponível em:
<<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.01.0115>>

_____. **Euripidis Fabulae**. J. Diggle. Oxford: Oxford University, 1981.

_____. **The Complete Greek Drama**, edited by Whitney J. Oates and Eugene O'Neill, Jr. in two volumes. 2. **Orestes**, translated by E. P. Coleridge. New York. Random House. 1938. Disponível em:
<<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0116%3Acard%3D1>>

GÓRGIAS. Elogio de Helena. In: **TESTEMUNHOS e fragmentos**. Tradução, comentário e notas de Manuel José de Sousa Barbosa; Inês Luisa de Ornellas e Castro. Lisboa: Edições Colibri, 1993.

HERÓDOTOS. Livro II. 112-120. In: _____. **História**. 2. ed. Tradução de Mário de Gama Kury. Brasília: Editora UnB, 1988.

HESÍODO. **Trabalhos e Dias**. Tradução de Christian Werner. São Paulo: Hedra, 2013.

HOMERO. **Ilíada**. 6. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.

_____. **Odisseia**. Lisboa: Biblioteca Editores Independentes, 2008.

BIBLIOGRAFIA

ALLAN, William. Introduction. In: EURIPIDES. **Helen**. Cambridge: Cambridge University, 2008.

AMOSSY, Ruth. (Org.). **Imagens de si no discurso**. São Paulo: Contexto, 2008.

ANDRADE, Marta Mega de. **Política e visibilidade**: o elogio das mulheres em contextos funerários atenienses (sécs. V-IV a.C). Revista Mare Nostrum 5, 2014. Disponível em: <<http://leir.fflch.usp.br>> Acesso em 03/08/2015

ARNOTT, Peter D. **Public and Performance in the Greek Theatre**. New York: Routledge, 1989.

AUERBACH, Eric. La cicatriz de Ulisses. In: MIMESIS: la realidad en la literatura. Fondo de Cultura Económica, 1950.

AURELL, Jaume. O pós-modernismo e a prioridade da linguagem. In: AURELL, Jaume. **Escrita da história**: dos positivismos aos pós-modernismos. São Paulo: Instituto Brasileiro de Filosofia e Ciência Raimundo Lúlio, 2010.

BALLIF, Michelle. Seduction and Sacrificial Gestures: Gorgias, Helen, and Nothing. **Seduction, Sophistry, and the woman with the rhetorical figure**. USA: Southern Illinois University, 2001, p. 65-100.

BEEKES, Robert S. P. **Etymological Dictionary of Greek**. Leiden/Boston: Brill. 2010.

BONNARD, André. **A civilização grega**. Lisboa: Edições 70, 2007.

BURIAN, Peter. Introduction. In: EURIPIDES. **Helen**. London: Aris and Phillips Classical Texts, 2007.

_____. Myth into muthos: the shaping of tragic plot. In: EASTERLING, P. E. **Cambridge companion to greek tragedy**. 5^o ed. United Kingdom: Cambridge University, 2003.

CALAME, Claude. **Mythe et histoire dans l'antiquité grecque**: la création symbolique d'une colonie. Lausanne: Payot, 1996.

CAREY, Chris. Observers of speeches and hearers of action: The Athenian orators. In: TAPLIN, Oliver. **Literature in the Greek world**. New York: 2001. p. 174-199.

CARTLEDGE, Paul. "Deep plays": theatre as process in Greek civic life. In: EASTERLING, P. E. **Cambridge companion to greek tragedy**. 5^o ed. United Kingdom: Cambridge University, 2003.

CARVALHO, José Murilo de. História intelectual no Brasil: a retórica como chave de leitura. **Topoi**, Rio de Janeiro, n. 1, p. 123-152, jan./dez. 2000.

CHARTIER, Roger. **À beira da falésia**: a história entre certezas e inquietudes. Porto Alegre: UFRGS, 2002a.

_____. O mundo como representação. In: CHARTIER, Roger. **À beira da falésia**: a história entre certezas e inquietudes. Porto Alegre: UFRGS, 2002b.

CROALLY, N.T. The Agōn. In: EURIPIDEAN Polemic. 3. ed. Cambridge: Cambridge University, 2007.

DETIENNE, Marcel. Mitos: Epistemologia dos Mitos. In: RICOEUR, Paul et al. **Grécia e mito**. Lisboa: Gradiva, 1988.

_____. **A invenção da mitologia**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1992.

EASTERLING, P. E. **Cambridge companion to greek tragedy**. 5. ed. United Kingdom: Cambridge University, 2003.

FERREIRA, José Ribeiro. Introdução. In: EURIPIDES. **Helena**. Coimbra: Instituto de Estudos Clássicos da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra; Porto Alegre: Editora Movimento, 2009.

FOLEY, Helene P. **Female acts in greek tragedy**. Princeton: Princeton University, 2003.

GADAMER, Hans-George. **O problema da consciência histórica**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2003.

GASTALDI, Viviana. **Eurípides y La Retórica**: Ethos e Inventio en el discurso de Helena (Troianas, 914-96). EMERITA (EM), LXVII 1, p. 115-125, 1999.

GOLDHILL, Simon. The language of tragedy: rhetoric and communication. In: EASTERLING, P. E. **Cambridge companion to greek tragedy**. 5. ed. United Kingdom: Cambridge University, 2003. p. 127-150.

_____. **Oresteia**: a student guide. UK: Cambridge University Press, 2004.

FERREIRA, Luiz Antonio. **Leitura e persuasão**: princípios da análise retórica. São Paulo: Editora Contexto, 2010.

GUINZBURG, Carlo. **Relações de força**: história, retórica, prova. São Paulo: Companhia das letras, 2002.

HALL, Edith. The sociology of Athenian tragedy. In: EASTERLING, P. E. **The Cambridge companion to greek tragedy**. 5. ed. United Kingdom: Cambridge University, 2003. p. 93-127.

HALL, Stuart. El espetáculo del Otro. In: HALL, Stuart. **Sin garantías**: trayectorias y problemáticas em estudios culturales. EniÓN-Popayán: Universidad Javeriana-Instituto de Estudios Peruanos-Universidad Andina Simón Bolívar, 2010.

JAEGER, Werner. **Paideia**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

KENNEDY, George A. **La retórica clásica y su tradición cristiana y secular, desde la Antigüedad hasta nuestros días**. Espanha, Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 2003.

LACAPRA, Dominick. Repensar la historia intelectual y leer textos. In: PALTÍ, Elías José. **“Giro lingüístico” e historia intelectual**. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 1998.

LESKY, Albin. **A Tragédia Grega**. São Paulo: Perspectiva, 1990.

LIDDELL, Henry George; SCOTT, Robert. **A greek-english lexicon**. Oxford: Clarendon, 1940. Disponível em:
<<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.04.0057>>

LORAU, Nicole. **Maneiras trágicas de matar uma mulher**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

LOURENÇO, Frederico. **Grécia Revisitada**. Lisboa: Livros Cotovia, 2004.

LYONS, Deborah. **Gender and Immortality: heroines in ancient greek myth and cult**. Princeton: Princeton, 1996.

MAINGUENEAU, Dominique. **O contexto da obra literária**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

_____. A propósito do ethos. In: MOTTA, Ana Raquel; SALGADO, Luciana (Org.). **Ethos discursivo**. São Paulo: Contexto, 2005.

_____. Ethos, cenografia, incorporação. In: AMOSSY, Ruth. (Org.). **Imagens de si no discurso**. São Paulo: Contexto, 2008.

MASTRONARDE, Donald J. **The Art of Euripides: Dramatic Technique and Social Context**. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

MENDELSON, Daniel. **Gender and the city in Euripides' political plays**. Oxford: Oxford University Press, 2002.

MEYER, Michel. **A retórica**. São Paulo: Ática, 2007.

MURRAY, Gilbert. **Euripides y su tiempo**. México: Fondo de Cultura Económica, 1974.

NIETZSCHE, Friedrich. **El origen de la tragédia**. Buenos Aires: Espasa-Calpe Argentina, 1945.

NÓLIBOS, Paulina Terra. **Eros e Bía entre Helena e Cassandra: gênero, sexualidade e matrimônio no imaginário clássico ateniense**. 2006. 346 f. Tese (Doutorado em História) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade

Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006.

NUNES, Adérito Sedas . **Sobre o problema do conhecimento nas ciências sociais**. 7. ed. Lisboa: Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, 1984.

POCOCK, J. G. A. **Linguagens do ideário político**. São Paulo: Edusp, 2003.

RICOEUR, Paul. **Interpretação e Ideologias**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.

_____. Funções da Hermenêutica. In: _____. **Interpretação e ideologias**. 4. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990. p. 15-59.

_____. **Tempo e narrativa**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

REBOUL, Olivier. **Introdução à retórica**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

ROCHA PEREIRA, Maria Helena da. **Estudos de História da Cultura Clássica**. 10. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2006. v. 1: Cultura Grega.

_____. Introdução. In: EURÍPIDES. **As Troianas**. Lisboa: Edições 70, 1996.

ROMILLY, Jacqueline. **A tragédia grega**. Brasília: UnB, 1998.

_____. **A tragédia grega**. Lisboa: Edições 70, 1999.

RÜSEN, Jörn. **Qué es la cultura histórica?** reflexiones sobre una nueva manera de abordar la historia. Traducción de F. Sánchez Costa e Ib Schumacher. 1994. Disponível em: <http://www.culturahistorica.es/ruesen/cultura_historica.pdf>.

SANTOS, F. B. **Helena de Eurípidés**: uma questão de identidade. Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia, São Paulo, 14: 51-60, 2004.

SANTOS, Zilda Andrade Lourenço dos. O Ethos Discursivo da Mulher Virtuosa no Livro Provérbios e sua Oposição na Enunciação Satírica em Juvenal. Cadernos do CNLF, Vol. XVI, nº 4, t. 3, **Anais do XVI CNLF**. Rio de Janeiro: CiFEFiL, 2012. P. 2384-2394.

SEGAL, Erich. Euripides: poet of paradox. In: _____. ed. **Oxford Reading in Greek tragedy**. Oxford: 1983, p. 244-253.

SIQUEIRA, Cíntia de Moura. **Sobre as Helenas de Eurípidés**. Scripta Classica On-line. Belo Horizonte, n.1, abr. 2003. Disponível em: <<http://www.scriptaclassica.hpg.com.br>> Acesso em: 23 mar. 2012.

SNELL, Bruno. **A descoberta do espírito**. Lisboa: 70, 1996.

SZONDI, Peter. **Ensaio sobre o trágico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

VARGAS, Anderson Zalewski. A História e a Morte do Mito. In: ENCONTRO

ESTADUAL DE HISTÓRIA, 6., 2002, Passo Fundo. **Anais**. Passo Fundo: UPF, 2002.

VERNANT, Jean-Pierre. **O mito e a religião na Grécia antiga**. Lisboa: Teorema, 1991.

_____; VIDAL-NAQUET, Pierre. **Mito e tragédia na grécia antiga**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

VEYNE, Paul. **Acreditaram os Gregos nos seus mitos?** Lisboa: Edições 70, 1987.

WORMAN, Nancy. **The cast of character: style in greek tragedy**. USA: University of Texas, 2002.