

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS

DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA

LARISSA DE OLIVEIRA SOARES

**ROSTOS DE HELENA NO DISCURSO: A COMPOSIÇÃO DO *ETHOS* DE UMA
HEROÍNA CONTROVERSA NA PEÇA *HELENA* DE EURÍPIDES (412 A.C)**

PORTO ALEGRE

2012

LARISSA DE OLIVEIRA SOARES

**ROSTOS DE HELENA NO DISCURSO: A COMPOSIÇÃO DO *ETHOS* DE UMA
HEROÍNA CONTROVERSA NA PEÇA *HELENA* DE EURÍPIDES (412 A.C)**

Monografia apresentada como requisito parcial
para a conclusão do curso de Licenciatura em
História ao Departamento de História da
Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientador: Profº Dr. Anderson Z. Vargas

PORTO ALEGRE

2012

Larissa de Oliveira Soares

Rostos de Helena no discurso: a composição do *ethos* de uma heroína controversa na peça *Helena* de Eurípides (412 a.C)

Monografia apresentada como requisito parcial para a conclusão do curso de Licenciatura em História ao Departamento de História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Aprovada em: _____

Conceito: _____

Prof^o Dr. Anderson Zalewski Vargas
Orientador (UFRGS)

Prof^o Dr. Luiz Alberto Grijó
(UFRGS)

À minha avó, Joelci.

AGRADECIMENTOS

À minha primeira e mais amada professora de todas, minha mãe, agradeço e sempre vou agradecer pelo exemplo de dedicação ao ensino: ao ensino das coisas da vida e ao ensino escolar, que foi e é sua paixão.

Agradeço ao meu pai, pelo orgulho que sente e demonstra por mim, além de todo o seu amor e carinho.

Agradeço a companhia da minha irmã, Melina, principalmente nesses anos de faculdade, que fizemos quase simultaneamente, partilhando perspectivas e experiências.

Ao meu amigo professor, orientador e instigador, Prof^o Dr. Anderson Zalewski Vargas, que me estimulou sempre, com seu bom humor e entrega ao mundo da reflexão infinita sobre a história. Ao senhor, caro professor, agradeço imensamente.

Agradeço a Camila Albani Petró e a Carolina Job Di Laccio, pela companhia, conversas, risos e momentos apreensivos de testes - da faculdade e da vida. A amizade de vocês é mais um presente que a história me deu.

Ao Marcelo Leal, companheiro de viagem, agradeço pela paciência, carinho, amizade e alegria que me dedicou durante aqueles cinco meses de estudo em Porto.

Agradeço a parceria dos meus queridos amigos Júlia, Bárbara, Simone, Fernanda, Alexandra, Carolina Santos, Sabrine, Mariana, Franco, Said, Gabriel e Diego.

A “prima Larissa” agradece o carinho, amor e alegria dos domingos assistindo desenho animado e fazendo bolhas de sabão com o “primo Caio”.

Um abraço apertado para Osvaldo, Cirilo, Jéssia e à madrinha mais linda do mundo, Patrícia.

“Sonho que se sonha só, é só um sonho que se sonha só. Mas sonho que se sonha junto é realidade.” (Raul Seixas)

**“Pois o maior flagelo que Zeus criou foi este:
as mulheres. Se parecem úteis a quem as tem,
a esse em especial acontece a desgraça.
Quem vive com uma mulher nunca passa
o dia inteiro bem disposto [...]
Pois este é o maior flagelo que Zeus criou,
agrilhando-nos com correntes inquebrantáveis,
desde o tempo em que Hades recebeu
aqueles que combateram por causa de uma mulher”.**

Semónides

RESUMO

O objeto de pesquisa dessa monografia é o *ethos* (caráter/imagem do orador ao seu interlocutor) de Helena na peça homônima de Eurípides, datada como de 412 a.C., questionando como esse tragediógrafo do século V compõe o *ethos* dessa figura feminina. Parte-se da perspectiva de uma história social das ideias, a fim de dar conta da interpretação da peça enquanto um texto - cujas ideias não se limitam a um contexto, como também dependem de elementos como o autor, o leitor/ouvinte (nesse caso ouvinte/espectador) e a linguagem. Toma-se como referencial metodológico a análise retórica, explorando os aspectos da argumentação que permitem entender as significações diversas que cercam a representação da personagem. Essas significações são analisadas a partir de dois âmbitos: o de um *ethos* pré-discursivo (imagem do orador projetada pelos espectadores antes mesmo que este se pronuncie), cujo conteúdo é formado a partir das narrativas tradicionais sobre a Guerra de Troia, sobretudo a *Iliada* e a *Odisseia*; e o de um *ethos* discursivo, ou seja, o caráter apresentado pela personagem na sua argumentação em cena. Para a análise da composição do *ethos* da heroína, compara-se Helena com as demais personagens que a circundam, assim como se faz a comparação com o caráter de representações do feminino homérico que, ainda que não estejam presentes na peça, são tangenciadas em determinados momentos.

Palavras-chave: *ethos*; narrativas tradicionais; análise retórica; tragédia euripidiana; Helena.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	8
2. ETHOS PRÉ-DISCURSIVO DE HELENA E TRADIÇÕES NARRATIVAS	16
2.1 <i>Ethos</i>	16
2.2 Mito	17
2.3 Rostos de Helena	20
2.4 A tradição homérica	22
2.4.1 Arete nos poemas homéricos: o exemplo de Penélope	24
2.4.2 Virtudes de Helena	29
2.5 Tragédia	31
3. ETHOS DE HELENA NO DISCURSO: HELENA (412 a.C)	35
3.1 Introdução à peça	35
3.2 Figuras do drama por ordem de entrada	37
3.3 Análise das falas	37
3.3.1 Prólogo	38
3.3.2 Párodo	41
3.3.3 O marido perdido no mar encontra sua fiel esposa	46
3.3.3.1 <i>Cenas de reconhecimento: breve comentário</i>	48
3.3.4 O julgamento	51
3.3.4.1 <i>Defesa de Helena</i>	53
3.3.4.2 Defesa de Menelau	55
3.3.4.3 Decisão de Teónoe	56
3.3.5 Os planos de fuga e a <i>kleos</i> de Helena	58
3.3.6 “Ó Príamo e terra troiana, como a tua ruína foi em vão!”	60
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS	63
REFERÊNCIAS	67

1. INTRODUÇÃO

Tal como diferentes testemunhos podem surgir de um mesmo acontecimento, tal como uma mesma pessoa é interpretada por diferentes pessoas em diversos meios, Helena de Esparta (ou Helena de Troia) tem sua multiplicidade de rostos, condizentes com o aspecto ambíguo da beleza feminina, virtude encarnada por ela entre os mortais. A representação de Helena 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 guerra de Troia. Esta multiplicidade também permitiu releituras diversas em composições posteriores a Homero por parte de outros antigos, como o poeta Estesícoro, os sofistas Górgias e Isócrates, o historiador Heródoto e o tragediógrafo Eurípides. É notável que uma figura feminina tenha sido alvo de tanta dedicação na tradição narrativa clássica, se considerarmos que a *polis* grega não oferecia oportunidade para a atuação das mulheres na vida política.

Conquanto Eurípides tenha sido apontado por seu contemporâneo Aristófanes¹ como um inimigo das mulheres, - por apresentar fraquezas e vilanias na composição das suas personagens - o mesmo dedicou o título de um bom número de suas peças, de um total de dezessete conservadas, a protagonistas femininas: *Alceste*, *Medeia*, *Andrômaca*, *Hécuba*, *Electra*, *Ifigênia entre os Tauros*, *Helena*, *Ifigênia em Aulis*. Ainda que estejam presentes aspectos negativos (mas não só), continua sendo intrigante que representações femininas gerem tanto interesse nesse ambiente misógino.

Considerado pelo filósofo antigo Aristóteles como o poeta mais trágico de todos, Eurípides (484 a.C - 406 a.C) é quem da antiguidade grega tem o maior número de peças conservadas (dezoito).² Ainda que tenha conquistado poucas vezes o primeiro prêmio das competições dionisíacas³, foi admirado por grandes nomes da intelectualidade, como Sócrates e Protágoras, além de ter exercido grande influência nas letras em verso e prosa. Ele é apontado também como mais ousado que Ésquilo e Sófocles ao dar, por exemplo, maior espaço aos atores e reduzir a atuação do coro. A linguagem trágica da literatura euripidiana

¹ O melhor exemplo é a peça *As Mulheres que Celebram as Tesmofórias* (412 a.C).

² As informações aqui utilizadas acerca da vida de Eurípides estão presentes em três obras consultadas: LESKY, Albin. *A Tragédia Grega*. São Paulo: Perspectiva, 1990; MURRAY, Gilbert. *Eurípides y su tiempo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1974; ROMILLY, J. *A Tragédia Grega*. Lisboa: Edições 70, 1999.

³ Por ocasião da celebração das dionisíacas 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.

reflete, mais do que nos outros dois tragediógrafos, a influência dos esforços de sistematização da fala, através não só de um vocabulário específico - parafraseando Simon Goldhill⁴ - como também da fraseologia da argumentação pública formal e, principalmente, *rheseis*⁵ que seguem o passo a passo de uma nova perspectiva do discurso.

Inserido numa determinada época, com convenções e tradições narrativas, o poeta aqui em foco foi capaz de romper com padrões e usar um estilo bastante marcado pela preocupação com a organização retórica (em especial a sofística) da fala de seus personagens, como o uso de máximas; a constante ordenação dos discursos: “em primeiro lugar”, “em segundo lugar” etc.; e os *dissoi logoi*, ou seja, os aspectos contraditórios de um mesmo objeto, as antinomias. Contudo, Eurípides não foi e, como qualquer outro homem, nem poderia ser, um homem “à frente de seu tempo”. Ele se coloca justamente em uma posição que foi possível graças àquele momento de desenvolvimento da retórica, mas a partir do uso das mesmas estruturas das quais dispunham seus poetas antepassados, que são as narrativas tradicionais.

Por mais que a tragédia de Eurípides, porém, se abra para um novo espírito, tanto menos a firme estrutura do gênero literário lhe permite romper com a velha forma. Os deuses ainda se movimentam pelo palco, mesmo que sua significação, na crença do poeta, também tenha mudado e o tema ainda nasce do mito, por mais que este, indestrutível como forma, continue servindo de recipiente para novos conteúdos.⁶

No teatro de Eurípides, também há variação/contradição na caracterização de Helena: a ideia de um *eidolon*⁷ (imagem) surge em *Electra*, *Helena* e *Orestes*, mas em nenhuma das três peças se mantém sob a mesma forma, como há ainda o *agon*⁸ entre Helena e Hécuba em *As Troianas*, quando se confrontam a versão da disputa entre as deusas e uma versão cética dos eventos desencadeadores da Guerra de Troia. Helena como a culpada pela guerra, independente de ter sido levada à força, substituída por uma imagem ou arrebatada pelo desejo permanece em Eurípides.⁹

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

⁵ *Rhesis* (plural *rheseis*) é um discurso no qual um personagem narra um evento ou fala de si ou de sua posição diante de algo, mais longo do que a *stichomythia*, conversação marcada pela troca rápida de frases entre dois ou mais personagens trágicos.

⁶ LESKY, 1990, p. 164

⁷ O *eidolon* (imagem) 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 Troia enquanto a verdadeira estaria retida no Egito.

⁸ O *agon* é a disputa - que pode se dar numa competição atlética, num debate retórico ou na guerra. Cf. CROALLY, N.T. The *Agōn*. In: *Euripidean Polemic*. 3.ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

⁹ Essa é a maior antinomia presente na caracterização de Helena, teria ela ido a Troia pela sua vontade/vontade de Alexandre, ou teria ido por desejo dos deuses?

Partindo dessas narrativas e tendo delimitado meu objeto de pesquisa como sendo o *ethos* de Helena na peça homônima de Eurípides, parto do seguinte problema: como este poeta trágico compõe o *ethos* dessa figura feminina?

Com a crise dos grandes modelos explicativos, os chamados “paradigmas dominantes” da pesquisa histórica, houve um retorno ao texto na prática historiográfica. Se antes a história procurava se distanciar do *status* de narrativa, por outro lado, a partir dos anos 60 com o interesse renovado pelos estudos retóricos através de Chaïm Perelman e Olbrechts-Tyteca¹⁰, há uma reaproximação cujo ponto mais extremo são as teorizações de Hayden White.¹¹

O *linguistic turn* trouxe à prática historiográfica a necessidade da aproximação/apropriação de conceitos e abordagens específicos das ciências linguísticas, como a retórica e a análise de discurso ou pragmática, sendo dessa esteira de ideias que parte o interesse pelo *ethos*. Nas ciências linguísticas, esse conceito 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, porém, ele ganhou diversos usos e significações de acordo com as disciplinas que o empregaram. Um diferencial importante das perspectivas mais recentes em relação à definição aristotélica é a leitura do *ethos* retórico como constituído não só *no* discurso como também por aquilo que não é enunciado, sejam elementos pré-discursivos ou intradiscursivos.¹²

Ethos significa “caráter”, dentre os três meios de prova (*ethos, pathos, logos*), ele representa a dimensão do orador; em Aristóteles, é a imagem que o público faz do seu locutor no discurso, consistindo na prova mais importante, ao invés de “uma opinião prévia sobre o caráter do orador; pois não se deve considerar sem importância a probidade do que fala”.¹³ Para Michel Meyer, há o *ethos* projetivo e o *ethos* efetivo: o primeiro é construído a partir do que o orador imagina que seja o *pathos* efetivo do auditório; o segundo, o *ethos* efetivo, pode ser alterado pelo orador ao perceber que este não se coaduna com o seu auditório. A persuasão

¹⁰ REBOUL, Olivier. *Introdução à retórica*. São Paulo: Martins Fontes, 1998 p. XIII.

¹¹ CHARTIER, 2002, p. 15.

¹² Cf. MAINGUENEAU, Dominique. A propósito do *ethos*. In: MOTTA, Ana Raquel; SALGADO, Luciana (Orgs.). *Ethos discursivo*. São Paulo: Contexto, 2005. p.11-29.

¹³ ARISTÓTELES. *Retórica*. 1356a.

se dá na concordância do *ethos* projetivo e do *ethos* efetivo, ou seja, quando a imagem que o orador pretende passar é realmente a que o auditório espera receber.¹⁴

Ainda segundo Meyer, a retórica de acordo com Aristóteles “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*’¹⁵.” Interpreto que esse “*possível verossímil*” depende justamente do jogo de representações “pelas quais os indivíduos e os grupos dão sentido a seu mundo”¹⁶, na medida em que a retórica - em sua interpretação aristotélica - tem como função discernir o que seria conveniente ou não para cada ocasião e não, efetivamente, persuadir.

Porquanto, proponho uma análise do *ethos* de Helena tendo este conceito como a imagem de si que a locutora projeta ao seu ouvinte. Em outras palavras dimensiono minha pesquisa em direção à escolha pensada dos meios de persuasão, ou seja, a arte retórica na composição do discurso que essa personagem assume para o auditório e que projeta um *ethos*. Eurípidés conferiu novos sentidos à heroína¹⁷ a partir daquelas representações já conhecidas e partilhadas por uma memória comum e que compõem um *ethos pré-discursivo*¹⁸ da personagem. Esses sentidos se dão através não só de elementos *cristalizados* 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.¹⁹

Pretendo realizar uma análise retórica do texto da peça *Helena* (412 a. C), objetivando estudar a composição do *ethos* da protagonista, comparando-a com as demais personagens que a circundam, assim como contrabalançando essa comparação com o caráter de mulheres que, ainda que não estejam presentes na peça, são tangenciadas em determinados momentos. Escolho *Helena* por ser uma peça cercada de discussões (inclusive acerca de ser ou não uma tragédia) além de ser a única, em todo o corpus documental trágico, que coloca Helena na posição de protagonista da trama.

¹⁴ Cf. MEYER, Michel. *A retórica*. São Paulo: Ática, 2007. p. 52-58.

¹⁵ MEYER, 2007, p.102.

¹⁶ CHARTIER, Roger. O mundo como representação. In: *À beira da falésia: a história entre certezas e inquietudes*. Porto Alegre: UFRGS, 2002. p.66.

¹⁷ Em concordância com as considerações de Deborah Lyons, encaro o termo *heroína* como “*uma personagem feminina heróica ou recebedora de honras heróicas e, secundariamente, como uma figura feminina no épico, mito ou culto*”. LYONS, Deborah. *Gender and Immortality: Heroines in Ancient Greek Myth and Cult*. Princeton: Princeton, 1996. p. 7.

¹⁸ Imagem do orador concebida pelo ouvinte antes da enunciação do discurso. Cf. MAINGUENEAU, 2005, *passim*.

¹⁹ Por exemplo, Helena ser a motivação da guerra de Troia é um elemento cristalizado, contudo, a sua culpabilidade é um detalhe variável.

Quanto à metodologia, atento às limitações da escrita, no sentido de que é impossível uma contemplação mais rica no que diz respeito a aspectos importantes para a análise de um discurso que é produzido para ser visto e ouvido na ação e emoção do teatro, como postura, vestes, gestos, entonação de voz, ritmo etc.. Assim, o eixo da análise está mais nos aspectos argumentativos dos discursos do que na oratória. Outro ônus é o fato de não se partir do texto em sua língua original integralmente, o que traz à tona uma série de implicações oriundas da questão da tradução de termos e expressões, sobre os quais nem sempre há um consenso - quer entre os tradutores, quer entre os antigos. Para amenizar as ambiguidades possíveis, utilizo as versões originais e traduções diversas para a obra.

Parte das perguntas que me levam em direção especificamente ao estudo da figura de Helena também foram feitas anteriormente por Paulina Terra Nólivos²⁰, ao contrapor o espaço dado às figuras femininas na tragédia enquanto “suas contrapartes históricas parecem completamente inexistentes”: “Como é possível que a mesma sociedade exponha umas e esconda demasiadamente outras?”²¹ Perguntas também já aventadas pela historiadora norte-americana Helene Foley²², assim como pela britânica Edith Hall²³, que debatem o paradoxo entre a xenofobia e o patriarcalismo da democracia ateniense e a grande visibilidade dada ao “bárbaro”, ao escravo e à mulher na tragédia.

Foley levanta a hipótese de que os caracteres femininos

cumprem uma dupla tarefa nessas peças, representando um posicionamento feminino ficcional na família trágica e na cidade e simultaneamente servindo como um local a partir do qual explorar uma série de assuntos problemáticos que os homens preferem abordar indiretamente e certamente não através de si mesmos.²⁴

Ou seja, diferentemente de uma visão mais generalizante, que perceberia a tragédia como refletora de um imaginário remoto, aristocrático, mas que inverteria os padrões de conduta, a historiadora aponta para um segundo exame do tema, contemplando a tragédia

²⁰ 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.

²¹ NÓLIBOS, 2006, p. 11.

²² FOLEY, Helene P. *Female Acts in Greek Tragedy*. Princeton: Princeton University Press, 2003. p. 306.

²³ HALL, Edith. The sociology of Athenian tragedy. In: EASTERLING, P. E. *The Cambridge Companion to Greek tragedy*. 5 ed. EASTERLING, P. E. United Kingdom: Cambridge University Press, 2003

²⁴ FOLEY, 2003, p. 4.

como permeada de modelos contemporâneos e normas implícitas nessas inversões. Além disso, embora seja delegada uma autonomia fora do comum para a mulher ateniense na trama trágica, ainda assim, a maioria dessas decisões autônomas envolveriam mais a esfera doméstica do que a da vida pública.

Para Edith Hall, “através de alguns tipos de enredo-padrão, a tragédia afirmou na imaginação de seus cidadãos espectadores o mundo social no qual eles viviam”²⁵, a tragédia não seria simples reflexo da sociedade ateniense, ela efetuava transformações ao mesmo tempo em que assimilava determinados processos do seio dessa sociedade.

Os três grandes tragediógrafos de Atenas eram todos cidadãos atenienses, [...] eles compunham suas peças para uma audiência amplamente composta por cidadãos e as peças eram representadas em festivais por sua natureza definidos como celebrações da cidadania ateniense. [...] a tragédia conseqüentemente define o cidadão masculino [*the male citizen self*], e tanto produz quanto reproduz a ideologia da comunidade cívica.²⁶

Paulina Terra Nólivos, em sua tese já referida, traz um estudo significativo acerca dos simbolismos e das representações do feminino e do desejo através da caracterização de Helena e de Cassandra, sobretudo em Eurípides:

Estudar Cassandra e Helena permite apontar uma condição de inteligibilidade sobre figuras proeminentes da narrativa grega e traçar vínculos entre os registros que temos delas enquanto representações do imaginário e as práticas sociais que envolvem as mulheres concretas durante o século V, [...]²⁷

Nesse sentido, pretendo utilizar os estudos de gênero principalmente no que concerne à caracterização de Helena em comparação às outras heroínas homéricas, para traçar linhas gerais de quais seriam as virtudes e vícios femininos e como ela se aproximaria ou distanciaria dessas qualidades e classificações na composição de seu *ethos*.

Por outro lado, no que concerne à minha percepção das narrativas tradicionais e sua abordagem mais recente por pesquisadores como Paul Veyne, Claude Calame e Marcel Detienne, percebo que alguns trabalhos produzidos sobre a tragédia e os “rostos” de Helena ainda estão voltados para a perspectiva mitológica – quando não interpretam a variação da caracterização apresentada por Eurípides como um elemento de interpretação da psicologia feminina. Exemplo desta perspectiva são as conclusões de Cíntia de Moura Siqueira: “[...] formulo também a hipótese de que Helena representa, em Eurípides, uma espécie de síntese

²⁵ HALL, 2003, p. 94.

²⁶ *Idem*.

²⁷ NÓLIBOS, 2006. p. 22.

da psicologia feminina, que pode ser parcialmente apreendida pela forma como o autor caracteriza as personagens e contrapõe as respectivas falas²⁸. Contudo, considero que, de fato, a ambiguidade e a perversidade delegadas ao sexo feminino em sua origem na versão hesiódica são *um elemento* dessa caracterização e não a sua motivação ou finalidade da variação²⁹.

A dissertação de Luís Fernando Weffort, apresentada em 2008 pela Faculdade de Educação da USP, *Poesia, retórica e educação na Ifigênia em Aulis de Eurípides*, contempla a peça *Ifigênia em Aulis* como uma fonte para a compreensão de como a poética de Eurípides reflete, de certa forma, os ideais da educação grega (*paideia*) e o “debate intelectual, moral e político que marcou a vida cultural de Atenas, na segunda metade do século V a.C”:

Um dos primeiros obstáculos com o qual nos deparamos ao empreender um estudo sobre a tragédia grega diz respeito à dificuldade que nós, modernos, temos de nos reportar ao **imaginário mítico-religioso sobre o qual as lendas foram elaboradas**. As tragédias estão, por assim dizer, instaladas numa **compreensão mítica do mundo** cujo sentido e coesão soam **estranhos ao espírito moderno, até certo ponto com os avanços da ciência**.³⁰

Pelo que deixa transparecer na sua dissertação, o autor partilha da concepção de pensamento mítico, caracterizado por um pensamento primitivo que se opõe a um pensamento racional e científico; estando a retórica num patamar filosófico e racional, ela seria utilizada por Eurípides para criticar o irracional (*muthos X logos*). Viés esse que não pretendo tomar em meu trabalho, pois concebo “mito” como uma narrativa tradicional, devendo ser analisada enquanto *discurso*, mais do que enquanto *expressão de um pensamento mítico*.

Há também um bom número de textos acadêmicos que se utilizam da análise retórica em Eurípides, seja como mote de pesquisa, seja como um tópico presente num estudo cujo foco seja outro. Um exemplo bastante próximo das minhas metas de análise retórica dos discursos é o trabalho de Viviana Gastaldi, *Eurípides y La Retórica: Ethos e Inventio en el discurso de Helena* (Troianas, 914-96). Gastaldi comenta a relação de Eurípides com a sofística e a figura de Helena no episódio do *agon* entre esta e Hécuba em *As Troianas*, tentando traçar linhas gerais do *ethos* apresentado por Helena e suas estratégias de *inventio*, tomando como base teórica as concepções da retórica aristotélica. Neste mesmo trabalho, ela

²⁸ SIQUEIRA, Cíntia de Moura. *Sobre as Helenas de Eurípides*. SCRIPTA CLASSICA ON-LINE. Belo Horizonte, n.1, abr. 2003.

²⁹ Refiro-me aos versos de Hesíodo, tanto em *Os trabalhos e os Dias* quanto em *Teogonia*, onde tem-se a narrativa da criação de Pandora, a primeira das mulheres, um mal arquitetado pelos deuses para castigar os homens por sua ousadia ao enfrentarem a superioridade divina.

³⁰ WEFFORT, Luis Fernando. *Poesia, retórica e educação na Ifigênia em Aulis de Eurípides*. 2008. 137 f. Dissertação (Mestrado em Educação), Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2008. p. 14 (Os grifos são meus).

também relaciona os *agones* da peça com a questão da “manipulação da linguagem numa sociedade que reivindicava entre outras liberdades, a *parrhesia*, ou liberdade de palavra”, aproximando a defesa de Helena frente a Hécuba e a Menelau aos “testemunhos da oratória forense e as argumentações tecnicamente elaboradas dos sofistas”.³¹

Este trabalho está estruturado em dois capítulos, no primeiro, abordo mais detalhadamente em que sentido entendo e utilizo os conceitos de *ethos* e de *narrativas tradicionais*; dou atenção às interpretações e algumas variações já apresentadas para a ida de Helena a Troia, conferindo predileção aos poemas homéricos, os quais considero essenciais para o entendimento dos elementos intradiscursivos da peça e que compõem um *ethos pré-discursivo* da protagonista. As considerações desse primeiro capítulo são mais fundamentadas em bibliografia anterior acerca do assunto, a nível panorâmico, pois só a análise da representação de Helena nos poemas homéricos em si constitui volume de pesquisa suficiente para compor um trabalho inteiro.

No segundo capítulo, parto para o estudo dos discursos da peça, apontando as características da *Helena* de Eurípides e as associações possíveis a partir da comparação com a *Ilíada* e a *Odisseia*, utilizando também alguns referenciais anteriores referentes à peça e às mulheres na antiguidade grega. É nesse capítulo que me dedico mais atentamente à análise independente a partir do estudo orientado da obra, cujas conclusões parciais são apresentadas ao fim do trabalho.

³¹ 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.

2. CAPÍTULO 1 - *ETHOS* PRÉ-DISCURSIVO DE HELENA E TRADIÇÕES NARRATIVAS

Apresento neste primeiro capítulo uma síntese da miríade de interpretações em torno da história da rainha espartana e, mais detalhadamente, da sua representação nos poemas homéricos a partir de uma bibliografia secundária, especificando previamente a interpretação e utilização dos conceitos de *ethos* e de *narrativas tradicionais*.

1.1. *Ethos*

A constituição da figura de Helena se dá não só na projeção do seu discurso como pelos dos demais personagens da trama ao projetarem seus *ethe* (plural de *ethos*), na medida em que o caráter de Helena é formulado a partir da sua comparação com os demais exemplos de conduta feminina que a cercam. Essa formulação do *ethos* de Helena é construída não só através desses *ethe* discursivos como também por meio de um *ethos* ou *ethe pré-discursivos*, que são construídos pelo espectador ateniense através do resgate mnemônico das representações femininas presentes nas narrativas tradicionais conhecidas, bem ou mal, por todos os cidadãos.

Tendo o *ethos* como objeto e a análise retórica como instrumento, pretendo evitar uma interpretação única de texto/contexto, que poderia limitar as respostas encontradas à origem das ideias contidas na minha fonte e seus impactos, deixando em posição periférica os *usos* destas no texto. Como observa Dominique Maingueneau,

Como cada conjuntura histórica se caracteriza por um regime específico de *ethe*, a leitura de muitos textos que não pertencem ao nosso ambiente cultural (no tempo e no espaço) é freqüentemente dificultada não pelas lacunas graves de nosso saber enciclopédico, mas porque se perdem os *ethe* que sustentavam tacitamente sua enunciação.³²

Essa observação de Maingueneau se coaduna justamente com a crítica à história *desencarnada* da qual Febvre comenta, apontando-a como aquela história das ideias separadas (descarnadas) “das condições que autorizaram sua produção, por separá-los radicalmente das

³² MAINGUENEAU, 2005, p. 19.

formas da vida social, essa história desencarnada institui um universo de abstrações onde o pensamento parece não ter limites já que não tem dependências.”³³

Parto da perspectiva de uma história social das ideias, a fim de dar conta da interpretação da peça enquanto um texto - cujas ideias não se limitam a um contexto, como também dependem de elementos como o autor, o leitor/ouvinte (nesse caso ouvinte/espectador) e a linguagem. Daí percebo a pertinência do uso da retórica como uma *chave de leitura*³⁴ - interpretação expressa por José Murilo de Carvalho³⁵ que se complementa com a definição de *códigos de leitura*³⁶ de Sedas Nunes. Para este último, a realidade é apercebida através de *configurações e significações*, inseridas numa determinada lógica que as faz assumir *categorias perceptivas* que são chamadas *códigos de leituras*. O uso da retórica na interpretação da minha fonte tem a instrumentalidade de uma *chave de leitura* de determinados códigos.

No caso da proposta do *giro linguístico*, esses códigos são aqueles vistos como negligenciados por uma historiografia documentária ou limitada a texto/contexto. Insisto nessa crítica da relação unívoca entre texto e *um* contexto porque contemplo a tragédia de Eurípidés enquanto um texto que se alimenta 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. Além disso, o próprio tragediógrafo não pode ser visto como determinado por *um* contexto no que concerne às suas próprias vivências na *polis*. “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.”³⁷

2.2. Mito

Uma vez que concebo a minha fonte como um texto alimentado por tradições narrativas, e que estas tradições narrativas compõem um *ethos pré-discursivo* de Helena,

³³ CHARTIER, 2002, p. 28.

³⁴ Cf. CARVALHO, José Murilo de. *História intelectual no Brasil: a retórica como chave de leitura*. *Topoi*. Rio de Janeiro, n.1, jan/dez. 2000. p. 123-152.

³⁵ Ainda que as discussões expressas na produção de José Murilo de Carvalho sejam atinentes à história e historiografia brasileira, considero-as exemplares enquanto abordagem epistemológica.

³⁶ Cf. NUNES, Adérito Sedas. *Sobre o problema do conhecimento nas ciências sociais*. 7. ed. Lisboa: Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, 1984.

³⁷ 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.

convém que eu apresente a partir de quais referenciais teóricos abordo estas narrativas, mais conhecidas pela classificação de *mito*.

O termo *muthos* na *Poética* de Aristóteles³⁸ 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*, [...]”³⁹. 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 antigos⁴⁰. 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”⁴¹. 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*.

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, através de uma “investigação sob a forma de uma história genealógica, indo dos gregos a Lévi-Strauss e, reciprocamente, de Lévi-Strauss aos gregos”⁴²:

[...] 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

³⁸ ARISTÓTELES. *Poética*. 1451b-1452a.

³⁹ VARGAS, Anderson Zalewski. *A História e a Morte do Mito*. In: ENCONTRO ESTADUAL DE HISTÓRIA, 6, 2002, Passo Fundo. *Anais*. Passo Fundo: UPF, 2002.

⁴⁰ Cf. CALAME, Claude. *Mythe et histoire dans l'antiquité grecque: la création symbolique d'une colonie*. Lausanne: Payot, 1996; DETIENNE, Marcel. *Mitos: Epistemologia dos Mitos*. In: RICOEUR, Paul, et al. *Grécia e Mito*. Lisboa: Gradiva, 1988; VARGAS, 2002; VEYNE, Paul. *Acreditaram os Gregos nos seus mitos?* Lisboa: Edições 70, 1987.

⁴¹ DETIENNE, 1988, p. 50.

⁴² DETIENNE, Marcel. *A Invenção da Mitologia*. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília, DF: UnB, 1992. p. 12.

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.⁴³

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”⁴⁴. As consequências dessa perspectiva pós-estruturalista marcada, sobretudo, pelas produções intelectuais de Marcel Detienne, Paul Veyne e Claude Calame⁴⁵, 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”⁴⁶.

Por partilhar dessa concepção dinâmica, adoto a mesma estratégia de Claude Calame de usar a expressão *narrativas tradicionais* ao invés do termo *mito*⁴⁷, 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 através de 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.⁴⁸ 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*”⁴⁹ - 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

⁴³ DETIENNE, 1992, p. 12.

⁴⁴ Lévi-Strauss, 1958, p. 232 apud CALAME, 1996.

⁴⁵ 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.

⁴⁶ CALAME, 1996, p. 7.

⁴⁷ 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’.

⁴⁸ Como já apontei anteriormente, considero as narrativas tradicionais essenciais para a análise do *ethos pré-discursivo* de Helena, assim como para a análise do jogo de sentidos utilizados por Eurípides.

⁴⁹ DETIENNE, 1988, p. 51.

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.⁵⁰

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 imposições, essa memória só pode reorganizar e reinterpretar”.⁵¹ Seguindo os estudos de Marcel Detienne, volto-me para a *Ilíada* e a *Odisseia* enquanto exemplos de estabilização de narrativas tradicionais.

2.3. Rostos de Helena

Helena em especial chama a atenção por ser uma mulher com grande papel figurativo ao longo do tempo, seja de maneira positiva, negativa ou ambígua - tendo sido inclusive uma heroína reverenciada como deusa em Esparta, sua terra natal. Essa protagonista possibilita, assim, amplas possibilidades de análise das narrativas tradicionais e da apropriação destas por Eurípides, sendo a beleza excepcional de Helena como causa da guerra o aspecto mais estático das narrativas que a cercam.

Os versos do poeta arcaico Estesícoro (c. 632 a.C - 553 a.C) são a versão mais antiga na qual Helena não esteve em Troia: “não é verdade este discurso,/ não entraste nos navios de belos bancos,/ nem chegaste à fortaleza de Tróia”.⁵² Durante todo o tempo da guerra, Helena esteve no Egito; depois voltou para sua terra pátria e para seu esposo, Menelau, intocada: uma vítima dos caprichos divinos. Aquilo pelo qual se guerreara por tanto tempo era uma imagem (*eidolon*) criada pelos deuses, e que ocupara o lugar da rainha - essa referência do *eidolon* não está presente nestes versos, mas é uma informação que Platão nos traz em sua *República* quanto aos versos de Estesícoro.

⁵⁰ *Idem*, p. 58-59.

⁵¹ *Idem*, p.57.

⁵² Cf. ALLAN, William. Introduction. In: EURIPIDES. *Helen*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008. p.19.

Na narrativa das *Histórias*⁵³ de Heródoto (c. 485 a.C - 420 a.C) os deuses estão ausentes dos eventos que culminaram na Guerra de Troia, 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 Troia, 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. Não há *eidolon* de Helena; há um grande equívoco, porque os aqueus nada sabiam da estada da rainha em Mênfis, acreditando que ela estava em Troia. Mesmo com as afirmativas de que Helena não estava escondida nas fortalezas dos frígios, os aqueus prorrogaram o final da guerra por dez anos até o dia em que entraram para além dos muros da cidade e descobriram que era verdade: Helena não estava em Troia, nem jamais estivera. Finalmente dando crédito às palavras dos troianos, Menelau vai ao Egito e recupera sua esposa e tesouros.

O sofista Górgias (485 a.C - ?), no *Elogio de Helena*, delegará às “*vontades do Destino (Tuche)*” e às “*vontades da Necessidade (Ananche)*” a responsabilidade pelo embarque de Helena para Troia, independente de ter sido raptada à força, realmente convencida através de discursos, ou “*arreatada pelo Amor (Eros)*”; pois é natural que o mais forte subjuguie o fraco, que o Discurso, “*senhor soberano*”, convença e engane a mente, e que o amor, uma vez que é provocado pela visão daquilo que deleita e, assim, afeta o comportamento da mente no seu estado regular, tenha arrebatado Helena ao contemplar o corpo de Alexandre.⁵⁴ Tendo em vista os exercícios de discurso sofisticado, como é o caso do *Elogio de Helena*, nota-se que a defesa desta é um desafio, o que atesta a má fama e culpabilidade destinadas a essa personagem na concepção geral, sobretudo na tragédia clássica.

Os diversos rostos que Helena pôde assumir nos discursos de outros personagens, tanto na *Iliada* quanto na *Odisseia*, são complexamente desdobrados por Eurípides, que dialoga não só com a vertente homérica como também com narrativas posteriores a essa, cujo conteúdo ele certamente era conhecedor, como as narrativas de Estesícoro, Heródoto e Górgias.

[...] é evidente que a sua [Heródoto, Estesícoro, Eurípides] ‘nova Helena’ está ainda ancorada no mito tradicional e que eles estão lidando com os mesmos temas. Isso não é propriamente surpreendente, uma vez que os mitos gregos não são apenas

⁵³ HERÓDOTO. *História*. Livro II. 112-120.

⁵⁴ GÓRGIAS. *Elogio de Helena*.

variáveis (para atender às necessidades e sugestões da sociedade em constante transformação que os produz), mas também extremamente coesos, já que os poetas se esforçam para integrar suas inovações dentro de um quadro mais amplo, aumentando assim a credibilidade e a autoridade de suas versões particulares.⁵⁵

Essa utilização das narrativas tradicionais, que por alguns podem ser vistas como “versões”, é fruto de um dado aventado primeiramente por Aristóteles em sua *Poética*: o de que a matéria-prima da qual partiam os poetas trágicos, via de regra, era o mito, ou melhor, os mitos - principalmente os enredos da *Iliada* e da *Odisseia*. O mito seria, segundo Aristóteles, uma das partes constituintes da tragédia, pois ambos, tragédia e mito, são imitações da ação humana: “[...] o mito é o princípio e como que a alma da tragédia; só depois vêm os caracteres. [...] A tragédia é, por conseguinte, imitação de uma ação [drama] e, através dela, principalmente [imitação] de agentes.”⁵⁶

2.4 A tradição homérica

A Antiguidade, tanto ocidental como oriental, era mestra em contar histórias; e através da boa memória dos antigos incontáveis delas percorriam gerações, misturando-se com outras, ganhando variações que se moldavam de acordo com a demanda dos ouvintes atentos. Mais tarde, na realidade ocidental, com o teatro grego algumas histórias puderam ganhar vida, porém, ainda assim as tramas eram indissociáveis daquelas velhas histórias já interiorizadas por todos pela tradição oral - enredos que atraem a expectativa do público e causam comoção até os dias de hoje.

Foi após a incorporação do alfabeto fenício pelos gregos (por volta do século VIII a. C.) que se fez possível a elaboração escrita de uma pequena parte dessas histórias⁵⁷, através de duas grandes obras literárias que inspiraram e inspiram as formas de pensar o homem ocidental bem como a produção artística e intelectual em suas mais diversas formas: a *Iliada* e a *Odisseia* - até então guardadas na memória dos aedos. Atribuídas, não sem grandes discussões, àquele que se denomina apenas por Homero, esses dois grandes poemas épicos, seccionados *a posteriori* em vinte e quatro cantos, relacionam-se de forma determinante com toda e qualquer manifestação da cultura grega - o que podemos ratificar com as declarações de Vernant:

⁵⁵ ALLAN, 2008, p.18.

⁵⁶ ARISTÓTELES. *Poética*. 1450b.

⁵⁷ PEREIRA, Maria Helena da Rocha. *Estudos de História da Cultura Clássica*. Volume I - Cultura Grega. 10ª ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2006. p.72

A atividade [a audição do canto dos poetas] que prolonga e modifica, por via da escrita, uma antiquíssima tradição de poesia oral, ocupa na vida social e espiritual da Grécia um lugar central. Para os ouvintes, não se trata de um simples divertimento pessoal, de um luxo reservado a uma elite sábia, **mas de uma verdadeira instituição que serve de memória social, de instrumento de conservação e de comunicação do saber, cujo papel é decisivo.** É na poesia, pela poesia, que se exprimem e fixam, revestindo uma forma verbal fácil de memorizar, os traços fundamentais que, para além dos particularismos de cada cidade, dão ao conjunto da Hélade uma cultura comum - especialmente no que respeita às representações religiosas, quer se trate de deuses propriamente ditos, demônios, de heróis ou de mortos.⁵⁸

Devido à versatilidade da tradição oral, a construção da narrativa, a sucessão e ritmo dos episódios, a urdidura de ambas as tramas, o carácter ideológico, para além das variações linguísticas, são aspectos divergentes entre os épicos de Homero. Num resumo muitíssimo sintético, podemos dizer que na *Íliada* há “um só fio condutor, uma só ação, que é retardada por diversos episódios”⁵⁹: a cólera de Aquiles e as consequências de sua retirada do *front* no cerco a Troia. Já na *Odisseia*, temos múltiplas aventuras narradas ao longo de digressões temporais e dois fios condutores, que são as aventuras de Telêmaco (essencialmente até o Canto IV) e as aventuras de Odisseu; ambos, fios condutores e personagens, “só se encontram e se reconhecem no Canto XVI”.⁶⁰ O tema central da narrativa é o regresso (*nostos*) de Odisseu e os percalços pelos quais o herói passa ao ser perseguido pela fúria de dois deuses olímpicos, Poseidon e Hélios.

Enquanto a *Íliada* é um poema tipicamente guerreiro, centrado num dilema trágico que é o destino de Aquiles, a *Odisseia* é cercada por um contexto pacífico, uma sucessão de pequenas histórias que, apesar de serem protagonizadas por um único personagem, podem ser tomadas como de sentido encerrado em si próprias. No entanto, ambas epopeias trazem-nos cenas da vida doméstica da nobreza, âmbito no qual é mais evidente o tratamento dado às mulheres, onde podemos vislumbrar alguns aspectos da representação de Helena.

Ao buscar a caracterização de Helena nos poemas homéricos, me disponho precisamente a detectar qualidades/virtudes e defeitos/vilánias identificados como adjetivos arquetípicos de uma mulher exemplar ou execrável e, a seguir, justapor os mesmos à configuração do carácter conferido à personagem. Desta maneira, a finalidade deste primeiro capítulo está precisamente em dar conta do que considero como sendo o *ethos pré-discursivo* de Helena, pois ainda que o *ethos* que se dá *no* discurso (*ethos discursivo*) seja uma escolha do orador - e é este o sentido do *ethos* aristotélico -, a pragmática moderna nos aponta que

⁵⁸ VERNANT, Jean-Pierre. *O Mito e a Religião na Grécia Antiga*. Lisboa: Teorema, 1991. p. 19-20. O grifo é meu.

⁵⁹ PEREIRA, 2006, p.72

⁶⁰ *Idem*; p. 87-88.

“não se pode ignorar, entretanto, que o público constrói representações do *ethos* do enunciador antes que ele fale”⁶¹.

No caso da *Ilíada* e da *Odisseia*, os arquétipos apresentados serão aqueles condizentes com um grupo seletivo e específico de indivíduos, que se diferenciam das pessoas comuns por seu pertencimento a uma aristocracia de tempos primevos cujo *status* não é unívoco, variando entre heróis, semideuses e reis escolhidos pelos deuses. O parâmetro a partir do qual a nobreza se identifica e é identificada é o da *arete* (excelência, virtude), qualidade que designa a superioridade das aptidões físicas e morais de um ser terreno incomum ou divino.

Os gregos entendiam por *arete* sobretudo uma força, uma capacidade. Às vezes definem-na diretamente. Vigor e saúde são a *arete* do corpo; sagacidade e compenetração, a *arete* do espírito. [...] Originariamente a palavra designava um valor objetivo naquele que qualificava, uma força que lhe era própria, que constituía a sua perfeição.⁶²

2.4.1 *Arete* nos poemas homéricos: o exemplo de Penélope

A *arete* dos poemas homéricos, no que se refere à esfera masculina, é demonstrada pelos heróis prioritariamente na guerra e na assembleia, ou seja, através da luta destemida e destruição de guerreiros valorosos (a *aristeia* de cada herói) ou através do discurso eloquente e aclamado.

Mas afinal é verdade que nem a todos os homens os deuses concederam os dons da beleza, compreensão e eloquência. Pois ao homem que é inferior pelo aspecto físico, beleza dão os deuses às suas palavras, de forma que outros o contemplam com prazer, porque fala sem hesitação, com doçura e pudor; e assim é preeminente entre o povo reunido e na cidade todos o fitam como se fosse um deus. Por seu lado, outro homem - um cuja beleza iguala a dos deuses: só que as palavras dele não foram coroadas com a grinalda da graça.⁶³

Digo prioritariamente duas situações porque há uma terceira que ocorre na disputa

⁶¹ MAINGUENEAU, Dominique. *Ethos*, cenografia, incorporação. In: *Imagens de si no discurso*. AMOSSY, Ruth. (org.). São Paulo: Contexto, 2008. p.71

⁶² JAEGER, Werner. *Paideia*. São Paulo: Martins Fontes, 2010. p. 27

⁶³ HOMERO. *Od.*v. 167-175.

dos jogos, pois em tempos de paz seria essa a forma de se exaltar as habilidades físicas de um guerreiro.⁶⁴ Na *Ilíada*, apenas por ocasião dos funerais de Pátroclo, no Canto XXIII, ofereceu-se oportunidade para demonstração da *arete* e conquista de *timé* (honra), por meio da disputa entre nobres em troca de prêmios vários oferecidos por Aquiles. Isso porque a *Ilíada* é um poema de guerra, no qual a forma mais propícia para a demonstração da *arete* é no debate para a tomada de decisões e, principalmente, no campo de batalha. Já na *Odisseia*, o ambiente é pacífico, sendo momento de luta apenas a passagem da matança dos pretendentes (no Canto XXII), empreitada por Odisseu, Telêmaco e dois servos fiéis – ainda assim, Odisseu usa o arco no início da refrega, arma que evita o combate corpo a corpo. Salvo esta passagem, a *arete* masculina ao longo da *Odisseia* se mostra, por exemplo, através dos discursos de Odisseu, de Psístrato, do aedo ou pelos jogos disputados durante o episódio da passagem de Odisseu pela terra dos Feaces.

Percebe-se assim, que a *arete* é especificamente delegada aos homens, porém, é legítimo falarmos de uma *arete* passível de ser expressa no âmbito feminino. Logicamente que essa *arete* não será expressa nos jogos, nem nas assembleias e muito menos na guerra, pois todos esses espaços, no âmbito humano, são unicamente masculinos. Talvez uma exceção seja o caso da rainha dos Feaces, Arete:

[...] Arete. Foi ela que Alcínoo escolheu como esposa;
e honrou-a como poucas mulheres na terra são honradas,
 todas as que em suas casas estão sob alçada dos maridos.
Ela é, e sempre foi, honrada além do que estava destinado,
 pelos queridos filhos, pelo próprio Alcínoo e pelo povo:
 Eles contemplam a rainha como se fosse uma deusa,
 e como tal a cumprimentam quando atravessa a cidade.
 Pois a ela não falta de modo algum entendimento:
 dirime contendas, mesmo entre homens desavindos.⁶⁵

Contudo, ela é uma rainha estrangeira e a sua terra é cercada por uma aura mágica que a qualifica de maneira distinta das demais mulheres gregas. Mas fora casos bastante específicos como este, a esfera de atuação feminina era bastante restrita, mais limitada ao âmbito privado, com participação nos rituais religiosos e mínima autonomia moral. Este último aspecto é um pouco mais controverso ao se comparar o período homérico e o clássico, pois em Homero, homens e mulheres, embora tenham papéis sociais distintos, possuem as mesmas capacidades, enquanto que já em Hesíodo, Semónides, Hipócrates, Aristóteles, Xenofonte et alii percebem a natureza feminina como inferior à masculina, para além dos

⁶⁴ Cf. JAEGER, 2010, p. 29.

⁶⁵ HOMERO. *Od.* Canto VII v. 66-74. Os grifos são meus.

diferentes espaços ocupados na sociedade por cada gênero.⁶⁶

Digo que é legítima a expressão de magnitude às mulheres homéricas, pois - apesar da proporção desigual com que a figura feminina se mostra, quando comparamos a grande visibilidade proporcionada ao longo da *Odisseia* com a esfera mais restrita oferecida na *Ilíada* - há um ponto convergente que é essencial na trama de ambas as obras: a fidelidade feminina (fidelidade especificamente feminina, pois no caso dos homens essa virtude se expressa de forma diversa).

Um trunfo da mulher homérica é a concepção do filho homem, pois no casamento aristocrático a esposa é incorporada à família do marido para cuidar da sua propriedade e mantê-la em posse da linhagem dele através da descendência masculina, o que era obstaculizado na existência de apenas filhas mulheres.⁶⁷ No caso de Andrômaca, temos Astianácte, no caso de Penélope, Telêmaco, no caso de Clitemnestra, Orestes. O filho homem é a perpetuação da imagem do pai, não só das suas posses. Tanto é assim que Telêmaco reivindica a tutela da casa na ausência de Odisseu, Orestes vinga a morte de Agamêmnon e Astianácte é assassinado quando ainda muito pequeno por receio dos aqueus de que este seja tão bravo quanto o pai (como surge na peça de Eurípides, *As Troianas*).

Que coisa excelente, quando fica do homem assassinado o filho,
Uma vez que Orestes castigou o assassino de seu pai,
Egisto ardiloso, porque lhe matara o pai famoso!
Também tu [Telêmaco], amigo, pois vejo que és alto e belo,
Serás valente, para que os vindouros falem bem de ti.⁶⁸

Há formas de expressão da *arete* feminina na poesia homérica que são bastante específicas, como a beleza excepcional e a astúcia (digo necessariamente a beleza excepcional, fora do comum, porque por regra geral, a nobreza homérica é sempre bela e todas as mulheres discutidas aqui são nobres). Estas são duas qualidades relativamente *perigosas*, posto que são de aspecto dual ao se perceber que, por exemplo, a astúcia e engenho femininos, tão negativizados no caso do *dolo de Zeus* promovido por Hera⁶⁹ e no caso do assassinio de Agamêmnon sob o consentimento de Clitemnestra - “*devido ao estratagema da esposa amaldiçoada*”⁷⁰ -, podem se tornar demonstração da *arete* da “*sensata Penélope*” quando esta, através 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

⁶⁶ FOLEY, 2003, p. 109-144.

⁶⁷ FOLEY, 2003, p. 71.

⁶⁸ HOMERO. *Od.*, Canto III, v. 196-200.

⁶⁹ HOMERO. *Il.*, Canto XIV.

⁷⁰ HOMERO. *Od.*, Canto IV, v. 92.

Odisseu. Ainda assim, a má conduta de apenas uma mulher é parâmetro para se duvidar das outras dentro de um certo senso de cumplicidade feminina e da intriga como intrínsecos à natureza das mulheres - como narra Odisseu a 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**,
[...] 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.**

[...] [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.

[...] [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.**⁷¹

O ardil da tela é uma história cuja narrativa se repete por três vezes ao longo da *Odisseia*, 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 ardil 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 *Odisseia*] dá essa decisão central a uma mulher, e considerar como o mundo da *Odisseia* 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 *Odisseia* são, ao menos

⁷¹ HOMERO. *Od.* Canto XI, v. 421-422; 425-434; 436-439; 441-446.

aparentemente, dotadas com as mesmas *capacidades* morais que os homens.⁷²

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 *Odisseia*, chama a atenção de Penélope para que se retire a seus aposentos, ao que ela prontamente obedece⁷³.

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

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.⁷⁴

Talvez seja devido à sua excepcionalidade de acordo com os padrões gregos que tenha feito com que essa figura feminina não esteja presente na tragédia, uma vez que, de acordo com Péricles em seu discurso fúnebre, a maior glória de uma mulher é ser vista e falada o mínimo possível em qualquer circunstância, de forma que Penélope pouco ofereceria margem para a criação de conflitos morais acerca da fraqueza/vilania feminina ao tragediógrafo.⁷⁵ Contudo, é a partir da história de Penélope e Odisseu que a de Helena e Menelau é recriada por Eurípides.

Helena tem sua história reformulada de acordo com o modelo exemplar de Penélope. Não é difícil perceber as semelhanças na estruturação das duas histórias - e muitos autores já assinalaram esse fato. Dentre estes, Helene Foley⁷⁶ analisa alguns elementos comuns com os poemas homéricos: o assédio de Helena por Teoclímeno, tal como os pretendentes de Penélope; o marido perdido no mar, tal como Odisseu; a cena de reconhecimento entre marido

⁷² FOLEY, 2003, p. 127.

⁷³ Cf. HOMERO. *Od.* Canto I, v. 355-360; Canto XXI, v. 350-355.

⁷⁴ HOMERO. *Od.*, Canto XVIII, v. 251-256,

⁷⁵ HALL, 2003, 105.

⁷⁶ FOLEY, 2003, p. 306.

e esposa; os ardis de Helena para salvar o marido e manter-se fiel. São estes alguns dentre outros elementos em comum com a narrativa do regresso de Odisseu. Eurípides enriquece sua composição, tendo em vista um espectador que é certamente conhecedor da *Odisseia* e que vê essa nova Helena através do mesmo jogo de associações com as quais contempla a história de Penélope e Odisseu, o que apresento mais detalhadamente no segundo capítulo deste trabalho.

2.4.2 Virtudes de Helena

A figura de Helena põe em jogo a questão da fidelidade, um ponto fulcral nos poemas homéricos, uma virtude posta em questão não só obviamente em Helena, como também em Clitemnestra, em Penélope, em Andrômaca e até mesmo na deusa Afrodite – basta lembrar a passagem da *Odisseia* na qual o aedo canta o mito da traição de Afrodite com o deus Ares descoberta pelo esposo da deusa, Hefesto (Canto VIII, v.266-366). A partir desse tema, “fidelidade feminina”, podemos aduzir que a caracterização de Helena, uma vez que é, em primeiro lugar, mulher, se expressa através da comparação de sua conduta com os padrões femininos mais altos.

Ao longo dos poemas, apresentam-se traços que sinalizam a situação atípica em que Helena vive, dividida entre o jovem amante e o esposo - quando comparamos com a cena doméstica entre Andrômaca e Heitor no Canto VI da *Ilíada*, por exemplo.

[...] E lamentei a loucura que Afrodite me impusera,
quando me levou para lá da amada terra pátria,
deixando a minha filha, o tálamo matrimonial e o marido,
a quem nada faltava, quer em beleza, quer em inteligência.
[Helena]

[...] 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.
[Andrômaca]⁷⁷

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. No episódio da visita de Telêmaco a Lacedemônia, no Canto IV da *Odisseia*, a entrada de Helena,

⁷⁷ HOMERO. v. 261-264 (Canto IV da *Od.*); v. 410-412; v. 429-430 (Canto VI, *Il.*).

acompanhada das criadas, “*semelhante a Ártemis da roca dourada*”⁷⁸, é uma entrada triunfal. Mas apesar da comparação à deusa virgem, ao invés 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 qualquer coisa no Canto IV que não condiz perfeitamente com a pintura impecável de uma situação doméstica: Helena intervém na conversa de Menelau com Telêmaco e Psístrato, narra uma versão do cerco a Troia onde apresenta um determinado comportamento que Menelau, ao narrar outra história também à respeito do cerco a Troia⁷⁹, contradiz posteriormente em absoluto no que concerne ao comportamento de Helena, bem como esta administra uma poção mágica egípcia 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* merece especial atenção, pois contrasta também com a cena entre Andrômaca e Heitor na *Ilíada*, mostrando a falta de sintonia entre Menelau e Helena tal como não havia antes entre esta e Páris.

A beleza, na sua mais alta representação terrena personificada por Helena, é razão de encanto e conseqüente desgraça para troianos e aqueus. 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 Ílion, no Canto III da *Ilíada*), atesta a figura dessa mulher como sendo próxima à divindade e, sendo assim, confere a Helena 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 (*kalos kagathos*). 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 é próximo aos deuses, detentores das mesmas qualidades humanas, porém, em grau superlativo.

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!
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”⁸⁰.

Na *Retórica*⁸¹, Aristóteles estabelece que “as coisas agradáveis e belas são necessariamente boas; pois as primeiras produzem prazer e, das belas umas são agradáveis e

⁷⁸ HOMERO. *Od.*, v.122.

⁷⁹ William Allan também aponta para essa atmosfera destoada pelo desencontro dos relatos do casal. Cf. ALLAN, 2008, p. 11-12.

⁸⁰ HOMERO. *Il.* Canto III, v. 154-160.

⁸¹ ARISTÓTELES. *Retórica*. 1362a.-1363a.

outras desejáveis por si mesmas”, algumas linhas mais adiante, dirá que “é bom também aquilo a que uma mulher ou um homem sensato ou virtuoso deram sua preferência, como por exemplo Atena a Odisseu, Teseu a Helena, as deusas a Alexandre e Homero a Aquiles”.⁸² Aristóteles reconhece, então, tanto Helena quanto Alexandre/Páris como bons (*agathos*), apesar de tanto um quanto outro serem predicados por uma beleza excepcional ao mesmo tempo que acusados por muitas vezes de certa fraqueza de caráter (ele por desprezar as normas da hospitalidade, além do exemplo vergonhoso no duelo com Agamêmnon; ela por todas as acusações e implicações advindas de sua fuga para Troia).

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 que acolheram-na com festejos – assim como Epimeteu acolheu de bom grado Pandora em todo seu esplendor. Do mesmo modo, mais tarde, a bela impressão do cavalo de madeira ludibriará novamente os troianos que o acolherão com iguais festejos aos da recepção da rainha de Esparta. Vemos 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-lo⁸³; a beleza, quando associada ao desejo, está associada 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 esta, acima de tudo, beleza.

2.5 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.
(Aristóteles. *Poética*. 1453b)

Nesse tópico demonstro alguns referenciais significativos para o entendimento de como relaciono o teatro trágico e as narrativas tradicionais, bem como as especificidades da obra euripídica.

No que concerne ao estudo do gênero trágico, tanto Jacqueline Romilly quanto Jean-Pierre Vernant⁸⁴ apontam o caráter cívico da tragédia grega desde a sua origem, - segundo este

⁸² Se refere ao mito do rapto de Helena por Teseu, herói de Atenas, em época anterior à guerra de Tróia.

⁸³ HOMERO. *II.*, Canto XIV.

⁸⁴ Cf. ROMILLY, Jacqueline. *A Tragédia Grega*. Brasília: UnB, 1998; VERNANT, Jean-Pierre. Tensões e Ambiguidades na Tragédia Grega. In: _____, VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e*

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. 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 através da epopeia.

No entanto, ainda que utilizem a *Ilíada* e a *Odisseia* 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”⁸⁶.

Trabalhada por uma série de ajustamentos, orientada não para o passado mas para o presente da vida social, a memória constitui uma organização homoestática, dirigida por um equilíbrio dinâmico que dá lugar a mudanças e a sobrevivências, na qual os conteúdos são, a intervalos regulares, corrigidos, ajustados, reorganizados, reinterpretados.⁸⁷

A tragédia questiona os homens e os deuses, a miséria humana e a justiça divina, a atuação e as obrigações morais do cidadão na *polis*. 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 aerólitos 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.⁸⁸

O teatro trágico de Eurípides é marcado pelas novas ideias do século V – não uma revolução filosófica ou uma negação das narrativas tradicionais, mas perguntas que estão presentes nos discursos das personagens em cena que refletem 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

Tragédia na Grécia Antiga. São Paulo: Perspectiva, 1999.

⁸⁵ VERNANT, 1999, p.10.

⁸⁶ VERNANT, 1999, p. XXII.

⁸⁷ DETIENNE, 1988, p. 57.

⁸⁸ VEYNE, 1987, p. 87.

que é legítimo dentro das estratégias narrativas anteriores e no contexto atual. Nietzsche chegou a criticar Eurípides como sendo o símbolo do fim da tragédia, concebendo-o como dotado de um “racionalismo cego”⁸⁹, abandonando os meios considerados pelo filósofo como mais artísticos e próximos da esfera religiosa do culto dionisíaco.

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*”⁹⁰, 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 *muthos* – 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”.⁹¹

A abertura do discurso trágico à retórica sofisticada 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.⁹²

A elaboração dos discursos em Eurípides está intimamente ligada à ascensão da retórica no século V, sobretudo da retórica sofisticada. As acusações e defesas de Helena seguem esse caráter probabilístico da argumentação retórica se atentarmos para alguns aspectos desse gênero discursivo apontados por George A. Kennedy:

A parte mais importante de um discurso é em geral o argumento, e a técnica que ensinam os manuais primitivos se centra no que em grego se chama *eikos*, argumento de 'probabilidade'. [...] é, portanto, possível usar a probabilidade a partir de qualquer um dos lados de um assunto. [...] Naturalmente, quase toda a oratória trata de assuntos de probabilidade, não de certeza, e a maior parte das provas pertencem ao mundo do provável, não ao do demonstrável cientificamente.⁹³

⁸⁹ NIETZSCHE, Friedrich. *El origen de La tragédia*. Buenos Aires: Espasa-Calpe Argentina S.A, 1945. p. 88.

⁹⁰ ROMILLY, 1998. p. 125. 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.

⁹¹ “Sim, o desejar é saboroso: em palavras [*mythois*], ao menos, emanadas da boca, não custa nada acalantar o espírito.” EURÍPIDES. *Orestes*. vv. 175-177.

⁹² BURIAN, Peter. Myth into *muthos*: the shaping of tragic plot. In: *Cambridge Companion to Greek Tragedy*. 5 ed. EASTERLING, P. E. United Kingdom: Cambridge University Press, 2003. p. 208.

⁹³ 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. p. 42

Eurípides é contemporâneo da retórica e demonstra seu interesse pelo gênero discursivo ao longo de vários momentos em sua obra.⁹⁴ É através do discurso das personagens, fortemente marcado pela retórica na sua estruturação argumentativa, que analisarei a composição do *ethos* de Helena empregados por Eurípides. Desse modo, um questionamento mais profundo que perpassa o estudo da peça é apontar como, através da projeção de um *ethos* discursivo, as personagens se posicionam e legitimam sua opinião/versão das causalidades da guerra de Troia: “O dilema encarado pelos agentes humanos de *Helena* não se põe a partir de uma simples dualidade; mas sim devido a uma interpenetração de dois ‘sistemas’ de pensamento e ação conflitantes”.⁹⁵

⁹⁴ 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).

⁹⁵ BURIAN, Peter. Introduction. In: EURIPIDES. *Helen*. London: Aris & Phillips Classical Texts, 2007.p.32.

3. CAPÍTULO 2 - *ETHOS DE HELENA NO DISCURSO: HELENA (412 a.C)*

Neste capítulo, apresento considerações sobre os discursos atinentes ao problema proposto, ou seja, aqueles que oferecem maior subsídio para análise da composição do *ethos* de Helena. Também exploro os elementos de construção da trama que contribuem para o jogo de significações ao redor de Helena, mais especificamente, apresento algumas associações latentes entre a tradição homérica - especialmente a *Odisseia* - e a trama de Eurípides.

3.1. Introdução à peça

Em todo o corpus trágico preservado há somente três peças que trazem Helena como personagem da trama: *As Troianas* (415 a. C), *Helena* (412 a. C) e *Orestes* (408 a.C) - todas da autoria de Eurípides⁹⁶. Na primeira, o foco da ação é o sofrimento da rainha Hécuba, que vê de forma impotente o desfilar das sucessivas desgraças consequentes da derrota de Troia que vão, pouco a pouco, dismantelando todo o universo conhecido da anciã. Helena é a esposa que, segundo as palavras de Cassandra⁹⁷, partiu por vontade própria para Troia (e não à força), mulher pela qual homens lutaram e morreram, apesar de o próprio Menelau afirmar que guerreara para vingar a ofensa de Páris, e não por causa dela. A impressão que se tem é a de uma Helena culpada e impune, tendo em vista sua caracterização fútil em oposição com a empatia causada pela figura sofrida de Hécuba e das demais troianas.

Em *Orestes*, Helena está ligada ao destino de Orestes e Electra tanto como irmã de Clitemnestra quanto como causadora da guerra de Troia – e a todas as consequências que advêm desses dois fatos. Como detentoras do mesmo sangue, essas duas mulheres têm suas famas como reforço da imagem uma da outra e explicação para seus comportamentos: Helena e Clitemnestra partilham não só a mácula de serem mulheres, seres naturalmente propensos ao mal, como parecem compartilhar uma mesma índole, algo que está reforçado pelo sangue. E, sendo causadora da guerra de Troia, Helena carrega também a culpa pela morte de Ifigênia, sacrificada para trazer bons ventos aos navios aqueus, filha em nome da qual Clitemnestra trama e executa a morte de Agamêmnon. Apesar de não mencionar a presença de um *eidolon*, mantém-se uma ideia 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

⁹⁶ Cf. ALLAN, 2008, p.16.

⁹⁷ EURÍPIDES. *As Troianas*. v. 374.

como se atesta a natureza dessa mulher como distinta dos demais mortais: ela é filha de Zeus e não tem a mesma sina e julgamento delegados aos demais humanos.

Em *Helena*, “como no mito de Pandora, o *kalon kakon* (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”⁹⁸, de maneira semelhante à trama de *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 *eidolon* 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. Como já foi apontado, o *eidolon* é uma alternativa 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 na *Odisseia* a passagem do casal de reis espartanos por essa terra antes de retornarem ao seu palácio, de onde teriam trazido tesouros e (Helena) ervas/poções mágicas.⁹⁹ Apesar da alteração na trama homérica quanto ao destino de Helena, Eurípides se mantém fiel à tradição dos dois poemas na maneira como faz a alteração, como observou Peter Burian:

Em Eurípides, o fantasma de Helena é, primeiramente, uma ferramenta para romper com a versão da história dela autorizada por Homero, mas este também serve como um meio de harmonizar a nova narrativa com a antiga, uma vez que o fantasma explica como Helena poderia estar em Tróia e, ao mesmo tempo, não estar lá.¹⁰⁰

O preterimento das outras duas peças na análise se justifica não só por razões óbvias de adequação do volume de fontes a serem analisadas para uma proposta de monografia como esta, mas também pela escolha específica de uma peça que alia elementos bastante desviantes da narrativa mais conhecida da Guerra de Troia.

⁹⁸ ALLAN, 2008, p. 12.

⁹⁹ HOMERO. *Od.* Canto IV.

¹⁰⁰ BURIAN, 2007, p. 9-10.

3.2. Figuras do drama por ordem de entrada:

Helena – rainha de Esparta.

Teucro – irmão de Ajax Telamônio, naufrago juntamente com Menelau.

Coro – composto por cativas gregas.

Menelau – rei de Esparta.

Velha

Servo

Teónoe – profetisa filha de Proteu e irmã de Teoclímeneo.

Teoclímeneo – 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.

3.3. Análise das falas

Para a análise da peça, parto do pressuposto de que a tragédia em si é uma “mídia” veiculadora de um discurso que, ainda que não se organize expressamente sob a forma argumentativa tal como é característico da *arte* retórica, possui elementos de diálogo com o espectador. Segundo Michel Meyer, tudo o que é dito, todo o discurso, independentemente de ser argumentativo ou não, 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”¹⁰¹. Toda a significação “é sempre uma relação questão-resposta, no caso do texto, transcendendo o sentido literal atribuído às frases”¹⁰² - dizer A pode significar dizer B, ou C, mas também, é claro, pode significar apenas A. É através 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 seu *ethos* projetado na peça.

Embora exista a classificação dos meios de prova em *ethos*, *pathos*, *logos* - 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

¹⁰¹ MEYER, 2007, p. 21.

¹⁰² MOSCA, Lineide Salvador. Apresentação. In: MEYER, 2007. p. 9.

discurso na retórica¹⁰³. 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 *pathos* e ao *logos*.

As provas de persuasão fornecidas pelo discurso são de três espécies: umas residem no carácter moral do orador; outras, no modo como se dispõe o ouvinte; e outras, no próprio discurso, pelo que este demonstra ou parece demonstrar. Persuade-se pelo carácter quando o discurso é proferido de tal maneira que deixa a impressão de o orador ser digno de fé. [...] Persuade-se pela disposição dos ouvintes, quando estes são levados a sentir emoção por meio do discurso, pois os juízos que emitimos variam conforme sentimos tristeza ou alegria, amor ou ódio. [...] Persuadimos, enfim, pelo discurso, quando mostramos a verdade ou o que parece verdade, a partir do que é persuasivo em cada caso particular.¹⁰⁴

Procuro seguir a ordem sequencial da peça para a análise das falas, - o que não evita pequenas digressões. Também dou prioridade às *rheseis*, uma vez que são mais longas e articuladas, à guisa de um discurso que foi pensado e projetado com vistas a informar ou persuadir/argumentar.

3.3.1. 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. É apenas no verso 22 que nos é dito o nome daquela que fala. Antes de dizer quem é, a mulher incógnita traz-nos um discurso contraditório acerca de sua origem:

Estas são as correntes do Nilo de belas donzelas,
que banha a terra do Egipto 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 [*logos*] 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** [*safes*] **a história** [*logos*].¹⁰⁵

Há uma visão paradoxal 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,

¹⁰³ De acordo com Aristóteles, existem três gêneros de discurso: o deliberativo, que trata do tempo futuro; o epidídico, que trata do presente; e o judicial, que trata de fatos passados.

¹⁰⁴ ARISTÓTELES, *Retórica*, 1356a.

¹⁰⁵ EURÍPIDES. *Helena*. v.1-3; 16-21. Estes grifos, assim como os seguintes referentes às citações de versos da peça, são meus.

trazendo a seguir duas versões de sua origem, afirmando ser filha de Tíndaro mas apontando que há também um outro *logos* 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 Troia como um presente em troca do voto de Páris a favor de Cípris (Afrodite) 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 Troia, 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.

Podemos observar, já de início, as contradições que perpassam o caráter 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 conduta, estar em Troia ou estar no Egito, a beleza como uma virtude ou como um mal e única explicação para o seu sofrimento. Vejo aqui uma possível influência do caráter probabilístico da argumentação sofística. A Atenas do século V mostrou um interesse crescente pela investigação do discurso e no “mapeamento das linhas de argumentação”¹⁰⁶, em especial o argumento de probabilidade, que permitia ao orador obter a persuasão do ouvinte/juiz em seu favor baseado nos paradigmas da conduta humana mais comuns. A democracia ateniense atraiu, assim, a atenção dos sofistas, professores que, entre outras coisas, escreviam discursos “por encomenda” e ensinavam o bem falar. Desse modo, os sofistas ficaram conhecidos pela administração das palavras, capazes de argumentar sobre qualquer tema e, segundo a filosofia platônica, hábeis em tornar o argumento mais fraco no mais forte diante de seus ouvintes - ganhando um papel pejorativo por venderem seu saber.

E à custa da minha beleza, se é beleza o que causa desgraça,

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

**Não era eu, porém, que determinava o vigor dos Troianos
nem o meu nome 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,
a fim de manter incólume o meu leito para Menelau.¹⁰⁷

A fala de Helena é de uma retórica judicial¹⁰⁸ na qual ao narrar os fatos passados ela projeta um *ethos* de injustiçada, apresentando argumentos para demonstrar que sofre penas

¹⁰⁶ Cf. 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.

¹⁰⁷ EURÍPIDES. *Helena*. v. 27-29; 42-48.

por coisas que não cometeu. A guerra não é motivada por ela, mas sim por uma artimanha divina; o motivo é *criado*: é criada uma outra Helena. Assim, o estopim da guerra tem uma motivação tão palpável quanto o próprio atributo em si: a beleza (*kalos*) e a imagem (*eidolon*). Ora, se nesse caso a motivação da guerra (a beleza) está separada da pessoa pelo *eidolon*, então Helena de nada tem culpa, não só porque nada cometeu, como também tem a chancela divina, que lhe concede a graça de um *eidolon* em seu lugar e a salvaguarda de seu corpo a um rei digno. 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*”¹⁰⁹, enquanto que Helena lamenta:

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.¹¹⁰

Helena também lamenta pelo destino do marido, que guerreia em seu nome, e pelas vidas perdidas por sua causa. Contudo, o lamento é centrado mais no seu sofrimento, por ter seu nome difamado quando na verdade, segundo ela, não suportaria desposar outro homem - nesse caso, Teoclímeneo, filho de Proteu. Assim, além de projetar a imagem de uma mulher injustiçada, ela também traz os argumentos de uma esposa fiel. A situação de Helena, como já foi referido, se assemelha à de Penélope, sofrendo o assédio indesejado de um pretendente de linhagem nobre na 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:

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.¹¹¹

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

¹⁰⁸ 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”. ARISTÓTELES. *Retórica*, 1368b.

¹⁰⁹ EURÍPIDES. *Helena*. v. 39-41.

¹¹⁰ *Idem*. v. 52-55.

¹¹¹ *Idem*. v. 56-59.

condição de suplicante e a sacralidade do túmulo – “*Desse modo, se tenho um nome difamado na Hélade,/ aqui o meu corpo não será culpado de vergonha*”¹¹².

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 ao invés de explicitamente afirmar suas qualidades éticas.

3.3.2. Párodo

No párodo, 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 as outras mulheres,/ enquanto no meu caso a beleza foi minha perda*”¹¹³. Aqui é interessante observar 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.¹¹⁴ Assim, Helena não apresenta só a razão de por que é injustiçada, como também o quanto sofre devido a essa injustiça. Efetivar essa argumentação positivamente premia a protagonista com a redenção de seu caráter, ou melhor, a aceitação do *logos* de Helena é a homologação do *ethos* discursivo dela e a redenção/negação do seu *ethos* pré-discursivo - uma vez que esse último é caracterizado pela versão mais conhecida da Guerra de Troia 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 lamento dos derrotados, como a sorte das troianas que serão cativas daqueles que dizimaram sua terra, maridos, irmãos e filhos.

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

¹¹² EURÍPIDES. *Helena*. v. 66-67.

¹¹³ *Idem*. v. 304-305.

¹¹⁴ ARISTÓTELES, *Retórica*, 1373b-1375a.

verás os palácios de teu pai, nem terás
o gosto de ver o templo da Deusa de Bronze.¹¹⁵

São narrados novamente os sucessivos infortúnios de Helena, acrescidos pelas informações fornecidas por Teucro, náufrago juntamente com Menelau, que encontrara Helena pouco antes, mas sem a reconhecer e sem ela identificar-se como tal. Leda, sua mãe, havia se enforcado “*torturada/ de mágoas com vergonha*”¹¹⁶ da filha; Menelau “*que longo tempo errou/ no mar, teve morte funesta*”¹¹⁷; seus irmãos, Castor e Pólux, estavam desaparecidos; Ílion fenecera em chamas: “*por causa de mim, fonte de tanta morte,/ por causa do meu nome, que tanta dor provoca*”¹¹⁸.

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 [*dystychestaton*]
beleza, para obter as minhas núpcias,
[...] **E o meu nome junto das correntes do Simoente**
mentirosa[*mapsidion*] **fama** [*phatin*] **apresenta**.¹¹⁹

Há uma 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 de um recai sobre o outro. Essa associação/dissociação é uma constante nos discursos da peça, a exemplo da observação de Teucro após encontrar Helena: “Se o teu corpo [*soma*] é parecido ao de Helena, não tens/ semelhante o espírito [*frenas*], antes muito diferente”¹²⁰.

Helena maldiz sua beleza, causadora de sua desgraça, como um fado pré-determinado pelos deuses tal como Pandora. Ainda que não faça referência explícita à 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 através de um instrumento enganador. Essa explicação feita por ela é semelhante à argumentação de Górgias no *Elogio de Helena*, o qual é anterior à apresentação de *As Troianas*. Apesar de sua fala projetar a imagem de uma mulher desgraçada, ao aventar que a sua concepção foi arquitetada pelos deuses ela confere a si mesma uma condição especial e distinta das demais companheiras.

Queridas amigas, a que sorte [*potmos*] **fui eu atrelada** [*synezugen*]!
A que me deu o ser gerou um prodígio [*teras*] **para os homens!**
Na verdade, nunca mulher grega ou bárbara

¹¹⁵ EURÍPIDES. *Helena*. v. 219-229.

¹¹⁶ *Idem*. v. 201-202.

¹¹⁷ *Idem*. v. 203-204.

¹¹⁸ *Idem*. v. 198-199.

¹¹⁹ *Idem*. v. 232-236; 250-251.

¹²⁰ *Idem*. v. 160-161.

deu à luz um alvo invólucro de ovo,
 em que, **segundo dizem, Leda de Zeus me gerou.**
Prodígio [teras] foram também a minha vida e os meus actos:
os que pratiquei devido a Hera e os que a beleza 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 [tychas] que agora possuo
pudessem os Helenos esquecer, a minha inocência
guardando na memória, como preservam as maldades.¹²¹

Novamente é posta em pauta a origem divina de Helena, contradizendo as colocações feitas no prólogo, quando a preferência foi pela sua origem humana.¹²² 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*”¹²³. É uma sequência de trinta e cinco versos, apontando, de maneira ordenada (“Primeiro”, “em seguida”, “agora”), 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.

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 mulheres 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 as que perderam a oportunidade de se casarem, como Policena - que morre em sacrifício sobre o túmulo de Aquiles - e Cassandra, que além de ser violada 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*”¹²⁴. 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*”¹²⁵. Ou seja, ela aponta que ela é a causa de muitas desgraças, mas não assume um *ethos* de culpada.

Chamo atenção aqui para um detalhe que considero intrigante: a ausência de

¹²¹ EURÍPIDES. *Helena*. v. 255-266.

¹²² 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.

¹²³ *Idem*. v. 267-269.

¹²⁴ EURÍPIDES. *Helena*. v. 255-266.

¹²⁵ *Idem*. v. 280.

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 do *ethos* pré-discursivo de Helena que poderia prejudicar a projeção do seu *ethos* discursivo, posto que são *ethe* divergentes.

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*”¹²⁶. Helena está *morta* e para que retorne à Lacedemônia ela precisa de uma nova vida. A presença do *eidolon* de Helena também reforça esse tom mórbido na trama, lembrando o episódio da *Odisseia* da passagem pelo Hades, na qual o que se vê dos mortos é o *eidolon*.¹²⁷

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 que ressoa, do início ao fim com ecos da morte.¹²⁸

Helena está numa realidade suspensa não só porque o Egito é um espaço bárbaro, 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. Tradicionalmente, a menina se 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 sua condição relacionada à da deusa Perséfone: “para a noiva mortal, o casamento é uma morte simbólica transitória para um novo papel numa outra casa”¹²⁹. O estatuto de Helena é semelhante ao da virgem, baseada na divisão estabelecida por Helene Foley, segundo a qual o ciclo de vida da mulher ática se divide em *virgem*, *esposa* e *mãe*. Semelhante ao da virgem, pois, enquanto sozinha em terra estrangeira, como as cativas gregas, ela deve 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*

¹²⁶ *Idem.* v. 285-286.

¹²⁷ NÓLIBOS, 2006, p. 218.

¹²⁸ BURIAN, 2007, p. 13.

¹²⁹ FOLEY, 2003, p. 305.

peanes destinados aos mortos”¹³⁰. 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. É importante notar aqui a associação de Helena como devotada à uma deusa virgem e protetora dos aqueus. Também como Perséfone renasce, ou seja, ascende do mundo dos mortos, Helena sairá do mundo bárbaro para retornar à sua terra pátria¹³¹, com uma nova *kleos*, pois “*a infeliz [talaina] filha de Tindáreo uma fama [femas] /funesta [kakas] suportou, sem ter culpa [aitia] de nada*”¹³², uma mulher que amaldiçoou sua beleza, que se vê desafortunada, longe da pátria e do esposo, enquanto é odiada injustamente por toda a Hélade, ao fim, terá sobre si o respaldo do marido e o reconhecimento de sua nobreza e virtuosidade.

Ó desafortunada Tróia, **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 [demas]**, pelo contrário, **foi a minha perdição e perdeu a cidadela dardânia**, causando morte aos Aqueus.¹³³

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

O ano da apresentação de *Helena*, 412 a.C., é o mesmo 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 pelos espartanos e pelo abandono em série dos membros da Simaquia de Delos (cf. Tuc. 8. 14-17 e 32)”.¹³⁴ Este é um detalhe que qualquer historiador que venha a lidar com essa peça jamais deixa de fazer referência, dentre estes, Paulina Terra Nólibos, que cita Doniger, aponta a coerência do *eidolon* de Helena como um recurso de questionamento da Guerra de Troia e, associativamente, da guerra com Esparta contemporânea de Eurípides.¹³⁵

3.3.3. O marido perdido no mar encontra sua fiel esposa

¹³⁰ EURÍPIDES. *Helena*. v. 176-178.

¹³¹ Essa comparação é uma análise presente no capítulo *Anodos Dramas: Euripides'Alcestis and Helen*, na obra de já aqui referenciada de Helene Foley.

¹³² EURÍPIDES. *Helena*. v. 614-615.

¹³³ *Idem*. v. 362-365; 383-385.

¹³⁴ FERREIRA, José Ribeiro. Introdução. In: EURÍPIDES. *Helena*. Coimbra: Festeia, 2005.

¹³⁵ NÓLIBOS, 2006, p. 217.

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.

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** [*kakon panton*]
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.¹³⁶

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 Teoclímeno: é que não é permitida a presença dos gregos, sob 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 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 *Odisseia*:

VELHA
Porque 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.¹³⁷

Primeiro temos um trecho que, embora sem o aedo, lembra o episódio do Canto VIII da *Odisseia* 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 Troia por engenho do rei de Ítaca: “*Foi este o canto do celeberrimo aedo. Mas Ulisses derretia-se/ a chorar: das pálpebras as lágrimas humedeciam-lhe o rosto*”¹³⁸. 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*”.¹³⁹ Também nas palavras da velha há a contradição entre a

¹³⁶ EURÍPIDES. *Helena*. v. 423-429.

¹³⁷ *Idem*. v. 456-457; 464.

¹³⁸ HOMERO. *Od.* Canto VIII, v. 521-522.

¹³⁹ EURÍPIDES. *Helena*. v. 470; 472; 474.

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.

Que pensar? Que hei-de dizer? Às minhas desgraças
de outrora o que acabo de escutar acrescenta outras,
se trago a minha esposa de Tróia onde a recuperei,
aqui acabo de chegar e a deixei a salvo numa gruta,
e entretanto **com o mesmo nome da minha
uma outra mulher reside nestes palácios.**
E disse a velha que ela é filha de Zeus.
**Mas haverá realmente um homem com o nome 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 de Tíndaro?
**Há outra terra com o mesmo nome de Lacedemônia
e de Tróia?** Eu já nem sei que deva dizer.¹⁴⁰

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 pequena 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 me proponho mais a analisar as *rheseis*, oferece elementos essenciais para o entendimento da peça como um todo a ser comparado com a trama da *Odisseia*.

3.3.3.1 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

¹⁴⁰ *Idem.* v. 483-496.

penumbra”¹⁴¹, para mais tarde acrescentar à 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”¹⁴². 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 descrita 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 Atrida¹⁴³, a descrição da forja do escudo de Aquiles por Hefesto¹⁴⁴, a criação e transmissão da taça de Menelau¹⁴⁵, a história de como Odisseu ganhou seu arco de Ífito¹⁴⁶, a descrição da cicatriz de Odisseu e de como ele a adquiriu¹⁴⁷, assim como a descrição de como Odisseu entalhou a partir de uma oliveira o leito que era seu e de Penélope¹⁴⁸. Não estamos falando simplesmente de um cetro, de um escudo, de uma taça, de um arco, de uma cicatriz ou de uma cama quaisquer; tratam-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 conhecemos¹⁴⁹, mas são vários os verbos que podem ser

¹⁴¹ AUERBACH, Erich. La cicatriz de Ulisses. In: *Mimesis: la realidad en la literatura*. Fondo de Cultura Económica, 1950. p.11.

¹⁴² *Idem*. p.12.

¹⁴³ HOMERO. *Il.*, Canto II, vv.101-109.

¹⁴⁴ *Idem*. Canto XVIII, vv. 468-608.

¹⁴⁵ HOMERO. *Od.*, Canto IV, vv. 615-619.

¹⁴⁶ *Idem*. Canto XXI, vv. 13-41.

¹⁴⁷ *Idem*. Canto XIX, vv. 393-447.

¹⁴⁸ *Idem*. Canto XXIII, vv. 90-204.

¹⁴⁹ SNELL, Bruno. *A descoberta do espírito*. Lisboa: 70, 1996.

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 *Odisseia*: 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, significaria tomar conhecimento de algo. 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 [*safes*] 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 Tróia ao mesmo tempo?
 HELENA
O nome pode estar em muitos sítios, o corpo não.¹⁵⁰

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 indetificação 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 através 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:

Mas se ele é

¹⁵⁰ EURÍPIDES. *Helena*. v. 559; 563; 566-568; 571; 574-580.

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.¹⁵¹

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 [csymbola] apenas para nós evidentes*”¹⁵². 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 espectador¹⁵³. 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 ao invés de revelados através de uma *peripécia*¹⁵⁴.

Na cena de Eurípides, não há o reconhecimento por sinais, ainda que Helena tenha apontado essa possibilidade anteriormente. Quem confirma as palavras da mulher é um servo que ficara na gruta e que chega contando assustado que “*Evolou-se a tua mulher nas regiões etéreas [pros aiteros],/ elevando-se invisível*”¹⁵⁵. Antes de partir, o *eidolon* deixa uma mensagem que redime Helena:

Ó desventurados [*talaiporoi*] Frígios
e todos vós, Aqueus, **que por mim**, junto do Escamandro,
nas suas margens, pereceste devido às maquinações [*mechanais*]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** [*talaina*]**filha de Tíndaro uma fama** [*femas*]

¹⁵¹ HOMERO. *Od.*, Canto XXIII, v. 107-110.

¹⁵² EURÍPIDES. *Helena*. v. 290-291.

¹⁵³ ARISTÓTELES. *Poética*. 1452a.

¹⁵⁴ ARISTÓTELES. *Poética*. 1454b.

¹⁵⁵ EURÍPIDES. *Helena*. v. 605-606.

funesta [*kakas*] suportou, sem ter culpa [*aitia*] de nada.¹⁵⁶

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, o que poderia ser interpretado como um indício da falta de sintonia entre ambos, ainda que, mais adiante, eles troquem juras de amor e de fidelidade. Mesmo assim, a cena cumpre o papel de reviravolta da trama, a partir da qual se redirecionam os destinos dos personagens.

3.3.4 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 Tróia.¹⁵⁷

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 Troia, de maneira coerente com a explicação já feita pela protagonista 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:

Não foi ela. Fomos enganados [*hepatemenoï*] pelos deuses
e tivemos entre mãos uma rele imagem [*agalma*] feita de névoa [*nefeles*]
[...] Foi obra de Hera e fruto da discórdia [*eris*] das três deusas¹⁵⁸.

Nessa sequência, o tom das falas é o de lamento da 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. A argumentação é semelhante à de Górgias no *Elogio de Helena*, cuja data antecede a apresentação de *As Troianas*, peça na qual Helena apresenta um discurso extremamente semelhante inclusive na ordenação dos argumentos, sendo que os mais significativos para essa comparação são os da vontade divina como determinante das vidas humanas.

¹⁵⁶ *Idem.* v. 608-615.

¹⁵⁷ *Idem.* v. 648-651.

¹⁵⁸ EURÍPIDES. *Helena*. v. 705; 708.

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 [tyches] estável na vida.**¹⁵⁹

O discurso do servo é deliberativo, 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 *logos* da protagonista: “*Tu e o teu marido tendes suportado muitos sofrimentos:/ tu devido às calúnias e ele na refrega do combate*”¹⁶⁰. Se os dois são inocentes, qual o sentido do sofrimento?

Percebo na fala do servo um lugar-comum (*topos*) que se encaixa naquele *racionalismo crítico* de Eurípides do qual nos fala Jacqueline Romilly:

Mas agora vejo como a arte dos adivinhos é falsa [*pseudon*] e cheia de mentiras. Nada há de verdadeiro [*ygies*] na chama que arde, nem nas vozes dos seres alados. **É ingenuidade pensar que as aves sirvam de ajuda aos mortais.** Pois Calcas nada disse nem comunicou ao exército, ele que, por uma nuvem, via morrerem os companheiros. **Também Heleno o não fez, e a cidade foi destruída em vão.** Poder-se-á dizer que um deus assim o quis. **Que interessa então consultar os oráculos?** Aos deuses convém sacrificar, implorando os seus benefícios, e deixarmo-nos de profecias. São pura invenção a servir de isca à existência e ninguém, sem trabalhar, enriqueceu com as chamas dos sacrifícios. **A razão [*gnome*] e a prudência [*euboulyia*] são a melhor profecia [*mantis*].**¹⁶¹

Questiona-se a devoção aos deuses, a utilidade/eficiência das práticas votivas e divinatórias, mas não a pré-determinação. Intrínseco a essa crítica está a recomendação do que é conveniente, “*A razão e a prudência são a melhor profecia*”¹⁶².

Após a saída do servo, o casal retoma a troca rápida de versos, na qual Helena informa Menelau do assédio de Teoclímeneo e do perigo que corre o esposo por causa disso. O marido, entretanto, tem dúvidas, “*Mas, se evitaste as relações, disso não tenho certeza*”¹⁶³. 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.¹⁶⁴

Helena reafirma votos de fidelidade ao companheiro, pedindo que desista dela e fuja,

¹⁵⁹ *Idem.* v. 711-715.

¹⁶⁰ *Idem.* v. 716-717.

¹⁶¹ EURÍPIDES. *Helena*. v. 744-757.

¹⁶² *Idem.* v. 757.

¹⁶³ *Idem.* v. 794.

¹⁶⁴ Cf. p. 27-28.

caso contrário, seria morto por Teoclímeneo ao tentar levá-la, ao que tem a resposta dele: “*Abandonando-te? Destruí Tróia por tua causa...*”¹⁶⁵. Menelau faz muitas perguntas e oferece poucas respostas, ele é um interlocutor ingênuo de Helena, que direciona a conversa rumo aos seus planos de fuga: “*Estás em situação sem saída. Deves usar de engenho [mechanes]*”¹⁶⁶. O plano de Helena é cooptar a profetisa Teónoe, irmã de Teoclímeneo, 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*”¹⁶⁷. 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.

[...] 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 lançam-nos sob pesados túmulos de terra.¹⁶⁸

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 assembleia 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 *rheseis* que merecem ser analisadas detalhadamente.

3.3.4.1 Defesa de Helena

Nos seis primeiros versos dessa *rhesis*, 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 Teoclímeneo. Os argumentos iniciam com um lugar-comum - “*ora a divindade detesta a violência e ordena/ a todos que os bens não sejam*

¹⁶⁵ EURÍPIDES. *Helena*. v. 806.

¹⁶⁶ *Idem*. v. 813.

¹⁶⁷ *Idem*. v. 830.

¹⁶⁸ *Idem*. v. 849-854.

adquiridos pela rapina”¹⁶⁹, - e uma máxima deliberativa:

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** [Bía].¹⁷⁰

Helena trata de si como um bem material, uma associação bastante comum na lógica das uniões áticas, além de fazer uma referência que pode ser encarada como um julgamento da atitude de Páris, que a levou à força de seu palácio, da mesma forma pretendida agora por Teoclímeno.

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.¹⁷¹

Através 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 *logos* 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.

Helena usa a estratégia retórica do *ad hominem*,¹⁷² valorizando a condição da sua interlocutora e direcionando o discurso para a pessoa ao invés da causa. 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 o coro da peça, a rainha espartana se dirige justamente para o *status* 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*”¹⁷³ e, caso Teónoe se

¹⁶⁹ EURÍPIDES. *Helena*. v. 903-904.

¹⁷⁰ *Idem*. v. 905-908.

¹⁷¹ *Idem*. v. 909-914.

¹⁷² “O *ad hominem* é uma estratégia múltipla, mas cujo princípio consiste em diminuir a distância, apegando-se ao que separa e aproxima os próprios indivíduos.” MEYER, 2007, p. 50-51.

¹⁷³ EURÍPIDES. *Helena*. v. 922-923.

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*”¹⁷⁴. Assim, há uma clara projeção do *pathos* de Teónoe no discurso de Helena, que avalia previamente as possíveis respostas de sua interlocutora.

A tônica dessa argumentação confere a Helena o *ethos* de uma mulher digna de pena, de piedade: 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*”¹⁷⁵ 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 aquecido 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*”¹⁷⁶, além de um argumento bem simples:

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?¹⁷⁷.

3.3.4.2 Defesa de Menelau

O discurso de Menelau é menos extenso. Diferentemente da esposa, ele não se posiciona como suplicante, e não pede pela sua vida, “*quanto a mim, não suportaria arrojarme aos teus joelhos/ nem humedecer os olhos de lágrimas, pois, se me mostrasse fraco,/ desmentiria em grande parte os feitos de Tróia*”¹⁷⁸. Ele se direciona ao espírito de Proteu, abraçando o túmulo e evocando o seu compromisso de proteger Helena e devolvê-la para o marido:

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,
fique difamado: **ela é soberana** [*kyria*] **agora**.¹⁷⁹

Teónoe desfruta de uma posição especial de intersecção entre os deuses, os homens e

¹⁷⁴ *Idem.* v. 917-918.

¹⁷⁵ *Idem.* v. 930.

¹⁷⁶ *Idem.* v. 935. Na verdade, o palácio realmente é de Helena, não de Menelau, que recebeu a coroa de Esparta ao casar-se com a Tindárida.

¹⁷⁷ *Idem.* v. 936-938.

¹⁷⁸ EURÍPIDES. *Helena*. v. 947-949.

¹⁷⁹ *Idem.* v. 965-967.

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 contribuía para a *polis*. 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 *kyrios* (senhor/guardião), que inclusive as representava por ocasião da necessidade de se pronunciarem em público, como num julgamento, por exemplo. O *kyrios* de Teónoe é Teoclímeneo, 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 assembleia e as vidas humanas.

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

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.**¹⁸⁰

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 mais legítimo por ser uma surpresa indesejada até mesmo para o orador, provocando provavelmente um *pathos* 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*”¹⁸¹.

3.3.4.3 Decisão de Teónoe

As primeiras palavras de Teónoe anunciam a sua decisão:

Eu nasci para ser piedosa e tenho a intenção de o ser.
Estimo a minha honra e a glória [*kleos*] de meu pai/
não desejaria manchar. A meu irmão não devo

¹⁸⁰ *Idem*, v. 969-974.

¹⁸¹ EURÍPIDES. *Helena*. v. 994-995.

fazer um favor que me vai revelar como uma infame.¹⁸²

Ela 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, assim 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 ou castas: “*E quanto a Cípris,/ que ela me seja benévola; com ela jamais concordarei./ Desejo para sempre manter a minha virgindade*”¹⁸³.

O *ethos* de Teónoe é o da discrição e ponderação: 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. Essa *rhexis* é sucinta, como avisa a própria oradora, “*não quero alongar as palavras*”¹⁸⁴. 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*”¹⁸⁵. 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 [keklese] de ímpio [dyssebes], em vez de piedoso [eyseboys]*”¹⁸⁶.

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

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.¹⁸⁷

Ou seja, ela exerce a intersecção entre a vontade do pai morto e o mundo dos vivos, ao invés de exercer um poder de livre decisão, ela opta por obedecer à vontade de Proteu. É a

¹⁸² *Idem.* v. 998-1001.

¹⁸³ *Idem.* v. 1006-1008.

¹⁸⁴ *Idem.* v. 1017.

¹⁸⁵ EURÍPIDES. *Helena.* v. 1025-1027.

¹⁸⁶ *Idem.* v. 1028-1029.

¹⁸⁷ *Idem.* v. 1646-1649.

partir dessas significações que Teónoe se apresenta como piedosa, honrada, e justa, 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.

3.3.5 Os planos de fuga e a *kleos* de Helena

O casal de reis espartanos passa a cogitar um plano de fuga, numa troca rápida de versos nos quais predominam as perguntas de Menelau e as maquinações de Helena, que elabora todo o plano: “*Escuta um sábio [sofon] conselho, mesmo que o diga uma mulher./ Aceitarias que, por palavras, declare tua morte, mesmo sem ter morrido?*”¹⁸⁸. Menelau, disfarçado de um servo náufrago, noticiará sua própria morte a Helena que fingirá aceitar a proposta de bodas com Teoclímeneo, contanto que antes possa prestar as devidas honras ao marido morto no mar, pedindo, para tal, que lhe seja concedido um navio: “*direi que na Hélade não é costume/ esconder na terra firme os que morrem no mar*”¹⁸⁹. Ela ainda avisa ao marido, numa pequena *rhexis*, 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 graças às minhas núpcias,
Cípris, filha de Dione, não queiras a minha ruína.
Abundantes sofrimentos me enviaste no passado.
Entregando o meu nome, não a minha pessoa, aos Bárbaros.
Permite que eu morra, se a morte desejares 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.¹⁹⁰

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 ideia 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

¹⁸⁸ *Idem.* v. 1049-1050.

¹⁸⁹ *Idem.* v. 1065-1066.

¹⁹⁰ EURÍPIDES. *Helena.* v. 1098-1106.

situações-limite causadas pelas heroínas ou contra estas¹⁹¹. É essencial na projeção de um *ethos* inocente a ideia do sacrifício, atraindo maior comoção do interlocutor/espectador diante de uma atitude tão altruísta.

A insistência de Helena na difamação de seu nome remete-nos a outro aspecto também levantado por Lyons, “ela é indubitavelmente, a única heroína a exibir uma relação consciente com a sua *kleos*”¹⁹². 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./ Por outro lado, a morte com punhal é digna e bela*”¹⁹³. A *kleos* (glória/reputação) feminina tem como exemplo maior a conduta de Penélope, como já vimos em tópicos anteriores:

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.¹⁹⁴

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 *kleos* da esposa em comparação com a do marido: a *kleos* de Penélope é complementar e ao mesmo tempo enaltecadora da *kleos* 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 *logos*. Esse aspecto é paradoxal com o *ethos* que se tenta projetar de esposa arquetípica, mas não é contraditório com o *ethos* 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 *Odisseia*, no qual os relatos do casal se desencontram. Isto posto, 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.

¹⁹¹ LYONS, 1996, p. 31.

¹⁹² Idem, p. 41.

¹⁹³ EURÍPIDES. *Helena*. v. 299-301.

¹⁹⁴ FOLEY, 2003, p.303. Como vemos no lamento de Penélope já aqui citado: “*Se ele regressasse para tomar conta da minha vida,/maior e mais bela seria a minha fama.*” HOMERO. *Od.*, Canto XVIII, v. 254-255)

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. Quem explica o que é necessário para o ritual é o marinheiro, relatando que se deve realizar as oferendas “*de acordo com a vida que cada um levou*”¹⁹⁵, 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:

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 passada, se fores a mulher
que deves ser para o teu marido.¹⁹⁶

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 ideia de morte/ascese e nova família/casamento apontados por Helene Foley. 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, Teoclímeno 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*”¹⁹⁷.

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

Um mensageiro, numa *rhexis* extensa e detalhada, intera o rei da fuga de Helena e Menelau, advertindo com uma máxima “*a sensata desconfiança,/ nada é mais proveitoso do*

¹⁹⁵ EURÍPIDES. *Helena*. v. 1253.

¹⁹⁶ EURÍPIDES. *Helena*. v. 1288-1293.

¹⁹⁷ *Idem*. v. 1449-1450.

¹⁹⁸ *Idem*. v. 1220.

que ela para os mortais”¹⁹⁹. Ao que o coro de cativas, dissimuladamente responde: “*Nunca esperaria que Menelau passasse despercebido/ de ti e de nós, Senhor, estando presente sem o notarmos*”²⁰⁰. A frase do mensageiro, seguida pela mentira cúmplice das cativas é completada pelas palavras de Teoclímeno:

Oh! Vencido pelas artimanhas de mulheres, infeliz de mim!

[...] Agora, porém, vou castigar a que foi a traidora para mim, a minha irmã que, conhecedora da presença de Menelau no palácio, não mo revelou.

E assim nenhum outro homem [andra] será enganado com as suas profecias.²⁰¹

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 a palavra *andra*, atentando para o detalhe de que não é usada a palavra homem no sentido de humanidade, mas de gênero, o que reforça o tom de reprimenda à conduta feminina, como enganadora e prejudicial ao sexo oposto.

Ao tentar entrar no palácio para castigar a irmã, ele 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).

Era **necessário**, de facto, que até ao tempo presente ela habitasse permanentemente nos teus palácios; mas uma vez destruída Tróia desde os fundamentos e não sendo necessário já ceder o nome 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.**²⁰²

As palavras de Castor retomam a explicação para a maquinação da guerra pelos deuses oferecida por Helena no prólogo, já apontada antes também por Górgias (como referido anteriormente) e cuja primeira menção é feita por Príamo no Canto II da *Ilíada*: “*Não és culpada de nada; os eternos, somente, têm culpa*”²⁰³. Castor em seguida conta para a irmã o que lhe está destinado: “*quando atingires a meta e o termo da tua vida,/ serás celebrada como deusa e junto dos Dioscuros/ participarás nas libações e a hospitalidade dos homens*

¹⁹⁹ *Idem.* v. 1617-1618.

²⁰⁰ *Idem.* v.1619-1620.

²⁰¹ *Idem.* v. 1621; 1624-1626.

²⁰² EURÍPIDES. *Helena*. v. 1650-1655; 1660-1661.

²⁰³ HOMERO. *Il.*, Canto II, v. 164.

[antropon]/ *terás junto de nós. Pois Zeus assim o decidiu*”²⁰⁴.

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.²⁰⁵

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 da do irmão Agamêmnon, que habita o Hades e lamenta, no Canto XXIV da *Odisseia*: *Para o meu regresso congeminou Zeus uma morte amarga,/ às mãos de Egisto e da minha esposa detestável.*²⁰⁶

Teoclímeno, por fim, redime o nome de Helena:

E ficai cientes de que da mulher mais virtuosa e casta
sois os parentes nascidos do mesmo sangue.
E felicito-vos por Helena, pela sua nobreza
de espírito **que não se vê em muitas mulheres.**²⁰⁷

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, uma raridade exemplar dentre as mulheres, destinada ao culto: uma casta deusa da beleza.

CORO
Muitas são as formas do divino,
E muitas as acções imprevistas dos deuses.
O que era esperado não se realizou;
Para o inesperado um deus encontrou o caminho.
E foi assim que terminou este drama.²⁰⁸

²⁰⁴ EURÍPIDES. *Helena*. v. 1666-1669.

²⁰⁵ *Idem*. v. 1676-1679.

²⁰⁶ *Idem*. v. 96-97.

²⁰⁷ EURÍPIDES. *Helena*. v. 1684-1687.

²⁰⁸ *Idem*. v. 1688-1692.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Aparentemente “fora dos padrões” esperados, as variações narrativas do ciclo épico presentes em *Helena* não são arbitrariedades de Eurípides, correspondendo às narrativas tradicionais em vários pontos. A análise da composição do *ethos* 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. Portanto, a pertinência da abordagem de um *ethos* pré-discursivo de Helena, composto pelos épicos conhecidos do auditório ateniense, e de um *ethos* no discurso da peça está na instrumentalidade de relacionar estes dois aspectos para uma abordagem mais complexa.

No primeiro capítulo deste trabalho, busquei apresentar detalhes das narrativas anteriores à peça *Helena* e que considero relacionados ao imaginário que cerca a construção do *ethos* pré-discursivo da heroína - quer para o espectador ateniense, quer para os próprios personagens da trama. Esse *ethos* pré-discursivo é marcado pela versão mais convencionalmente conhecida, aquela eternizada pela poesia homérica, na qual Helena esteve em Troia levada pelo desejo, embora tenha também mostrado pequenas contradições na conduta da rainha já na trama épica.

O estudo apresentado sobre o *ethos* prévio de Helena incluiu um panorama das figuras femininas homéricas, como forma de determinar quais as características positivas e negativas esperadas e apresentadas na representação da mulher numa sociedade patriarcal. A partir do arquétipo de esposa apresentado principalmente por Penélope, foram traçados alguns esboços daquilo que se esperaria das ações de Helena enquanto uma esposa ideal. Ao contrapor a caracterização dela nos épicos com aquela conferida à esposa de Odisseu, podemos especular que a heroína dificilmente corresponde aos padrões esperados.

Também foram feitas considerações sobre a *arete* feminina a partir de qualidades distintas daquelas associadas de maneira mais intrínseca com a esfera doméstica e conjugal. Essas qualidades são a beleza e a astúcia/inteligência, as quais são polissêmicas e multifacetadas. Helena tem seu *ethos* tão ambíguo quanto a beleza associada ao desejo de Cípris/Afrodite. Assim, as características mais marcantes da heroína que permanecem da tradição épica são a beleza excepcional e causadora da guerra, a duplicidade/falsidade feminina e a infidelidade.

Ainda no capítulo primeiro, apresentei não só a versão homérica como também brevemente as narrativas de Estesícoro, Heródoto e Górgias, a fim de exemplificar a

amplitude da representação do tema de Helena como causadora da Guerra de Troia, além do dinamismo/contradição dessa representação. Nas três alternativas há um tema central comum, mas as perspectivas são diferentes para a culpabilidade de Helena, todas elas defendendo a sua inocência, todas três coerentes com a *Ilíada* e com a *Odisseia* e dotadas de elementos comuns com a trama de Eurípides: o *eidolon* de Estesícoro, o Egito de Heródoto (e de Homero), o argumento da determinação divina de Górgias.

No capítulo 2, realizei algumas assertivas referentes à composição da trama por Eurípides a partir das tradições narrativas anteriores, das quais apresentei algumas relações, atinentes principalmente à *Odisseia*, mas também ao *Elogio de Helena* de Górgias e à narrativa do rapto de Perséfone. Compreendo que através das associações com Penélope, poderia haver a intencionalidade de uma aproximação/sobreposição do *ethos* de esposa fiel com relação ao *ethos* de infiel anteriormente projetado sobre Helena; a mesma relação se daria para com o *ethos* de inocência/castidade através das semelhanças com o rapto de Perséfone e com a condição de noiva virgem intrínseca a essa narrativa.

Mas a dedicação principal desta etapa do trabalho foi para com a análise das falas das personagens da peça, sobretudo das *rheseis*, tomando como referencial a *Retórica* de Aristóteles²⁰⁹, *A retórica* - de Michel Meyer e a noção de *ethos* pré-discursivo e *ethos* discursivo de Dominique Maingueneau que, embora seja um pesquisador da pragmática, traz considerações pertinentes também à retórica. Pude perceber 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 epopeia. Através da comparação entre a relação de Helena com Menelau e a de Penélope com Odisseu, ratifiquei as considerações já feitas por Helene Foley acerca da *kleos* 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.

A análise da composição do *ethos* de Helena por Eurípides levou à conclusão de que a heroína constitui seu *logos* e projeta seu *ethos* a partir da expectativa de um determinado *pathos* de seu interlocutor/espectador e que é composto a partir das disposições estabelecidas

²⁰⁹ Embora a retórica aristotélica seja posterior a Eurípides, o uso desta como referencial para a análise se justifica expressamente por ser uma fonte imprescindível para os estudos do gênero. Aristóteles é uma referência a qual todo pesquisador que se proponha a pesquisar a argumentação/persuasão se remete em algum momento ou outro.

pelo *ethos* pré-discursivo dela como uma mulher infiel e causadora de desgraças pela sua beleza, gerando uma contradição. As condições das quais partem Eurípides e Helena na elaboração e projeção do *ethos* discursivo da personagem oferecem um embate a ser travado: *ethos* pré-discursivo X *ethos* discursivo. Uma vez que o texto oferece somente aspectos discursivos e não os oratórios para a análise da projeção do caráter da oradora, limitei o estudo aos aspectos compreensíveis a partir do *logos* dela, da sua argumentação e disposição dessa argumentação.

O *ethos* projetado no discurso de Helena é o daquela que é um joguete 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 que arquitetaram uma guerra terrível para os dois lados da refrega. É deslocada a atenção para o porquê da vontade de guerra dos deuses, ao invés da causa, do instrumento utilizado para provocar a guerra, pois atacar a causa é atacar Helena, ou seja, nesse caso, argumentar *ad rem* é também argumentar *ad hominem*.²¹⁰

Ao contemplar as construções semânticas ao redor da figura de Helena nas narrativas tradicionais e na tragédia de Eurípides aqui analisada, 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 *Odisseia* 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.²¹¹ Para Edith Hall e Helene Foley²¹², estes propósitos 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. Contudo, a proposta desta pesquisa foi de como o poeta compõe o *ethos* da heroína, sendo assim, um aspecto que fica sem resposta (embora se

²¹⁰ “Na discussão da discordância entre indivíduos sobre uma questão que surge, o tratamento da questão (o que constitui o *ad rem*) se mescla à invocação pessoal (o que define o *ad hominem*), uma vez que o problemático é a *causa* dessa distância *intersubjetiva*. Cada um está implicado no ponto de vista que defende. Com frequência, atacar uma tese proposta por A é, de modo implícito, pôr A em causa. E A ficará satisfeito se *aquilo que* ele pensa triunfar, prova de que o *ad rem* e o *ad hominem* se sobrepõem implicitamente.” MEYER, 2007, p. 50.

²¹¹ Uma discussão presente que poderia ser apontada como um possível propósito da peça é o da utilidade da guerra, sobretudo tendo-se em conta derrota na Sicília e muitas outras vicissitudes da Guerra do Peloponeso - aqui a peça teria também, de maneira menos aparente, o tom de uma retórica deliberativa, ou, ao menos, a intencionalidade de uma retórica deliberativa: tratar do futuro da *polis* e de seu bem-estar.

²¹² Cf. FOLEY, 2003; HALL, 2003.

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 um novo esforço de pesquisa.

Analisei a peça enquanto constituída por discursos pensados, produzidos e direcionados para um público conhecedor da história que iria ser contada, assim como seus precedentes e desdobramentos futuros que extrapolam o recorte temporal da narrativa das peças, – estas poderiam ser consideradas como episódios de uma trama maior, que incorpora todo o universo das narrativas tradicionais comuns a todos numa determinada cultura. Eurípides usou certas formas de persuasão na caracterização dos seus personagens e nos seus discursos, legitimando suas variações narrativas ao mesmo tempo em que as questionava frente ao espectador. Essas estratégias estão intimamente ligadas, em sua forma, com a retórica.

Sem dúvida nenhuma, a influência da retórica contemporânea, que dava aos argumentos de conveniência um lugar privilegiado, pode ter a sua parcela em tais análises; [...]. Mas Eurípides não teria feito um tal uso deste tipo de argumento, se ele não se tivesse inserido na sua visão do mundo - da mesma maneira que se inseria no sistema de pensamento de muitos atenienses de então. A época descrita por Tucídides não é uma época de desinteresse.²¹³

Portanto, estudar a composição dos *ethe* de Helena na tragédia euripidiana enquanto contemporânea da retórica (um instrumento civil) é também estudar como as palavras se relacionam com o mundo na perspectiva de Eurípides, como a linguagem expressa a compreensão do homem de seu lugar na *polis*²¹⁴. Questiona-se assim, em que instâncias a herança das histórias do passado influenciam no presente da vida pública, uma vez que a tragédia parte de uma memória comum e é representada e voltada para essa mesma coletividade.

²¹³ ROMILLY, 1999. p. 119.

²¹⁴ Cf. GOLDHILL, 2003, p. 149.

REFERÊNCIAS

- ALLAN, William. Introduction. In: EURIPIDES. *Helen*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.
- AMOSSY, Ruth. (org.). *Imagens de si no discurso*. São Paulo: Contexto, 2008.
- ARISTÓTELES. *Poética*. 8.ed. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2008.
- ARISTÓTELES. *Retórica*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2005.
- AUERBACH, Eric. La cicatriz de Ulisses. In: *Mimesis: la realidad en la literatura*. Fondo de Cultura Económica, 1950.
- BONNARD, André. *A Civilização Grega*. Lisboa: Edições 70, 2007
- BURIAN, Peter. Introduction. In: EURIPIDES. *Helen*. London: Aris & Phillips Classical Texts, 2007.
- BURIAN, Peter. Myth into *muthos*: the shaping of tragic plot. In: *Cambridge Companion to Greek Tragedy*. 5 ed. EASTERLING, P. E. United Kingdom: Cambridge University Press, 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.
- CARVALHO, José Murilo de. História intelectual no Brasil: a retórica como chave de leitura. *Topoi*. Rio de Janeiro, n.1, jan/dez. 2000. p. 123-152.
- CHARTIER, Roger. O mundo como representação. In: *À beira da falésia*: a história entre certezas e inquietudes. Porto Alegre: UFRGS, 2002.
- CROALLY, N.T. The Agōn. In: *Euripidean Polemic*. 3.ed. Cambridge: Cambridge University Press, 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; Brasília, DF: UnB, 1992.
- EASTERLING, P. E. *Cambridge Companion to Greek Tragedy*. 5 ed. United Kingdom: Cambridge University Press, 2003.
- EURIPIDES. *Helen*. Oxford: Aris & Phillips Classical Texts, 2007.
- EURÍPIDES. *Helena*. Tradução de José Ribeiro Ferreira. Coimbra: Festeia, 2005.

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

_____. *Electra*. Tradução de Fernanda Brasete. Liga de Amigos de Conimbriga, 2002.

_____. *Orestes*. Tradução de Augusta Fernanda de Oliveira e Silva. Brasília: Universidade de Brasília, 1999.

EVRIPIDIDIS. ΟΡΕΣΤΗΣ. In: *EVRIPIDIDIS FABVLAE*. Great Britain, 1943.

FOLEY, Helene P. *Female Acts in Greek Tragedy*. Princeton: Princeton University Press, 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: *Cambridge Companion to Greek Tragedy*. 5 ed. EASTERLING, P. E. United Kingdom: Cambridge University Press, 2003. p. 127-150.

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.

HALL, Edith. The sociology of Athenian tragedy. In: EASTERLING, P. E. *The Cambridge Companion to Greek tragedy*. 5 ed. EASTERLING, P. E. United Kingdom: Cambridge University Press, 2003. p. 93-127.

HERÓDOTOS. Livro II. 112-120. In: _____. *História*. 2.ed. Traduzido por Mário de Gama Kury. Brasília: Editora UnB, 1988.

HOMERO. *Iliada*. 6.ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.

_____. *Odisseia*. Lisboa: Biblioteca Editores Independentes, 2008.

JAEGER, Werner. *Paideia*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

KASTELY, James L. Violence and Rethoric in Euripides's Hecuba. *Modern Language Association*, v. 108, n. 5, p.1036-1049, out.1993. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/462984>> Acesso em: 27 mar. 2012.

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, Elias 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 Press, 1940.

LYONS, Deborah. *Gender and Immortality: Heroines in Ancient Greek Myth and Cult*. Princeton: Princeton, 1996.

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

MAINGUENEAU, Dominique. Ethos, cenografia, incorporação. In: *Imagens de si no discurso*. AMOSSY, Ruth. (org.). São Paulo: Contexto, 2008. p. 69-90.

MEYER, Michel. In: *A retórica*. São Paulo: Ática, 2007.

MURRAY, Gilbert. *Eruipides 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.

PEREIRA, Maria Helena da Rocha. Introdução. In: EURÍPIDES. *As Troianas*. Lisboa: Edições 70, 1996.

PEREIRA, Maria Helena da Rocha. *Estudos de História da Cultura Clássica*. Volume I - Cultura Grega. 10. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2006.

REBOUL, Olivier. *Introdução à retórica*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

ROMILLY, Jacqueline. *A Tragédia Grega*. Brasília: UnB, 1998.

_____. *A Tragédia Grega*. Lisboa: Edições 70, 1999.

SEMÓNIDES. Sátira contra as Mulheres (fr. 7 W). Traduzido por Frederico Lourenço. In: LOURENÇO, Frederico. *Poesia Grega: de Alcman a Teócrito*. Lisboa: Livros Cotovia, 2006.

SIQUEIRA, Cíntia de Moura. *Sobre as Helenas de Eurípides*. 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.

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.

VERNANT, Jean-Pierre. *O Mito e a Religião na Grécia Antiga*. Lisboa: Teorema, 1991

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

WEFFORT, Luis Fernando. *Poesia, retórica e educação na Ifigênia em Aulis de Eurípides*. 2008. 137 f. Dissertação (Mestrado em Educação), Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2008.