



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE LITERATURA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

CÍNTIA ARAÚJO OLIVEIRA

**DRAMA TECIDO EM PALAVRAS: MULTIPLICIDADES DE HELENA NO
TEATRO DE EURÍPIDES**

FORTALEZA

2015

CÍNTIA ARAÚJO OLIVEIRA

DRAMA TECIDO EM PALAVRAS: MULTIPLICIDADES DE HELENA NO TEATRO DE
EURÍPIDES

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de mestre em Letras. Área de concentração: Literatura Comparada.

Orientador: Prof. Dr. Orlando Luiz de Araújo.

FORTALEZA

2015

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca de Ciências Humanas

-
- O48d Oliveira, Cíntia Araújo.
Drama tecido em palavras : multiplicidades de Helena no teatro de Eurípides / Cíntia Araújo
Oliveira. – 2015.
96 f. : il. color., enc. ; 30 cm.
- Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades,
Departamento de Literatura, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza, 2015.
Área de Concentração: Literatura Comparada.
Orientação: Prof. Dr. Orlando Luiz de Araújo.
1. Gêneros literários. 2. Literatura grega. 3. Análise do discurso. I. Título.

CÍNTIA ARAÚJO OLIVEIRA

DRAMA TECIDO EM PALAVRAS: MULTIPLICIDADES DE HELENA NO TEATRO DE
EURÍPIDES

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de mestre em Letras. Área de concentração: Literatura Comparada.

Orientador: Prof. Dr. Orlando Luiz de Araújo.

Aprovada em: ___/___/_____.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Orlando Luiz de Araújo (Orientador)

Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof^a. Dr^a. Maria Regina Candido

Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ)

Prof^a. Dr^a. Ana Maria César Pompeu

Universidade Federal do Ceará (UFC)

Aos meus pais, Fátima e Carlos, sempre
incentivadores de meus estudos.

Ao Rafael, meu amor.

Aos meus amigos.

Aos meus professores.

AGRADECIMENTOS

À Universidade Federal do Ceará e ao Programa de Pós-Graduação em Letras.

À FUNCAP, pelo financiamento desta pesquisa.

Ao Prof. Dr. Orlando Luiz de Araújo, pela cuidadosa orientação.

Aos professores participantes das bancas examinadoras Dr. Francisco Edi de Oliveira Sousa, Dr^a. Maria Regina Candido e Dr^a. Ana Maria César Pompeu, pelas atentas leituras e pelas valiosas colaborações e sugestões.

A minha família, por todo o amor e apoio.

Aos meus amigos, que sempre acompanharam, com lealdade, meus momentos de alegria e de angústia.

Ao Rafael, pelo companheirismo e pela união no amor, na vida e nos estudos clássicos.

“Onde há uma Helena, é Troia”. (Sêneca)

RESUMO

Helena, filha de Zeus, esposa de Menelau e mais bela entre as mortais, desperta atenção a partir da complexidade observada em suas representações na Literatura Antiga: símbolo de beleza e de transgressão, Helena é uma figura ambígua, ora apresentada como motivo maior da Guerra de Troia, ora revelada como vítima das vontades divinas. Helena, enquanto personagem, revela-se uma fonte de criação poética, permitindo muitas apresentações de sua figura nada simples, conforme podemos observar nas muitas Helenas de Eurípides, tragediógrafo grego do século V a.C., autor de peças como *Troianas*. Nessa obra, a bela mulher é rejeitada e reprovada pelas mulheres de Troia, por ter causado a guerra, a morte de vários heróis e a desgraça de inúmeras pessoas. Tanto a beleza física quanto a beleza das palavras de Helena, quando ela se apresenta no drama, mostram a força persuasiva da personagem que se configura uma ameaça ao bom julgamento da verdade e da justiça. Já em *Helena*, outra tragédia de Eurípides, a inventividade do autor e a estrutura do drama permitem que a força dos argumentos apresentados pela personagem – amparados por uma versão do mito em que a filha de Zeus é completamente inocente, fiel e virtuosa – seja, mais uma vez, observada. Vernant (2011) e Brandão (1985) afirmam que a inventividade própria de Eurípides, acerca da criação de personagens e de suas falas dentro das tragédias, é efeito da influência sofista e retórica de seu tempo, e Baliff (2001) assegura a relação existente entre sedução, feminino e retórica, enquanto Mastronarde (2010) e Sansone (2012) chamam atenção para o desdobramento peculiar e específico do gênero dramático, que permite às personagens o desenvolvimento de habilidades linguísticas e a sofisticação argumentativa que situaria o drama como gênero de grande inovação na Literatura Grega. Nesta dissertação, portanto, objetivamos analisar as apresentações de Helena, situadas entre a inventividade do drama e a potencialidade dos discursos, de acordo com a multiplicidade que a personagem suscita e que parece ser o próprio desdobramento da criação poética e da multifacetada linguagem.

Palavras-chave: Eurípides. Helena. Multiplicidade. Drama Grego.

ABSTRACT

Helen, daughter of Zeus, wife of Menelaus and the most beautiful woman among mortals, arouses attention because of the complexity observed in her representations in Ancient Literature: symbol of beauty and transgression, Helen is an ambiguous figure, sometimes presented as the main reason of Trojan War, sometimes revealed as a victim of divine wills. Helen, as a character, proves to be a source of poetic creation, allowing many performances of her figure which is not simple, as we can see in several Helens of Euripides, Greek playwright from the fifth century BC, author of plays such as *Trojan Women*. In this play, the beautiful woman is rejected and disapproved by the women of Troy, for having caused the war, the death of many heroes and the misfortune of countless people. Both physical beauty and the beauty of the words of Helen when she performs in drama show the persuasive force of the character who configures a threat to the good judgment of truth and justice. However, in *Helen*, another tragedy by Euripides, the inventiveness of the author and the structure of the drama allow the strength of the arguments presented by the character – supported by a version of the myth in which the daughter of Zeus is completely innocent, faithful and virtuous – is observed again. Vernant (2011) and Brandão (1985) argue that the very inventiveness of Euripides, about the creation of their characters and their lines inside the plays, is an influence and an effect of sophist rhetoric of his time, and Baliff (2001) ensures the relationship between seduction, feminine and rethoric, while Mastronarde (2010) and Sansone (2012) arouses attention to the peculiar and specific development of the dramatic genre, which allows characters to develop language skills and argumentative sophistication that would place the Greek drama as a genre of great innovation in Greek Literature. This thesis therefore aims to observe and analyze Helen's performances, situated between the inventiveness of drama and the potentiality of speeches, according to the multitude that this character raises, which seems to be the proper unfolding of poetic creation and multifaceted language.

Keywords: Euripides. Helen. Multiplicity. Greek drama.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	11
2 ORIGENS E PERCURSOS DE HELENA	15
2.1 Helena, figura mitológica e histórica	15
2.2 Helena na épica homérica.....	20
2.3 Helena na lírica grega.....	27
2.4 Helena na poesia dramática e na filosofia: <i>Agamêmnon</i> de Ésquilo, <i>Elogio de Helena</i> de Górgias e <i>Elogio de Helena</i> de Isócrates.....	37
3 HELENAS DE EURÍPIDES: <i>TROIANAS</i> E <i>ORESTES</i>	49
3.1 A voz de Helena em <i>Troianas</i> e seu debate com Hécuba e Menelau.....	51
3.2 Helena em <i>Orestes</i> : insultada, porém salva.....	64
3.3 Eurípides entre a retórica e a inventividade do drama	67
4 HELENA, TRADIÇÃO E LINGUAGEM: HELENA SE DIZ DE VÁRIAS FORMAS.....	73
4.1 O outro, o mesmo: metatetralidade em <i>Helena</i>	75
4.2 Helena a serviço de quê ou de quem?	85
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	92
REFERÊNCIAS	94

1 INTRODUÇÃO

Helena é definida, tradicionalmente, como filha mortal de Zeus e mulher do rei espartano Menelau, por quem gregos e troianos combatem na Guerra de Troia. A despeito das possibilidades de se considerar Helena culpada ou não pela guerra, uma característica comumente atribuída a essa personagem é sua sublime beleza, que certamente contribuiu para a complexa caracterização feita de Helena em diversas obras da Literatura Antiga.

Eurípides, tragediógrafo do século V a. C., foi um autor que trouxe muitas apresentações de Helena, algumas consagradas pela tradição mítica, como em *Troianas*, tragédia de 415 a. C., e outras que reorganizam ou remodelam a tradição, como a Helena da peça que leva seu nome, *Helena*, de 412 a. C. Símbolo de beleza, desejo e persuasão, Helena é fonte de criação poética não só para Eurípides. Nos poemas épicos *Ilíada* e *Odisseia*, atribuídos a Homero, a filha de Zeus é também apresentada como personagem, assim como em poemas líricos e em textos filosóficos, por exemplo. De acordo com cada gênero, podemos perceber apresentações ora semelhantes, ora bastante diferentes da personagem. Essas possibilidades podem se relacionar com a constituição e o estabelecimento de cada gênero, assim como podem ser permitidas a partir da própria caracterização de Helena, pois, conforme observamos acima, é notória a complexidade que a envolve. Inspirado pelos tragediógrafos Ésquilo e Sófocles e envolvido pelos debates políticos e filosóficos que se desenvolviam em seu tempo, Eurípides viveu um período de efervescência criativa que pode ser compreendido a partir da leitura das obras que chegaram até nós.

Entre a influência de doutrinas ainda incipientes durante sua época, como a Retórica e a Filosofia, e o desenvolvimento do drama trágico, manifestação poética que, como os demais gêneros, suscitava modificações e novas disposições temáticas e estruturais, as apresentações de Helena se destacam na obra euripidiana. Nesta dissertação, portanto, serão observadas e analisadas essas apresentações de Helena em determinadas obras de Eurípides. No primeiro capítulo, contemplaremos certos percursos de Helena, ou seja, as origens de seu nome, significados e versões do mito que a envolve, assim como algumas caracterizações da personagem em algumas obras da história, da épica e da lírica grega, da filosofia e do drama grego anterior e contemporâneo a Eurípides. Essas caracterizações são fundamentais para observamos a construção de Helena enquanto personagem e tema para as obras, especialmente

em Eurípides, que certamente entrou em contato com essas anteriores representações de Helena, com elas estabelecendo relação de influência, inspiração e inovação.

No segundo capítulo, depois de traçado um breve panorama acerca de Helena e suas peculiaridades enquanto personagem histórica, mitológica e literária, analisaremos algumas tragédias de Eurípides que trazem Helena e estabelecem a relação entre a apresentação da personagem e a possível influência da retórica e da sofística, assim como a constituição própria do drama trágico. Elementos do teatro de Eurípides serão observados e analisados, a fim de construirmos algumas considerações acerca da personagem e sua importância dentro das obras analisadas. No capítulo, destacaremos a presença da voz que é concedida a Helena na tragédia *Troianas*, em que a espartana entra em debate com outras personagens, a fim de defender-se de acusações, como se estivesse em um julgamento. A estrutura do drama, constituído também do diálogo entre as personagens, e a própria caracterização de Helena, múltipla, complexa, ambígua, permitem essa apresentação: no drama, recebendo voz, Helena impõe uma força argumentativa que pode se desenvolver. Essa força argumentativa é persuasão, é palavra e é argumento que entram em debates, assim como as discussões filosóficas e políticas que Eurípides acompanhou e de que certamente participou ao longo do século V a. C.

Ainda no segundo capítulo, analisaremos a Helena de *Orestes*. Nessa peça, a filha de Zeus tem pouca voz na ação dramática, mas sobre ela muito se fala. A fim de atingir Menelau, Orestes e Píades planejam assassinar Helena, descrita na peça, constantemente, como terrível mulher, responsável pelas desgraças de gregos e troianos. Ao final, Apolo aparece para esclarecer a situação de Helena: ela não fora assassinada, mas sim salva para viver como uma verdadeira deusa, junto a seus irmãos, os Dióscuros, honrada e celebrada por todos os mortais. É uma apresentação de Helena bastante diferente, que contempla, ao mesmo tempo, elementos negativos e positivos associados a ela e que, finalmente, absolve-a de julgamentos.

Vernant (2004) e Michelini (1987) discutem a produção literária de Eurípides a partir do contexto político, social e filosófico no qual ele viveu. Para esses autores, os debates em assembleias, as práticas retóricas e oratórias e a democracia do século V a. C. contribuíram para trazer o debate, o jogo de ideias e a exploração das tradições na obra de Eurípides, o que significou uma ruptura com certo conservadorismo na produção dramática. Nesse sentido, o que Eurípides faz com o mito de Helena é explorá-lo de forma a desenvolver diferentes elementos e aspectos, como a evidência de outras possibilidades de apresentar a personagem.

Para Mastrorarde (2010) e Sansone (2012), no entanto, independentemente da inovação que Eurípides trouxe ao drama grego, este foi, acima de tudo, um gênero em constante desenvolvimento desde seu surgimento, que revelou uma notável inovação na produção poética grega. Diferente da épica homérica, em que o narrador conta os feitos heroicos de figuras mitológicas conhecidas e compartilhadas pela tradição oral, e da poesia lírica, em que o poeta relativiza essas figuras em aproximação com uma perspectiva interior, mas sem dar voz a personagens, o teatro grego traz uma nova maneira de apresentação das figuras heroicas e dos assuntos que as cercam: as personagens desenvolvem suas questões em diálogo com outras personagens e com o coro, levantando questões que não apenas são suas, mas que refletem no cidadão da pólis grega do século V. Os autores supracitados não negam a relação entre Eurípides e o desenvolvimento das práticas filosóficas e retóricas, mas acentuam a possibilidade de o drama, devido a sua constituição particular, apresentar os elementos próprios para o desenvolvimento dos discursos e do debate de ideias de maneira mais independente da filosofia e da retórica do que comumente se afirma. Nesse sentido, as falas das personagens evidenciam essa característica própria do drama, e Helena seria um exemplo possível disso, pois a multiplicidade que a envolve se desenrola nos dramas dos quais é personagem.

No terceiro e último capítulo desta dissertação, continuaremos a discutir a construção da personagem Helena principalmente a partir do desenvolvimento do argumento poético possível devido à constituição própria do gênero dramático e às características de Helena. Analisaremos a apresentação da personagem na tragédia que leva seu nome, *Helena*. Na peça, ela é, finalmente, a grande protagonista. Eurípides traz uma reorganização mais profunda da história da bela espartana: Helena não fora a Troia, o que já era afirmado por versões menos conhecidas do mito. Ela própria se apresenta como a mulher mais injustiçada de todas, por ter sua honra destruída desde que, por uma artimanha dos deuses, acreditou-se que ela havia ido a Troia, quando, na verdade, permanecera fiel ao marido, resguardada no Egito. Tal versão já aparecera poucas vezes, mas, na tragédia, é desenvolvida de maneira que Helena tenha voz, uma voz maior e mais evidente do que em *Troianas*: A bela mulher não apenas se defende de acusações feitas a ela, mas também age para modificar seu destino e restaurar sua fama, promovendo uma organização de outro drama dentro do drama. Tal apresentação de Helena, que discutiremos ao longo do capítulo, é possível devido à estrutura própria do drama grego, à complexidade de Helena e também devido às influências que Eurípides pode ter recebido na época em que produziu suas obras. Assim, a discussão iniciada no segundo capítulo será desenvolvida.

Pretendemos ainda analisar outras obras do autor que trouxeram apresentações variadas de versões do mito, como a tragédia *Ifigênia entre os Tauros*, por exemplo, assim como algumas outras obras que trazem considerações sobre a produção de Eurípides, como *Rãs* e *As Tesmoforiantes*, de Aristófanes. Ballif (2001) e Wright (2005) estudam o drama grego e elementos que envolvem o feminino, a sedução, a retórica e as delimitações do gênero trágico e, dessa maneira, trazem contribuições importantes ao terceiro capítulo desta dissertação. Conforme pretendemos discutir neste capítulo e ao final desta dissertação, Helena se apresenta um instrumento de enredo, de mitos, do poeta, de possibilidades do gênero e, sobretudo, um conjunto de possibilidades da linguagem, já que esta é, como Helena, múltipla.

2 ORIGENS E PERCURSOS DE HELENA

Neste capítulo inicial, faremos uma breve apresentação das origens e dos percursos de Helena, a mais bela das mortais, esposa do herói e rei espartano Menelau. Das versões dos mitos que a envolvem até as construções de sua figura como personagem literária, principalmente enquanto personagem do drama de Eurípides, abordaremos elementos que nos serão necessários para a presente pesquisa. Diante das múltiplas caracterizações de Helena, torna-se fundamental a divisão, em tópicos, do capítulo, que se fará da seguinte maneira: 1.1 Helena, figura mitológica e histórica; 1.2. Helena na épica homérica; 1.3. Helena na lírica grega e 1.4. Helena na poesia dramática e na filosofia: *Agamêmnon* de Ésquilo, *Elogio de Helena* de Górgias e *Elogio de Helena* de Isócrates. Por meio dessa abordagem, chegaremos a um panorama da caracterização da personagem, que será significativo para o estudo de suas apresentações enquanto construção retórica do discurso, ou possibilidade própria do drama grego, ou possibilidade das transformações da linguagem, nas obras de Eurípides que serão abordadas neste estudo.

2.1 Helena, figura mitológica e histórica

Neste tópico, objetivamos apresentar elementos da figura de Helena no que concerne a sua origem e caracterização mitológica e histórica. Tal apresentação faz-se necessária porque, para tratarmos de Eurípides, autor cujas obras serão mais amplamente contempladas nesta pesquisa, é preciso observarmos a relação existente entre o mito e o registro histórico e a literatura grega antiga. Foram, muitas vezes, as versões dos mitos que serviram de tema para poemas, sejam eles épicos, líricos ou dramáticos. É a riqueza do conhecimento mitológico dos autores, assim como o desenvolvimento desse conhecimento em suas obras, que, muito frequentemente, evidenciam o próprio estabelecimento e a construção do que, atualmente, entendemos como os gêneros literários da literatura antiga. Dessa forma, prosseguiremos com alguns elementos fundamentais para que, ainda que primariamente, possamos definir e conhecer um pouco Helena, a fim de entendermos como e de que maneira esses elementos são retomados ou não ao longo de variados textos e obras que versaram sobre ela.

Apesar de alguns elementos aparentemente parecerem constantes, como a beleza incontestável da rainha espartana e sua ida a Troia, Helena apresenta-se como personagem multifacetada desde versões muito primárias do mito que a envolve. Mário Rui da Trindade Mateus, em sua pesquisa sobre percursos do mito de Helena, ressalta essa pluralidade da espartana a partir de referências mitológicas, ao afirmar que:

Efectivamente, o mito de Helena é, desde a sua origem, afectado por uma natureza fragmentária e ambígua, de tal modo que o nome da heroína, conjuntamente com a beleza unanimemente reconhecida, constituirão, presumivelmente, os seus únicos elementos consensuais e, por esse fato, os que permitem agregar testemunhos díspares. (MATEUS, 2003, p. 6).

Diante das possibilidades de significação que tem a figura de Helena e das relações que a partir de seu nome são construídas em diversos outros mitos que não, necessariamente, o que se liga diretamente a ela, definir um perfil mitológico de Helena se torna tarefa difícil. Apolodoro, que entre os séculos I e II d. C. compilou elementos dos mitos gregos em sua *Biblioteca Mitológica*, descreve-nos duas possíveis origens da personagem: Helena seria fruto da união de Zeus com a mortal Leda, ou da união de Némesis (deusa representativa da Vingança divina) com Zeus. Depois de um nascimento já obscuro e significativo – já que Helena poderia ser oriunda de dois grandes deuses ou de, no mínimo, o maior dos deuses –, ela passaria a ser criada por Leda e por Tíndaro, rei de Esparta. Apolodoro revela que Teseu teria raptado Helena, motivado pela beleza esplêndida da filha de Zeus. Desde esse acontecimento, que já espalhou a fama dessa grandiosa qualidade da princesa espartana, podemos observar como esta já despertava interesse e já era observada como um objeto de valor, digno de conquista.

É, no entanto, quando a Grécia se lança contra Troia, supostamente em nome da filha de Zeus, que a fama de Helena se torna mais expressiva. Segundo Apolodoro, diante da enorme quantidade de pretendentes e por meio da ajuda de Odisseu, Menelau foi escolhido para se casar com Helena. Odisseu, ao obter promessa de Tíndaro de que este o ajudaria no casamento com Penélope, articulou o plano do juramento por meio do qual se estabeleceu que todos os demais reis que não o escolhido para partilhar o leito de Helena respeitariam e auxiliariam o escolhido, no caso de alguma adversidade. Assim, Tíndaro teria pessoalmente eleito Menelau como o esposo de Helena (APOLODORO, III, 1-32). Apesar de Apolodoro apontar a decisão como oriunda de Tíndaro, Pierre Grimal (2005, p. 197), por exemplo, afirma que “Helena escolheu Menelau e todos os pretendentes acataram a opção”, o que denotaria certo poder de escolha conferido a Helena.

Grimal realiza, em um verbete de seu dicionário, uma longa tentativa de definição da personagem, tentativa essa que, dentre outros pontos, desperta nosso interesse por iniciar desta maneira: “Helena é a mulher de Menelau, por quem os Gregos combateram durante dez anos em Troia. A sua lenda, muito complexa, evoluiu bastante depois da epopeia homérica e carregou-se de elementos muito diversos que progressivamente esconderam a narrativa primitiva.” (GRIMAL, 2005, p. 197). Por meio dessa definição, leitura corrente do mito, percebemos que é na sua relação com Menelau, herói e rei grego, que começa a se delinear não somente o perfil de Helena, mas também seu papel dentro de uma tradição mitológica e histórica. Helena é “por quem os Gregos combateram”, e aqui a responsabilidade da personagem na deflagração da guerra é bastante ressaltada. O autor ainda destaca a complexidade e a diversidade das histórias que envolvem Helena, principalmente depois da tradição épica. Um dos maiores elementos de controvérsias no mito, por exemplo, é a ida de Helena a Troia. A filha de Zeus teria sido raptada por Páris, teria sido por ele seduzida e então fugido deliberadamente, ou sequer teria estado em Troia? Sobre esse assunto, Apolodoro afirma que:

(...) αὐθις δὲ Ἑλένην Ἀλέξανδρος ἀρπάζει, ὡς τινες λέγουσικατὰ βούλησιν Διός, ἵνα Εὐρώπης καὶ Ἀσίας εἰσπόλεμον ἔλθοις ἢ θυγάτηρ αὐτοῦ ἔνδοξος γένηται, ἢ καθάπερ εἶπον ἄλλοι ὅπως τὸ τῶν ἡμιθέων γένος ἀρθῆ. διὰ δὲ τούτων μίαν αἰτίαν μῆλον περὶ κάλλους Ἔρις ἐμβάλλει Ἥρα καὶ Ἀθηνᾶ καὶ Ἀφροδίτη. (III,1-2)¹.

(...) Alexandre raptou Helena, segundo dizem alguns, por vontade de Zeus, para que sua filha se fizesse célebre por enfrentar na guerra Europa e Ásia; ou, como disseram outros, para que a linhagem dos semideuses fosse exaltada. Por um desses motivos, Éris lhes jogou a maçã da beleza a Hera, Atenas e Afrodite. (APOLODORO, epítome III, 2, tradução nossa do espanhol.)².

De acordo com o autor, como podemos observar, a guerra foi fruto da vontade divina, e Helena seria um artefato bélico manipulado por Zeus. Mais adiante, o autor assinala, no entanto, que:

πειθεὶ τὴν Ἑλένην ἀπαγαγεῖν σὺν ἑαυτῷ. ἢ δὲ ἐνναέτη Ἑρμιόνην καταλιποῦσα, ἐνθεμῆ ἐνη τὰ πλεῖστα τῶν χρημάτων, ἀνάγεται τῆς νυκτὸς σὺν αὐτῷ. (...) ἐνιοὶ δὲ φασὶν Ἑλένην μὲν ὑπὸ Ἑρμοῦ κατὰ βούλησιν Διὸς κομισθῆναι κλαπεῖσαν εἰς Αἴγυπτον καὶ δοθεῖσαν Πρωτῆϊ τῷ βασιλεῖ τῶν Αἰγυπτίων φυλάττειν, Ἀλέξανδρον δὲ ἐπαγαγεῖσθαι εἰς Τροίαν πεποιημένον ἐκ νεφῶν εἰδῶλον Ἑλένης ἔχοντα (III, 3-5).

¹ Os versos e trechos originais do grego presentes nessa dissertação foram retirados, em sua maioria, do endereço eletrônico: <http://www.perseus.tufts.edu/>, exceto os versos que indicaremos ao longo do texto.

² (...) Alejandro raptó a Helena, según dicen algunos por voluntad de Zeus, para que su hija se hiciera célebre por enfrentar en la guerra a Europa y Asia; o como dijeron otros para que el linaje de los semidioses fuera exaltado. Por uno de estos motivos Éride les arrojó la manzana de la belleza a Hera, Atenea y Afrodita;

Alexandre conseguiu convencer Helena a ir com ele; ela abandonou Hermíone, de nove anos de idade, e, havendo embarcado as maiores riquezas possíveis, foi-se ao mar com ela, pela noite.(...) Alguns dizem que, no entanto, Hermes, de acordo com a vontade de Zeus, pegou Helena e a levou ao Egito, entregando-a a Proteu, o rei dos egípcios, para que a custodiasse, e que Alexandre se apresentou em Troia com uma imagem de Helena feita a base de nuvens. (APOLODORO, epítome III, 3, tradução nossa do espanhol.)³.

Helena, de acordo com esse relato, foi convencida por Páris e abandonou a filha que teve com Menelau, Hermíone, levando ainda riquezas de Esparta para Troia. De certa maneira, isso já encerra à personagem alguma responsabilidade, tendo em vista que dois elementos muito fortes e graves, ou seja, o abandono da própria filha e o “roubo” de riquezas de sua pátria, são citados. Outra questão bastante pertinente e que se fará de grande importância neste trabalho é a presença ou não de Helena no Egito. Seja de acordo com uma vontade de Zeus, como afirma Apolodoro, ou de Hera, conforme há no dicionário de Grimal, Helena esteve no Egito e lá obteve proteção do então rei Proteu. Ambas as possibilidades denotam, mais uma vez, a manipulação divina das ações que correspondem a Helena.

Hesíodo, em fragmento do seu Catálogo das mulheres, também menciona a existência de um simulacro de Helena que teria ido a Troia, versão que será desenvolvida por outros autores, como veremos posteriormente. Já Heródoto, no segundo livro de *Histórias*, afirma a possibilidade da existência, no Egito, de um altar para Helena (ela seria uma sacerdotisa da beleza, da vegetação e da criação), o que confere a ela um caráter de divindade bastante notório, ainda que o autor não comente o parentesco divino da espartana, mas a equipare à deusa do amor:

ἔστι δὲ ἐν τῷ τεμένει τοῦ Πρωτέος ἱρὸν τὸ καλεῖται
ξείνης Ἀφροδίτης: συμβάλλομαι δὲ τοῦτο τὸ ἱρὸν εἶναι Ἑλένης τῆς Τυνδάρεω,
καί τινος λόγον ἀκηκοὼς ὡς διαιτήθη Ἑλένη παρὰ Πρωτέϊ, καὶ δὴ καὶ ὅτι ξείνης
Ἀφροδίτης ἐπώνυμον ἐστὶ: ὅσα γὰρ ἄλλα Ἀφροδίτης ἱρά ἐστι, οὐδαμῶς ξείνης ἐπι
καλεῖται.

Há ali uma capela consagrada a Afrodite Estrangeira, que presumo tratar-se de Helena, filha de Týndaro, não somente por ter ouvido dizer que Helena viveu outrora na corte de Proteu, mas ainda porque a capela tem o nome de Afrodite Estrangeira, não havendo, entre todos os outros templos de Afrodite, um só que lhe seja consagrado sob essa designação. (*Histórias*, II, 112.2).

O historiador afirma, ainda, que Páris, levando Helena consigo, teria aportado no Egito

³ Alejandro logró convencer a Helena para que se fuera con él; abandonó ella a Hermíone, de nueve años de edad y, habiendo embarcado las mayores riquezas posibles, se hizo a la mar con él por la noche. (...) Algunos dicen en cambio que Hermes, de acuerdo con la voluntad de Zeus, sustrajo a Helena y la llevó a Egipto, entregándosela a Proteo, el rey de los egipcios, para que la custodiase, y que Alejandro se presentó en Troya con una imagen de Helena hecha a base de nubes.

antes de chegar a Troia, e Proteu, sabendo do que cometeria Páris contra Menelau, teria impedido que o príncipe troiano continuasse a viagem com Helena. Diz o rei egípcio que Páris, o mais perverso dos homens, seduziu a esposa de Menelau e a induziu a segui-lo. Como punição, Proteu decide que Páris siga seu caminho, mas que deixe Helena sob sua guarda, para que Menelau possa reavê-la. Heródoto, após expor esses fatos, afirma: “Foi assim que Helena veio ter à corte de Proteu. Parece-me que Homero ouvira também contar a mesma história; mas como ela convinha menos à epopeia do que aquela de que se utilizara, deixou-a de lado” (*Histórias*, II, 116⁴). Segundo o historiador, Helena não teria estado em Troia, e Menelau, após saber disso, teria conseguido reavê-la no Egito. Heródoto, inclusive, é bem categórico no que se refere a esses acontecimentos:

ταῦτα μὲν Αἰγυπτίων οἱ ἱερεῖς ἔλεγον: ἐγὼ δὲ τῷ λόγῳ τῷ περὶ Ἑλένης λεχθέντι καὶ ὑτὸς προστίθεμαι, τάδε ἐπιλεγόμενος, εἰ ἦν Ἑλένη ἐν Ἰλίῳ, ἀποδοθῆναι ἂν αὐτήν τοι Ἕλλησι ἦτοι ἐκόντος γε ἢ ἀέκοντος Ἀλεξάνδρου. οὐ γὰρ δὴ οὕτω γε φρενοβλαβὴ ἦν ὁ Πριάμος οὐδὲ οἱ ἄλλοι οἱ προσήκοντες αὐτῷ, ὥστε τοῖσι σφετέροισι σώμασι καὶ τοῖσι τέκνοισι καὶ τῇ πόλι κινδυνεύειν ἐβούλοντο, ὅπως Ἀλέξανδρος Ἑλένη συνοίει. εἰ δέ τοι καὶ ἐν τοῖσι πρώτοισι χρόνοισι ταῦτα ἐγίνωσκον, ἐπεὶ πολλοὶ μὲν τῶν ἄλλων Τρώων, ὁκότε συμμίσγοιεν τοῖσι Ἕλλησι, ἀπόλλυντο, αὐτοῦ δὲ Πριάμου ο κέσσι ὅτε οὐ δύο ἢ τρεῖς ἢ καὶ ἔτι πλέους τῶν παίδων μάχης γινομένης ἀπέθνησκον, εἰ γρή τι τοῖσι ἐποποιῶσι χρεώμενον λέγειν, τούτων δὲ τοιούτων συμβαινόντων ἐγὼ ἐν ἔλ πομαι, εἰ καὶ αὐτὸς Πριάμος συνοίκεε Ἑλένη, ἀποδοῦναι ἂν αὐτήν τοῖσι Ἀχαιοῖσι, μέλλοντά γε δὴ τῶν παρεόντων κακῶν ἀπαλλαγῆσεσθαι.

Sou da opinião dos sacerdotes egípcios no que se refere a Helena, e eis aqui algumas conjecturas da minha parte: Se essa princesa estivesse em Tróia, tê-la-iam entregue, certamente, aos Gregos, com ou sem o consentimento de Alexandre. Príamo e os príncipes da família real não eram tão desprovidos de senso, a ponto de pôr em perigo sua própria segurança, a de seus filhos e de sua cidade, a fim de que Alexandre permanecesse na posse de Helena. Mas, mesmo supondo que tinham tal propósito no começo da guerra, ao verem que pereciam tantos Troianos em cada combate travado com os Gregos e o sacrifício em vidas que a luta estava custando aos filhos de Príamo, teriam, se Helena estivesse realmente em seu poder, procurado pôr fim à contenda, devolvendo-a aos que a reclamavam. O próprio Príamo, mesmo que estivesse, como muitos afirmam, por ela apaixonado, não hesitaria em entregá-la aos Gregos para livrar-se de tantos males. (*Histórias*, II, 120.1)

De acordo, portanto, com Heródoto, Helena não teria se constituído, ao que nos parece, como o grande motivo para a guerra, pois sequer havia estado em Troia. Além do mais, ainda que estivesse em Troia, por uma questão de bom senso, a bela mulher logo seria devolvida. É interessante, sobretudo, que o historiador chame a atenção para o fato de a versão sobre a

⁴Ἑλένης μὲν αὐτήν ἄπιξιν παρὰ Πρωτέα ἔλεγον οἱ ἱερεῖς γενέσθαι: δοκέει δέ μοι καὶ Ὅμηρος τὸν λόγον τοῦτον πυθέσθαι: ἀλλ’ οὐ γὰρ ὁμοίως ἐς τὴν ἐποποιήνευπρεπῆς ἦν τῷ ἐτέρῳ τῷ περ ἐχρήσατο, ἐκὼν μετήκε αὐτόν, δηλ ὡσαυ ὡς καὶ τοῦτον ἐπίσταιτο τὸν λόγον.

história que envolve a rainha espartana não corresponder à epopeia homérica. De fato, seguindo tal variante do mito, não se justificaria a guerra, que é o centro da poesia épica.

Diante de tantos elementos que cercam a figura de Helena, desde suas concepções a partir de versões do mito e do que versou também a história sobre ela, observaremos, nos tópicos seguintes, como alguns autores da épica, da lírica, do drama e da filosofia grega, a partir desses elementos e dessas versões, desenvolveram as apresentações que fizeram da personagem. Verificaremos que, muitas vezes, algo presente em determinado autor também se evidencia em outro, mas de uma maneira diferente, dependendo do gênero, assim como o que se afirma em determinada obra não é mencionado em outra. Essas possibilidades são proporcionadas, conforme constataremos, por uma característica que marca Helena: a multiplicidade. Assim, estabeleceremos um percurso que a figura mitológica de Helena seguiu por entre gêneros da literatura grega antiga, para que, nos capítulos seguintes, as Helenas que aparecem em Eurípides, enquanto elemento constituinte do drama trágico, sejam contempladas a partir de influências das muitas Helenas que chegaram ao tragediógrafo.

2.2 Helena na épica homérica

A Helena que nos é apresentada na *Iliáda*, narrativa épica do século VIII a. C., atribuída a Homero, aparece no canto III como a mulher do rei espartano Menelau, que fora levada por Páris a Troia. Helena possui alto valor simbólico (representa a beleza a riqueza, a conquista), é objeto de disputa, prenda de guerra e dádiva dos deuses. Nesse canto, Príamo, pai de Páris e rei de Troia, manda chamar a bela mulher para que ela lhe informe os nomes dos guerreiros gregos que chegavam à batalha. Helena, então, ao ver Menelau, por meio de palavras da deusa Íris, que infundiram em seu peito saudade do primeiro marido, dos pais e da pátria, derrama lágrimas e é, alguns versos mais adiante, assim caracterizada pelos troianos que a veem:

‘οὐ νέμεσις Τρῶας καὶ εὐκνήμιδας Ἀχαιοὺς
τοιῆδ’ ἀμφὶ γυναικὶ πολὺν χρόνον ἄλγεα πάσχειν·
αἰνῶς ἀθανάτησι θεῆς εἰς ὅπα ἔοικεν·
ἀλλὰ καὶ ὡς τοίη περ ἑοῦσ’ ἐν νηυσὶ νεέσθω,
μηδ’ ἡμῖν τεκέεσσι τ’ ὀπίσσω πῆμα λίποιτο.’

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. (*Ilíada*, III,156-160).

É apresentada, pois, uma Helena bela e responsável pela guerra. Príamo, no entanto, exime a personagem de responsabilidades, ao atribuir aos deuses a culpa já então amplamente estabelecida a Helena: “Não és culpada de nada; os eternos, somente, têm culpa, que nos mandaram a guerra dos fortes Aqueus lacrimosa” (*Ilíada*, III, 164-165⁵). Helena recebe voz na narrativa (poucas mulheres se pronunciam como ela na narrativa épica) e diz ao rei de Troia:

ὥς ὄφελεν θάνατός μοι ἄδειν κακὸς ὅπποτε δεῦρο
 υἱεῖ σῶ ἐπόμην θάλαμον γνωτούς τε λιποῦσα
 παῖδά τε τηλυγέτην καὶ ὀμηλικίην ἐρατεινήν.
 ἀλλὰ τὰ γ' οὐκ ἐγένοντο: τὸ καὶ κλαίουσα τέτηκα.

Bem melhor fora se a Morte terrível me houvesse levado,
 antes de haver consentido em seguir o teu filho, deixando
 o lar e o esposo, minha única filha e as gentis companheiras.
 Mas não devia assim ser; essa a causa de todo o meu choro. (*Ilíada*, III, 173-176).

A Helena que aparece ao longo da narrativa é a que certamente influenciou muitas obras posteriores, como a *Odisseia* e várias obras realizadas muito depois, desde tragédias antigas até romances contemporâneos. É interessante observarmos que, a partir dessa narrativa, a complexidade em torno da personagem é já estabelecida: sua beleza é exuberante e avassaladora, pois causa e justifica guerras. A impressão, ao vê-la, é a de contemplação do divino, que pode ser entendido pela grandeza e força de sua maior qualidade, a beleza, impulsionadora tanto do bem quanto do mal. Se, por um lado, para obter Helena, os troianos e aqueus travavam combates, por outro, a inocência dela é alegada por Príamo, pois os eternos eram os verdadeiros culpados, conforme afirma o rei troiano. Algo mais intrigante ainda ocorre quando Helena se revolta com Afrodite depois de a deusa salvar Páris do combate e chamá-la para o leito do príncipe troiano:

ὥς φάτο, τῇ δ' ἄρα θυμὸν ἐνὶ στήθεσσι ὄρινε: καὶ ῥ' ὥς οὖν ἐνόησε θεᾶς περικαλλέα
 δειρὴν στήθεά θ' ἰμερόεντα καὶ ὄμματα μαρμαίροντα, θάμβησέν τ' ἄρ' ἔπειτα ἔπος τ'
 ἔφατ' ἐκ τ' ὀνόμαζε: δαιμονίη, τί με ταῦτα λιλαίεαι ἠεροπεύειν; ἢ πῆ με προτέρω
 πολίων εὔ ναιομενάων ἄξεις, ἢ Φρυγίης ἢ Μηονίης ἐρατεινῆς, εἴ τίς τοι καὶ κείθι
 φίλος μερόπων ἀνθρώπων: οὐνεκα δὴ νῦν δῖον Ἀλέξανδρον Μενέλαος νικήσας ἐθέλει
 στυγερὴν ἐμὲ οἶκαδ' ἄγεσθαι, τοῦνεκα δὴ νῦν δεῦρο δολοφρονέουσα παρέστης; ἦσο
 παρ' αὐτὸν ἰοῦσα, θεῶν δ' ἀπόεικε κελεύθου, μηδ' ἔτι σοῖσι πόδεςσιν ὑποστρέψειας
 Ὀλυμπον, ἀλλ' αἰεὶ περὶ κείνον ὄϊζυε καὶ ἐφύλασσε, εἰς ὃ κέ σ' ἢ ἄλοχον ποιήσεται
 ἢ ὃ γε δούλην. κείσε δ' ἐγὼν οὐκ εἴμι: νεμεσσητὸν δέ κεν εἴη: κείνου πορσανέουσα
 λέχος: Τρωαὶ δέ μ' ὀπίσσω πᾶσαι μωμήσονται: ἔχω δ' ἄχε' ἄκριτα θυμῶ.

⁵ οὐτί μοι αἰτίη ἐσσί, θεοί νύ μοι αἰτιοί εἰσιν οἳ μοι ἐφόρμησαν πόλεμον πολύδακρον Ἀχαιῶν.

Essas palavras revolta no peito de Helena espertaram. Reconheceu logo a deusa, com ver-lhe o pescoço belíssimo, os seios ricos de encantos e os olhos inquietos e vivos. Fica tomada de espanto; depois, a increpou deste modo: “Falsa, por que procuras iludir-me com tantos embustes? Naturalmente, com o fim de poderes mais longe levar-me, bem construída cidade da Frígia ou da Meônia formosa, onde dileto mortal, destituído de senso, escolheste. Por isso mesmo que o herói Menelau derrotou em combate ao divo Páris, e quer para a casa fatal conduzir-me, vieste até aqui meditando iludir-me com novas insídias? Vai tu, sozinha, e a seu lado te assenta; dos deuses te afasta; não voltes mais a pisar o caminho altanado do Olimpo, mas permanece ao seu lado, sofrendo e cuidando só dele, té que, por fim, como esposa te aceite, ou, talvez, como escrava. Não voltarei para o tálamo, pois vergonhoso seria participar-lhe do leito; as Troianas, sem dúvida, haviam de murmurar; já sobejam as dores que na alma suportou.” (*Ilíada*, III, 395-412).

Helena não apenas reconhece uma deusa como quem reconhece um semelhante (o que também é revelador do caráter peculiar da filha de Zeus, pois poucos são os que conseguem reconhecer os deuses quando estes se disfarçam), mas ainda a enfrenta e questiona. Ao mandar que Afrodite vá ficar ao lado de Páris, conforme ressalta Crepaldi (2013, p. 26), Helena não só reduz Afrodite à condição de escrava, mas faz a deusa escrava das próprias paixões, como Helena não chega a ser. Blondell (2010, p. 350), em *Refractions of Homer's Helen in Archaic Lyric*, afirma que Helena “resiste à influência divina de forma mais tenaz do que qualquer outro personagem épico”⁶, pois ela acusa Afrodite de a iludir e continuar iludindo, manipulando seus desejos e ações.

Seria essa atitude de Helena uma autodefesa? Estaria o poeta da *Ilíada* construindo considerações sobre a ambiguidade de Helena? Muito se especulou e ainda se especula sobre isso, mas o que se pode afirmar, conforme observaremos ao longo desta pesquisa, é a influência que essa passagem épica, sobre Helena, causou em obras posteriores. Depois de questionar Afrodite, Helena se recusa a partilhar o leito com Páris, e teme sua má fama, principalmente dentre as mulheres de Troia, que tanto a detestam, como de fato veremos na tragédia *Troianas*, de Eurípides. Além de tudo, Helena ainda se afirma como sofredora, o que também contradiz sua bastante propagada reputação de mulher esbanjadora, irresponsável e luxuriosa. Depois de discutir com a deusa, esta consegue mandar Helena ao encontro de Páris. Helena, no entanto, continua mostrando sua revolta, dessa vez contra o príncipe troiano, ao desejar que Páris tivesse perdido a vida nas mãos de Menelau.

Apesar de tudo, a filha de Zeus segue Páris em seu leito, o que a insere novamente em contexto de ambiguidades. Helena, embora suposta causadora da guerra, não é mais mencionada de forma relevante durante toda a narrativa, e isso não nos é estranho, já que a

⁶ “Helen resists divine influence far more strenuously than any other epic character” (tradução nossa).

Ilíada é a narrativa da fúria de Aquiles, e não o relato sobre particularidades de uma personagem feminina. Helena, no entanto, é retomada, mesmo que de forma indireta, se pensarmos que tudo gira em torno de sua reconquista, conforme Alberto Manguel (2008, p. 162), em seu estudo sobre a *Ilíada*, afirma: “como as outras mulheres em Homero, Helena não é apenas um peão na guerra dos homens. Tudo em relação a ela é complexo, até sua beleza, que jamais é descrita, exceto através dos olhos de seus admiradores.” Para o autor, “Ainda que os protagonistas tanto da *Ilíada* como da *Odisseia* sejam homens, no centro de cada poema estão mulheres extraordinárias. A ação é conduzida pelos homens em luta, a justificativa que dão para a guerra está com as mulheres: a relação entre os dois faz avançar a história.” (MANGUEL, 2008, p.163).

A despeito de sua aparição na obra épica ser pequena, como afirma Blondell (2010), Helena tem uma notável voz assertiva – e isso, ao que nos parece, foi revelado no momento em que Helena tem voz questionadora na narrativa. Essa voz será, como observaremos adiante, uma característica que permanecerá, muitas vezes, nas diversas Helenas apresentadas em outras obras. Ainda segundo Blondell (2010, p. 350), “a Helena épica incorpora o *kalon kakon* – o irreduzível complexo de beleza e maldade⁷” e seu papel de causadora da guerra de Troia a faz incorporar o *kalon kakon* como a própria guerra, síntese da relação entre sofrimento e glória, em que elogio e culpa se tornam, de certa maneira, complementares. Além de representar o elogio e a culpa, o mal e o belo, Helena ainda pode ser equiparada ao próprio fazer poético que, em sua essência, é transmutável.

Não é à toa que a personagem, ainda na *Ilíada*, aparece tecendo, numa tapeçaria, a guerra pela qual se sente responsável. Conscientemente ou não, ao tecer sua história e a dos demais valorosos guerreiros, exercitando seu poder criativo, Helena torna-se criadora de *mimesis*, conforme afirma Ferreira (2012, p. 115). Assim como a linguagem dos poetas tende a ser bonita e exuberante, para perpetuar a história que conta, a beleza de Helena é grandiosa, para que se perpetuem sua fama e as histórias que desta surgem. Construir um discurso com a beleza, poderíamos afirmar, é construir um discurso com Helena, sobre Helena. É a própria beleza como argumento e tema que se constrói e produz, assim como é a poesia o belo da linguagem que se constitui ao se desenvolver.

Falar sobre Helena enquanto criadora de representação mimética é lembrar esse papel igualmente atribuído a Odisseu, o grande herói da palavra, do discurso. Sua história se cruza

⁷ “The epic Helen embodies the *kalon kakon* – the irreducible complex of beauty and evil”.

com a de Helena diversas vezes. Já comentamos que, de acordo com uma variante do mito, foi Odisseu quem sugeriu a Tíndaro o juramento que resguardava o marido de Helena, constituindo uma artimanha típica do herói bem articulado. Por seu lado, foi Helena quem reconheceu Odisseu quando este foi a Troia. Tanto Helena quanto Odisseu seduzem, seja por meio da palavra, seja por meio da beleza. Talvez por isso não seja à toa que Helena, na *Odisseia*, apareça de forma mais significativa.

Donaldo Schuller (1985, p. 19) afirma que a *Odisseia* prepara o advento da lírica, por haver certo acento subjetivo em que se perde a rígida objetividade da *Ilíada*. Certamente é por esse motivo, então, que Helena, com suas complexidades e ambiguidades demarcadas, pode apresentar-se de uma maneira um pouco mais peculiar no relato do retorno de Odisseu a Ítaca. Assim, Helena aparece no canto IV da *Odisseia*, quando Menelau recebe Telêmaco e lhe conta feitos de guerra. A filha de Zeus, nas palavras de Homero, sai do leito elevado “tal como Ártemis de fuso de ouro” (*Odisseia*, IV, 122⁸), adornada com especiarias egípcias. Ela participa da conversa com os homens – o que também revela o seu caráter altivo –, e relembra o “tempo em que vós, os Aquivos, lutastes sob as muralhas de Tróia por causa de minha insolência.” (*Odisseia*, IV, 144, 145⁹).

Tal como Menelau, grande herói guerreiro, e Odisseu, o grande herói orador, ela conta as histórias de guerra, a guerra da qual tem consciência de que foi a grande causadora. Mais uma vez, Helena é a própria criação poética e o acesso à Memória. Ela é ainda a poesia que enleva, que afasta o mal: ela coloca uma droga (possivelmente uma erva) no vinho que os homens tomam e, por meio disso, a cólera, a dor e a lembrança dos males (os sofrimentos da guerra) se esvaem desses homens. Tal droga, afirma Homero, veio também do Egito – e aqui percebemos o contato entre as variantes do mito. Para completar seu efeito naqueles homens, Helena volta a falar, narrando uma história da guerra, em que Odisseu teria se disfarçado de mendigo e descido os muros de Troia, e somente Helena o havia reconhecido, assim como somente ela reconhecera, na *Ilíada*, a deusa Afrodite. Em tal ocasião, fez ela que o bravo rei de Ítaca lhe contasse o plano dos Aquivos. Helena afirma, ainda, que, ao contrário das troianas, ela vibrava com a vitória aquiva, quando dizia:

αὐτὰρ ἐμὸν κῆρ χαῖρ', ἐπεὶ ἤδη μοι κραδίη τέτραπτο νέεσθαι ἄν οἰκόνδ', ἄτην δὲ μετέστανον, ἦν Ἀφροδίτη δῶχ', ὅτε μ' ἤγαγε κείσε φίλης ἀπὸ πατρίδος αἴης, παῖδά τ'

⁸ δ' Ἑλένη θαλάμοιο θυώδεος ὑψορόφοιο ἦλυθεν Ἀρτέμιδι χρυσηλακάτῳ εἰκυῖα.

⁹ κείνος ἀνὴρ, ὅτ' ἐμείο κυνώπιδος εἶνεκ' Ἀχαιοὶ ἦλθεθ' ὑπὸ Τροίην πόλεμον θρασὺν ὀρμαίνοντες.

ἐμὴν νοσφισσαμένην θάλαμόν τε πόσιν τε οὐ τευ δευόμενον, οὔτ' ἄρ φρένας οὔτε τι εἶδος.

(...) muito exultei, porque o peito propenso a voltar se encontrava para o meu lar, lastimando a loucura que por Afrodite me fora dada, ao levar-me da pátria querida para Ílio, abandonando a filhinha, o meu leito de núpcias e o esposo, que nem é falto de dotes do espírito nem da beleza. (*Odisseia*, IV, 260-264).

Após a fala de Helena, Menelau lembra o momento em que ela imitou as vozes das mulheres dos heróis aquivos, enquanto eles estavam no cavalo de madeira. Segundo Menelau, Helena talvez estivesse, na verdade, conduzida por um ser divino que queria conceder glória aos troianos. O mais interessante de observarmos é que tudo se passa, nesse canto, como uma conversa entre semelhantes sobre seus tempos gloriosos. Helena parece totalmente redimida e justificada, ainda que muito se fale – ela própria afirma – no seu papel causador da guerra de Troia. O mesmo Menelau que sofre o ultraje da traição por Helena, mas que a perdoa, é o que igualmente a rejeita e que a perdoa, no entanto, na *Troianas* de Eurípides.

Mais adiante na narrativa, no canto XIV, versos 68 e 69, a Helena que aparece é odiada por Eumeu, o cuidador de porcos que muito sofreu durante a guerra e que recebe Odisseu em sua casa, dizendo que seria melhor a raça de Helena sumir completamente, pois ela causara males a tão grandes guerreiros. Talvez Eumeu represente a opinião geral – e mais popular – sobre Helena, opinião que acaba se perpetuando devido à relação realmente existente entre a filha de Zeus e a guerra. Vale lembrar, ainda, que Eumeu é um representante do povo e não parece ter tido contato com a imensidão da beleza de Helena, apenas com o rastro desastroso deixado por essa beleza. Talvez por isso ele considera tão fácil repreender e condenar a mulher de Menelau. No canto seguinte, Helena aparece novamente, dessa vez predizendo uma profecia ao observar o voo de uma águia. Afirma ela:

κλυτέ μευ: αὐτὰρ ἐγὼ μαντεύσομαι, ὡς ἐνὶ θυμῷ ἀθάνατοι βάλλουσι καὶ ὡς τελέεσθαι ὄϊω. ὡς ὅδε χῆν' ἤρπαξ' ἀτιταλλομένην ἐνὶ οἴκῳ ἐλθὼν ἐξ ὄρεος, ὅθι οἱ γενεὴ τε τόκος τε, ὡς Ὀδυσσεὺς κακὰ πολλὰ παθὼν καὶ πόλλ' ἐπαληθεῖς οἴκαδε νοστήσει καὶ τίσεται:

Ora me ouvi, que eu, também, predizer-vos desejo, tal como na alma os ternos nos dizem e como, estou certa, há de dar-se. Do mesmo modo que esta águia, dos montes descida, onde, certo, filhos e ninhinhos deixou, veio o ganso pilhar-nos em casa: dessa maneira Odisseu, pós trabalhos e viagens sem conta, há de voltar para casa e vingarse. (*Odisseia*, XV, 172-177).

De fato, como sabemos a partir da leitura da *Odisseia*, a previsão da filha de Zeus – que no momento da narrativa é antecipadora dos fatos – faz-se verdadeira, e mais uma faceta de Helena nos é apresentada, assim como outro aspecto de sua multiplicidade é revelado: a capacidade adivinatória. É na *Odisseia* que vemos Helena não apenas como uma mulher a

quem se atribui culpa ou não. Vemos, também, que depois da guerra Helena não foi sequer punida, como alega Mateus (2003, p.19) ao ressaltar que “Helena não recebe qualquer dano pela queda de Tróia e que Menelau será isentado da morte por ser seu marido”. Já Backès (1984, *apud* MATEUS, 2003, p. 19), ainda sobre a Helena da *Odisseia*, assinala o enquadramento ideológico relacionado à beleza da espartana em uma análise da retórica que se manifesta na descrição excessiva, que acentua características incomuns de Helena e que se desvia da objetividade épica, ao apelar para uma adesão emotiva. Seria uma “retórica” homérica, na qual não vamos nos deter aqui, mas que será ponto importante para, mais adiante, observarmos a possibilidade de construção da personagem, no que se refere às apresentações de Helena, nas tragédias de Eurípidés.

Verificamos neste tópico, portanto, muitos elementos, dentro da obra épica homérica, que compõem um perfil de Helena. Ela se apresenta como um paradigma de beleza associada à guerra, grandiosidade e destruição, honra, conquista, glória e morte, que constituem elementos evidentes de uma complexidade sempre marcante. Faz-se interessante que, ainda que consideremos as características aparentemente cerradas do gênero, como a estrutura em cantos, os versos hexâmetros, que constituem uma narrativa ritmada e longa, e o tema sobre guerra e honra, centrado nos grandes heróis e seus feitos, um espaço a Helena é concedido, espaço que é proporcionado pela beleza de Helena e que aparece, na maioria das vezes, através dos olhos das outras personagens. E como não haveria de ser assim, se é a beleza dela que salta aos olhos, que causa estupor e admiração por onde passa? Mais importante ainda é que, se sua beleza é relatada por outros, o seu caráter é composto tanto por outros quanto por ela própria, especialmente como vimos na *Odisseia*. O que podemos afirmar, sem dúvida, é que não se pode chegar a uma conclusão, já que, conforme assegura Mateus (2003, p.55), “somos, pois, forçados a reconhecer a irresolvida ambiguidade com que Helena nos é descrita e a diversidade de interpretações que o caráter da filha de Zeus tem suscitado. ”

Helena é boa, má, culpada, inocente, vítima das ações divinas, vítima do julgamento humano, Helena é força criadora, Helena detém variados poderes? Se não se chega a um consenso, talvez essa rede de possibilidades seja exatamente a complexa herança homérica no que diz respeito à personagem.

2.3 Helena na lírica grega

Neste tópico, a fim de dar continuidade ao breve percurso de Helena na literatura grega antiga, abordaremos alguns autores da lírica grega que versaram sobre essa personagem. Também por meio dos elementos que caracterizam a estrutura própria da lírica grega, observaremos as apresentações que são feitas de Helena. Schüller (1985) afirma que no período que compreende o florescimento da lírica, chamado de período arcaico, a objetividade épica dá lugar a uma particularidade aproximadamente subjetiva, em que o mundo mítico no qual se apoia a epopeia não é mais o mesmo e o poeta passa a falar por si: “A narrativa ampla cede lugar a textos diminutos produzidos por impulsos e apelos momentâneos.” (SCHÜLLER, 1985, p.34). Vale lembrar, no entanto, que as perturbações de certa maneira subjetivas não chegam a afetar a estabilidade do mundo da persona poética. Rachel Gazolla observa o florescimento de uma pessoa, uma individualidade, na poesia lírica, “mesmo que não haja, ainda, plena consciência da própria individualidade e de sua extensão como interioridade” (GAZOLLA, 2001, p. 33). A autora aponta a lírica como a manifestação de uma força de interioridade humana que marca o olhar para dentro de si. É uma interioridade, no entanto, que não se aparta completamente do mundo exterior, não podendo caracterizar-se, portanto, como subjetividade.

Há uma herança e uma influência da épica homérica que se percebe nos poemas líricos: a poesia lírica e a dramática usaram temas comuns da epopeia, como a guerra de Troia e os personagens envolvidos nesse conflito, no desenvolvimento de suas estruturas. Schüller (1985) afirma, afinal, que a lírica grega nasce da epopeia. Já para Snell (1953), o processo de tomada de consciência da individualidade é essencial para definir a poesia lírica, especialmente no que a diferencia da poesia épica, pois, assinala o autor, “Talvez a mais significativa diferença entre os dois gêneros, no que diz respeito aos homens por trás das obras, é a emergência dos poetas enquanto indivíduos” (SNELL, 1953, p. 44¹⁰). Para Snell, ainda, tanto a utilização dos mitos quanto o uso de máximas na poesia lírica traçam paralelos entre eventos particulares e paradigmas divinos e heroicos, assim como marcam a conexão entre passado e presente, entre particular e universal.

É assim que voltamos a discutir sobre a influência de uma herança homérica no que diz respeito à complexidade e à ambiguidade que envolvem Helena, de acordo com a sua

¹⁰ “Perhaps the most striking difference between the two genres, as regards the men behind the works, is the emergence of the poets as individuals”.

caracterização enquanto personagem, nesse gênero. Incorporando o belo e o mal, o sofrimento e a glória, Helena se faz um tema de interesse peculiar ao poeta lírico, já que este explora a instabilidade da personagem para exemplificar o despontar de uma instabilidade particular e uma relativização de assuntos como amor e beleza, relativização essa própria do gênero que se estabelece. Sobre isso, afirma Mateus:

Se, como já foi anotado, na épica se detecta uma visível tendência no sentido de salvaguardar a equidade emocional na descrição de acontecimentos e personagens, na lírica e no drama, os autores tentaram sobretudo rendibilizar poeticamente as emoções e os sentimentos despertados quer pelos Gregos quer pelos Troianos. (MATEUS, 2003, p. 57).

A poesia lírica não tem a extensão de uma obra épica, o que credita à palavra, certamente, um poder de sintetizar elementos, tornando mais acentuada a oposição que eles podem revelar. É o que ocorre, muitas vezes, com a Helena apresentada em poemas líricos: por ser personagem já marcada pela ambiguidade, o bem e o mal associados a ela se tornam tema de grande interesse para os líricos, e os jogos de oposição, ainda que rápidos e curtos, tornam-se mais explorados pelos poetas.

Conforme afirma Blondell (2010, p. 350-351), o nome de Helena “significa beleza erótica, enquanto, simultaneamente, evoca toda a tradição da guerra de Troia”¹¹, e são precisamente esses elementos – beleza, erotismo, tradição bélica – que aparecem em poemas e fragmentos de autores líricos como Alceu e Safo. Além destes, outro poeta lírico que utilizou Helena como tema de suas composições foi Estesícoro, de quem temos alguns fragmentos da sua palinódia, poema de retratação que o autor fez a Helena. É essa palinódia que nos será de maior interesse, porque a partir dela considera-se que alguns elementos da *Helena* de Eurípides foram desenvolvidos. Antes de nos concentrarmos em Estesícoro, no entanto, partiremos para algumas considerações acerca dos outros autores citados acima, a fim de observarmos diferenças e semelhanças fundamentais no que concerne às apresentações de Helena na lírica. Por meio dessas diferenças e semelhanças, observaremos como e em que medida se mantêm ou se modificam determinadas caracterizações da personagem, desde a épica homérica, que já apresentamos nesta pesquisa, até chegarmos ao drama euripídiano, alvo de nossa maior atenção.

Nosso objetivo, neste tópico, é fazer um breve panorama da Helena na poesia lírica, e, por isso, vamos usar apenas alguns autores para exemplificação. Utilizaremos o artigo, já

¹¹ “Signifies erotic beauty while simultaneously evoking the whole Trojan War tradition.”

citado, de Blondell, em que ela analisa a maneira como a Helena homérica aparece em determinados autores da lírica grega antiga. Já vimos que a autora acentua uma característica fundamental da poesia lírica: a utilização e a transformação de temas comuns à poesia épica. O primeiro dos autores que Blondell analisa deixa bem clara essa relação: Alceu, poeta do século VII, apresenta-se como o poeta que, em sua produção, evidencia o par oposicional elogio *versus* culpa, tão comum na poesia e tão fortemente relacionado ao feminino. A autora traz o seguinte fragmento do poeta¹²:

Ὡς λόγος, κάκων ἄ[χος ἔννεκ' ἔργων
 Περράμω καὶ παῖσι[ί ποτ', Ὡλεν', ἦλθεν
 ἐκ σέθεν πίκρον, π[ύρι δ' ὤλεσε Ζεῦς
 Ἴλιον ἱραν.
 Οὐ τεαύταν Αἰακίδα[ις ἄγαθος
 πάντας ἐς γάμον μάκ[αρας καλέσσαις
 ἄγεται ἐκ Νή[ρ]ηος ἔλων [μελάθρων
 πάρθενον ἄβραν
 ἐς δόμον Χέρρωνος ἔλ[υσε δ' ἄγνας
 ζῶμα παρθένω φιλό[τας δ' ἔθαλε
 Πήλεος καὶ Νηρείδων ἀρίστ[ας,
 ἐς δ' ἐνίαυτον

παῖδα γέννατ' αἰμιθέων [φέριστον
 ὄλβιον ξάνθαν ἐλάτη[ρα πόλων
 οἱ δ' ἀπόλοντ' ἀμφ' Ἐ[λέναι Φρύγες τε
 καὶ πόλις αὐτων.

Como diz a história, por causa de más ações tristeza amarga veio uma vez a Príamo e seus filhos, de você, Helena, e Zeus destruiu toda a Ílion com fogo. Diferente disso foi a delicada donzela a quem o nobre filho de Éaco, convidando todos os deuses sagrados ao casamento, levou em casamento, tirando-a da casa de Nereu para a casa de Quíron; ele afrouxou o cinto da donzela pura, e o amor de Peleu e a melhor filha de Nereu floresceu; com o tempo ela pariu um filho, o melhor dos semideuses, o alado cavaleiro de ruivos cavalos. Eles pereceram, no entanto, pela causa de Helena – os Frígios e sua cidade.¹³ (Alceu, fragmento 42).

Alceu, segundo a autora, tem Aquiles como modelo de herói, e sua mãe, Tétis, é o modelo da boa mulher, em contraposição à má mulher, representada por Helena. Conforme afirma a autora, o poeta:

¹² Utilizaremos a versão de Campbell dos poemas e fragmentos líricos, da qual apresentaremos tradução nossa.

¹³ “As the story goes, because of evil deeds bitter grief came once to Priam and his sons from you, Helen, and Zeus destroyed holy Ilium with fire. Not like that was the delicate maiden whom the noble son of Aeacus, inviting all the blessed gods to the wedding, led in marriage, taking her from the halls of Nereus to the home of Chiron; he loosened the pure maiden’s girdle, and the love of Peleus and the best of Nereus’ daughters flourished; and within the year she bore a son, the finest of demigods, blessed driver of tawny horses. But they perished for Helen’s sake—the Phrygians and their city”. (CAMPBELL, 1982, p. 257).

(...) introduz Helena e Tétis como duas figuras femininas de papéis divergentes nos planos de Zeus. O fragmento 42 de Alceu – aparentemente um poema completo – recorre a essa antiga associação, mas polariza as duas mulheres como exemplos da boa e da má mulher, que aparecem como causas complementares da guerra.¹⁴ (BLONDELL, 2010, p. 352)

Blondell chama a atenção, ainda, para o fato de o poeta citar Helena e fazê-la presente sem que sua voz seja ouvida e sem que sua beleza seja contemplada, o que não a deixa, portanto, presente ou notória como um objeto de desejo. A imaginação pode construí-la sem que sua beleza grandiosa e arrebatadora represente nenhuma ameaça. É interessante esse jogo de aproximação e afastamento operado na poesia lírica: se a produção se aproxima de uma tradição épica, por compartilhar temas, distancia-se por transformar esses assuntos; se o poeta se aproxima de uma personagem, trazendo-a para a “subjetividade¹⁵” e a individualidade de seu mundo, ao mesmo tempo, distancia-se da personagem, já não se afetando tanto com os elementos que ela carrega, para que seja possível, de forma mais direta, contestá-la ou transformá-la de acordo com seu propósito. A falta de Helena presentificada no fragmento de Alceu, afirma Blondell (2010, p.353), “permite que o poeta censure Helena 'cara a cara' – algo que os personagens de Homero parecem incapazes de fazer – assim trazendo-a ao seu próprio mundo”¹⁶.

Alceu não é o poeta que narra a guerra, e Helena não é um objeto de valor pelo qual se luta ou se celebra a beleza e o poder. Para o poeta, Helena é a mulher que transgride, é a que se opõe a outro modelo, exemplificado por Tétis. O fato de o autor ter, no início de seu poema, citado a tradição – “como conta a história” – indica exatamente essa relação entre o conhecimento mítico e a matéria épica transformados pelo olhar do poeta lírico, que traz a tradição até a sua realidade, usando-a para determinado fim. Schüller (1985, p. 47) declara que “Alceu subiu à categoria de poeta notável pela acolhida da poesia popular e pela criação de ritmos que fizeram escola, sacudindo o peso da tradição épica que prendia a lírica ao temário restrito ditado pela tradição”. Tradição essa a que, como já afirmamos, o poeta não deixa de recorrer. Ele introduz personagens e acontecimentos muito familiares ao contexto épico,

¹⁴ “(...) introduce Helen and Thetis as two females figures with divergent roles to play in Zeus' plans. Alcaeus 42 – apparently a complet poem – draws on this longstandig association but polarizes the two females as exemplars of the good woman and the bad, who serve as complementary causes of the war.”

¹⁵ Ainda que não possamos chamar isso de subjetividade, pelo menos não como a entendemos hoje.

¹⁶ Enables the poet to reproach Helens' face to face' — something Homer's characters seem unable to do — thereby translating her to his own world.”

situando a importância deles para o seu tema. Além do mais, Blondell (2010, p. 358) já deixa claro que “uma alusão Homérica particularmente impressionante serve para desafiar a dicotomia aparentemente simples sobre a qual o poema é construído, levando-nos de volta às ambiguidades da Guerra de Troia e, conseqüentemente, às ambiguidades das causas humanas”¹⁷. Blondell analisa ainda o seguinte fragmento de um poema de Alceu em que Helena também é apresentada:

κ' Αλένας ἐν στήθε[ε]σιν [ἐ]πι[ό]αισε
 θῦμον Ἀργείας, Τροίω δ' [ὕ]π' ἀν[δ]ρος
 ἐκμάνεισα ξ[εν]ναπάτα 'πὶ π[ό]ντον
 ἔσπετο νᾶϊ,

παῖδά τ' ἐν δόμ[ο]ισι λίποις' [ἐ]ρήμαν
 κᾶνδρος εὔστρωτον [λ]έχος . [
 πεῖθ' ἔρω[ι] θῦμο[ι]
 παῖδα Δ[ί]ος τε

]πιε . . μανι[
 κ]ασιγνήτων πόλεας μ[έ]λαινα
 γα]ῖ ἔχει Τρώων πεδίω[ι] δά[μ]εντας
 ἐν]νεκα κήρας,

πόλ]λα δ' ἄρματ' ἐν κονίαισι [
 ἦρι]πεν, πό[λ]λοι δ' ἐλίκωπε[ς]
]οι στ[ε]ίβοντο, φόνω δ . [
] . . [. .]ευς

...e animou em seu peito o coração da Argiva Helena; e enlouquecida pelo homem troiano, o enganador de seu hospedeiro, ela o acompanhou através do mar em seu navio, deixando em sua casa sua filha (desolada?) e o leito de seu marido com rica colcha, (já que) seu coração persuadiu o dela (para produzir) amar (por meio da filha de Dione?) e Zeus... Muitos de seus irmãos (a terra escura?) mantêm, prostrados na planície dos Troianos, por causa dessa mulher, e muitos carros (colidiram?) no pó, e muitos (guerreiros) de olhos escuros foram maltratados, e o nobre Aquiles (regozijou) a matança... (Alceu, fragmento 283)¹⁸

A autora afirma que, nesse fragmento, apesar de alvo de reprovação, Páris não recebe tanta censura quanto Helena, pois se Páris é “apenas” o enganador, Helena é a mulher que abandona marido e filha, que destrói os exércitos e os homens. Para Blondell, ainda que o

¹⁷ “one particularly striking Homeric allusion serves to challenge the deceptively simple dichotomy upon which the poem is built, drawing us back into the ambiguities of the Trojan War and hence of its human causes”.

¹⁸ “... and excited the heart of Argive Helen in her breast; and driven mad by the Trojan man, the deceiver of his host, she accompanied him over the sea in his ship, leaving in her home her child (desolate?) and her husband’s bed with its rich coverlet, (since) her heart persuaded her (to yield?) to love (through the daughter of Dione?) and Zeus ... Many of his brothers (the dark earth?) holds, laid low on the Trojans’ plain for that woman’s sake, and many chariots (crashed?) in the dust, and many dark-eyed (warriors) were trampled, and noble Achilles (rejoiced in?) the slaughter ...” (CAMPBELL, 1982, p. 333).

príncipe troiano seja mencionado como o grande embusteiro, é Helena quem recebe mais atenção, como indicam todos os termos que se ligam à personagem, inclusive os verbos.

Assegura a autora:

Os verbos e participios ativos indicam a capacidade de agir de Helena, a despeito do fato de que ela foi “enlouquecida” por Páris e “persuadida” pela paixão erótica. O relato ecoa a *Iliada*, em que, como vimos, apenas Helena usa os verbos ativos “seguir” e “abandonar” para seu comportamento, e culpa a si própria por abandonar sua filha, assim como seu leito. O poeta, então, atribui a Helena um grau de capacidade de agir que na *Iliada* ela afirma para si, endossando sua visão dos fatos juntamente as suas implicações por responsabilidade e culpa. A voz agora é, no entanto, do poeta, assim, é negada a Helena tanto a autoafirmação da épica quanto o contexto de remorso no qual ela determina o reconhecimento da sua responsabilidade. (BLONDELL, 1982, p. 361¹⁹).

Alceu, no fragmento acima, não evidencia a beleza ou o poder de Helena, assim como não dá voz à personagem. Mais do que a suprema beleza de Helena, a verdadeira causa do sofrimento e da guerra parece ser a infração das normas sociais cometida tanto por Páris, ao desrespeitar o princípio da hospitalidade, quanto por Helena, ao desrespeitar um rei que, ainda por cima, é seu marido. Helena não se torna objeto de valor e de desejo pelo qual tudo se justifica e, portanto, não se pode isentá-la de culpa: ela é descrita como um agente responsável pela guerra. Enquanto o poeta não mostra a beleza fascinante de Helena, mas enfatiza os horrores da guerra e da destruição de gregos e troianos, torna-se mais fácil culpar Páris e, sobretudo, Helena. Símbolo, portanto, de transgressão feminina, Helena, em Alceu, não tem enfatizada sua fonte de poder, a beleza avassaladora.

Se a beleza da filha de Zeus não é descrita nem apresentada de maneira expressiva em Alceu, em Safo, poetisa de Lesbos e contemporânea de Alceu, é justamente a beleza feminina, cuja representação maior é Helena, o ponto forte de sua obra. Gazolla afirma sobre a poesia lírica de Safo que:

ensina sobre o sentir amoroso – o que não se encontra em nenhum épico –, sem no entanto indicar o campo da individualidade como sendo o recôndito, o íntimo e o consciente de cada um. O que se lê é mais a exposição de uma emoção sabidamente intangível – o amor – e a possibilidade de essa emoção se expressar no corpo e nas palavras, mesmo que aquele que sente amor se apresente enquanto um “eu amoroso” diferente daquele “eu” que nada sente. (GAZOLLA, 2001, p. 37)

¹⁹ “Active verbs and participles indicate Helen's own agency, despite the fact that she was 'driven mad' by Paris and 'persuaded' by erotic passion. The account echoes the Iliad where, as we saw, only Helen herself uses the active verbs 'follow' and 'leave' for her behavior and blames herself for abandoning her child as well as her marriage bed.' The poet thus ascribes to Helen a degree of agency that in the Iliad only she claims for herself, endorsing her version of events together with their implications for responsibility and blame.”

Versando sobre o amor, constantemente vemos, em Safo, serem descritos os objetos de desejo, os seres amados; para se direcionar ao ser amado, muitas vezes a poetisa usa a figura de Afrodite, que se torna elemento constante em sua obra. Blondell afirma que Helena representa exatamente esse objeto de desejo, a partir de um paradigma mitológico relacionado ao ser a que o poema se destina, enquanto Afrodite aparece como aliada à poetisa nas conquistas de amor. Segundo Blondell (2010, p. 373), então, “A proeminência de Helena não é surpreendente, dado o intenso foco em Afrodite, na beleza e no erotismo feminino²⁰”, temas constantes de sua produção poética. Campbell (1982) afirma que o amor foi o principal tema da poesia de Safo e que ela dedicou toda a sua poesia a Afrodite e ao amor. Diz, ainda, que “quando ela se refere a figuras mitológicas, normalmente o faz para ilustrar seus próprios casos amorosos ou os de seus amigos.²¹” (CAMPBELL, 1982, p. 12). Assim é que temos o fragmento 16 de Safo:

οἱ μὲν ἰππήων στρότον οἱ πέσδων
οἱ δὲ νάων φαῖσ' ἐπ[ί] γᾶν μέλαι[ν]αν
ἔ]μμεναι κάλλιστον, ἔγω δὲ κῆν' ὄτ-
τω τις ἔραται

πά]γχνυ δ' εὐμαρες σύνετον πόησαι
π]άντι τ[ο]ῦτ', ἃ γὰρ πόλυ περσκέθοισα
κάλλος [ἀνθ]ρώπων Ἑλένα [τὸ]ν ἄνδρα
τὸν [πανάρ]ιστον

καλλ[ίποι]σ' ἔβα 'ς Τροίαν πλέοι[σα
κωὺδ[ὲ πα]ῖδος οὐδὲ φίλων το[κ]ήων
πά[μπαν] ἐμνάσθη, ἀλλὰ παράγαγ' αὐταν
]σαν

]αμπτον γὰρ]
] . . . κούφως τ[]οησ[.]ν
.]με νῦν Ἀνακτορί[ας ὀ]νέμναι-
σ' οὐ] παρεοίσας

τᾶ]ς κε βολλοίμαν ἔρατόν τε βᾶμα
κάμάρυγμα λάμπρον ἴδην προσώπω
ἢ τὰ Λύδων ἄρματα κὰν ὄπλοισι
πεσδομ]άχεντας.

] . μεν οὐ δύνατον γένεσθαι
] . ν ἄνθρωπ[... π]εδέχην δ' ἄρασθαι

τ' ἐξ ἀδοκῆ[τω].

Alguns dizem que uma série de cavalaria, outros, de infantaria, e outros, de navios, é a coisa mais bonita sobre a terra negra, mas eu digo que é tudo o que uma pessoa

²⁰ “Helen's prominence is not surprising, given Sapho's intense focus in Aphrodite, beauty, and female eroticism.”

²¹ “When she refers to mythological figures, she often does so in order to illustrate her own or her friends' love affairs.”

deseja. É perfeitamente fácil de fazer isso ser compreendido por todos: pois ela, que ultrapassou em muito a humanidade em beleza, Helena, deixou seu mais excelente marido e foi navegar para Troia, sem pensar de maneira nenhuma em sua criança nem em seus queridos pais, mas (o amor) a desencaminhou... levemente... (e ela?) agora me faz pensar em Anactoria, que não está aqui; Eu preferiria ver sua encantadora caminhada e o brilho luminoso do seu rosto aos carros lídios e à infantaria armada. (Safo, fragmento 16)²²

Assim como o fragmento de Alceu, o poema de Safo também traz referências à guerra e ao esplendor militar, mas, ao contrário do que faz aquele, Safo rejeita a glória da guerra, a fim de afirmar a supremacia da beleza de Helena. Para Blondell, Helena é utilizada para exemplificar não apenas a beleza suprema, mas o poder do desejo, cuja prova é o poder da beleza pertencente ao ser amado. Afirma a autora ser Helena, no poema, um arquétipo de mulher bela que se constitui como alvo de desejo, e Safo, ao utilizar esse arquétipo, traz Helena para o poema – e para sua realidade –, equiparando-a a Anactoria. O ser amado do poema de Safo, Anactoria, que é imensamente bela e que está ausente, vinculada a um padrão mitológico de beleza feminina, transforma-se assim em uma própria Helena:

A ausência da “encantadora caminhada e o brilho luminoso do seu rosto” de Anactoria é um indicador familiar de beleza erótica, da qual Helena é um arquétipo, e que, enquanto mulher que supera todas as outras (e que lembra Anactoria à poeta), deve também ser compreendida como a que encarna, acima de tudo, todas as mulheres. É participando da beleza icônica de Helena que Anactoria desperta o desejo de Safo. (BLONDELL, 2010, p. 381)²³

Se Helena é, de certa forma, o objeto de valor e de desejo que desperta os heróis para as guerras, o ser amado, no poema lírico de Safo, é quem vai ser, também, esse objeto de desejo. Mais importante do que despertar para guerra, no entanto, é ver o ser amado, como canta Safo, e, nesse sentido, embora a autora equipare sua amada a Helena, é preferível contemplar o belo a sofrer guerra em nome desse belo. Afirma Mateus (2003, p. 58) que, em Safo, Helena constitui um paradigma, um exemplo mitológico a favor de um elogio ao amor. Para ele, ainda, “o fragmento, porque parece constituir a anotação pessoalíssima de uma impressão, a tradução

²² “Some say a host of cavalry, others of infantry, and others of ships, is the most beautiful thing on the black earth, but I say it is whatsoever a person desires. It is perfectly easy to make this understood by everyone: for she who far surpassed mankind in beauty, Helen, left her most excellent husband and went sailing off to Troy without thinking at all of her child or dear parents, but (love) led her astray . . . lightly . . . (and she?) makes me now think of Anactoria who is not here; I would rather see her lovely walk and the bright sparkle of her face than the Lydians’ chariots and armed infantry”. (CAMPBELL, 1982, p. 67).

²³ “The absent Anactoria’s “lovely walk and the bright sparkle of her face” are familiar signifiers of erotic beauty, for which Helen is an archetype, and which, as the woman who surpasses all others (and who reminds the poet of Anactoria), she must here too be presumed to embody above all other women. It is by participating in Helen’s iconic beauty that Anactoria arouses Sappho’s desire”.

lírica de uma visão intransmissível, terá de ser lido à luz dessa subjectividade que permitiu reinterpretar a história de Helena. ” (MATEUS, 2003, p. 59).

Safo, portanto, enquanto poetisa lírica, traz a figura de Helena, com sua herança homérica que remete à suprema beleza e à atroz guerra, transformando a personagem na medida em que a aproxima ao seu mundo. Para Snell (1953, p. 50), o verso em que Safo reflete sobre o que seria a mais bela coisa que alguém ama soa como uma porta aberta para a decisão arbitrária do gosto pessoal, ou seja, abre as portas para a particularidade de quem enuncia o poema e o desenvolve a partir de elementos já associados à complexidade de Helena, como assim também vimos em Alceu. Alguns elementos que já observamos na épica homérica permanecem nos poemas tanto de Alceu quanto de Safo: a sua relação com os deuses, especificamente com Afrodite, a menção a sua filha e ao marido, a transgressão que Helena faz por meio de uma associação entre seus próprios atos e a influência divina. Safo, no entanto, evita apresentar uma Helena destrutiva, enquanto objeto de desejo, a fim de evidenciá-la como a mulher que dispõe de uma beleza digna de ser, no mínimo, muito admirada.

Percebemos que, se Alceu não revela, em seu poema, a beleza de Helena, não a descrevendo e colocando-a longe de si e dos ouvintes, assim se permitindo julgar a filha de Zeus, Safo, por outro lado, torna as belezas, tanto de Helena quanto de Anactória, equivalentes, cerne de seu poema, em que a guerra ou os seus desdobramentos não são o mais importante a se cantar. De todos os lados, porém, Helena é personagem que revela uma transgressão, e o que a caracteriza como culpada também a define enquanto desejável objeto de beleza.

Uma Helena bem diferente das que vemos apresentadas pelos poetas líricos é a que Estesícoro nos faz conhecer. Em *Fedro* (243a), diálogo de Platão, a personagem Sócrates lembra que Estesícoro foi o poeta cuja visão foi restaurada porque produziu uma palinódia, poema de retratação, para Helena, depois de a ter caluniado em um poema anterior. Diferentemente de Homero, que não se preocupou em restaurar sua versão sobre a rainha espartana, Estesícoro teria se purificado, entendendo que a causa de sua cegueira era o relato calunioso do mito de Helena. Sócrates, então, apresenta um fragmento da palinódia: “Não é verdadeira essa história, e tu não foste nos navios bem-dispostos e não alcançou a cidade de Troia”²⁴. Apesar de termos apenas esse pequeno fragmento da palinódia de Estesícoro, as referências que são feitas a ele quando pensamos em apresentações variadas de Helena são

²⁴ “That history is not true, and you did not go on the well-benched ships and you did not reach the citadel of Troy” (CAMPBELL, 1991, p. 93).

inevitáveis. O poeta teria citado o *eidolon*, termo que pode ser traduzido como fantasma, sombra, imagem, ou simulacro, de Helena, e esse *eidolon*, ao tomar o lugar da “verdadeira” Helena, teria de fato chegado a Troia. Helena, livre de culpas, na verdade teria sido levada ao Egito, sob ordem e capricho de Hera e com ajuda de Hermes. Estesícoro teria, portanto, retomado versões do mito (conforme já vimos também em Heródoto) que isentam Helena de culpa e a colocam como artifício divino. Tal tentativa de reabilitar Helena, afirma Mateus (2003, p. 62), reflete a própria situação da Grécia dos séculos VII e VI: a revisão do legado mítico tradicional. Estesícoro, apesar de retomar alguns elementos já abordados sobre Helena, mostrou uma inventividade e uma força criativa que representou um significativo desafio à autoridade homérica e que se perpetuou como diferente versão de Helena.

Mateus, sobre o poeta, diz que “se Estesícoro foi o primeiro poeta a ler a guerra troiana explicitamente como uma guerra em nome de uma imagem, a questão da imagem como simulacro era um tópico filosófico paulatinamente mais candente nas cidades da Grécia arcaica.” (MATEUS, 2003, p. 63). O autor também chama atenção para o fato de que, embora se pareça, com a palinódia, anular a ambiguidade da figura de Helena, a existência das duas possíveis Helenas, uma verdadeira e inocente, outra simulacro e culpada pela guerra, apenas aumenta a multiplicidade que circunda a personagem. Estesícoro evidenciaria, ainda, a ambiguidade existente entre o verdadeiro e o falso, o jogo entre realidade e aparência. São essas peculiaridades, já entendidas como despontar e desenvolvimento inicial das particularidades subjetivas, que começam a atrair os autores dos séculos VII, VI e V, com a racionalização e o questionamento dos mitos, que vemos na poesia lírica e, sobretudo, na poesia dramática e na filosofia grega antiga. A poesia lírica, que apresenta um despontar do que pode ser chamado subjetividade (ainda que falte um termo melhor para isso), a presença de um eu que enuncia, distanciado de uma coletividade e imerso num contexto mais particular e interior, parece, conforme observamos, conceder espaço a mais interpretações e apresentações de uma personagem tão diversificada como Helena, permitindo que a multiplicidade própria dela, que a constitui desde as mais antigas versões, torne-a tema também presente no desenvolvimento do drama e em manifestações filosóficas, conforme analisaremos a seguir.

2.4 Helena na poesia dramática e na filosofia: *Agamêmnon* de Ésquilo, *Elogio de Helena* de Górgias e *Elogio de Helena* de Isócrates.

Neste tópico, a fim de continuarmos a realizar um percurso da figura de Helena pela literatura grega, abordaremos algumas apresentações da personagem que serão pertinentes ao nosso objetivo de, a partir do próximo capítulo, analisarmos algumas tragédias de Eurípides sob a perspectiva da personagem Helena enquanto um elemento que se constitui por meio da sua apresentação no drama, que permite a expressão da complexidade da espartana. Assim, observaremos, neste tópico, Helena em *Agamêmnon* de Ésquilo, no *Elogio de Helena* de Górgias e no *Elogio de Helena* de Isócrates. Apenas nos próximos capítulos as obras de Eurípides serão contempladas, pois consideramos importante que, antes, façamos essa apresentação das muitas Helenas que, certamente, influenciaram as composições de Eurípides.

Desde o primeiro tópico, enfatizamos a importância da relação entre épica, lírica e drama, enquanto se constituem como manifestações poéticas, e os mitos. Cada uma dessas formas poéticas se define, também, a partir da sua relação com o mundo mítico que lhe serve de tema. Assim é que Schüller (1985), ao nos falar sobre a tragédia, afirma que o conflito com o qual o tragediógrafo lida é o de não aceitar os mitos sem questioná-los, ao passo que a existência da herança mítica se faz ainda bastante presente. Da mesma forma que a poesia lírica, o drama também herdou temas mitológicos, pois, como afirma Brandão (1985, p. 130), “A tragédia é a imitação de realidades dolorosas, porquanto sua matéria-prima é o mito, em sua forma bruta.” Se, na poesia lírica, um “eu” se destaca e produz versos em que o mito ou figuras do mito podem ser-lhes equiparadas a uma situação ou a alguém de seu mundo – o que denota a diferença entre a incipiente interioridade na lírica e a objetividade e a coletividade épica –, na tragédia, temos um texto que evidencia personagens superiores, segundo Aristóteles, em embates consigo mesmos ou com outras personagens. A caracterização das personagens, portanto, é já outra, diferente da épica e da lírica, pois a personagem recebe voz e desenvolve sua questão por meio da ação e de diálogos com outras personagens.

Jacqueline de Romilly (1998, p. 7) afirma que “A tragédia grega apresentava, por meio da linguagem diretamente acessível da emoção, uma reflexão sobre o homem.” Parece-nos ser essa reflexão o que muitas vezes percebemos quando personagens conhecidas pelos mitos que as envolvem são colocadas em destaque dentro da estrutura trágica. Romilly aborda, ainda, o estabelecimento e a evolução da tragédia, ao afirmar que o gênero literário evolui, que suas formas de expressão variam e que:

Existe, evidentemente, uma relação entre a evolução puramente exterior das formas literárias e a renovação das ideias e dos sentimentos. A flexibilidade dos meios explica-se pelo desejo de exprimir algo mais, e o deslocamento contínuo dos interesses acarreta uma evolução igualmente contínua nas formas de expressão. (ROMILLY, 1998, p. 11)

Essa evolução nas formas de expressão permite que uma personagem tão ambígua e múltipla como Helena tenha várias representações – que muitas vezes mantêm determinadas características, outras, não – inclusive a partir de um mesmo autor, como observaremos, mais adiante, em Eurípides. Já a Helena de Ésquilo, por exemplo, é apresentada de uma única forma: A Helena que o autor nos faz conhecer em *Agamêmnon* é apenas mencionada, não chega a ser personagem em ação no drama. Isso revela o quanto a filha de Zeus, ainda que não seja personagem em ação de muitas tragédias, faz-se presente, mesmo apenas citada. Isso decorre, provavelmente, do grande poder do mito, que assegurou à esposa de Menelau muita fama e relações diretas e indiretas com outras personagens dos dramas. É, em *Agamêmnon*, o coro que primeiro se refere a Helena:

τίς ποτ' ὠνόμαζεν ὄδ'
 ἐς τὸ πᾶν ἐτητύμως—
 μή τις ὄντιν' οὐχ ὀρῶμεν προνοί-
 αισι τοῦ πεπρωμένου
 γλῶσσαν ἐν τύχῃ νέμων;—
 τὰν δορίγαμβρον ἀμφινει-
 κῆ θ' Ἑλένας; ἐπεὶ πρεπόντως
 ἑλένας, ἑλανδρος, ἐλέ-
 πτολις, ἐκ τῶν ἀβροτίμων
 προκαλυμμάτων ἐπλευσε
 ζεφύρου γίγαντος αὔρα,
 πολύανδροί τε φεράσπιδες κυναγοὶ
 κατ' ἴχνος πλατᾶν ἄφαντον
 κελσάντων Σιμόεντος ἀ-
 κτὰς ἐπ' ἀξιφύλλους
 δι' ἔριν αἱματόεσσας.

Τίλιφ δὲ κῆδος ὀρθ-
 ὠνυμον τελεσσίφρων
 μῆνις ἤλασεν, τραπέζας ἀτί-
 μωσιν ὑστέρω χρόνω
 καὶ ξυνεστίου Διὸς
 πρασσομένα τὸ νυμφότι-
 μον μέλος ἐκφάτως τίοντας,
 ὑμέναιον, ὃς τότε ἐπέρ-
 ρεπεν γαμβροῖσιν αἰεΐειν:
 μεταμανθάνουσα δ' ὕμνον
 Πριάμου πόλις γεραιὰ
 πολύθηρνον μέγα που στένει κικλήσκου-
 σα Πάριν τὸν αἰνόλεκτρον,
 παμπορθῆ πολύθηρνον
 αἰῶνα διαὶ πολιτᾶν μέλεον αἴμ' ἀνατλάσα.

Quem terá sido o autor do nome de étimo assim preciso (seja quem for, não o vemos pré-ciente do futuro mover ao léu a língua) da **flechinúbil, amplidiscorde Helena?** Condiz com ele **enleia-nau, enleia-herói, enleia-pólis**. Longe da sutileza dos tecidos, navega ao sopro do Zéfiro, gigante. Um pluricontigente porta-escudo caçador-de-perras, pelo rastro imperceptível dos remos, ganha a orla (folhas-luxuriantes) do Simoente, sob o auspício de Ate, Discórdia sangüinária. A Ílion, a Ira conclusiva impeliu o bem-designado *kedos* – **amorgurante mortimônio** –, cobrou, em período posterior, a mácula da mesa, a desonra de Zeus tutelarário, aos que celebravam, à plena voz, a melodia dos recém-consortes, himeneu restrito à voz dos consanguíneos. A priâmea urbe avoenga desaprende o hino; multilacrimal, imersa em lamúria, maldiz Páris: 'poluidor-de-leito!', esteio da existência plenilúgubre dos cidadãos, sangue sem serventia. (*Agamêmnon*, 681-715, grifo nosso)

A Helena que o coro nos apresenta é a mulher odiada, a que causa discórdia, até a partir da própria formação de seu nome, como afirma Trajano Vieira em nota de sua tradução: “Ésquilo associa o nome de Helena ao verbo *helêin*, 'pegar', 'tomar'. Daí o sentido dos três epítetos a seguir, *helenas, helandros, heleptolis*, ao pé-da-letra, 'que retém navio, homem, cidade'.” (VIEIRA, 2007, p. 56). Percebemos, portanto, as associações que são feitas entre a figura de Helena e a destruição que ela proporciona. A filha de Zeus, afinal, como o coro enfatiza, foi a que trouxe o “amorgurante mortimônio”, ao casar com Páris e proporcionar a guerra e a ruína de Troia que, por conseguinte, será a ruína de muitos outros heróis, gregos e troianos, conforme ainda revela o coro a Clitemnestra, mulher de Agamêmnon e irmã de Helena. Na tragédia, Clitemnestra parece ser apresentada como mulher tão implacável e atroz quanto a sua irmã, assim nos fazendo perceber como sua equiparação a Helena se faz significativa:

φεῦ, τίς ἄν ἐν τάχει, μὴ περιώδυνος,
μηδὲ δεμνιοτήρης,
μόλοι τὸν αἰεὶ φέρουσ' ἐν ἡμῖν
Μοῖρ' ἀτέλευτον ὕπνον, δαμέντος
φύλακος εὐμενεστάτου καὶ
πολλὰ τλάντος γυναικὸς διαί:
πρὸς γυναικὸς δ' ἀπέφθισεν βίον.

ἰὼ ἰὼ παράνουσ' Ἑλένα
μία τὰς πολλὰς, τὰς πάνυ πολλὰς
ψυχὰς ὀλέσασ' ὑπὸ Τροίᾳ.
νῦν δὲ τελέαν πολύμναστον ἐπηνθίσω
δι' αἴμ' ἄνιπτον. ἦ τις ἦν τότε' ἐν δόμοις
ἔρις ἐρίδματος ἀνδρὸς οἰζύς.

Ai! Que moira fulminante, anódina, sem rondar o leito, nos traria o sono infinito e contínuo? Morreu o guardião acolhedor, **uma fêmea o fez sofrer demais, uma fêmea lhe trunca a vida!** Ah! **Helena insana, uma, muitas, muitíssimas almas aniquilaste em Ílion, para, multirrememorada, te autocoroares com a guirlanda perfeita, às custas do sangue irremovível.** Sim, a Desavença então se alojou na morada, e nada a vence, amarga ao consorte. (*Agamêmnon*, 1448-1461, grifo nosso).

O coro, conforme podemos perceber nos versos acima, afirma que foi uma “fêmea” – Helena – que fez o grande rei e herói Agamêmnon sofrer, devido à guerra que ela causou, e ainda declara que uma (outra) fêmea – Clitemnestra –, também responsável por trazer dor, tirou a vida do rei de Argos. As duas mulheres funestas, que além de tudo são irmãs, tornam-se responsáveis pelos maus acontecimentos, e é Helena referida, ainda mais uma vez, como a grande destruidora, já que ela, implacável, por vaidade e capricho (com guirlandas perfeitas), foi insana ao aniquilar almas em Troia. Nesses versos, ainda nos desperta atenção que o coro afirme ser Helena “multirrememorada”, atestando tanto a grandiosidade dos fatos que a cercam, quanto a capacidade de sua história ser, tantas vezes, recontada, permanecendo na memória. Afinal, é isso o que vemos acontecer com a Helena que tantas vezes, direta ou indiretamente, é tema da poesia.

Em resposta ao coro, Clitemnestra afirma que Helena não deve ser chamada de “destruidora-de-heróis, única a aniquilar inúmeras âlmas-psiçûes de dânaos viris, causadora de dor sem cura” (*Agamêmnon*, 1465-1467), ao que o coro, ainda insatisfeito, rebate, reafirmando a semelhança entre as duas irmãs, que compartilham poderes em suas almas iguais, com seus corações dilacerantes. Ésquilo, ao que nos parece, não poupou Helena da apresentação cruel que frequentemente a cerca. Se uma das personagens centrais de *Agamêmnon* é Clitemnestra, a mulher que mata o marido, e essa mulher é justamente irmã de Helena, não é de se estranhar que o tragediógrafo tenha explorado os traços negativos da espartana que, como já versava a variante mais corrente do mito, fora a responsável pela guerra.

Já em Eurípides, tragediógrafo em quem nos concentraremos mais detidamente nos dois próximos capítulos desta dissertação, muitas são as Helenas que aparecem, ou, pelo menos, muitas são as maneiras de que o poeta se utilizou para apresentar Helena, ainda que apenas mencionada, como em *Electra*, por exemplo, e as Helenas personagens em ação de *Troianas*, de *Orestes* e de *Helena*. Ora uma versão mais corrente do mito, como já observamos aqui, em que Helena é apresentada como geradora de guerras, dissimulada e vaidosa, é privilegiada por Eurípides, ora uma Helena que consegue se redimir apesar de tudo nos é mostrada, ora uma Helena totalmente inocente, tal qual a de Estesícoro e a de Heródoto, a Helena nunca fora a Troia, é retratada por Eurípides.

Antes, porém, de analisarmos com maior atenção as Helenas que nos são apresentadas no drama euripídiano, discutiremos ainda neste tópico a presença da espartana no *Elogio de Helena* de Górgias e no *Elogio de Helena* de Isócrates. A fim de tentarmos entender um pouco

do que certamente influenciou Eurípides para compor suas Helenas, esse panorama das apresentações anteriores de Helena é necessário, pois ele pode indicar algumas referências que Eurípides pode ter recolhido da mitologia, da poesia épica, lírica, dramática e, como veremos a seguir, da incipiente filosofia, representada por Górgias e Isócrates.

Górgias é considerado um dos nomes mais representativos dos sofistas, e Isócrates, discípulo de Górgias, foi um orador e retórico que se denominava, acima de tudo, filósofo. Ambos os autores procuraram evidenciar, nas obras acima citadas, a força de um discurso por meio da defesa ou do elogio de uma personagem que é demasiadamente apresentada, conforme vimos, como responsável por desgraças, seja devido a sua beleza destruidora, seja por seu caráter dúbio e traidor. Ao defender a inocência de Helena e ao elogiá-la, essa força da palavra, capaz de mudar conceitos, atesta também a excelência de quem produz o texto. Górgias, que provavelmente nasceu por volta de 450 a.C., contemporâneo de Eurípides, vive o auge da democracia ateniense do século V, em que a força da palavra, utilizada para possibilitar os diálogos e os discursos, faz-se de grande importância, como evidencia Schüller (1985, p. 72) ao declarar que “Mais do que nunca importava a força do argumento, o domínio da linguagem, a sedução do discurso. Os sofistas se lançaram na árdua tarefa de criar gramáticas, descobrir recursos retóricos, detectar a beleza dos períodos. ”

Górgias, então, conhecido por sua inovação retórica, escreve o seu *Elogio de Helena* como um jogo, um trabalho para exercitar o discurso e a palavra, de acordo com o que afirma na obra²⁵: “desejei apresentar por escrito o discurso de Helena como um elogio e, no que me concerne, como um jogo”. (*Elogio de Helena*, 21)²⁶. Para Górgias, a defesa de Helena apresenta-se como uma difícil empreitada, devido à condenação – muitas vezes afirmada pelo senso comum – da personagem enquanto mulher culpada e traidora. Por esse motivo, seria tão importante e viável ao sofista usar as palavras, desenvolver argumentos e produzir um discurso para elogiar a filha de Zeus, quando isso não era o mais usual. Conseguindo seu objetivo de inocentar e elogiar a mulher que causara tanto infortúnio, o sofista eleva ao máximo sua capacidade de construir argumentos. Para Dinucci (2009, p. 202), um dos tradutores do sofista, o *Elogio de Helena* “é crucial para a compreensão das reflexões éticas do primeiro movimento sofístico e do pensamento de Górgias”, pois o autor “apresenta sua célebre doutrina acerca do

²⁵ Utilizaremos a tradução de Aldo Dinucci do *Elogio de Helena* de Górgias. O original do grego também foi retirado da tradução de Dinucci.

²⁶ ἐβουλήθη γράψαι τὸν λόγον Ἑλένης μὲν ἐγκώμιον ἑμὸν δὲ παίγιον.

poder do discurso poético sobre a alma humana, mostrando que as palavras têm o poder de amedrontar, apaixonar, enganar e conduzir os seres humanos.”. Para comprovar o poder que a palavra tem de mostrar as verdades é que, no segundo parágrafo do elogio, Górgias ressalta sua intenção:

τοῦ δ' αὐτοῦ ἀνδρὸς λέξει τε τὸ δέον ὀρθῶς καὶ ἐλέγξει *** τοὺς μεμφομένους Ἑλένην, γυναῖκα περὶ ἧς ὁμόφωνος καὶ ὁμόψυχος γέγονεν ἢ τε τῶν ποιητῶν ἀκουσάντων πίστις ἢ τε τοῦ ὀνόματος φήμη, ὃ τῶν συμφορῶν μνήμη γέγονεν. Ἐγὼ δὲ βούλομαι οἰσμόν τινα τῷ λόγῳ δοῦς τὴν μὲν κακῶς ἀκούουσαν παῦσαι τῆς αἰτίας, τοὺς δὲ μεμφομένους ψευδομένους ἐπιδείξας καδείξας τάληθες [ἦ] παῦσαι τῆς ἀμαθίας.

(...) convencer do erro os que criticam Helena, mulher em relação à qual tornou-se unânime e unânime tanto a crença que ouvem os poetas, quanto a fama de seu nome, que se tornou memória de infortúnios. Eu anseio, oferecendo com o discurso uma explicação e relevando a verdade, suprimir a responsabilidade dela, que tem erradamente uma má reputação, e suprimir a ignorância, denunciando os que, enganados, a criticam. (*Elogio de Helena*, 2).

Górgias afirma ainda que foi justa a ida de Helena a Troia e expõe razões para isso; dessa forma, o sofista empreende uma verdadeira defesa da personagem:

ἢ γὰρ Τύχης βουλήμασι καὶ θεῶν βουλευμάσι καὶ Ἀνάγκης ψηφίσμασι ἔπραξεν ἢ ἔπραξεν, ἢ βίαι ἀρπασθεῖσα, ἢ λόγοις πεισθεῖσα, ἢ ἔρωτι ἀλοῦσα. Εὐμὲν οὖν διὰ τὸ πρῶτον, ἄξιός αἰτιᾶσθαι ὁ αἰτιώμενος· θεοῦ γὰρ προθυμία ἀνθρωπίνῃ προμηθία ἀδύνατον κωλύειν. Πέφυκε γὰρ οὐ τὸ κρεῖσσον ὑπὸ τοῦ ἥσσονος κωλύεσθαι, ἀλλὰ τὸ ἥσσο ὑπὸ τοῦ κρεῖσσονος ἄρχεσθαι καὶ ἄγεσθαι, καὶ τὸ μὲν κρεῖσσον ἠγεῖσθαι, τὸ δὲ ἥσσο ἔπεσθαι. θεὸς δ' ἀνθρώπου κρεῖσσον καβίαι καὶ σοφίαι καὶ τοῖς ἄλλοις. εἰ οὖν τῇ Τύχῃ καὶ τῷ θεῷ τὴν αἰτία ἀναθετέον, [ἦ] τὴν Ἑλένην τῆς δυσκλείας ἀπολυτέον.

Pois ela fez o que fez ou pelos anseios da fortuna e pelas resoluções dos deuses e pelos decretos da necessidade ou agarrada à força ou seduzida pelas palavras ou capturada pela paixão. Se, pois, foi graças à primeira [razão], o responsável merece ser acusado: pois é impossível opor-se, pela diligência humana, ao desejo divino. Pois é por natureza não o mais forte ser detido pelo mais fraco, mas o mais fraco pelo mais forte ser comandado e conduzido, e, por um lado, o mais forte comanda, por outro, o mais fraco obedece. O divino é mais forte que o homem, tanto pela força e pela sabedoria, quanto pelas demais coisas. Pois, se é necessário atribuir a responsabilidade à Fortuna e ao divino, nesse caso é necessário libertar Helena da ignomínia. (*Elogio de Helena*, 6).

É, mais uma vez, confirmado o poder do argumento diante dos fatos e das considerações que são feitas em relação a Helena. No parágrafo oito do elogio, Górgias continua a enfatizar a força do discurso que, sendo muitas vezes o centro de sua obra, é o instrumento que ele próprio usa para atingir seu objetivo de mostrar uma Helena inocente, pois a filha de Zeus, convencida e enganada por um discurso poderoso, mas equivocado, merece ser redimida pelo discurso verdadeiro:

εἰ δὲ λόγος ὁ πείσας καὶ τὴν ψυχὴν ἀπατήσας, οὐδὲ πρὸς τοῦτοχαλεπὸν ἀπολογήσασθαι καὶ τὴν αἰτίαν πολύσασθαι ὧδε. λόγος δυνάστης μέγας ἐστίν, ὃς σμικροτάτῳ σώματι καὶ ἀφανεστάτῳ θεϊότατα ἔργα ἀποτελεῖ· δύναται γὰρ καὶ φόβον παῦσαι καὶ λύπην ἀφελεῖν καὶ χαρὰν ἐνεργάσασθαι καὶ ἔλεον ἐπαυξῆσαι. ταῦτα δὲ ὡς οὕτως ἔχει δεῖξω·

Se o discurso a persuadiu e sua alma enganou, não é difícil, quanto a isso, defendê-la e, assim, liberá-la da responsabilidade. O discurso é um grande e soberano senhor, o qual, com um corpo pequeníssimo, diviníssimas ações opera. É possível, pois, pelas palavras, tanto o medo acalmar e a dor afastar quanto a alegria e a compaixão intensificar. (*Elogio de Helena*, 8).

É essa potência do discurso, soberano senhor, que Górgias relaciona à palavra poética, capaz de nos afetar, de fazer coordenar o que vemos e sentimos e de nos induzir a perceber o mundo, pois toda poesia seria um discurso metrificado. No sétimo parágrafo, Górgias levanta a possibilidade de Helena ter sido levada contra sua vontade, o que, de fato, desde as versões mais correntes do mito não fica bem estabelecido. Não é possível afirmar categoricamente, como vimos anteriormente, se Helena fugiu com Páris ou se foi raptada por ele. Neste caso, afirma o sofista, Páris é quem merece levar culpa e responsabilidade, enquanto Helena se configura como vítima, e Górgias tem como tomar partido de Helena, empreendendo uma verdadeira defesa da espartana. Se é possível, no entanto, admitir-se que Helena tenha, por livre vontade, ido a Troia com Páris, Górgias também pretende defendê-la, pois a bela mulher não está livre da vigorosa potência do discurso, da influência da persuasão que invade a alma.

Assim, a força do argumento de Górgias se faz tão significativa que ele questiona, a fim de defender a espartana, o discurso da tradição, em que Helena é responsabilizada pela guerra. Afirmar que a filha de Zeus foi seduzida e convencida pelas palavras de Páris e que apenas por força dessa sedução – a sedução própria do discurso – Helena foi a Troia é, além de explorar mais versões dos fatos, confirmar o poder de alcance da palavra, do discurso, do argumento que o sofista tem para desenvolver. Górgias, como que respondendo a uma tradição – tanto a tradição de se culpar Helena quanto a de usar a palavra para o mal e o falso –, alerta para o perigo dos falsos discursos, em uma tentativa de legitimar seus próprios argumentos, que conduziram verdade. Esse questionamento ou tentativa de reorganização da tradição possibilita uma importante relação com o que Eurípides apresenta em suas tragédias, em especial na sua *Helena*, que abordaremos no terceiro capítulo desta dissertação.

Górgias então arremata seu elogio ao questionar como seria justa a repreensão de Helena, ainda que ela tenha agido de acordo com a força da paixão, ou persuadida pelo discurso. O sofista, por meio de seu discurso, apresenta uma Helena que traduz o poder dos argumentos,

da construção do discurso, em favor de uma verdade possível. Essa caracterização de Helena é, de acordo com o que analisamos até aqui, feita de uma forma bastante diferente do que observamos na poesia épica e na poesia lírica. O advento e o desenvolvimento da filosofia, da retórica e da oratória possibilitam o questionamento mais efetivo do mito que envolve Helena. Se na épica não há um espaço nem um objetivo de uma apresentação mais subjetiva e particular de Helena, e ela é, na maioria das vezes, percebida como a mulher que originou a guerra, na lírica, com o despontar de uma interioridade, a tradição do mito e das apresentações dos mitos é já questionada; em Górgias, esse questionamento da tradição pode desenvolver-se já de outra maneira no texto, e a relativização do conhecimento se faz notória.

Assim também veremos acontecer especialmente na tragédia *Helena*, que analisaremos no terceiro capítulo desta dissertação. Eurípides, contemporâneo ao desenvolvimento da filosofia, não ficou livre da influência desta em suas obras. A tragédia se desenvolveu, no que se refere ao mito, a partir de uma outra forma de apresentação, estrutural e temática. Personagens recebem voz e dialogam com outras, mostrando seus embates que, na maioria das vezes, são bastante complexos e refletem questões das quais a filosofia também se apropria.

Em seu livro *A tragédia Grega*, Albin Lesky, ao falar do drama euripídico, atenta para a influência dos sofistas na obra do tragediógrafo, conforme vemos no seguinte trecho:

A tradição biográfica nos fala de uma relação de discípulo entre Eurípides e alguns dos principais sofistas, (...) São lendas que foram tecidas a partir de relações com as doutrinas destes homens, no âmbito das tragédias de Eurípides, mas, na verdade, Eurípides não se filiou a nenhuma doutrina determinada. Para ele, não era decisiva a determinação de um sistema, mas sim a entrega ao novo espírito da época e a espécie de indagação que este exigia. (...). Uma luta incessante, uma busca apaixonada percorre a obra do poeta, e precisamente no fato de que para ele a tradição perde o valor quando se trata de enfrentar uma nova questão, e de que muitas vezes em suas cavilações, em lugar de um claro conhecimento, se lhe evidenciam os *dissoi logoi*, os aspectos contrários das coisas, é ele na verdade discípulo dos sofistas, sem que por isso seja mero divulgador de seus ensinamentos. (LESKY, 2003, p. 191-192)

A possível influência da sofística em Eurípides, observada, segundo Lesky, a partir de seu constante trabalho com a reflexão e com a discussão de conceitos, justificaria os temas abordados e desenvolvidos na obra do tragediógrafo que traz sempre presente a tradição revisitada e repensada, inclusive no que diz respeito aos mitos. Dicucci (2009) também corrobora o pensamento de Lesky ao afirmar que os conflitos humanos expressos nas tragédias podem atualizar os mitos, e é igualmente pautado nessa nova forma de encarar o mundo que

Górgias, assim como faz o tragediógrafo Eurípides, atualiza o mito de Helena, ao tentar demonstrar que a situação da bela mulher foi tragicamente determinada por fatores alheios a sua vontade e que, por isso, nenhuma culpa pode a ela ser atribuída. Assim é que, no seu elogio, o filósofo tenta fazer o que também poderemos observar em *Helena* de Eurípides: isentar a personagem de culpa, em favor de uma verdade não conhecida nem revelada sobre a personagem, mas que se faz necessária. O texto de Górgias, portanto, torna-se importante material para entendermos e situarmos as obras de Eurípides que aqui analisaremos dentro de uma produção literária que se insere em meio ao pensamento filosófico que se vai estabelecendo e em meio ao desenvolvimento da retórica e da oratória, importantes para a constituição do argumento, tanto filosófico, quanto dramático. É o que veremos também na obra de Isócrates, discípulo de Górgias que produziu, por sua vez e a seu modo, seu elogio de Helena.

A figura de Isócrates, tal qual a de Helena, apresenta dificuldades de definição. Nascido em Atenas em 436 a.C., foi aluno dos sofistas, mas, em 390 a.C., abriu o que ficou conhecido como uma escola de retórica. Interessante, porém, é que Isócrates não se denomina retórico em nenhum momento, de acordo com Pagotto-Euzebio (2011, p. 76): “Isócrates jamais usou a palavra *rhetoriké* ou mesmo assemelhadas para denominar seu trabalho. Quando sente necessidade de definir aquilo que faz, ele utiliza a expressão *paideía dos discursos (lógon paideía)* ou então, *philosophía*.”.

Identificando-se com a filosofia, Isócrates propõe, no seu *Elogio de Helena*, realizar um genuíno elogio de Helena, já que, para o filósofo, seu mestre Górgias teria feito, na verdade, uma defesa de Helena, preocupando-se mais em isentá-la de culpas do que em exaltar sua melhor característica, a impressionante beleza. Para Isócrates, defesa e elogio (encômio) são bem diferentes, já que Helena dispensa defesa, “porque sua inocência não precisa ser demonstrada: basta que se tenha sentidos para a beleza, e tudo será compreendido.” (PAGOTTO-EUZEPIO, 2011, p. 76). Inevitavelmente, lembramo-nos de Safo, poetisa que, no fragmento analisado no tópico anterior, não se preocupa tanto com culpa ou inocência de Helena, mas realiza, como Isócrates, um enaltecimento da beleza, da qual Helena é o maior e melhor modelo.

Isócrates reforça, em seus textos, a necessidade de se escrever sobre o que importa. Se ele escolhe discursar sobre Helena, que é definida e justificada pela sua beleza, ela é o assunto que importa, que traz legitimidade ao discurso e à própria personagem. Helena merece ser elogiada porque se diferencia em algo bom. Isócrates, depois de delinear o tema e de estabelecer

a diferença entre seu elogio e a defesa de Górgias, passa a descrever a linhagem de Helena, a sua fama e os seus pretendentes. Afirma o filósofo que apenas por Helena Zeus julgou digno ser chamado de pai, sendo ela a preferida do deus mais poderoso do Olimpo. Até a força da violência, representada por Hércules, também filho de Zeus, é subjugada à força da beleza, da qual Helena é a maior representante.

Helena, sendo associada à guerra de Troia, torna sua natureza célebre e digna de disputa. Isócrates também empreende um verdadeiro elogio aos que amam Helena, assim recordando os que foram “atingidos” pela beleza dela, como o seu primeiro raptor, Teseu, e, em seguida, todos os reis que pretenderam desposá-la. Ressaltando a virtude e a grandeza desses ilustres pretendentes, Isócrates acredita ressaltar a grandeza da própria Helena, objeto de disputa. Em seguida, o autor relembra e reconta o episódio do pomo de ouro, a escolha da mais bela deusa, em que Páris, como não poderia ser de outra maneira, resolve que é mais digno ser genro de Zeus, aceitando Helena como prêmio dado a ele por Afrodite. Pagotto-Euzebio (2011, p. 78) salienta que essa exaltação dos que amam Helena é um grande recurso de Isócrates, pois, “o que surge como falha logo se revela uma virtude: se aqueles que amam Helena foram homens excelentes, Helena, de objeto de ruína, se transforma em objeto excelentemente desejável.”.

Ao refletir sobre o problema que o rapto de Helena causou – ódio para os gregos e orgulho para os troianos – Isócrates torna, então, a fama de Helena também justificada. Para ele, o amor às coisas belas nos é inerente, e, portanto, como não amar e louvar Helena? Ela, segundo o autor, elevou os irmãos (Cástor e Pólux) ao olimpo, assim como transformou Menelau em deus, fazendo-o viver ao lado dela. Isócrates, retomando Heródoto, fala-nos ainda da existência do santuário a Helena, a Afrodite Estrangeira, e Menelau, em Terapne. Enquanto essas características não se fazem expressivas ou sequer aparecem em muitas das obras que aqui já observamos, no encômio, como o objetivo do autor é exaltar Helena, faz todo o sentido que Isócrates utilize o dado de Heródoto a favor do elogio à filha de Zeus.

Assim é que veremos esta e outras particularidades do mito que envolve Helena ser utilizadas ou não, ao longo dos textos que aqui analisamos e analisaremos. Nas tragédias euripidianas que serão observadas como objeto desta pesquisa, veremos de que maneira a influência de cada característica atribuída a Helena será utilizada ou não, a favor da construção argumentativa, no caso das obras que neste tópico analisamos e nas tragédias que abordaremos.

Além da referência a Heródoto, outro autor que já contemplamos, Estesícoro, também é citado no elogio, pois Isócrates lembra que Helena mostrara seu imenso poder a Estesícoro, quando este fez a palinódia para se retratar com a mais bela das mulheres. O filósofo cita ainda Homero, ao relatar uma estória segundo a qual Helena teria se aproximado de Homero e ordenado-lhe que compusesse um poema sobre os guerreiros que lutaram em Troia, a fim de que a obra fosse conhecida e lembrada devido a sua grandiosidade e, sobretudo, devido a Helena. (*Elogio de Helena*, 65). Homero e Estesícoro são os autores que Isócrates cita para comprovar o poder de Helena também na produção poética, em que sua história é contada e recontada. Produzir acerca da figura de Helena, podemos perceber, torna-se algo de grande valor para os poetas que a escolheram como tema. Pagotto- Euzebio sobre isso, afirma que:

Ao escolher o mais importante dos temas como motivo de seu *Elogio de Helena*, Isócrates se coloca à altura daqueles homens que escolheram a mais bela das mulheres – e que se sacrificaram por isso. O corpo de Helena, mais poderoso do que qualquer *lógos*, do que qualquer deliberação, é ao mesmo tempo a beleza manifestada e indescritível. Ao colocar no centro de seu discurso e de sua *philosophía* o que a palavra não pode dominar, mas apenas sugerir – se desejar ser verdadeira e boa aos homens e ao bem comum – Isócrates aponta para o que continua importante ainda hoje: a necessidade de uma *educação estética do homem*, uma educação para a beleza – dos atos e das coisas. (PAGOTTO-EUZEPIO, 2011, p.79)

Percebemos, nessa obra, a importância creditada à personagem. Isócrates termina seu elogio afirmando, ainda, que sempre haverá novos argumentos a respeito de Helena, porque é assim, múltipla, sua figura. Isócrates não encerra, portanto, as possibilidades de apresentações e representações de Helena, assunto de que ele procurou, durante toda a obra, ressaltar a validade e a pertinência. Além do mais, por meio desse elogio a Helena, observamos que mais uma vez a figura dessa múltipla mulher é abordada sob uma perspectiva que foge ao lugar-comum. Tal abordagem é possível devido à força e ao poder creditados à palavra e ao discurso, permeados pela construção e desenvolvimento da argumentação, e ao próprio caráter plural de Helena. A sua beleza, que, de início, desperta atenção pelo caráter físico, estende-se à palavra.

Referir-se a Helena e ao que se sabe sobre sua história é tarefa difícil, mas que, por meio da palavra, pode acontecer de variadas maneiras. Foi o que fizeram os autores que vimos até aqui, assim como Eurípides, em quem nos concentraremos nos próximos capítulos. Os autores que versaram sobre Helena – especialmente os que mais se detiveram sobre sua complexidade – ousaram apresentar a personagem contraditória e múltipla que ela foi, por meio do poder da palavra, da construção dos discursos e das delimitações que os gêneros permitiram. A partir dos próximos capítulos, portanto, serão analisadas as obras de Eurípides, sob a possibilidade da influência retórica e filosófica ou a partir do desenvolvimento peculiar e

próprio do gênero dramático, especialmente quando da composição pertinente das múltiplas apresentações de Helena.

3 HELENAS DE EURÍPIDES: *TROIANAS* E *ORESTES*

Observamos, no capítulo anterior, percursos do mito de Helena entre alguns gêneros da literatura grega antiga. Figura representativa de uma complexidade acentuada, Helena reconfigura-se variadas vezes. Um dos autores que utilizou essa multiplicidade própria da filha de Zeus foi Eurípides, poeta que em algumas de suas tragédias construiu uma personagem culpada e vil, como em *Troianas*, ao passo que apresentou uma personagem ardilosa, mas redimida, em *Helena*.

Contemporâneo dos sofistas e imerso no ambiente de discussões democráticas característico do século V a.C., Eurípides não ficou alheio às condições de sua época e, por isso, afirma-se que suas peças têm uma forte orientação política (ROMILLY, 1998, p.103) e refletem temas ou situações em destaque na cena social ateniense. Outra consideração que é feita comumente sobre Eurípides é a exploração que o autor faz do caráter humano de suas personagens, que evidenciaria – de uma maneira distinta da poesia lírica – certa incipiente subjetividade, ou antes, uma particularidade eminentemente humana apreendida de suas personagens em embates com suas grandes questões. É o que Romilly (1998, p. 110) define como os “humanos muito humanos” de Eurípides. Já para Michelini (1987, p.63), Eurípides introduz um novo tipo de protagonista, que se preocupa mais com sua sobrevivência do que com a afirmação de uma integridade heroica.

Nesse sentido, personagens não tão elevados, nas tragédias de Eurípides, recebem mais atenção do que nas tragédias de Sófocles e de Ésquilo e, por isso, mulheres, escravos e bárbaros têm maior destaque nas peças do autor. Um elemento que também se destaca nas obras euripideanas é a inventividade e exploração do gênero trágico, tanto no que diz respeito à estrutura, quanto ao desenvolvimento dos temas. Os longos debates entre as personagens, o recurso do *deus ex machina* para resolver situações e os questionamentos aos mitos e aos deuses são exemplos representativos da suposta mudança que Eurípides teria trazido ao gênero trágico. Sobre essas características do teatro euripidiano, Mastrorarde (2010, p. 21) observa que o valor dos temas apresentados pelas tragédias no século V a.C. é a possibilidade de reorganização e reinvenção das tradições partilhadas pelos espectadores e, nesse sentido, colocar em destaque, seja revisitando ou revisando as histórias dos heróis, por meio do teatro, significava uma função didática e política da tragédia e uma peculiaridade própria do gênero dramático. O autor também salienta que, sendo o gênero um trabalho em movimento – ainda que, na época, não

houvesse o conceito de gênero que temos hoje (uma construção discursiva social que compartilha elementos reconhecidamente em comum) – e estando os autores envolvidos em competições (os concursos de apresentações dramáticas), não é de se estranhar que inovações e experimentações tenham sido estímulos para as constantes mudanças do drama, especialmente em Eurípides, último dos três grandes tragediógrafos cujas obras chegaram até nós. O autor, que foi contemporâneo dos sofistas, como já mencionamos, observou o desenvolvimento da prática oratória e retórica. O seu teatro, por conseguinte, é amplamente apontado como o mais representativo no que diz respeito à influência dos dispositivos retóricos. Mastronarde, sobre essa influência, chama a atenção para o fato de o discurso organizado estar presente na produção poética grega antes mesmo de Eurípides. Afirma o autor que:

Muitas das técnicas da retórica são naturais de formas tradicionais de discurso oral e de poesia, e não uma invenção daqueles que explicitamente organizaram e ensinaram essa arte na segunda metade do século quinto. Ao longo desse século, no entanto, a prática constante do discurso argumentativo e persuasivo nos encontros e nas assembleias dos Atenienses e nas cortes do sistema democrático produziram avanços nas habilidades de argumentação e de apresentação e uma crescente autoconsciência dessas habilidades. Paralelamente a esse avanço, e não necessariamente de forma dependente dele, a natureza dos grandes discursos na tragédia também mudou gradualmente ao longo do tempo. (MASTRONARDE, p. 208-209, tradução nossa²⁷).

Mastronarde procura não evidenciar uma influência direta da retórica no drama grego, mas o autor não deixa de relacionar uma origem próxima das duas formas, que seria a tradição oral, e apontar as mudanças e o desenvolvimento das práticas argumentativas e discursivas que uniriam, de certa maneira, retórica e tragédia. Enquanto Mastronarde, ao longo de *The Art of Euripides* (2010), ainda que enfatizando o desenvolvimento do discurso próprio das formas literárias que foram surgindo e se modificando, salienta a importância e a possível influência da retórica nas obras de Eurípides, afirmando que esta seria intrínseca à concepção de tragédia e seria inclusive fonte de efeitos trágicos, David Sansone, em *Greek Drama and The Invention of Rhetoric* (2012) procura apresentar que é a retórica, não totalmente desenvolvida na época de Eurípides, que se utiliza das inovações e da constituição própria do gênero dramático para desenvolver muitos conceitos e técnicas do que posteriormente seria definido como a Arte Retórica. Os dois autores, acima de tudo, afirmam que tanto o desenvolvimento de

²⁷ “Many of the techniques of rhetoric are native to traditional forms of oral discourse and poetry and not an invention of those who explicitly organized and taught the art in the second half of the fifth century. During the course of the fifth century, however, the constant practice of argumentative and persuasive speech in the assembly meetings of the Athenian *dēmos* and in the courts of the democratic system produced advances in the skills of argumentation and presentation, and an increasing self-consciousness about these skills. In parallel with this advance, and not necessarily in any way dependent on it, the nature of extended speeches in tragedy also changed gradually over time.”

características do gênero dramático quanto conceitos e elementos da retórica aconteceram em uma época de efervescência criativa, especialmente no que diz respeito à constituição do drama trágico grego.

Dentre essas inovações e experimentações de estilo, performance e estrutura, observaremos com maior atenção a construção da personagem Helena em diferentes tragédias de Eurípides e, neste capítulo, por meio da análise de algumas obras do autor, como *Troianas*, *Electra* e *Orestes*, e das contribuições dos dois estudiosos acima citados, observaremos algumas construções da personagem, relacionando-as ora a uma possível influência retórica, ora à constituição própria do gênero em que se inserem, refletindo, sobretudo, a complexidade própria de Helena.

3.1 A voz de Helena em *Troianas* e seu debate com Hécuba e Menelau

No capítulo anterior, as apresentações de Helena desde a épica homérica nos mostraram o quanto a complexidade da filha de Zeus suscitava e continuou suscitando a criação poética. No desenvolvimento do gênero dramático, portanto, tal complexidade da personagem não passou despercebida: Helena, conforme vimos em *Agamêmnon* de Ésquilo, não aparece como personagem atuante no drama, mas o coro a ela se refere ao citar os acontecimentos que antecederam a morte do rei que dá nome à peça. A espartana é assinalada como a terrível mulher destruidora de heróis, cidades e naus, e a ela não é concedida voz para se apresentar ou se defender. Assim também ocorre com a Helena na *Electra* de Eurípides, em que novamente a filha de Zeus não é personagem do drama, mas tanto o coro quanto Electra reafirmam a culpa e a responsabilidade da espartana pela situação em que se encontram. Na peça, depois do fim da guerra de Troia, ao voltar a Argos, Agamêmnon é assassinado por Egisto, amante de sua esposa, a rainha e irmã de Helena, Clitemnestra. Esta teria planejado e incitado o crime, e, por isso, Electra, filha de Clitemnestra e de Agamêmnon, diante do assassinato do pai e diante da condição em que se encontrava – rejeitada pela mãe, casara-se com um camponês –, revolta-se com a situação e tem o coro de mulheres a lhe apoiar. Diz este que a culpa pelos múltiplos males que acometeram Electra e todos os helenos é de Helena (*Electra*, 211 e 212), ao passo que Electra, já no diálogo que desenvolve com sua mãe, afirma, indignada:

τὸ μὲν γὰρ εἶδος αἴνον ἄξιον φέρειν
 Ἑλένης τε καὶ σοῦ, δύο δ' ἔφυτε συγγόνω,
 ἄμφω ματαίω Κάστορός τ' οὐκ ἄξιω.
 ἢ μὲν γὰρ ἀρπασθεῖσ' ἐκοῦσ' ἀπώλετο,
 σὺ δ' ἄνδρ' ἄριστον Ἑλλάδος διώλεσας, σκῆψιν προτείνουσ'

Não mentem quando louvam o visual de Helena e o teu, irmãos superficiais que só envergonham Cástor, pois foi ela mesma quem consentiu em seu sequestro e se perdeu; (*Electra*, 1062-1067).

O sequestro ao qual a princesa de Argos se refere é o rapto de Helena feito por Páris. Para a filha de Agamêmnon, sua tia Helena, dona de beleza incontestável, consente em ir a Troia, portanto recebendo uma culpa que não se pode negar. Electra usa Helena como um argumento de repreensão contra Clitemnestra, pois as duas irmãs se aproximariam na beleza e na perfídia. Sem voz e sem espaço nesse drama, Helena serve apenas ao discurso de outra personagem. Novamente é observada a variante mais corrente do mito, que define Helena como artilosa e traidora mulher. São elementos dessa versão, conhecidos pelo público do século V a.C., que servem como base do argumento de Electra. Eurípides desenvolve-os dentro dos limites da estrutura própria da tragédia, apresentando-os nos diálogos das personagens a fim de cumprir uma função que, no caso de Electra, como afirmamos, serve para reforçar sua acusação contra Clitemnestra.

Já em *Troianas*, peça de Eurípides encenada provavelmente em 415 a.C., conhecemos a Helena culpada e odiada pelas mulheres de Troia, com a diferença de que, nesse drama, Helena é personagem e tem voz até mesmo para entrar em debates com outras personagens e construir argumentos a fim de tentar se defender de acusações. É uma maneira de apresentação que o gênero dramático possibilita, por se constituir da encenação de diálogos entre personagens. A tragédia traz a situação das mulheres troianas diante da destruição de sua pátria e o desamparo da rainha Hécuba, uma das principais figuras do enredo, é evidente: desesperada com a situação de Troia e com seu destino incerto, a rainha se lamenta e concentra sua ira contra Helena. Esta, mesmo parecendo estar como uma troiana, a observar a destruição do reino de Príamo e a esperar seu destino ser decidido por outros, torna-se diferente daquelas mulheres por não partilhar com elas a origem e o mesmo sofrimento, afinal, Helena não viu e não sentiu a destruição de sua pátria, Esparta, e de seus familiares gregos. A peça se inicia com Poseidon descrevendo a situação de Troia e se retirando, desgostoso. Em sua fala, o deus logo avalia Helena, declarando desde já que ela merece tornar-se prisioneira:

ὄσαι δ' ἄκληροι Τρωάδων, ὑπὸ στέγαις
 ταῖσδ' εἰσί, τοῖς πρώτοισιν ἐξηρημέναι

στρατοῦ, σὺν αὐταῖς δ' ἡ Λάκαινα Τυνδαρίς
Ἑλένη, νομισθεῖσ' αἰχμάλωτος ἐνδίκως.

As troianas não sorteadas sob esses tetos aí estão, separadas para os primeiros da armada, e com elas a Tindarida lacônia, Helena, que com justiça é prisioneira. (*Troianas*, 32-35).

Posteriormente, Hécuba, a rainha troiana, esposa de Príamo e mãe de Páris, aparece na tragédia e, logo ao se apresentar, cita o nome funesto de Helena. Hécuba, personagem central da tragédia, troiana que se declara a maior de todas as sofredoras, por ver seu reino e sua família derrotados e destruídos, volta-se o tempo todo contra Helena, que segue sendo caracterizada como a grande culpada pela guerra de Troia. Inicia-se assim o discurso da rainha contra a espartana:

πρῶραι ναῶν, ὠκείαις Ἴλιον ἱερὰν αἶ
κόπαις δι' ἄλα πορφυροειδέα καὶ λιμένας Ἑλλάδος εὐόρμους αὐλῶν παιᾶνι στυγνῶ
συρίγῳ τ' εὐφθόγγων φωνᾷ βαινουσαι πλεκτὰν Αἰγύπτου παιδείαν ἐξηρτήσασθ',
αἰαῖ, Τροίας ἐν κόλποις τὰν Μενελάου
μετανισόμεναι στυγνὰν ἄλοχον, Κάστορι λώβαν
τῷ τ' Εὐρώτῃ δυσκλείαν, ἃ σφάζει μὲν τὸν πεντήκοντ' ἀροτῆρα
τέκνων Πρίαμον, ἐμὲ τε μελέαν Ἐκάβαν ἐς τάνδ' ἐξώκειλ' ἄταν.

Proas dos navios, com velozes remos chegando à sacra Ílion pelo mar purpúreo e por portos helenos de bom abrigo, com o odioso peã dos aulos e ao som de siringes bem-soantes. A egípcia arte trançada vós ligastes, aiai, aos ventres de Tróia, para encontrar a odiosa esposa de Menelau, ultraje para Cástor e inglória para o Eurotas, a qual imolou o semeador de cinqüenta filhos, Príamo, e a mim, infeliz Hécuba, naufragou nesta desgraça. (*Troianas*, 122-137).

Hécuba, nos versos acima, assinala a diferença entre ela e a “odiosa” Helena: esta foi a desgraça para a rainha troiana, foi quem causou, ainda que indiretamente, a morte de Príamo e foi quem insultou Cástor, um dos Dióscuros, os valorosos irmãos de Helena. Mais adiante em sua fala, Hécuba, assombrada diante do futuro incerto, repudia a possibilidade de ser enviada à terra de Helena:

τὰν κλεινὰν εἶθ' ἔλθοιμεν
Θησέως εὐδαίμονα χώραν.
μὴ γὰρ δὴ δῖναν γ' Εὐρώτῃ,
τὰν ἐχθίσταν θεράπνῃν Ἑλένας,
ἔνθ' ἀντάσω Μενέλα δούλα,
τῷ τᾶς Τροίας πορθητᾷ.

Oxalá vamos à gloriosa, à venturosa terra de Teseu. Jamais ao remoinho do Eurotas e à morada hostil de Helena, onde, escrava, encararei Menelau, o saqueador de minha Tróia. (*Troianas*, 208-213).

A rainha não afirma, simplesmente, temer ir a Esparta, mas à terra *de Helena*, o que representaria maior humilhação a ela, por ser a esposa de Menelau a responsável por toda a desgraça. Outra personagem da tragédia que cita Helena é Cassandra, princesa troiana e profetisa que tem seu destino traçado: ela deve seguir com Agamêmnon. Diante desse infortúnio, Cassandra afirma que suas bodas serão mais difíceis do que as de Helena e que esta teria ido a Troia de boa vontade, o que, novamente, anula a possibilidade de “roubo” ou sequestro da espartana por parte de Páris – assim como alegou Electra, de acordo com o que vimos anteriormente.

Após apontar Helena como causa das hostilidades e atrocidades da guerra, Cassandra passa a descrever a realidade bélica e os desmandos que esta produz, o que tanto acentua sua perspectiva de prisioneira quanto marca Helena como causa primeira de todos os acontecimentos funestos. Depois que Hécuba, o coro de troianas, Cassandra e Andrômaca relatam suas desgraças, muitas vezes citando Helena, é Menelau quem aparece no drama e se apresenta não como o marido que almeja recuperar a esposa, mas como o herói que, ciente do insulto a ele causado, procura o homem que levou de seu reino sua esposa e suas riquezas. Apresenta-se, então, o herói:

ὦ καλλιφεγγές ἡλίου σέλας τόδε,
 ἐν ᾧ δάμαρτα τὴν ἐμὴν χειρώσομαι
 † Ἑλένην: ὁ γὰρ δὴ πολλὰ μοχθήσας ἐγὼ
 Μενελάος εἰμι καὶ στρατεύμ' Ἀχαιϊκόν.
 ἦλθον δὲ Τροίαν οὐχ ὅσον δοκοῦσί με
 γυναικὸς οὐνεκ', ἀλλ' ἐπ' ἄνδρ' ὅς ἐξ ἐμῶν
 δόμων δάμαρτα ξεναπάτης ἐλήσατο.
 κείνος μὲν οὖν δέδωκε σὺν θεοῖς δίκην
 αὐτός τε καὶ γῆ δορὶ πεσοῦσ' Ἑλληνικῶ.
 ἦκω δὲ τὴν τάλαιναν — οὐ γὰρ ἠδέως
 ὄνομα δάμαρτος ἢ ποτ' ἦν ἐμὴ λέγω —
 ἄξων: δόμοις γὰρ τοῖσδ' ἐν αἰχμαλωτικοῖς
 κατηρίθμηται Τρωάδων ἄλλων μέτα.
 οἵπερ γὰρ αὐτὴν ἐξεμόχθησαν δορί,
 κτανεῖν ἐμοὶ νιν ἔδοσαν, εἴτε μὴ κτανῶν
 θέλομι' ἄγεσθαι πάλιν ἐς Ἀργεῖαν χθόνα.
 ἐμοὶ δ' ἔδοξε τὸν μὲν ἐν Τροίᾳ μόρον
 Ἑλένης εἶσαι, ναυπόρῳ δ' ἄγειν πλάτη
 Ἑλληνίδ' ἐς γῆν κᾶτ' ἐκεῖ δοῦναι κτανεῖν,
 ποινὰς ὅσοις τεθνᾶσ' ἐν Ἰλίῳ φίλοι.
 ἀλλ' εἰα χωρεῖτ' ἐς δόμους, ὅπαονες,
 κομίζετ' αὐτὴν τῆς μαιφονωτάτης
 κόμης ἐπισπᾶσαντες: οὐριοὶ δ' ὅταν
 πνοαὶ μόλωσι, πέμψομέν νιν Ἑλλάδα.

Ó mui brilhante clarão do sol, sob o qual minha esposa manejarei, Helena: quem por certo muito se atribulou, eu – sou Menelau! – e a armada aquéia. Vim a Tróia não tal como me crêem, pela mulher, mas atrás do homem que, da minha casa, traíndo seu hospedeiro, seqüestrou a esposa. Mas esse, graças aos deuses, pagou sua pena, o

próprio e a terra caindo sob lança helênica. E eu vim a lacônia (não com agrado digo o nome da esposa que um dia foi minha) levar: nessa tenda, entre as prisioneiras é enumerada com as outras troianas. Os que a pegaram com a tribulação da lança, para a matar deram-na a mim; ou, não a matando, se a quisesse reconduzir à terra argiva. Mas pareceu-me por bem em Tróia o fado fatal de Helena evitar e levá-la com remo porta-nau à terra helênica e então entregá-la para que a matem, retribuição aos que têm mortos amados em Ílion. Mas vamos lá, entrai em casa, companheiros, arrastai-a, pela cabeleira imaculada com sangue puxando: quando benfazejas rajadas vierem, escoltá-la-emos à Hélade. (*Troianas*, 860-883).

Menelau afirma que Helena está na mesma situação das troianas, enumerada como prisioneira entre elas, e que cabe a ele decidir o destino da mulher. É interessante observarmos que Helena, até então apenas referida por outras personagens, está em uma situação bem complicada: apesar de não ser troiana, encontra-se no meio delas e partilha de suas incertezas, pois, devido a sua união com Páris, torna-se sim prisioneira troiana; apesar de ser espartana e esposa de Menelau, o retorno à pátria não é garantido nem seguro para Helena, conforme seu marido faz parecer. Hécuba, ao ouvir Menelau, decide expor sua opinião acerca de como o herói deveria proceder em relação a Helena. Sabendo da maior arma de sedução da espartana, sua beleza incomparável, a rainha troiana aconselha Menelau a sequer olhar novamente a esposa, para que ele não se engane e não se deixe seduzir por ela mais uma vez.

Hécuba, começando a apresentar um discurso que se fará forte e persuasivo, alertará Menelau para que tenha cuidado com Helena, já que esta “agarra o olhar dos homens, arrasa cidades, queima casas: assim é seu charme. Eu a conheço, e tu e os que sofreram” (*Troianas*, 892-894).²⁸ Lembramo-nos logo da descrição de Helena em *Agamêmnon*, de Ésquilo, quando o coro a chama de “amplidiscorde Helena”, a “enleia-nau”, “enleia-herói”, “enleia-pólis”. A beleza da filha de Zeus e seu erotismo, sua sedução, são atributos que a inserem em um contexto eminentemente bélico e, nas duas tragédias, *Agamêmnon* de Ésquilo e *Troianas* de Eurípides, esses elementos acerca de Helena são mantidos.

Depois de ser feita essa apresentação de Helena, por meio de personagens que muito têm a dizer sobre ela, é a própria Helena, como personagem atuante, que entra em cena. Dá-se, então, uma verdadeira disputa de discursos entre ela, Hécuba e Menelau. É o *agon* euripídiano que vemos ser desenvolvido e que fez Eurípides ser considerado o autor mais influenciado pela valorização da palavra, do discurso e dos debates. O próprio gênero dramático permite e se constitui dessa estrutura de diálogo entre as personagens, pois, conforme afirma Vernant:

²⁸ αἶρεϊ γὰρ ἀνδρῶν ὄμματ', ἐξαιρεῖ πόλεις, πῖμπρησιν οἴκους: ὧδ' ἔχει κηλήματα. ἐγὼ νιν οἶδα, καὶ σύ, χοὶ πεπονθότες.

As personagens históricas, que a linguagem do homem comum torna mais próximas, não são apenas trazidas à cena diante dos olhos de todos os espectadores, mas também tornam-se objeto de um debate através das discussões que as opõem aos coristas ou uma às outras; elas, de certo modo, são postas em questão diante do público. (VERNANT, 2011, p. 2)

Levantar questões e argumentos trazidos por personagens mitológicas, por meio de uma encenação, é, sobretudo, o que faz o drama se firmar enquanto forma literária e se diferenciar das outras expressões poéticas de então, como nos lembra Sansone (2004, p.22, tradução nossa) ao considerar que “em um nível que nenhuma outra forma poética pode alcançar, o drama adiciona aos componentes verbal e musical – isto é, puramente auditivos – um aspecto visual que o diferencia de todos os outros gêneros literários”.²⁹ É, pois, diante do público e dos que decidem sobre seu destino, que Helena recebe voz. Se, por um lado, Menelau logo afirma que não está para falas, mas para matar Helena (v. 905), é Hécuba, por sua vez, quem afirma a necessidade de se ouvir o que Helena tem a dizer:

ἄκουσον αὐτῆς, μὴ θάνῃ τοῦδ' ἐνδεής,
Μενέλαε, καὶ δὸς τοὺς ἐναντίους λόγους
ἡμῖν κατ' αὐτῆς: τῶν γὰρ ἐν Τροίᾳ κακῶν
οὐδὲν κάτοισθα. συντεθείς δ' ὁ πᾶς λόγος
κτενεῖ νιν οὕτως ὥστε μηδαμοῦ φυγεῖν.

Ouve-a, que não morra privada disso, Menelau, e dá as falas opostas a nós contra ela: pois dos males havidos em Troia nenhum conheces. Disposta toda a fala, mata-la-ás, de sorte que de modo algum fuja. (*Troianas*, 906-910)

Helena, então, ao responder Hécuba, aproveita a voz que lhe é dada para se defender e tentar escapar do ódio de Menelau e de um destino funesto. A filha de Zeus, recebendo voz na cena, rebate os possíveis argumentos de Hécuba e ainda se dirige a Menelau. É uma das poucas vezes que Helena revela a sua versão dos fatos, que a personagem ilustra com toda a persuasão sedutora e argumentativa que lhe dá fama e que lhe é possível devido à voz que o drama lhe permite:

ἴσως με, κἄν εὖ κἄν κακῶς δόξω λέγειν,
οὐκ ἀνταμείψῃ πολεμίαν ἠγούμενος.
ἐγὼ δ', ἅ σ' οἶμαι διὰ λόγων ἰόντ' ἔμοῦ
κατηγορήσειν, ἀντιθεῖσ' ἀμείψομαι
τοῖς σοῖσι τὰ μὰ καὶ τὰ σ' αἰτιάματα.
πρῶτον μὲν ἀρχὰς ἔτεκεν ἥδε τῶν κακῶν,
Πάριν τεκοῦσα: δεύτερον δ' ἀπώλεσε
Τροίαν τε κἄμ' ὁ πρέσβυς οὐ κτανὸν βρέφος,

²⁹ “To a degree that no other form of poetry can match, drama adds to the verbal and musical – that is, the purely auditory – components a visual aspect that sets it apart from all other literary genres”.

δαλοῦ πικρὸν μίμημ', Ἀλέξανδρόν ποτε.
 ἐνθένδε τάπλουιπ' ἄκουσον ὡς ἔχει.
 ἔκρινε τρισσὸν ζευγὸς ὄδε τριῶν θεῶν:
 καὶ Παλλάδος μὲν ἦν Ἀλεξάνδρῳ δόσις
 Φρυξὶ στρατηγούνθ' Ἑλλάδ' ἐξανιστάναί,
 Ἥρα δ' ὑπέσχετ' Ἀσιάδ' Ἐυρώπης θ' ὄρους
 τυραννίδ' ἔξειν, εἴ σφε κρίνειεν Πάρις:
 Κύπρις δὲ τοῦμὸν εἶδος ἐκπαγλουμένη
 δώσειν ὑπέσχετ', εἰ θεὰς ὑπερδράμοι
 κάλλει. τὸν ἐνθεν δ' ὡς ἔχει σκέψαι λόγον:
 νικᾷ Κύπρις θεὰς, καὶ τοσονδ' οὔμοι γάμοι
 ὤνησαν Ἑλλάδ': οὐ κρατεῖσθ' ἐκ βαρβάρων,
 οὔτ' ἐς δόρυ σταθέντες, οὐ τυραννίδι.
 ἃ δ' εὐτύχησεν Ἑλλάς, ὠλόμην ἐγὼ
 εὐμορφία πραθεῖσα, κώνειδίζομαι
 ἐξ ὧν ἐχρῆν με στέφανον ἐπὶ κάρᾳ λαβεῖν.
 οὐπω με φήσεις αὐτὰ τὰν ποσὶν λέγειν,
 ὅπως ἀφώρησ' ἐκ δόμων τῶν σῶν λάθρα.
 ἦλθ' οὐχὶ μικρὰν θεὸν ἔχων αὐτοῦ μετὰ
 ὁ τῆσδ' ἀλάστωρ, εἴτ' Ἀλέξανδρον θέλεις
 ὀνόματι προσφωνεῖν νιν εἴτε καὶ Πάριν:
 ὄν, ὃ κάκιστε, σοῖσιν ἐν δόμοις λιπῶν
 Σπάρτης ἀπῆρας νηὶ Κρησίαν χθόνα.εἶέν.
 οὐ σέ, ἀλλ' ἐμαυτὴν τοῦπι τῷδ' ἐρήσομαι:
 τί δὴ φρονοῦσά γ' ἐκ δόμων ἄμ' ἐσπόμην
 ξένῳ, προδοῦσα πατρίδα καὶ δόμους ἐμούς;
 τὴν θεὸν κόλαζε καὶ Διὸς κρείσσων γενοῦ,
 ὅς τῶν μὲν ἄλλων δαιμόνων ἔχει κράτος,
 κείνης δὲ δοῦλός ἐστι: συγγνώμη δ' ἐμοί.

Talvez a mim – se bem ou mal eu parecer falar – não retrucarás que me julgas inimiga. Mas eu, àquilo do que tu, creio, discutindo, me acusarás, responderei pondo em face às tuas, minhas – e tuas – acusações. Primeiro, essa aí gerou as origens dos males, Páris tendo gerado: depois, o velho³⁰ destruiu Tróia e a mim, ao não matar o bebê, acre imitação de um tíção – Alexandre, então. A partir daí, o restante escuta como é. Aquele julgou um triplo jugo de três deusas: bem, o dom de Palas para Alexandre era despojar a Hélade, comandando frígios; Hera jurou que sobre a Ásia e os limites da Europa Páris, se a escolhesse, teria a soberania; Cípris, com minha aparência se estonteando, prometeu dá-la, se ultrapassasse as deusas em beleza. Observa minha fala seguinte: Cípris vence as deusas, e minhas bodas nisso serviram à Hélade: nem dominados por bárbaros, nem tendo pego em armas, nem sob tirania. No que a Hélade foi afortunada, eu fui destruída, vendida pela formosura, reprochada por quem deveria coroar minha cabeça. Ainda não, dirás, toquei no ponto em questão, como me lancei de tua casa à sorrelfa. Veio trazendo uma deusa não miúda³¹ consigo o nume vingador dessa aí, se queres chamar-lhe de Alexandre, ou se de Páris: deixando-o em tua casa, ó maldito, de navio partiste de Esparta rumo a Creta. Pois bem. Não a ti, mas a mim mesma ainda indagarei isto: em que pensando de casa acompanhei o hóspede, traindo a pátria e minha casa? Castiga a deusa e sê mais poderoso que Zeus, o qual tem domínio sobre os outros numes, mas daquela é escravo: assim, compreende-me. (*Troianas*, 914-950).

Nessa fala, Helena tenta se colocar como troiana porque sofre uma injustiça, mas, ao mesmo tempo, suas próprias considerações acerca dos fatos que originaram a guerra e sua

³⁰ Helena refere-se a Príamo, que, mesmo sabendo que deveria matar Páris para evitar a queda de Troia, conforme a previsão de Cassandra revela, não o faz.

³¹ Helena aqui cita Afrodite, a poderosa deusa que teria maior responsabilidade pelos acontecimentos que cercam essas personagens.

condição no momento colocam-na à parte. Além de contar a sua versão dos acontecimentos sobre a origem da guerra, ela ainda interpreta os fatos que antecederam sua ida a Troia, afirmando que Hécuba e Príamo teriam maior culpa do que ela, já que não impediram que Páris nascesse e, mesmo sabendo que ele seria uma ameaça a Troia, conforme previra Cassandra, não o mataram. A filha de Zeus ainda almeja atribuir a culpa a Afrodite, que lhe usou como instrumento para convencer Páris de sua escolha. Helena, sendo esse instrumento, faz-se útil e favorável aos gregos, pois sua ida a Troia possibilitou uma Hélade afortunada e guerreiros gloriosos. Não só a espartana se defende da imagem traiçoeira e vil que cerca seu nome, mas garante ter sido melhor os gregos lutarem por ela do que perderem a glória de arrasar Troia, tal como Górgias, em seu *Elogio*, afirma sobre a grandeza de Helena. Esta, recebendo voz na ação dramática, é capaz de interpretar o que fez e o que aconteceu ao seu redor e, nesse sentido, a tradição mítica acerca da personagem é relativizada e questionada.

O questionamento dos mitos em Eurípides é um elemento bastante observado. Lesky (2003, p. 230) chega a afirmar que a fala de Helena propõe um esvaziamento do mito, processo a partir do qual este é implantado em novas relações sofisticadas e racionais. O autor considera que Eurípides foi bastante influenciado pelas ideias filosóficas de sua época, ainda que não tenha se filiado a nenhuma doutrina determinada nem que tenha, necessariamente, tido uma relação de discípulo com alguns pensadores do século V a.C.

Sansone (2012) também chama a atenção para a possibilidade de Eurípides ter exercido maior influência no desenvolvimento do pensamento retórico e filosófico de seu século, com o desenvolvimento peculiar do próprio gênero dramático, antes de ser influenciado pelos pensadores de seu tempo, como veremos adiante. Percebemos, independentemente dessa discussão, a argumentação de Helena em sua fala na tragédia. Ela toda, afinal, é persuasão, pois se sua beleza incomparável leva a agir, sua elocução sedutora denota, além de uma ambivalência de que já falamos – Helena é glória e fortuna para a Hélade, mas é desgraça e destruição para Troia –, a força de argumentos bem construídos.

Assim é que, ao se expor pela primeira vez no drama, dirigindo-se tanto a Hécuba, para defender-se, quanto a Menelau, para convencê-lo, o coro prontamente alerta a rainha troiana sobre o perigo da fala bela, porém torpe, da espartana: “Rainha, defende teus filhos e pátria, eliminando sua persuasão, pois fala bem, embora sendo vil: terrível é isso.” (*Troianas*,

966-968)³². Hécuba, então, prossegue, tentando mostrar que Helena não fala o justo e que, na verdade, deixou-se levar pela beleza de Páris e pela ambiciosa luxúria, assim como demonstrou ser interesseira, aproveitadora, furtiva e oportunista. O *agon* entre as personagens tem continuidade e, assim como Helena se dirige a Menelau em sua resposta a Hécuba, esta também se volta a Menelau para tentar convencê-lo, com mais argumentos, da perfídia de sua mulher. Hécuba, então, argumenta contra Helena:

ἐπει δὲ Τροίαν ἦλθες Ἀργεῖοί τε σου
κατ' ἔχνος, ἦν δὲ δοριπετῆς ἀγωνία,
εἰ μὲν τὰ τοῦδε κρείσσον' ἀγγέλλοιτό σοι,
Μενέλαον ἦνεις, παῖς ὅπως λυποῖτ' ἐμὸς
ἔχων ἔρωτος ἀνταγωνιστὴν μέγαν:
εἰ δ' εὐτυχοῖεν Τρῶες, οὐδὲν ἦν ὄδε.
ἐς τὴν τύχην δ' ὀρώσα τοῦτ' ἤσκεις, ὅπως
ἔποι' ἄμ' αὐτῇ, τῇ ἀρετῇ δ' οὐκ ἤθελες.
κάπειτα πλεκταῖς σῶμα σὸν κλέπτειν λέγεις
πύργων καθιεῖσ', ὡς μένουσ' ἀκουσίως;
ποῦ δῆτ' ἐλήφθης ἢ βρόχους ἀρτωμένη
ἢ φάσγανον θήγους', ἃ γενναία γυνὴ
δράσειεν ἂν ποθοῦσα τὸν πάρος πόσιν;
καίτοι σ' ἐνουθέτουν γε πολλὰ πολλάκις:
ἽΩ θύγατερ, ἔξελθ': οἱ δ' ἐμοὶ παῖδες γάμους
ἄλλους γαμοῦσι, σὲ δ' ἐπὶ ναῦς Ἀχαιϊκὰς
πέμψω συνεκκλέψασα: καὶ παῦσον μάχης
Ἑλληνας ἡμᾶς τε. ἀλλὰ σοὶ τόδ' ἦν πικρόν.
ἐν τοῖς Ἀλεξάνδρου γὰρ ὕβριζες δόμοις
καὶ προσκυνεῖσθαι βαρβάρων ὑπ' ἤθελες:
μεγάλα γὰρ ἦν σοι.— κάπτι τοῖσδε σὸν δέμας
ἔξῃλθες ἀσκήσασα κᾶβλεψας πόσει
τὸν αὐτὸν αἰθέρ', ὃ κατὰπτυστον κάρα:
ἦν χρῆν ταπεινὴν ἐν πέπλων ἐρειπίοις,
φρίκη τρέμουσαν, κρᾶτ' ἀπεσκυθισμένην
ἐλθεῖν, τὸ σῶφρον τῆς ἀναιδεΐας πλέον
ἔχουσαν ἐπὶ τοῖς πρόσθεν ἡμαρτημένοις.
Μενέλα', ἴν' εἰδῆς οἷ τελευτήσω λόγον,
στεφάνωσον Ἑλλάδ' ἀξίως τήνδε κτανὼν
σαυτοῦ, νόμον δὲ τόνδε ταῖς ἄλλαισι θεῖς
γυναιζί, θνήσκειν ἦτις ἂν προδῶ πόσιν.

Desde que vieste a Troia, e os argivos no teu rastro, houve uma contenda lancinante: se te anunciassem esse aí estar melhor, elogiavas Menelau, e assim doía a meu filho ter um grande contendor em desejo; mas, se afortunados os frígios, nada era esse aí. Observando a fortuna, exercitavas-te a fim de ires atrás dela, mas da virtude, não querias. Depois dizes que, furtiva, teu corpo com cordas das torres descias, pois ficaste a contragosto. Onde então foste pega ou pendurada numa corda ou afiando uma espada, o que uma nobre mulher teria feito, ansiando pelo antigo marido? Bem que te adverti de muita coisa muitas vezes. “Filha, parte: os meus filhos casamentos outros casarão, e enviar-te-ei às naus aquéias, ajudando-te a te esconderes; da luta afasta os helenos e a nós”. Para ti, porém, isso era acre. Na casa de Alexandre ias além da conta e querias os bárbaros, prostrados, saudando-te. Para ti era importante. Além disso, teu corpo adorna ao saíres e com teu marido olhas para o mesmo céu, ó figura

³²βασίλει', ἄμυνον σοῖς τέκνοισι καὶ πάτρα
πειθῶ διαφθειρούσα τῆσδ', ἐπει λέγει
καλῶς κακοῦργος οὔσα: δεινὸν οὖν τόδε.

desprezível: era necessário humilde, em trapos de peplos, de horror tremendo, de cabeça raspada vires, mais modéstia do que impudência adotando por causa dos erros anteriores. Menelau, apreende como encerrarei a fala: matando essa aí, coroa a Hélade, ato digno de ti, e esse costume impõe para as outras mulheres: morra quem quer que traia seu esposo. (*Troianas*, 1002-1032).

Podemos observar que Hécuba constrói seu discurso a partir de um repúdio ao comportamento e ao aspecto de Helena, que, vaidosa e imprudente, deveria ser punida pelos erros e ter seu castigo como exemplo. A partir dessa descrição e das acusações que Hécuba faz de Helena, percebemos que a espartana, nessa tragédia, não pertence a um lugar: enquanto esposa de Páris, vivendo em Troia, não se faz troiana por não dividir a agonia das troianas de ter a pátria destruída, apesar de se aproximar dessas mulheres, por ter seu marido morto (no caso, o segundo marido, Páris) e por ter futuro incerto; Helena também não pertence, nesse momento, a Esparta, por ter abandonado Menelau e a pátria. Não partilhando uma identificação, portanto, com nenhuma das outras personagens da peça, resta a Helena argumentar contra os discursos que a reprovam.

A força de sua palavra, sedutora e perigosa, tal qual sua aparência, é o que vai destacar a personagem na obra euripidiana. É a beleza o elemento mais importante da disputa entre Helena e Hécuba. Enquanto aquela representa o elogio à beleza, esta, seu contraponto, tenta realizar uma desaprovação do belo, ou uma exposição dos perigos associados ao belo, representado por Helena e por sua fala persuasiva. Ainda que não seja protagonista, quando Helena fala e se defende, vê-se o quanto as peculiaridades da personagem podem ser desenvolvidas no drama. De um lado, Menelau, que quer sua honra restaurada; de outro lado, Hécuba e as demais troianas, que, à mercê de um futuro incerto, utilizam-se do que podem para condenar culpados por tantas mazelas e, em meio a isso, Helena, que, para se salvar, pede que Menelau a compreenda.

Diante da cobrança de Hécuba acerca da condenação de Helena, Menelau decide levar a esposa a Argos, para lá matá-la; o herói delibera, no entanto, que a esposa parta em uma nau que não seja a mesma dele, para evitar seduzir-se novamente pelos encantos da bela mulher, conforme Hécuba alertara. Não mais vemos Helena na peça, que continua com os lamentos de Hécuba diante de Troia incendiada. Também não sabemos se Helena fora executada. Sabemos que, conforme a maioria das versões do mito, depois da queda de Troia Helena teria vivido feliz com Menelau, de volta a Esparta. Sobre essa questão, também Sansone afirma que todos que assistiam à peça na época sabiam, devido à familiaridade da plateia com o livro quatro da

Odisseia, que Helena viveria bem com Menelau em Esparta dez anos após o fim da guerra, mas que importava ao tragediógrafo a possibilidade de encenar o *agon* entre as personagens:

Eurípides dramatiza um debate entre Helena e Hécuba, com Menelau servindo na qualidade de juiz. Hécuba, falando como se fosse sua acusação, reserva o direito de falar em segundo (906-908), o que permite a Helena, enquanto “acusada”, antecipar argumentos que ela imagina que seu acusador pode usar. Helena, no entanto, dirige-se inteiramente a Menelau e antecipa os argumentos que *ele* pode usar; (SANSONE, 2012, p. 203, tradução nossa³³).

O autor afirma, ainda, que Helena age dessa maneira tal como um réu faz em um julgamento, pois ela tenta acusar Hécuba, sua acusadora, e trata Menelau como um júri, almejando beneficiá-lo. Para Sansone, Helena, enquanto personagem que se insere em um diálogo bastante argumentativo com a rainha de Troia e com o rei espartano, faz uma *prokatalipsis*, ou seja, uma antecipação dos argumentos de Menelau, a fim de rebater com antecipação o que seus oponentes possivelmente poderiam alegar contra ela. É assim que a espartana afirma que não chegou ainda à questão a que Menelau deseja chegar – sua fuga com Páris: ela, antes mesmo que Menelau a acuse, começa a se defender, atribuindo a culpa a ele, que a deixou sozinha em Esparta, à mercê das vontades de Afrodite e do encanto de Páris.

Segundo Werner (2004, p. 18), uma característica de *Troianas* é a ausência de ação. De fato, observamos as personagens em diálogo e, na maioria das vezes, sinalizando ações que não vimos ou que não sabemos como e se realmente acontecem, a exemplo da suposta execução de Helena. Werner afirma que, diante da situação que a peça encerra, ou seja, a incerteza do futuro das mulheres e seu completo desamparo, “resta-lhes apenas o discurso; é por meio dele que procuram uma certa orientação e uma identidade, às vezes nova.” (Werner, 2004, p. 19). Para o autor, o que dá unidade à peça são “as partidas sucessivas das mulheres e as manifestações discursivas geradas, de forma necessária e verossímil, por estas partidas.” (Werner, 2004, p.20). Nesse sentido, a possibilidade de recriação de Helena, em sua apresentação enquanto personagem atuante na peça, revela uma construção artística inventiva de Eurípides que poderia pressupor uma reflexão filosófica, exercício retórico ou, ainda, argumento poético, possibilitado pela estrutura característica do drama.

³³ “Euripides dramatizes a debate between Helen and Hecuba, with Menelaus serving in the capacity as judge. Hecuba, speaking as it were for the prosecution, reserves the right to speak second (906–8), which allows Helen, as “defendant,” to anticipate arguments that she imagines her accuser might use. Except that Helen addresses herself entirely to Menelaus and anticipates arguments that *he* might use”.

Observamos, até agora, que, enquanto alguns autores afirmam a influência inegável da retórica e da filosofia nas obras de Eurípides, outros relativizam tal questão, apontando que o drama, enquanto forma poética em desenvolvimento e em constantes modificações durante o século V a.C., pode ter também influenciado a filosofia e a retórica. Neste capítulo, objetivamos apresentar como a construção da personagem Helena, dentro da estrutura dramática do teatro de Eurípides, pode ser inserida nesse debate.

A retórica, define Aristóteles no século IV a.C., é útil para se descobrir os meios de persuasão mais pertinentes a cada caso, sendo o discurso uma das provas da persuasão (*Retórica*, 1356 a). O contexto do século V a.C., que pressupõe a efervescência política e cultural, com a emergência da filosofia, da sofística e do que seriam os primeiros elementos da retórica, é um dos elementos que marcam, para muitos autores, como Brandão (1985) e Romilly (1998), o teatro de Eurípides. Para Romilly (1998, p.10), pois, a Atenas do século V “assistiu à chegada dos sofistas, mestres do pensamento que eram, antes de mais nada, mestres da retórica, e que colocavam tudo em questão, lançando, no lugar das doutrinas antigas, mil idéias novas”, à medida que se empreendia, nesse século, uma flexibilidade traduzida pelo desejo de exprimir algo mais, que desembocaria na evolução contínua das formas de expressão.

A forma dramática, portanto, com atores no palco, representando personagens que são figuras de uma tradição histórica e mitológica compartilhada pelo espectador, em que elas se apresentam de uma forma já diferente da poesia épica e da lírica, traduziria não só a mudança e a evolução das formas de expressão, mas a própria constituição histórica, política e filosófica da sociedade grega. A retórica, sendo inicialmente desenvolvida na mesma época em que o drama grego, e tendo como maior elemento o estabelecimento do discurso persuasivo, parece influenciar o drama grego, sobretudo, de Eurípides. O autor é muitas vezes marcado pela influência retórica, como vimos, por trazer inovações às peças, explorando variante dos mitos e inovações estruturais que o colocaram em destaque.

O *agon*, ou seja, o que Romilly (1998, p. 169) define como “cena de debate, inspirada nos hábitos retóricos do tempo, comportando geralmente dois discursos opostos, seguidos de um debate verso a verso”, torna-se marca de Eurípides, pois, por meio dessa espécie de debate, conforme vimos com especial atenção no *agon* entre Helena e Hécuba em *Troianas*, evidenciaria-se a influência dos discursos retóricos no drama trágico. Mastronarde (2010, p. 245) afirma que em Eurípides, acima de tudo, nota-se uma universalização da habilidade retórica por meio de personagens de diferentes status e que o exagero retórico das personagens

reflete as dificuldades do julgamento firme. Isso combinaria com a aporia sofista, principalmente no que concerne ao questionamento do poder humano para entender e agir sobre os conceitos da vida, assim, enaltecendo-se a instabilidade da alma humana. Nesse sentido, conceder voz à personagem Helena parece pressupor o desenvolvimento e a exploração de recursos que a retórica ajuda a estabelecer, com os jogos dos *dissoi logoi*, os argumentos duplos de uma questão. Também Vernant (2011, p.4), ao tentar definir o contexto de desenvolvimento da tragédia, afirma: “O momento da tragédia é, pois, aquele em que se abre, no coração da experiência social, uma distância bastante grande para que, entre o pensamento jurídico e social de um lado e as tradições míticas e heróicas de outro, as oposições se delineiem claramente”.

Jacqueline Duchemin alega que a presença do *agon* em Eurípides é quase uma constância. Segundo a autora, em Sófocles, o *agon* é uma consequência do movimento dramático, enquanto que “em Eurípides, pelo contrário, a estrutura do *agon* parece preexistir às situações dramáticas. Adaptado por Sófocles à técnica teatral, essa forma de cena conquistou Eurípides, que encontrou nela desenvolvimentos oratórios e argumentos contraditórios que aprendeu com os sofistas”. (DUCHEMIN, 1945, p. 120, tradução nossa³⁴). O que estaria, ainda, por trás da predileção de Eurípides pelo *agon* é seu grande desejo de variedade: “O poeta quis inovar tanto no próprio domínio da técnica dramática quanto no campo de temas e ideias” (DUCHEMIN, 1945, p. 120, tradução nossa³⁵).

O que propõe David Sansone (2012), por outro lado, é a possibilidade de pensarmos no drama grego como uma produção poética dotada de muita inventividade e de exploração dos discursos. Por essa razão, teria o desenvolvimento da arte retórica se inspirado mais diretamente no revolucionário novo gênero que se estabelecia desde o século VI a C., ou seja, o drama. Para o autor, o processo de construção dos discursos de personagens é estabelecido desde os tragediógrafos mais antigos, e o fato de Aristóteles considerar a tragédia, em sua *Poética*, apenas mais uma forma literária dificulta observarmos o caráter revolucionário do drama e a possibilidade de este ter inspirado a criação da teoria retórica. De qualquer forma, para nosso objetivo de observar as apresentações múltiplas de Helena, as contribuições tanto de Mastronarde como de Sansone se fazem pertinentes. Seja como recurso retórico, seja como

³⁴ “chez Euripide au contraire, la structure de l'agon semble préexister aux situations dramatiques. Adaptée par Sophocles à la technique théâtrale, cette forme de scène a conquis Euripide, qui a trouvé là lieu choisi pour les développements oratoires et les arguments contradictoires appris des sophistes”.

³⁵ “Le poète a désire innover autant dans le domaine propre de la technique dramatique que dans celui des sujets et des idées”.

componente da estrutura do drama, os enunciados e os discursos em que a personagem se insere ou os que ela profere interessa-nos para observarmos a inventividade de Eurípides enquanto explorador do gênero dramático e da complexidade própria da personagem.

3.2 Helena em *Orestes*: insultada, porém salva

Helena aparece em outra tragédia euripidiana: em *Orestes*, de 408 a C., a personagem é novamente insultada e apontada como a odiosa esposa de Menelau, responsável por tantos infortúnios. Na tragédia, a ação se desenvolve em Argos, diante do palácio de Agamêmnon, depois que Orestes mata a mãe, Clitemnestra, e sofre com o horror de seu ato. Diante da terrível situação, Electra, no prólogo, conta como esse acontecimento se deu, e caracteriza Helena como a funesta mulher que não ousa sequer sair do palácio, por temer que lhe atirem pedras os que tiveram filhos mortos por sua causa. Helena aparece, tendo voltado com Menelau depois da guerra de Troia, e deseja fazer as libações sobre o túmulo da irmã, Clitemnestra. Helena diz que lamenta a sorte da irmã, que não via desde sua ida – orientada por um louco destino – a Troia. Depois de um curto diálogo com Electra, em que Helena decide como se farão as libações, ela entra novamente no palácio e Electra a reprova como a vaidosa mulher que arruinou seu irmão e toda a Hélade.

Em seguida, é Menelau quem chega, o que dá a Orestes esperança de um melhor destino. Ele explica a Menelau a condição terrível em que se encontra, por ter assassinado a mãe, mas antes que Menelau possa fazer algo por ele, é Tíndaro, o pai “humano” de Helena e também pai de Clitemnestra, quem chega, exigindo a vingança contra Orestes. Jacqueline Duchemin (1945, p. 118) afirma que acontecem então duas cenas de *agon* na peça: a de Orestes com Tíndaro e a de Orestes com Menelau. Tíndaro não esquece, pois, as ações reprováveis de suas filhas: Clitemnestra, que matara o marido e rei Agamêmnon, e Helena, que fugiu de Esparta. Diz ele, “odeio as mulheres ímpias e, em primeiro lugar, minha filha que seu marido matou! E Helena, tua esposa, nunca a aprovarei, nem desejo falar-lhe! Nem te louvo por teres ido ao solo de Tróia, por causa de uma mulher perversa.” (*Orestes*, 518-522³⁶). Menelau, por

³⁶ ἐγὼ δὲ μισῶ μὲν γυναικᾶς ἀνοσίους,
πρώτην δὲ θυγατέρ', ἣ πόσιν κατέκτανεν:
Ἑλένην τε, τὴν σὴν ἄλοχον, οὐποτ' αἰνέσω
οὐδ' ἂν προσείποιμ': οὐδὲ σὲ ζηλῶ, κακῆς
γυναικὸς ἐλθόνθ' οὔνεκ' ἐς Τροίας πέδον.

fim, abstém-se de ajudar Orestes, ao que este, indignado, comenta sobre a injustiça que é Menelau não o ajudar, já que Agamêmnon foi à guerra em nome da honra de seu irmão:

ἄδικόν τι παρὰ σοῦ· καὶ γὰρ Ἀγαμέμνων πατὴρ
 ἀδίκως ἄθροίσας Ἑλλάδ' ἦλθ' ὑπ' Ἴλιον,
 οὐκ ἐξαμαρτῶν αὐτός, ἀλλ' ἁμαρτίαν
 τῆς σῆς γυναικὸς ἀδικίαν τ' ἰώμενος.
 ἐν μὲν τόδ' ἡμῖν ἀνθ' ἐνὸς δοῦναί σε χρή.
 ἀπέδοτο δ', ὡς χρή τοῖς φίλοισι τοὺς φίλους,
 τὸ σῶμ' ἀληθῶς, σοὶ παρ' ἀσπίδ' ἐκπονῶν,
 ὅπως σὺ τὴν σὴν ἀπολάβοις ξυνάρορον.

Pois também meu pai, Agamemnon, congregando injustamente a Hélade, foi para Ílion, não porque ele próprio errasse, mas para sanar o erro e a injustiça da tua mulher. Em troca de um favor, só é necessário que nos faça outro. E, tal como aos amigos devem os amigos, ele sacrificou de verdade a sua esposa, duramente lutando por ti ao lado do escudo, para que tu pudesses recuperar a tua consorte. (*Orestes*, 646-652).

O herói espartano, no entanto, não consente no pedido de ajuda feito por Orestes; este, indignado, afirma o quanto é reprovável combater por mulheres. Píladas, o fiel amigo de Orestes, aparece então no drama, e os dois tentam planejar uma solução para a situação em que se encontram. No episódio seguinte, um mensageiro revela a Electra a decisão da assembleia dos argivos: ela e o irmão são condenados à morte. Diante de tamanho infortúnio, Píladas propõe que eles matem Helena, para causar amarga dor em Menelau, seguindo este plano:

ἔγνωσ' ἄκουσον δ' ὡς καλῶς βουλευόμεαι.
 εἰ μὲν γὰρ ἐς γυναῖκα σωφρονεστέραν
 ξίφος μεθεῖμεν, δυσκλεῆς ἂν ἦν φόνος·
 νῦν δ' ὑπὲρ ἀπάσης Ἑλλάδος δώσει δίκην,
 ὧν πατέρας ἔκτειν', ὧν δ' ἀπόλεσεν τέκνα,
 νύμφας τ' ἔθηκεν ὄρφανὰς ξυναόρων.
 ὀλολυγμὸς ἔσται, πῦρ τ' ἀνάψουσιν θεοῖς,
 σοὶ πολλὰ κάμοι κέδν' ἀρώμενοι τυχεῖν,
 κακῆς γυναικὸς οὐνεχ' αἴμ' ἐπράξαμεν.
 ὁ μητροφόντης δ' οὐ καλῆ ταύτην κτανῶν,
 ἀλλ' ἀπολιπὼν τοῦτ' ἐπὶ τὸ βέλτιον πεσῆ,
 Ἑλένης λεγόμενος τῆς πολυκτόνου φονεύς.
 οὐ δεῖ ποτ', οὐ δεῖ, Μενέλεων μὲν εὐτυχεῖν,
 τὸν σὸν δὲ πατέρα καὶ σὲ κάδελφὴν θανεῖν,
 μητέρα τε — ἐὼ τοῦτ'· οὐ γὰρ εὐπρεπὲς λέγειν —
 δόμους δ' ἔχειν σοὺς δι' Ἀγαμέμνονος δόρυ
 λαβόντα νύμφην· μὴ γὰρ οὐν ζῶφην ἔτι,
 ἦν μὴ 'π' ἐκεῖνη φάσγανον σπασώμεθα.
 ἦν δ' οὐν τὸν Ἑλένης μὴ κατάσχωμεν φόνον,
 πρήσαντες οἴκους τούσδε καθανούμεθα.
 ἐνὸς γὰρ οὐ σφαλέντες ἔξομεν κλέος,
 καλῶς θανόντες ἢ καλῶς σεσφωσμένοι.

Escuta como o meu plano é sensato. Se, de fato, cravássemos a espada numa mulher mais virtuosa, morte inglória seria! Porém, agora, ela receberá castigo em nome de toda a Hélade, de quem matou os pais, de quem fez perecer os filhos, e noivas deixou

privadas de maridos. Haverá um grito de triunfo e o fogo se há de acender aos deuses: não de desejar-nos, a ti e a mim, muitas felicidades, porque fizemos correr o sangue de uma pérfida mulher. E não serás apelidado de matricida depois de a matares, mas ficarás sem esse nome, e sobre ti baixará o título melhor: serás designado como o exterminador da homicida Helena. Não deve nunca Menelau ser feliz, quando teu pai, e tu, e tua irmã têm de morrer, e tua mãe... (renuncio a essa palavra: na verdade, não é conveniente dizê-la) e possuir ele o teu palácio, depois de ter recuperado a esposa, graças à lança de Agamemnon! Pois bem, que eu não mais viva, se não desembainharmos a espada contra ela. E, então, se não conseguirmos a morte de Helena, morreremos incendiando este palácio. É que, se conseguirmos nem que seja uma só dessas alternativas, alcançaremos a glória, morrendo dignamente, ou dignamente nos salvando. (*Orestes*, 1130-1148).

O que Pílates propõe faz-se muito condizente ao que ele e Orestes estão enfrentando, pois, diante de tantos infortúnios, culpar Helena pelas desgraças (como fez Hécuba nas *Troianas*, por exemplo) e matá-la, alcançando até mesmo glória, parece um forte argumento para o plano que os leva a agir. Depois, é Electra quem complementa o intento dos dois, sugerindo que Orestes e Pílates tomem a filha de Helena, Hermíone, como refém, caso Menelau planeje alguma vingança. Assim, no palácio de Argos, os dois heróis cumprem o plano, enquanto Electra ouve os gritos de Helena e encoraja mais ainda o assassinato:

φονεύετε, καίνετε,
 ὄλλυτε, δίπτυχα δίστομα φάσγανα
 ἐκ χερρὸς ἰέμενοι
 τὴν λιποπάτορα λιπόγαμον, ἃ
 πλείστους ἔκανεν Ἑλλάνων
 δορὶ παρὰ ποταμὸν ὀλομένους,
 ὅθι δάκρυα δάκρυσιν ἔπεσεν
 σιδάρεοισι βέλεσιν ἄμ-
 φι τὰς Σκαμάνδρου δίνας.

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

É um escravo frígio, posteriormente, que narra o que se passou no palácio: Orestes e Pílates tentaram matar Helena, mas ela se torna invisível. O frígio diz, ainda, que foi em vão Menelau ter trazido Helena de Troia, já que ela sumira inexplicavelmente. Menelau aparece e não acredita no sumiço de Helena, enquanto Orestes ameaça matar Hermíone. No epílogo, Apolo aparece com Helena e diz o que deve acontecer: Helena havia sido salva por ordem de Zeus, para que vivesse como imortal, nas funduras do éter, com os irmãos Cástor e Pólux. Diz o deus que Helena se transformará em verdadeira deusa, velando os mares (*Orestes*, 1690-1693) e que Orestes será absolvido do julgamento, depois de um período de exílio.

Nessa tragédia de Eurípides, apresentada depois de sua *Helena*, que analisaremos no próximo capítulo, observamos uma Helena rejeitada e odiada que, no final, não só recebe absolvição, mas reconhecimento como filha de Zeus, o que lhe vale uma morada divina. Não há, na peça, um *agon* característico entre os personagens. Orestes é quem profere, na maior parte das vezes, os insultos a Helena, que servem para realçar a situação em que ele se encontrava, já que, conforme ele e a tradição afirmam, a bela mulher é a causa dos males da Grécia e dos heróis.

Helena, assim, é personagem, mas pouco fala ou age. Ela não tenta, com a mesma determinação que a Helena de *Troianas* apresenta, redimir-se de suas acusações. É, apenas, ultrajada. Eurípides, contudo, a partir do *deus ex machina*, artifício de que o autor se utiliza para conduzir um desfecho à trama, trazendo a figura de um deus para resolver a situação, apresenta-nos uma Helena que adquire uma reputação reformulada e que garante um lugar privilegiado, em meio aos deuses. É interessante observarmos que, tanto em *Troianas* quanto em *Orestes*, diferentes Helenas são apresentadas. Assim como, entre essas peças, em *Helena* será outra a personagem que se apresenta. Seja por meio de um *agon* estabelecido entre personagens ou pelo *deus ex machina* que muda o curso dos eventos, as Helenas euripidianas surgem em variados contextos para assegurar a inventividade do autor sobre os temas que lhe serviam ao desenrolar de suas obras.

3.3 Eurípides entre a retórica e a inventividade do drama

Conforme já citamos nesta pesquisa, o drama trágico grego, desde sua criação, passou por muitas modificações, que podem inclusive ser representadas pelos três grandes tragediógrafos cujas obras chegaram até nós, Ésquilo, Sófocles e Eurípides. Tais modificações, certamente, refletiam o próprio tempo dos autores, e assim é que Eurípides foi marcado como o autor representativo das inovações que a filosofia e a retórica incipiente de sua época, a segunda metade do século V a C., traziam. É a partir dessa ideia que Brandão afirma:

Eurípides não poderia ficar, como não ficou, indiferente ante a avalanche de idéias novas que, a partir da primeira metade do século V a.C., invadiu Atenas e abalou os nervos da pólis. Os maiores responsáveis por muitas dessas inovações foram os Sofistas, que souberam habilmente explorar com sua filosofia *ancípite* o estado de espírito criado pelas especulações filosóficas e condições políticas e sociais do tempo. (BRANDÃO, 1985, p. 58).

Eurípides seria, portanto, entre os poetas trágicos citados, o mais influenciado pela condição política, social e filosófica de seu tempo. Os debates em assembleias, o desenvolvimento de práticas oratórias e sofistas e a própria democracia do século V teriam dotado as obras do autor de características bastante singulares, como a evidência do poder da palavra e do discurso, em uma época em que, afirma Vernant (2004, p. 54), a constituição da pólis repercutiria a preeminência da palavra, enquanto instrumento político, sobre todos os meios de poder, tornando-se ela, a palavra, o debate contraditório, a discussão e a argumentação, e não mais uma forma fixa e ritualística. Michelini (1987) também enfatiza, em seu *Euripides and the tragic tradition*, que o século V representou o domínio do pensamento especulativo em que Eurípides se apresentou como um grande explorador da tradição trágica, com a inovação dos temas – pois o mito recebe, com ele, um tratamento mais atual – e a criatividade formal de seus dramas significando certa ruptura com o conservadorismo da tradição literária.

O que afirmam estudiosos da tragédia grega como Mastronarde (2010) e Sansone (2012), no entanto, é que, independentemente da inovação que Eurípides trouxe ao drama grego, este foi, acima de tudo, um gênero em constante desenvolvimento desde seu surgimento, apresentando uma inovação sem precedentes na produção poética grega. Diferente da épica homérica, em que o narrador conta os feitos heroicos de figuras mitológicas conhecidas e compartilhadas pela tradição oral, e da poesia lírica, em que o poeta relativiza essas figuras em aproximação com sua perspectiva interior, mas sem dar voz a personagens, o teatro grego traz uma nova maneira de apresentação das figuras heroicas e dos assuntos que os cercam: as personagens desenvolvem suas questões em diálogo com outras personagens e com o coro, levantando questões que não apenas são suas, mas que refletem no cidadão da pólis grega do século V. Ainda que inegavelmente influenciado pelas formas poéticas anteriores, portanto, o drama traz uma novidade que o destaca, como reconhece Mastronarde:

A tragédia, ao menos como a conhecemos no século quinto, é inerentemente um gênero de forma e conteúdo variáveis. As sessões de diálogo iâmbico em discursos curtos e alternados são essencialmente *sui generis*, embora se possa afirmar alguma afinidade com as formas poéticas anteriores (trocas de diálogos curtos em Homero e a lírica coral). (MASTRONARDE, 2010, p. 49, tradução nossa³⁷).

³⁷ “Tragedy, at least as we know it in the fifth century, is inherently a genre of varied form and content. The iambic dialogue sections in relatively short alternating speeches are essentially *sui generis*, although one can find some affinity to earlier poetic forms (short dialogue exchanges in Homer and choral lyric)”.

Mastronarde, como já afirmamos no tópico anterior, identifica a inventividade própria do teatro grego e situa Eurípides como um tragediógrafo atento ao seu tempo e à possível influência retórica que, conforme o autor, já seria inerente ao próprio gênero dramático, sendo fonte de efeitos na tragédia, pois, se esta se constitui também de diálogos entre personagens, a argumentação e os discursos desenvolvidos por estas são veículos para sua apresentação, já que:

O poder de um discurso habilmente organizado é, frequentemente, um veículo para a autoapresentação de uma visão de mundo estabelecida que está em confronto com uma visão similarmente articulada de um outro personagem. Mesmo em personagens relativamente estáveis, no entanto, a habilidade retórica é frequentemente problematizada. Tal problematização estende-se ainda mais em outros casos, em que argumento que a habilidade retórica também atua às vezes como uma força que reinterpreta e refaz um ser humano variável e inconstante. (MASTRONARDE, 2010, p. 208, tradução nossa³⁸).

Para Mastronarde, portanto, a retórica é inerente ao drama e contribui para a possibilidade da autoapresentação e autoconsciência individual das personagens, que poderia significar uma produção poética mais voltada à variabilidade humana, a partir da qual os poetas trágicos, em especial, Eurípides, criaram suas peças. Mastronarde, então, enumera alguns elementos característicos de Eurípides que permitiram considerá-lo “retórico”:

Quando dizemos que dentre os tragediógrafos Eurípides, em particular, é “retórico”, diversos aspectos da retórica estão envolvidos: (1) uma mais transparente organização dos discursos longos; (2) a autoconsciência dos falantes sobre a estrutura e sobre os modos de argumentação; (3) o destacado uso do “argumento da probabilidade³⁹”; (4) o paradoxo e o argumento inesperado ou não convencional ao extremo; (5) o fornecimento de hábeis argumentos em apoio de quase qualquer causa; (6) uso extenso de antíteses, em particular envolvendo preocupações contemporâneas como natureza e costumes (*physis, nomos*), palavra/aparência e ação/realidade (*logos/doxa, ergon*); e, finalmente, (7) a virtual universalização de habilidade retórica entre personagens de diferentes condições. (MASTRONARDE, 2010, p. 209-210, tradução nossa⁴⁰).

³⁸ “The power of skillfully organized speech and argumentation is often a vehicle for the self-presentation of a settled world-view that is in conflict with a similarly articulated view of another character. Even for such relatively stable characters, however, rhetorical skill is frequently problematized. Such problematization extends even further in other instances, in which I argue that rhetorical skill also acts at times as a force that reinterprets and remakes a variable and inconstant human self”.

³⁹ Aqui, o autor se refere à dramatização dos fatos que poderiam ocorrer, assim como Aristóteles afirma sobre o trabalho do poeta de contar o que poderia acontecer, fatos possíveis no ponto de vista da semelhança ou da necessidade. (Aristóteles, *Poética*, p. 28).

⁴⁰ “When we say that among the tragedians Euripides in particular is “rhetorical,” several aspects of rhetoric are involved: (1) a more transparent organization of long speeches; (2) the speakers’ self-consciousness about structure and about modes of argument; (3) the prominent use of the “argument from probability”; (4) paradox and the pushing of an argument to an unexpected or unconventional extreme; (5) the provision of skillful arguments in support of almost any cause; (6) heavy use of antithesis, in particular involving contemporary preoccupations like nature and custom (*physis, nomos*) and word/appearance and deed/reality (*logos/doxa, ergon*); and, finally, (7) the virtual universalization of rhetorical skill among characters of different status.

Alguns desses elementos de que nos fala o autor podemos de fato encontrar nas obras que abordamos até agora. Os discursos que Hécuba e Helena proferem, em *Troianas*, tanto para se apresentarem quanto para construírem a argumentação de acusação e defesa, afinal, são exemplos dos organizados longos discursos, em que ambas personagens, de diferentes condições, como analisamos no primeiro tópico deste capítulo, entram em embates com outro personagem de já outra condição, o herói Menelau.

Hécuba e Helena, duas mulheres oprimidas pela situação em que se encontram, representam essa universalização da habilidade retórica, pois elas, que recebem pouca voz antes do drama grego, podem, em *Troianas*, construir discursos mais fundamentados e fortes até mesmo do que os de Menelau, grande herói cantado na épica homérica. Para Mastronarde, os concursos retóricos, que seriam os debates entre personagens euripidianas, revelariam as falhas de comunicação e de entendimento entre estas, apresentando seus problemas e embates entre si. Além disso, os ricos debates declarariam as dificuldades de julgamentos firmes, tal como os sofistas alegavam, com seus argumentos dúbios. Pode ser o que encontramos em *Troianas*, quando a complicada situação de “julgamento” de Helena se dá em meio aos discursos que as personagens empreendem, discursos que se contrapõem e revelam a competitividade e a instabilidade que remodelam as personagens, o que reflete a própria inconstância da natureza humana.

Enquanto Mastronarde apresenta, dessa maneira, a perspectiva da presença retórica na obra de Eurípides, ao salientar os elementos que identificariam o drama euripidiano com o desenvolvimento da retórica no século V a C., Sansone procura evidenciar, em *Greek Drama and the invention of rhetoric* (2012), que é o drama, gênero de inovações sem precedentes, o grande influenciador da retórica, a qual, enquanto doutrina, estabelece-se apenas depois da tragédia grega. O autor afirma que, desde que o poeta não recorria mais às Musas para compor, como na épica homérica, era a habilidade linguística das personagens em palco, concedida, obviamente, pelo tragediógrafo, que transformava o fazer poético e atribuía sentido ao drama, pois:

Invocar as Musas seria dissipar a grande ilusão da qual depende o imediatismo da eficácia da tragédia. Ao não permitir o reconhecimento explícito da influência das Musas, a tragédia investiu o poeta com um poder extraordinário, um poder que tradicionalmente emanava de uma entidade divina. Mas nada disso poderia ser reconhecido de forma aberta e direta. Em vez disso, as personagens no palco tiveram de se revestir de uma habilidade linguística e de uma sofisticação retórica que previamente havia sido prerrogativa do poeta divinamente inspirado, tornando-se

mais e mais consciente a retórica no processo. (SANSONE, 2012, p. 56, tradução nossa⁴¹).

Essa consciência do uso da habilidade retórica e linguística seria uma prerrogativa para a existência do drama enquanto gênero, pois, constituindo-se de personagens em diálogo no palco, o drama requer não mais a ilusão de um poeta inspirado, mas os discursos bem construídos das personagens em ação. Nesse sentido, abrindo mão de uma capacidade quase divina (a relação com as Musas), o poeta dramático era agora quem instruía os outros – atores que personificavam figuras lendárias e heroicas – sobre o que dizer e como dizer. Sansone tenta chamar a atenção para o fato de o drama, enquanto gênero, já se revestir de qualidades argumentativas antes mesmo de se estabelecer o que seria a retórica. Para o autor, então, Eurípides não precisou aprender com nenhum filósofo, sofista ou retórico como colocar argumentos nas falas de suas personagens: se Eurípides aprendera alguma técnica de fornecimento de argumentos persuasivos para personagens antagônicas, teria aprendido com os seus antecessores na arte de compor tragédias. Ao apresentar essa característica em sua constituição, o processo de composição poética adquire, para o tragediógrafo, uma nova condição, a de pensar sobre seu trabalho, a partir da qual o poeta torna-se mais autoconsciente sobre seus meios e instrumentos de produção.

O drama se constituiria, portanto, de uma condição inovadora. Os discursos elaborados pelos poetas e levados às falas de personagens como Helena já mostrariam a inventividade própria do gênero. Para Sansone, seriam esses discursos inspiradores das produções em prosa dos filósofos e sofistas, como Górgias, principalmente quando eles usavam como tema de seus textos as figuras históricas e mitológicas que o drama apresentava. Além do mais, quanto mais ficava envolta em intrigas e debates a personagem que a tragédia trazia, mais interessante ela se fazia para a criação dos textos dos filósofos e retóricos, que ainda estavam, ao longo do século V, definindo suas doutrinas. É por esse motivo que compor os discursos fortemente eloquentes seria uma tarefa que atrairia tanto os tragediógrafos quanto os filósofos, retóricos e oradores, já que:

O desafio de escrever um discurso de defesa para alguém injustamente acusado e condenado deve ter sido irresistível, como foi o desafio de escrever um discurso em

⁴¹ “To invoke the Muse would be to dispel the very illusion on whose immediacy the effectiveness of tragedy depends. By disallowing explicit acknowledgment of the Muse’s influence, tragedy invested the poet himself with an extraordinary power, a power that traditionally was felt to emanate from a divine entity. But none of this could be acknowledged openly and directly. Instead, the characters on stage had to be granted the linguistic skill and rhetorical sophistication that previously had been the prerogative of the divinely inspired poet, becoming more and more self-consciously rhetorical in the process.”

que a inocência de Helena, universalmente insultada como culpada de adultério e de abandono de seu marido, foi encorajada, um desafio que nem Eurípides nem Górgias (nem Isócrates, aluno de Górgias) podiam recusar. (SANSONE, 2012, p. 205, tradução nossa⁴²).

Esse desafio, aceito por Górgias e por Isócrates nos seus elogios a Helena, que já abordamos no primeiro capítulo desta dissertação, foi também aceito por Eurípides, afinal, conceder voz a Helena em *Troianas*, em que a personagem mais odiada é acusada arduamente, mas tem a chance de se defender, é certamente uma maneira de desenvolver os discursos persuasivos, assim como também de caráter eminentemente persuasivo são os textos de Górgias e de Isócrates a fim de inocentar a personagem. Em *Orestes*, ainda que não receba muita voz, o maior atributo persuasivo de Helena é sua consagração como deusa, que não deixa de ser também uma estratégia inventiva de Eurípides na composição de suas peças.

No próximo capítulo, observaremos ainda algumas apresentações de Helena em outras obras euripidianas, como em *Helena*, tragédia que traz a filha de Zeus não apenas como personagem secundária, mas como a grande protagonista que se exime de todas as suas culpas e que tem sua fama restaurada, assim como indica a versão de Estesícoro em sua *Palinódia*. A persuasão de Helena, nessa tragédia, incorporada tanto em sua fala, que ela profere várias vezes para se apresentar e justificar sua má fama, quanto em sua beleza, revela-se mais uma vez como atributo que lhe é inerente. Seria, novamente, essa persuasão e sedução que a personagem manifesta um traço da suposta influência da persuasão argumentativa retórica, ou teria Eurípides explorado esses elementos próprios da personagem para compor, na medida em que o gênero dramático lhe permite, variadas versões das histórias que envolvem Helena? Discutiremos no capítulo seguinte que são os elementos ligados às possibilidades que o drama fornece, como o jogo dramático, eminentemente ilusório, que permitem a Helena apresentar-se como instrumento da linguagem e do fazer poético, e que Eurípides conseguiu aproveitar essas características do drama, quando as relacionou à multiplicidade de Helena desenvolvida dentro da estrutura dramática.

⁴² “the challenge of writing a defense speech for someone unjustly accused and convicted must have been irresistible, as was the challenge of writing a speech in which the innocence of Helen, universally reviled as guilty of adultery and desertion of her husband, was upheld, a challenge that neither Euripides nor Gorgias (nor Gorgias’ pupil Isocrates) could turn down”.

4 HELENA, TRADIÇÃO E LINGUAGEM: HELENA SE DIZ DE VÁRIAS FORMAS

Na tragédia *Helena*, de 412 a.C., data consensualmente definida, Eurípides retoma uma versão pouco conhecida do mito sobre a mais bela entre as mulheres do Mundo Antigo. O tragediógrafo grego nos apresenta Helena como personagem que, injustiçada, não fora a Troia: por uma artimanha dos deuses, o *eidolon*, espécie de fantasma ou símbolo ilusório, da filha de Zeus teria sido levado de Esparta, ocasionando a Guerra de Troia. Na tragédia, Eurípides explora os notórios elementos sobre verdade e aparência oriundos dessa versão e os desenvolve durante a ação dramática, apresentando, ainda, um teatro dentro do teatro, que reforça o jogo entre realidade e ilusão, típico do drama grego: na peça, Menelau, após ganhar a guerra, encontra Helena no Egito e os dois, impossibilitados de retornar a Esparta, têm de planejar uma fuga. É Helena quem domina o plano e a ação, como uma verdadeira diretora do drama que encenará dentro do próprio enredo euripidiano.

Estesícoro, Heródoto, Górgias, conforme observamos nos capítulos anteriores, também afirmaram a existência possível – ainda que ficcional – dessa Helena virtuosa e injustiçada. Estesícoro produziu dois poemas líricos sobre Helena, sendo o segundo uma palinódia, espécie de retratação da qual nos restam apenas fragmentos. Nela, Helena é redimida e o *eidolon* é citado; já Heródoto, nas suas *Histórias*, afirma a existência de relatos em que Helena não fora a Troia, mas que estivera resguardada no Egito, cultuada como uma divindade, “a Afrodite estrangeira”. Certamente, foram elementos dessas variantes que influenciaram a obra euripidiana no que diz respeito à caracterização de Helena. O desenvolvimento de elementos dessas versões é, ainda, condizente com a criatividade própria de Eurípides e com as possibilidades que o drama, enquanto gênero, fornece. Helena, como personagem e, especialmente, protagonista, tem voz e vez para apresentar a sua versão dos fatos, recuperar a boa fama e traçar um novo destino, um final feliz, não tão comum nas tragédias. Se nas tragédias *Troianas* e *Orestes* há “Helenas” personagens, elas se desenvolvem de uma maneira diferente do que ocorre com a Helena da tragédia que a transforma na grande protagonista de outra história sobre si.

Neste capítulo, analisaremos que, de acordo com esses elementos já citados, o tema instigante que é o jogo entre aparência e realidade desenvolve-se de uma maneira peculiar, potencializada pela própria multiplicidade e a força do discurso, possível elemento ou influência retórica, ou reflexo da complexidade que, como vimos, envolvem Helena. Além de

ser ela própria e outra – seu *eidolon* –, ou outras (as Helenas das muitas outras tragédias, ora mulher vil, ora vaidosa demais, ora responsável por mortes), a personagem é criadora de poesia, de enredo, de ficção, ao dramatizar uma ação dentro de outra ação. Apesar de toda a história girar em torno dela, são dois os momentos em que, mais notoriamente, Eurípides dá voz a Helena na peça: o primeiro é já no prólogo da tragédia, quando a esposa de Menelau se apresenta, reorganizando os fatos e versões de si. O segundo é quando Helena elabora o plano (ou seria o drama?) para fugir do Egito com Menelau. A peça, além disso, é permeada por outros momentos que constantemente aludem ao jogo de aparência e realidade e à força argumentativa que a personagem exprime. Observaremos, portanto, essas situações, relacionando-as com a constituição própria do gênero dramático e com a múltipla figura de Helena.

Há também outra problemática que abordaremos, ainda que de maneira superficial, acerca da obra: *Helena* é, muitas vezes, classificada como comédia ou tragicomédia, fugindo às definições mais simples de drama trágico. As cenas de reconhecimento entre Helena e Menelau e o próprio desfecho feliz da peça são elementos que levam a esse problema de definição, que, apesar de não ser o cerne de nossa pesquisa, faz-se relevante ao nosso estudo.

A metateatralidade perceptível na tragédia, quando Helena elabora e encena um enredo dentro do enredo, também será contemplada no estudo sobre a peça, assim como a situação política e histórica da época, que se mostra pertinente ao estudo do gênero dramático, especialmente se observarmos com atenção o período conturbado – o século V – no qual a obra foi produzida. Uma Helena inocente, que, de alguma maneira, induz a crer que o conflito em seu nome foi em vão, certamente aponta para o questionamento sobre a inutilidade das guerras e sobre os conflitos que versões diferentes dos fatos podem acarretar. Mais uma vez, é o que permite a inocência de Helena – uma de suas muitas possibilidades, portanto – que se vincula à constituição do drama, seja no que diz respeito a elementos estruturais ou temáticos deste. É na tragédia que leva seu nome que Helena usa de sua natureza multifacetada, seu caráter viril, sua capacidade de manipulação e sua força argumentativa, quase retórica, como vimos também em *Troianas* – para se constituir. É a ação de Helena que movimenta o enredo e encaminha um desfecho que depende, inevitavelmente, dela.

Nesse sentido, é possível pensar ainda na relação de Helena com muitas outras personagens e com vários conceitos. Helena está entre as mulheres viris, aclamadas pela beleza, como Clitemnestra e Dejanira? Talvez se equipare a uma Penélope, fiel e astuta? Ou, ainda,

seria Helena a representação do discurso? Da linguagem? Da poesia? Da força argumentativa e retórica, criando-se e recriando-se de várias formas e não se deixando apreender, tal qual seu *eidolon*?

Os elementos que nos permitem estabelecer uma associação entre a apresentação peculiar de Helena, na tragédia, a caracterização do gênero dramático e as relações da personagem com outros elementos ou personagens já citadas serão analisados neste capítulo. Além da obra citada, outras tragédias que, de alguma maneira, também reorganizam a tradição, utilizando outras versões dos mitos, como *Ifigênia entre os Tauros*, e algumas comédias importantes para entendermos a obra de Eurípidés e situarmos a repercussão de sua *Helena*, como *Rãs*, *Tesmoforiantes* e *Lisístrata*, serão igualmente analisadas. As associações “dessa” Helena com as das outras obras já citadas nesta dissertação também serão inevitáveis, assim como as reflexões trazidas por Sansone (2012), no que se refere à complexidade do drama, de Eurípidés e das manifestações da retórica e do drama grego no século V. O estudo de Wrigth (2005) sobre o que o autor chama de “tragédias de fuga”, em que ele classifica *Helena* como uma dessas obras, bem como o que Ballif (2001) assegura sobre a relação existente entre sedução, retórica e feminino também serão determinantes para fundamentar as reflexões suscitadas nesta pesquisa.

4.1 O outro, o mesmo: metatetralidade em *Helena*

No prólogo da tragédia, ao apresentar-se, a filha de Zeus situa o espectador na ação dramática, descrevendo o lugar em que se encontra, o Egito, e a família que governa a terra: o rei Proteu (no momento, já morto), o príncipe Teoclíméno e a princesa Teônoe. Helena se apresenta da seguinte maneira:

ἡμῖν δὲ γῆ μὲν πατρις οὐκ ἀνώνυμος
 Σπάρτη, πατὴρ δὲ Τυνδάρεως· ἔστιν δὲ δὴ
 λόγος τις ὡς Ζεὺς μητέρ' ἔπατ' εἰς ἐμὴν
 Λήδαν κύκνου μορφώματ' ὄρνιθος λαβών,
 ὃς δόλιον εὐνήν ἐξέπραξ' ὑπ' αἰετοῦ
 δίωγμα φεύγων, εἰ σαφῆς οὗτος λόγος·
 Ἑλένη δ' ἐκλήθη. ἃ δὲ πεπόνθαμεν κακὰ
 λέγοιμ' ἄν. ἦλθον τρεῖς θεαὶ κάλλους πέρι
 Ἴδαϊον ἐς κευθμῶν' Ἀλέξανδρον πάρα,
 Ἥρα Κύπρις τε διογενῆς τε παρθένος,
 μορφῆς θέλουσαι διαπεράνασθαι κρίσιν.
 τοῦμόν δὲ κάλλος, εἰ καλὸν τὸ δυστυχές,

Κύπρις προτείνας' ὡς Ἀλέξανδρος γαμεῖ,
 νικᾷ. λιπὼν δὲ βούσταθμ' Ἴδαϊος Πάρις
 Σπάρτην ἀφίκεθ' ὡς ἐμὸν στήσων λέχος.

Ἦρα δὲ μεμφθεῖσ' οὐνεκ' οὐ νικᾷ θεάς,
 ἐξηνέμωσε τᾶμ' Ἀλεξάνδρω λέχη,
 δίδωσι δ' οὐκ ἔμ', ἀλλ' ὁμοίωσας' ἐμοὶ
 εἶδωλον ἔμπνουν οὐρανοῦ ξυνθεῖσ' ἄπο,
 Πριάμου τυράννου παιδί: καὶ δοκεῖ μ' ἔχειν —
 κενὴν δόκησιν, οὐκ ἔχων.

Quanto a mim, a minha pátria não é desconhecida, Esparta, e o meu pai é Tíndaro. Mas conta uma tradição que Zeus voou para minha mãe Leda, sob a forma de ave, um cisne. Este, por meio de dolo obteve os seus favores: fugir à perseguição de uma águia, se é verdadeira a história. Helena é meu nome. E os males que sofro passo a contar-vos. Três deusas, em disputa pela beleza, chegaram a uma gruta do Ida, junto de Alexandre, Hera, Cípris e a virgem filha de Zeus, por desejarem obter o prêmio da formosura. E à custa da minha beleza, se é beleza o que causa desgraça, Cípris, ao prometer que Alexandre comigo casaria, vence. Então Páris, abandonando os estábulos do Ida, chega a Esparta, seguro de que teria o meu leito. Mas Hera, despeitada por não ter vencido as outras deusas, encheu de vento as minhas núpcias para Alexandre e dá-lhe não a minha pessoa, mas uma imagem viva, em tudo semelhante a mim, que ela formou de bruma, e entrega-a ao filho do rei Príamo. E julga que me tem, vã ilusão, já que me não possui. (*Helena*, vv. 16 – 36).

Nesses versos, percebemos que Helena se estabelece entre duas histórias: a que aponta para uma tradição e a que a subverte. Enquanto a da tradição é muitas vezes encenada ou contada por outros (conforme demonstramos nos capítulos anteriores), nessa tragédia é a própria Helena que apresenta sua versão e que constantemente precisará rerepresentar sua história, em uma tentativa de separar o ilusório ou aparente (a tradição) da palpável prova de verdade personificada por ela na peça. Assim, Helena continua:

τὰ δ' αὖ Διὸς
 βουλευμάτων' ἄλλα τοῖσδε συμβαίνει κακοῖς:
 πόλεμον γὰρ εἰσήνεγκεν Ἑλλήνων χθονὶ
 καὶ Φρυγῆι δυστήνοισιν, ὡς ὄχλου βροτῶν
 πλήθους τε κουφίσειε μητέρα χθόνα
 γνωτὸν τε θεῖν τὸν κράτιστον Ἑλλάδος.
 Φρυγῶν δ' ἐς ἀλκὴν προυτέθην ἐγὼ μὲν οὐ,
 τὸ δ' ὄνομα τοῦμόν, ἄθλον Ἑλλησιν δορός.
 λαβῶν δέ μ' Ἑρμῆς ἐν πτυχαῖσιν αἰθέρος
 νεφέλη καλύψας — οὐ γὰρ ἡμέλησέ μου
 Ζεὺς — τόνδ' ἐς οἶκον Πρωτέως ἰδρύσατο,
 πάντων προκρίνας σωφρονέστατον βροτῶν,
 ἀκέραιον ὡς σῶσαιμι Μενέλεω λέχος.

Os desígnios de Zeus outra coisa determinaram com os seguintes males: trouxe a guerra à terra dos helenos e aos infelizes frígios, para da grande multidão de mortais aliviar a mãe Terra e para tornar famoso o mais valente herói da Hélade. Não era eu, porém, que determinava o vigor dos troianos nem o meu nome era para os helenos prêmio da lança. Hermes, tomando-me nas dobras da bruma, envolta numa nuvem – pois me não esquecera Zeus – instalou-me no palácio de Proteu, em que me

encontro, escolhendo o mais virtuoso de todos os mortais, a fim de manter incólume o meu leito para Menelau. (*Helena*, vv. 36 - 48)

Revelando os desdobramentos dos desígnios de Zeus, da vontade divina, Helena se exime da responsabilidade pela guerra, demonstrando que nem sequer para ou por causa dela lutaram gregos e troianos. Ela justifica também sua fidelidade a Menelau, afirmando que o rei Proteu, mortal virtuoso, fora escolhido para resguardar e proteger a honra da espartana. Depois da apresentação de si que é feita pela personagem, temos já a primeira prova do constante jogo entre verdade e ilusão feito na peça. Realidade e ilusão de Helena se apresentam por ela própria, o que não impede que esses elementos repercutam na relação de Helena com as demais personagens: enquanto ela se apresenta, o guerreiro grego Teucro, irmão de Ájax, aproxima-se, vê Helena e acredita estar diante de uma mulher muito parecida com a famosa espartana culpada e odiada. A partir de um contato entre outro grego e Helena, o jogo entre verdade e engano começa a ser ampliado:

ὃ θεοί, τίς εἶδον ὄψιν; ἐχθίστην ὀρῶ γυναικὸς εἰκὼ φόνιον, ἢ μ' ἀπόλεσεν πάντας τ' Ἀχαιοῦς. Θεοί σ', ὅσον μίμημ' ἔχεις Ἑλένης, ἀποπτύσειαν. εἰδὲ μὴ νξένη γαῖα πόδ' εἶχον, τῶ δ' ἀνευστόχῳ πτερῶ ἀπόλαυσιν εἰκοῦς ἔθανες ἄν Διὸς κόρης.

Ó deuses, que visão tenho eu? Vejo a mais detestada das mulheres, a imagem assassina que me perdeu e a tantos aqueus. Os deuses te rejeitem, mulher, **tu que tens a imagem de Helena**. E se terra estrangeira meus pés não pisassem, com este dardo infalível tu morrerias, por aproveitares a imagem da filha de Zeus. (*Helena*, vv. 72-77, grifo nosso).

É o primeiro diálogo da peça em que se evidencia a problemática de Helena e de seu duplo, o *eidolon*, em relação a outras personagens. Por meio da fala de Teucro, que, por ser grego, conhece a beleza arrebatadora de Helena e sua má fama, fica claro o discurso da tradição: a culpa pela guerra é de Helena, a odiada por toda a Grécia, segundo o que Teucro reafirma. Dialogando com o grego, mas sem se identificar, Helena consegue saber notícias da guerra, e o mais interessante é que ela também se refere a outra, a uma infeliz Helena, tanto para não revelar sua identidade ao personagem – que a odiava – quanto para situar-se como a verdadeira e inocente Helena, e não essa que tantos, com razão, reprovavam. Lamenta ela, no verso 109, “Ó infortunada Helena, por ti os frígios foram destruídos⁴³”.

Ainda como parte do jogo ilusório e dramático, Helena apela para os sentidos de Teucro, ao questioná-lo várias vezes sobre ele ter visto ou não Menelau recuperando a esposa

⁴³ ὃ τλήμων Ἑλένη, διὰ σ' ἀπόλλονται Φρύγες.

em Troia. Enquanto Teucro afirma que viu com seus próprios olhos, Helena pergunta se o grego não teria visto uma miragem dos deuses. Nessa passagem, portanto, o jogo entre aparência e realidade é mais uma vez dramatizado claramente e finaliza com uma contraditória fala de Teucro, que não sabe que está desejando o bem e o mal para a mesma mulher:

καλῶς ἔλεξας, ὦ γύναι: θεοὶ δέ σοι
 ἐσθλῶν ἀμοιβὰς ἀντιδωρησαίαιτο.
 Ἑλένη δ' ὅμοιον σῶμ' ἔχουσ' οὐ τὰς φρένας
 ἔχεις ὁμοίας, ἀλλὰ διαφόρους πολὺ.
 κακῶς δ' ὄλοιτο μῆδ' ἐπ' Εὐρώτα ῥοὰς
 ἔλθοι: σὺ δ' εἴης εὐτυχῆς αἰεὶ, γύναι.

Falas bem, mulher, e que os deuses te concedam os seus favores, em troca da tua ajuda. Se o teu corpo é parecido ao de Helena, não tens semelhante o espírito, antes muito diferente. Tenha ela morte funesta e nunca às águas do Eurotas aporte. E tu, que sejas sempre afortunada, mulher. (*Helena*, vv. 158-163)

A fala de Teucro a Helena torna-se, no mínimo, inusitada, principalmente porque, mesmo vendo a boa Helena diante de si – o que para ele, aliás, era apenas uma espécie de miragem, ou uma semelhança –, a fama da “outra” é mais forte e impede que ele perceba a “verdadeira” Helena ali, ao alcance de suas mãos. Teucro, a despeito de ver, não crê, pois “na figura de Helena e seu nome, o teatro de Eurípides põe em jogo o próprio testemunho. Ouvir dizer, ou ver, não constituem, desta maneira, garantia de acesso à realidade dos acontecimentos.” (ANDRADE, 2001, p.85). Também se torna interessante que Helena, ao apresentar-se na peça como essa contradição, ou esse leque de possibilidades, consiga, apenas com sua palavra, “enganar” a personagem, que não a vê como a pérfida mulher alvo de sua ira. O jogo entre realidade e aparência é mantido, assim como é sustentada, do ponto de vista de Helena, a existência das duas versões que a definem. Sustentar essas duas versões, até o momento da peça, é fundamental ao poeta, que empreende essa tarefa, e à personagem, que se constitui a partir disso. Para Eurípides, é a relação entre as duas versões que garante o desenvolvimento do enredo; para Helena, é o que garante sua sobrevivência, ao mesmo tempo que justifica as suas lamentações e a difícil condição na qual se encontra. Dialogando com o coro, a espartana chega a dizer:

εἶθ' ἐξαλειφθεῖς ὡς ἄγαλμ' αὐθις πάλιν
 αἰσχίον εἶδος ἔλαβον ἀντὶ τοῦ καλοῦ,
 καὶ τὰς τύχας μὲν τὰς κακὰς ἄς νῦν ἔχω
 Ἕλληνες ἐπελάθοντο, τὰς δὲ μὴ κακὰς
 ἔσφζον ὥσπερ τὰς κακὰς σφζουσί μου.

Oxalá pudesse apagar os meus traços, como se fora uma imagem, e em troca tomar nova forma, uma feia em vez de bela, e assim a funesta fortuna que agora possuo pudessem os helenos esquecer, a minha inocência guardando na memória, como preservam as maldades. (*Helena*, vv. 262-266).

Ballif (2001), ao analisar a figura de Helena como uma possibilidade a se desenvolver ou como a própria personificação da retórica, sustenta que Helena é o próprio *logos*, que resvala entre o que é e o que não é. Para a autora, que analisa particularmente a Helena de Górgias, que já citamos anteriormente, a defesa de Helena é uma defesa do *logos*, da capacidade discursiva. *Logos* e Helena seriam, portanto, importante ponto de interrogação, ponto de partida para se pensar a construção da personagem no gênero em que ela é inserida. Na tragédia euripídiana, essa aproximação de Helena com o discurso pode ser interessante, porque essa personagem, tal qual as palavras, modifica-se para determinados fins e, como observamos no verso acima, deseja que essa imagem de si, feita pelas palavras, possa continuar mudando a ponto de torná-la nova forma, feia imagem.

Na tragédia, depois de encontrar Teucro, Helena se desespera diante da possibilidade de Menelau estar morto, o que a faria ficar cada vez mais longe da pátria. Helena pensa em morrer, a fim de não se entregar a outro marido, no caso, o filho de Proteu, Teoclímeno, que deseja desposar a espartana e torná-la rainha no Egito. Enquanto observamos mais lamentações de Helena diante de sua complicada situação, Menelau aparece e desenvolve-se uma cena de reconhecimento entre os dois de uma maneira novamente bastante peculiar. Mais uma vez, a relação entre ilusão e realidade é percebida. O herói afirma que deixara Helena (na verdade, o simulacro) salva numa gruta para explorar a região a que aportara, ainda desconhecida por ele, o Egito. Menelau, assim como sua esposa, apresenta-se numa posição difícil, desonrosa: em trajes de andarilho, perdido, sem o navio, ele se aproxima do palácio de Teoclímeno. Uma velha serva alerta ao espartano que ele não é bem-vindo, e avisa-lhe que Helena encontra-se no palácio. Diante desses fatos, Menelau, confuso, reflete sobre a possibilidade da existência de outra mulher filha de Zeus e de Leda, chamada Helena, e sobre a existência de vários outros “duplos”:

ἀλλ' ἢ τις ἔστι Ζηνὸς ὄνομ' ἔχων ἀνήρ
 Νείλου παρ' ὄχθας; εἷς γάρ ὃ γε κατ' οὐρανόν.
 Σπάρτη δὲ ποῦ γῆς ἔστι πλὴν ἴνα ῥοαὶ
 τοῦ καλλιδόνακός εἰσιν Εὐρώτα μόνον;
 ἀπλοῦν δὲ Τυνδάρειον ὄνομα κλήζεται.
 Λακεδαίμονος δὲ γαῖα τίς ξυνώνυμος
 Τροίας τε; ἐγὼ μὲν οὐκ ἔχω τί χρεὶ λέγειν.

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 essa terra senão apenas onde corre o Eurotas cujas margens se cobrem de belos juncos? E uma segunda pessoa tem o nome de Tíndaro? Há outra terra com o mesmo nome de Lacedemônia e de Troia? Eu já nem sei que deva dizer. (*Helena*, vv. 490-496).

A essa cena segue-se uma das mais importantes da peça: o estranho reconhecimento entre Menelau e Helena. Menelau, escondido no túmulo de Proteu, onde outrora Helena se protegia, avista a mulher, que não reconhece logo o marido e teme que ele seja um servo que a entregue a Teoclímeneo. Quando finalmente ficam frente a frente, os dois são tomados de espanto, mas demoram a acreditar no que os olhos veem, apegados que ainda estão com as “aparências”, as ilusões: Helena crê que o marido está morto, e Menelau pensa ter deixado a mulher a salvo, em uma gruta. Mais uma vez, a espartana tem de explicar a sua versão, já que não bastava a nenhum dos dois confiar nos próprios olhos:

Μενελέως Ἐλένη σ' ὁμοίαν δὴ μάλιστ' εἶδον, γύναι.
Ἐλένη ἐγὼ δὲ Μενέλεφ γε σέ: οὐδ' ἔχω τί φῶ.
Μενελέως ἔγνωσ γάρ ὀρθῶς ἄνδρα δυστυχέστατον.
Ἐλένη ὦ χρόνιος ἐλθὼν σῆς δάμαρτος ἐς χέρας.
Μενελέως ποίας δάμαρτος; μὴ θίγῃς ἐμῶν πέπλων.
Ἐλένη ἦν σοι δίδωσι Τυνδάρεως, ἐμὸς πατήρ.
Μενελέως ὦ φωσφόρ' Ἐκάτη, πέμπε **φάσματ'** εὐμενῆ.
Ἐλένη οὐ **νυκτίφαντον** πρόπολον Ἐνοδίας μ' ὄρας.
Μενελέως οὐ μὴν γυναικῶν γ' εἷς δυοῖν ἔφυν πόσις.
Ἐλένη ποίων δὲ λέκτρων δεσπότης ἄλλων ἔφυσ;
Μενελέως ἦν ἄντρα κεύθει κάκ Φρυγῶν κομίζομαι.
Ἐλένη οὐκ ἔστιν ἄλλη σὴ τις ἀντ' ἐμοῦ γυνή.
Μενελέως οὐ που φρονῶ μὲν εὖ, τὸ δ' ὄμμα μου νοσεῖ;
Ἐλένη οὐ γάρ με λεύσσωσ σὴν δάμαρθ' ὄραν δοκεῖς;
Μενελέως τὸ σῶμ' ὁμοιον, τὸ δὲ σαφές μ' ἀποστερεῖ.
Ἐλένη σκέψαι: τί σοῦνδεῖ; τίς δὲ σοῦ σοφώτερος;
Μενελέως ἔοικας: οὔτοι τοῦτό γ' ἐξαρνήσομαι.
Ἐλένη τίς οὖν διδάξει σ' ἄλλος ἢ τὰ σ' ὄμματα;
Μενελέως ἐκεῖ νοσοῦμεν, ὅτι δάμαρθ' ἄλλην ἔχω.
Ἐλένη οὐκ ἦλθον ἐς γῆν Τρωάδ', ἀλλ' **εἰδῶλον** ἦν.
Μενελέως καὶ τίς βλέποντα **σώματ'** **ἐξεργάζεται;**
Ἐλένη αἰθὴρ, ὅθεν σὺ θεοπόνητ' ἔχεις λέχη.
Μενελέως τίνοσ πλάσαντος θεῶν; ἄελπτα γὰρ λέγεις.
Ἐλένη Ἥρας, διάλλαγμα', ὡς Πάρις με μὴ λάβοι.
Μενελέως πῶσ οὖν ἂν ἐνθάδ' ἦσθά τ' ἐν Τροίᾳ θ' ἅμα;
Ἐλένη τοῦνομα γένοιτ' ἂν **πολλαχοῦ**, τὸ **σῶμα δ' οὔ**.

MENELAU: A Helena te vejo tão exatamente parecida, mulher.

HELENA: E eu em ti parecenças com Menelau. Nem sei que dizer.

MENELAU: Pois acabas de reconhecer o mais infeliz dos homens.

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: Ó fúlgida Hécate, envia-nos espectros benévolos.

HELENA: Não é um espectro noturno ao serviço da deusa dos caminhos que vês.

MENELAU: E eu não sou marido de duas mulheres.

HELENA: E de quais outros enlaces és tu, senhor?
 MENELAU: A que oculto numa gruta e recuperei dos frígios.
 HELENA: Não existe qualquer outra mulher que seja tua, além de mim.
 MENELAU: Acaso não estou bom do senso e a minha vista se turva?
 HELENA: Pois, ao olhar para mim, não julgas estar a ver tua esposa?
 MENELAU: A semelhança em pessoa, mas a evidência me desvia.
 HELENA: Observa. Que prova de mais evidente fidelidade precisas?
 MENELAU: Tu és parecida. Isso não posso verdadeiramente negar.
 HELENA: E que outra coisa te informará melhor do que os teus olhos?
 MENELAU: Aí reside o mal: no fato de eu possuir outra mulher.
 HELENA: Eu não fui para a terra troiana, era uma imagem minha.
 MENELAU: E quem fabrica corpos assim dotados de vida?
 HELENA: O éter, de que a divindade fez a mulher que agora tens.
 MENELAU: Qual dos deuses a modelou? Pois dizes coisas inesperadas.
 HELENA: De Hera é esse duplo, para que Páris me não tomasse.
 MENELAU: Como assim? Como estar aqui e em Troia ao mesmo tempo?
 HELENA: O nome pode estar em muitos sítios, o corpo não. (*Helena*, vv. 563-588, grifo nosso).

Muitas expressões, usadas tanto por Menelau quanto por Helena, representam tentativas de definir esta e a “outra” Helena: espectro noturno (**νυκτίφαντον**), imagem (**εἶδωλον**), corpos dotados de vida (**σώματ' ἐξεργάζεται**), duplo (**διάλλαγμα**). Todos são termos que traduzem a dúvida das personagens sobre o que acontece, construindo-se uma cena, novamente, em que não é suficiente ver para aceitar a realidade. Apesar de haver críticas sobre a cena, apontada até mesmo como cômica – pois seria estranho marido e mulher demorarem a se reconhecer –, observamos que o caso em que se encontram é bastante peculiar e justifica essa difícil percepção da realidade: Menelau realmente acredita ter deixado na gruta a mulher por quem lutou uma longa guerra e reconquistou, e Helena, embora sabendo da possibilidade de Menelau estar vivo, espanta-se, com razão, ao ver o rei de Esparta em trajes de mendigo, aportando naquela terra distante.

Outro ponto que é bastante relevante e que pode ser discutido a partir dessa cena é que Helena, em muitas outras aparições na literatura, por si só convence, seduz. Seu corpo é na *Ilíada*, por exemplo, a maior prova de ser quem é – a filha de Zeus, a mais bela entre as mulheres, aquela por quem é justificável lutar e morrer em uma guerra. Não é, no entanto, o que se pode afirmar na tragédia euripidiana: O corpo e a imagem de Helena são suficientes apenas para manter a difícil questão entre o que é, o que não é e o que pode ser. Ressalta-se não apenas sua beleza avassaladora, mas as muitas possibilidades que sua figura suscita.

O mais interessante desse diálogo, portanto, são os versos finais, em que, a partir de uma relação entre corpo e palavra, temos uma ressignificação de realidade e aparência: o nome pode estar em muitos lugares, o corpo não. Se nos lembrarmos as variadas maneiras de representação que a personagem Helena já possibilitou, perceberemos mais uma vez que ela,

na verdade, parece ser a própria definição do jogo da linguagem, do dizer, do recontar. Ainda que inatingível uma verdade única sobre Helena, seu nome está onipresente. Seja como a terrível mulher responsável por mortes, seja como instrumento dos deuses, seja como inocente e injustiçada, diz-se Helena de múltiplas maneiras. E, na peça, a personagem parece um instrumento do poeta para criar e sustentar o jogo ilusório que permeia todo o enredo e tem seu clímax no drama que Helena engendra para se salvar (aqui, mais uma vez, a relação é imediata, pois o poeta também, por meio do drama que produz, “salva”, inocenta a personagem). A salvação de Helena dá-se por meio de sua capacidade de usar sua verdade para construir nova ficção, como Andrade assegura:

A duplicidade de Helena, um dos principais aspectos da alteridade do feminino, faz emergir aos olhos dos espectadores, fisicamente, a oposição entre a aparência e a realidade. Mas ao mesmo tempo que a oposição se instaura, ainda não se define nem o lugar da ilusão, nem o da realidade. Sob um determinado ângulo, tanto a Helena de Troia quanto a “verdadeira” Helena são ficções: uma, a ficção na peça, nome sem correspondência àquilo que nomeia; outra, a ficção de Helena. (ANDRADE, 2001, p. 88).

A ficção de Helena, portanto, é sua própria reorganização dessa tradição, dada a partir da constituição e do desenvolvimento peculiar do drama, que incorpora a estrutura de apresentação, organização e construção retórica própria do gênero. Assim, chegamos ao terceiro momento que ilustra verdade e ilusão de Helena – e da linguagem, da criação poética – na peça e que demonstra a construção da ficção de Helena que aponta Andrade no trecho acima. Depois de Menelau ignorar a esposa, ao afirmar que apenas o convencem os males que sofrera em Troia (e não a mulher ali, diante dele), um servo aparece e revela a Menelau que o herói sofreu a Guerra de Troia em vão, pois:

βέβηκεν ἄλοχος σὴ πρὸς αἰθέρος πτυχὰς
 ἀρθεῖσ' ἄφαντος: οὐρανῷ δὲ κρύπτεται
 λιποῦσα σεμνὸν ἄντρον οὐ σφ' ἐσφύζομεν,
 τοσόνδε λέξασ': ὦ ταλαίπωροι Φρύγες
 πάντες τ' Ἀχαιοί, δι' ἔμ' ἐπὶ Σκαμανδρίοις
 ἀκταῖσιν Ἥρας μηχαναῖς ἐθνήσκετε,
 δοκοῦντες Ἑλένην οὐκ ἔχοντ' ἔχειν Πάριον.
 ἐγὼ δ', ἐπειδὴ χρόνον ἔμειν' ὅσον με χρῆν,
 τὸ μόρσιμον σῶσασα, πατέρ' ἐς οὐρανὸν
 ἄπειμι: φήμας δ' ἡ τάλαινα Τυνδαρίς
 ἄλλως κακὰς ἤκουσεν οὐδὲν αἰτία.

Evolou-se a tua mulher nas regiões etéreas, elevando-se invisível. Ocultou-se no céu, deixando a sagrada gruta, onde a tínhamos a salvo e dizendo o seguinte: Ó desventurados frígios e todos vós, aqueus, que por mim, junto do Escamandro, nas suas margens, pereceste devido às maquinações de Hera, convencidos de que Páris possuía Helena, o que não acontecia. Mas eu, uma vez que na terra permaneci o tempo

necessário, a cumprir o destino fixado, para o céu, meu pai, regresso. E a infeliz filha de Tíndaro uma fama funesta suportou, sem ter culpa de nada. (*Helena*, vv. 605-615)

Esclarecidos os fatos, Menelau e Helena finalmente reconhecem-se e passam a saber a “verdade”. Helena revela, ainda, que Menelau, a despeito de reencontrá-la, vive um perigo iminente: Teoclímene não aceita gregos em sua terra, muito menos Menelau, que seria um empecilho ao seu casamento com Helena. Esta, então, afirma, no verso 813, que a única saída para os dois seria “usar de engenho⁴⁴”. Enquanto Menelau ainda duvida sobre o que fazer, é Helena quem arditamente elabora um plano. Ela afirma que Teônoe (a irmã adivinha de Teoclímene) será a única capaz de ajudá-los e se dispõe a suplicar essa ajuda à profetisa. Mais uma vez, é a voz persuasiva – assim como o corpo e a beleza – de Helena que são evidenciados e necessários para que a ação ocorra, conforme afirma Segal sobre os papéis de Helena e Menelau na peça:

Ao desespero violento do marido, Helena opõe a astúcia e o poder da persuasão. É como se Aquiles e Ulisses se digladiassem, isto é, a força bruta e o calculismo. A 'sophia' odisséica sobrepõe-se ao heroísmo aquiliano de Menelau, que após ter sido vítima de uma ilusão, a esta recorre. (SEGAL, 1972, p. 305 *apud* FERREIRA, 2012, p. 110).

Helena, então, apela para o bom senso de Teônoe, afirmando que esta deve seguir o bom caráter do pai, Proteu. Menelau também se dirige a Teônoe, sabendo que está usando toda a persuasão para alcançar seu intento. Após conseguirem o apoio da profetisa, resta ao casal elaborar a fuga. As ideias de Menelau, sem muito crédito, são logo dispensadas, e é Helena, mais uma vez, que organiza o enredo. Ela surge com o plano de dramatizarem os dois a morte de Menelau. Novamente, portanto, há o jogo nítido entre realidade e ilusão, completamente necessário para o desfecho da situação: Menelau aceita, nos versos 1051 e 1052, “morrer nas palavras, não estando morto⁴⁵”, para que Helena, sob a justificativa de prestar honras fúnebres ao marido, alcance o mar com um suposto servo – o próprio Menelau, disfarçado⁴⁶. Sob a promessa de finalmente entregar-se ao rei do Egito, Helena usará, ainda outra vez, toda a sua persuasão e argumentação para convencer Teoclímene do costume grego de homenagear os mortos no mar. O plano, muito bem arquitetado pela espartana, tem início. O coro, nos versos

⁴⁴ ἐς ἄπορον ἤκει: δεῖ δὲ μηχανῆς τινος.

⁴⁵ εἰ δὲ κερδανῶ, λέγειν ἔτοιμός εἰμι μὴ θανὼν λόγῳ θανεῖν.

⁴⁶ Também Orestes aceita morrer nas palavras, na *Electra* de Sófocles, a fim de realizar sua vingança contra Clitemnestra e Egisto, refletindo o comum ato de falecer na lenda para salvar-se nas ações.

1158 a 1160, além de chamar a atenção para os sucessivos lamentos e dores de Helena, reflete sobre o poder da palavra, ao afirmar que a discórdia deixou o casamento em Troia, quando “era possível resolver pela palavra a disputa por Helena⁴⁷”. Resolver pela palavra, a partir da persuasão própria do discurso, é exatamente o que Helena acaba fazendo, na peça.

Por meio da palavra, do enredo que constrói e da ação que orienta, Helena, em seguida, resolve sua questão. Quando Teoclímeno volta ao palácio, depois de caçar, encontra-a vestida de negro, em luto, com os cabelos cortados, lamentando a suposta morte de Menelau. Ela afirma saber da notícia por Teônoe e pelo servo (Menelau disfarçado), o que dá grande credibilidade a sua mentira. A cena apresenta certa comicidade, pois Teoclímeno estranha as vestes do servo, e Helena, em pura dissimulação, imagina o marido vestido daquela maneira, no verso 1205, “Ai de mim! Imagino meu marido com umas vestes assim⁴⁸”.

Helena responde sem titubear a todas as dúvidas e perguntas que o filho de Proteu lhe dirige sobre a morte de Menelau, mostrando mais uma vez seu poder de criação de enredo e de dissimulação. A filha de Zeus, diante da suposta morte de Menelau, afirma estar pronta para casar com Teoclímeno, mas este deve lhe conceder a oportunidade e os meios de sepultar o primeiro marido. Aproveitando-se do desconhecimento do egípcio sobre os costumes gregos, Helena alega que só no mar poderia essa honra ao marido morto ser prestada. É o momento de Menelau também dissimular, desempenhando o papel de servo aqueu. Ele dá todas as orientações do que necessita para completar as honras fúnebres, o que, na verdade, é tudo de que precisa para fugir com Helena em uma embarcação. Depois de desenvolvido o pequeno drama dentro do drama, e de Helena conseguir ir com Menelau, tomando para si a embarcação e partindo rumo à Esparta, um mensageiro descreve o ocorrido a Teoclímeno. A peça tem desfecho, então, quando os Dióscuros, Cástor e Pólux, irmãos de Helena, aparecem *ex machina*, dominam a cólera de Teoclímeno e reforçam a virtude de Helena. Revela Cástor o final feliz que espera a bela filha de Zeus:

ὄταν δὲ κάμψῃς καὶ τελευτήσῃς βίον,
θεὸς κεκλήσῃ καὶ Διοσκόρων μέτα
σπονδῶν μεθέξεις ξενία τ' ἀνθρώπων πάρα
ἔξεις μεθ' ἡμῶν: Ζεὺς γὰρ ὧδε βούλεται.

⁴⁷ ἧ Πριαμίδος γὰς ἔλαχον θαλάμους, ἐξὸν διορθῶσαι λόγοις σὰν ἔριν, ᾧ Ἑλένα.

⁴⁸ οἴμοι, δοκῶ μὲν κάμὸν ᾧδ' ἔχειν πόσιν.

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 terás junto de nós. Pois Zeus assim o decidiu. (*Helena*, vv. 1666-1669).

Diante dessa prova inegável da virtude de Helena e da legitimação desta por meio dos Dióscuros, Teoclímeno chega a reconhecer que Helena é de fato, dentre as mulheres, a mais virtuosa e casta, de espírito nobre. Assim, de traiçoeira e perigosa, Helena não só recupera a boa fama, como passa a ser celebrada como divina. O poder da palavra, a capacidade da espartana de reorganizar o discurso e a ação dramática asseguram a existência da nova Helena que se apresenta e se desenvolve na peça. Em muitas apresentações da personagem, é comum levantar-se a hipótese – até Helena se questiona disso – de que a bela mulher seria um instrumento dos deuses, tanto de Zeus, quanto de Hera e de Afrodite, que diversas vezes realmente parecem usar a personagem, como vimos, para atingirem objetivos.

Em Eurípides, no entanto, podemos pensar Helena como um instrumento, acima de tudo, da linguagem, do seu jogo próprio entre contrários e da criação poética. É na linguagem que essa “outra” Helena se constitui e é a criação de *mimesis* (criação que pode ser não só do poeta, mas dada à própria personagem) que desenvolve a obra. Sansone (2012, p. 56) afirma que, na épica, o que garantia a veracidade do que se narrava eram as Musas, enquanto, na tragédia, é a força linguística. Assim, observamos que a escolha da personagem para protagonizar a peça não foi aleatória: Helena representa, na peça que leva seu nome, exatamente essa força da articulação própria da linguagem e potencializada no gênero dramático. Alguns elementos que sustentam essa análise serão contemplados no tópico a seguir.

4. 2 Helena a serviço de quê ou de quem?

Conforme observamos no tópico anterior, a caracterização de Helena como mulher fiel e injustiçada reorganiza a tradição acerca da personagem. A filha de Zeus pode até equiparar-se a Penélope, símbolo de fidelidade, exemplo de boa esposa. Assim como a mulher de Odisseu, Helena igualmente espera o retorno incerto de um marido, rejeita pretendentes e desenvolve artimanhas para resolver situações. Menelau e Odisseu apresentam também semelhanças, à medida que compartilham retornos demorados e difíceis as suas respectivas pátrias, mas uma diferença fundamental é que, enquanto Penélope e Odisseu detêm uma engenhosidade quase compartilhada, Menelau, em *Helena*, não acompanha a desenvoltura da companheira, enquanto

esta é enaltecida como verdadeira heroína, manipuladora das ações. Também podemos considerar que Helena e Odisseu compartilham da mesma capacidade de criar e elaborar histórias, enredos. Os dois, a seus modos e de acordo com seus objetivos, são criadores de enredos, são a personificação da força multifacetada das palavras.

Neste tópico, a fim de observarmos as relações que Helena estabelece com outras personagens e as delimitações do gênero trágico, fundamentais para discutirmos a situação dessa Helena que tentamos apresentar, a análise das comédias de Aristófanes já citadas faz-se importante, principalmente porque este comediógrafo muito citou Eurípides e suas obras. Todas essas relações que tentamos estabelecer nesta pesquisa apresentam-se, neste capítulo, a favor da análise de Helena como figura de desdobramentos múltiplos e reorganizações de tradições a partir da linguagem, ou, até mesmo, a favor da perspectiva de Helena incorporar, representar a própria força e mudança da linguagem, e fazer isso em um gênero que permite essas manifestações, como o gênero dramático. A seguir, portanto, observaremos alguns elementos importantes para este estudo nas comédias, assim como estabeleceremos, mais uma vez, as possibilidades de Helena como instrumento a serviço seja do poeta, seja da linguagem que a constrói e reconstrói.

Em *Tesmoforiantes*, comédia de Aristófanes datada de 411 a C., Eurípides é personagem que foge ao julgamento das mulheres, cansadas de serem difamadas pelo poeta. Eurípides e seu parente passam a imitar diversas personagens que se saíam bem da situação, e uma das escolhidas é justamente a Helena protagonista da peça que pouco antes Eurípides havia encenado, ou seja, a “nova Helena⁴⁹”, como há no verso 850 da comédia: o parente imita os versos proferidos por Helena no prólogo, enquanto Eurípides encarna Menelau. Os dois reencenam o reconhecimento do casal, entre pilhérias e insultos de uma das mulheres do Tesmofórion, que conhece a trama euripidiana e não se convence com a cena realizada pelos dois homens.

Claramente percebemos um pouco da relação que se estabelecia entre tragédia e comédia: esta, muitas vezes, usava da tragédia para compor seu enredo, para parodiar e para transformar o jogo da ilusão dramática em uma estrutura cômica. Interessante nessa peça, ainda, é que Eurípides, acusado de ressaltar o engano e a perfídia das mulheres em suas peças, salvasse, na comédia, justamente ao usar de suas “tramas infinitas”, que, ao contrário do que chega a

⁴⁹ τὴν καινὴν Ἑλένην.

imaginar, não o abandonam. Por meio da sensualidade feminina, artifício sempre enaltecido, Eurípidés consegue libertar a si e ao parente, ao final da peça. Nessa comédia, é o artifício tipicamente atribuído ao feminino que salva o poeta. Se Helena na peça homônima é seu próprio artifício para se salvar, pela beleza e artimanha atribuídas à filha de Zeus, ela e Eurípidés (enquanto personagem de Aristófanes), equiparam-se no uso das artimanhas, dos jogos do discurso e da capacidade múltipla de representação.

Já em *Lisístrata*, também de 411 a. C., Aristófanes nos traz uma mulher que, como Helena, é ativa e comanda a ação da peça. Na comédia em que as mulheres questionam a validade da guerra, fazendo uma greve de sexo, muitos são os elementos que vão ao encontro da Helena euripidiana: Lisístrata é a “mais viril de todas”, a que precisa ser terrível e delicada, boa e má. Se a validade da guerra do Peloponeso é contestada nessa comédia, a mesma guerra pode ter sido contestada, um ano antes, por Eurípidés, quando da sua apresentação da Helena que não fora a Troia, lugar onde muitos guerreiros lutaram e morreram em vão, por um fantasma, um sopro, uma ilusão (é, afinal, o que parece ficar claro nos versos de Helena que analisamos anteriormente).

Lisístrata também leva o nome de uma protagonista mulher, e nessa peça há uma referência ainda mais explícita a Helena: Lampito, uma das mulheres a participar da greve, lembra a eficiência da persuasão feminina por meio do corpo, pois afirma, nos versos 155 e 156, que “Pelo menos Menelau, depois de ver os seios de Helena nua, lançou fora, acredito, a espada⁵⁰”. Outra relação interessante entre a filha de Zeus e Lisístrata é que, enquanto esta se relaciona com a guerra, liberando os exércitos de sua incumbência de guerrear, Helena é aquela que reúne exércitos ao seu redor, justificando ou invalidando guerras, conforme sua multiplicidade torna possível.

Por meio das obras de Aristófanes, muito sabemos sobre Eurípidés, ainda que se releve o fato de este ser personagem e muitas vezes ridicularizado nas comédias. Eurípidés é, na maioria das vezes, descrito como o poeta das artimanhas, dos jogos entre contrários, das discussões, exatamente de acordo com o que comentamos sobre a própria figura de Helena incorporar, ou abarcar, tais elementos. A relação desses elementos com o desenvolvimento do drama é, mais uma vez, incontestável: é a partir da estrutura própria do drama grego que Helena

⁵⁰ ὁ γῶν Μενέλαος τὰς Ἑλένας τὰ μᾶλὰ πα γυμνᾶς παραϊδὼν ἐξέβαλ', οἶῶ, τὸ ξίφος.

pode se constituir da maneira em que aparece em *Helena*, incorporando e apresentando no palco esses elementos.

Em *Rãs*, de 405 a C., Aristófanes leva ao palco um Eurípides que deixava todos (mulheres e escravos, inclusive) participarem e falarem em suas peças. A personagem poeta afirma, nos versos 957 a 959, que ensinou aos seus espectadores a pensar, a compreender, a usar de artifícios, a discutir tudo. Esses versos sintetizam como Aristófanes, em muitas comédias, caracterizou o tragediógrafo, especialmente no que concerne a sua produção. Eurípides seria, então, o poeta dos artifícios, da persuasão, que pode ter escolhido Helena para evidenciar uma questão política (a guerra, ou os discursos cada vez mais praticados), ou para se desculpar com as mulheres, trazendo uma Helena diferente daquelas que são vis e traidoras. O poeta pode, ainda, ter levado Helena ao protagonismo para explorar a capacidade retórica que a personagem suscita, ou para revelar o que o drama pode fazer.

A Helena de *Helena* apresenta uma estrutura e um desenvolvimento do enredo bastantes semelhantes ao drama *Ifigênia entre os Tauros*, de 414 a C., também de Eurípides. Ifigênia pronuncia-se no prólogo dessa tragédia, contando sua história e estabelecendo diferenças entre uma suposta verdade e uma reorganização de fatos: Ifigênia, que deveria ter sido sacrificada em Áulide por seu pai, Agamêmnon, fora arrebatada e salva por Ártemis, que em seu lugar deixou uma corça. Ifigênia é deixada então na terra dos Tauros, como sacerdotisa que deve sacrificar todo grego que aporta na região. Ifigênia está, então, longe da pátria e da família, vivendo em terra bárbara e tendo que se subjugar a diferentes costumes. Além dessas evidentes semelhanças com o enredo de *Helena*, muitas outras, ao longo da peça, surgem: Ifigênia orienta a ação, para que, depois de encontrar Orestes, possam fugir, e usa de suas artimanhas e ardis para enganar o rei Toas. Ao final da peça, assim como em *Helena*, há o recurso do *deus ex machina*: Atena aparece e justifica as ações de Ifigênia. O que aproxima as duas tragédias, portanto, seria a apresentação de outras versões e outros elementos dos mitos, de acordo com a possibilidade própria do gênero de permitir essa dramatização.

Wright (2005) cita *Ifigênia entre os Tauros*, *Andrômeda* e *Helena* como “escape-tragedies”, tragédias de fuga, nas quais há, notadamente, novos elementos inseridos nos enredos, mas que não prejudicam a constituição das obras enquanto dramas trágicos. O autor levanta uma questão que muito nos interessa: até que ponto pode-se avaliar essas tragédias como inovadoras e modificadoras do gênero dramático? Em que medida podemos discernir o processo de elaboração do enredo de uma tragédia a partir do mito e suas versões e quais

elementos são realmente intrínsecos e necessários para se constituir um enredo eminentemente trágico? Wright (2005, p. 61) chama a atenção para a subjetividade que pode haver nessa identificação de elementos, ao citar a *Poética* de Aristóteles e situá-la como obra difícil de definir entre uma perspectiva prescritiva, dogmática ou apenas descritiva acerca do drama. Assim, muito do que contemporaneamente se considera sobre a obra de Eurípides, aproximando-a a uma estrutura romanesca, por exemplo, não se revelaria como capaz de chegar a uma conclusão definitiva sobre a produção euripidiana. Se a *Poética* não tiver caráter prescritivo e se as tragédias de Eurípides não chegaram a chamar tanta atenção como algo fora do comum, na época em que foram encenadas, por que, hoje, ressalta-se de uma maneira muitas vezes pejorativa a constituição de tragédias como *Helena*?

Em uma análise minuciosa sobre o que é mais genuíno e o que mais se modifica por meio de versões, Wright consegue afirmar que Eurípides, nas três obras “de fuga” supracitadas, tragédias que mais levantam discussões sobre sua constituição enquanto gênero, os enredos correspondem efetivamente aos mitos, mas estes, por serem incomuns, apresentam variações que podem ser exploradas amplamente pelos poetas. Desse modo, sobre a suposta grande inovação em termos de aproveitamento e uso dos mitos nessas tragédias, o autor assegura que a tradição mitológica acomodava a possibilidade de desenvolvimento dos diferentes enredos, oriundos de versões alternativas. Para o autor, “O propósito de Eurípides nas tragédias de fuga parece ter sido o de explorar as inconsistências e paradoxos desses mitos em particular.” (WRIGHT, 2005, p. 80, tradução nossa⁵¹). Tal afirmação corresponde ao que o Wright observara anteriormente sobre a obra de Eurípides:

(...) No uso de tragédias de fuga, no entanto, eu afirmaria, além disso, que Eurípides não simplesmente “fez uso” dos mitos, mas escreveu peças que são, em um importante sentido, na verdade *sobre* mito e ficção. A escolha de matérias em si, as versões particulares dos mitos adotados, as alterações e inovações feitas e a maneira de apresentação – tudo isso é crucialmente importante e contribui intelectualmente para o “significado” das peças, assim como (em última análise) dá origem a implicações perturbadoras não apenas sobre os mitos, mas sobre a vida em si. (WRIGHT, 2005, p. 57-58⁵²).

⁵¹ “Euripides’ purpose in the escape-tragedies seems to have been to exploit the inconsistencies and paradoxes of these particular myths”.

⁵² “(...) in the escape-tragedies, however, I would argue further that Euripides has not simply ‘made use of’ myth, but has written plays which are, in an important sense, actually *about* myth and fiction. The choice of subjects itself, the particular versions of the myths which have been adopted, the alterations and innovations which have been made, and the manner of presentation—all these are crucially important, and all contribute intellectual ‘meaning’ to the plays, as well as (ultimately) giving rise to disturbing implications not only about myths but about life itself”.

Ao compor obras que refletiam sobre mito e ficção, Eurípides teria, assim, segundo o autor, dotado suas obras de um alcance intelectual e artístico peculiar, único. Nesse sentido, mais uma vez afirma-se que a escolha de Helena para ser protagonista da história que transforma uma tradição acerca da personagem e das possibilidades que a envolvem não foi arbitrária, mas sim carregada de significados que despertam a própria consciência sobre a criação de enredo, de poesia, de ficção, de desenvolvimento da linguagem.

A respeito dos elementos discutidos acima, sobre representação, persuasão, uso de habilidades e criação poética, podemos, então, mais uma vez pensar a construção da personagem Helena na tragédia euripídiana: Helena, a mulher que reorganiza uma tradição, que salva seu nome, que representa a inutilidade de uma guerra travada em vão, que apresenta a força da persuasão e da inteligência, que se diz de muitas maneiras é, afinal, instrumento de quê ou de quem? Dos deuses (a vingativa Hera, o imprudente Zeus, a ardilosa Afrodite), como vemos em muitas versões? Do poeta, que compila apresentações diversas de Helena e as renova na forma poética própria do drama? Do pensamento e da reflexão política – apresentada também pela comédia – do século V? Da linguagem, ou da retórica, pois Helena é símbolo da mudança, do impalpável, do dizer a si, de múltiplas e metafóricas maneiras?

A correspondência possível que Helena pode ter com diversas outras personagens é igualmente algo que participa dessas reflexões: ora semelhante à irmã Clitemnestra, traidora e vil, ora lembrando Dejanira, vítima da beleza e manipuladora de ardis, ora equiparada a uma fiel e esperta Penélope, como já citamos, Helena constrói-se também a partir de suas relações de complementaridade e oposição com diversas figuras.

Uma associação interessante e fundamental para esta pesquisa é de Helena com Proteu, o rei egípcio que recebe Helena e a protege, ainda que ausente. Proteu representaria, segundo Grimal (2005), a própria mudança, já que possuía o dom da metamorfose. Ora, se é o símbolo do impalpável, o que se transmuta, o que se diz e se apresenta de maneiras diversas quem protege Helena, é impossível não associar a relevância do papel dessa personagem na construção da versão euripídiana da Helena que também é aquela de Troia, mas é, acima de tudo, muitas outras e que também se esvai, qual uma sombra, um espectro.

Em *Helena*, a filha de Zeus é a metamorfose de si mesma, que apresenta e reconstrói, a partir da linguagem, sua história. O que seria o *eidolon* senão a representação máxima das possibilidades, do que não se pode cristalizar? A própria questão da metateatralidade, já

discutida neste capítulo, incorpora esse tema: a essência de Helena está na sua multiplicidade, na transformação, que também é assumida pela linguagem, pelo discurso.

Nesse sentido, o desenvolvimento de Helena na obra que leva seu nome situa a produção euripídiana dentro da preocupação sobre o mito e sobre a ficção que ele permite. Para Wright, conforme já afirmamos, as tragédias de fuga são essencialmente *sobre* mito e ficção, o que as faz ser consideradas demasiadamente inusitadas, extraordinariamente diferentes, ou, como o autor caracteriza, “contrafactuals”. Wright ainda supõe a importância dessas tragédias de enredos diversos e inesperados como incentivadoras da reflexão, da problematização dos mitos – sua natureza e significado – em relação à plateia, algo que não podemos comprovar, mas que faria sentido. Para o autor, não é metateatralidade o que Eurípides intenta fazer, mas sim metamitologia, por meio de um discurso que enfatiza o caráter ficcional do mito e a autoconsciência sobre ele.

Em *Helena*, isso estaria evidente nos momentos em que a protagonista conta sua história e a situa diferentemente de uma tradição sobre a qual sequer se conhece uma verdade incontestável (será que houve a relação entre Zeus e Leda – “é verdadeira a história”, como se pergunta Helena?). O que é verdade ou o que é aparente, ou mesmo falso, entre os mitos e suas versões, na verdade, parece posto por Eurípides para revelar que a questão não é crucial: importante é refletir sobre, é mostrar o diferente. E isso é feito, sem dúvida, na Helena múltipla que em Eurípides se revela mais uma vez.

Dessa maneira, todas as perguntas feitas acima, sobre a que serve Helena, podem ser respondidas ao mesmo tempo, pois Helena serve a tudo e a nada. Ela é como a linguagem, como a prática discursiva e retórica, como os mitos e seus personagens, como os deuses, como Proteu, como a produção poética reflexiva, política e artística de Eurípides: múltipla, inalcançável, metamorfoseada, persuasiva. Acima de tudo, Helena realmente se diz de várias formas.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Helena é, conforme apresentamos já no primeiro capítulo desta dissertação, personagem que permite diversas possibilidades e que suscita múltiplas caracterizações de sua figura nada simples e nada fácil de se “capturar”, como o *eidolon* que faz parte de uma de suas mais inusitadas representações. Mais do que simples reflexo do feminino, que incorpora erotismo e imaginário, Helena também é alteridade, pois se transforma e se compõe, na maioria das vezes, de acordo com sua relação com outros: a Helena da *Iliada* é aquela bela mulher, venerada e olhada por gregos e troianos, de perto e de longe, como prêmio de guerra; na *Odisseia*, Helena já retomou seu lugar junto ao primeiro marido e permanece igualmente bela, mas com uma perspicácia e altivez que a permite conversar com heróis, marcando presença na narrativa, o que quase a iguala aos grandiosos guerreiros.

Helena também é registro histórico, em que muitos elementos, oriundos de variadas versões do mito, contribuem para a tentativa de mais uma vez apreender-se a figura múltipla que ela representa. Na poesia lírica, Helena, como não poderia deixar de ser, é trazida para o universo particular do eu lírico e se transforma, ora sendo, novamente, motivo maior de guerra, ora sendo símbolo de beleza avassaladora. A Helena dos elogios filosóficos é símbolo do jogo de possibilidades, de recursos retóricos, que incitam o trabalho com a linguagem e com a beleza, cuja incorporação é a própria Helena. No drama, gênero que traz o espetáculo, a representação cênica, as personagens e seus embates em diálogos, Helena é personagem que também é marcada pela sua beleza e persuasão. Persuasão essa que é em Helena a sedução de seus atributos físicos e de sua voz altiva, capaz de enganar e de convencer. Ainda que não apareça como personagem, a espartana é muitas vezes citada, fazendo-se presente mesmo na ausência, novamente lembrando o *eidolon*, que é e não é, mas que demonstra o que pode ser.

O desenvolvimento do gênero dramático foi um trabalho em movimento e, ainda que no século V a. C não se tivesse a ideia que hoje temos de gênero, o que se constituiu como drama marcou características e elementos que permitiram sua identificação enquanto forma artística. A presença dos discursos, nos diálogos das personagens, é um desses elementos próprios do drama que concedeu a Helena uma voz e um desenvolvimento das versões que a cercam. Outra característica que assinala o drama como um gênero peculiar é a sua reorganização dos mitos: somente no drama, a partir da criatividade dos poetas e da sua

capacidade de apresentar e fazer representar-se uma versão ou outra de mitos pertencentes ao conhecimento da população, é possível reestruturar histórias e encená-las para os cidadãos.

Exemplo de criatividade do poeta ou reflexo dos períodos de efervescência cultural e política, o drama talvez revele de uma maneira mais particular o exercício dos discursos e a capacidade de criar e reinventar novas realidades por meio das palavras. Helena é o símbolo incomparável disso: ela não é apenas incorporação do duplo existente entre beleza e guerra. Helena é a multiplicidade própria de quem é símbolo da mudança, do impalpável, do que está aqui e ali, em todo lugar, transformando em uma Troia o lugar em que se encontra. Hipnótica é a beleza que emana de seu corpo e de sua fala, especialmente como se percebe em *Troianas* e em *Helena*; hipnótica, portanto, como a linguagem, ela é hipérbole, porque tudo no seu universo é exagero – sua beleza e sua sedução – e é metáfora, porque é a própria linguagem, impossível de captar, mas criadora de realidades, nem sempre condizentes entre si.

É difícil, então, pensarmos em uma só realidade, uma verdade que possa abranger o universo de Helena. Por essa razão, de todos os gêneros que contemplamos nesta dissertação, o lugar de Helena parece aproximar-se mais do drama do que qualquer outro, já que o jogo de ilusão, o que nos afasta e aproxima do palco e da realidade, é o lugar do drama. Nas tragédias de Eurípides, especialmente, Helena se transforma não para ser compreendida, mas para ser uma, duas e várias, que se dizem de muitas formas, como o próprio drama o faz. Conforme afirma Ballif (2001, p. 96), “Helena foge com signos vazios, rompe com a sintaxe. Ela se aventura com a linguagem”. Nesta dissertação, portanto, tentamos apresentar essa aventura da linguagem, representada por Helena, no drama grego de Eurípides, como reflexo da constituição desse gênero que, situado entre elementos já conturbados do século V, como a emergência da retórica, a urgência dos debates políticos e a efervescência produtiva dos poetas, mostrou uma incontestável força ficcional que chegou até nós.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Marta Mega de. **A cidade das mulheres**: cidadania e alteridade feminina na Atenas Clássica. Rio de Janeiro: LHIA, 2001.

APOLODORO, **Biblioteca mitológica**. Trad. José Calderón Felices. Barcelona: Ediciones Akal, 1987.

ARISTÓFANES. **Lisístrata**. Trad. Ana Maria César Pompeu. São Paulo: Hedra, 2010.

_____. **Rãs**. Trad. Maria de Fátima Silva. Imprensa da Universidade de Coimbra. São Paulo: Anablume Editora, 2014.

_____. **As Tesmoforiantes**. Trad. Adriane da Silva Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

ARISTÓTELES. Poética. In: **A Poética Clássica**. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005.

_____. **Retórica**. Trad. Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2005.

BACKÈS, Jean Louis. Le mythe d'Hélène, 1984. In: MATEUS, Mário Rui da Trindade. **Percursos do mito de Helena**: da literatura grega ao drama de Hélia Correia, *O Rancor*. 2003. 162 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Clássicos) – Universidade de Aveiro, Aveiro, 2003.

BALIFF, Michelle. **Seduction, sophistry, and the woman with the rhetorical figure**. United States of America: Southern Illinois University, 2001.

BLONDELL, Ruby. Refrations of Homer's Helen in Archaic Lyric. **American Journal of Philology**. v. 131, n. 3, p. 349–391, 2010. Disponível em: http://muse.jhu.edu/login?auth=0&type=summary&url=/journals/american_journal_of_philology/v131/131.3.blondell.html. Acesso em 10 març 2012.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Teatro grego**: tragédia e comédia. Petrópolis: Vozes, 1985.

CAMPBELL, David A. **Greek Lyric I**. London: Harvard University Press, 1982.

_____. **Greek Lyric III**. London: Harvard University Press, 1991.

CREPALDI, Clara Lacerda. **Helena de Eurípides**: estudo e tradução. 2013. 126 f.
Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

DINUCCI, Aldo. **Apresentação e tradução do Elogio de Helena de Górgias de Leontinos**.
In: Revista Ethica. Rio de Janeiro, v. 16, n. 2, p. 201-212, 2009.

DUCHEMIN, Jacqueline. **L'agon dans la tragédie grecque**. Paris: Les belles lettres, 1945.

ÉSQUILO. **Agamêmnon**. Trad. Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2007.

EURÍPIDES. **Duas tragédias gregas**: Hécuba e Troianas. Trad. Christian Werner. São Paulo:
Martins Fontes, 2004.

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

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

FERREIRA, Paula Cristina. Um só poeta. Duas Helenas. In: **Narrativas do poder feminino**.
Braga: Aletheia, 2012, p. 101-106.

GAZOLLA, Rachel. **Para não ler ingenuamente uma tragédia grega**. São Paulo: Edições
Loyola, 2001.

GRIMAL, Pierre. **Dicionário da Mitologia Grega e Romana**. Trad. Victor Jabouille. 19. ed.
Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

HERÓDOTO. **Histórias**. Trad. Pierre Henri Larcher. ed. ebooksBrasil, 2006.

HOMERO. **Iliáda**. Trad. Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Hedra, 2011.

_____. **Odisseia**. Trad. Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

LACERDA, Ticiano Curvelo de. **Contra sofistas e Elogio de Helena de Isócrates**: tradução, notas e estudo introdutório. 2011. 116 f. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

LESKY, Albin. **A tragédia grega**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.

MANGUEL, Alberto. **Iliáda e Odisseia de Homero**: uma biografia. Trad. Pedro Maia Soares. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

MATEUS, Mário Rui da Trindade. **Percursos do mito de Helena**: da literatura grega ao drama de Hélia Correia, *O Rancor*. 2003. 162 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Clássicos) – Universidade de Aveiro, Aveiro, 2003.

MASTRONARDE, Donald J. **The art of Euripides**: Dramatic technique and social context. New York: Cambridge University Press, 2010.

MICHELINI, Ann Norris. **Euripides and the tragic tradition**. United States of America: The University of Wisconsin Press, 1987.

PAGOTTO-EUZEPIO. **O corpo de Helena e o texto de Isócrates**. In: Revista Internacional d'Humanitats. 23 out-dez 2011, Univ. Autònoma de Barcelona. Disponível em: <<http://www.hottopos.com/rih23/73-80Marcos.pdf>>. Acesso em: 23 jul 2013.

ROMILLY, Jacqueline de. **A tragédia grega**. Trad. Ivo Martinazzo. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998.

SANSONE, David. **Greek Drama and The Invention of Rhetoric**. UK: Willey-Blackwell, 2012.

SCHÜLLER, Donaldo. **Literatura grega**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1985.

SÓFOCLES; EURÍPIDES. **Electra(s)**. Trad. Trajano Vieira. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

SNELL, Bruno. **The discovery of the mind: the greek origins os european thought**. Oxford Basil Blackwell England, 1953.

VERNANT, Jean Pierre. **Mito e tragédia na Grécia antiga**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

_____. **As origens do pensamento grego**. Trad. Ísis Borges B. Da Fonseca. 14. ed. Rio de Janeiro: Difel, 2004.

WRIGHT, Matthew Ephraim. **Euripides'escape tragedies: a study of Helen, Andromeda, and Iphigenia among the Taurians**. New York: Oxford University Press Inc, 2005.