

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: Estudos Clássicos
LINHA DE PESQUISA: Literatura, História e Memória Cultural (LHMC)

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

A Helena da Odisséia e sua revisão historiográfica

Orientador: Professor Teodoro Rennó Assunção

Orientando: Frederico Marques Sabino

BELO HORIZONTE / LAUSANNE (SUÍÇA), 29 DE NOVEMBRO DE 2011

FREDERICO MARQUES SABINO

A Helena da Odisséia e sua revisão historiográfica

Dissertação apresentada ao curso de pós-graduação da Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras, Departamento de Pós-Graduação em letras: estudos literários, para conclusão do mestrado em Letras.

Linha de pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural.

Área de concentração: Estudos Clássicos.

Orientador: Professor Teodoro Rennó Assunção

BELO HORIZONTE / LAUSANNE (SUÍÇA), 29 DE NOVEMBRO DE 2011

AGRADECIMENTOS

Esta é uma verdade mais ou menos compartilhada por todos que se dedicam às letras: escrever é difícil. Mas em conversas na cozinha da sua casa, nos corredores da FALE-UFMG, em longos telefonemas ou em constantes correios eletrônicos, o professor Teodoro Rennó Assunção, da área de Estudos Clássicos do Mestrado em Estudos Literários da FALE-UFMG, me orientou nessa difícil tarefa. Contudo, ele não o fez de maneira hierárquica e impositiva: nossas conversas foram sempre francas e abertas, apesar de ser evidente minha condição de aprendiz frente à sua “calejada” erudição. Graças à sua falta de pompa acadêmica e calorosa generosidade, a escrita dessa dissertação se tornou uma experiência viva.

Agradeço ainda ao professor David Bouvier, do Departamento de Ciências da Antiguidade da Universidade de Lausanne. Esse eminente helenista concordou em coorientar minha dissertação, durante um ano de intercâmbio na UNIL, propiciados por uma bolsa de estudos concedida pelo Governo da Confederação Suíça. Esse intercâmbio acabou se transformando em um novo mestrado, que realizo em concomitância com o mestrado no Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da UFMG.

Meu muito obrigado também aos professores Jacyntho Lins Brandão e Maria Cecília de Miranda Nogueira Coelho, que aceitaram o convite para participar da minha banca julgadora. Os professores Antônio Orlando Dourado Lopes, Olimar Flores Júnior e Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa, que completam o quadro docente do Setor de Língua e Literatura Grega Antiga da FALE-UMFG, também merecem meus mais sinceros agradecimentos, por suas contribuições fundamentais durante meu processo de formação como pessoa e estudante desde os tempos da graduação.

Deixo meu agradecimento especial a Lúcia Sano, professora de Grego Antigo da UNIFESP e doutoranda do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da USP. Ela me concedeu várias obras bibliográficas de grande valia, enviando algumas cópias inclusive por correio. Sua generosidade também foi fundamental.

Aos amigos da Filmes de Quintal meu muito obrigado.

Para minha mãe.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO.....	5
1. A Helena da tradição homérica.....	12
1.1 A dúbia imagem de Helena na <i>Iliada</i>.....	12
1.2 A Helena recapturada da <i>Odisséia</i>.....	14
2. A Helena da tradição historiográfica.....	43
2.1 O desconhecido destino de Helena na Guerra de Tróia: a versão egípcia da <i>Iliada</i>.....	43
2.2 Heródoto, leitor de Homero: a história como decifração da poesia.....	46
2.3 A força masculina contra a sedução feminina ou sobre como não se faz a guerra por uma mulher.....	46
2.3.1 Embate entre homens fortes e homens prudentes: a versão persa sobre as origens dos conflitos entre gregos e bárbaros.....	49
2.3.2 Agamêmnon <i>versus</i> Aquiles: as trocas de mulheres e seus conflitos em uma sociedade do prestígio.....	52
2.3.3 O domínio do erotismo feminino sobre a força masculina ou sobre como as mulheres são incontroláveis.....	56
CONCLUSÃO.....	59
BIBLIOGRAFIA.....	62

INTRODUÇÃO

O poeta da *Iliada* nos conta que Helena abandonou seu marido Menelau em Esparta e partiu com Alexandre para Tróia, precipitando a disputa que culminou na completa dizimação do reino governado por Príamo. No entanto, Helena enfatiza, de forma recorrente, que ela não teve culpa, pois sua ação teria sido motivada pela vontade dos deuses. Outros, porém, a identificam como causa dos males sofridos pela guerra.

Um exemplo é o comentário dos conselheiros troianos no canto III.156-160 da *Iliada*. Helena havia deixado seu quarto rumo às muralhas do palácio troiano onde, em companhia do rei Príamo e dos conselheiros, assistiu ao duelo travado entre seus dois maridos, Menelau e Alexandre – quem dos dois vencesse essa disputa a tomaria por esposa e levaria consigo todas as riquezas do perdedor. Quando Helena apareceu nas altas torres, os conselheiros, então, disseram:

οὐ νέμεσις Τρῶας καὶ ἔϋκνήμιδας Ἀχαιοὺς
 τοιῆδ' ἀμφὶ γυναικὶ πολὺν χρόνον ἄλγεα πάσχειν·
 αἰνῶς ἀθανάτησι θεῆς εἰς ὦπα ἔοικεν·
 ἀλλὰ καὶ ὡς τοίη περ' ἐοῦσ' ἐν νηυσὶ νεέσθω,
 μηδ' ἡμῖν τεκέεσσι τ' ὀπίσσω πῆμα λίποιτο.¹

Ninguém de nós se indigne se Tróicos e Dânaos,
 Belas-cnêmides, tantos (tanto tempo!) males
 sofram **por uma tal mulher!** Diva imortal
 assemelha, terrível de beleza! Volte,
 não obstante, aos seus, poupando-nos da ruína!

No canto IX.337-339, Aquiles coloca em questão a causa da guerra, quando pergunta em seu famoso discurso no episódio da Embaixada:

¹ HOMERO, *Iliada*, III, 156-160.

(...) τί δὲ δεῖ πολεμιζέμεναι Τρώεσσιν
 Ἀργείους; τί δὲ λαὸν ἀνήγαγεν ἐνθάδ' ἀγείρας
 Ἀτρεΐδης; ἢ οὐχ' Ἑλένης ἔνεκ' ἠΰκόμοιο;²

(...) Lutar contra os Tróicos, por quê? Por
 que o Atreide trouxe aqui seu exército? **Não**
foi por Helena, lindos-cabelos?

O próprio Aquiles responde a essa pergunta no canto XIX, 324-325 em seu lamento à morte de Patróclo, quando diz:

ὃ δ' ἄλλοδαπῶ ἐνὶ δήμῳ
 εἵνεκα ῥιγεδανῆς Ἑλένης Τρωσὶν πολεμίζω·

(...) E eu, entre gente estranha,
 pela **funesta Helena**, a combater os Tróicos!

Heitor, por sua vez, no canto XXII.114, enquanto refletia sobre como se aproximaria de Aquiles para o embate final da *Iliada*, diz a si mesmo que Helena “foi o início do conflito” (*hé t' hépleto neíkeos arxhé*). Por fim, no canto XXIV.773-775, a própria Helena reconhece seu isolamento, quando proclama o último discurso da *Iliada* em que lamenta a morte de Heitor, seu único defensor entre os parentes de Alexandre:

τῷ σέ θ' ἄμα κλαίω καὶ ἔμ' ἄμμορον ἀχνυμένη κῆρ·
 οὐ γάρ τις μοι ἔτ' ἄλλος ἐνὶ Τροίῃ εὐρείῃ
 ἦπιος οὐδὲ φίλος, πάντες δέ με **πεφρίκασιν**.³

Por isso, tua Moira
 Má (a de Heitor), e a minha, deploro, coração amargo,
 pois, na ampla Tróia, nenhum outro me é benigno ou
 amistoso: ante a mim, todos têm **calafrios!**

No entanto, se Helena conclui seu lamento declarando ser o chefe dos troianos seu único amigo bárbaro, ela mesma lembra alguns versos acima, que Príamo, o rei dos

² Idem, IX, 337-339.

³ Idem, XXIV, 773-775.

troianos, “foi sempre amável como um pai.” (*hekuròs dè patèr hós epios aiei*).⁴ A demonstração de afeto paternal mais explícita entre os dois acontece no canto III.164-165, quando Príamo afirma, para ela, Helena, que “não tens culpa (*aitie*), mas têm-na os deuses, que lançaram contra mim a guerra cheia de lágrimas dos Aqueus.” (*où tí μοι αιτίε εσσί, θεοί νυ μοι αίτιοί εισιν / hoí μοι ephórmesan pólemon polúdakrun Akhaiôn*).⁵

Ao invés de condenar o segundo casamento de Helena com Alexandre, que provocou a guerra contra os gregos e culminou na dizimação da cidade troiana, os dois líderes máximos do povo derrotado a livram de toda a culpa e atribuem os males recaídos sobre eles exclusivamente aos deuses. Essa resignação frente às fatalidades do destino condiz com uma visão de mundo, segundo a qual os sofrimentos dos mortais provêm das divindades e são previamente estabelecidos desde o nascimento.⁶

Heitor pensa desse modo quando, no canto VI.487-489, diz que ninguém o enviaria ao Hades antes do tempo estabelecido pelo destino. Por “destino dos homens” (*moíra andrôn*), ele entende alguma coisa em relação à qual nenhum mortal, sendo bom ou mal, pode escapar (*pephugménon*) desde o primeiro momento do seu nascimento. No canto XVIII.115-121 e também no XXII.365-366, Aquiles expressa essa mesma aceitação fatalista do seu destino, alegando que nem mesmo os seres divinos são capazes de escapar à *moíra*:

(...) κῆρα δ' ἐγὼ τότε δέξομαι ὀππότε κεν δῆ
 Ζεὺς ἐθέλη τελέσαι ἢ δ' ἀθάνατοι θεοὶ ἄλλοι.
 οὐδὲ γὰρ οὐδὲ βίη Ἡρακλῆος φύγε κῆρα,
 ὅς περ φίλτατος ἔσκε Διὶ Κρονίῳνι ἄνακτι·
 ἀλλὰ ἐ μοῖρα δάμασσε καὶ ἀργαλέος χόλος Ἴηρης.
 ὦς καὶ ἐγών, εἰ δῆ μοι ὁμοίη μοῖρα τέτυκται,
 κείσομ' ἐπεὶ κε θάνω·

Sempre que Zeus e os mais numes quiserem, cumpro.
 Não. Não. Nem o próprio Hércules fugiu, fortíssimo,

⁴ Idem, 770.

⁵ Eu modifiquei a tradução de Heraldo de Campos, que prefere: “(...) (não te cabe culpa, / penso, do polilágrimo prélio que Aqueus / e Tróicos travam; sim, aos deuses)”.

⁶ É preciso considerar, no entanto, a margem de imprevisibilidade que rege o plano de Zeus (*Díos boulè*), conforme demonstrado por T. R. Assunção em seu artigo *Ação divina e construção da trama nos cantos I e II da Ilíada* (2001, p. 63-77).

à Quere. E era caríssimo a Zeus. Mas a Moira
e a deletéria cólera de Hera o domaram.
Se a Moira homóloga ora me agourenta, morto
hei de jazer.

Muitos outros exemplos atestam essa visão de mundo, como no episódio do canto XIX.86-87 em que Agamêmnon, o chefe dos gregos, atribui aos deuses toda a responsabilidade por seus excessos, devido aos quais Aquiles abandonou o exército e deixou seus companheiros vulneráveis aos ataques troianos:

ἐγὼ δ' οὐκ αἰτίος εἰμι,
ἀλλὰ Ζεὺς καὶ Μοῖρα καὶ ἠεροφοῖτις Ἐρινύς,
οἳ τέ μοι εἰν ἀγορῇ φρεσὶν ἔμβαλον ἄγριον ἄτην,
ἦματι τῷ ὄτ' Ἀχιλλῆος γέρας αὐτὸς ἀπηύρων.

Não sou culpado,
mas Zeus, a Moira e a negronoctâmbula Erínia;
na ágora, eles cegaram-me o siso, funestos,
no dia em que tomei o prêmio do Aquileu.

No entanto, na *Odisséia*, emerge uma nova visão de mundo em que os mortais aparecem com alguma margem de manobra. Nesse outro poema, Zeus concebe logo nos primeiros versos a defesa dos imortais contra as acusações dos mortais, segundo a qual os seres divinos seriam os responsáveis pelos males humanos sofridos além da medida. Diz, então, Zeus, no canto I.32-33:

ὦ πόπποι, οἷον δὴ νυ θεοὺς βροτοὶ αἰτιώωνται.
ἐξ ἡμέων γάρ φασι κάκ' ἔμμεναι· οἳ δὲ καὶ αὐτοὶ
σφῆσιν ἀτασθαλίησιν ὑπὲρ μόρον ἄλγε' ἔχουσιν

Vede bem como os mortais acusam os deuses!

De nós (os deuses) [dizem] provêm as desgraças, quando são eles (os

mortais),/ pela sua **louca insolência**, que sofrem para **além da medida!**⁷

Essa fala de Zeus prenuncia uma nova era em que, ao invés de se deixar guiar pela fatalidade do destino, os homens adotam a noção de justiça humana como princípio norteador das suas atitudes. Dessa maneira, os sofrimentos experimentados pelos mortais não são mais vistos como acontecimentos inevitáveis impostos pelas divindades; de acordo com essa outra perspectiva odisséica, os homens podem sofrer para além da medida devido aos seus próprios equívocos, sendo eles os únicos responsáveis por seus atos.⁸

A punição divina sobrevém aos mortais apenas quando eles ultrapassam os limites impostos pelos deuses. Um desses limites seria, justamente, a transgressão de leis ou costumes tradicionais como, por exemplo, o casamento. Ao menos em uma perspectiva odisséica, quando partiu com Alexandre para Tróia, abandonando marido e filha, Helena transgrediu os limites e colocou-se *hypèr móron*. Contudo, no seu caso específico, não se observa uma punição pelos seus comportamentos, como no caso de Clitemnestra, que matou o marido Agamêmnon e acabou assassinada pelo próprio filho Orestes. Helena, ao contrário, em seu retorno da guerra, casou-se novamente com Menelau, aumentou seu prestígio ao acumular ricos presentes dados pelos diferentes anfitriões (mas também anfitriãs) dos palácios onde se hospedou e, além disso, Proteu, o velho do mar, confirmou que, por ser filha de Zeus, estaria destinada, junto com seu marido, à vida eterna nos Campos Elísios.

Ao mesmo tempo que seu destino no pós-guerra parece confirmar sua fama divina, em momentos decisivos da *Odisséia* – como, por exemplo, a fala de Penélope proferida no momento em que reconhece Ulisses⁹ ou, ainda, quando a *psykhé* de Agamêmnon reafirma a Ulisses no Hades que muitos pereceram devido a Helena¹⁰ – surge novamente o tema da sua responsabilidade pelo conflito entre gregos e troianos. Nesse sentido, em linhas gerais, a Helena da *Odisséia* detém uma imagem ambígua, na medida em que sua beleza ainda fascina um jovem em formação como Telémaco, mas

⁷ Eu alterei a tradução de Frederico Lourenço, que prefere: “Vede bem como os mortais acusam os deuses!/ De nós (dizem) provêm as desgraças, quando são eles,/ pela sua loucura, que sofrem mais do que deviam!”

⁸ Para uma visão mais abrangente sobre a fala de Zeus, ver o artigo de Klaus Rüter, *Zeus’ Speech: Odyssey, I. 28-43* (1999, p. 145-162), onde ele diz que essa nova visão de mundo odisséica é, de fato, apenas uma tendência, que não se mostra de maneira nenhuma firmemente estabelecida, confundindo-se, muitas vezes, com a noção fatalista do destino.

⁹ HOMERO, *Odisséia*, xxiii, 209ff.

¹⁰ Idem, ix, 438.

também causa a repulsa daqueles que foram suas vítimas.

Se o poeta da *Odisséia* deixa seu julgamento em aberto, alguns séculos mais tarde, no alvorecer da democracia grega e em concomitância com outras tradições poéticas opostas à homérica (o exemplo mais notório é a poesia mélica de Estesícoro, cujo poema *Palinódia* também diz que Helena nunca esteve em Tróia), Heródoto concebe uma revisão do mito de Helena, em que as ambigüidades jurídicas relativas à sua responsabilidade pela guerra, longe de encontrarem uma resolução definitiva, se transformam em um princípio norteador das investigações realizadas pelo pai da História. Esse princípio tem na noção de *dóksa* seu ponto basilar. Analisado longamente por Darbo-Peschanski, tal termo remete, em Heródoto, à noção de que todo discurso humano se restringe ao reino da opinião, sendo que a verdade (*alétheia*) é acessível somente aos deuses.¹¹

A fim de demonstrar a arbitrariedade dos fatos eternizados pela tradição homérica, Heródoto reproduz no Livro II das *Investigações* sua famosa versão egípcia relativa ao destino de Helena durante a Guerra de Tróia. Nessa nova versão, ele nos conta que a mulher de Menelau nunca esteve em Tróia, permanecendo no Egito durante toda a guerra, sob os cuidados do rei Proteu.¹² Contudo, apesar dos troianos afirmarem que não possuíam Helena, o exército Aqueu, solidário a Menelau, travou uma longa guerra para tê-la de volta. Somente quando destruíram Tróia, os Aqueus perceberam que seus oponentes diziam a verdade e que eles lutaram por uma Helena ausente. Heródoto conclui seu relato, dizendo que a versão egípcia convinha mais que a grega por responder a esta questão: por que os troianos, na eminência da derrota, não devolveram Helena encerrando o conflito com os gregos e evitando a completa destruição dos seus pares?

Conforme a versão egípcia, os troianos assim o fizeram por não possuí-la. Mas os gregos não se convenceram da verdade desse argumento. Ao final, Heródoto afirma que os deuses decidiram pela destruição dos troianos para mostrar como eles punem grandes crimes com grandes castigos. No entanto, após desconstruir a versão grega, ele faz questão de destacar que seu discurso é a expressão da sua “opinião pessoal” (*teî emoî dokéei éretai*).¹³ Com isso, Heródoto revela que nem os testemunhos reportados por suas investigações, nem seus próprios argumentos concebidos a partir desses

¹¹ Sobre a *dóksa* em Heródoto, ver a parte do final do livro de Darbo-Peschanski, 1987, p. 164-189.

¹² HERÓDOTO, II, 113-120.

¹³ Idem, 120.

testemunhos constituem fontes de verdades inquestionáveis, sendo todas essas formas discursivas o produto de opiniões pessoais, inclusive aquelas eleitas por sua preferência como mais plausíveis.

Ao longo dessa dissertação, tentarei demonstrar que o comportamento ambíguo da Helena retratada pelos poemas homéricos se transforma, em Heródoto, na seguinte constatação: uma vez que a verdade dos desígnios divinos é inacessível aos homens, todo julgamento referente à filha de Zeus pertence ao reino da opinião. Por isso, não cabe aos homens condenar Helena e, sim, louvar sua origem divina, cuja verdade sempre escapará às pretensões dos seres mortais.

1. A Helena da tradição homérica

1.1 Helena, filha de Zeus: a imagem iliádica de uma mulher dúbia

Helena tem uma origem ao mesmo tempo divina e humana: em Homero, ela é filha de Zeus (*Diòs koure*), mas irmã dos gêmeos Castor e Polideuces, filhos dos mortais Tíndaro e Leda.¹⁴ Nos *Cantos Cíprios*, sua mãe é Nêmesis¹⁵; em outras tradições, gerou-a Leda.¹⁶ Se a identidade materna se modifica, a maneira como nasceu Helena é a mesma: tanto Nêmesis como Leda botaram um ovo, gerado a partir do cruzamento com Zeus, disfarçado de cisne. De Tíndaro, contudo, ela não é a única filha: sua irmã Clitemnestra completa a polêmica família. A Helena de Esparta é mulher de Menelau; a Helena de Tróia é mulher de Alexandre.

Dois pais, duas mães, dois irmãos, uma irmã gêmea, dois maridos, duas origens: não importa o mito, Helena sempre detém um duplo. Para os conselheiros de Príamo, ela se assemelha terrivelmente aos deuses imortais (*ainòs athanáteisi theêis*).¹⁷ Divina, Helena é, de um lado, irresistível; de outro, ela representa uma ameaça a olhos humanos impedidos de vislumbrar uma divindade cara a cara. Contudo, a própria Helena não se designa como uma deusa, mas como uma cadela de mente maliciosa, horripilante (*kunòs kakomekhánou okruoésses*).¹⁸

Quando a mensageira dos deuses Íris, disfarçada de Laódice, a encontra tecendo sua trama no palácio de Alexandre, ela é a Helena de braços brancos (*Helénei*

¹⁴ HOMERO, *Iliada*, III, 236-38; *Odisséia*, XI, 298ff. Na tradição homérica, não fica claro se Helena também seria filha de Tíndaro e Leda, uma vez que o poeta ressalta apenas a paternidade de Zeus, ao mesmo tempo em que ressalta seu parentesco com os gêmeos Dióscuros.

¹⁵ PROCLO, *Athenae*, VIII, 334 B-D.

¹⁶ PAUSÂNIAS, III, 16, 1.

¹⁷ HOMERO, *Iliada*, III, 158.

¹⁸ *Idem*, VI, 344. Cf. III, 180, VI, 354-55; iv, 145-46. Para um estudo aprofundado do termo *kúion* associado a Helena, ver GRAVER, 1995. Cf. NAGY, 1979, p. 226.

leukolénōi).¹⁹ Ao longo do poema, esse epíteto aparece por 24 vezes associado à deusa Hera, protetora das mulheres bem casadas, e por três vezes a Andrômaca, fiel esposa de Heitor.²⁰ Quando aplicado a Helena, ele revela todo o seu sentido paradoxal: Íris a chamou para assistir o duelo entre Alexandre e Menelau, cujo vencedor a teria como esposa querida (*phíle ákoitis*).²¹ A fala da mensageira divina incutiu-lhe o desejo de rever parentes, pátria, esposo (*andrós te protérou kai ásteos edè tokéon*)²².

Segundo Philippe Rousseau, ela desejou rever, especificamente, seu primeiro marido Menelau.²³ A menção dos seus braços brancos sugere, portanto, que Helena se arrependeu do seu segundo casamento consagrado por Afrodite e desejou retomar o primeiro casamento consagrado por Hera.

Contudo, não é na condição de esposa que Helena recebe a notícia do duelo, mas de querida noiva (*nûmp̄ha phíle*).²⁴ Da mesma forma, quando se dirige à torre, onde se encontram os conselheiros do povo, posicionados para assistir aquela que poderia ser a última disputa entre gregos e troianos, eles a tratam, de forma pejorativa, como uma mulher (*gunaikí*).²⁵ Uma vez na torre, acolhida pelo rei Príamo, ela se transforma novamente e assume o *status* de criança querida (*phílon tékos*)²⁶.

O duelo foi boicotado pelas artimanhas de Afrodite, que envolveu Alexandre em densa fumaça e o levou para seus aposentos. Sob a guia dessa mesma deusa, que surge na torre sob o disfarce de uma velha troiana, Helena voltou ao quarto esponsalício de alto teto (*hupsórophon thálamon*) à procura de Alexandre. Em seu retorno, ela é, outra vez, a deusa das mulheres (*día gunáikon*)²⁷, única mortal filha de Zeus (*koúre Diós*)²⁸. Recuperado seu esplendor divino, Helena se deita com Alexandre e, mais uma vez, trai Menelau: um breve passeio no exterior do palácio é suficiente para que ela reencontre sua dupla face.

No entanto, a ambigüidade de Helena se revela em completa extensão, quando ela tece sua grande trama duplicada de cor purpúrea (*mégan històn díplaka porphuréen*).²⁹ Seu tecido não é uma simples obra de mulher, ele representa o tema da

¹⁹ *Idem*, III, 121.

²⁰ *Idem*, VI, 371 e 377; XXIV, 723. Esses versos se referem a Andrômaca.

²¹ *Idem*, III, 138.

²² *Idem*, III, 140.

²³ ROUSSEAU, 2003, p.29

²⁴ HOMERO, *Iliada*, III,130.

²⁵ *Idem*, III, 157.

²⁶ *Idem*, III, 162.

²⁷ *Idem*, III, 423.

²⁸ *Idem*, III, 426.

²⁹ *Idem*, III, 125-26.

própria guerra, a matéria narrada pela *Iliada*.³⁰ O combate se reinicia ao mesmo tempo em que Helena retoma a tecelagem, abandonada desde o aparecimento de Íris e os episódios transcorridos na torre das muralhas troianas. De regresso aos seus trabalhos, ela é, mais uma vez, a dedicada esposa de Alexandre, que se ocupa com os afazeres matrimoniais. O combate continua, justamente, porque a filha de Zeus permanece no quarto esponsalício, com tear e roca, sujeitada ao duplo rapto imposto por Afrodite.

Quando Heitor flagra Alexandre e Helena na intimidade do *thálamos*, ele os encontra ocupados com tarefas caseiras: enquanto seu irmão embeleza as armas, sua cunhada dirige as escravas no afã de produzir uma obra renomada (*periklutà érga*).³¹ Essa imagem reafirma a condição de Helena como mulher (*álokhos*)³² de Alexandre e anuncia o reinício da guerra travada por sua posse: como ela continua seu *métier*, os homens necessitam voltar à batalha e, assim, concluir o plano de Zeus, que consistia no desaparecimento de todos os heróis.

Heitor censura a lascívia de Alexandre e recorda que uma guerra acontece por causa dos seus comportamentos impudicos. Tanto Alexandre como Helena concordam com seu julgamento e se penalizam mutuamente. Contudo, chamando a si própria de cadela (*kunós*) e Alexandre de louco (*'Aleksándrou hének' átes*), a filha de Zeus, resignada, responde a Heitor que, mesmo conscientes das suas responsabilidades pelos males de muitos, os dois amantes nada podem fazer para alterar os desígnios do pai divino, que “impôs um fado sinistro, para que, também no futuro,/ sejamos tema de canto para os homens vindouros.”³³ Nesse sentido, ela não é apenas a tecelã humana da *Iliada*, mas também seu grande tema.³⁴

³⁰ ROUSSEAU, 2003, p.43 : “O que ela tece é a matéria do relato.” (“Ce qu’elle tisse, c’est la matière du récit.”)

³¹ HOMERO, *Iliada*, VI, 321-24.

³² *Idem*, VI, 337.

³³ *Idem*, VI, 357-58.

³⁴ Rousseau conclui que o tecido de Helena é o grande “auxiliar dos planos impenetráveis do seu pai divino.” (“[...] l’auxiliaire des desseins impénétrables de son père divin.”. *Op. cit.*, 2003, p. 43). Essa conclusão se opõe à interpretação corrente do tecido traçado por Helena como um paradigma da atividade poética ou como a representação de outra forma de arte concorrente da poesia. Na sua visão, Helena cumpre apenas o plano de Zeus e nada permite afirmar que o saque de Tróia e a morte dos heróis resultam da sua tecelagem: “A armadilha dessa guerra, onde perece toda uma era da humanidade, não é ela que a concebe, como as cenas que concluem o terceiro canto e abrem o quarto o mostram distintamente. Mas dizer isto não equivale a dizer que ela não tem uma parte de responsabilidade na sua disposição da obra. (...) Ela ocupa um lugar central na economia de um plano divino, do qual a intriga da *Iliada* explora e desdobra a dialética astuciosa.” (*Op. cit.*, p. 36: “Le piège de cette guerre où périt tout un âge de l’humanité, ce n’est pas elle qui l’a conçu, comme les deux scènes qui concluent le troisième chant et ouvrent le quatrième le montrent distinctement. [...] Elle occupe une place centrale dans l’économie d’un dessein divin dont l’intrigue de l’*Iliade* explore et déploie la dialectique retorse.”).

1.2 A Helena recapturada da *Odisséia*

Em grego, seu nome se escreve *Helénē*, quase como *selénē*, a lua: **selasnā* > **selānā* > *selénē* > *Helénē*. Se, ao invés de *lambda*, houvesse um *nu* original teríamos *Helénē* (*welēne*) > **wenénā* e, por esse meio, chegaríamos ao nome da deusa romana *Venus*. Poderíamos considerar, também, o substantivo comum *helénē/helánē*, entendido como *tocha* (**swel*) ou *cesto* (**wel*). Em meio a tantas interpretações propostas deste nome sem etimologia definida, Linda Lee Clader prefere esta última opção: descartando a raiz **swel* em prol de **wel*, ela associa o nome de Helena a cestos chamados *helénai*, utilizados nos festivais espartanos dedicados ou a Ártemis ou a Deméter ou a Perséfone. Helena seria, assim, uma formulação híbrida das deusas da fertilidade, associando-se ao crescimento de brotos e ramos, com os quais se fazem o vime, o junco e outros materiais empregados na confecção de cestos.³⁵

Mas, em relação à etimologia do seu nome, Chantraine é categórico: “(...) qualquer que seja a interpretação tentada pelos historiadores da religião, é vão buscar uma etimologia.”³⁶ Neste caso, devemos nos contentar com a solução de Marlowe que, em *Doctor Faustus*, duplica o *l* do seu nome e a chama *Hellen*, uma Helena do Inferno, sugerida pelo jogo com a palavra inglesa *Hell*. Quando Fausto a reclama para Mefistófeles, ele se refere a ela como *heavenly He(l)len*, a paradisíaca Infernal.³⁷

A aparência divina de Helena

Na *Odisséia*, Helena é, novamente, a fiel esposa de Menelau. Dez anos se passaram desde o fim da guerra e vinte anos desde o seu início. Helena chegou à meia idade e desfruta a opulência de tempos pacíficos no suntuoso palácio espartano. Se considerarmos o testemunho de Isócrates, segundo o qual Teseu a raptou uma geração anterior ao nascimento de Menelau, seus anos se ampliam absurdamente.³⁸ No entanto, nenhuma _ única ruga alterou o esplendor do seu corpo divino: mesmo com a idade

³⁵ CLADER, 1976, p. 80.

³⁶ CHANTRAINE, 1977, p. 335: “Quelle que soit l’interprétation tentée par les historiens de la religion, il est vain de chercher une étymologie.”

³⁷ MARLOWE citado por CASSIN, 2000, p. 94.

³⁸ ISÓCATRES, *Elogio a Helena*.

avançada, Helena surge semelhante a Ártemis, deusa das donzelas em fase de casar.³⁹

Pietro Pucci revelou que a visão das divindades queima, cega e emudece devido aos seus aspectos terríveis (*khalepoi theoi*). Por isso, seja na *Iliada*, seja na *Odisséia*, nenhum mortal enxerga os corpos divinos, cujas presenças invisíveis se fazem notar, por exemplo, sob disfarces: caso do episódio em que Apolo assume a aparência de Agenor e engana Aquiles, arredando-o do combate⁴⁰; outro exemplo aparece no canto III, quando Afrodite, com a aparência de uma velha troiana, conduz Helena da torre ao quarto sponsalício, para que ela reencontrasse o Alexandre salvo pela deusa durante o duelo vencido por Menelau.⁴¹ O mesmo se observa na *Odisséia*, quando Atena visita Telêmaco semelhante a Mentis⁴² ou, então, quando o guia em sua viagem igual a Mentor.⁴³ Em um e outro caso, as divindades nunca se revelam inteiramente, pois “uma estrutura irônica cobre o ser dos deuses em suas aparições. A existência do problema de uma diferença entre ‘ser’ e ‘parecer’ se coloca em toda sua claridade.”⁴⁴

Contudo, não apenas os deuses se assemelham a humanos, como também os humanos se assemelham a deuses. Esse é o caso de Helena, mas também de Penélope e Nausícaa. Quando regressa a Ítaca após sua viagem empreendida em busca de informações sobre Ulisses, seu filho Telêmaco não mais reconhece a verdadeira face de Penélope, que lhe aparece ao mesmo tempo semelhante às deusas Ártemis e Afrodite. Em outras palavras, ele não sabe se, enquanto esteve ausente, sua mãe permaneceu fiel ao marido ou se contraiu bodas com um dos pretendentes, que a cortejavam desde o desaparecimento de Ulisses.⁴⁵ A visão de Nausícaa causa o mesmo *trompe l’œil*: ao descobri-la no bosque em companhia de outras jovens virgens, o Laertide não é capaz de certificar se ela tem uma origem divina ou mortal, se ela é uma ninfa artemisiana ou

³⁹ Na *Odisséia*, a relação de Ártemis com donzelas é explicitada no canto vi, quando Ulisses se encontra com a adolescente Nausícaa, filha de Alcínoo, rei dos Fêaces, cuja beleza jovial ele compara à da deusa arqueira (*op. cit.*, 99ff. e 149ff.). Ver também o exemplo de Penélope que, cortejada pelos pretendentes, se assemelha tanto a Ártemis quanto a Afrodite (*op. cit.*, xvii, 37 = xix, 57). No entanto, Helena é comparada a Ártemis da roca dourada (*Artémidi khruselakátoi*; iv, 122). Trata-se da única ocorrência desse epíteto artemisiano em toda a poesia homérica. O termo *elakáte* significa ao mesmo tempo *arco* e *roca*, mas, como, apenas alguns versos após Helena entrar em cena com o aspecto da deusa, os criados lhe trazem uma roca dourada (*kruséen t’elakáten*; iv, 131), o epíteto parece se referir, especificamente, a esse instrumento de fiar que, no universo feminino, detinha a mesma representatividade da espada no universo masculino. Para uma análise mais aprofundada desse epíteto, ver CLADER, 1976, p. 60-61.

⁴⁰ HOMERO, *Iliada*, XXI, 600-605.

⁴¹ *Idem*, III, 386ff.

⁴² *Idem*, *Odisséia*, i, 105ff.

⁴³ *Idem*, 278ff. Sobre a capacidade de disfarce dos deuses, Ulisses nos oferece o seguinte comentário a respeito, especificamente, de Atena: “Ao mortal que te encontre é difícil, ó deusa, reconhecer-te, / por muito sabedor que seja; pois a tudo te assemelhas.” *Op. cit.* xiii, 312-313.

⁴⁴ PUCCI, 1986, p. 10: “Une structure ironique voile l’être des dieux dans leur apparition. L’existence du problème d’une différence entre ‘être’ et ‘paraître’ se pose dans toute sa clarté.”

⁴⁵ HOMERO, *Odisséia*, xvii, 37.

uma princesa em idade de casar.⁴⁶

Assim como essas outras mulheres semelhantes a deusas, Helena também surge na *Odisséia* em um mundo de aparências. Tudo ao seu redor emite um brilho ofuscante, cuja intensa claridade turva a compreensão dos seus admiradores. Quando Telêmaco e Pisístrato chegaram ao palácio da Lacedemônia, eles se maravilharam (*thaúmazon*) com a moradia de Menelau, que reluzia a claridade (*aígle*) do sol e da lua; seus olhos se regozijaram (*tárpesan*) com essa dupla luminosidade. Da mesma forma, após ser banhado pelas servas, ungido de azeite, vestido com capas de lã e túnicas, sentar-se ao lado do seu anfitrião na mesa do banquete e ouvir seus cumprimentos, Telêmaco cochichou no ouvido de Pisístrato:

“φράζο, Νεστορίδῃ, τῷ ἐμῷ κεχαρισμένε θυμῷ,
χαλκοῦ τε στεροπῆν κατὰ δῶματα ἠχήμεντα
χρυσοῦ τ’ ἠλέκτρου τε καὶ ἀργύρου ἢ δ’ ἐλέφαντος.
Ζηνός που τοιήδε γ’ Ὀλυμπίου ἔνδοθεν αὐλή,
ὄσσα τάδ’ ἄσπετα πολλά· σέβας μ’ ἔχει εἰσορόωντα.”

Filho de Nestor, que encantas o meu coração,
repara bem no **brilho** do bronze em todo o palácio ecoante:
no brilho de ouro, âmbar, prata e marfim!
Assim será o interior da corte de Zeus Olímpio,
tal é a abundância. **Olho para tudo dominado pelo espanto.**⁴⁷

Ouro, âmbar, prata, marfim: em meio ao brilho celestial desses metais preciosos, Helena desce do alto tálamo perfumado em direção à sala do banquete ostentando ainda mais tesouros. Ao seu lado, servidores logo dispõem um sofisticado cesto de rodas prateado (*argúreon tálaron hupókuklon*) e uma roca com lã de cor violeta (*iodnephès eîros*). Trata-se de presentes de hospitalidade dados a Helena por Alcandre, esposa de Pólipo, habitante da egípcia Tebas. Esses presentes remetem à consagrada riqueza dos

⁴⁶ *Idem*, vi, 149. Para Papadopoulou-Belmehti, o exemplo de Penélope e Nausícaa revela que, pelo menos na *Odisséia*, a aparência não diferencia o humano do sobrenatural, pois tendo “pensado o divino muito semelhante a eles, os Gregos de Homero não sabem distinguir sempre entre o desconhecido e o deus.” *Op. cit.*, 1994, p. 130: “...pensé le divin trop semblable à eux, les Grecs d’Homère ne savent pas toujours distinguer entre l’inconnu et le dieu.”

⁴⁷ HOMERO, *Odisséia*, iv, 71-75. Como ressalta Clader, o termo *sébas* aparece outras quatro vezes na *Odisséia* (iii, 120-123; iv, 141-45; vi, 160-161; viii, 383-384), sempre na construção citada acima e expressando o espanto causado perante uma manifestação semelhante à divina. (*Op. cit.*, 1976, p. 25-26).

habitantes tebanos, também mencionada na *Iliada* por Aquiles:

(...) ἐνὶ Θήβης /Αἰγυππίῃσ', ὅθι πλεῖστα δόμοισ' ἐν κτήματα κείται.⁴⁸

(...) na egípcia Tebas, onde nas casas jaz a maior quantidade de bens.

É. Scheid-Tissinier mostrou que o termo *ktémata* designa *bens adquiridos*, quer dizer, *bens móveis* que, pelo fato de circularem e passarem facilmente de mão em mão, são “susceptíveis de ser engajados em toda sorte de trocas e transações.”⁴⁹ Na *Odisséia*, por vezes esse termo aparece associado às mulheres, por exemplo, quando Nestor descreve para Telêmaco o espólio roubado em Tróia e trazido pelos chefes gregos em suas embarcações, ele diz: “tesouros e mulheres” (*ktématá te gunaikas*)⁵⁰; Ulisses faz o mesmo quando menciona a partilha do espólio: “esposas e tesouros” (*alókhous kai ktémata*).⁵¹

Como expôs J.-P. Vernant⁵², quando a filha é ofertada a outro clã (*génos*) estrangeiro, ela assume o papel de um bem circulante semelhante ao dos *agálmata*, que podem ser tanto objetos preciosos ou seres humanos de alto valor, tendo sido definidos por Louis Gernet como símbolos de riqueza, mas especialmente de riqueza nobre, e detendo uma natureza móvel à maneira de oferendas dedicadas aos deuses.⁵³ No entanto, uma vez que a filha ofertada se torna mãe e gera os descendentes do *oikos*, ela assume novas funções, representando, diz Scheid-Tissinier, “com as riquezas e as crianças, o que constitui o patrimônio do homem, o que permite seu enraizamento em uma sociedade, o que ele tem de mais próximo e caro.”⁵⁴

No caso de Helena, seu “valor” sobrelevou-se após a circunstância excepcional que a conduziu para longe do *oikos* matrimonial: durante suas viagens, transformada

⁴⁸ HOMERO, *Odisséia*, iv, 127. Como revelam os versos seguintes, além de Helena, os anfitriões tebanos também presentearam Menelau com duas banheiras, duas trípodes e dez talentos. Essa mesma fórmula referente às posses das casas tebanas reaparece na voz de Aquiles, em um episódio decisivo da *Iliada*: quando os embaixadores liderados por Ulisses lhe comunicam o pedido de reconciliação proposto por Agamêmnon, o Peleide diz que não arrefeceria sua ira e retornaria à frente da batalha, nem se o Atrida o presenteara com tesouros tebanos. (*Idem*, IX, 381).

⁴⁹ SCHEID-TISSINIER, 1994, p. 44: “(...) susceptibles d’être engagés dans toutes sortes d’échanges et de transactions.”

⁵⁰ HOMERO. *Odisséia*, iii, 154.

⁵¹ *Idem*, ix, 41.

⁵² VERNANT, 1974, p. 77.

⁵³ GERNET, 1982, p. 127-129.

⁵⁴ SCHEID-TISSINIER, 1994, p. 47: “(...) avec les richesses et les enfants, ce qui constitue le patrimoine de l’homme, ce qui permet son enracinement dans une société, ce qu’il a de plus proche et de plus cher.”

em hóspede de *oikoi* estrangeiros, ela ganhou diretamente das mãos de outra mulher (Alcandre) esses *ktémata* que, pela quantidade de metais preciosos e pela facilidade de circulação, se revelam verdadeiros *agálmata*. Trata-se de um caso único, analisado por Scheid-Tissinier, em que uma mulher recebe diretamente de outra mulher um dom de hospedagem, o que contribui para o aumento do seu prestígio social.⁵⁵ Com isso, em seu novo casamento, Menelau esposou uma Helena ainda mais valorizada pelo acúmulo de tesouros altamente prestigiosos.

A dor lutuosa de Menelau

Toda essa riqueza, porém, não refletia a verdadeira realidade de Esparta. Quando Telémaco cochicha no ouvido de Pisístrato sobre a suntuosidade do palácio, Menelau o ouve e se apressa em contestá-lo: ele lhes confessa que não se regozija com suas riquezas, acumuladas durante sete anos de viagens pelos mais diferentes países, porque, enquanto se encontrava fora, sua cunhada Clitemnestra, mulher de Agamêmnon, assassinou-lhe o irmão.

Menelau trocava dois terços da sua riqueza pela salvação de Agamêmnon e dos inúmeros companheiros sucumbidos em Tróia. Ele chora, copiosamente, a morte de inúmeros homens ilustres, lamentando sobretudo o desaparecimento de Ulisses, por quem sentia uma dor lutuosa inesquecível (*ákhos álaston*).⁵⁶

Ákhos é uma variação formular de *pénthos*, outra forma de dor lutuosa, que dá nome a Megapentes, o filho bastardo de Menelau, nascido após seu regresso de Tróia.⁵⁷ Na Grécia antiga, o nome de um filho não é um simples nome próprio, ele representa a identidade mais constante do seu pai, a marca registrada da sua memória. O nome de um filho define, revela, traduz a maneira como as gerações futuras reconhecem sua origem paterna. *Méga... pénthos* ou “enorme dor”, não uma qualquer, especificamente uma dor lutuosa sentida pela morte de companheiros próximos: esse é o estado de espírito mais constante de Menelau em sua vitoriosa vida pós-guerra.

Se, em uma primeira visão, a fortuna do Atrida parecia divina, ela revela ser um verdadeiro calvário: a visão desses tesouros o faz recordar os males de um passado sangrento. Porém, não apenas o brilho do palácio obscurece seus dias, como também o

⁵⁵ Idem, p. 166-167.

⁵⁶ HOMERO, *Odisséia*, iv, 78ff.

⁵⁷ Sobre a relação entre *ákhos* como variação formular de *pénthos*, ver NAGY, 1979, p. 94.

convívio permanente com o mais reluzente de todos os seus bens: Helena.⁵⁸

Menelau não esquece a traição da sua mulher, que ocasionou a aniquilação de uma geração inteira, pondo fim à era dos heróis e privando Ulisses do seu retorno a Ítaca. Ainda assim, nem tudo são lágrimas: seu pranto, por vezes, cessa, “pois depressa se chega ao limite do choro.”⁵⁹ Menelau não perdeu tudo como a *psykhé* de Aquiles no Hades; mesmo angustiado, ele detém um corpo e sente a solidez do tato.⁶⁰ O Atrida trocava dois terços da sua fortuna pela salvação dos Aqueus mortos. Dessa forma, ele permaneceria com o terço restante e livrar-se-ia de uma memória perturbada. Menelau sofre, mas não se desespera: aquela que, no passado, lhe causou tantos males, será a mesma que, na realidade presente da *Odisséia*, lhe fornecerá um anestésico contra suas dores.

O *phármakon* de Helena

A fim de cessar o pranto dos homens ocasionado por tantas recordações traumáticas, Helena mistura no vinho bebido à mesa do banquete um *phármakon* de origem egípcia. Essa poção não é um simples remédio, produto da racionalidade científica, da técnica e da causalidade terapêutica; ele é, também, uma poção mágica, uma *dúnamis* sempre surpreendente, cuja força nós não apreendemos completamente e cujo efeito escapa toda vez ao controle dos seus manipuladores.

Jacques Derrida analisou suas variações no *Fedro* de Platão, propondo as seguintes considerações relativas à tradução do *phármakon* socrático:

Remédio, mais do que o fariam, sem dúvida, ‘medicina’ ou ‘droga’, oblitera a referência virtual, dinâmica, aos outros usos da mesma palavra na língua grega. (...) Quando uma palavra se inscreve como a citação de outro sentido dessa mesma palavra, quando os bastidores textuais da palavra *phármakon*, significando *remédio*, citam, re-citam e fazem ler o que *na mesma palavra* significa, em outro lugar e em outra profundidade da cena, *veneno* (por

⁵⁸ Clader mostrou que, na poesia homérica, os outros exemplos de dor lutuosa inesquecível (*ákhos/pénthos álaston*) se referem à perda de um parente. Sua única exceção seria o exemplo de Menelau, que expressa esse sentimento pela perda do companheiro Ulisses. Tratar-se-ia, porém, de uma falsa exceção, pois o *ákhos/pénthos álaston* de Menelau teria sido ocasionado, inicialmente, pela perda de Helena e foi transferido a Ulisses como adequação ao contexto da *Odisséia*, onde o Atrida figura ao lado da esposa recapturada. (Op. cit., 1973, p. 31ff.)

⁵⁹ HOMERO, *Odisséia*, iv, 103.

⁶⁰ Sobre a *psykhé* de Aquiles, ver RENNÓ ASSUNÇÃO, 2003.

exemplo, pois *phármakon* quer dizer ainda outras coisas), a escolha de uma só dessas palavras francesas pelo tradutor tem o primeiro efeito de neutralizar o jogo citacional, o ‘anagrama’ e, no limite, simplesmente a textualidade do texto traduzido.⁶¹

Em Homero, a indefinição que é também a definição de *phármakon* explicita esse jogo citacional, muitas vezes, por meio de adjetivos, que precisam seus sentidos nos mais diferentes contextos. O *phármakon* de Helena é sem dor (*nepenthés*), sem cólera (*ákholos*), funcionando como uma espécie de anestésico, que faz esquecer todos os males (*kakôn hapánton*). Quem o ingere misturado com vinho não mais chora no decurso daquele dia, nem se seu pai e sua mãe venham a morrer em sua presença, nem se a espada venha a chacinar seu irmão e seu filho diante dos seus olhos. Helena o obteve com Polidamna, esposa de Tôn, durante sua estadia no Egito, onde existem muitos *phármaka* engenhosos, eficazes (*metióenta*), cujos efeitos imprevisíveis podem ser bons (*esthlá*) ou nocivos (*lugrá*).⁶²

Esse duplo efeito do *phármakon* encontra um paralelo na própria poesia, que se divide em dois gêneros opostos: de um lado, tem-se o *kléos áphthiton* (“rumor imperecível”), referente às formas poéticas elogiosas; de outro, o *pénthos álaston* (“dor lutuosa inesquecível”), referente às formas poéticas lamuriosas. Gregory Nagy observa que as variações formulares *ákhos/pénthos*, associadas ao epíteto *álaston*, não indicam apenas um sentimento doloroso, mas também o gênero poético da lamentação. À fórmula *ákhos/pénthos álaston* se opõe o termo *kléos* e seu epíteto fixo *áphthiton* que, por sua vez, designa a tradição épica caracterizada como poesia de elogio público, inspirada pelo sagrado poder mnemônico das Musas.⁶³

A diferenciação desses dois gêneros poéticos depende, muitas vezes, da sua recepção. Uma mesma poesia pode ser tratada, em certo momento, como *ákhos/pénthos* para, em seguida, assumir o *status* de *kléos*. O que determina essa distinção, segundo Nagy, é o grau de envolvimento dos seus receptores: quando a poesia afeta

⁶¹ DERRIDA, 2004, p. 297: “*Remède*, plus que ne le feraient sans doute ‘médecine’ ou ‘drogue’, oblitère la référence virtuelle, dynamique, aux autres usages du même mot dans la langue grecque. (...) Quand un mot s’inscrit comme la citation d’un autre sens de ce même mot, quand l’avant-scène textuelle du mot *phármakon*, tout en signifiant *remède*, cite, ré-cite et donne à lire ce qui *dans le même mot* signifie, en un autre lieu et à une autre profondeur de la scène, *poison* (par exemple, car *phármakon* veut dire encore d’autres choses), le choix d’un seul de ces mots français par le traducteur a pour premier effet de neutraliser le jeu citationnel, l’ ‘anagrama’ et à la limite tout simplement la textualité du texte traduit.”

⁶² HOMERO, *Odisséia*, iv, 220ff.

⁶³ NAGY, 1979, p. 94ff.

pessoalmente um ouvinte, ela se chama *ákhos/pénthos álaston*; quando, porém, se trata de uma relação impessoal, a poesia é um *kléos áphthiton*.

No palácio de Ítaca, Penélope ouve a poesia de Fêmio sobre o retorno funesto dos heróis gregos e ordena sua imediata interrupção, porque esta lhe causa uma dor lutuosa inesquecível (*pénthos álaston*) semelhante à sentida por Menelau.⁶⁴ No entanto, ela mesma ressalta que Fêmio conhece outras poesias de celebração causadoras de prazer. A esposa de Ulisses não refuta a poesia em geral, mas apenas esta com o tema do retorno funesto. Aceitá-la significaria acreditar na morte do seu marido desaparecido, mas Penélope resiste a essa idéia e não se entrega ao luto.

Como observa Pietro Pucci, “Fêmio oferece a Penélope um poema encantador, cujo objetivo é agradar (*térpein*), enquanto ela não pode ainda verdadeiramente se entregar ao ‘trabalho’ reconfortante do luto, pois o destino de Ulisses permanece desconhecido.”⁶⁵ Pelo fato de Penélope possuir um envolvimento pessoal com a poesia de Fêmio, ela a identifica como um *pénthos álaston*, enquanto Telêmaco e os pretendentes, os outros receptores dessa poesia, que nunca conheceram Ulisses, a vêem como um *kléos*.

O *phármakon* de Helena anula, justamente, esse envolvimento pessoal expresso pelo *pénthos álaston* e possibilita a aceitação do *kléos*. Trata-se de uma ciência proveniente do Egito onde, diz o poeta da *Odisséia*, cada homem é um médico detentor de conhecimentos superiores aos dos outros homens, porque todos pertencem à raça de Peéon.⁶⁶ Esse é o nome do médico dos deuses que, na *Iliada*, anestesiou as chagas de Hades e Ares com a aplicação de *phármaka* designados como *odunéphata*, ou seja, capazes de suprimir a dor.⁶⁷ Mas *peéon* designa também o único canto que, entoado por jovens Aqueus, apazigua a ira de Apolo⁶⁸.

Segundo Ann Bergren, devido a essa dupla característica medicinal e musical, Peéon é um mediador entre as noções de *phármakon* como poesia e da poesia como *phármakon*:

Por situar seu *phármakon* dentro dessa rede de termos – por invocar Peéon

⁶⁴ *Idem*, i, 337-344.

⁶⁵ PUCCI, 1994, p. 275: “...Phémios offre à Penélope un poème enchanteur, dont le but est de plaire (*terpein*), alors qu’elle ne peut pas encore vraiment s’abandonner au ‘travail’ reconfortant du deuil, puisque le destin d’Ulysse reste inconnu.”

⁶⁶ HOMERO, *Odisséia*, iv, 231-233.

⁶⁷ *Idem*, *Iliada*, V, 401 e 900.

⁶⁸ *Idem*, I, 472-474.

como sua última fonte, por chamá-lo *ne-penthés* ‘sem-luto’, um ‘esquecimento (*epilethon*) de todos os males’, e um destes que são *esthlá* ‘bons’ em oposição a *lugrá* ‘nocivos’ – a descrição do poeta implica que a ‘boa droga’ de Helena é análoga à poesia do *kléos* ‘fama’, o antídoto do *pénthos* ‘dor lutuosa’ e um olvido de *kedéon* ‘preocupações’.⁶⁹

O *phármakon* de Helena remete, desse modo, tanto ao medicamento egípcio quanto à poesia de elogio.⁷⁰ Ao misturá-lo no vinho do banquete, a filha de Zeus anula a lamentação de Menelau pelo desaparecimento de Ulisses. Sob o efeito dessa mistura, seus ouvintes estão aptos a escutar sua versão sobre a Guerra de Tróia, porque, como se encontram anestesiados, eles não mais sentem o sofrimento (*pêma*) das suas revelações, percebendo-as sob uma perspectiva distanciada e impessoal.⁷¹ Aqueles que, antes, se envolviam emocionalmente com as histórias do passado, agora, as percebem como um entretenimento para a distração durante banquetes.⁷² Com isso, em lugar da dor lutuosa inesquecível (*pénthos álaston*), tem-se o puro prazer (*térpsis*) de palavras que obliteram a dolorosa memória dos mortos.⁷³

O *mûthos* de Helena

Na *Odisséia*, revelando-se mestra de cerimônia, Helena brinda com homens o prazer convivial entre *phíloi* de um banquete, regendo os sentidos das relações

⁶⁹ BERGREN, 2008, p. 118: “By locating her *phármakon* within this network of terms – by invoking Paeëon as its ultimate source, by calling it *ne-penthés* ‘grief-less’, a ‘forgetfulness (*epilethon*) of all evils,’ and one of those that are *esthla* ‘good’ as opposed to *lugra* ‘baneful’ – the poet’s description implies that Helen’s ‘good drug’ is analogous to the poetry of *kléos* ‘fame’, the antidote of *pénthos* ‘grief’ and an oblivion of *kedeon* ‘cares’”.

⁷⁰ Hesíodo diz, na *Teogonia*, que os *kléa* cantados pelas Musas funcionam como um antídoto para quem sente *pénthos* (*idem*, 98-103). Essa mesma função exercem os *kléa andrôn* cantados por Aquiles na *Iliada* (IX.185-91).

⁷¹ Sobre a recepção impessoal do *kléos* em oposição à recepção personalizada do *pénthos*, ver NAGY, 1979, p. 94-117; cf. SEGAL, 1994, p.113-141.

⁷² Segundo Charles Segal, o modelo de recepção odisséico é idealizado pelo exemplo de Demódoco que, no canto viii, causa prazer aos Féaces e sofrimento a Ulisses com seu poema sobre a Guerra de Tróia. A ironia dessa diferença revela que, para quem não presenciou os feitos dos homens e deuses cantados pelo poeta, essas histórias se mostram como ficções de um passado longínquo. Apenas Ulisses conhece a verdadeira dor das suas palavras. (*Op. cit.*, p. 85-109).

⁷³ Diz Froma Zeitlin: “Estes *phármaka* pertencem às poéticas do encantamento, que seduzem o ouvinte com histórias de dissimulação, de usurpação de identidade em disfarce e discurso. Como histórias de Helena, eles falavam sem suscitar comentário, memórias de um passado que parece ter sido esquecido, transmutado em uma peça de inversões simétricas que encanta mais do que assombra.” (*Op. cit.*, 1981, p.321-22: “The *phármaka* belong to the poetics of enchantment, which seduce the hearer with tales of deception, of impersonation in costume and speech. As tales of Helen, they are told without comment, memories of a past that seems to have been forgiven, transmuted into a play of symmetrical reversals that charm instead of dismay.”)

hospitaleiras no ambiente familiar da casa (*oïkos*), espaço privilegiado das mulheres.⁷⁴ Nesse contexto, a filha de Zeus exibe todo o poder regenerativo de uma ciência feminina aprimorada em países orientais.

Sua narrativa é também uma iniciação para Telêmaco ao universo heróico de Ulisses, o melhor dos Aqueus, que ele desconhecia antes da sua viagem pela busca de informações sobre o desaparecido Laertide. Helena assimila outra característica da deusa Ártemis e surge como instrutora de adolescentes (*kourotrophos*) no processo de iniciação ao mundo adulto. Assim, a *Odisséia* nos introduz a imagem de uma Helena consagrada pelos cultos praticados em Esparta às deusas da fertilidade e associada a mitos indo-europeus referentes às personificações da princesa prometida ao Sol.⁷⁵

Inicialmente, Helena designa seus interlocutores, chamando Menelau pelo nome e referindo-se aos seus hóspedes apenas como filhos de homens nobres (*andrôn esthlôn païdes*). Eis uma primeira lição para Telêmaco: seu pai é um nobre, equivalente a Néstor. Em seguida, Helena retoma o argumento iliádico, segundo o qual Zeus dá, ora a um, ora a outro, o bem (*agathón*) e o mal (*kakón*), pois ele tudo pode. Esse enunciado introdutório sugere uma seqüência narrativa marcada pelo sofrimento das arbitrariedades divinas. No entanto, a expectativa desse sofrimento não se confirma e Helena convida seus ouvintes a apreciarem histórias agradáveis:

ἦ τοι νῦν δαίνυσθε καθήμενοι ἐν μεγάροισι
καὶ μύθοις τέρπεσθε· εἰκότα γὰρ καταλέξω.

Sentai-vos agora na sala, comprazei-vos com o festim
e deleitai-vos com histórias: por mim, algo direi semelhante à verdade.⁷⁶

⁷⁴ De acordo com Seth Schein, “no gênero da poesia tradicional exemplificada pela *Odisséia*, o *oikos* é um objeto apropriado de canto; o mundo poético é dividido entre os que são leais ao *oikos* e os que o destruiriam; o herói tem a permissão de matar em defesa do seu *oikos* e escapar das represálias que usualmente seguiriam um tal assassinato. Além disso, pelo fato de que o lugar das mulheres é no *oikos*, o papel e importância delas na *Odisséia* são muito maiores do que na *Iliada*”. (*Op. cit.*, 1995, p. 24: “In the kind of traditional poetry exemplified by the *Odyssey*, the *oikos* is a suitable object of song; the poetic world is divided into those loyal to the *oikos* and those who would destroy it; the hero is permitted to kill in defense of his *oikos* and to escape the reprisals that usually would follow such killing. Furthermore, because women’s place is in the *oikos*, their role and importance in the *Odyssey* is far greater than in the *Iliad*.”)

⁷⁵ A ligação de Helena como herdeira de uma tradição indo-europeia foi proposta por CLADER, 1976, p.47ff. A origem pré-homérica de Helena leva os comentadores a acreditar que ela provém de um período em que os mortais desfrutavam a companhia dos deuses. Daí sua face semi-divina preservada na poesia homérica. Cf. AUSTIN, 1994, p. 86-89.

⁷⁶ HOMERO, *Odisséia*, iv, 238-239. Eu alterei a tradução de Frederico Lourenço, que prefere *discurso* por *mûthos* e *adequado* por *eoikóta*.

Na *Iliada*, quando Heitor surpreende Alexandre e Helena na intimidade do tálamo esponsalício, ela o convida para se sentar na cadeira (*hézeo epì díphroi*) e, em seguida, diz que um grande sofrimento envolve os sentidos (*se málista pónos phrénas amphibébeken*) do seu cunhado, por causa da cadela que ela era (*emeîo kunós*) e da loucura (*áte*) de Alexandre, a quem Zeus impôs uma parte maligna (*kakòn móron*), para que os dois viessem a ser tema de cantos vindouros (*aoídimoi essoménoisi*).⁷⁷

Na *Odisséia*, Helena refaz seu convite a Menelau e aos jovens hóspedes, propondo que eles se sentem no *mégaron* e, finalmente, ouçam os aguardados cantos vindouros impostos por Zeus. Na *Iliada*, Heitor recusa o convite de Helena, alegando que seu ânimo (*thymós*) se volta para os troianos no campo da batalha.⁷⁸ Uma guerra ainda estava por ser feita e Heitor precisa lutar para se tornar ele próprio tema dos cantos prometidos por Helena. O mesmo não acontece em relação a Menelau e seus hóspedes, que se encontram instalados no luxuoso palácio da Lacedemônia, desfrutando as provisões de um banquete faustoso, regado a vinho e *phármakon*. Eles aceitam prontamente o convite de Helena e seguem suas instruções de forma cativa: ao invés da guerra, anseiam pela audição de histórias.

Kakridis nos oferece uma visão precisa da delicada situação em que se encontra Helena, quando diz:

Está bastante claro que Helena quer se livrar, tanto quanto possível, da censura pela sua fuga de Esparta aos olhos dos dois jovens homens, que a ouvem agora e que, naturalmente, colocam a responsabilidade da guerra nela, a guerra que, entre outras coisas, privou Telémaco do seu pai e Pisístrato do seu irmão. E sua saudação da mente e da forma de Menelau não tem outro objetivo senão aliviar seu marido enganado da difícil posição na qual ele está agora em presença dos seus hóspedes.⁷⁹

Para persuadir seus ouvintes, Helena os convida para regozijar (*thélgein*) com *mûthoi*. O termo *térpsis* se insere em uma cadeia semântica associada ao verbo *thélgein*,

⁷⁷ *Idem, Iliada*, VI, 354-358.

⁷⁸ HOMERO, *Iliada*, VI, 359.

⁷⁹ KAKRIDIS, 1971, p. 42: "It is quite clear that Helen wants to be free, as far as possible, of blame for her escape from Sparta in the eyes of the two young men, who are now listening to her and who naturally lay the responsibility of the war on her, the war which, among other things, has deprived Telemachus of his father and Peisistratus of his brother. And her compliment for Menelaus' brains and looks has no other objective than to relieve her deceived husband of the difficult position in which he now is in the presence of his guests."

que, segundo Pietro Pucci, designa tradicionalmente o *prazeroso encantamento* ou *fascinação devastadora* da poesia. No caso específico da *Odisséia*, *thélgein* possui uma estrutura suplementar, que ocasiona a perda da consciência dos seus ouvintes, motivada por trapaças ou poderes mágicos de possessão. Nesse sentido, o *thélgein* pode seduzir de forma (quase) inocente – como faz Penélope em relação aos pretendentes⁸⁰ – ou destruir os ouvintes, paralisando-os com seus charmes e levando-os à autodestruição – como o canto das Sereias. Entre esses dois extremos, diferentes níveis de prazeres poéticos se estabelecem conforme seus graus de magia, gerando ora um efeito sóbrio, ora um efeito embriagador.⁸¹

No entanto, em um e outro caso, as performances poéticas, pelo menos na visão de Penélope⁸², são sempre designadas por *thelktéria*, outro termo pertencente à cadeia semântica de *thélgein*. Para Pucci, esse termo traduzido por *encantamento* é um denominador comum da poesia, que a define como um efeito em geral, independente do seu aspecto benéfico ou maligno. Em relação aos seus aspectos malignos, os exemplos das deusas e ninfas retratadas ao longo da *Odisséia* nos mostra como esse *encantamento* designado por *thelktéria* pode paralisar a ação de Ulisses e causar-lhe uma morte sem retorno e, portanto, sem glória. Vejamos mais de perto os seus efeitos.

As vozes de mulheres inumanas

Durante sete longos anos, a ninfa Calipso, cujo nome tem sido interpretado como “aquela que oculta”, reteve Ulisses em sua ilha Ogígia, situada no meio do oceano. Ulisses se salvou somente após a intervenção de Atena junto a Zeus.⁸³ Circe, por outro lado, com seu *phármakon* e sua varinha mágica também enfeitiçava os homens, transformando-os em porcos e privando-os das suas formas humanas. Ulisses escapou dos seus encantamentos eróticos e mágicos, graças ao antídoto dado por Hermes.⁸⁴

⁸⁰ HOMERO, *Odisséia*, xviii, 212

⁸¹ PUCCI, 1994, p.266-267.

⁸² HOMERO, *Odisséia*, i, 337.

⁸³ Sobre a resistência de Ulisses aos encantamentos de Calipso e sua preferência por Penélope, assim como o ciúme da ninfa e sua ligação com a tradição iliádica, ver PUCCI, 1994, p. 57-70. Para um estudo sobre Ogígia como uma ilha da morte, ver ANDERSON, 1958. Schein, por sua vez, associa Calipso às mulheres não-humanas, que ameaçavam o retorno de Ulisses com seus poderes de sedução sexuais ou discursivos. (Op. cit., 1995, p. 20). Ver, ainda, SEGAL, 1994, sobre a suspensão da sua consciência de si na ilha de Ogígia e sua reintegração no mundo dos homens. O episódio de Calipso e Ulisses se passa no canto v da *Odisséia*.

⁸⁴ HOMERO, *Odisséia*, x, 316ff.

Schein dirá que até mesmo Polifemo, esse monstro aparentemente masculino, pode ser incluído na lista de mulheres não-humanas, que ameaçam Ulisses com a perda da consciência. Sua natureza feminina é simbolizada pela caverna-útero onde ele vive com suas cabras e dentro da qual Ulisses é Ninguém.⁸⁵ Ele retoma sua identidade apenas quando escapa do seu interior e (re)nasce como o herói da *Odisséia* que venceu monstros, não com o uso da força (*bíe*) ou a ajuda dos deuses, mas com sua própria astúcia (*mêtis*).⁸⁶

A ameaça do encantamento feminino assume sua forma mais mortífera com as Sereias, que convidam Ulisses a parar seu navio e ouvir o doce (*meligeryn*) canto das suas bocas. Elas afirmam que, após deleitar-se (*terpsámenos*) ouvindo-as, Ulisses partirá com maior sabedoria (*pleíona eidós*), pois as Sereias conheciam todas as coisas (*ídmén pánta*) do passado, presente e futuro.⁸⁷ Em outro estudo, Pucci mostrou ser esse canto, na verdade, um chamado para Ulisses abandonar o projeto poético da *Odisséia*, que consistia no seu retorno são e salvo a Ítaca, e celebrar a tradição da *Iliada*, que eternizava os feitos gloriosos de guerreiros mortos na batalha.⁸⁸ Mas Circe o havia prevenido da sua inabilidade em ouvi-las: caso parasse seu navio, Ulisses ficaria privado de retorno, permanecendo no prado onde as Sereias conservavam “as ossadas de homens decompostos e suas peles marcescentes.”⁸⁹

Ao celebrar os grandes feitos heróicos, as Sereias entoam um canto nostálgico, que causa um sofrimento incontrolável, espécie de choro funéreo, cuja intensidade ocasiona a morte dos seus ouvintes. A *Odisséia* associa essa memória maligna à tradição poética da *Iliada*, caracterizada por sua obsessão em recordar, indefinidamente, o sofrimento de Argivos e Troianos na guerra concebida pela vontade dos deuses. Na *Odisséia*, volta e meia essa memória suscita lágrimas mais ou menos sufocantes, por exemplo, quando Ulisses ouve a celebração dos seus próprios feitos na voz de Demódoco, o poeta dos Féaces; o pranto de Menelau também não cessa, devido à recordação desse passado traumático que, propagado pela voz do poeta Fêmio, causa tanta repulsa em Penélope.

O poeta da *Odisséia*, no entanto, busca alternativas a um sub-entendido convite das Sereias em ler e reler (escutar e re-escutar), eternamente, os grandes textos (cantos)

⁸⁵ A característica feminina do Ciclope se afirma menos por sua caverna-útero e mais pelo fato de nela Ulisses se apresentar como Ninguém.

⁸⁶ SCHEIN, 1995, p. 19.

⁸⁷ HOMERO, *Odisséia*, xii, 184-191.

⁸⁸ PUCCI, 1997 (1979), p. 1-9.

⁸⁹ *Idem*, xii, 39-46.

da Guerra de Tróia. Em um capítulo dedicado ao episódio das Sereias no seu *Ulysse Polytropos*, Pucci diz que o poeta salva a vida do Laertide, quando o livra dos seus encantos e o livra de terminar seus dias como um leitor insaciável do ciclo épico centrado em torno da *bela morte* heróica. Caso contrário, a imensidão dessa experiência ultrapassaria o discurso e o controle da razão, conduzindo-o à autodestruição. No entanto, assinala ainda Pucci, “a *Odisséia* permite a Ulisses evitar a morte, mas jamais escapar completamente dela. O canto da sobrevivência faz da ‘bela morte’ o centro das suas preocupações, o que é preciso evitar.”⁹⁰

É preciso evitar, mais especificamente, a tradição poética que, conforme Charles Segal, descreve “as aventuras heróicas como alguma coisa congelada e cristalizada em uma forma inanimada, estática, alguma coisa morta e passada, um tema para canto e nada mais.”⁹¹ Nesse sentido, é preciso evitar o canto das Sereias, porque ele não se associa a nenhuma experiência humana. A magia sedutora das suas doces vozes ecoa um canto abstrato, apaixonante, mas desumanizado, vago e geral como elas mesmas o definem: “... sabemos todas as coisas que acontecerão na terra fértil.”⁹²

Ao invés de lembrar Ulisses sobre a razão da sua existência, as Sereias o conduzem ao esquecimento do retorno, desviando-o do seu *kléos*. Com isso, os segredos do passado cantados pelas Sereias não se tornam transmissíveis às gerações futuras, pois impedem o reencontro do herói com uma comunidade civilizada, única capaz de repercutir sua glória após a morte.

Comparando as Sereias e as Musas, Segal observa, ainda, que aquelas assim como estas detêm a linguagem do conhecimento (*ídmēn... ídmēn*)⁹³, mas não da memória ou da recordação. Desse modo, todos os elementos básicos desse canto – seu conhecimento, prazer e audição – são uma perversão do verdadeiro canto heróico: quem se deleita com o vazio do seu encantamento paralisa-se em uma audição puramente física, cuja imagem mais representativa é um monte de peles e ossos em estado de putrefação, contraposta à figura do herói ativo em constante movimento celebrado pelos poetas dos *kléa andrôn*.⁹⁴

A atividade heróica reencontra sua forma poética quando Ulisses, no final do

⁹⁰ PUCCI, 1994, p. 292: “... l’*Odysse* permet à Ulysse d’éviter la mort, mais jamais d’y échapper complètement. Le chant de la survie fait de la ‘belle mort’ le centre de ses préoccupations, ce qu’il faut éviter.”

⁹¹ SEGAL, 1994, p. 100: “...heroic adventure as something frozen and crystallized into lifeless, static form, something dead and past, a subject for song and nothing more.”

⁹² HOMERO, *Odisséia*, xii, 191.

⁹³ *Idem*, xii, 189 e 191; cf. HESÍODO, *Teogonia*, 27ff.; HOMERO, *Ilíada*, II, 485f.

⁹⁴ SEGAL, 1994, p. 105.

canto xxiii, após exterminar os pretendentes com seu arco e flecha, diz ao poeta Fêmio para tocar um límpido som em sua lira, a fim de que “quem ouvir lá de fora, quer seja alguém que aqui habite, ou alguém que passa no caminho, pense que celebramos uma boda.”⁹⁵ Dessa maneira, a notícia sobre a morte dos pretendentes não se espalharia e Ulisses, junto com seus comparsas, ganharia tempo para sair da cidade. Festa e assassinato, casamento e guerra, amor e morte, prazer e virtude: a lira do poeta readquire, desse modo, a sonoridade do arco e flecha, como na comparação do canto xxi, estabelecida antes do embate sangrento.⁹⁶

Com isso, a poesia deixa de ser uma mera celebração hedonista sobre feitos heróicos para se transformar em uma ação, que transmite a difícil experiência do embate com espadas mais do que o prazer de cantos meramente sedutores. Como veremos a seguir, Helena incorpora essas duas tendências poéticas, a partir de um jogo de inversões tipicamente odisséico.

A loucura de Helena

No banquete do palácio espartano, os homens se encontram embriagadamente entregues às palavras de Helena. Eles anseiam pela audição de histórias prazerosas, contadas em público por uma mulher, o que é por si mesmo excitante, inusitado, perigoso, fato realçado pelo termo *térpsis*, que remete ao mesmo prazer do canto das Sereias. Porém, ao contrário destas, Helena não reclama o conhecimento de todas as coisas e, humildemente, delimita a extensão da sua voz:

πάντα μὲν οὐκ ἄν ἐγὼ μυθήσομαι οὐδ' ὀνομήνω,
 ὅσσοι Ὀδυσσῆος ταλασίφρονός εἰσιν ἄεθλοι·
 ἀλλ' οἶον τόδ' ἔρεξε καὶ ἔτλη καρτερὸς ἀνὴρ
 δῆμῳ ἔνι Τρώων, ὅθι πάσχετε πῆματ' Ἀχαιοί.

Não poderei contar nem narrar todas as coisas
 que o sofredor Ulisses combateu.
 Mas que feitos praticou e agüentou aquele homem forte

⁹⁵ HOMERO, *Odisséia*, xxiii, 134-136.

⁹⁶ *Idem*, xxi, 404ff.

no território dos Troianos, onde vós Aqueus desgraças sofrestes!⁹⁷

Em lugar das desgraças sofridas pelos Aqueus, Helena foca sua narrativa no que praticou e agüentou Ulisses, definido por ela como um homem forte (*karteròs anér*). Nessa escolha temática, Helena descarta o sofrimento coletivo em prol da ação individual. No entanto, em sua descrição, Ulisses não aparece com as reluzentes tornozeleiras, presas com fivelas de prata; nem com a couraça policroma do Eácide ou a espada de bronze com cravos de prata; sob sua cabeça, não apavora nenhum inimigo o elmo coriscante com cauda eqüina e ondulante penacho. Aos olhos de Helena, Ulisses não porta, como Pátroclo, a armadura sagrada de Aquiles.⁹⁸ Desfigurando seu próprio corpo com golpes horríveis e vestindo trajes de um mendigo, ele detém a imagem de um homem desprezível, sem nenhuma honra, que vive em função do estômago e, para sobreviver em meio aos poderosos, substitui a força pela astúcia (*mêtis*) do disfarce.⁹⁹

Sob a máscara de um anti-herói, Ulisses penetra em Tróia às escondidas. Nesse ponto, Helena emprega o falso começo da *recusatio*¹⁰⁰ e altera o plano inicial dos seus *mûthoi*, que previa uma narrativa sobre os feitos de Ulisses. Ao invés disso, Helena revela como ela mesma foi a única capaz de reconhecer seus disfarces graças aos poderes de perscrutação. Para ganhar a confiança do Laertide, fazê-lo confessar sua identidade e revelar o plano dos Aqueus contra os Troianos, Helena deu-lhe um banho, ungiu-o com azeite e jurou-lhe segredo.

Ao longo da *Odisséia*, uma série de banhos marca o retorno de Ulisses a Ítaca. Quando ele chega à Feácia e encontra Nausícaa no bosque, a princesa ordena às suas criadas para lhe banhar no rio (*loúsate t'en potamôi*). Envergonhado pela nudez, Ulisses recusa o favor das donzelas e banha a si mesmo.¹⁰¹ Uma vez no palácio de Alcínoo, o rei dos Féaces também ordena a sua mulher Arete que prepare um banho quente (*thermà loétra*) para Ulisses.¹⁰² O poeta descreve sua preparação com uma dicção formular, que repete, palavra por palavra, a descrição do banho quente com o qual se limpou, na *Iliada*, o cadáver de Pátroclo, dando-se início aos rituais funerários necessários para a

⁹⁷ HOMERO, *Odisséia*, iv, 240-243. Frederico Lourenço traduz *áethloi* como “padeceu”.

⁹⁸ *Idem*, *Iliada*, XVI, 130-139.

⁹⁹ Para uma definição de Ulisses como um anti-herói, que privilegia as necessidades do estômago (*gastér*) em detrimento da honra, ver PUCCI, 1994.

¹⁰⁰ Em sua análise sobre o falso começo da *recusatio* em Górgias e Heródoto, Hayden Pelliccia, a partir de Píndaro, a define como um recurso retórico em que o poeta começa a desenvolver uma história, ou versão de uma história, mas, antes de terminá-la, decide por alguma razão abandoná-la por algum outro tópico, versão ou passagem. (*Op. cit.*, 1992, p. 64.)

¹⁰¹ *Idem*, *Odisséia*, VI, 210.

¹⁰² *Idem*, viii, 450-458.

passagem da sua *psykhé* rumo ao Hades.¹⁰³

No caso de Ulisses, o banho de Arete precipitou sua reintegração no mundo ultra-civilizado da longínqua Feácia, onde os homens viviam em uma sociedade refinada e praticamente sem conflitos, mas permaneciam isolados. Tal processo de renascimento por meio de banhos se verifica, ainda, no episódio em que Euricleia lava os pés do disfarçado Laertide, vê sua cicatriz e reconhece sua identidade.¹⁰⁴ Quando Helena institui o privilégio de ter iniciado a seqüência desses banhos, ela se associa às mulheres humanas que, ao contrário da mortífera sedução exercida pelas mulheres não-humanas, favoreceram o retorno de Ulisses à vida graças aos seus hospitaleiros acolhimentos.¹⁰⁵

Devido à hospitalidade de Helena, Ulisses retornou são e salvo às naus aquéias. Nesse percurso, ele matou muitos Troianos e trouxe consigo importantes notícias sobre seus inimigos. Em decorrência desses acontecimentos funestos, as mulheres choram seus mortos no palácio de Príamo, mas Helena se alegra (*kháire*) porque, ao invés de sofrimento, seu coração almeja o fim da guerra e o retorno para Esparta junto a Menelau.

A alegria graciosa de Helena lembra as características atribuídas pela *psykhé* de Agamêmnon a Penélope que, devido à fama da sua excelência (*kléos aretês*), estava destinada a receber dos imortais um canto gracioso (*aoidén khariëssan*). Definido como um elogio à capacidade feminina de recordar o marido ausente e preservar a índole do casamento, esse canto é um antídoto ao renome horrível (*khalepén phêmin*) recaído sobre todas as mulheres, em consequência dos crimes cometidos por Clitemnestra, que matou seu marido Agamêmnon no retorno da guerra.

Tal comportamento se tornou tema de um canto detestável (*stugèrè aoidé*), concebido como uma censura contra o gênero feminino em geral, que incluía até mesmo as mulheres que praticavam boas ações. Penélope seria a única exceção: pela sua grande

¹⁰³ *Idem, Iliada*, XVIII, 343-355. Em toda a poesia homérica, apenas Ulisses, Pátroclo e Macáon (XIV, 3ff.) recebem banhos quentes. Para este último, essa prática tem a função medicinal de limpar os coágulos de sangue; no caso de Pátroclo, como salientou J.-P. Vernant (1982), a função dos banhos quentes consiste em deixar seu cadáver com a aparência adequada para uma *bela morte*. Ulisses é o único a receber um banho quente com a exclusiva finalidade de obter prazer, tendo em vista que ele já havia se limpado com as águas do rio em sua chegada à Feácia. Esse prazer obtido graças à terapia dos banhos quentes faz com que Ulisses retome os sentidos do seu próprio corpo, em um processo regenerativo pelo qual ele passa durante sua estadia entre os Féaces e que foi analisado por Charles Segal em seu *Singers, Heroes, and Gods in the Odyssey*, 1994, 12-64. Ver, ainda, a análise de David Bouvier, 1987, p. 9-29, sobre os banhos quentes preparados por Andrômaca a Hector, que nunca lavaram seu marido morto por Aquiles.

¹⁰⁴ HOMERO, *Odisséia*, xix, 392-394.

¹⁰⁵ Ver sobre a participação de mulheres inumanas e humanas no retorno de Ulisses em SCHEIN, 1995.

excelência, ao invés de censura, os deuses lhe reservaram um elogio para a celebração dos seus atos memoráveis. Contudo, no retrato que faz de si mesma, Helena parece mais próxima do canto gracioso de Penélope que do canto detestável de Clitemnestra, como indica o verbo *kháirein*, referente à alegria sentida pelo seu coração, com a possibilidade de retorno ao *oikos*.¹⁰⁶

Mas se a alegria de Helena sugere uma ligação com o canto gracioso de Penélope, no final da sua fala, ela logo revela que, pelo menos em um passado longínquo, esse sentimento nem sempre prevaleceu:

ἄτην δὲ μετέστανον, ἦν Ἀφροδίτη
δῶχ'...¹⁰⁷

E lamentei a loucura (*áte*), que Afrodite me impusera...¹⁰⁸

Dentro da lógica expressa pela *psykhé* de Agamêmnon, os atos de Helena já foram passíveis de se tornar tema para um canto detestável (*stugèrè aoidé*). No entanto, é o caso de perguntar: após retomar seu casamento com Menelau, Helena teria se transformado em um exemplo de excelência feminina passível de se tornar tema para um canto gracioso (*aoidén khariéssan*)? Para averiguarmos essa possibilidade, será necessário analisar o exemplo de Penélope.

Quem é a melhor das mulheres?

Quando reconhece Ulisses no canto xxiii, Penélope não o abraça de imediato, porque teme ser enganada por algum homem com palavras. Apenas no momento em que Ulisses desvenda o segredo da cama nupcial, que ele mesmo construíra sobre o tronco irremovível de uma oliveira, a rainha de Ítaca se deixa convencer e arrefece a incredulidade do seu coração. Ela, então, justifica tamanha desconfiança, citando o exemplo de Helena:

αἰεὶ γάρ μοι θυμὸς ἐνὶ στήθεσσι φίλοισιν
ἐρρίγει, μὴ τίς με βροτῶν ἀπάφοιτ' ἐπέεσσιν

¹⁰⁶ HOMERO, *Odisséia*, xxiv, 193-202.

¹⁰⁷ HOMERO, *Odisséia*, iv, 261-262.

¹⁰⁸ HOMERO, *Odisséia*, iv, 261-262.

ἐλθών· πολλοὶ γὰρ κακὰ κέρδεα βουλεύουσιν.
 οὐδέ κεν Ἀργεῖη Ἑλένη, Διὸς ἐκγεγαυῖα,
 ἀνδρὶ παρ' ἄλλοδαπῷ ἐμίγη φιλότητι καὶ εὐνή,
 εἰ ἤδη, ὃ μιν αὖτις ἀρήϊοι υἴες Ἀχαιῶν
 ἀξέμεναι οἰκόνδε φίλην ἐς πατρίδ' ἔμελλον.
 τὴν δ' ἦ τοι ρέξαι θεὸς ὤρορεν ἔργον ἀεικές·
 τὴν δ' ἄτην οὐ πρόσθεν ἐὼ ἐγκάθετο θυμῷ
 λυγρὴν, ἐξ ἧς πρῶτα καὶ ἡμέας ἴκετο πένθος.¹⁰⁹

É que o coração no meu peito sentia sempre um calafrio quando
 pensava que aqui poderia vir algum homem que me enganasse
 com palavras. Muitos só pensam no mau proveito.
 Helena, a Argiva, filha de Zeus, nunca se teria deitado
 em amor com um homem estrangeiro, se soubesse
 que os filhos belicosos dos Aqueus a trariam
 novamente para casa, para a amada terra pátria.
 Porém o deus levou-a a cometer um acto vergonhoso;
 o castigo amargo, a partir do qual viria para nós a tristeza.

Ao contrário de Helena, Penélope se revela mais clarividente.¹¹⁰ Ela teme as
 conseqüências de atos imprudentes e mantém seu espírito intratável (*thumòn apenéa*)
 frente aos impulsos de Afrodite. Em toda poesia homérica, o adjetivo *apénés* refere-se
 apenas aos temperamentos intratáveis de homens e deuses.¹¹¹ A partir do momento em
 que Euricleia revela a identidade de Ulisses para Penélope, ela aparece aos olhos dos
 seus observadores com esse mesmo temperamento, o que ressalta a natureza inabitual
 e desconcertante da sua reação feminina.¹¹² Enquanto todos os outros personagens
 reconhecem Ulisses imediatamente, Penélope mantém-se impassível em seu ceticismo.
 Ao invés de reconhecê-lo à primeira vista, ela testa a veracidade da sua identidade.

¹⁰⁹ *Idem*, xxiii, 215-224 ff.

¹¹⁰ Conforme Mihoko Suzuki, “o que sustinha Penélope era, precisamente, sua vigilante consciência da passagem do tempo, sua habilidade em sobreviver ao insuportável presente por meio dessa memória do passado, e esperar, ainda que de forma tênue, pelo futuro.” (*Op. cit.*, 1989, p.75: “What sustained Penelope was precisely her vigilant consciousness of the passage of time, her ability to live out the unbearable present by harnessing to it the memory of the past, and hope, however tenuous, for the future.”)

¹¹¹ Ver todas as referências desse adjetivo em PAPADOPOULOU-BELMEHDI, 2003, p. 53, n. 22.

¹¹² Euricleia (72), Telémaco (97) e Ulisses (166-167, 172) designam o comportamento de Penélope empregando esse adjetivo em expressões variadas.

Para Papadopoulou-Belmehti, a excessiva prudência de Penélope, cuja inflexibilidade fez com que até mesmo Ulisses visse nela o coração mais duro de toda a espécie feminina¹¹³, deve-se à sua desconfiança em relação aos ciúmes dos deuses contra a felicidade amorosa, mas também a uma disputa (*éris*) travada entre as mulheres da *Odisséia* pelo título de maior excelência.¹¹⁴

No canto v, Calipso nos explicita essa relação intrínseca entre o ciúme divino e a disputa feminina: quando Hermes lhe revela a decisão dos deuses favorável ao retorno de Ulisses, a ninfa condena o ciúme divino, que não permite o estabelecimento de uma relação duradoura, quiçá eterna, entre mulheres imortais e homens mortais. Para corroborar sua indignação, ela cita os exemplos de outros casais formados por deusas e humanos, notadamente, Aurora e Oríon, Deméter e Iásion.¹¹⁵

No entanto, a própria Calipso também sente ciúmes, quando declara sua indignação em relação ao desejo de Ulisses pelo retorno junto a Penélope. Ela não compreende como o Laertide troca a promessa de vida eterna e a beleza de uma ninfa pelo envelhecimento ao lado de uma mortal.¹¹⁶ De um lado, Calipso acredita que os deuses a afastam de Ulisses devido ao ciúme; de outro, esse mesmo sentimento expresso pela ninfa atrasa o reencontro de Ulisses e Penélope durante sete longos anos. Uma narrativa espelha a outra e as duas partes se complementam como inversões do mesmo: entre a separação de uns e o reencontro adiado de outros, impera o ciúme dos deuses.¹¹⁷

Mas se Ulisses tivesse optado por desposar Calipso, ele agiria de modo insolente, na medida em que tanto a *Iliada* quanto a *Odisséia* estão de acordo, ao menos, neste ponto: nenhum herói pode alcançar a imortalidade, igualando-se às divindades.¹¹⁸ Segundo revelou a própria Calipso, os exemplos de Aurora e Oríon ou de

¹¹³ HOMERO, *Odisséia*, xxiii, 166-167.

¹¹⁴ PAPADOPOULOU-BELMEHTI, 2003, p. 67.

¹¹⁵ HOMERO, *Odisséia*, v, 116ff.

¹¹⁶ *Idem*, v, 209ff.

¹¹⁷ Pucci mostrou que esse ciúme é uma alusão à disputa entre a tradição iliádica favorável ao *kléos* e a tradição odisséica favorável ao *nóstos*. (*Op. cit.*, 1994, p. 57-70). No entanto, é preciso observar que os motivos pelos quais os deuses são contrários à união entre mortais e imortais podem ser de outra natureza e não necessariamente o ciúme. Esta visão é, exclusivamente, de Calipso. No caso de Penélope, ela não se refere ao ciúme da ninfa, mas experimenta a realidade dos seus efeitos, na medida em que Calipso oculta Ulisses em sua ilha, atrasando seu retorno por não aceitar que ele prefere uma mortal.

¹¹⁸ Proteu disse a Menelau que, pelo fato de ele ser casado com Helena, o Atrida estaria destinado à vida eterna nos Campos Elísios (iv, 561ff). Contudo, é preciso considerar que a afirmação de Proteu existe apenas como uma promessa de tempos vindouros. Sua realização no futuro não garante o cumprimento dessa promessa. Conforme Pucci, a impossibilidade de o herói conquistar a vida eterna é o motivo central de Ulisses preferir morrer como humano, em lugar de aceitar o convite de Calipso para viver como um deus. (*Op. cit.*, 1994, p. 67).

Deméter e Íasion comprovam que a conseqüência dessa união não é a prometida vida eterna, mas a morte dos homens, causada pelas flechas de Ártemis ou pelos trovões de Zeus. Em sua despedida, a ninfa diz que se Ulisses soubesse quantas desgraças ainda sofreria antes do seu retorno, ele permaneceria ao seu lado como um imortal. No entanto, Ulisses prefere esses sofrimentos em lugar da vida eterna. Consciente das suas próprias responsabilidades frente aos rumos do destino, ele não quer ultrapassar os limites impostos por Zeus no canto I da *Odisséia*:

ἐξ ἡμέων γάρ φασι κάκ' ἔμμεναι· οἱ δὲ καὶ αὐτοὶ
σφῆσιν ἀτασθαλίησιν ὑπὲρ μόρον ἄλγε' ἔχουσιν¹¹⁹

De nós (os deuses) [dizem] provêm as desgraças, quando são eles (os mortais),
pela sua louca insolência, que sofrem mais do que reservou o destino!

[OBS.: Esta não foi a tradução já utilizada na primeira citação da passagem!]

Ao invés de *hypèr móron*, Ulisses prefere ser *dúsmoros*, ou seja, sofredor, desafortunado. Ele sabe que este é o destino de todos os mortais e de nenhuma maneira deseja transgredir essa regra. Com isso, Ulisses garante a continuidade do poema que o consagrará como o melhor dos heróis, não pela sua morte gloriosa no campo de batalha, mas pelo seu retorno são e salvo ao mundo dos homens. Em certa medida, a *Odisséia* existe graças à capacidade de Ulisses em escapar aos encantos de mulheres divinas, mas também em afirmar sua consciência dos limites humanos.¹²⁰

Penélope apresenta uma prudência semelhante. Ela mantém seu coração intratável mesmo após o retorno do aguardado marido, porque teme a trapaça de algum deus. Aos seus olhos, o recém-chegado Ulisses ainda detém a alteridade do mundo heróico, que não é o mesmo de Ítaca. Quando mata a multidão de pretendentes reunida no pátio do seu palácio, Ulisses apresenta uma força descomunal possuída apenas pelos deuses, como a própria Penélope ressalta em resposta às revelações de Euricleia.¹²¹ Além disso, antes de ela formular a prova da cama, Ulisses toma seu último banho no ciclo do poema. Ungido de azeite, vestido de bela capa e túnica, tonificado pela graciosidade emanada de Atena, ele aparece “igual de corpo aos deuses imortais.”¹²²

¹¹⁹ HOMERO, *Odisséia*, i, 32-33. Eu alterei a tradução de Frederico Lourenço, que prefere assim: “De nós (dizem) provêm as desgraças, quando são eles, / pela sua loucura, que sofrem mais do que deviam!”

¹²⁰ PUCCI, 1994, p. 62-63.

¹²¹ HOMERO, *Odisséia*, xxiii, 62-67 e 81-84.

¹²² *Idem*, 163.

Diante da sua aparência divina, Penélope não quer correr riscos: ela sabe que a desconfiança é a única arma contra as artimanhas dos deuses. Devido à sua consciência da malignidade divina, a rainha de Ítaca revela-se a companheira mais digna do *polytropos* Ulisses que, provando toda a sua astúcia, recusou a oferta de uma imortalidade potencialmente trágica para aguardar a morte junto de Penélope. Da mesma maneira, ela evita o risco de se deixar seduzir por um deus, ultrapassando os limites do seu “destino”, ou seja: situando-se *hypèr móron*.

Assim, Penélope se afirma como a única mulher capaz de resistir aos obscuros desígnios dos deuses. Ela possui no mais alto grau o supremo critério odisséico de excelência: a *mêtis*. Ao invés de traduzir esse termo fundamental para a decifração da *Odisséia*, vejamos sua definição nas palavras de Detienne e Vernant:

A *mêtis* é uma forma de inteligência e de pensamento, um modo de conhecer; ela implica um conjunto complexo, mas muito coerente, de atitudes mentais, de comportamentos intelectuais que combinam faro, sagacidade, previsão, flexibilidade de espírito, simulação, malícia, atenção vigilante, sentido de oportunidade, habilidades diversas, uma experiência longamente adquirida; ela se aplica às realidades fugazes, movediças, desconcertantes e ambíguas, que não se prestam nem à medida precisa, nem ao cálculo exato, nem ao raciocínio rigoroso.¹²³

Ulisses é, por excelência, o herói da *mêtis*, na medida em que, segundo Aquiles, ele fala “uma coisa e esconde outra na mente.”¹²⁴ O Laertide detém a arte do disfarce e ilusão, sendo capaz de manipular a necessidade e alterar a realidade por meio da trapaça. Devido ao seu domínio dessa inteligência prática, ele está apto a superar aquilo que Pucci chamou o *império da necessidade*, que “compreende essencialmente a morte, o esquecimento, a disseminação (a interminável deriva) e a perda de si.”¹²⁵

¹²³ DETIENNE e VERNANT, 1974, p.10: “La mêtis est bien une forme d’intelligence et de pensée, un mode du connaître; elle implique un ensemble complexe, mais très cohérent, d’attitudes mentales, de comportements intellectuels qui combinent le flair, la sagacité, la prévision, la souplesse d’esprit, la feinte, la débrouillardise, l’attention vigilante, le sens de l’opportunité, des habilités diverses, une expérience longuement acquise; elle s’applique à des réalités fugaces, mouvantes, déconcertantes et ambiguës, qui ne se prêtent ni à la mesure précise, ni au calcul exact, ni au raisonnement rigoureux.”

¹²⁴ HOMERO, *Iliada*, IX, 312.

¹²⁵ PUCCI, 1994, p. 34: “...comprend essentiellement la mort, l’oubli, la dissémination (l’interminable dérive) et la perte de soi.” Ver, ainda, nesta mesma página, as noções de *polytropia* e *dólos*, sinônimos de *mêtis*, que definem a inteligência de Ulisses.

Se Ulisses é o herói da *mêtis*, Penélope é sua heroína.¹²⁶ Dia e noite, ela tece uma mortalha para seu sogro Laerte, pai de Ulisses. Penélope se casará com um dos pretendentes, somente após a conclusão dessa obra feminina. De dia, ela tece; de noite, ela desfaz a trama dos fios. Com esse estratagema, Penélope anula a ameaça da violência masculina e preserva a integridade do reino até o retorno de Ulisses. A rainha de Ítaca tece uma *mêtis*, no sentido traçado por Papadopoulou-Belmehti em seu *Le Chant de Penélope*:

Tecer uma *mêtis* é conceber um projeto que permitirá prevalecer sobre outros, dirigir as vontades e situações. Nós poderemos mesmo dizer que por essa metáfora o homem se aproxima do domínio das *Moirai* – que fixam os destinos fiando-o –, pois nesses contextos a tecelagem se acha associada à idéia de ‘dirigir’.¹²⁷

Penélope dirige seu destino, na medida em que nenhum homem, nenhum deus, nenhuma armadilha a desvia dos seus propósitos: ela sabe manter-se dentro dos limites humanos estabelecidos por Zeus. Se não é superior a Calipso em termos de forma e estatura, nem detém o poder da imortalidade, ainda assim, Penélope é a melhor das mulheres, porque possui a prudência necessária para suportar as provas (*áethloi*) do destino. Devido à sua excelência, ela é o prêmio máximo para o melhor dos heróis. Na *Odisséia*, a definição desse título se reduz à questão: quem vai desposar Penélope? Ulisses mata os pretendentes, que cortejam sua mulher; ele vence a disputa pela filha de Icário e essa re-conquista se revela a chave para a definição do seu *kléos*. Em última análise, Penélope confere a Ulisses sua verdadeira identidade heróica.

Aparência e verdade feminina

Em sua resposta à versão de Helena sobre sua participação na Guerra de Tróia, Menelau começa afirmando que sua mulher contou todas as coisas conforme a ordem apropriada (*katà moîran*). Em seguida, ele também reconhece a superioridade de

¹²⁶ De fato, Pucci reconhece em Ulisses o herói da *polytropía*, uma espécie de *mêtis* sem a finalidade de vitória (Cf. *idem*, 1994, p. 33-34).

¹²⁷ PAPAPOULOU-BELMEHTI, 1994, p. 83: “Tisser une *mêtis*, c’est concevoir un projet qui permettra de l’emporter sur d’autres hommes, de diriger les volontés et les situations. Nous pourrions même dire que par cette métaphore l’homme approche le domaine des *Moirai* – qui fixent les destins en filant –, car dans ces contextes le tissage se trouve associé à l’idée de ‘dirigir’.”

Ulisses, cuja coragem e coração não são igualados aos de nenhum outro homem. Mas Menelau reconhece a superioridade do Laertide, não a partir do ponto de vista focado por Helena, mas a partir da sua própria percepção lapidada ao longo de inúmeras viagens, onde ele conheceu os conselhos e pensamentos de muitos heróis.

O exemplo mais flagrante dessas experiências pedagógicas vividas por Menelau em terras estrangeiras remete ao episódio na ilha de Faros, onde ele forçou o deus Proteu a orientá-lo em seu retorno à Lacedemônia.¹²⁸ O Velho do Mar é o mestre da mentira e da verdade ou, como assinalou Froma Zeitlin, ele é a figura da verdade mutável¹²⁹, que se transforma em diferentes criaturas, quando aprisionado por Menelau e seus companheiros, até se cansar e retomar sua forma original. Apenas nesse momento, o Atrida tem acesso à sua profecia, segundo à qual Zeus reservou o futuro imortal ao marido da sua filha Helena.

Dessa experiência com Proteu, Menelau descobriu não somente seu futuro glorioso nos Campos Elísios, mas também de que maneira se extrai a verdade das metamorfoses divinas. Idótea, a filha de Proteu, foi quem lhe ensinou tal artimanha, dizendo que ele e seus companheiros deveriam se ocultar em meio às focas da praia, agarrando o Velho do Mar em sua aparição prevista para o meio dia. Na verdade, Idótea lhe ensinou duas lições: além de revelar o segredo de Proteu, também confirmou o caráter traidor da natureza feminina, capaz de enganar o próprio pai, ainda que, neste caso específico, não houve maiores conseqüências para ele.

Menelau não somente aprendeu que as representações miméticas detêm uma verdade, como também reafirmou sua certeza de que as mulheres não são confiáveis. Contudo, essa não foi sua primeira lição em tais matérias: quando ainda se encontrava em Tróia, Ulisses lhe oferecera uma introdução ainda mais instrutiva durante o episódio do Cavalo de Tróia, como o próprio Menelau nos revela na seqüência da sua narrativa.

O canto gracioso de Penélope

Enquanto os Aqueus se ocultavam no interior do Cavalo de Tróia, Helena se aproximou possivelmente enviada por algum deus. Acompanhava-a Deífobo, outro filho de Príamo e provavelmente seu terceiro marido, com quem Helena teria se casado após a morte de Alexandre. Ela chama pelo nome dos Dânaos, imitando as vozes das

¹²⁸ HOMERO, *Odisséia*, iv, 351ff.

¹²⁹ ZEITLIN, 1981, p. 322.

suas mulheres. Os Aqueus desejam responder aos seus chamados, mas Ulisses os retêm, inclusive pressionando a boca de Ânticlo com suas mãos, em um gesto expresso pelo mesmo verbo *piézein* em fim de verso, utilizado para descrever a ação realizada de Menelau em segurar Proteu.¹³⁰

Kakridis nos mostrou como deve ter sido insuportavelmente inquietante para os Aqueus, ocultados no interior do Cavalo, ouvir as vozes das suas mulheres, após tantos anos de separação e no momento mais extremo de toda a guerra.¹³¹ Situado próximo ao palácio de Príamo, o dolo engenhoso concebido por Ulisses, uma vez descoberto por seus inimigos, poderia ser a qualquer instante queimado ou lançado dos altos muros. Mas eis que, ao invés da violência guerreira, no momento mais tenso jamais vivido pelos Aqueus, ressoam, doces, acalentadoras, sensuais, maternais, as vozes improváveis das suas amadas esposas, abandonadas na distante Hélade dez anos atrás.

Por certo, não fazia nenhum sentido a aparição das suas mulheres em meio à cidade de Tróia, ainda assim, a audição das suas vozes se revelou de tal forma perturbadora que até mesmo heróis de primeira grandeza como Menelau e Diomedes não resistiram e, completamente hipnotizados, fizeram menção de responder aos seus chamados, desconsiderando o absurdo dessa situação. Tomados por enorme excitação, eles perderiam o controle sobre si mesmos e se deixariam enganar pelos encantos dessas vozes, não fosse a lucidez de Ulisses, que os prendeu com mãos firmes.

Mas se Ulisses desvenda as artimanhas de Helena, esse mestre na arte de resistir aos sofrimentos impostos pelo destino, que suportou até os cantos das Sereias, não apresenta a mesma firmeza diante de Penélope, autora da última prova enfrentada por Ulisses antes da conclusão do seu retorno. Assim como Menelau e Agamêmnon caíram nas armadilhas de Helena e Clitemnestra, Ulisses também se deixa enganar por Penélope, quando ela solicita a Euricleia para preparar sua cama fora do quarto sponsalício. A filha de Icário sabia que Ulisses sabia que ela sabia que a cama construída pelo Laertide sobre uma oliveira era irremovível. Mas, pela primeira vez, ele duvidou dessa verdade.

No entanto, quando sua mulher detém a confirmação de que Ulisses sabia que ela sabia que ele sabia da cama irremovível, ela abrandava a cólera do seu marido, afirmando não ser a responsável pela dor (*oizun*) do casal, mas os próprios deuses¹³² e

¹³⁰ HOMERO, *Odisséia*, iv, 287 e 419.

¹³¹ KAKRIDIS, 1971, 48.

¹³² HOMERO, *Odisséia*, xxiii, 210-212.

também Helena, por quem os Aqueus, entre eles Ulisses, abandonaram suas esposas a fim de resgatá-la.¹³³

O rei de Ítaca não leu os signos de Penélope corretamente: ele os pensava a partir do contexto iliádico e, por isso, não desconfiou da trama concebida por sua mulher, ainda que não tivesse nenhuma dúvida sobre a impossibilidade de qualquer mortal mover sua cama. Ulisses conhecia a realidade da guerra, mas nada sabia sobre o que se passava no *oikos*. Ele aprende esse contexto da *Odisséia* com sua mulher e descobre que o mesmo não mais condiz com a justificativa da loucura maligna (*áte lygrá*), cuja conseqüência é tanto a poesia lúgubre de Fêmio, quanto os destinos épicos de Helena e dos que lutaram pelo seu retorno. Ao invés da dor lutuosa inesquecível, esse novo contexto pressupõe o deleite e o charme do canto gracioso, que os deuses conceberam exclusivamente a Penélope.

A rainha de Ítaca é, portanto, símbolo maior de astúcia e memória, que encarna noções sofisticadas de uma interioridade meditativa, capaz de alterar a ordem exterior a partir da sua própria subjetividade, desejo, *mêtis*. Como salientou Papadopoulou-Belmehti em sua conclusão do livro dedicado à rainha de Ítaca, essas características de Penélope constituem a expressão mais pulsante da *mêtis*, que se desdobra em dois registros: alterar a aparência segundo os contornos do desejo; apagar a distância entre ser e parecer.¹³⁴

Se na *Odisséia* prevalece a *intriga da predestinação*, segundo a qual todo acontecimento narrado é previamente concebido por fontes divinas¹³⁵, Penélope se torna a expressão da sua verdade poética, pelo fato de ela agir sempre sob os signos portadores das marcas do destino, cuidando para não ultrapassar seus limites e deflagrar os males da *áte*. Diz, ainda, Papadopoulou-Belmehti:

Como capacidade de discernimento, a astúcia assume então outro valor: ela é o saber capaz de identificar a mensagem do destino. A extrema desconfiança manifestada pelos grandes espíritos do poema diante das aparências adquire assim todo seu sentido: conhecer o porvir não basta, é preciso saber distinguir os signos do seu advento.”¹³⁶

¹³³ *Idem*, 218-221.

¹³⁴ PAPADOPOULOU-BELMEHDI, 1994, p. 207.

¹³⁵ TODOROV, 1978.

¹³⁶ PAPADOPOULOU-BELMEHDI, 1994, p. 207: “En tant que capacité de discernement, la ruse prend alors une autre valeur: elle est le savoir à même d’identifier le message du destin. L’extrême méfiance manifestée par les grands esprits du poème face aux apparences acquiert ainsi tout son sens : connaître l’avenir ne suffit pas, il faut savoir distinguer les signes de son avènement.”

Associada à memória iliádica, Helena desconhece essa habilidade odisséica desenvolvida por Penélope. Como revelam os episódios do Canto iv, ela possui enorme capacidade de reconhecer a identidade da aparência física, mesmo quando se trata do Ulisses disfarçado, do Cavalo de Tróia ou do Telémaco transformado pelo tempo. No entanto, ela não previu que sua ação faria os Aqueus partir em sua recaptura. Essa falta de percepção antecipatória causou o sofrimento de muitos, pelo menos, sob o ponto de vista de Penélope, ou seja, sob o ponto de vista de alguém que esperou vinte anos o marido retornar de uma guerra travada em nome de Helena.

Mas seria então o caso de indagar qual a responsabilidade do próprio Ulisses e seus companheiros que decidiram abandonar suas esposas para resgatar a mulher de Menelau? Os homens também não teriam agido de forma excessiva ao declarar guerra contra os troianos? Helena foi a responsável pelo conflito ou os Gregos se precipitaram em sua ânsia de vingança? Se Helena partiu com Alexandre por vontade própria, ela estava errada em seguir os encantos de Afrodite?

E se pensarmos como Safo que, referindo-se à fuga de Helena com Alexandre, disse ser a coisa mais bela o que quer que se ame?¹³⁷ Nesse caso, ela não estaria certa em se deixar seduzir por Alexandre? A censura de Penélope – que reafirma o veredicto expresso pela *psykhé* de Agamêmnon no Hades, segundo o qual muitos pereceram devido a Helena¹³⁸ – lhe atribui a culpa pelos sofrimentos dos Aqueus. Em seu julgamento, no entanto, falta uma referência à responsabilidade masculina nesse conflito. Essa questão será debatida pela tradição pós-homérica, primeiramente, no

¹³⁷ SAFO, fr. 16, 1-4:

οἱ μὲν ἵππῶν στρότον οἱ δὲ πῆσδων
οἱ δὲ νάων φαῖσ' ἐπ[ι] γᾶν μέλαι[ν]αν
ἔ]μμεναι κάλλιστον, ἔγω δὲ κῆν' ὄτ-
τω τις ἔραται·

Alguns, renques de cavalo, outros, de soldados,
e outros, de naus – sobre a terra negra dizem
ser a coisa mais bela, mas eu (digo): o que quer
que se ame.

¹³⁸ HOMERO, *Odisséia*, xi, 438.

século VI a. C. pelo poeta mélico Estesícoro¹³⁹ e, na seqüência, por Heródoto, que concebe uma revisão do mito de Helena em sua versão egípcia da Guerra de Tróia. Passemos, então, a essa revisão proposta por Heródoto.

¹³⁹ Estesícoro escreveu um poema chamado *Palinódia*, no qual teria recantado as aventuras de Helena na forma de um elogio consagrador da sua excelência divina. Nos únicos versos desse poema que sobreviveram e que se encontram citados no *Fedro* de Platão (243a-b), lê-se que Helena nunca foi a Tróia. Platão nos diz que, após blasfemar Helena em um primeiro poema, assim como aconteceu a Homero, Estesícoro ficou cego. No entanto, o poeta da ode coral triádica conhecia um antídoto: ele formulou sua *Palinódia* no intuito de recantar os destinos de Helena na forma de um elogio e, com isso, recuperou a visão. No *Oxyrhynchus Papyri* 2506, fr. 26, encontramos um comentário anônimo baseado em *Sobre Estesícoro*, obra atribuída a Camaleão, discípulo de Aristóteles, onde se lê, na tradução de Giuliana Ragusa de Faria, que esse filósofo peripatético “diz que Estesícoro fez ir a Tróia o simulacro (*eidolon*), mas Helena permaneceu ao lado de Proteu”. Ver comentário de FARIA, 2008, p. 235-241.

2. A Helena da tradição historiográfica

2.1 O desconhecido destino de Helena na Guerra de Tróia: a versão egípcia da *Iliada*

No livro II, 113-120 de *Histórias*, Heródoto nos conta uma versão egípcia do mito de Helena, segunda a qual a famosa causadora da guerra entre gregos e troianos nunca esteve em Tróia. Durante os dez anos de conflito, esta outra Helena diferente daquela retratada pela tradição homérica permanece, ao contrário, no Egito, onde se mantém fiel a Menelau, graças ao bom-senso do rei Proteu, que a preserva intocada em seu palácio. Heródoto ouviu essa história de sacerdotes egípcios no santuário de Mênfis, onde existia um altar chamado “Afrodite a Estrangeira” (*Kseínes tês Aphrodítes*). Uma vez que nenhum outro dos inúmeros altares dedicados à deusa possuía um epíteto semelhante, Heródoto o interpreta como uma referência à hospedagem de Helena em casa de Proteu. Ele chega a essa conclusão, após ouvir dos sacerdotes a história das aventuras egípcias vividas pela filha de Tíndaro.

Eis o que nos conta Heródoto: quando Alexandre raptou Helena no palácio da Lacedemônia e partiu rumo a Tróia, tempestades desviaram o curso do seu navio para a foz do rio Nilo chamada Canópicon e, em seguida, para a Taríqueia, onde havia sobre a praia um templo dedicado a Hércules. Conforme uma antiga lei, todo escravo que se refugiasse no templo e se entregasse ao deus ganharia sua liberdade. Os servidores de Alexandre assim o fazem. Na condição de suplicantes, ao guardião de Canópicon chamado Tôn, acusam o ex-chefe de roubar Helena e os tesouros do seu anfitrião Menelau. O guardião comunica essas acusações a Proteu, que ordena a vinda de Alexandre ao seu palácio em Mênfis. Questionado sobre o lugar de onde trazia Helena, o protegido de Afrodite mente ao rei, mas os suplicantes o refutam decisivamente. Proteu, então, condena-o a partir do Egito, deixando Helena e o tesouro sob sua guarda, para que os retivesse à espera de Menelau.¹⁴⁰

Neste ponto, Heródoto interrompe a versão dos sacerdotes sobre o paradeiro de Helena e formula seu polêmico comentário à poesia de Homero:

¹⁴⁰ HERÓDOTO, II, 113-115.

Δοκέει δέ μοι καὶ Ὅμηρος τὸν λόγον τοῦτον πυθέσθαι· ἀλλ', οὐ γὰρ ὁμοίως ἐς τὴν ἐποποιίην εὐπρεπῆς ἦν τῷ ἑτέρῳ τῷ περ ἐχρήσατο, μετῆκε αὐτόν, δηλώσας ὡς καὶ τοῦτον ἐπίσταιτο τὸν λόγον.¹⁴¹

Parece-me que também Homero ouviu esse relato (*lógos*). Mas, uma vez que não era conveniente (*euprepés*) para *sua* epopéia da mesma maneira que o outro que de fato ele usou, rejeitou-o, revelando que teria conhecido também esse relato.¹⁴²

Não poucos comentadores identificaram, nesta passagem, a prova de que Heródoto postula uma ruptura epistemológica entre história e epopéia.¹⁴³ Eles partem do pressuposto de que, ao denunciar a omissão de Homero em relação ao verdadeiro paradeiro de Helena durante a Guerra de Tróia, Heródoto questiona a credibilidade da versão épica e consagra a atitude do historiador crítico, consciente da especificidade do gênero poético contrária às *leis* da historiografia. Contudo, em nenhum momento Heródoto nos informa a razão pela qual a versão egípcia é mais adequada à história do que à epopéia. Como assinala Marie-Laurence Desclos, “em quê a versão escolhida por Homero *convém* melhor ao *gênero* épico, qual é a natureza dos *constrangimentos* que pesam sobre suas escolhas, eis, no entanto, o que não nos é dito.¹⁴⁴”

Nada nos é dito por um motivo: Heródoto não pensa nem a poesia nem a história

¹⁴¹ *Idem*, 116.

¹⁴² As traduções de Heródoto são minhas. As da *Iliada* e da *Odisséia* são, respectivamente, de Haroldo de Campos e Frederico Lourenço, com ajustes pontuais para precisão do sentido, os quais serão indicados. Meus agradecimentos ao professor Teodoro Rennó Assunção pelas correções.

¹⁴³ John Marincola é um dos mais recentes a defender essa ruptura. Em artigo de 2006, ele diz: “A observação de Heródoto segundo a qual Homero conheceu, mas rejeitou essa versão, porque ela não era tão atrativa (*euprepés*, 2, II, 6, 1) quanto a que ele usou, indica uma convicção de que a poesia tinha critério diferente de outros gêneros, e podemos ver aqui o germe dessa crítica da poesia que exerceu um papel tão largo na antiga crítica literária.” (*Op. cit.*, 2006, p. 22 : “Herodotus’ remark that Homer knew but rejected this version because it was not as attractive [*euprepés*, 2, II, 6, 1] as the one he did use indicates a belief that poetry has different criteria from other genres, and we may see here the kernel of that criticism of poetry that was to play so large a role in ancient literary criticism.”). Herman Verdin, por sua vez, assevera ter Heródoto compreendido que o poeta, em nome da liberdade de invenção, não faz história. Por isso, “em geral o historiador deverá adotar uma atitude reservada em relação às obras poéticas como fontes históricas, mas tudo isso não impede, em alguns casos, de aceitar os dados fornecidos por obras poéticas.” (*Op. cit.*, 1968, p. 305 : “...en général l’historien devra adopter une attitude réservée envers les œuvres poétiques comme sources historiques [...], mais tout ceci ne l’empêche pas dans certains cas d’accepter les données fournies par des œuvres poétiques...”.) Cf. MOMIGLIANO, 1992.

¹⁴⁴ DESCLOS, 2003, p. 39 : “En quoi la version choisie par Homère *convient-elle* mieux au *genre* épique, quelle est la nature des *contraintes* qui pèsent sur ses choix, voilà cependant ce qu’on ne nous dit pas.”

como gêneros literários. Ele tão pouco deprecia a ficção poética em prol da verdade histórica. O que está em jogo em sua crítica a Homero não é a oposição entre *mûthos* – entendido como discurso ficcional – e *lógos* – entendido como discurso verdadeiro.¹⁴⁵ Mas, então, o que faz Heródoto? Talvez a dificuldade seja um problema de tradução. Como propõe Andrée Barguet e acata David Bouvier, mais do que o valor de um determinante, consagrado pela tradução francesa de Philippe Legrand na edição da *Belles Lettres*, deve-se atribuir ao artigo *tên* posicionado diante do substantivo *epopoiên* um valor possessivo. Ao invés de “não era conveniente para a epopéia”, é preferível traduzir a passagem do parágrafo 116 como “não era conveniente para sua epopéia”.¹⁴⁶

Nessa perspectiva, a omissão de Homero sobre a estadia de Helena no Egito não se daria por questões de gênero. Na verdade, tal conduta não é estranha a Heródoto. Ele age de modo semelhante, por exemplo, quando emprega o adjetivo *euprepés* no parágrafo 47, seção 10, livro II. Trata-se da passagem em que relata sobre o porco na cultura egípcia. Este era visto como uma “besta impura” (*therion miarón*). Os egípcios o sacrificavam unicamente aos deuses Dioniso e Selene. Eles o faziam de forma simultânea, na época da mesma lua cheia. Em seguida, comiam as carnes dos dons divinos. Nas outras festas, porém, se afastavam horrorizados de qualquer porco; nesta, o sacrificavam. Mas, subitamente, Heródoto se cala:

ἔστι μὲν λόγος περὶ αὐτοῦ ὑπ’ Αἰγυπτίων λεγόμενος, ἐμοὶ μὲντοι
ἐπισταμένῳ οὐκ εὐπρεπέστερός ἐστι λέγεσθαι.¹⁴⁷

¹⁴⁵ Em *Mythe et histoire dans l’Antiquité grecque*, C. Calame mostra que não existe, em Heródoto, nenhuma categoria específica para a designação de narrativas ficcionais. Do mesmo modo, quando contesta a realidade de certas narrativas, Heródoto não se preocupa em restabelecer suas verdades. Por vezes, ele expõe, na forma de uma opinião, as conseqüências de um acontecimento supostamente real ou, então, exprime sua reserva em relação à veracidade da narrativa e convida seu leitor/auditor a suspender junto com ele qualquer julgamento. Contudo, em nenhum caso Heródoto reivindica a *alétheia* (“verdade”), porque esta pertence ao domínio reservado dos deuses, os únicos oniscientes; quanto ao homem, ele deve se contentar com a verossimilhança. Para Heródoto, independente de ser verdadeira, falsa ou verossímil, toda forma narrativa pertence ao domínio do *lógos* e do *légein* (op. cit., 1996, p. 30-31). Em *L’Histoire. Commencements grecs*, Darbo-Peschanski observa, ainda, que Heródoto pensa o *lógos* ou, mais especificamente, o *lógos eón* (“discurso que existe”), não como a regra universal do Ser e, por conseqüência, da Verdade, mas de um estado entre outros, cuja corporeidade é delimitada por um começo, um desenvolvimento e um fim. Assim, Heródoto jamais reconhece no *lógos* um princípio da verdade, no máximo, ele o considera uma opinião sobre a verdade (op. cit., 2007, p. 89). Para uma análise exhaustiva da noção do *lógos* herodoteano como opinião, ver DARBO-PERSCHANSKI, 1987, p.184-189.

¹⁴⁶ BOUVIER, 2008, p. 83.

¹⁴⁷ HERÓDOTO, II.47-10.

Existe um relato (*lógos*) sobre esse sacrifício contado pelos Egípcios; em meu entendimento contá-lo não é, com certeza, o mais conveniente (*euprepésteros*).

Em *Histórias*, ressoam incontáveis vozes. Sobre certos assuntos, porém, nada nos é dito. Conforme Darbo-Peschanski, isso acontece, por exemplo, em relação às coisas sagradas, que inspiram “o sentimento de um limite entre a religião institucional, onde triunfa a ordem humana e os cultos nos quais o deus, apossando-se dos iniciados e os atraindo a ele, faz triunfar a ordem divina.¹⁴⁸” Em uma palavra, Heródoto se recusa a falar do *hósion* que, na sua visão, “designa a experiência subjetiva do sagrado e contém também a idéia de uma relação escolhida com a divindade, em oposição ao *hierón* que aparece como o sagrado objetivo, a lei geral da organização religiosa.”¹⁴⁹

A manifestação das divindades, portanto, não convém à investigação de Heródoto. O adjetivo *euprepés* limita seu foco ao plano antropológico. Mas como pensar a função desse mesmo adjetivo no caso de Homero? Por que a história de Helena no Egito não convém ao seu poema? Se o mundo dos deuses é um engodo para Heródoto, em Homero (ou melhor, na visão que Heródoto tem de Homero) acontece o contrário: o que não lhe convém é, justamente, o mundo dos homens. Interessa-lhe antes a realidade heróica, pululada de epifanias. Nesse sentido, a versão egípcia convém a Heródoto não porque ela seja mais verdadeira do que a versão homérica e, sim, porque os episódios estritamente humanos retratados na Boca de Canópicon se revelam mais persuasíveis para os padrões racionalistas da sua *historie* (“investigação”).

2.2 Heródoto, leitor de Homero: a história como decifração da poesia

¹⁴⁸ DARBO-PESCHANSKI, 1987, p.42: “...le sentiment d’une limite entre la religion institutionnelle où triomphe l’ordre humain et les cultes dans lesquels le dieu, possédant les initiés et les attirant à lui, fait triompher l’ordre divin.”

¹⁴⁹ DARBO-PESCHANSKI, 1987, p. 42. Como bom etnógrafo, Heródoto se interessa pelo mundo dos homens. As manifestações divinas demarcam o limite da sua investigação. Seu foco fixa-se nas cerimônias oficiais, ordenadas pelo Estado e celebradas nos espaços públicos aos olhos de todos. O mesmo não acontece em relação aos cultos para iniciados, onde participam somente os devotos da divindade celebrada, que manifesta toda a sua potência em rituais de possessão e, em lugar de reforçar a organização social humana, inspira o desejo de abandonar os hábitos das comunidades impuras. Heródoto não tem nada a dizer dos ritos pitagóricos, mistérios de Démeter e cerimônias órficas. Seu olhar antropológico fecha-se, prudentemente, quando o poder divino expressa toda a extensão da sua força e estranheza subversiva. Ele descreve, por exemplo, o culto de Dioniso, destacando seus *hieroi* cerimoniais, que compara às bacanais gregas. No entanto, quando se trata dos *hósioi*, Heródoto se cala. Refiro-me às estatuetas de Dioniso utilizadas nos cultos da lua cheia. Seus falos tinham a mesma extensão dos corpos e eram presos a cordas manipuladas por mulheres, que assim os agitavam nas ruas das cidades, inspiradas pela música de flautistas. Mas, de novo, Heródoto interrompe seu relato, contentando-se em dizer: “A razão pela qual tinham grandes as partes vergonhosas (*aidoion*) e mexiam somente esse membro do corpo, existe uma lenda sagrada (*lógos hierós*) que é contada sobre isso.” (HERÓDOTO, II, 48: Δι’ ὃ τι δὲ μέζον τε ἔχει τὸ αἰδοῖον καὶ κινεῖ μοῦνον τοῦ σώματος, ἔστι λόγος περὶ αὐτοῦ ἰρὸς λεγόμενος.)

Helena nunca esteve em Tróia, mas esteve no Egito: ao invés de questionar a verdade do mito narrado por Homero, Heródoto desloca o espaço das suas ações. Não se trata mais da mítica Ílion, nem dos fantásticos locais visitados por Ulisses ao longo das suas travessias oceano afora. Frequentadores habituais do Egito, os jônicos certamente não desconheciam a Boca de Canópicon ou, pelo menos, pode-se supor que sua presumível acessibilidade a tornava mais verossímil para os contemporâneos de Heródoto do que a inacessível ilha da ninfa Calipso.¹⁵⁰

Graças a uma noção espacial precisa, Heródoto desvenda o segredo de Homero: segundo ele, o poeta deixa ver claramente seu conhecimento (*deloî hótî epístato*) sobre a errância de Alexandre no Egito, quando diz, na *Iliada*, que Alexandre esteve no Sidão, após navegar pelo vasto oceano conduzindo Helena (VI, 289-92); ou, ainda, ao dizer, na *Odisséia*, que Helena ganhou drogas engenhosas (*phármaka metióenta*) de Polidama, a esposa egípcia de Tôn (iv, 227-31); por fim, também na *Odisséia*, Menelau declara ter sido retido no Egito pelos deuses em função de hecatombes malogradas (iv, 351-51).¹⁵¹

A partir dessas indicações geográficas, Heródoto afirma que Homero conhecia a aventura de Helena em terras egípcias. Seu argumento parte do pressuposto de que, por um lado, a Síria faz fronteira com o Egito, por outro, o Sidão, terra dos fenícios, pertence à Síria. Se Alexandre esteve no Sidão, logo esteve também no Egito: dessa associação espacial, diz Claude Calame, “constrói-se a prova da passagem de Alexandre no Egito, para atribuir o conhecimento disso a essa terceira instância de discurso que é a tradição épica grega e que tem por nome Homero.¹⁵²”

Ao mesmo tempo em que contesta a versão homérica da Guerra de Tróia, Heródoto encontra na epopéia as coordenadas para a formulação da sua própria versão dos fatos. Essa operação paradoxal não tem como objetivo a completa negação da

¹⁵⁰ O próprio Heródoto informa, no livro II, 154, que seus conterrâneos de origem jônica foram os primeiros homens de língua estrangeira a habitarem terras egípcias e que, graças às relações estabelecidas a partir do reino de Psamético, eles conheciam tudo o que se passava nesse país desde então. Cf. *op. cit.*, III, 1 e III, 139. Darbo-Peschanski dirá, ainda, que o Egito mantinha estreitos laços econômicos e culturais com os jônicos, sendo as margens do Nilo um perímetro obrigatório de comerciantes e intelectuais ávidos por novas descobertas. Nesse sentido, a viagem de Heródoto ao Egito é prática corrente do seu tempo. *Op. cit.*, 1987, p.111.

¹⁵¹ HERÓDOTO, II, 116.

¹⁵² CALAME, 2000, p.150: “Par l’association spatiale, on construit la preuve du passage d’Alexandre en Égypte pour en attribuer la connaissance à cette troisième instance de discours qu’est la tradition épique grecque et qui a pour nom Homère.” Heródoto refere-se, ainda, aos *Cantos Cíprios* como uma contra-prova do seu argumento. Diferentemente da *Iliada*, este outro poema diz que, após raptar Helena de Esparta, Alexandre chegou a Ílion em três dias, agraciado por um vento favorável e um mar suave. Na *Iliada*, ao contrário, o poeta informa que Alexandre vagou (*eplázeto*) conduzindo Helena. Tal contradição comprovaria, segundo Heródoto, que Homero não é o autor dos *Cantos Cíprios*. *Op. cit.*, II, 117.

poesia, antes, visa sua re-atualização em um novo paradigma espaço-temporal. Dessa maneira, Homero e Heródoto contam o mesmo mito, o que altera é o acesso às suas fontes: enquanto o poeta ouve (*púthesthai*) o relato sobre a estadia de Helena no Egito, o investigador de Halicarnasso a conhece por meio de uma *historie*, termo de difícil tradução, que expressa o sentido de investigação ou pesquisa, ao mesmo tempo em que preserva a forma de *hístor*, cuja etimologia pressupõe a idéia “daquele que sabe por ter visto”.¹⁵³

Essa posição privilegiada como *hístor* confere a Heródoto a capacidade de corrigir equívocos consagrados pela tradição oral grega, cujo maior representante é Homero.¹⁵⁴ Um exemplo é o mito de Hércules: conforme o próprio Heródoto relata no capítulo 45 do mesmo livro II, uma versão grega dizia que, quando Hércules foi ao país do Nilo, os egípcios o receberam com honrarias, mas apenas para sacrificá-lo em um culto dedicado a Zeus. Dissimulando uma procissão em honra ao herói, eles o conduziram ao altar. Contudo, este percebeu a verdadeira intenção dos seus anfitriões e, no momento do sacrifício, recorreu à força para massacrar os egípcios.

Heródoto chama essa versão grega de *mûthos euêthes* (“mito inocente”) e afirma que, agora (*nûn*), as coisas ditas pelos gregos sobre a natureza dos egípcios e suas leis parecem-lhe completamente sem fundamento. Somente após sua permanência no Egito, Heródoto obtém a experiência (*peîra*) necessária para compreender que seus anfitriões, por ordem divina, são avessos ao sacrifício de animais e, mais ainda, ao sacrifício humano.

Ele põe à prova o mito grego e redime a má-fama de um semi-deus. A existência do santuário dedicado a Hércules nas margens do Nilo atesta que os egípcios

¹⁵³ Darbo-Peschanski defende que, no texto homérico, *hístor* é um juiz que formula suas decisões, não necessariamente por ter visto, mas por ter tratado com outros que dizem ter visto. *Op. cit.*, 2007, p. 57. François Hartog, por sua vez, nos mostra que, em Heródoto, o verbo *hístoréo* pressupõe o ato de investigar junto a testemunhos que ou dizem ter eles mesmos visto ou ouvido de outros que viram ou dizem ter visto... Dessa forma, a investigação herodoteana pressupõe tanto um saber por ter visto, como um saber por ter ouvido de alguém que viu. Ela admite o saber da “visão” (*ópsis*) e o da “audição” (*akoé*). No entanto, enquanto a visão detém uma credibilidade histórica privilegiada, a audição apresenta diferentes níveis de valor, definidos conforme a seguinte ordem decrescente: 1) quando o investigador ouve, diretamente, de quem viu; 2) ou ouve de múltiplos intermediários, que dizem o que outros viram; 3) ou ouve de fontes confiáveis, testemunhas de acontecimentos transcorridos no passado remoto; 4) ou ouve de fontes anônimas definidas apenas pelo passivo impessoal do verbo *légetai* (“disse-se que”). *Op. cit.*, 2001, p. 395-424.

¹⁵⁴ Para Alex C. Purves, a noção de espaço em Homero se assemelha à visão de um mapa que, como no escudo de Aquiles, abstrai as distâncias reais dos trajetos percorridos, para oferecer uma síntese cartográfica do mundo. Em Heródoto, ao contrário, o espaço é, sobretudo, um caminho percorrido passo a passo. Se, de um lado, ele perde a visão global do mundo revelada pelas Musas homéricas, de outro, ele descobre as particularidades geográficas e os segredos históricos de cada parte visualizada. Nesse sentido, enquanto Homero fala de palácios luxuosos, Heródoto fala dos quartos onde os reis guardam seus tesouros a sete chaves. *Op. cit.*, 2010, p. 118-158.

reconheciam a benevolência do filho de Zeus. Com sua investigação, Heródoto demonstra que os gregos dizem muitas coisas sem exame (*anepískeptos*), blasfemando até contra deuses e heróis. Da mesma forma, quando revela que Helena nunca esteve em Tróia e permaneceu durante toda a batalha resguardada no palácio de Proteu, ele sugere que, ao acusá-la de fugir com Alexandre e trair Menelau, os gregos também cometeram uma injustiça contra a divina filha de Zeus.

2.3 A força masculina contra a sedução feminina ou sobre como não se faz a guerra por uma mulher

Se Helena, então, permaneceu intacta (*apathéa*) no palácio de Proteu, ela não é mais a causa da guerra, nem alvo de censura. Nesse caso, fica em aberto a razão pela qual os gregos combateram os troianos. Heródoto encontra uma possível explicação entre os sacerdotes egípcios, quando lhes pergunta: “(...) os Gregos dizem ou não um discurso leviano sobre Ílion”?¹⁵⁵ A resposta dos sacerdotes é uma forma de narrativa em abismo, onde eles afirmam saber a verdade dos acontecimentos graças a investigações realizadas por seus antepassados à maneira de Heródoto, ou seja, junto ao próprio Menelau. Isso aconteceu quando, uma vez vencida a Guerra de Tróia, o Atrida partiu ao país do Nilo em busca da esposa.¹⁵⁶

A versão narrada por Menelau, documentada através dos séculos pelos sacerdotes e reproduzida por Heródoto é a seguinte: após o rapto de Helena, uma legião de gregos armados se uniu a Menelau e zarpou rumo a Ílion. Uma vez acampados em terras teucas, enviaram embaixadores aos muros da cidade, reclamando Helena, os tesouros roubados por Alexandre e uma indenização. Os teucros lhes disseram que os mesmos se encontravam no Egito e que não pagariam por bens detidos em outras terras. Diante dessa recusa, os gregos não acreditaram na versão teucra e cercaram a cidade até destruí-la. Como, ainda assim, eles não acharam Helena, e seus opositores mantinham o mesmo discurso, eles despacharam Menelau ao palácio de Proteu.

¹⁵⁵ *Idem*, II.118: “...μάταιον λόγον λέγουσι οἱ Ἕλληνες τὰ περὶ Ἴλιον γενέσθαι ἢ οὐ...”

¹⁵⁶ Conforme Claude Calame, o fato de os sacerdotes terem como fonte das suas investigações o próprio Menelau, garante o *status* de *lógos* à versão egípcia da Guerra de Tróia. Outra marca desse *status* seria o papel narrativo central de Proteu, figura de sabedoria e justiça em diferentes lendas gregas. *Op. cit.*, 2000, p. 149. David Bouvier diz, ainda, que Heródoto encontra no Egito uma tradição de investigação, da qual ele se faz herdeiro direto e que vale mais, nós o adivinhamos, que aquela dos aedos inspirados pela Musa.” (*Op. cit.*, 2008, p. 81-2: “...sur cette terre de mémoire qu’est l’Égypte, les prêtres d’hier sont à l’image de ceux que rencontre Hérodote, prêtres de toujours qui restent sans nom.”)

Ao chegar a Mênfis, o Atrida contou toda a verdade dos fatos (*tèn aletheíen tòn pragmáton*). Em seguida, recebeu intactos tanto Helena como seus tesouros, mas também ricos presentes de hospitalidade. No entanto, Menelau não correspondeu ao tratamento irreprochável dos seus anfitriões: tempestades o impediam de retornar a Esparta e, ávido por partir, sacrificou duas crianças autóctones. Perseguido e detestado por este ato ímpio, fugiu em seguida rumo à Líbia.

Menelau agiu, assim, de forma duplamente violenta: primeiro, junto com os outros gregos, ele puniu os troianos por um crime nunca cometido; em seguida, de forma irônica, executou o mesmo crime do qual acusara os troianos, atentando contra as leis da hospitalidade, ao executar filhos dos seus anfitriões. E esse crime teve um agravante: como mostrou o exemplo de Hércules, o sacrifício humano era repudiado pelos egípcios. Dessa maneira, Menelau revela-se o verdadeiro *bárbaro* e a culpa pela guerra transfere-se do erotismo feminino em Homero para a força masculina em Heródoto. Essa operação merece uma análise mais estrita: façamos, então, um retorno ao começo das *Investigações*.

2.3.1 Embate entre homens fortes e homens prudentes: a versão persa sobre as origens dos conflitos entre gregos e bárbaros

Com o propósito de compreender a causa da guerra entre gregos e bárbaros, Heródoto investiga, na abertura da sua obra, as origens do conflito. Primeiro, considera a explicação dos persas: eles dizem que os fenícios foram os responsáveis (*aitíous*) pela diferença ou o conflito (*diaphorá*), porque seqüestraram Io, filha de Ínaco, rei de Argos, e a conduziram ao Egito. Este rapto (*harpagé*) foi o primeiro dos crimes (*adikemáton próton*). Em busca de reparação, os gregos navegaram até a Fenícia e seqüestraram a princesa Europa. As partes ficaram, novamente, de igual para igual, na mesma moeda (*ísa pròs ísa*).

Em seguida, os gregos navegaram até a Eéia da Cólquida onde, apoderando-se da princesa Medéia, cometeram um segundo desvio (*deuterês adikies*). Ofendidos, os cólquidas enviaram arautos (*kérukas*) à Hélade, com o propósito de reclamar não apenas pela filha do rei, como pelas compensações do rapto (*dikas tês harpagês*). Os gregos, porém, disseram que, como os bárbaros não lhes deram compensações pelo seqüestro de Io, eles também não lhes dariam nada. Uma geração mais tarde, Alexandre reequilibrou

a balança e raptou Helena, esposa de Menelau, rei da Lacedemônia. Embaixadores (*ággeloi*) gregos a reclamaram junto aos bárbaros e a história se repetiu: estes alegaram que, como não receberam compensações pelo rapto de Medéia, também não lhes pagariam pelo rapto de Helena.

Contudo, os gregos não mais se contentaram em reparar uma *harpagé* com outra *harpagé*, nem uma *dika tês harpagês* com outra *dika tês harpagês*. Para recuperar Helena, a Europa invadiu a Ásia e dizimou o reino de Príamo. Na opinião dos persas, se raptar mulheres (*harpázein gunaikas*) é ato de homens injustos (*andrôn adíkon*), fazer a guerra para se vingar (*timoréein*) é ato de homens ininteligentes (*anoéton*). Ninguém sagaz (*sóphron*) tem preocupação (*hóren*) com vítimas femininas, porque se elas não quisessem, não seriam seqüestradas.

Assim, quando raptavam suas mulheres, os persas não faziam nenhuma contestação (*lógon oudéna poiésasthai*); os gregos, ao contrário, reuniram uma grande expedição militar por causa de uma mulher (*heíneken gunaikós stólon mégan*). Isso explica o motivo pelo qual, desde a destruição de Tróia, os bárbaros identificam nos gregos um inimigo eterno (*polémion aiei*), considerando a Ásia sua moradia e a Europa um território separado (*kekhorísthai*). Essa é, na visão dos persas, a origem (*arkhé*) dos conflitos entre os dois continentes.

Como mostrou Jean-Pierre Vernant, o ideal de temperança, proporção, justa medida e meio da *sophrosúne* alterou, por completo, a noção de virtude (*areté*) na emergente democracia do século VI a. C.. Em tempos anteriores, quando vigoravam os princípios aristocráticos, esta noção se definia pelo excesso (*húbris*): virtuoso era o homem insaciável, ambicioso, rico, violento, que se distinguia por sua força em combate, seu estilo de vida opulento e sua submissão aos afetos, emoções, paixões, *thumoi*.¹⁵⁷ Nas cidades democráticas, ao contrário, vigorava a austeridade da *sophrosúne*, que apregoava o ideal da vida moderada, comedida, prudente, definida pela busca do autocontrole contra as tentações do prazer, poder, riqueza, tirania. Contra os excessos das classes aristocráticas, emergiu essa nova sabedoria das classes médias e sua valorização das relações racionais, fundadas “sobre a medida e visando proporcionar, ‘igualar’, os diversos tipos de troca que formam o tecido da vida

¹⁵⁷ Pode-se questionar aqui a existência de tipos como o Nestor e o Ulisses homéricos, que também têm *princípios aristocráticos* e, no entanto, não se caracterizam pelo *excesso*, mas pela *sagacidade*. Neste caso, para verificar o quanto a força se sobrepõe à inteligência no que condiz à representatividade dos valores aristocráticos, seria preciso verificar, por exemplo, a fala de Aquiles no episódio da *Embaixada*, no canto IX da *Ilíada*, onde o violento Peleide confirma sua superioridade combativa em relação aos sábios Nestor e Ulisses. *Op. cit.*, 346ff..

social.”¹⁵⁸

Vejamos mais de perto as desproporções e excessos cometidos pelos heróis homéricos em uma sociedade marcada pelas relações de prestígio.

2.3.2 Agamêmnon *versus* Aquiles: as trocas de mulheres e seus conflitos em uma sociedade do prestígio

Tudo começa com Crises, o sacerdote de Apolo. Nos primeiros versos da *Iliada*, ele aparece junto às naus aquéias, aportadas em Tróia, e implora pela devolução da filha Criseida, capturada pelos gregos e concedida a Agamêmnon como espólio de guerra. Em troca, Crises deseja que os deuses favoreçam a destruição de Tróia e o bom retorno dos gregos. Todos concordam, imediatamente, com sua proposta. No entanto, o impensável acontece: Agamêmnon, o líder máximo, que porta o cetro de Zeus, nega a oferta do sacerdote, ameaça-o, difama seus totens e mantém Criseida cativa. A idéia da sua devolução não lhe agrada no íntimo (*ouk 'Atreïdei 'Agamémnoni héndane thumôi*)¹⁵⁹.

Para possuir a filha do sacerdote, Agamêmnon interpõe seu próprio desejo ao desejo da maioria, abandonando seu papel como líder e suas obrigações inerentes ao modelo de comportamento guerreiro. Mais à frente, a partir do verso 112, ele justificará seus atos, dizendo realmente querer (*boúlomai*) Criseida em sua casa, preferindo-a mais que sua própria esposa, Clitemnestra.¹⁶⁰ Diante da sua recusa, Crises invoca Apolo e clama pelo acerto de contas. O deus atende prontamente aos seus pedidos e, por

¹⁵⁸ VERNANT, 1981, p. 91: “...sur la mesure et visant à proportionner, à ‘égaliser’ les divers types d’échange qui forment le tissu de la vie sociale.” Por certo, esta visão de Vernant é redutora e esquemática. No entanto, por uma questão de comodidade, a utilizaremos, uma vez que nosso objetivo aqui é apenas apontar duas tendências globais divergentes em Homero e Heródoto. O risco dessa visão geral é desconsiderar os possíveis entrecruzamentos das suas divergências.

¹⁵⁹ HOMERO, *Iliada*, I, 24.

¹⁶⁰ Comentando a preferência de Agamêmnon por Criseida em relação à sua própria esposa, Leonard Mullner dirá haver “uma ampla razão para acreditar que a mulher de um herói na hierarquia homérica de valor é o mais influente e valioso de todos os bens trocáveis, na medida em que ela representa em sua pessoa o próprio herói acumulado de mérito e prestígio. Desse modo, a declaração de Agamêmnon segundo a qual ele prefere Criseida à sua esposa equivale a uma afirmação peremptória de que ela não é trocável por absolutamente nada, inclusive por sua esposa.” (*Op. cit.*, 1997, p. 98-9: “...ample reason to believe that a hero’s wife in the Homeric hierarchy of value is the most costly and valuable of all exchangeable goods, in that she represents in her person the hero’s own accumulated worth and prestige. So Agamemnon’s avowal that he prefers Chryseis to his wife amounts to a peremptory statement that she is not exchangeable for anything at all, including his wife.”). Contudo, da mesma forma que Agamêmnon prefere uma cativa à sua esposa, esta também tem preferência por outro. A traição conjugal faz de Clitemnestra o modelo negativo da esposa homérica, conferindo uma má-fama a Agamêmnon. De acordo com Gregory Nagy, numa perspectiva odisséica, a esposa confere fama (*kléos*) ao guerreiro. Ulisses detém o melhor de todos os *kléa*, porque ele conquistou Penélope, a mais fiel das mulheres. Por meio dela, obteve um genuíno retorno (*nóstos*), enquanto Agamêmnon, marido da infiel Clitemnestra, ganhou um falso retorno e o solteiro Aquiles nunca retornou de Tróia. (Cf. Nagy, G., *op. cit.*, 1979, p. 38).

nove dias, despeja flechas mortais sobre os Dânaos. Sua vingança é rápida, massiva e indiscriminada.

Leonard Mullner identifica nessa devastação a expressão da mais destruidora de todas as forças: a *mênis*.¹⁶¹ Definida como palavra-tabu ou a última sanção contra um comportamento tabu¹⁶², apenas os deuses e Aquiles manifestam o sentimento expresso por *mênis*.¹⁶³ Com o sentido aproximado de ira ou cólera, a primeira palavra da *Iliada* não se reduz à idéia de uma simples emoção hostil, sentida por um indivíduo contra outro indivíduo, mas é “*uma sanção destinada a garantir e manter a integridade da ordem do mundo; uma vez invocada, a hierarquia do cosmos está em jogo.*”¹⁶⁴

Ao recusar o pedido do sacerdote, Agamêmnon ofendeu os próprios deuses. Em sua ânsia por se servir de Criseida, ele se contrapôs ao desejo comunitário e desestabilizou os princípios de solidariedade nos quais se sustentava a coesão guerreira. Dessa maneira, Agamêmnon ultrapassou os limites de um comportamento tabu e ativou a *mênis* de Apolo. No entanto, atendendo ao pedido de Crises de fazer os Dânaos pagar pelo seu pranto com as flechas do deus, Apolo não puniu apenas Agamêmnon e estendeu seu castigo a toda comunidade, aniquilando culpados e inocentes.

A fúria do deus se apaziguou somente quando Agamêmnon aceitou devolver Criseida. Contudo, o Atrida não o fez sem causar um novo dano aos Dânaos: como compensação pela perda do seu prêmio honorífico (*gêras*), Agamêmnon exigiu que

¹⁶¹ Mullner mostra que a *mênis* é própria de Zeus, mas que sua expressão no mundo dos homens acontece por intermédio de Apolo que, em lugar do trovão enviado pelo pai dos deuses, extravasa sua ira com o envio de ratos, piolhos de plantas, escaravelhos e carunchos causadores de devastações massivas de vegetais. (Cf. Mullner, L., *op. cit.*, 1997, p. 96-102).

¹⁶² A interpretação de *mênis* como palavra tabu foi proposta por WATKINS, 1994; a outra interpretação de *mênis*, não como uma “ira solene” (*solemn anger*), mas como “o sagrado nome da última sanção contra um comportamento tabu” (“...the sacred name of the ultimate sanction against tabu behavior...”), foi proposta por MULLNER, 1997. Eu adoto essa última interpretação, segundo a qual, quando um deus ou um herói está a ponto de transgredir códigos religiosos e tabus sociais, invoca-se o termo *mênis* para alertá-lo de que sua ação violará leis sagradas e acarretará uma punição infalível, não somente contra o indivíduo transgressor, mas também contra toda a comunidade à qual ele pertence. Nesse sentido, *mênis* seria a mais estrondosa das sirenes contra a pior das ameaças: a completa dizimação cósmica. (Cf. Mullner, L., *op. cit.*, p. 8-9, onde o autor também expõe os temas ofensivos que ocasionam a menção do termo *mênis*.)

¹⁶³ Como assinalou Gregory Nagy, “(...) na seqüência do poema a palavra *mênis* jamais é utilizada para designar outra coisa do que a cólera sentida por Aquiles diante da diminuição de sua honra (*time*) logo no começo da narrativa. A cólera experimentada mais tarde pelo herói quando da morte de Pátroclo jamais é chamada de *mênis*. Por outro lado, a única ocorrência de *mênis* aplicada na *Iliada* a heróis, e não a deuses, se refere à cólera que experimentam um pelo outro Aquiles e Agamêmnon.” (NAGY, 1979, p. 73: “(...) the subsequent application of *mênis* is restricted by the composition specifically to the anger that Achilles felt over the slighting of his *time* at the very beginning of the action. The anger that Achilles felt later over the killing of Patroklos is nowhere denoted by *mênis*. In fact, the only instance where *mênis* applies to heroes rather than gods in the *Iliad* is the mutual anger between Achilles and Agamemnon.”)

¹⁶⁴ MULLNER, 1997, p. 26: “*It is a sanction meant to guarantee and maintain the integrity of the word order; every time it is invoked, the hierarchy of the cosmos is at stake.*”

Aquiles, o melhor de todos os heróis iliádicos, lhe desse seu próprio prêmio, Briseida. Com isso, ele alterou a divisão (*dasmós*) das recompensas (*géra*) atribuídas a cada guerreiro conforme seu prestígio (*timé*) e comprometeu toda a ordem social baseada em um sistema de trocas honoríficas.

Mullner mostrou que a divisão de prêmios define a posição de cada combatente na hierarquia do mundo épico. Dessa maneira, um herói possui mais prestígio na medida em que a comunidade guerreira reconhece seu valor por meio de um prêmio concedido em cerimônia pública. Porém, essa distribuição se orienta a partir de valores variados, tais como laços sanguíneos, *status* social, função cósmica, feitos heróicos ou mesmo trapaças e disputas. Em um dado momento, o *status* social se sobrepõe à função cósmica e aos feitos heróicos, como no exemplo de Agamêmnon, Crises e Aquiles; em outro, os valores se invertem e aqueles que foram rebaixados em determinada situação recuperam suas posições originais na hierarquia épica.

Nessa maleável sociedade do prestígio (*timé*), o tabu protege as regras das trocas e suas configurações hierárquicas contra violações cometidas por injustiças na divisão dos valores. Alguém julga seus superiores como iguais e seus iguais como inferiores: esse descompasso na partilha dos prestígios altera a hierarquia do mundo e resulta na desestruturação da ordem social. A transgressão da regra hierárquica definida pelo termo *thémis*, ou das regras sócio-comportamentais definidas por seu plural *thémistes*, ocasiona na ativação da *ménis* que, por sua vez, lança o alerta contra a eminência da dissolução cósmica desencadeada pela subversão de um comportamento tabu.¹⁶⁵

¹⁶⁵ Quando Atena surgiu para Aquiles no Canto I, no momento em que ele desembainhava sua espada com o intuito de vingar a desonra cometida por Agamêmnon, o Peleide perguntou o motivo da sua aparição, dizendo:

Τίπτ' αὐτ', αἰγίοχοιο Διὸς τέκος, εἰλήλουθας;
ἦ ἴνα ὕβριν ἴδῃ Ἀγαμέμνονος Ἀτρεΐδου;

‘Filha de Zeus tonante, portadora do escudo,
por que vens? Assistir à **audácia** de Agamêmnon?’

Com essa questão, Aquiles define o comportamento de Agamêmnon como uma *húbris*, que Haroldo de Campos traduziu por “audácia”, mas que Louis Gernet interpretou como uma espécie de “sobredireito”, destacando o caráter pré-jurídico desse termo empregado em uma sociedade cujas instituições não se encontram plenamente constituídas como na Atenas posterior a Sólon. No contexto homérico em que impera uma filosofia moral popular pouco regulamentada, a ação designada como *húbris* refere-se, na maioria das vezes, a um ato de violência e, sobretudo, a um crime contra a religião. Ela se opõe a toda forma de organização e instaura a ruptura da ordem, na medida em que tanto seu autor como sua vítima não se pensam mais como pertencentes a uma mesma sociedade. Por provocar essa ruptura dos laços sociais, “por mais banal e profano que parece freqüentemente um ato particular de *húbris*, a *húbris* em si invoca a sanção dos Deuses, garantidores da ordem.” (GERNET, 2001, p. 26: “Si banal et si profane souvent qu’apparaisse un acte particulier d’*hubris*, l’*hubris* en soi appelle la sanction des Dieux, garant de l’ordre.”).

Quando Agamêmnon toma Briseida de Aquiles, ele diminui o prestígio do Peleide consagrado pela divisão de prêmios. Dessa forma, atenta contra a hierarquia aquéia, cujo topo ele mesmo ocupa. Sua nova ofensa ativa a cólera de Aquiles, que punirá não somente o comportamento transgressor de Agamêmnon, mas também de toda a comunidade solidária à sua tirania. A forma de punição encontrada por Aquiles contra seus pares é a deserção do combate, seguida pelo pedido feito à sua mãe divina Tétis para cobrar de Zeus a derrota dos Aqueus.¹⁶⁶

Uma vez ativada, a destruição da *mênis* não encontra mais remédio. Agamêmnon amainou a *mênis* de Apolo após devolver a filha de Crises, mas apenas para, apossando-se de Briseida, reavivá-la em Aquiles. Em sua recusa à oferta de Crises, o próprio Agamêmnon sugeriu que, quando se deseja uma mulher mais do que a própria esposa¹⁶⁷, ela deixa de ser trocável e sua perda representa a maior das ofensas contra o prestígio heróico. O exemplo de Aquiles revela que sua cólera resultante dessa ofensa não tem mais fim: mesmo após Agamêmnon restituir Briseida ao Peleide, sua cólera não se aplacou, mas voltou-se contra os troianos, que mataram Pátroclo, seu mais fiel escudeiro.

Após a perda do seu mais fiel amigo, quando Aquiles enfim se reconcilia com Agamêmnon, em lugar de identificar como causa da sua cólera os excessos cometidos pelo Atrida, ele a atribui única e exclusivamente a Briseida, destacando o papel preponderante da mulher no centro das disputas entre os homens:

Ἄτρεΐδῃ ἦ ἄρ τι τόδ' ἀμφοτέροισιν ἄρειον
 ἔπλετο σοὶ καὶ ἐμοί, ὃ τε νῶϊ περ ἀχνυμένῳ κῆρ
 θυμοβόρῳ ἔριδι μενεήναμεν εἵνεκα κούρης;
 τὴν ὄφελ' ἐν νήεσσι κατακτάμεν Ἄρτεμις ἰῶ
 ἥματι τῷ ὄτ' ἐγὼν ἐλόμην Λυρνησσὸν ὀλέσσης·
 τῷ κ' οὐ τόσσοι Ἀχαιοὶ ὀδᾶξ ἔλον ἄσπετον οὐδας
 δυσμενέων ὑπὸ χερσὶν ἐμεῦ ἀπομηνίσαντος.
 Ἔκτορι μὲν καὶ Τρωσὶ τὸ κέρδιον· αὐτὰρ Ἀχαιοὺς
 δῆρὸν ἐμῆς καὶ σῆς ἔριδος μνήσεσθαι ὄϊω.¹⁶⁸

¹⁶⁶ Como mostrou Teodoro Rennó Assunção (2001), o “plano de Zeus” (*Diòs boulè*) concebido para honrar Aquiles com a destruição (parcial) do exército Aqueu detém uma porção de imprevisibilidade que escapa ao controle divino.

¹⁶⁷ Ver nota 26.

¹⁶⁸ *Idem*, XIX, 56-64

Atreide, para ti, para mim, a nós ambos,
 de corações mordidos, ânimo-exaltados,
 disputando, aloucados, uma simples moça;
 para ambos nós melhor fora que a flechasse Ártemis
 assim que a fiz cativa em Lirnesso, e a matara!
 Então, mordendo o pó, mortos na vastidão,
 tão grande número de Aqueus não jazeria,
 vitimados por minha ira, um trunfo para Hector
 e os Tróicos...

2.3.3 O domínio do erotismo feminino sobre a força masculina ou sobre como as mulheres são incontroláveis

Em Heródoto, os persas criticam, justamente, essa obsessão grega pelo prestígio (*timé*) associado à posse de uma mulher. A força masculina nada pode contra o desejo feminino, como evidencia a mensagem dos persas: “se elas não quisessem, não as raptaríamos.” Essa constatação antecipa a revelação de outra versão contada pelos fenícios a Heródoto sobre o rapto de Io em Argos: eles dizem que não se tratou de um rapto (*harpagé*), mas de uma fuga consentida pela filha de Ínaco que, tendo mantido relações com o chefe da tropa, engravidou-se e, por medo do castigo familiar, partiu de livre vontade com os fenícios ao Egito¹⁶⁹.

Se, no relato dos persas, as mulheres são agentes passivos de roubo/troca e rapto/casamento, no relato dos fenícios elas são agentes ativos, que os homens buscam, em vão, controlar com o uso da força. Essa dualidade própria da natureza feminina acarreta uma série de conflitos insolúveis, ambigüidades e tensões intrínsecas às trocas de mulheres. Claude Lévi-Strauss, em seu estudo das estruturas familiares, revelou que essas trocas propiciam a comunicação com o outro e a conseqüente integração do grupo. Nesse sentido, o casamento se confunde com a linguagem: iguais a palavras, mulheres são signos de trocas, com os quais os homens estabelecem novos laços de comunicação e, livres da organização familiar centrada nas relações incestuosas, fundam a organização social centrada nas relações solidárias.

No entanto, a mulher não se reduz a um mero signo de troca, que desperta os instintos sexuais e a vontade de posse, ao mesmo tempo em que garante a formação de novas alianças. Diz Lévi-Strauss:

¹⁶⁹ HERÓDOTO, *Histórias*, I, 5.

...em um mundo de homens ela é de todo modo uma pessoa, e na medida em que é definida como sinal ficamos obrigados a reconhecer nela um produtor de sinais. No diálogo matrimonial dos homens, a mulher nunca é puramente aquilo de que se fala, porque se as mulheres, em geral, representam uma certa categoria de sinais, destinados a determinado tipo de comunicação, cada mulher conserva um valor particular, proveniente de seu talento antes e depois do casamento, de desempenhar sua parte em um dueto. Ao contrário da palavra, que se tornou integralmente sinal, a mulher permaneceu, portanto, sendo, ao mesmo tempo sinal e valor. Explica-se, assim, que as relações entre os sexos tenham preservado esta riqueza afetiva, este fervor e mistério que sem dúvida impregnaram na origem todo o universo das comunicações humanas.¹⁷⁰

Portanto, ao mesmo tempo em que a mulher é um signo, ela é também uma criadora de signos ou, sobretudo, aquela que gera a vida. Em nenhum caso, os homens detêm pleno controle das criações femininas: Io pode ter sido roubada ou ter fugido por vontade própria com o capitão dos fenícios; tratou-se de um rapto ou troca? Gregos, fenícios, persas e o próprio Heródoto nunca desvendarão sua verdade, como observa Ann Bergren:

A instituição do casamento tenta regular o poder (re-)produtivo da mulher, mas sem total sucesso. A mulher pode ficar trocada ou ser (re)capturada, sua prole pode ser legitimada ou ilegítima, e não há meio para algum homem nem controlá-la completamente, nem até mesmo saber com certeza a extensão do seu controle. Somente a mulher sabe com toda certeza e ela, como as Musas, pode tanto dizer a verdade como imitá-la.¹⁷¹

Nos encaminhamos assim à conclusão desse estudo, em que tentamos mostrar como a responsabilidade de Helena pela Guerra de Tróia se transformou em um problema de interpretação poética. Para terminar, vejamos como, segundo Heródoto, devemos proceder em nossa abordagem desse problema.

¹⁷⁰ LÉVI-STRAUSS, 1982, p. 518.

¹⁷¹ BERGREN, 2008, p.22 : “The institution of marriage attempts to regulate the (re-)productive Power of the female, but without total success. The woman can stay exchanged or be (re-)abducted, her offspring can be legitimate or illegitimate, and there is no way for any man either to control her completely or even to know for certain the extent of his control. Only the female knows for sure, and she, like Muses, can either tell the truth or imitate it.”

CONCLUSÃO

Vimos acima que Heródoto, por meio do adjetivo *euprepés* (“conveniente”), seleciona as histórias mais presumíveis para os padrões racionalistas da sua *historié* (“investigação”). O exemplo referente ao mito de Hércules revelou as medidas desses

padrões: enquanto a versão grega se confirmou um *mûthos euéthes* (“mito inocente”) por detratar o filho de Zeus, a versão egípcia adquiriu o *status* de *lógos* por exaltar sua dignidade divina.

Claude Calame mostrou que a noção de verdade como um elogio e de mentira como uma censura verificou-se, primeiramente, em Píndaro. Em *Neméias*, o poder da verdade poética não pertence mais às Musas e, sim, ao próprio poeta. A fonte aqui, no entanto, ainda é homérica, na medida em que, na *Odisséia*, o poeta atribui a Ulisses esse mesmo poder, quando reconhece que ele “dissimulava muitas mentiras, dizendo-as semelhantes aos fatos” (*iske pseúdea pollà légon etúmoisin homoíá*).¹⁷² O *mûthos* contado tanto por Ulisses como pelo próprio poeta assimila, portanto, o artifício das mentiras. Dotado de um saber habilidoso, essa forma de composição poética está suscetível de enganar com suas narrativas, impedindo a multidão de conhecer a verdade. Nesse sentido, de mestre da verdade o poeta épico se torna artesão de dissimulações.¹⁷³

No entanto, em Píndaro, ao mesmo tempo em que o poeta detém o poder das palavras, somente as Musas atribuem honra e renome aos mortos. Mesmo caracterizado como artesão de dissimulações, ainda assim o poeta se apóia nas divindades para cantar uma glória que corresponde à realidade (*kléos etétumon ainéso*).¹⁷⁴ Calame explica essa aparente contradição da seguinte maneira:

É que mais à frente Píndaro inscreve a questão da verdade poética (...) na oposição entre o elogio e a reprovação; louvor e censura que podem manchar o nome do poeta que os pronuncia. Para além de toda oposição entre *mûthos* e *lógos*, e permanecendo no domínio dos poderes da palavra poética sustentada pela Memória e as Musas, a verdade da narrativa depende menos da confrontação com uma realidade empírica que da maneira de apresentar esta realidade: verdade do lado do elogio, mentira e enganação para a reprovação.¹⁷⁵

Na introdução de *Histórias*, Heródoto declarou, explicitamente, que o objetivo da sua investigação consistiria em não deixar sem glória (*akléa*) as grandes obras

¹⁷² HOMERO, *Odisséia*, XIX, 203.

¹⁷³ CALAME, 2000, 157.

¹⁷⁴ PINDARO, *Nêmesis* VII, 12-63.

¹⁷⁵ CALAME, 2000, p. 157: “C’est que désormais Pindare inscrit la question de la vérité poétique (...) dans l’opposition entre l’éloge et le reproche ; louange et blâme qui peuvent rejaillir sur le poète qui les prononce. Au-delà de toute opposition entre *mûthos* e *lógos*, et tout en restant dans le domaine des pouvoirs de la parole poétique soutenue par Mémoire et les Muses, la vérité du récit dépend moins de la confrontation avec une réalité empirique que de la manière de présenter cette réalité : vérité du côté de l’éloge, mensonge et tromperie pour le reproche.”

de gregos e bárbaros, a fim de que, com o tempo, nenhum deles permanecesse sem memória. Heródoto se revela, portanto, um artesão de narrativas, sucessor direto dos poetas homéricos, mas também dos mélicos. Mas se o *lógos* de Heródoto repete a noção de memória como elogio e glorificação encontrada na poesia homérica, o mesmo não pode ser dito em relação à noção de canto inspirado pelas Musas. Sua narrativa é fruto da sua própria investigação – cujo foco não é o universo dos heróis, mas a realidade dos homens – e tem por função determinar a causa (*aítia*) das coisas. O discurso se transforma, assim, em um tribunal informal, onde o narrador se revela o árbitro de um julgamento com leis ao mesmo tempo humanas e divinas.¹⁷⁶

Primeiro Heródoto refuta a versão oficial da tradição helênica para adotar uma versão distanciada da tradição bárbara. No entanto, ele não se contenta com essa nova versão e, a fim de concluir o raciocínio, formula no parágrafo 120 da *Euterpe* suas próprias considerações dos fatos. Heródoto, então, argumenta que se Helena tivesse ido a Ílion, os troianos a teriam devolvido aos gregos mesmo sem o consentimento de Alexandre, porque eles não colocariam em risco suas vidas, suas crianças e toda a cidade. Príamo em pessoa a entregaria de volta, sobretudo pelo fato de que Alexandre não era o primeiro na linha sucessória do reino. Tal privilégio estava destinado a Heitor, a quem não interessava ceder espaço ao seu irmão injusto (*adikéonti toí adelphoi*). Em seguida, conclui Heródoto ressaltando que os troianos não possuíam Helena para poder devolvê-la, mas, mesmo dizendo a verdade, os gregos não acreditaram neles.

A divindade então dispôs (*toû daimoníou paraskeuázontos*) de maneira que, com o massacre dos troianos, as destruições se tornassem evidentes (*kataphanès*) aos homens. Ele enfatiza que as divindades assim o fizeram, a fim de deixar claro que para grandes injustiças (*tôn megálon adikemáton*) existem também grandes vinganças dos deuses (*megálai timoríai*). Por fim, diz que esta é a expressão da sua opinião pessoal (*teí emoí dokéei*).¹⁷⁷

Helena não teve culpa pela guerra, porque ela nunca esteve em Tróia. Com essa afirmação, Heródoto retoma o argumento de Estesícoro, segundo o qual a filha de Zeus permaneceu todo o tempo no Egito. Mas ele não recorre ao artifício do simulacro para justificar sua nova versão. Em Heródoto, não existe mais nenhum indício da Helena dissimulada, que engana os homens com seus encantos femininos. Ele retrata somente a Helena verdadeira, de índole incontestável e natureza divina, fato indicado pelo

¹⁷⁶ *Idem*, p. 159.

¹⁷⁷ HERÓDOTO, II, 120.

altar com o nome de *Afrodite a Estrangeira*, que Heródoto não hesita em identificar como uma menção à mais bela das mulheres. Se Helena aparece em Homero como uma vítima da loucura, em Heródoto a inconseqüência da *áte* transfere-se aos seus acusadores: atraído pela paixão, Alexandre agiu loucamente e os deuses puniram todos da sua estirpe; movido pela violência, Menelau também perdeu a razão e os egípcios o perseguiram como se ele fosse um Alexandre ainda mais perigoso.

Dominados pela ditadura das paixões, os homens agem de forma imprudente e não se revelam capazes de discernir a mentira da verdade. Contudo, ao invés de reivindicar para seus *mûthoi* uma verdade inquestionável, Heródoto reconhece que, assim como as outras versões de Homero, dos *Cantos Cíprios*, dos sacerdotes egípcios, persas e fenícios, sua versão sobre as origens dos conflitos entre gregos e bárbaros é apenas mais uma opinião. Com isso, ele se assume como um artesão de dissimulações, único mestre da sua própria narrativa, que não recorre às Musas para celebrar a glória dos homens.

Mas se Heródoto fabrica as narrativas da sua investigação, ainda assim ele nunca reivindica o poder da verdade, o qual atribui unicamente aos deuses. Como não tem acesso à realidade dos acontecimentos, seu esforço consiste basicamente em desfazer as injustiças de acusações voltadas contra as decisões divinas por aqueles que, com o uso da força ou da persuasão, pretendem censurar o comportamento de Helena. Porém, os homens desconhecem a verdade da filha de Zeus e, por isso, resta-lhes louvar seus comportamentos mais incompreensíveis. Quem a reprova mente, porque ninguém está à altura de julgar Helena. Não importa se os discursos sobre ela correspondem à verdade dos acontecimentos passados, o que interessa é se esses discursos existem na forma de um elogio, capaz de glorificar a fama da sua beleza inacessível aos homens.

BIBLIOGRAFIA

AUTORES ANTIGOS

ISÓCRATES. *Éloge d'Hélène*. Texto estabelecido e traduzido por MATHIEU, G. e

- BRÉMOND, É.. Tomo 1. Paris: Les Belles Lettres, 1956.
- HERODÓTO. *Histoires. Clio*. Texto estabelecido e traduzido por LEGRAND, Ph-E.. Tomo 1. Paris : Les Belles Lettres, 2003.
- _____. *Histoires. Euterpe*. Texto estabelecido e traduzido por LEGRAND, Ph-E.. Tomo 2. Paris : Les Belles Lettres, 1948.
- HESÍODO. *Theogonia Opera et Dies Scutum*. Texto estabelecido por MERKELBACH, R. e WEST, M. L.. New York: Oxford, 1990.
- HOMERO. *Iliada*. Traduzido por CAMPOS, H. São Paulo: Arx, 2003.
- _____. *Odisséia*. Traduzido por LOURENÇO, F.. Lisboa: Livros Cotovia, 2003.
- OXYRHYNCHUS PAPYRI. Número 2506 (vol. 29). Texto estabelecido por PAGE, D.. Graeco-Roman Memoirs (vol. 41). Virginia: Egypt Exploration Fund, 1963.
- PLATÃO. *Phèdre*. Texto estabelecido e tradução de VICAIRE, P.. Paris: Les Belles Lettres, 1998.

AUTORES MODERNOS

- AUSTIN, N.. *Helen of Troy and her shameless phantom*. Nova York: Cornell University, 1994.
- BERGREN, A.. *Weaving Truth: essays on language and the female in Greek thought*. Cambridge, Massachusetts e Londres: Harvard University Press, 2008.
- BOUVIER, D.. *L'Iliade d'Hérodote*. Paris : *Europe* 945/946 (2008), 74-86.
- _____. *Mourir près des fontaines de Troie*. In: *Euphrosyne*, 15. Lisboa: Instituto de Alta Cultura, 1987, p. 9-29.
- BROZE, M. et al.. *Le mythe d'Hélène*. Bruxelles : Ed. Ousia, 2003.
- CALAME, C.. *Mythe et histoire dans l'Antiquité grecque : la création symbolique d'une colonie*. Lausanne : Editons Payot, 1996.
- _____. *Poétique des mythes dans la Grèce antique*. Paris : Hachette, 2000.
- CASSIN, B.. *Voir Hélène en toute femme*. Paris : Sanofi-Synthelabo, 2000.
- CHAINTRAINE, P.. *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots*. Paris : Les Éditions Klincksieck, 1977.
- COHEN, B.. *The distaff side: representing the female in Homer's Odyssey*. New York/Oxford: Oxford University Press, 1995.
- DARBO-PESCHANSKI, C.. *Le discours du particulier. Essais sur l'enquête*

hérodotéene. Paris : Éd. du Seuil, 1987.

_____. *L'Histoire : Commencements grecs*. Collection Folio essais. Paris : Éditions Gallimard, 2007.

DERRIDA, J.. *La pharmacie de Platon*. In : BRISSON, L.. *Phèdre*. Paris : GF-Flammarion, 2004.

DESCLOS, M.-L.. *Aux marges des dialogues de Platon : essais d'histoire anthropologique*. Grenoble : Ed. Jérôme Millon, 2003.

FARIA, G. R. de. *Imagens de Afrodite : variações sobre a deusa na mélica grega arcaica*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2008 (tese).

DETIENNE, M. e VERNANT, J.-P.. *Les ruses de l'intelligence : la mêtis des Grecs*. Paris : GF-Flammarion, 1974.

DOHERTY, L. E.. *Sirens, Muses, and Female Narrators in the Odyssey*. In: COHEN, B.. *The distaff side: representing the female in Homer's Odyssey*. New York/Oxford: Oxford University Press, 1995, p. 81-92.

GRAVER, M.. *Dog-Helen and Homeric Insult*. *Classical Antiquity* 14, 1995, p. 41-61.

GERNET, L.. *Antropologie de la Grèce Antique*. Paris : Flammarion, 1982.

HARTOG, F.. *Le miroir d'Hérodote*. Paris: Gallimard, 2001.

KAKRIDIS, J.. *Homer revisited*. Lund: Gleerup, 1971.

LÉVI-STRAUSS, C.. *As estruturas elementares do parentesco*. Tradução de FERREIRA, M.. Petrópolis: Editora Vozes, 1982.

MARINCOLA, J.. *Herodotus and the poetry of the past*. In: DEWALD, C. & MARINCOLA, J. (ed.). *The Cambridge Companion to Herodotus*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

MOMIGLIANO, A.. *Les fondations du savoir historique*. Trad. de ROZENBAUMAS, I.. Paris: Les Belles Lettres, 1992 ;

MULLNER, L.. *The anger of Achilles: mênis in Greek epic*. Nova York: Cornell University Press, 1997.

NAGY, G.. *The best of Achaeans*. Londres: The Johns University Press, 1979.

PAPADOPOULOU-BELMEHDI, I.. *Le chant de Pénélope : poétique du tissage féminin dans l'Odysée*. Paris : Belin, 1994.

_____. *Ethos et epos: Hélène dans la rhapsodie ψ de l'Odysée*. In : BROZE, M. et al.. *Le mythe d'Hélène*. Bruxelles : Ed. Ousia, 2003.

PELLICCIA, H.. *Sappho 16, Gorgias' Helen, and the preface to Herodotus' Histories*.

- In: DUNN, F. M. e COLE, T.. *Beginnings in Classical literature*. Volume 29. Yale Classical Studies. Cambridge : Press Syndicate of the University of Cambridge, 1992.
- PUCCI, P.. *Les figures de la Métis dans l'Odyssée*. Volume 1. Paris : Métis. Anthropologie des mondes grecs anciens, 1986, p. 7-28.
- _____. *Ulysse Polutropos: lectures intertextuelles de l'Iliade et de l'Odyssée*. Tradução para o francês de ROUTIER-PUCCI, J.. Paris : Presses Universitaires du Septentrion, 1995.
- _____. *The song of the sirens: essays on Homer*. Boston: Rowman & Littlefield Publishers, 1998.
- PURVES, A. *Space and time in ancient greek narrative*. Los Angeles: Cambridge University Press, 2010.
- RENNÓ ASSUNÇÃO, T.. Ação divina e construção da trama nos cantos I e II da *Iliada*. Letras Clássicas, 5, 2001, p. 63-77.
- _____. *Ulisses e Aquiles repensando a morte (Odisséia XI, 478-491)*. Número 107. Belo Horizonte: Kriterion, 2003. p. 100-109.
- ROUSSEAU, P.. *La toile d'Hélène (Iliade III, 125-128)*. In : BROZE, M. et al.. *Le mythe d'Hélène*. Bruxelles : Ousia, 2003.
- SCHEID-TISSINIER, É.. *Les usages du don chez Homère : vocabulaire et pratiques*. Nancy : Presses Universitaires de Nancy, 1994.
- SCHEIN, S.. *Female representations and interpreting the Odyssey*. In: COHEN, B.. *The distaff side: representing the female in Homer's Odyssey*. New York/Oxford: Oxford University Press, 1995, p. 17-28.
- SEGAL, C.. *Singers, heroes, and gods in the Odyssey*. Nova York: Cornell University Press, 1994.
- SUZUKI, M.. *Metamorphoses of Helen : Authority, difference, and the Epic*. Nova York: Cornell University Press, 1992.
- TODOROV, T.. *Les genres du discours*. Paris : Seuil, 1978.
- VERDIN, H.. *L'importance des recherches sur la méthode critique des historiens grecs et latins*. In : *Antidorum W. Peremans sexagenário ab alumni oblatum*. Louvain: Studia Hellenistica (XVI), 1968, p. 289-308;
- VERNANT, J.-P.. *Les origins de la pensée grecque*. Paris : PUF, 1981.
- _____. *La belle mort et le cadavre outragé*. In : GNOLI, G. et VERNANT, J.-P.. *La mort, les morts dans les sociétés anciennes*. Cambridge : Cambridge University

Press, 1982.

_____. *Mythe et société en grèce ancienne*. Paris : Librairie François Maspero, 1974.

ZEITLIN, F.. *Travesties of gender and genre in Aristophanes' 'Thesmophoriazousae'*. In: *Critical Inquiry*. vol. 8, n°. 2. *Writing and Sexual Difference*. Winter: The University of Chicago Press, 1981, p. 301-327.

WATKINS, C.. *A propos de Ménis*. In: OLIVIER, L.. *Language and linguistics*. Volume 4. Innsbruck: Sprachwiss, 1994.