

O MITO DE HELENA EM HOMERO: A ABERTURA FIGURATIVA (*)

The myth of Helen in Homer: the figurative opening

*O mytho é o nada que é tudo
O mesmo sol que abre os céus
É um mytho brilhante e mudo
O corpo morto de Deus,
Vivo e desnudo*

Fernando Pessoa – Mensagem

Rodrigo Marquez de Oliveira
Centro Universitario Barão de Mauá, Brasil

Resumen: La multifacética figura de Helena en la *Iliada* de Homero no solamente inaugura las representaciones del carácter ambiguo de la personaje de la tradición literaria occidental, sino también garantiza al poema del gran aedo el engendrar diferentes y contrastantes retractaciones de la espartana. Ora víctima de las peleas, ora causante de la discordia, ora confinada al espacio femenino, ora centro de las atenciones masculinas, ora inocentada por los otros personajes, ora materia de su propia amonestación, Helena es compuesta por diferentes paradojas que se reiteran en cada escena o en cada mención de su nombre en el coser textual homérico. Es justamente por el análisis de esto juego antitético que procuramos defender, en este artículo, la existencia de varias Helenas en la *Iliada* que, concomitantemente, crean, desautorizan y recrean a su figura.

Palabras claves: Mito, Helena, *Iliada*, Homero

Abstract: The multifaceted figure of Helen in Homer's *Iliad* not only opens the representations of this ambiguous character in Western literary tradition, but also guarantees to the bard's poem the engendering of the differing and diverging retractions of the Spartan. Victim of the fights, cause of discord, confined to the female space, center of male attentions, deceived by the other characters, matter of her own penalization, Helen is made up of different paradoxes which are reiterated in each scene or in each mention of her name in the Homeric textual embroidering. Precisely through this antithetical game we try to defend the existence of several Helens in the *Iliad*, who concomitantly create, disallow and recreate her figure.

Key words: Myth, Helen, *Iliad*, Homer

Rodrigo Marquez: O mito de Helena em Homero...

Recibido: 23.05.07 – Aceptado: 6.10.07

(*) Este trabajo forma parte de una investigación en curso

Correspondencia: Rodrigo Marques de Oliveira. Licenciado em Letras com opção helénica. Magíster y Doctorado en Estudios Literarios con mención en Literatura Griega Clásica, Universidad Estadual de San Paulo (UNESP), Brasil. r.marques.1979@hotmail.com. Profesor del Centro Universitario Barão de Mauá (Brasil).

A natureza ambivalente do mito para Pessoa, ser nada e ser tudo, revela um interessantíssimo paradoxo, comparável ao que compõe a figura de Helena na *Ilíada* de Homero, personagem retratada ora como causadora, ora como vítima da peleja entre gregos e troianos, ora como a mais bela das mulheres, ora como prenúncio de um funesto destino. Contradições que fomentam os mais diversos debates sobre a sua identidade ambígua, origem de seu caráter “trágico” já na poesia épica do grande aedo grego¹

Mesmo em obras posteriores, as dubiedades suscitadas por Homero a seu respeito permanecem como atributos essenciais de sua existência mítico-literária, desafiante indecisão renovada a cada nova versão ou interpretação que tente explicar o seu papel no embate entre os povos inimigos. Reiteradamente, a sua representação se abre à criação de novas Helenas que se anulam e se coadunam, que se iluminam e se ofuscam, numa cadeia figurativa em que o conjunto de suas retratações se sobrepõe, gerando as suas múltiplas e imprecisas imagens. Helena é trágica em Homero por revelar uma identidade constantemente em crise, mutável, a esposa que abandonou a pátria

¹ Algumas das similitudes entre a tragédia e a poesia épica foram discutidas na *Poética* de Aristóteles, um dos livros fundadores da crítica literária ocidental. Nela, o filósofo apresenta como Homero exerceu grande influência sobre trágicos, em especial na construção dos temas das peças, no uso de recursos discursivos, na métrica e na “imitação dos caracteres”. A personagem trágica ideal para o pensador, como Helena o é na *Ilíada*, deve apresentar uma espécie de dubiedade do caráter, pois não pode ser de toda má, mas por causa de uma *hamartia* (*di'hamartian tina*) passa a sofrer, matéria essencial para o despertar do *phobos* e do *eleos* entre os espectadores, sentimentos que, segundo Machado (2006), geram o efeito de ambigüidade trágica característico da catarse, pois “são essas emoções que a tragédia deve despertar no espectador, com a finalidade de purificá-las. O paradoxo é que, em vez de sofrimento, é o prazer que o espectador deve sentir” (p.29).

e ao marido, a filha querida de Príamo, o objeto de terror aos anciões troianos, o prêmio em disputa nas batalhas, a “cadela” que sofre, em suma, uma personagem plural.

Nossa tarefa neste artigo é a de justamente tentar compreender como as dúbias imagens de Helena são construídas ao longo dos três primeiros cantos da *Iliada*, através da análise de cenas fundamentais que apresentem a sua figura no centro (e também na margem) das ações, procurando, desta forma, começar a trilhar o que chamamos de “itinerário figurativo” da personagem, formador de seu ambíguo caráter tanto na poesia épica quanto nas apropriações e paródias dos mais diferentes gêneros literários.

Antes mesmo de sua primeira aparição como personagem no poema, o seu nome ocupa a centralidade das ações devido a três importantes alusões realizadas respectivamente por Hera, Nestor e Menelau, em que desempenha tanto o papel de causa de diversas desgraças e inúmeras mortes quanto o de mais uma das vítimas da querela. Retratação indefinida que se desdobra em três distintos relatos sobre a sua participação e sobre suas responsabilidades relativas à Guerra de Tróia precisamente no momento em que o retorno das batalhas é iminente². Na primeira delas, Agamêmnon profere um inusitado discurso incitando os gregos a abandonarem a guerra, ao defender que a tomada da cidade de Príamo seria uma tarefa irrealizável. Saudosa da pátria e da família, a turba rapidamente se dirige às naus para dar início à tão desejada volta ao *oikos*. Neste instante, porém, a deusa Hera intervém no curso das ações, exortando a sua aliada Atena a se dirigir imediatamente até as tropas para que os soldados não desertem, pois o resgate de Helena ainda não havia ocorrido:

Ó infatigável, rebento de Zeus porta-égide,
Assim ao lar e à querida terra pátria
Os argivos fugirão no amplo dorso do mar?
Para trás deixarão como glória à Príamo e aos troianos
A argiva Helena, por quem muitos aqueus
Pecaram em Tróia longe da pátria querida?
Vá agora aos aqueus veste bronze
Com tuas palavras aprazíveis retém cada homem:

² Embora saibamos que a *Iliada* não relata toda a Guerra de Tróia, mas somente a ira de Aquiles e que Homero emprega o “recurso narrativo” do *In Medias Res*, deixando de fora dos seus relatos nove anos das batalhas, as discussões sobre as responsabilidades de Helena quanto à eclosão da peleja são precisamente realizadas antes das descrições dos combates, o que, a nosso ver, acentua as discordâncias sobre as suas figuras no poema.

Rodrigo Marquez: O mito de Helena em Homero...

E não deixa içar no mar as velas das naus bicurvas.
(HOMERO, II, 157-165)³

A deusa lembra que a fuga da disputa pelos gregos sem a tomada de Helena marcaria duas claras desonras ao *kléos* dos combatentes: a do triunfo de seus rivais, que em território inimigo guardariam a espartana como insígnia de glória, e a da morte dos *polloi achaiôn* nos combates, assassinados por uma causa que seus companheiros agora esquecem. Com isso, a deidade incita Atena não só a rememorar os guerreiros a razão pela qual ainda devem permanecer em Tróia, mas também fazer com que se recordem de seus renomes, promessa da projeção de suas famas à glória vindoura.

Ao evocar o nome de Helena na iminência da fuga dos gregos, a deusa, conseqüentemente, promove duas formas distintas e complementares de uma “prefiguração” da personagem. Por um lado, o seu nome evoca a imagem do mais precioso despojo de guerra, o cobiçado objeto a ser conquistado pelo exército mais destemido no campo de batalha, o prêmio e a garantia da excelência guerreira que serão adquiridos no fronte. Por outro lado, ele faz lembrar a própria causa da disputa, os dissabores da perda dos companheiros e, conseqüentemente, a necessidade de honrar a memória dos que já pereceram longe de casa e dos entes queridos. Com isso, a recordação do nome de Helena pela divindade instaura as primeiras ambigüidades relacionadas à sua imagem que tanto serve de anúncio a um prêmio futuro como também se faz uma funesta causa passada, finalidade e origem do embate entre homens.

Caracterizada nessa ambivalente situação, o nome da espartana se abre a diferentes representações, tornando-se o primeiro dos muitos espectros gerados pela indefinição de sua figura no poema homérico. Uma abertura que, ao mesmo tempo, afirma e denega muitos de seus “traços figurativos”, motivo da impossibilidade de retratação única do seu papel na disputa travada entre gregos e troianos. Para Gumpert (2004), a duplicidade constituinte da representação de Helena “resiste à nossa procura de identificá-la, fixá-la, nomeá-la; ela força-nos falar em metáforas, enigmas e contradições concomitantemente sedutoras e perturbadoras.” (p. 4)

Essa camaleônica abertura presente na menção de seu nome é justamente explorada por Nestor na seqüência do mesmo Canto II, em que o ancião apresenta uma distinta retratação da espartana junto aos companheiros de peleja. Com a evidente intenção de convencer as tropas a permanecerem

³ As traduções de fragmentos da *Ilíada* são de nossa autoria.

em Tróia, utiliza-se de sua senil autoridade e de sua destreza no bom falar⁴ para patrocinar um novo e persuasivo espectro de Helena, a imagem de uma mulher desonrada no leito bárbaro:

A ninguém antes curve o peso voltar para casa,
antes de uma esposa dos Troianos deitar-se
e vingar o arrebatamento e a lamúria de Helena
(II, 354-56)

O tom imperativo de suas palavras exorta os companheiros de guerra a firmarem um velado compromisso de honra para com Helena, em que as mulheres troianas deveriam sofrer o seu mesmíssimo desdouro, o de compartilhar um leito ilícito, vingança justa ao povo que lhe raptou e lhe ultrajou. Apelando a essa proposta, o velho procura aguçar entre os soldados o sentimento de que o abandono da peleja seria demasiadamente vergonhoso, uma vez que consentiriam com a manutenção da ignominiosa injustiça dos troianos e com o vitupério de uma mulher indefesa. Apresentar, pois, a imagem da espartana como infeliz vítima do leito troiano é acreditar que o pretexto para a continuidade da guerra é justo. Segundo Grotten Jr (1968):

Nestor tanto acredita que Helena foi forçada contra a sua vontade aquiescer aos desejos de Páris, já que de outra maneira a expedição como um todo teria sido absurda, como também está convencido de que Helena quer escapar (II, 356) e sofre por sua compulsória estadia em Tróia. (p. 33)

Comparando essa retratação promovida de Helena como *ormématá te stonachás*⁵ com aquela esboçada anteriormente por Hera, percebemos que a imagem patrocinada pelo velho comandante dubiamente corrobora e destitui a representação elaborada pela deidade. Corrobora porque o nome da espartana ainda serve ao ancião como uma forma de interdição ao *nóstos* dos combatentes, a recordação de que devem permanecer na árdua guerra para serem dignos do *kléos* guerreiro, garantia de excelência e renome. Destitui

⁴ Já no Canto I da *Iliada*, quando Aquiles e Agamêmnon entram em discórdia, Nestor é apresentado como um ancião sensato, conhecedor do bom discursar. Nesse episódio do poema, ele não só busca honrar a memória de gloriosos combatentes de outrora, mas também sustentar a honra dos dois nobres em desavença. Parece-nos, desse modo, que Nestor exerce a função de salva-guarda do *kléos* dos combatentes e por isso também se manifesta a favor do resgate de Helena no Canto II. (Cf: HOMERO, I, 248-284).

⁵ Segundo Roisman (2006), *ormématá te stonachás* se referem à condição de Helena, leitura que nos parece ser mais adequada ao contexto do discurso do Nestor.

Rodrigo Marquez: O mito de Helena em Homero...

porque o nome de Helena se serve tanto à defesa de sua inocência quanto à causa da querela, o que desvincula sua imagem das inúmeras mortes dos soldados, tornando-lhe não mais a origem e a razão dos mais diversos sofrimentos, mas o símbolo da ultrajante e libidinosa violência de Páris, o príncipe que lhe arrebatou do solo helênico.

Persuadido pelos argumentos de Nestor, Agamêmnon finalmente determina aos guerreiros manter-se na peleja e dar início à preparação da armada para um novo combate contra os troianos⁶. Nesse momento, o elocutário interrompe os relatos no poema e invoca novamente as Musas, para que recordem os nomes⁷ dos chefes dos guerreiros que em Tróia fizeram sua fama⁸. É precisamente em meio ao *Catálogo dos Combatentes*, espaço textual consagrado à Memória, que nos é apresentado Menelau não somente comandando os soldados, mas também se recordando da ultrajada esposa:

Dos sessenta navios, o irmão Menelau, grito audaz,
Comandava e eles a distância armavam-se..
No próprio ânimo confiante, ia inflamando
os guerreiros e no coração muito almejava
Vingar o arrebatamento e a lamúria de Helena
(II, 586-90)

A recordação da imagem de Helena nutrindo o desejo de vingança em Menelau confirma, por sua vez, a mesma representação promovida por Nestor⁹ e Hera, em que a memória de seu nome incita os homens no campo de batalha, pretexto para a disputa e para a conquista do renome. Além disso, a lembrança da condição da espartana no exercício do comando das tropas por seu antigo marido marca definitivamente o fim da crise gerada pelo desejo de regresso à pátria entre os combatentes, pois a linguagem bélica assumida pelo

⁶ Cf: (II, 369-483).

⁷ É interessante observar que o nome de Helena, causa e finalidade da guerra para Hera e imagem da injustiça para Nestor, seja usado como uma forma de persuasão aos guerreiros, o símbolo que justifica a permanência dos soldados em Tróia e que garante o *kléos* aos chefes dos combatentes no próprio corpus do texto, ou seja, a propagação de seus nomes na memória de outras gerações.

⁸ Cf: (II, vv. 484-86).

irmão de Agamêmnon e a obediência de seus subordinados retiram de cena qualquer outro anseio que não o de partir para a peleja.

Logo, nas menções do nome de Helena realizadas pelas três personagens, Hera, Nestor e Menelau, notamos um interessantíssimo jogo entre memória e esquecimento, antítese geradora das dúbias imagens da espartana que ora representa causa e finalidade da disputa, ora vítima da libido bárbara, ora motivo para a perpetuação de uma vingança. Sombras de uma figura ausente das ações, sem voz e sem direito ainda de caracterizar a si mesma com o olhar feminino sobre a querela essencialmente masculina. Para Roisman, o conjunto das alusões realizadas de seu nome não somente cria expectativa quanto à efetiva apresentação da personagem, mas também estigmatiza despotamente a sua representação:

Até o momento, nós só ouvimos sobre ela. O filtro cria certa expectativa dramática, mas também encena o modo pelo qual Helena é definida por outros antes dela ter a chance de definir a si mesma e, assim, aponta para o desafio que ela enfrenta em qualquer esforço por autonomia, por definição própria ou por opinião própria. (2006, p.9)

Apresentada por outras personagens, a figura de Helena sofre as coerções que a pré-definição de sua imagem acarreta, impedindo-lhe de realizar sua própria caracterização e levando-lhe a lutar contra a retratação pública então disseminada. Até esse momento do poema, sua condição de mulher privada de voz lhe marginaliza de si mesma, pois as diferentes representações promovidas por outros são constructos que independem de sua própria perspectiva. Eis, portanto, o primeiro vislumbre sobre a espartana, imagens que se multiplicam, que se anulam e que se confirmam alheias à própria Helena, ainda distante do rumor que seu nome causa entre os guerreiros no campo de batalha.

A espartana efetivamente só vem a ser agente de uma ação no Canto III da *Iliada*, quando a deusa Íris se dirige até o palácio troiano na figura de Laódice para, na seqüência, induzi-la acompanhar a disputa que ocorrerá entre Páris e Menelau. Nesse momento, o aedo se utiliza de uma técnica discursiva consagrada milênios depois pelo cinema, a do corte repentino de uma cena para outra, ao deslocar bruscamente o seu olhar do campo de batalha, espaço público e masculino, para focalizar a espartana bordando um tecido, num espaço privado e consagrado ao feminino, o *oikos*:

Em amplífica sala encontrou-a. Fiava ampla urdidura,
Dupla e refulgente, em que bordava as muitas pelejas
Entre os troianos doma-cavalos e os aqueus veste-bronze,

Rodrigo Marquez: O mito de Helena em Homero...

Que por causa dela nas mãos de Ares sofriam.
(III, 125-128).

A primeira imagem de Helena como uma mulher confinada no palácio troiano, bordando dentro da narrativa a própria guerra de Tróia, abre-se à leitura de múltiplas figuras presentes nessa mesma representação, o desvelar e o ocultar de diferentes caracterizações que se disseminam no cumprimento de sua atividade doméstica. Inicialmente, o seu bordado silencioso parece evocar o retrato de uma personagem à margem das decisões, a causa e o prêmio da disputa que espera passivamente a definição de seu próprio futuro nas ações empreendidas por outros. Tecer, nesse contexto, representa a completa solidão e marginalização de sua figura, impossibilitada de ter a sua voz e seus desejos defendidos entre aqueles que lutam por seu nome. Para Austin (1994), “seu tapete é uma composição feminina, bordada na solidão e privacidade – quem poderia alguma vez visitar os cômodos de Helena senão Páris e suas próprias escravas?” (p. 41).

Todavia, a sustentação dessa posição marginal dentro de sua própria techedura gera um efeito de sentido completamente contrário à imagem de vítima passiva da peleja, pois ao orientar o seu olhar sobre o sofrimento dos combatentes em seu objeto artístico, tal como Homero faz na cerzadura do poema, Helena transforma a sua ausência das ações bordadas na oportunidade de ser uma intérprete ativa de sua própria história, construtora de significados no interior de uma obra em que o agir e o estabelecer sentido são essencialmente masculinos. De acordo com Roisman (2006), a prática da techedura pela espartana é uma forma de inversão da representação passiva até então encenada:

O foco da tecelagem de Helena, entretanto, não está em si mesma, mas nos heróis que sofreram. (...) Neste papel, deixa de ser meramente um objeto de possessão masculina e torna-se uma criadora de sua própria verdade. Sua techedura lhe dá consolação, mas também a torna uma intérprete da história e uma construtora de significado. (p.10)

O papel de instauradora de significados proporciona a inauguração de sua perspectiva “periférica” sobre a guerra no poema, uma silenciosa forma de se colocar contra as sombras de sua prévia representação por outras personagens e também de assumir suas responsabilidades pelo embate entre os povos inimigos, ao anunciar-se como causa¹⁰ da desavença. No entanto, colocando-se fora das ações que encena, Helena paradoxalmente não deixa de

¹⁰ Cf. *Iliada*, III, 128.

ocupar a sua centralidade, tendo em vista que desempenha o papel de tácito motivo de sua confecção, ou seja, a ausência de sua figura na estampa do bordado não consegue dar fim à sua imagem de *gêras*¹¹ (prêmio) aos combatentes, sombra de si mesma em sua própria retratação dos acontecimentos.

Parece-nos justamente que esse jogo entre estar na periferia e também no centro das ações constitui a sua imagem nas duas próximas cenas, em que a memória do lar e a estadia em Tróia sugerem outros desdobramentos de sua figura. Na primeira delas, Helena se mostra ao fim das palavras da deusa Íris uma mulher saudosa do lar que se dirige emocionada à saída de seus aposentos:

Assim tendo falado, a deusa doce desejo põe em seu coração,
Do antigo marido, da pátria e dos parentes.
Então, cobre-se com um fino véu argênteo,
E sai da câmara nupcial derramando ternas lágrimas
(III, 139-42)

A doce recordação de seu passado causa-lhe evidente sofrimento tanto pela angústia de se sentir à parte de sua própria vida pregressa quanto por estar distante dos elementos que compunham o seu universo feminino em Esparta (o marido, a casa, os parentes). Mesmo breve, a retratação do *thýmos* de Helena revela o quanto suas preocupações são ainda ligadas ao *oikos* anterior e como sua lembrança reafirma sua atual condição de estrangeira ou mesmo de aprisionada, situação simbolicamente encenada pelo próprio contraste entre o desvelar do seu desejo no poema e o cobrir-se em lágrimas com véu, insígnia da impossibilidade de agir para a transformação de seu destino. Ademais, a retratação da espartana saindo de sua câmara nupcial coberta por um véu para presenciar a disputa entre dois homens retoma a sua representação como causa de desavença entre varões ou mesmo a imagem da noiva em disputa, o que nos leva rememorar a idêntica representação que a deusa Íris já havia patrocinado.

Na seqüência da cena, porém, a mesma ação de saída de seu “espaço marginal” para a ocupação do espaço público dos anciãos troianos parece

¹¹ Na seqüência das ações, a deusa Íris convida Helena a assistir o embate entre Páris e Menelau, comunicando-a que o vencedor da disputa a terá como esposa, tornando-a um verdadeiro prêmio de guerra (Cf: III, 130-38). Para Austin (1994), a leitura de Helena como conquista de guerra é bem reforçada pela dúbia palavra *aethlos* (disputa) presente na cena do bordado, pois o vocábulo designa tanto uma disputa atlética por um prêmio quanto uma competição por uma noiva. (p.41).

Rodrigo Marquez: O mito de Helena em Homero...

sugerir não mais a representação de uma mulher que sofre por ser causa dos embates, mas um forte indício textual da instabilidade de sua situação em Tróia, onde se encontra à espera do vencedor da querela entre seus dois pretendentes. Dessa forma, a retirada da sala nupcial em direção às muralhas lhe conduz a situar-se entre duas esferas opostas e indecidas: a da atual condição de esposa, estrangeira confinada à câmara nupcial, e a de seus antigos compatriotas, retrato vivo do desejo de regresso ao “lar”.

A indefinição de sua posição entre gregos e troianos é precisamente a retomada pelos velhos anciões assim que Ihe vêem deslocar-se para o espaço masculino, em que sua teofânica aparição causa um evidente espanto entre eles, um concomitante entremear-se de prazer e de terror gerado por sua singular e divina beleza. A presença corpórea neste espaço estranho ao feminino origina, na verdade, a confluência de experiências irreconciliáveis, deleite e medo, motivadores das novas ambigüidades relativas à sua retração.

Assim, ao terem visto Helena à torre se dirigir,
Em murmurinho, uns aos outros palavras aladas disseram:
“Ninguém se indigne contra os troianos e os bela-grevas aqueus
que longo tempo males padecem por esta mulher,
semblante terrivelmente assemelhado às divas imortais.
Mesmo sendo assim, não só às naus regresse,
Mas também aos nossos rebentos venha deixar de ser ruína”.
(III, 154-60)

A visão de seu formoso porte é dubiamente explorada pelos anciões que uns aos outros desvelam as desgraças vindouras ao povo troiano, se entre eles tal objeto de beleza permanecer. Esse verdadeiro paradoxo do mal inserido no belo faz com que Helena seja representada como uma figura composta de seu próprio contrário, de sua própria sombra, o que é notado claramente nos vocábulos empregados para designar a sua visão¹², semanticamente ligados com a idéia de duplo, em que a beleza corpórea encena o papel de véu dos males, de inebriante espectro que guarda em si futuras desgraças àqueles que insistem em possuí-la. Helena, assim, deixa de ser retratada como personagem à margem da peleja, passiva vítima dos

¹² O uso do verbo *eido* nos remete a própria idéia de sombra, *eídonon*, vocábulo composto certamente por derivação. Já o uso do substantivo *opa* (em português, semelhante) e do verbo *eoikô* (ser parecido com) remete à idéia de duplo, pois os verbos indicam uma relação de parecença entre seres, o que pressupõe uma relação de identidade e alteridade característica de todo processo analógico.

embates, para transcender à condição de signo de interdição, ativa e central no processo de disseminação dos males entre homens.

Da mesma forma que Pandora, a espartana tem a beleza comparável a de uma deidade, fascinante aos olhos de quem se deixa envolver pelo poder da formosura feminina e, conseqüentemente, da libido, desejo irrefreável e funesto que induz à desmedida e ao engano. Incólumes aos prazeres da forma, os anciões conseguem ir além dos atributos persuasivos do belo e com isso desvelar os sofrimentos (*algemata*) e a ruína (*pema*) que nele se encontram ocultos, o que, por sua vez, inaugura mais uma das múltiplas retratações de Helena, a de *kalón kakón*, prenúncio do entendimento hesiódico do feminino. Comparáveis ao proléptico Prometeu, os velhos troianos lhe anunciam como uma mulher bela e perigosa, a própria figura do híbrido que nas mais diversas culturas exerce a função de signo de males por justamente se apresentar como indefinível, dúbio por natureza. Para Worman (1997), a presença do corpo feminino na cena acentua as dubiedades de sua representação, pois a beleza que lhe é característica se apresenta como uma forma de “desconhecimento”, um *dólos* que desautoriza nomeá-lo, explicá-lo ou compreendê-lo, tornando a sua aparência a imagem sedutora e inefável de sua ambígua existência, elevada a uma categoria sobre-humana:

Nos textos antigos, com poucas e complicadas exceções (Páris e Odisseu), corpos como perigosamente desejáveis, corpos cuja possessão é enganosa, corpos que impedem conhecimento (por velamento, engano, etc) tendem ser femininos. Eles são, além disso, corpos femininos imortais, semi-mortais ou de imortal fabricação – Afrodite, Helena e Pandora respectivamente. (WORMAN, 1997, p.154-5)

Interessante observar que o corpo de Helena situa-se entre duas formas de existência dos corpos perigosamente desejáveis, não sendo imortal nem fabricado, mas semi-mortal, um híbrido que vacila entre classificações e dissemina mais e mais as imprecisões constituintes de sua existência mítico-literária. Por isso, da mesma forma que os “dons” de Pandora, o corpo da espartana também pode desempenhar o papel de veículo da vingança divina, ou seja, o de instaurar a punição de uma desmesura humana que, no caso, se deve ao fascínio e ao desejo da posse de sua própria formosura. Nessa leitura, o corpo híbrido de Helena converge em si tanto à causa da desmedida, origem da *hybris*, quanto à garantia de punição a quem por ele se encantar,

Rodrigo Marquez: O mito de Helena em Homero...

funcionando como uma espécie de Nêmesis¹³, entidade mantenedora da ordem divina sobre a humana.

Na contramão dessa imagem transcendente e misteriosa de Helena, Príamo, na seqüência da cena com os anciões, promove a retratação de uma mulher vitimada pelos deuses que, por ser usada como subterfúgio para uma guerra de origem divina, deve ser considerada isenta das responsabilidades pelo início da árdua e longa disputa.

Assim falavam quando Príamo clamou por Helena:
Querida filha, vem sentar-se aqui ao meu lado
para que veja o antigo marido, parentes e amigos.
A mim, não és culpada, mas os deuses são os culpados
Para mim, os que incitaram a lacrimosa guerra contra os aqueus.
(III, v. 161-65)

O modo com que o rei se dirige à Helena, chamando-a de “*querida filha*” e convidando-a para permanecer junto de si, evidencia o seu entendimento de que a guerra não se deve à espartana, mas a um ardil divino provocador da peleja. Discursivamente, a defesa da bela estrangeira é realçada pelo ecoar da voz central e altissonante do monarca, silenciadora do murmurinho periférico dos anciões, que simbolicamente, parece denegar não só a imagem de Helena como causa e punição de uma desmedida masculina, mas também pôr fim a retração de uma mulher marginal em seu novo *oikos* pelo tratamento filial, até mesmo muito carinhoso, a ela atribuído, o que nunca seria conferido a uma personagem secundária ou de pouca relevância no palácio troiano.

A afetuosidade quase paterna do soberano, porém, não lhe garante a completa inserção na nova família, pois a presença em solo troiano do seu antigo marido e a de seus concidadãos fazem recordar a instabilidade da condição de prêmio de guerra que então encena. Ao convidá-la para ver e enumerar os mais nobres combatentes helênicos, Príamo justamente destaca a

¹³ No próprio discurso dos anciões, o nome Nêmesis é mencionado (III, v.156). Na verdade, a associação entre Helena, Nêmesis e Pandora se reitera em diferentes relatos da literatura grega. Isto pode ser visto, por exemplo, se compararmos a descrição do nascimento de Nêmesis na Teogonia (“*Tikte dé Nêmesin péma thnetósi brotóisi.*”) (HESÍODO, v. 223) e a de Pandora (“*Péma mega thnetóisi, sún andrási naietáuousai.*”) (HESÍODO, v. 592) com a de Helena na Íliada (“*patri te soi méga péma pólei te pantí te démoi*”) (HOMERO, III v. 50), em que elas aparecem como causadoras de ruína (*péma*) aos mortais.

situação ambígua em que se encontra no palácio, uma vez que ela é dubiamente apresentada, ora como uma mulher muito próxima à figura do rei e merecedora de um lugar de destaque, ora como uma mulher ainda ligada ao seu mundo precedente, lembrado pelo próprio monarca no uso do adjetivo *próteros* em referência aos inimigos.

Se o olhar dos anciões havia se fixado na beleza física de Helena, o déspota incita a inversão deste olhar, quando direciona a visão da estrangeira aos corpos dos combatentes que, diferentemente da retratação do corpo feminino, não são entendidos como invólucros de um mal, mas como emblemas da condição régia e guerreira que possuem, situados no campo de batalha para defenderem o *kléos* e garantirem a excelência (*aristéia*) masculina. Para Austin (1994), a presença da formosa Helena nas muralhas se atentando aos corpos dos líderes da armada grega nos remete à relação entre o *kállistos* e o *aristos* presente no poema homérico, vínculo que leva o mais forte nas batalhas e a mais bela das mulheres desempenharem um papel semelhante na estrutura dos cantos:

Aquiles e Helena – os dois ocupam uma posição de supremo privilégio no mundo de Homero, ela como filha de Zeus, e ele como filho de Thétis. Ela é a mais formosa das gregas e ele o melhor. Os termos são sinônimos na cultura da vergonha em Homero: o melhor é o mais belo; o mais belo, é o melhor. Aquiles é o mais belo e o melhor no aspecto; Helena, a mais bela e melhor no aspecto feminino. (AUSTIN, p. 27)

O entendimento homérico do belo e do bom presente no elogio dos corpos proposto por Príamo sutilmente refuta a imagem sedutora e apavorante da espartana, obliterada pelo efeito refrativo que o encômio da beleza dos combatentes exerce sobre sua figura, já que o louvor do semblante dos soldados também enaltece a sua própria formosura. Em vez de um anacronismo ou mesmo uma inverossimilhança do poema¹⁴, a *Teichokospia* atesta ainda mais a compreensão do monarca de que os mais belos e melhores não são dignos de censura ou reprovação, ao contrário, merecedores do

¹⁴ A cena poderia ser avaliada como um anacronismo e até mesmo inverossímil por duas questões: Por que Príamo ainda não conhecia os combatentes decorridos dez anos da guerra? Por que somente nesse momento se interessou em sabê-lo? Porém, como magistralmente elucidou Auerbach (1976), a perspectiva temporal é inexistente em Homero, pois em vez de um antes, um depois e um agora, “o que ele nos narra é sempre somente presente, e preenche completamente a mente do leitor.” (p.3)

Rodrigo Marquez: O mito de Helena em Homero...

panegírico então protagonizado, razão pela qual transfere a culpa da espartana para os deuses no que se refere à causa pelo início da guerra.

Logo, o corpo de Helena, como o seu nome, também se abre a múltiplas leituras, imprecisas ou mesmo contrastantes, marcadas por um jogo de imprecisões que se renova a cada representação, reunindo numa única figura imagens dissonantes, sombras sobrepostas que se alternam tanto pelo vislumbre do olhar alheio como pelo de seu próprio olhar sobre si mesma, quando pela primeira vez no poema quebra o seu silêncio para responder as questões de Príamo e continuar o processo de disseminação de suas diversas imagens.

Caro sogro, és a mim venerável e temível.
Funesta morte me seria doce quinhão antes de aqui
Com teu filho seguir, abandonando o tálamo,
Os conhecidos, a única filha e adoráveis companheiras.
Mas isto não aconteceu. Consumo-me em lágrimas.
A ti responderei o que me inquiriu e que procuras saber.
Aquele é o atrida Agamêmnon, grande soberano,
Não só bom rei, vigoroso lanceiro também
Se um dia o foi, meu cunhado, a de olhos-de-cadela.
(III, v. 171-180)

Apropriando-se e também negando as retratações anteriores, Helena se desdobra em figuras distintas em sua auto-retratação, especialmente a da feliz esposa que outrora vivia com os seus na Grécia e a da infeliz e culpada mulher que para Tróia fugiu com outro homem. Novamente, a dubiedade em torno de sua imagem lhe situa entre duas esferas distintas de existência, permanente indecisão que origina a co-ocorrência de visões antitéticas e inseparáveis. Seu discurso, inicialmente, tem a evidente pretensão de anunciá-la como uma mulher sofrida, fragilizada pela memória de sua outra vida num espaço socialmente favorável, onde não protagonizava a figura da estrangeira ou de um objeto de posse, mas a de uma mulher casada e bem estabelecida no *oikos* helênico, apresentado como ambiente harmônico e propício para a felicidade. Todavia, a rememoração saudosa do antigo tálamo contrasta com a lembrança de sua atual condição, origem de seu sofrimento e do desejo de morte por ter abandonado os seus entes e amigos. Poeticamente, essa ambígua imagem de Helena é reforçada pela oposição que as palavras *thánatos* e *thálamon* desempenham no fragmento, pólos representativos de suas faces contrárias e complementares, vocábulos que sintetizam a angústia

de seu duplo casamento, motivo da morte de vários varões no campo de batalha.

A aproximação entre o casamento e a morte evidencia mais uma vez o recorrente tema na *Iliáda* da competição por uma noiva, em que dois homens entram em discórdia e, conseqüentemente, numa disputa para decidirem com quem a jovem compartilhará o leito. Diferentemente de Briseida ou Criseida, passivas às decisões masculinas por encenarem o papel de meros despojos de guerra, Helena sugere que a sua condição de “noiva a prêmio” se deve à sua própria volição por ter aceitado deixar o solo helênico, decisão enfatizada pelo uso do verbo *hepomai* (seguir, obedecer), vocábulo que sugere o seu desejo de ter partido com o troiano.

A assunção de sua responsabilidade, porém, não encerra as dualidades constitutivas dos diferentes aspectos de sua camaleônica representação, originadas pela constante tensão existente entre a presença e a ausência, em que qualquer forma de afirmação desvela prontamente uma negação, tanto que o seu *mea-culpa* também pode ser lido como uma forma de incriminação alheia, fazendo-lhe readquirir o status de vítima da ação reprovável de Páris, de quem pretende desvincular sua imagem, e de Príamo, indiretamente responsável por sua desdita.

Ao chamar Páris de seu filho, Helena parece apagar qualquer ligação entre ela mesma e seu marido troiano e sutilmente expressa sua aversão a ele. Isso também parece comprometer Príamo na conduta de seu filho. Declarando que ela tem seguido “teu filho”, Helena divide parte de sua responsabilidade de sua fuga com Paris, e por associação, com Príamo. (ROISMAN, 2006, p.14)

Helena, involuntariamente ou habilmente, ofusca o seu papel em relação à origem da peleja ao se utilizar de um discurso ambíguo junto ao monarca, seu ouvinte, já que concomitantemente, confessa a sua culpa e atribui como causa de seu sofrimento a desmedida dos troianos, especialmente do leviano Páris e de seu pai Príamo. Ao agir dessa forma, a espartana põe em xeque a assunção de suas responsabilidades quanto à guerra no mesmo instante em que o realiza, prenunciando as representações ulteriores a Homero que lhe conferem a imagem de disseminadora de discursos enganosos, sedutores ou funestamente ambíguos.

Aliás, a dúbia descrição de seu parentesco com Agamêmnon reafirma a sua imagem indefinível e também já liga a sua representação com questões relativas à ontologia, ou melhor, com o problema da impossibilidade de se garantir existência ou não existência do ser, pois ao se anunciar como cunhada do grande rei grego, *factum* atestado por seu primeiro casamento com

Rodrigo Marquez: O mito de Helena em Homero...

Menelau, coloca-o em suspeita com o uso da oração condicional *ei pot'éen ge* (literalmente, se o foi), instaurador da ambigüidade do ser e do próprio discurso no momento em que a enunciação no poema é por ela assumida com o uso do discurso direto.

Se aceitarmos a idéia de que Helena tem um papel especial na cerzidura dos cantos, por ser uma personagem que tece as batalhas, visão microcós mica, num livro que também costura verbalmente um grande episódio dessa mesma guerra, visão macrocós mica, percebemos que a sua figura se abre aos questionamentos referentes tanto à sua volição quanto à autoridade homérica na explanação de seu papel na querela. Atribuir à Helena a oportunidade de contar a sua “verdade”, é também trazer ao discurso inspirado na Memória das Musas o seu contrário, “o enganoso”, entremeando-os numa linguagem em crise, situada no limiar entre a *alétheia* (a verdade) e a *pseudos* (o falso), em que a palavra se torna dúbia como na seqüência da cena, quando a espartana conjectura sobre a ausência de seus irmãos, Cástor e Polideuces, de seu campo visual, inferindo que os mesmos não estejam entre os combatentes por causa da lastimável ação de ter abandonado a sua pátria e o seu lar, o que lhe dá a oportunidade de assumir integralmente a condição de traidora e responsável pelo embate:

Cástor, o doma-cavalos, e Polideuces, o pugilimo,
Consangüíneos, nascidos de uma única mãe, a minha.
Ou não vieram da aprazível Lacedemônia,
Ou aqui chegaram com as naus singrando os mares,
E agora privam-se de combater, envergonham-se dos homens,
Temem as desonras e as muitas censuras que a mim cabe.
(III, v:237-42)

A hipótese de que os seus irmãos não desejam combater por causa de sua ação vergonhosa, por outro lado, evidencia a sua situação incerta entre os gregos, uma vez que as relações de parentesco, aos seus olhos, estão estremecidas, levando-lhe não só a retratar a si mesma como frágil figura abandonada pelos familiares de outrora, mas também lhe possibilitando reafirmar junto a Príamo a sua necessidade de inserção no novo lar. Ambiguamente, o seu discurso tanto parece lembrar o monarca da responsabilidade em protegê-la, uma espécie de obrigação¹⁵ natural por

¹⁵ Para Roisman (2006), Helena critica sutilmente Príamo por ter, juntamente com os demais troianos, lhe impedido de regressar à Esparta. (p.15).

mantê-la confinada em Tróia, quanto, opostamente, realçar sua identidade helênica com a lembrança de seus parentes e de sua terra natal, a aprazível Lacedemônia, espaço que nitidamente contrasta com a desonra pública vivida no palácio troiano.

Logo, o velado pedido de proteção em meio à saudosa recordação de Esparta também pode ser compreendido como uma perspicaz estratégia discursiva de Helena, ao pretender transformar a suposta imagem de seu opróbrio entre os gregos em garantia de aceitação pública junto ao monarca e os anciões, ou seja, em vez de realmente assumir a culpa por sua ação, ela aparenta insistir na retratação de seu completo desamparo, na representação de uma indefesa mulher, abandonada até por seus próprios irmãos. Segundo Roisman, o dúbio discurso “intenciona cultivar a simpatia e a boa vontade de alguém que ela necessita, pela adoção de uma postura feminina estereotipada (igual na tecelagem quando adotou uma típica função feminina): humilde, necessitada e não ameaçadora.” (2006, p.15)

Da mesma forma que no episódio da tecelagem, Helena se coloca retoricamente numa posição periférica, à parte de sua família, de seus irmãos, de sua pátria, uma estrangeira em solo troiano que assume paradoxalmente a centralidade das ações entre os homens, no caso tanto a de Cástor e Polideuces, ausentes dos combates por se envergonharem de sua postura, quanto a de Príamo, “padrasto que em seu entendimento lhe deve proteção”. Na verdade, a própria cena da *Teichoscopia* corrobora a ambígua situação enunciativa já vista na tecelagem, pois mesmo à margem do campo de batalhas, posta sobre as muralhas com homens que também não participam da guerra, a espartana dá significação à peleja, colocando-se com isso na posição de intérprete e de protagonista do embate, pois os corpos dos varões por ela descritos só estão presentes em Tróia por causa de seu próprio corpo, o prêmio da disputa¹⁶. De acordo com Worman (1997), a dubiez da posição de Helena na descrição dos combatentes já se encontra previamente anunciada na própria figuração de seu corpo:

O corpo de Helena vacila continuamente entre a posição de sujeito observador, cujos olhos colhem outros corpos e cujas mãos e a voz os descrevem e narram seus

¹⁶ Logo na seqüência da fala de Helena, o narrador descreve o arauto Ideu anunciando os termos do combate entre Menelau e Páris (III, vv. 255), em que é nítida a associação entre a espartana e os despojos de guerra. Nessa representação indireta, podemos inferir uma leitura do papel econômico que Helena desempenha na peleja, um dos mais importantes objetos de valor a ser conquistado pelo vencedor na disputa entre povos

Rodrigo Marquez: O mito de Helena em Homero...

destinos, e a posição de objeto visto, cujo corpo é o lugar em torno do qual a narrativa gira, como os mantos e os véus que o ocultam (ao menos parcialmente) do olhar temeroso dos troianos. (p. 161)

A capacidade de se deslocar de posição e de função dentro da narrativa lhe proporciona engendrar diferentes imagens de si mesma, geradas pela manipulação das ambigüidades características da própria palavra, instrumento semelhante à sua beleza sedutora ao sensível e imprecisa por natureza. Pelo emprego de vocábulos dúbios, o seu discurso desvela sentidos no mesmo momento que os ocultam, turvando a representação que se deixa ver com a sombra de outra retratação, um jogo aberto a novas projeções de suas faces permanentemente indefiníveis, comparáveis aos mantos e aos véus por ela vestidos no poema, pois ambos não só insinuam um “corpo” desconhecido, por mostrarem somente os contornos de sua superficialidade, como também guardam tacitamente os seus segredos (se os possuir), transformando-se num engenhoso artifício pelo qual se esquiva das coerções sofridas por causa de sua permanência em Tróia.

As palavras ambíguas e a imagem de seu corpo encoberto por véus corroboram novamente a própria imprecisão de sua figura na cena, já que a sua retirada do espaço físico feminino do interior do palácio e conseqüente ocupação do espaço masculino das muralhas troianas levam-na simbolicamente a transcender o papel atribuído às mulheres mortais no poema, passivas e à espera da resolução do conflito instaurado entre os varões. O mesmo deslocamento espacial e de “gênero” proporciona-lhe ainda fomentar um discurso sedutor e persuasivo que dubiamente lhe caracteriza como causadora e vítima da peleja, impedindo os seus interlocutores não somente de conhecerem o seu real papel nas batalhas, mas também de perscrutarem a sua interioridade. Na verdade, a apresentação que promove de si mesma é também a oportunidade discursiva para ocultar-se, para manter em segredo as suas motivações e ocasionar o desconhecimento de sua identidade, encoberta, como vimos, pela multiplicidade de imagens disseminadas com a sua presença inebriante aos olhos e aos ouvidos alheios.

As imprecisões relativas à sua identidade e também à sua volição são justamente acentuadas quando protagoniza a célebre cena junto à Afrodite, deusa que lhe impele a compartilhar o leito com o belíssimo Páris, após retirá-lo inopinadamente da disputa com Menelau, estabelecendo com isso um claro contraste entre o ambiente viril do campo de batalhas, lugar onde o homem luta pelo seu prêmio de guerra, e o espaço “efeminado” do tálamo, com sua

cama perfumada, marca da desonra masculina do troiano¹⁷. Assumindo a forma de uma antiga tecelã da espartana, a deidade põe em marcha sua urdidura¹⁸ ao chamar imediatamente por Helena para que abandone a companhia das troianas e venha compartilhar com o príncipe o mesmo leito:

Vem, Alexandre te chama de volta ao palácio.
Ele está no quarto, com as camas torneadas,
Resplandecendo sua beleza e suas vestes.
Não dirias que vem do combate contra um homem,
Mas pronto para ir dançar ou descansando da dança, ao sentar-se.
Assim falou, dentro do peito o coração se agitou.
(III, 390-395)

A intervenção da deusa dissemina no texto vocábulos e imagens ligadas não mais à peleja, mas à sedução erótica pela descrição do tálamo, das vestes de Páris, de sua disposição ao Eros, do leito nupcial perfumado¹⁹ e, obviamente, da formosura do corpo do troiano, sedutor argumento para o despertar do desejo. De modo claro, a fala da deusa tem a pretensão de estimular a libido em Helena, apelando não a argumentos de ordem moral ou à lembrança da guerra, e sim aos encantos e aos prazeres do belo corpo envolto de belos adornos e de um aroma muito persuasivo.

Como os véus que encobrem a figura da espartana, o corpo formoso de Páris é também coberto por vestimentas, ocultando-se da visão plena da espartana, mas aparente em seus contornos, sedutor àquela que fixa o seu olhar sobre suas formas, o que, ironicamente, leva-lhe a possuir muitos dos atributos do próprio corpo de Helena, especialmente o de guardar numa forma bela, a ruína dos homens. Naturalmente, percebemos uma espécie de “efeminação” do guerreiro troiano, não só pela inversão do jogo erótico, em que desempenha o papel passivo de corpo visto e desejado pelo olhar, como também o de estar inserido num espaço genuinamente feminino, o quarto, adornado como uma mulher que espera o marido adentrar o interior do palácio.

¹⁷ Cf. *Ilíada*, v. 381-2.

¹⁸ A associação entre a imagem da atividade feminina da tecelagem e do engano é reiterada vezes usada na tradição literária grega, especialmente a de Penélope na *Odisséia*.

¹⁹ Cf. (III, v:382).

Rodrigo Marquez: O mito de Helena em Homero...

Tal inversão se torna ainda mais nítida se nos atentarmos ao fato de que Helena assume o “papel masculino” na cena, pois além de vir do espaço público da muralha, onde já esteve na companhia de outros homens, ela é momentaneamente seduzida pelo discurso da deusa que lhe faz visualizar mentalmente o corpo de Páris, tornando a espartana agente do desejo no jogo erótico e, ao mesmo tempo, levando o texto indiretamente a retomar o problema de sua volição, pois a influência da divindade no despertar de seu Eros parece tanto inocentá-la quanto envergonhá-la por ter partido com outro homem para um país distante.

Na verdade, essa indecisa posição entre agente e vítima do Eros se liga à própria ambigüidade relativa ao jogo erótico motivado pela deusa do amor, tendo em vista que o agente do desejo também deve ser seduzido pelo objeto que anseia possuir. Os efeitos do poder sedutor e persuasivo de Afrodite sobre Helena são metonimicamente apresentados na imagem do coração agitado no peito que revela como a beleza do corpo descrito pela divindade, envolto de estímulos visuais e olfativos, coage outro corpo, o da mortal espartana, a incorporar o desejo transformado numa “vontade” inerente ao corpo seduzido.

Porém, se os encantos de Afrodite outrora fizeram Helena sucumbir prontamente ao desejo, origem da guerra entre gregos e troianos, agora, sabedora de toda a conseqüência funesta do Eros, consegue ver oculto na resplandecente beleza do corpo de Páris os enganos e os perigos escondidos pela formosura, tanto que ao perceber os traços da deusa na figura da tecelã, recorda-se do passado e ambigüamente refreia sua libido, não só acusando sarcasticamente a divindade de usá-la em suas tramas, mas também se negando a partilhar de um leito vergonhoso aos olhos de outras mulheres:

Por isso, maquinando dolo, vieste aqui,
Sentada ao lado dele, afasta-te do caminho dos deuses
Jamais voltes com teus pés ao Olimpo,
Mas junto dele vele e padeça, sempre,
Até que te tornes sua esposa ou sua escrava.
Para lá eu não irei; indigno seria compartilhar-lhe o leito.
Todas as troianas me condenariam;
Já tenho desordenados padecimentos no coração.
(III, v. 405-12)

Se na conversa com o monarca Helena havia reconhecido a sua escolha de partir com o príncipe troiano²⁰, na cena com a deusa ela parece escolher uma distinta estratégia discursiva, a da acusação de Afrodite por coagi-la a participar de um triângulo amoroso ilícito e funesto, o que claramente lhe inocenta das responsabilidades pela guerra. Mais uma vez, a personagem fomenta uma imagem dúbia de si mesma, pois deixa de encenar o papel de uma promessa de infortúnios²¹, como no olhar público dos anciões, para assumir a condição de vítima de uma deidade, cujo enorme poder não lhe impossibilita proferir um discurso de admoestação à divindade, símbolo de sua representação como mulher conhecedora do belo-mau dos poderes da deusa de Cípris. Ao colocar em evidência os desejos da deusa por Páris, a espartana consegue habilmente deixar de revelar o seu próprio desejo, ocultando-o do olhar público de suas companheiras troianas e, assim, evitando o vitupério de ser considerada também entre aquelas mulheres a origem da terrível peleja travada entre os povos inimigos.

A preocupação com a reputação de seu nome, por sua vez, permite múltiplas e imprecisas leituras de sua participação na cena, pois ela pode tanto pretender se redimir de sua ação passada, a partida para uma terra estrangeira num casamento clandestino, quanto somente manter a sua segurança no palácio, o que lhe faz necessitar da aprovação pública, conquistada na ocasião com o refrear real ou discursivo de sua libido. Ambigüidade ainda mais notória quando nos atentamos ao fato de que a sua preocupação com o renome é comum somente às personagens masculinas na *Iliada*, varões que no campo de batalha buscam a fortuna de ter os seus nomes lembrados pelos seus feitos, insígnia do caráter a ser lembrado por outras gerações. Mesmo longe da luta corpo a corpo, a espartana parece transcender a sua condição de mulher, a de despojo de guerra, e novamente ocupar a centralidade das ações no poema por incorporar os mesmos “valores” e “preocupações” daqueles que buscam conquistá-la, como nos sugere Worman (1997), quando defende que “o sentido de reputação pública de Helena é anômalo entre as figuras femininas

²⁰ Cf. *Iliada* III, v: 173.

²¹ Perceber que tanto na cena dos anciões quanto na com Afrodite, os vocábulos *némesis* (III, v.155) *nemessetón* (III, v.410) nos remetem a uma aproximação entre a personagem com a figura da deusa Nêmesis. A associação entre Nêmesis e Helena pode também ser vista em outros textos da tradição, como nos Cantos Cíprios, em que a espartana seria a própria filha da divindade. Conferir também Hesíodo, fragmento 197-8.

Rodrigo Marquez: O mito de Helena em Homero...

na épica de Homero; *kléos* é legitimamente a preocupação de um soldado, não do prêmio do soldado.” (p.160)

A busca pelo renome não só encobre a sua volição quanto ao desejo por Páris e, conseqüentemente, o seu real papel na guerra, mas especialmente realça a imagem de uma mulher preocupada com a defesa de sua inocência, fragilizada com a situação desonrosa em que se encontra. Dessa maneira, o gesto de se negar a compartilhar o leito com o príncipe troiano se torna um ato de heroísmo e também de assunção do papel de vítima da guerra e de Afrodite, uma mulher desamparada, sofrendo por ter uma imagem pública contrária àquela por ela desejada. Na verdade, a elucidação de seu desejo “masculino” pela boa reputação, no momento em que a deusa lhe coage a deitar-se com Páris, parece mais uma vez reforçar a caracterização negativa que promove de si mesma:

Há o mesmo sentido crítico de si quando ela imagina ser si mesma odiosa a Menelau, o mesmo remorso e sentido de vergonha quando recusa servir a Páris novamente, o mesmo olhar de reputação quando considera o julgamento dos amigos e, finalmente, a mesma atitude pessimista para com a presente circunstância. (GROTTEN JR, 1968, p.36)

É precisamente por meio dessa retratação negativa de si própria e pelo apagamento discursivo do problema de sua volição que a espartana tenta se opor tanto à vontade da poderosa deusa do amor quanto à antiga reputação de seu nome, ao fazer concorrer à sua imagem de símbolo da vergonha entre os gregos a de oprimida pela coerção social e divina sofrida. Coerção esta plenamente mostrada na seqüência das ações quando a deusa enfurecida com a desobediência da mortal Helena abandona suas palavras sedutoras e assume um tom ameaçador e terrível em seu discurso, exortando a temerosa espartana a sucumbir aos seus desejos.

Desgraçada, não me provoques. Se me aborreceres,
Abandono-te e em vez de muito amar, odiar-te-ia.
Se entre gregos e troianos inspirasse o ódio pérfido,
Tu com má sorte sucumbirias. Assim dito, Helena, filha de Zeus,
Teve medo e partiu encoberta com alvíssimo véu,
Sorratamente, deixou as troianas; a deidade lhe guiava.
(III, v: 414-420)

A mudança da imagem da deusa em relação à sua aparição anterior junto à Helena revela seu aspecto ameaçador e funesto antes encoberto pela

imagem inebriante do seu corpo, tanto que os vocábulos empregados na ocasião em nada se assemelham com a doçura do Eros, ao contrário, são típicos da ruína e dos sofrimentos antevistos pelos anciões na cena das muralhas. Ademais, a postura de Cípris confirma justamente a imagem de Helena como vítima dos ardis da divindade, incapaz de refrear o poder soberano e despótico da mesma, levando-lhe a temer as represálias da encolerizada deidade e agir, mesmo contra a sua vontade, de acordo com as determinações da poderosa deusa.

Sua saída do ambiente público em silêncio atesta, simbolicamente, o quanto os desígnios de Afrodite contradizem os anseios de sua fama, fazendo-lhe abandonar este espaço típico para a conquista do renome e novamente adentrar o tálamo, local onde todo o seu infortúnio e o dos povos inimigos tiveram início. Como na cena em que deixara pela primeira vez o salão nupcial, a espartana traz consigo um véu, objeto que poeticamente parece ocultar não somente a visão completa de seu corpo, mas reforçar a sua preocupação com o *kléos*, ocultando-lhe do olhar das outras mulheres e da conseqüente reprovação em partilhar o leito com o príncipe. Além disso, o véu pode ser entendido como uma marca textual indicadora da ambígua relação com a qual Helena se relaciona com a libido no poema homérico, quando ora reconhece suas responsabilidades, ora quer fazer crer que é uma das vítimas do embate.

Essa situação indecisa fomenta os problemas relativos ao caráter e ao *kléos* da espartana, dubiamente representados no que se refere aos seus desejos por Páris, príncipe que, por sua vez, não hesita em assumir diante de sua consorte uma atitude pouco convencional a um varão renomado na *Iliada*, pois em nada lhe constrange ter sido levado para o leito pela deusa na iminência da derrota contra o seu oponente grego, Menelau (III, vv. 421-47). Tal atitude vergonhosa do príncipe no conjunto de valores bélicos encenados na obra é curiosamente criticada por Helena que, ao mesmo tempo, hostiliza o estrangeiro por ter perdido a disputa no campo de batalha, realizando uma série de insultos que podem tanto sugerir o seu claro desprezo pelo derrotado na disputa como também o seu amor pelo belo amante, quando o proíbe de combater contra um homem mais forte do que ele:

Rodrigo Marquez: O mito de Helena em Homero...

Ali se assentou Helena, filha de Zeus porta-égide,
Com os olhos arredados, admoesta o marido dizendo:
“Voltaste da guerra? Quem dera se lá percesses
subjugado pelo destemido varão, meu primeiro marido.
Outrora, gabava-se de ser maior de que Menelau, dileto de Ares,
Não só tua força, mas também a excelência no manejo da lança.
Vá agora, provoque Menelau, dileto de Ares,
Para novamente cara a cara pugnarem.
Eu, porém, te exorto a parar; não podes, numa contenda,
Rivalizar contra o louro Menelau nem insanamente,
Pois assim perecerias, sem demora, em sua lança.
(III, v. 426-36)

Paradoxalmente, a passagem nos revela duas posições distintas (e também complementares) de Helena quanto à sua relação com o príncipe troiano. O tom sarcástico de suas primeiras palavras, aliado ao gesto de desdém em não dirigir o seu olhar ao mesmo, corrobora tanto a sua indisposição em estar com estrangeiro como também a imagem de uma mulher coagida a tê-lo como marido ilegítimo, indigno, situação ratificada pela manifesta falta de virilidade de Páris no campo de batalha. Ao justamente ressaltar o fracasso público do filho de Príamo, a espartana passa a questionar abertamente o “direito” de seu interlocutor sobre o prêmio de guerra, no caso ela mesma, e a realizar um verdadeiro encômio à destreza e à excelência guerreira de Menelau, seu primeiro marido, o *próteros pósis*, expressão que, no contexto da enunciação, não só reforça a validade de seu primeiro casamento, mas também o direito do varão mais forte a possuir como esposa. Agindo dessa forma, Helena aparenta sustentar uma relação pouco amistosa ou mesmo de desprezo para com o príncipe estrangeiro, a quem julga ter desrespeitado o *kléos* guerreiro e, conseqüentemente, a honra de uma mulher vitimada que se mantém fiel ao primeiro marido, relutante, mesmo com a ameaça da poderosa Afrodite, em se entregar ao leito de um homem ímpio.

Todavia, a preocupação com a “legalidade” de sua posse, algo que subordina sua vida privada feminina à vida pública masculina e ao seu primeiro e mais forte marido, pode ser, na mesma passagem do poema, desautorizada, quando exorta o seu ilegítimo amante a interromper a louca pretensão de combater, cara a cara, contra um homem mais forte, parecendo, com isso, protegê-lo da funesta sorte de ter uma lança atravessando seu corpo. Mesmo se este conselho à Páris seja entendido como escarnecedor ou sarcástico, o tom admoestatório empregado proíbe veementemente o retorno

do troiano à peleja, autorizando-nos a não confiarmos cegamente na franqueza de suas palavras, mas, de forma oposta, a percebermos, mais uma vez, as inquietantes contradições inerentes aos discursos de Helena no poema e, naturalmente, à própria construção mítico-literária da personagem.

Logo, a justaposição de dois discursos no fragmento, o do vexatório e sarcástico comentário sobre a performance de Páris no campo de batalha, prova da ilegalidade do atual casamento de Helena, e o da reprimenda ao mesmo príncipe por loucamente pretender duelar contra um homem mais forte, possível índice de seu desejo por seu interlocutor²², sustentam, a nosso ver, a indecisa posição da espartana quanto aos “seus maridos” e, obviamente, alimentam as incertezas relativas ao seu caráter. Acreditamos, pois, que é essa contínua imbricação entre a memória de seu antigo lar e leito, insígnias de sua ligação com a pátria e o marido ausentes, e a sua indecisa relação quanto ao seu desejo por Páris, marca de sua atual e ambígua representação em Tróia, seja responsável por essa existência multifacetada no poema.

Após ouvir as dúbias palavras de Helena, Páris volta a sustentar uma postura pouco varonil no poema, não só ao sustentar em poucos versos que perdeu o duelo devido à ajuda dos deuses para o seu oponente (III, vv. 438-440), como também ao convidar a espartana para que se deite com ele na cama, já que os desejos estimulados por Afrodite o tomam completamente (III, vv. 441-46). Tal convite, por sua vez, pode ser interpretado por meio de duas formas distintas, pois se de um lado endossa a severa admoestação moral de Páris, personagem que denegou os valores bélicos da disputa para desfrutar os encantos de Afrodite, “figura efeminada” no conjunto varonil do poema, por outro, realça o terrível e opressor poder da deusa da libido sobre os mortais e os seus desejos, o que poderia mais uma vez servir de argumento para a defesa de Helena.

De forma idêntica a da cena do encontro com a deusa imortal, a espartana não consegue sustentar o seu renome em face do Eros na seqüência da cena, pois, assim que Páris cessa de falar, ela o acompanha em silêncio, seguindo-o até o leito (III, vv. 447-48). Se no início do encontro entre as personagens a sua voz servia de instrumento de uma inversão de papéis, ela desempenhando o do *kléos* masculino e ele o da sedução do Eros²³, agora o

²² Mesmo acreditando que a cena saliente a transgressão de Helena, uma mulher admoestando um homem, Roisman (2006) destaca críticos, entre eles Taplin e Hooker, que entendem a ambivalência de Helena na passagem como prova de seu desejo por Páris. Cf. p.21-22.

²³ A imagem feminina de Páris é reforçada ainda pela utilização de uma técnica discursiva consagrada em Homero, a do corte repentino de cena. Assim que

Rodrigo Marquez: O mito de Helena em Homero...

seu silêncio vela qualquer possibilidade de perscrutarmos a sua interioridade e quais os seus verdadeiros desejos. A ausência de suas palavras nessa passagem nos impossibilita, novamente, de realizarmos uma caracterização unívoca de sua figura, pois ela tanto pode ter compartilhado o leito com o príncipe por uma vontade já sutilmente sugerida em seu discurso de admoestação quanto por uma obrigação imposta pela deusa e por sua condição de esposa.

São, enfim, as contradições entre fala e silêncio, desejo e não desejo, renome e vergonha entre outras fazem a personagem assumir no discurso homérico o que chamamos de poder “re-velante”, ou seja, a capacidade de estabelecer uma espécie de jogo discursivo em que traços de sua representação são desvelados e, concomitantemente, velados, mantendo, com isso, as indefinições que o seu nome carrega, a perpétua abertura que fomenta as múltiplas, conflitantes e complementares imagens de uma figura sempre em (re) construção.

rapidamente é narrada a partida do casal para o leito, o narrador nos leva novamente ao campo de batalha, em que Menelau como um digno varão tenta ferozmente encontrar o seu oponente. Ao se utilizar dessa técnica de narração, Homero aparenta legitimar o direito dos gregos em resgatar Helena, proferido no próprio texto por Agamêmnon, uma vez que a ausência de Páris no campo de batalha e sua presença no leito com uma esposa não conquistada no prélio confirmam a desonra de seu ato. Por outro lado, a mesma técnica salienta a tradição das representações de Helena como aquela que perenemente tem a condição de noiva em disputa, origem de embate entre varões.

BIBLIOGRAFIA:

- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Eudoro de Souza. São Paulo, Ars Poetica, 1993.
- _____. *Poétique*. Paris: Les Belles Lettres, 1969
- AUERBACH, Erich. *Figura*. São Paulo: Ática, 1997.
- _____. “A cicatriz de Ulisses”. In: *Mimesis*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.
- AUSTIN, N. *Helen of Troy and Her Shameless Phantom*. Ithaca, Cornell University Press, 1994.
- ESTASINO. *La Cípria*. Tradução e notas de H. Bernabé. Madrid, Gredos, 2001
- GROTEN JR., F.J., *Homer’s Helen*. Greece & Rome, Vol.15, number 1, 1968 pp. 33-39.
- GUMPERT, M. *Grafting Helen: The abduction of the classical Past*. London The University of Wisconsin Press, 2004.
- HESÍODO. *Teogonia*. Estudo e Tradução de Jaa Torrano. São Paulo, Iluminuras, 1991 (Biblioteca Pólen).
- JOUAN, François. *Euripides et les légendes des Chants Cypriens. Des origines de la guerre de Troie à l’Iliade*. Paris, Société d’Edition Les Belles Lettres, 1966.
- HOMERO. *Iliada*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. São Paulo, Ediouro, 1973.
- _____. *Odisséia*. Tradução de Donaldo Schüler. Porto Alegre: L&PM, 2007.
- LAUDAT, C.S. *Hélène: Entre ombres e verites*. In: Klesis – Revue Philosophique, Thessaloniki, s/d.
- MACHADO, Roberto. *O Nascimento do Trágico. De Schiller a Nietzsche*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.
- PESSOA, Fernando. *Mensagem. Poemas Esotéricos*. Edição crítica: José Augusto SEABRA (coord). São Paulo: Scipione Cultural/ALLCA XX, 1997.
- RADEMAKER, Adriaan. *Sophrosyne and the Rhetoric of Self-Restraint*. Leiden-Boston, Brill, 2005.
- ROISMAN, HANNA M., *Helen in the Iliad: causa belli and victim of war: from the silent weaver to public speaker*. AJP. 127 2006 The Johns Hopkins University Press. pp.1-36.

Rodrigo Marquez: O mito de Helena em Homero...

- WORMAM, Nancy. "The Body as Argument: Helen in Four Greek Texts".
In: *Classical Antiquity*, vol. 16, nº 1. Berkeley, University of California Press, 1997. pp. 151-203.
- ZEITLIN, F. I. *Playing the other: Gender and Society in Classical Greek Literature*: Chigago and London, The University of Chigaco Press, 1996.