



Ártemis e as mulheres da *Odisseia*: Nausícaa, Helena e Penélope

Artemis and the women of the *Odyssey*: Nausikaa, Helen and Penelope

Amanda Fabre Nogueira¹

<http://orcid.org/0009-0009-6914-5770>
amanda.fabre10@gmail.com

Giuliana Ragusa²

<http://orcid.org/0000-0002-4978-3451>
ragusa@usp.br

DOI: <https://doi.org/10.25187/codex.v12i1.62762>

RESUMO: A deusa Ártemis surge no imaginário grego sob diversos aspectos, mas nem sempre com o mesmo destaque. Sua participação na poesia grega antiga em geral é restrita, o que faz com que seus campos de atuação não sejam explorados na mesma intensidade. Pouco a vemos na épica homérica, em que, tanto ao aparecer agindo na narrativa quanto ao ser referida em símiles, é sobretudo a *parthénos*, a moça que ainda não se casou e não participa do mundo do sexo. Na *Odisseia*, sua *parthenía* ou virgindade está no cerne de símiles com Nausícaa, Helena e Penélope, três personagens femininas notavelmente diferentes entre si, sendo a primeira, a *parthénos* ideal, e as demais, mulheres já casadas que, por isso, deixaram para trás a fase da *parthenía*. Este artigo tem o objetivo de destacar e analisar a representação de Ártemis nesses símiles e sua associação a essas heroínas tão distintas entre si.

PALAVRAS-CHAVE: Ártemis; *Odisseia*; Nausícaa; mulheres; *parthenía*.

ABSTRACT: In ancient Greek cultural world, the goddess Artemis emerges under distinct aspects, but not always with the same prominence. Her participation in ancient Greek poetry is generally restricted, which means that her fields of activity are not explored to the same extent. In Homer's epic poems, we barely see her, and when we do see her, both by appearing acting in the narrative and by being referred to in similes, she is mainly the *parthenos*, the maiden not yet married and, thus, not active sexually. In the *Odyssey*, her *parthenía* or virginity is at the core of similes dedicated to Nausikaa, Helen and Penelope, three strikingly different female characters, the first being the ideal *parthenos*, and the others, married women who have already left behind the phase of *parthenía*. The aim of this article is to highlight and analyze the representation of Artemis in such similes and her association to these heroines who are so different from each other.

KEYWORDS: Artemis; *Odyssey*; Nausikaa; women; *parthenía*.

¹ Bacharela em Letras (Grego e Português) pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) da Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, Brasil, sob orientação da Profa. Dra. Giuliana Ragusa.

² Professora Associada (Livre-Docente) de Língua e Literatura Grega da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) da Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, Brasil.



Ártemis na *Odisseia*: uma apreciação geral

Ao evocar Ártemis, o que de pronto vem à mente de quem tem alguma familiaridade com suas imagens é o arco e flecha. A caça e sua posição como “senhora dos animais” (*pótnia therōn*) são facetas que se destacam na construção da deusa na tradição mítico-poética, cultural e iconográfica. Nesta, ela é associada a feras desde o início do século VII a.C., pelo menos; note-se, a propósito, que deidades similares a Ártemis, da Era do Bronze, que provavelmente influenciaram sua caracterização, eram já representadas como senhoras dominadoras de animais³.

No entanto, as facetas destacadas não resumem toda a atuação da deusa que, na era arcaica, era cultuada de muitas e diversas maneiras, sendo reconhecida pela associação ao parto, à cura e à causa de doenças e pragas, às *parthénōi* — as moças púberes não casadas — e até mesmo à morte de seres humanos, sobretudo à morte súbita de mulheres⁴. De acordo com Stephanie Budin, em *Artemis* (2016):

Ártemis tem no cerne de sua *persona* o papel de deusa das transições. Como observado acima, é ela quem ajuda crianças a se metamorfosearem em adultos. Porém, seu papel vai muito além disso. Como deusa da caça, ela é a divindade que faz a mediação entre o mundo selvagem dos animais agrestes e o equipado (e tão selvagem quanto) mundo dos humanos. Como deusa da selva, seus cultos marcam a transição entre o selvagem e o civilizado, e entre os domínios políticos. Ela ajuda meninas a se tornarem mulheres e, mais importante, mães, assim como está presente para ajudar escravos a se libertarem. Na maioria de suas funções, até certo ponto, Ártemis é a deusa que preside as mudanças de estados de ser. (pp. 2–3)⁵

Vê-se, então, o que bem sabemos, porque é evidente nas variadas fontes: os deuses não estavam restritos a um único âmbito, no que tange às suas prerrogativas e atuação, e em torno de seus nomes e de suas personalidades — porque o antropomorfismo grego não nos dá só divindades que têm nosso aspecto físico, mas, sim, que são propriamente pessoas⁶ —, enredam-se múltiplas esferas e características, a depender da tradição em que os observamos, do local, do contexto histórico-

³ Ver panorama de Budin (2016, pp. 9–33) acerca da mais recuada história da deusa na Grécia antiga.

⁴ Sobre a morte súbita causada por Ártemis e Apolo, ver o comentário de Clarke (1999, pp. 257–59).

⁵ Todas as traduções de citações aqui apresentadas são nossas, exceto quando indicado o contrário.

⁶ “Estas pessoas [os deuses], tal como os poetas as representam, são humanas até às últimas consequências. Elas não são de modo algum um ‘espírito’ puro”, recorda Burkert (1993, p. 357). Os deuses não são superiores aos homens em termos ético-morais, ou da pureza abstrata e perfeita. “O moderno historiador da religião poderá falar de ‘figuras arquetípicas da realidade’, mas no grego a locução e a ideação são estruturadas de tal maneira que surge uma personalidade individual, com um ser próprio bem moldado”.

cultural, e inclusive do fim ao qual estão sendo invocados (Burkert, 1993, pp. 243–44). Daí serem, desde que os podemos contemplar, seres complexos, ambíguos e individuais.

Não é difícil entender o porquê de tal multiplicidade, se considerarmos o fato de que a religião grega é proveniente de uma cultura eminentemente oral, em que o movimento das palavras compõe um imaginário mais fluido de elementos constantes combinados a variações de impactos de diversos graus; uma “cultura da canção” (Herington, 1985, p. 3) em que os poetas, que são aqueles que pensaram o mundo dos deuses e sua cosmogonia, atuavam na circulação de saberes de que eles próprios eram agentes e receptores. Como ressalta Jenny Strauss Clay, na abertura de *Hesiod's cosmos* (2003, p. 1), “a teologia dos antigos gregos não foi desenvolvida nem por sacerdotes, nem por homens sagrados, mas por poetas” que não criaram dogmas, mas “contaram mitos sobre os deuses, bem como histórias dos famosos feitos dos heróis do passado”. A poesia, notadamente a épica homérica e as hesiódicas didático-cosmogônica e didático-sapiencial, “tinha dado às tradições a forma que daí em diante condiciona o mundo da consciência dos gregos como um sistema de referências” (Burkert, 1991, p. 55), como o percebiam os próprios antigos.

Não obstante sua relevância nos cultos e no imaginário, fazendo parte de âmbitos fundamentais da vida da comunidade como um todo, Ártemis aparece menos na poesia grega do que outros grandes deuses olímpios. De acordo com o catálogo de Ken Dowden, em *Olympian gods, Olympian pantheon* (2007, p. 45), ela é a sexta deusa menos mencionada na épica homérica — 12 vezes na *Ilíada* e 15 na *Odisseia*. Dessas menções, só duas, ambas iliádicas, são de Ártemis agindo na narrativa; nas demais, ela figura em *exempla* — narrativas míticas paradigmáticas —, ou em símiles, ou em preces. Como enfatiza Minna S. Jensen, em *Artemis in Homer* (2009, pp. 51–52), ela nunca aparece como protagonista, nem mesmo na *Odisseia* e no âmbito das muitas referências ao paradigma mítico do *nóstos* (“retorno”) de Agamêmnon, em cena desde o Canto I e por todo o poema, cujo enredo culmina na morte do Atrida tão logo chega a seu palácio. O poeta da epopeia, ao abordar as causas do fim do herói desde a origem, não retoma, à diferença do que fazem os tragediógrafos⁷, o mito de Ifigênia sacrificada pelo pai para fazer ventar novamente em Áulis, local em que as tropas reunidas na expedição sob a liderança do marido de Clitemnestra aguardavam para ir à Guerra de Troia.

Dessas poucas, mas significativas menções à deusa na poesia épico-homérica, há que notar o fato de que sua atividade como caçadora e *pótνia therón* é reduzida em favor do realce de sua condição de *parthénos*. Na *Odisseia*, que enfocamos aqui, são contemplados apenas os âmbitos da deusa relacionados à morte súbita de mortais, que a *Ilíada* (VI, vv. 425–8) já destaca, à *parthenía* (“virgindade”) e à caça, sendo que este vem à tona somente uma vez e como elemento de um símile

⁷ Cf. *Ifigênia em Áulis* e *Ifigênia em Táuris* de Eurípides, e *Agamémnon* de Ésquilo.

que fala da *parthenía*, e que tem por referente Nausícaa. Além disso, percebe-se que, nessa epopeia, a esfera da morte correlacionada à Ártemis se dá em volta de personagens à margem da narrativa, como Órion (5, vv. 118–24); Ariadne (11, vv. 321–5); a ama de Eumeu (15, vv. 476–9) e todos aqueles que envelhecem em sua cidade natal (15, vv. 407–11). Por sua vez, quando relacionada à *parthenía*, surge entrelaçada a algumas das mais importantes figuras femininas do poema: Nausícaa, Helena e Penélope. Assim, nota-se que a imagem da deusa como *parthénos* é a preponderante.

A *parthenía* é a faceta dessa deidade que a conecta em definitivo às mulheres mortais, por representar uma fase da vida feminina por todas vivida: a da puberdade pela qual se acha no entre-lugar entre infância — sob a mãe, dentro da casa de sua família de origem — e idade adulta — sob o marido, na casa da família dele. Como destaca Walter Burkert, em *Religião grega na época clássica e arcaica* (1993), a imagem da deusa com as companheiras, gozando de espaços abertos e de liberdade próprias a essa etapa, agindo como *parthénos*, é a definitiva de “Ártemis com um enxame de ninfas caçando, dançando, brincando por montes e campos” (pp. 296–97). No entanto, o que chama atenção no caso da deusa que na *Odisseia* se insere em símiles usados para três heroínas tão distintas —Nausícaa, Helena e Penélope — é o fato de que apenas uma delas é *parthénos*, enquanto as outras duas são mulheres adultas, esposas e mães — ou seja, *gunaíkes*: a Helena, que não é mais a mulher raptada por Páris no âmbito da hospitalidade (*xenia*), como na *Iliada*, e inserida no âmbito da boda ilícita e estéril, mas a esposa de Menelau e mãe de Hermíone, reintegrada ao legítimo casamento (Cantos 4 e 15); e Penélope. Esta, esposa e mãe, tem sua condição de cônjuge abalada durante a maior parte do poema (Cantos 1 a 22), pela prolongada ausência do marido, Odisseu, que há 20 anos saiu de Ítaca para lutar em Troia. A questão que se impõe é: qual a correlação dessas *gunaíkes* com a *parthenía* de Ártemis? Residiria apenas na beleza relacionada ao desejo que suscitam as jovens moças ainda não atuantes no mundo do sexo?

De quinze menções a Ártemis na *Odisseia*, cinco envolvem-na na esfera da *parthenía*, em símiles elaborados para as três heroínas nomeadas. Para entender a ligação entre elas e Ártemis, passamos à análise detida dos trechos em que à deusa são associadas, refletindo sobre o que isso nos revela acerca de Nausícaa, Helena e Penélope.

Parthénos e parthenía

O termo *parthenía*, frequentemente traduzido como “virgindade”, representa a condição em que se encontram as meninas não casadas, mas que já na puberdade e, por isso, aptas a casar e a cumprir a função do casamento (*gámos*): procriar. Tal nomenclatura, a despeito de sua tradução, não carrega as ideias do paradigma judaico-cristão, de devoção, renúncia e pureza. Afirma Giulia Sissa, em *Greek virginity* (1990), que a *parthenía* é:

Determinada pela idade e pelo estado civil, [...] era, assim, um estágio pelo qual todas as mulheres passavam a caminho da plena integração social. Tal estágio coincide com a nubilidade e com a proximidade implícita, bem como com a prontidão psicológica, para o casamento. (p. 76)

Desse modo, a *parthenía* nada mais é do que fase de transição da infância para a vida da mulher adulta (*gynē*), e as meninas nessa condição eram as *parthénoi*. Daí que o casamento era fundamental à existência feminina e seu ponto alto, provocando uma mudança brutal que conduzia a *parthénos* da casa de seus pais e de sua rotina conhecida para adentrar a casa do marido muitas vezes em terra tão estranha quanto lhe eram o noivo — conhecido na cerimônia nupcial, e não antes —, a família dele, com a qual passava a conviver, e o mundo do sexo, do qual passa a participar: “[...] torna-se claro que o casamento se constitui como fronteira, delimitando seus dois estágios anterior e posterior como existências suficientemente distintas para que uma — de *gyné* — só possa ser vivida com a morte da outra — de *parthénos*” (Ragusa, 2023, p. 156). Tal mudança é crucial, pois com ela adquire os papéis sociais de mãe e esposa com que ocupa um lugar social institucional.

A prontidão psicológica para o casamento, que acaba por ser tão brusco rito de passagem, incluía a formação na coralidade feminina, que cobria a afirmação de valores ético-morais, o conhecimento do passado a partir do mito — repositório de saberes pragmáticos e paradigmáticos para os mortais —, e tudo o que concernia ao *gámos*, inclusive a preparação erótica⁸. Enquanto *parthénoi*, as meninas eram vistas como incapazes de se controlarem emocional e fisicamente, logo, como selvagens e perigosas do ponto de vista social; por isso, precisavam ser domadas, diz o imaginário metaforicamente, pelo casamento que se faz jugo manejado pelo homem. Como detalha Ellen D. Reeder, em *Women and men in classical Greece* (1995), “a noção de que era capacidade do homem, até mesmo seu dever (não de todo oneroso), controlar as mulheres por meio do sexo deu força à metáfora da mulher como animal selvagem a ser perseguido e subjugado pelos homens” (p. 26), uma vez que a sua liberdade implicava seu potencial de subversão e destruição, o qual podia ser fatal. Os próprios coros de meninas eram uma forma de controlá-las antes do casamento, além de prepará-las para o domínio civilizatório.

É justamente esse aspecto do indomado que nos leva de volta à deusa Ártemis, pois ela, além de ser normalmente associada ao arco e flecha, à caça e às feras — símbolos do universo masculino grego —, também participa do âmbito da *parthenía* que é um dado definidor da própria deidade. Afinal, ela é uma das eternas *parthénoi* olímpias, junto a Atena e Héstia, e é assim representada, sendo sua virgindade uma de suas facetas mais marcantes na poesia hexamétrica. Como tal, a deusa, ademais, não se entrega aos referidos domínios civilizatórios da instituição social do *gámos*, afastando-

⁸ Cf. Ingalls, 2000.

se, de modo irreversível, dos dons de Afrodite. É o que afirma o *Hino Homérico V* à deusa do desejo sexual (*érōs*), no qual a condição de *parthénos* de cada uma das três deusas mencionadas é afirmada e explicada (vv. 6–35). No caso de Ártemis, a passagem deixa claro que as esferas da *parthenía* e da caça estão entrelaçadas (vv. 16–20). Por ser a divindade da caça, diferentemente da *gyné* — mulher no papel de esposa e mãe — domada pelo *gámos*, Ártemis exerce o papel de domadora, ela que é a “senhora dos animais” aos quais subjuga. E à diferença da *gyné*, que se entrega às instituições cívicas da cidade, ela tem por território os bosques na natureza indomável como ela é e nunca deixará de ser.

Apesar de nunca se tornar *gyné* e ser a deusa virgem que exige, por exemplo, tal condição de suas sacerdotisas, Ártemis igualmente sabe e espera que nenhuma mulher permaneça como *parthénos* pela vida toda. Como observa Jean-Pierre Vernant, em *A morte nos olhos* (1988), sendo deusa das transições e das mudanças de estado de ser, “Ártemis opera sempre como divindade das margens, com o duplo poder de preparar as necessárias passagens entre a selvageria e a civilização e de preservar estritamente suas fronteiras, ainda quando estão sendo atravessadas” (p. 29). Os mortais precisam atravessá-las e não podem dar-se ao privilégio de aspirar a alguns estados e condições próprios aos deuses, como a eterna virgindade. Em face disso, ela surge como deidade que, *parthénos* como elas, ajuda as meninas na transição à fase adulta.

Em geral, o papel da deidade com relação às mulheres assim se configura, diz Budin (2016):

Como deusa das transições, um papel importante para Ártemis era transformar as meninas em mulheres. [...] Ártemis presidia o coro, no qual, na literatura e na historiografia, meninas núbeis eram raptadas para se tornarem noivas ou vítimas de estupro, e assim iniciadas, de uma forma ou de outra, nas esferas da sexualidade. A própria Ártemis estava livre de tais riscos; no entanto, era ela, junto com Hera e Afrodite, quem ajudava as meninas a se transformarem de virgem em noiva e em mãe. Somente quando uma mulher dava à luz a seu primeiro filho no casamento é que era verdadeiramente tida como tal. (p. 92)

A partir disso, percebe-se como é forte a ligação da *parthenía* à deusa, sendo essa fase da vida feminina um dos seus vínculos mais fortes com as mortais, além daquele relativo à proteção do parto, para as mulheres adultas. Assim, mesmo que duas das personagens homéricas aqui analisadas não sejam *parthénoi* — Helena e Penélope —, a relevância desse âmbito e do significado dessa condição é indiscutível para a compreensão dessas heroínas na *Odisseia*, do modo como a epopeia as quer projetar.

Por fim, é importante ressaltar que, mesmo tendo a imutável *parthenía* como uma de suas características centrais, Ártemis, como bem nota Budin (2016), “é a donzela perpetuamente núbil, sempre à beira da maturidade fértil, mas nunca cruzando o limiar da maternidade doméstica. Ela não é assexual, qual Atena ou Héstia, mas eternamente está no limite da sexualidade, sem o ultrapassar”

(p. 40). Por isso, não somente suscita desejo, como também as *parthénōi* associadas a ela suscitam-no em quem as contempla.⁹

Em suma, como deidade de transições (Budin, 2016; Dowden, 2007), Ártemis ocupa um papel importante na vida de todas as mortais: é ela quem as ajuda na passagem de jovens meninas para a fase adulta. Tanto a deusa quanto as *parthénōi*, meninas núbeis, são por sua natureza tidas como selvagens, já que não cruzaram a fronteira civilizatória: o casamento. Somente as mortais deverão necessariamente ultrapassá-la, com Ártemis a manter-se aquém dela, ajudando as jovens, todavia, ao presidir os coros que as preparam para tanto.

Nausícaa: és deusa ou mortal?

No canto 6 da *Odisseia*, somos introduzidos a Nausícaa, a filha de Alcínoo, rei dos feácios. É ela quem encontra Odisseu naufrago e o conduz até o palácio de seus pais, garantindo assim o retorno do herói para Ítaca. Ao longo do canto, Ártemis aparece duas vezes como símilde da mortal e é precisamente pouco antes do primeiro encontro entre a princesa e o herói que o poeta a descreve pela primeira vez qual Ártemis (vv. 99–109):

(100)

αὐτὰρ ἐπεὶ σίτου τάρφθεν δμωάι τε καὶ αὐτή,
σφαίρῃ ταὶ δ' ἄρ' ἔπαιζον, ἀπὸ κρήδεμνα βαλοῦσαι,
τῆσι δὲ Ναυσικάα λευκώλενος ἥρχετο μολπῆς.
οἵ δ' Ἀρτεμις εἴσι κατ' οὔρεα ίοχέαιρα,
ἢ κατὰ Τηῦγετον περιμήκετον ἢ Ἐρύμανθον,
τερπομένη κάπροισι καὶ ὡκείησ' ἐλάφοισι.
τῇ δέ θ' ἄμα Νύμφαι, κοῦραι Διὸς αἰγιόχοιο,
ἀγρονόμοι παιζουσι· γέγηθε δέ τε φρένα Λητώ·
πασάων δ' ὑπὲρ ἡ γε κάρη ἔχει ἡδὲ μέτωπα,
ῥεῖά τ' ἀριγνώτη πέλεται, καλαὶ δέ τε πᾶσαι.
ῶς ἡ γ' ἀμφιπόλοισι μετέπρεπε παρθένος ἀδμῆς.

(105)

Mas após as escravas e ela deleitarem-se com comida,
brincavam com a bola, tendo as fitas soltado,
e entre elas Nausícaa alvos-braços dirigia a música.
Tal vai Ártemis pelos montes, a verte-setas,
ou pelo muito elevado Taigeto ou pelo Erimanto,
deleitando-se com javalis e corças velozes.
Com ela as ninfas, filhas de Zeus porta-égide,
campestres, brincam, e no juízo se alegra Leto;

⁹ Sobre as *parthénōi* como símbolo de desejo, ver Lefkowitz, 1995.

aquela mantém cabeça e fronte acima de todas,
é fácil de reconhecer, e todas são belas –
assim, entre as criadas, sobressaía a virgem indomada.¹⁰

A comparação entre as duas é explícita, sendo a proeminência de ambas diante as demais mulheres o ponto em comum. No poema, Ártemis é descrita como a que “mantém cabeça e fronte acima de todas” (v. 107), e Nausícaa, em comparação a ela, sobressai-se entre as criadas, sendo a “virgem indomada” (*parthénos admés*, v. 109) — a *parthénos* por excelência. Tais adjetivos atribuídos a Nausícaa entrelaçam ainda mais a figura da jovem à deusa, uma vez que, além de Ártemis ser referencial consolidado no imaginário da audiência do poeta como uma das únicas eternas *parthénoi* do Olimpo, os traços da deusa no trecho citado intensificam a ligação entre esse âmbito e seu lado selvagem — indomado. No símilo, ela recebe o epíteto *iokhéaira* (“verte-setas”, v. 102), sendo caracterizada como aquela que se deleita “com javalis e corças velozes” (v. 104), mas, ao mesmo tempo, brinca (*paízousi*, v. 106) com as ninfas, o que traz o jogo entre caça e *parthenía* à cena, e coloca tais esferas como opostos complementares, uma vez que a caça reforça o aspecto do indomado inerente à condição de *parthénos*.

É a partir do verso 105 que a relação de Ártemis com a *parthenía* se torna mais evidente: ela, enfim, acha-se entre outras jovens divindades. Ao ressaltar as ninfas como meninas (*koúrai*, v. 105) de Zeus e, logo em seguida, a alegria de Leto — mãe de Ártemis — aovê-la, o narrador destaca a jovialidade e a beleza delas. A imagem de divinas meninas brincando em um cenário campestre é típica de narrativas em que se dá o rapto ou violação de uma *parthénos* mortal na poesia grega antiga — ou mesmo imortal, como no conhecido caso de Perséfone, para o qual a fonte mais importante é o *Hino homérico a Deméter*¹¹. Como bem destaca Susan Deacy (2013), em seu artigo sobre a ligação dos prados com os “raptos heroicos”, “o prado mitológico é um lugar de fascínio sexual, cujos prazeres sensuais emanam do apelo visual das flores combinado com o cheiro inebriante gerado pela sua profusão” (p. 398). Nesse sentido, o perigo que paira sobre elas estaria sinalizado na chegada de Odisseu que, todavia, não será senão o respeitoso suplicante da bela *parthénos* Nausícaa.

Enquanto as jovens “brincavam com a bola” (v. 100), Nausícaa “dirigia a música” (v. 101), como a líder de um coro feminino tão característico da formação das *parthénoi*, condição proeminente de que se infere sua aptidão para o casamento. Essa aptidão é ainda reforçada pelo epíteto que recebe, “alvos-brácos” (*leukólenos*, v. 101), o qual, além de indicar beleza — pela palidez — e ser characteristicamente feminino (West in Heubeck *et al.*, 1990, p. 299), é o epíteto formulado mais amiúde utilizado na épica homérica para caracterizar Hera, a consorte de Zeus. Desse modo,

¹⁰ Tradução sempre de Werner (Homero, 2018).

¹¹ Sobre o *Hino homérico a Deméter* e o rapto de Perséfone, ver Richardson, 2011.

Nausícaa é representada qual ideal *parthénos*, no auge da beleza e prontidão para a transição para *gyné*. Segundo Stephanie West (*ibidem*, p. 300), o ponto central desse símilo “é a preeminência de Nausícaa, mas seria absurdo negar que a evocação de Ártemis, a mais casta das deusas, não pretendia implicar a pureza de Nausícaa e a inocência de seu esporte”. A pureza e a inocência presentes na cena como um todo são características típicas da *parthenía*, uma vez que as meninas nessa condição ainda não haviam sido introduzidas ao mundo do sexo.

No entanto, não somente a beleza aflorada de Nausícaa como *parthénos* e sua nubilidade são ressaltadas mas também o aspecto da coragem — ainda impulsionado por Atena —, que emerge por meio da descrição de Ártemis como “verte-setas” (v. 102). Esse aspecto se revela fortemente quando, enfim, encontram-se o herói e a princesa: ele, naufrago, nu, ocultando sua genitália como podia, com precário ramo; ela, a única entre as servas que a acompanham que não o teme. Segundo Mary R. Lefkowitz, em *The last hours of the parthenos* (1995):

Homero nos dá uma ideia do que deveria ser uma *parthénos* ideal em seu retrato de Nausícaa. No momento de sua vida em que “seu casamento está próximo”, ela é linda, destacada entre suas companheiras, e comparável a Ártemis. Mas ela também é corajosa e inteligente. Ela está disposta a ficar e conversar com o estranho Ulisses, enquanto suas companheiras fogem, e ela fala com simpatia, compreensão, piedade e bom senso. (p. 33)

No primeiro diálogo entre os dois, ainda sem saber quem é a moça, Odisseu a compara justamente a Ártemis (vv. 149-57), o que coloca de novo a representação da deusa como *parthénos* em evidência:

γουνοῦμαί σε, ἄνασσα· θεός νύ τις ἦ βροτός ἐστι;
εἰ μέν τις θεός ἐστι, τοὶ οὐρανὸν εύρὺν ἔχουσιν, (150)
Ἄρτεμιδί σε ἐγώ γε, Διὸς κούρῃ μεγάλοιο,
εῖδός τε μέγεθός τε φυήν τ’ ἄγχιστα ἐῖσκω·
εἰ δέ τις ἐστι βροτῶν, οἵ ἐπὶ χθονὶ ναιετάουσι,
τρὶς μάκαρες μὲν σοί γε πατὴρ καὶ πότνια μήτηρ,
τρὶς μάκαρες δὲ κασίγνητοι· μάλα πού σφισι θυμὸς
αἱὲν ἐϋφροσύνησιν ιαίνεται εἴνεκα σεῖο,
λευσσόντων τοιόνδε θάλος χορὸν εἰσοιχνεῦσαν. (155)

Imploro-te, senhora; és uma deusa ou mortal?
Se és deusa, uma das que dispõem do amplo céu,
a ti eu a Ártemis, a filha do grande Zeus,
comparo, próxima em aparência, altura e físico;
se és um mortal dos que moram sobre a terra,
três vezes ditosos são teu pai e a senhora tua mãe,

(155)

três vezes ditosos os irmãos; muito o ânimo deles,
sempre com gáudio, rejubila por tua causa,
ao mirarem tal rebento dirigir-se à arena.

Ao comparar Nausícaa à deusa, Odisseu se refere a Ártemis como *kouúrēi* (v. 151), “filha”, “menina” ou “jovem noiva”—a *parthénos* é a noiva em potencial—, traduções diretamente relacionadas à *parthenía*. O substantivo identifica, vale lembrar, outra famosa *parthénos* divina, Perséfone, que é também a esposa de Hades: quando está na superfície da terra, junto à mãe Deméter, é chamada *Kórē*; mas perde essa nomeação quando retorna ao mundo dos mortos e lá se reinstaura como cônjuge do deus que é seu soberano. Na *Odisseia*, por meio do símilo de que compara Nausícaa a Ártemis, Odisseu ressalta, implicitamente, a condição compartilhada de ambas como moças núbias — e da princesa, como futura noiva, o que bem se coaduna com o motivo que a levou ao local onde encontra o herói, à beira de um rio: cuidar do enxoval, ela que sempre anseia pela boda (vv. 1–109). Por outro lado, de maneira explícita, por ele são destacados os aspectos físicos que ambas teriam em comum, a princesa sendo “próxima em aparência, altura e físico” (v. 152) a Ártemis, a *kouúrēi*, “menina de Zeus” (v. 151), assim como ela ainda é a menina de Alcínoo, o rei dos feácios.

Em seguida, uma outra suposição é feita pelo herói, considerando agora a hipótese de Nausícaa ser uma mortal. Ele ressalta o fato de seus familiares serem afortunados por tê-la, uma vez que o ânimo deles se rejubila “ao mirarem tal rebento dirigir-se à arena” (v. 157). O termo traduzido por “arena” é *khorón*, que se refere literalmente à dança, ao coro e ao local destinado à dança. Como já mencionado, as atividades relacionadas ao coro são típicas das *parthénoi*, não cabendo às mulheres casadas desempenhá-las. Assim, ao dizer isso, Odisseu reforça de novo a condição de Nausícaa como *parthénos*, realçando sua nubilidade, ao colocá-la em posição de destaque no coro — assim como fez o narrador (vv. 103–109), em momento anterior, com relação às servas.

Dessa forma, Nausícaa é projetada como noiva em potencial, ou seja, *parthénos* por excelência, no auge de sua beleza e feminilidade, ao mesmo tempo que mantém sua inocência e começa a atingir uma maior maturidade. Ademais, a figura da *parthénos* como aquela que guia Odisseu quando ele chega à ilha dos feácios é simbólica de transição inclusive para o herói, uma vez que, além de ser a não “domada” por ele, é Nausícaa quem vai levar o herói até os homens para ser reintroduzido no mundo da civilização e das instituições, mais distante do mundo familiar de Ítaca, e bem distante do mundo fabuloso do mar em que esteve preso até aqui.

Helena: a Ártemis roca-dourada

A representação de Ártemis-*parthénos* não está restrita aos coros e à comparação com jovens meninas. No canto 4 da *Odisseia*, a deusa aparece no símilo de Helena, que agora é uma mulher

casada, e reassumidas foram já suas funções de *gyné*, após a Guerra de Troia. Em tal canto, o filho de Odisseu, Telêmaco, chega enfim à Lacedemônia e se dirige à casa de Menelau, guerreiro aqueu que lutou ao lado de seu pai. Lá, ele se depara com a celebração das bodas de Hermíone, filha única do casal. É nesse contexto que pela primeira vez aparece Helena no poema, assim descrita (vv. 120–22):

εῖος ὁ ταῦθ' ὥρμαινε κατὰ φρένα καὶ κατὰ θυμόν,
ἐκ δ' Ἐλένη θαλάμοι θυώδεος ύψορόφοιο
ἥλυθεν Ἀρτέμιδι χρυσηλακάτῳ ἔικυῖα.

 (120)

Enquanto revivia isso no juízo e no ânimo,
Helena para fora do perfumado quarto alto-teto
veio, semelhante a Ártemis roca-dourada.

 (120)

Não só a beleza e a juventude são realçadas por meio da comparação de Helena a Ártemis. Dado que a divindade está ligada a uma figura feminina num contexto de celebração conjugal inserido na vida cotidiana, muito dificilmente seria outro o âmbito da deusa evocado que não o da *parthenía* estendida à heroína. Compará-las nestes termos, porém, parecerá estranho à primeira vista, uma vez que Ártemis-*parthénos* apenas beira a maturidade sexual, enquanto Helena, *gyné*, é mãe e senhora de sua casa, e está no cerne de uma série de raptos que a outros leitos de heróis a levou. Dissipa-se o estranhamento se atentarmos ao fato de que a heroína não está sendo comparada a uma *parthénos* comum, mas à deusa eternamente *parthénos*, a qual, embora suscite desejo, restringe-se infalivelmente aos limites da *parthenía*, e não se entrega ao sexo.

Com isso em mente, por meio do símile que joga com a imagem de Ártemis o narrador consegue diminuir o impacto erótico de Helena no palácio do marido em que está reinstaurada, apresentando-a como aquela que não seria seduzida e que não teria a intenção de seduzir — imagem muito diferente da desenhada na *Ilíada*. Como destaca Suzanne Saïd, em *Homer and the Odyssey* (2011):

Ainda mais do que na *Ilíada*, Helena continua a ser uma figura enigmática na *Odisseia*. À figura de Helena de Troia, que é evocada em vários pontos do poema e é retratada nas histórias simétricas de Helena e Menelau no Canto 4, sobrepoê-se a Helena de Esparta, agora reinstalada na sua casa. (p. 266)

Devemos ter em conta que a *Odisseia*, diferentemente daquela epopeia, é uma narrativa dos tempos de paz e, tendo sido gerada a partir de uma crise no código ético-moral da hospitalidade, precisa restabelecer os valores envolvidos em tal código em Ítaca. Mas para que fiquem claras e para que sejam percebidas como agravadas a crise e a violação acintosa dos valores pelos pretendentes de Penélope, é preciso que Telêmaco, o jovem filho de Odisseu, experimente mundos em que os homens não desrespeitam, como os arrogantes pretendentes, a “boa ordem” (*eunomía*). Sua viagem

a Pilos, terra de Nestor, e a Esparta, terra de Menelau e Helena, tem essa função, e nessas paradas ele verá o que é a *eunomía* na forma da hospitalidade, dos ritos sacrificiais e da cerimônia de casamento, instituições das mais importantes nas relações entre os homens e entre estes e os deuses. Parte da experiência da vida sob a *eunomía* e a harmonia é a representação de Helena como a esposa adequada, mesmo que o narrador não apague do retrato da mortal o lado contraditório de sua imagem e a presença perigosa de Afrodite em seus caminhos. Mas a amenização do erotismo em Helena é necessária, e obtida por meio do símile de Ártemis.

Quanto ao epíteto *khrysēlakátōi* (“roca-dourada”), utilizado para caracterizar Ártemis no trecho, West (in Heubeck *et al.*, 1990) afirma que é exclusivo da deusa em Homero, mas que “a roca não é facilmente associada a Ártemis, e alguns estudiosos antigos argumentaram que ἥλακάτη [ēlakatē] poderia ser usado para ‘flecha’, e interpretaram χρυσηλάκατος [*khrysēlákatos*] correspondentemente” (p. 201), julgando-o análogo a *iokhéaira* (“verte-setas”). A estudiosa destaca ainda que o poeta pode ter dado preferência a tal epíteto para Ártemis por ter colocado Helena logo em seguida como portadora de uma roca de ouro — “À parte a esposa regalou Helena com belas graças: / deu-lhe roca dourada e uma cesta prateada” (vv. 130–1) —, o que reforça a semelhança entre as duas, ambas literalmente “com roca de ouro” (*khrysēlakátōi*).

É notável, no canto 4, como, no quadro da vida sob a *eunomía*, canta-se antes o banquete do que a boda, e como bem coloca West (in Heubeck *et al.*, 1990), “o detalhe de Helena emergindo da privacidade de um quarto interno é mais uma indicação de que a festa de casamento com a qual o livro foi aberto foi esquecida” (p. 201). Mesmo assim, vale mencionar que a cerimônia abre o mundo do *oikos* (“casa”) em Esparta, e de sua normalidade recuperada com o fim do rapto de Helena, e que nela Hermíone se destaca, a *parthénos* — moça, filha e noiva — prestes a deixar de sê-lo, e louvada pela beleza que eloquentemente a aproxima antes de Afrodite do que de Ártemis (vv. 1–14).

Penélope: semelhante a Ártemis ou à dourada Afrodite

Por fim, Ártemis aparece duas vezes, no símile de Penélope que vemos tanto no canto 17 (vv. 36–7) quanto no 19 (vv. 53–4). Em ambos, a esposa de Odisseu é descrita da mesma forma, sendo estes os versos formulares:

ἡ δ' ἦν ἐκ θαλάμοιο περίφρων Πηνελόπεια,
Ἄρτεμιδι ἵκέλη ἡὲ χρυσῆ Ἄφροδίτῃ.

E ela saiu do quarto, Penélope bem-ajuizada,
semelhante a Ártemis ou dourada Afrodite.

Na primeira vez em que é assim caracterizada, Penélope descia do tálamo para receber seu filho, Telêmaco, que acabava de retornar de sua viagem para Pilos e para a Lacedemônia. Pouco antes, na casa simples de Eumeu, o porqueiro, o jovem já havia encontrado e reconhecido o pai retornado a Ítaca e disfarçado como mendigo (cantos 12–14 e 16). Já na segunda, a heroína desce do tálamo justamente quando dentro do palácio Odisseu/mendigo, junto a Atena, planejava a matança dos pretendentes. A partir disso, percebe-se uma correlação entre o uso do símilde nos versos formulares citados e a presença do herói na ilha, cada vez mais marcada e a tornar cada vez maior a expectativa da vingança contra os pretendentes.

A comparação de Penélope a Ártemis e Afrodite é o que se destaca nos citados versos formulares dos cantos 17 e 19. Num primeiro momento, soa dissonante a ligação da heroína, esposa e mãe, mulher adulta, com duas deusas tão opostas, a eterna *parthénos* virgem, e a grande sedutora. Porém, cabe recordar a ambígua condição de Penélope na epopeia. Devido à ausência tão prolongada do marido, que totaliza já 20 anos, entre os passados na Guerra de Troia e na vigem de retorno — foram 10 anos gastos em cada —, ela é a mulher casada à espera do marido e indisponível à sedução, comparável a Ártemis, nesse sentido. Por outro lado, é a possível viúva cobiçada por pretendentes, a ser sedutora e seduzida em nova boda, comparável, assim, a Afrodite. Pode-se dizer que a filha de Icário e mãe de Telêmaco:

[...] foi um casto símilde de Ártemis durante os vinte anos de ausência de Odisseu, mas é ao mesmo tempo um objeto sexual desejado ou um símilde de Afrodite sempre que aparece perante os pretendentes. Por isso, a dupla comparação é muito adequada. (Russo in Heubeck, 1992, p. 21)

Tal caracterização de Penélope é significativa para a construção do poema como um todo, pois, dado que a *Odisseia* é a narrativa sobre o retorno de Odisseu, é fundamental que se crie uma atmosfera que faça com que a audiência se solidarize com a situação do herói e o queira ver exitoso em sua jornada. Com tal intuito, reformulando a imagem de Odisseu apresentada na *Ilíada* e idealizando sua chegada ao lar, “o poema estimula nossa sensação de que ele e Ítaca pertencem um ao outro” (Slatkin, 2005, p. 316). Parte disso advém da elaboração da imagem de Penélope como esposa recatada e devotada, sempre afastada da figura de Clitemnestra — paradigma negativo de esposa, com insistência rememorada por ser ela aquela que viveu em adultério e participou da morte do marido, Agamêmnon. O decoro de Penélope, assim, colabora com a ânsia do público por ver o casal unido novamente. Afirma Laura M. Slatkin, em *Homer's Odyssey* (2005):

A recuperação da figura de Odisseu [...], e a concomitante idealização do “lar” que é desenvolvida, dependem da caracterização de Penélope. O desejo do público — produzido pelo impulso teleológico da narrativa — de ver Odisseu reinstalado no seu *oikos* só pode ser realizado se Penélope for uma personagem de magnetismo

correspondente, que tenha aspirações recíprocas às suas. Odisseu apresenta à jovem Nausícaa um ideal de casamento: que marido e mulher sejam “semelhantes”. A *Odisseia* cria, assim, em Penélope, uma esposa não divinamente bela, como é ressaltado em Calipso, mas que é a contraparte do marido e que tem o mesmo espírito (os seus epítetos são “inteligente”, “pensativa”). (p. 325)

Nos próprios versos do símilo, Penélope é *períphrōn* (“bem-ajuizada”), epíteto que a assemelha a Odisseu e aparece diversas vezes ao longo do poema para demonstrar o estreito elo entre os dois. E ele mostra a importância da construção da personagem como a esposa ideal, no qual a comparação a Ártemis a projeta como fiel ao marido, e a comparação a Afrodite, como disponível a ele, caso chegue ali, e como capaz de sedução e atraente, o que é um elogio a si e aponta para a nova boda que, sim, é uma possibilidade, no caso do não retorno do marido, por vezes desejada pelo afilho Telêmaco, que vê ser dispendido à farta seu patrimônio. Mais: a beleza erótica de Penélope lhe dá um recurso, ademais, de manejo dos numerosos e arrogantes pretendentes, usado sempre dentro da medida do decoro feminino. O efeito dela sobre eles, aliás, pode ser visto a cada vez que, observando-o, ela desce à sala em que se acham, de véu que encobre seu rosto e ladeada por duas servas.

Sem que ela o adentre com outro homem, portanto, faz-se necessário vinculá-la ao mundo do sexo apontado pela referência no símilo à “dourada” Afrodite. Destaca-se aqui o epíteto *khrysēi*¹², exclusivo a ela na épica homérica, com o qual se torna superlativa e insuperável a beleza da deusa da sedução, o qual, note-se, é atribuído à *parthénos* noiva, filha de Helena, Hermíone, no canto 4 (v. 14). Ele também confere a Penélope, que agora é uma noiva em potencial tanto dos pretendentes presentes que a querem, quanto do marido ausente de seu leito por tanto tempo, a beleza que lhe dá proeminência e que eleva aquele que a levar ao enlace.

O símilo, ao compará-la às duas deusas, ainda tem por efeito evidenciar que a condição do marido, se vivo ou morto, define a condição da esposa e o modo como ela é vista. Se vivo, ela deve ser vista pelos demais com cores eróticas reduzidas, devido ao seu decoro e ao respeito designado ao cônjuge com quem firma, pela boda, a relação monogâmica, tornando-se indisponível aos outros homens, como sinaliza o véu que é o grande símbolo concreto da boda, visível a todos.¹³ Se morto, como objeto de desejo sexual e noiva em potencial.

Assim, o fato de a caracterização de Penélope por meio do símilo aqui discutido somente aparecer no poema depois que Odisseu chega a Ítaca é significativo. E é rica e multidimensional sua posição entre Ártemis e Afrodite, que muito diz dela.

¹² Cf. Ragusa (2005, pp. 179–85).

¹³ Cf. Redfield (1982, p. 196), Carson (1990, pp. 160–3).

Ártemis e as heroínas: uma palavra final

Nausícaa deve ser a *parthénos* por excelência, no momento de transição de Odisseu do mundo selvagem para o civilizado; Helena deve ter seu impacto erótico reduzido, para demonstrar a Telêmaco a *eunomía* no *oikos*, da qual sua casa em Ítaca está desprovida; e Penélope deve ser representada como a esposa ideal no *nóstos* de Odisseu, o qual deve ser o oposto do que foi o de Agamêmnon, paradigma negativo em cena desde o canto 1. Para as três heroínas e para aquilo que a partir delas deve ser elaborado, a aproximação a Ártemis faz-se produtiva, sempre com a deusa projetada em sua condição de eterna *parthénos*, sempre pela ênfase na sua *parthenía* que pode ser deslocada de modo efetivo e altamente significativo mesmo para as imagens de mulheres adultas (*gynaïkes*), mães e esposas, como Helena e Penélope.

Referências bibliográficas

- BUDIN, S. L. *Artemis*. London: Routledge, 2016.
- BURKERT, W. *Mito e mitologia*. Tradução M. H. da R. Pereira. Lisboa: Edições 70, 1991.
- BURKERT, W. *Religião grega na época clássica e arcaica*. Trad. M. J. S. Loureiro. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1993.
- CARSON, A. “Putting her in her place: woman, dirt, and desire”. In: HALPERIN, D. M. et alii (eds.). *Before sexuality: the construction of erotic experience in the ancient Greek world*. Princeton: Princeton University Press, 1990, pp. 135–69.
- CLARKE, M. *Flesh and spirit in the songs of Homer: a study of words and myths*. Oxford: Clarendon, 1999.
- CLAY, J. S. *Hesiod's cosmos*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- DEACY, S. “From ‘flowery tales’ to ‘heroic rapes’: virginal subjectivity in the mythological meadow”. *Arethusa*, Vol. 46, n. 3, 2013, pp. 395–413.
- DOWDEN, K. “Olympian gods, Olympian pantheon”. In: OGDEN, D. (ed.). *A companion to Greek religion*. Oxford: Blackwell, 2007, pp. 41–55.
- HERINGTON, J. *Poetry into drama. Early tragedy and the Greek poetic tradition*. Berkeley: University of California Press, 1985.
- HEUBECK, A. et al. *A commentary on Homer's Odyssey. Volume I: introduction and books I–VIII*. Oxford: Clarendon, 1990.
- HOMERO. *Odisseia*. Trad. Christian Werner. São Paulo: Ubu Editora, 2018.
- INGALLS, W. B. “Ritual performance as training for daughters in Archaic Greece”. *Phoenix*, Vol. 54, n. 1/2. (Spring–Summer), 2000, pp. 1–20.
- JENSEN, M. S. “Artemis in Homer”. In: FISCHER-HANSEN, T. e POULSON, B. (eds.). *From Artemis to Diana: the goddess of man and beast*. Museum Tusculanum Press: University of Copenhagen, 2009, pp. 51–60.
- LEFKOWITZ, M. R. “The last hours of the parthenos”. In: REEDER, E. D. (ed.). *Pandora's box. Women in classical Greece*. Baltimore, Princeton: The Walters Art Gallery/University Press, 1995, pp. 32–9.
- RAGUSA, G. “Moças e bodas no imaginário poético arcaico”. *Prometheus – Journal of Philosophy*, [S. l.], v. 15, n. 43, 2023, pp. 151–71.
- RAGUSA, G. *Fragments de uma deusa: a representação de Afrodite na lírica de Safo*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2005.

- REDFIELD, J. M. "Notes on the Greek wedding". *Arethusa* 15, 1982, pp. 181–201.
- REEDER, E. D. "Women and men in Classical Greece". In: REEDER, E. D. (ed.). **Pandora's box. Women in classical Greece**. Baltimore, Princeton: The Walters Art Gallery/University Press, 1995, pp. 20-31.
- RICHARDSON, N. "The Homeric Hymn to Demeter: some central questions revisited". In: FAULKNER, A. (ed.). **The Homeric hymns: interpretative essays**. Oxford: Oxford University Press, 2011, pp. 44–58.
- RUSSO, J. et al. **A commentary on Homer's Odyssey. Volume III: books XVII-XXIV**. Oxford: Clarendon, 1992.
- SAÏD, S. **Homer and the Odyssey**. Oxford: Oxford University Press, 2011.
- SISSA, G. **Greek virginity**. Trad. A. Goldhammer. Cambridge: Harvard University Press, 1990.
- SLATKIN, L. M. "Homer's Odyssey". In: FOLEY, J. M. (ed.). **A companion to ancient epic**. Oxford: Blackwell Publishing, 2005, pp. 315–29.
- VERNANT, J. P. **A morte nos olhos: figurações do outro na Grécia antiga: Ártemis, Gorgó**. Trad. C. Marques. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

