

HELENA DE EURÍPIDES: UMA QUESTÃO DE IDENTIDADE

Fernando Brandão dos Santos*

SANTOS, F.B. *Helena* de Eurípides: uma questão de identidade. *Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo, 14: 51-60, 2004.

RESUMO: O presente estudo tem como objetivo lançar algumas luzes na discussão de *Helena* de Eurípides, apresentada em Atenas em 412 a. C. Considerada como uma peça episódica, *Helena* apresenta algumas modificações em sua estrutura feitas por Eurípides que teriam causado alguma influência nas últimas peças de Sófocles tais como *Filoctetes* ou *Édipo em Colono*. O estudo está centrado sobretudo na cena de reconhecimento entre Helena (que não foi para Tróia como normalmente se supõe, mas está no Egito, salva e intacta) e seu marido, Menelau, que vem de Tróia trazendo na nau uma imagem cujo nome é também Helena, que, na hora conveniente, desaparece como fumaça. No final da peça, marido e mulher, aliados num plano enganador, fogem do Egito “bárbaro” e voltam para casa em segurança. Assim, a ambigüidade do nome de Helena se completa.

UNITERMOS: Helena – Tróia – Eurípides – Tragédia.

A *Helena* de Eurípides¹

O presente estudo tem como objetivo lançar algumas reflexões sobre a peça composta por Eurípides, *Helena*, representada em Atenas em 412 a. C., junto com *Andrômeda*, segundo Albin Lesky (1986: 307 e 471; 1976: 202). Neste texto, Helena, a causadora da guerra de Tróia, encontra-se refugiada na ilha de Faros no Egito, sob a guarda do rei Proteu. Os gregos, tendo derrotado os troianos, trazem em suas naus uma outra Helena, uma imagem feita de fumaça, que se esvai, quando Menelau encontra a “verdadeira” Helena, surgindo daí os embates principais da peça.

(*) Departamento de Linguística da Faculdade de Ciências e Letras. Universidade Estadual Paulista-UNESP, Campus de Araraquara. fbs.frc.sí@uol.com.br

(1) O texto grego usado para os comentários e traduções citadas é o estabelecido por James Diggle (1994). Quando necessário, consultamos outras edições, apontadas na bibliografia.

Helena é considerada uma peça episódica, pois os episódios superam as intervenções corais (são seis episódios para apenas três estásimos),² uma tendência apresentada por Eurípides em algumas de suas peças. Essas inovações que Eurípides propõe em *Helena* encontram ressonância na dramaturgia posterior.³ Também a diminuição

(2) Para maior clareza, elencamos a estrutura de *Helena*: prólogo: (vv. 1-166); párodo comático: (vv. 167-251); primeiro episódio: (vv. 252-329); *kommós* com dueto lírico: (vv. 330-385); segundo episódio: (vv. 386-514); epipárodo (vv. 515-527); terceiro episódio: (vv. 528-624); dueto lírico (vv. 725-697); quarto episódio: (vv. 698-1106); primeiro estásimo (vv. 1107-1164); quinto episódio: (vv. 1165-1300); segundo estásimo: (vv. 1301-1368); sexto episódio: (vv. 1369-1450); terceiro estásimo: (vv. 1451-1511); êxodo: (vv. 1512-1692).

(3) Essa distribuição diferenciada das partes cantadas pelo coro vai aparecer também na dramaturgia de Sófocles, sobretudo em *Filoctetes* e em *Édipo em Colono*, peças apresentadas respectivamente em 409 e 405 a.C.

da *performance* do coro, em contraposição com o aumento dos cantos de atores e aumento da importância dada aos episódios, pode estar relacionada com a mudança das necessidades estéticas do gênero trágico ao longo do século V em Atenas. De uma manifestação evidentemente coletiva que é o coro, com seu canto e sua dança em conjunto, os compositores de tragédia passariam a dar prioridade ao canto individual, com bem aponta J. F. Estève (1902: 23).

Levando em conta essas características aqui apontadas, ressaltando então duas questões: 1) a identidade de Helena é um dos eixos pelos quais a peça se desenvolve e a ação dramática ganha corpo em cena. Seu nome está em imediata oposição à sua *phúsis* gerando uma das maiores tensões dramáticas do texto; 2) essa oposição “microcômica” imbrica numa oposição maior, “macrocômica”, envolvendo questões tais como “o mundo real” *versus* “o mundo irreal”, a que Charles Segal entendeu como um dos elementos “romanescos” da peça, ao lado da idéia de que o texto seria uma “comédia de idéias”:

Minha interpretação procura sublinhar e conciliar os dois aspectos essenciais da peça. O primeiro é o elemento romanesco, fabuloso, folclórico também. O outro é seu aspecto de “comédia de idéias”, como a chama minha compatriota A. P. Burnett, tudo isso que reflete a atmosfera intelectual do final do século V a. C., século das Luzes, século da sofisticada. (Segal 1987: 222-223)

O centro da ação dramática, no entanto, está na cena de reconhecimento entre Helena e Menelau. Mas esse reconhecimento dá-se de maneira oposta às cenas comuns de reconhecimento apontadas por Aristóteles. A que Helena Menelau prefere? A Helena que conquistou a duras penas em Tróia, mas que não passa de fumaça, ou a Helena que está intacta no Egito? Esse seria, então, o epicentro da peça em torno do qual a ação está amarrada. Até o quarto episódio (do v. 1 ao v. 1106) a questão da identidade e o reconhecimento “crescente” tomarão conta do palco e, a partir do primeiro estásimo, tem-se uma inversão até o final: um final sangrento, inesperado, lançando, à moda de Eurípides, algumas questões: qual a motivação das guerras? Quem é mais bárbaro, o grego ou o egípcio?

Qual seria a proposta apresentada por Eurípides em 412 com essa peça?⁴ Para André Bernard, autor de *La carte du tragique*, a menção feita pelos Dióscuros nos versos finais (vv. 1670-1675) à ilha *Kranaé*, situada ao flanco este da Ática, seria uma modificação na fabulação com intuito pacifista, já que em 413 a. C. os atenienses tinham sofrido uma derrota fragorosa na Sicília.⁵ Assim, Eurípides estaria propondo uma reconciliação entre Esparta e Atenas (Bernard 1985: 180-81). Essa idéia de reconciliação pode ter outros desdobramentos, como se poderá notar pela presente proposta de leitura do texto.

A identidade de Helena

O primeiro ponto para o qual quero chamar a atenção, então, é a relação dramática que o poeta fez entre o nome da personagem principal, que dá nome à peça, inclusive, e sua estrutura. Todos os signos apontam para um só nome: Helena. E é a própria Helena que inicia o prólogo, sozinha, apresentando-se num monólogo dirigido ao público, diante do palácio de Proteu, em Faros, no Egito. Helena também anuncia a descendência divina dos filhos do rei, já morto, Teoclímeno e Eidó, cujo nome é trocado na adolescência para Teônoe:

*(Psamate) gera (a Proteu) dois filhos neste palácio,
Teoclímeno, um macho, porque, venerando os deuses
leva a vida, e uma nobre virgem,
Eidó, um ornamento para a mãe, quando era criança.
Mas quando chegou à adolescência,
madura para as núpcias,
chamam-na Teônoe; pois sabia os acontecimentos divinos e tudo o que vai acontecer,
tendo recebido essa honra do avô Nereu.
(vv. 8-15)*

(4) No *Filoctetes* de Sófocles, a cena final pode ser lida como uma proposta de conciliação entre a tradição heróica e as novas formas de pensar a realidade justamente pela união simbólica de Filoctetes, modelo de herói antigo, com Neoptólemo, o jovem filho de Aquiles, guiado pela retórica sofisticada de Odisseu.

(5) Para uma apreciação deste episódio histórico, veja-se o texto de Tucídides *Historiai*, Livro VII, 84-87 (Tucídides 1989, volume terzo: 1282-89).

Uma primeira questão surge. Que Egito é esse que Helena está nos apresentando? O Egito, para o grego antigo, é sempre uma terra exótica⁶, sobretudo o de Proteu, velho do mar. Como assinala Henri Grégoire, na tradição homérica Proteu não tem uma mulher (Eurípides 1961: 50).⁷ Nesta versão de Eurípides, Proteu é casado com a nereide Psamate (vv. 4-7), que abandonou Éaco.⁸

Assim, ao longo da peça, percebe-se que é num Egito imaginário e impreciso em que Eurípides ambienta sua peça, como salientou André Bernard:

Aves migratórias, rios inhóspitos, mar hostil, tumulto contíguo a um palácio fortificado, rio engrossado por neves etíopes e alimentando uma terra particularmente fecunda, tal é o Egito de Eurípides. É, com toda certeza, o Egito percebido pelo espelho de Heródoto. Só não se pode falar de exotismo nem de cor local, mas sente-se aí um certo de evasão, de horizonte novo. (Bernard 1985: 288-89)

Mas essa imagem vaga de um Egito imaginário está em contraposição a um mundo grego definido, gerando ambigüidades típicas de um texto trágico. Essas ambigüidades estão entronizadas na própria construção da figura trágica de Helena. É interessante notar aqui que Helena, em seguida, faz sua auto-apresentação e, obviamente, o que mais se destaca é justamente a ambigüidade de sua geração divina:

(6) Veja-se a discussão suscitada pela explicação dada por Eurípides para o surgimento do rio Nilo, como anota Henri Grégoire: "(...) *Eschyle avait dit la même chose en plus beaux vers dans une pièce perdue (fr. 300 Nauck). Voyez aussi Sophocle, fr. 882 Pearson. Nous savons que cette opinion, à laquelle les tragiques semblent tenir beaucoup, était celle d'Anaxagore. Hérodote la réfute (II, 27) avec une certaine humeur, et il est naturel qu' Euripide, disciple d'Anaxagore, ait cru nécessaire de revenir à la charge, vengeant en quelque sorte l'honneur de son maître (...).*" (Eurípides 1961: 49).

(7) Cf. *Odisséia*, IV, vv. 351 e seq.; para a linhagem do mar veja-se também *Os mestres da verdade na Grécia arcaica* (Detienne 1988).

(8) Cf. Hesíodo 2001, vv. 1003-05, p. 162-163; para a linhagem de Nereu, em que Psamate aparece como "Arenosa de gracioso corpo", vv. 260, p. 118-19. Cf. a versão de Píndaro na *V Neméia*, v. 12 e seq. (Píndarus 1964: 136-137).

Tenho como terra a pátria não anônima de Esparta; meu pai é Tíndaro. Há, no entanto, um rumor de que Zeus enganou minha mãe, Leda, tomando a forma de um cisne, que, astucioso, obteve-lhe o leito quando ela fugia da perseguição de uma águia, se é que esse rumor é verdadeiro. (vv. 16-21)

Para Helena existem duas possibilidades de paternidade: uma de Tíndaro e a outra de Zeus. A construção do texto de Eurípides é claríssima no que tange às duas paternidades. Helena afirma: *meu pai é Tíndaro* (v. 17). Quanto ao rumor da possibilidade de Zeus ser seu pai, Helena é lacunar: "*há, no entanto/ um rumor de que Zeus enganou minha mãe,/ Leda, (...)*". O que não é certo, então, é que Helena seja filha de Zeus. Mas se atentarmos bem, até aqui o nome de Helena não foi proclamado. Assim Helena coloca em primeiro plano o problema de sua origem, revelando seu nome depois. No mesmo verso em que Helena pronuncia seu próprio nome, aparecem dois elementos "negativos": o "sofrimento" contido no verbo *peponthamen* e no vocábulo *kaká* (v. 22), não sem razão colocados nas extremidades do verso. Assim, a identificação de Helena está carregada por uma dupla paternidade e por elementos de sofrimento contrários ao ideal do "belo e bom", lembrando-nos de que *kaká* é sempre o oposto de *kalakagathá*, uma idéia que já em Homero tem conotações militares, e que na pólis ateniense se desenvolve para um campo semântico mais ligado às questões éticas. (Cf. Adkins 1972: 10-21, 99-147)

Mas os males de Helena não param apenas na discussão ética. Há também um problema "estético" em sua identidade. Também não é criação de Eurípides unir o belo ao mal, isto é, unir *tó kalón* ao *tó kakón* quando se trata de explicar a origem do sexo feminino. Hesíodo aplica-os à primeira mulher, Pandora, associando-a ao roubo do fogo por Prometeu na *Teogonia* (Hesíodo 2001: vv. 570-612). Em *Os trabalhos e os dias*, Hesíodo retoma o tema do roubo do fogo associado à figura mítica da primeira mulher (Hesíodo 1990: vv. 54-58).

Poderíamos dizer que Hesíodo, através de sua explicação do mundo vinculado a uma idéia de ordem cosmológica, pretende com o relato de Pandora dar sua explicação para a origem da mulher, associando-a ao mal. No caso do texto de Eurípides, a carga desse mal "original" recai sobre a

figura de Helena. Jogo de deusas Afrodite, Hera e Atena, Helena é definida também por sua beleza e, naturalmente, essa beleza às dificuldades tais como a de ter sido usada por Afrodite na escolha de Páris:

Chamo-me Helena. Os males que tenho sofrido direi. Foram três deusas, em disputa por beleza, a um recôndito do Ida junto a Alexandre; Hera, Cípris e a filha virgem de Zeus, desejando que se decidisse um julgamento de formosura.

E a minha beleza, se bela é a desgraça, Cípris, por ter prometido a Alexandre em mípcias, vence. Após deixar o estábulo do Ida, Páris chegou a Esparta para possuir meu leito. (vv. 22-30)

O jogo entre o real e o maravilhoso é paralelo ao estabelecido por Hesíodo quanto ao fogo, um bem desejável por todos os homens, e a mulher, um mal desejável por todos os homens; o fogo, um dom divino, deveria pertencer somente a Zeus, por essa lógica; e passa para os homens através de uma *apate* de Prometeu, um roubo, que como contrapartida tem uma *apate* de Zeus, a criação de algo belo, porém mau, a mulher. O roubo de Páris, inversamente ao roubo de Prometeu, é trapaceado por Hera, que cria do céu uma imagem com a forma de Helena (*emói/éidolon émpnouranóu xynthêis'ápo*, v. 34):

(...) não me entregou, mas a uma imagem viva que formou do céu, semelhante a mim, ao filho do rei Priamo. (vv.34-36)

Assim, como postula Charles Segal (1987: 225), Helena tem uma existência dupla: uma num mundo de aparências e outra no mundo da realidade. As aparências pertencem todos os atributos do *eidolon*: Hera, deusa antropomórfica (vv. 23-36); a beleza, um flagelo; o rapto de Helena, um crime; *soma*, o ser exterior; a culpa; Tróia, Menelau; a *Iliada*, morte. À realidade, estão ligados Zeus e seus desígnios profundos (vv. 36-48); a beleza, uma felicidade; o rapto de Helena resultado da proteção dos deuses; *phrenes*, ser interior; a inocência e a pureza; o Egito, Teônoe, ligando Helena aos dois mundos, real e irreal; a *Odisséia*, a vida, com Perséfone ligando a vida à morte (Segal 1987: 232-32). No entanto, o texto é claro quanto às oposições: o que se opõe ao *soma*, que não foi para Tróia e que é possuidor do *phren*

e se mantém isento de trair o leito de Menelau é uma imagem, *eidolon*, de origem divina, que além da semelhança tem o mesmo nome, Helena. As conseqüências, dentro da própria ação dramática dessa dupla existência de Helena, são mais profundas do que simples proposição de inocência quanto ao *affair* com Páris. No fragmento de Estesícoro, citado por Platão no *Fedro* 243 a-b (Gianotti 1986: 288-89), o relato de sua ida a Tróia não é verdadeiro:

Esta estória não é legítima, não embarcaste em naus de bons bancos nem foste para as torres de Tróia...

Assim é que F. Solmsen afirma que Eurípides não é o primeiro a fazer Helena ir ao Egito e seu *eidolon* ir a Tróia em seu lugar:

Há um traço do eidolon de Helena em Hesíodo, mas não se deve dar muito destaque a isso, já que está conectado com um relato muito incorreto da visão de Heródoto. Melhor lembrar-se de que Estesícoro, em sua famosa palinodia, rejeitou a tradição de que Helena fora a Tróia e fez seu eidolon ser levado para lá em seu lugar; e foi a essa imagem que os gregos, por dez anos, se empenharam em capturar. (Solmsen 1934: 119)⁹

Mas é Eurípides que vai colocar em questão a Helena “real” em relação à “irreal”, imbricando aí a discussão da “coisa” (ou o corpo, como anota Solmsen) e o nome (Solmsen 1934: 120). É visível que Eurípides, então, está sob a influência da discussão aberta pelos sofistas, e dentre os muitos trabalhos que dão conta da relação de Eurípides com a arte sofística, destaquem-se os de Bárbara Cassin, *Ensaio Sofísticos*, (Cassin 1990) e de Maria Cecília de Miranda Coelho, *Eurípides, Helena e a Demarcação entre Retórica e Filosofia* (Coelho 2001). Mas, ressalta-se aqui o uso dramático e teatral que o poeta faz dessa possibilidade vinda das suas influências intelectuais ao desdobrar uma única personagem em duas figuras que, de certa forma, se opõem diametralmente,

(9) Vejam-se também os comentários a respeito das variantes sobre “a ida ou não de Helena para Tróia” no capítulo dedicado a Helena, “Helen”, no livro *Eurípides and the Full Circle of Myth* (Whitman 1974: 35-38).

gerando uma ambigüidade típica característica do texto trágico.

Quem melhor dimensiona a ambigüidade entre a Helena “real” e sua imagem “irreal” é Charles Segal:

Para criar essa atmosfera intelectual, longínqua, metafísica, Eurípides introduziu uma inovação característica no mito de Helena, que tomou emprestado da tradição poética (...) Em Eurípides, ao contrário o eidôlon carrega-se de uma função filosófica, a de colocar em questão: o que é a realidade? É justamente porque, ao tema do eidôlon, o poeta associa o do reconhecimento, anagnorisis”. (Segal 1987: 236).

Assim é que, desde o prólogo até o quarto episódio (vv. 1-1106), a questão que toma conta da cena pode ser resumida na formulação “quem é a verdadeira Helena, a que estava em Tróia, ou a que está diante dos olhos do público, no Egito de Proteu?” Pelo menos, a Helena do “Egito” é mais recatada, recusando-se a ceder aos assédios do filho de Proteu, e suplica no túmulo do velho rei sua proteção para que permaneça fiel ao leito de Menelau. Para que suporte seu nome infeliz, o corpo deve permanecer intacto (vv. 60-61). E, que se lembre aqui, não é esse o tratamento dado à figura de Helena em outras peças de Eurípides tais como *Troianas*, *Ifigênia em Áulis* ou *Orestes*. É interessante observar que Helena aceita que seu nome acarrete desgraças, mas seu corpo deve permanecer intacto. Corpo e nome estão, por assim dizer, desassociados. O que se teve em Tróia, então, além de uma imagem, é também um nome desgastado; o corpo, porém, mantém-se “fiel” a seu dono, Menelau. Creio que temos aqui um bom material para se estudar os caminhos pelo que passou a idéia de corpo e alma formulada pela filosofia platônica e, como bem lembra Charles Segal (1987: 236), “*deste ponto de vista, Eurípides não está muito longe de Platão, que, com dezesseis anos, poderia encontrar-se entre os espectadores das Dionisias de 412.*”

Ainda no prólogo, entra em cena Teucro. Como anota Henri Grégoire, a passagem ao Egito feita pelo filho de Telamon e seu encontro com Helena são ignorados pela tradição (Eurípides 1961: 17-18). É, sem dúvida, uma invenção dramática de Eurípides com um propósito teatral bem definido. Os dramaturgos áticos tinham essa “licença poética”. Sófocles faz de Lemnos, no *Filoctetes*, uma ilha totalmente

desabitada, quando todo o público ateniense sabia que Lemnos tinha uma população, por exemplo.

Teucro entra em cena sem ser anunciado. Assim, para o público é uma personagem surpresa. Imediatamente vê Helena, e sua reação é a de um enorme espanto:

*Quem detém o poder deste palácio fortificado?
Pois é uma casa digna de se comparar à de
Pluto,
os pórticos são reais e bem crenelados, os
assentos.
Ai!
Ó deuses, que visão eu tive? Estou vendo uma
imagem
assassina da mulher mais odiosa, que me
destruiu
e a todos os aqueus (...) (vv. 68-70)*

Note-se que Teucro não aceita que seja Helena “*ekhistes*” e continua:

*(...) Que os deuses rejeitem
o quanto tens de semelhante a Helena! Se
não tivesse
posto o pé em terra estrangeira, por esta seta
certeira morrerias pela semelhança à filha
de Zeus.” (vv. 74-77)*

Por sua vez, Helena, não se identificando com a Helena mencionada por Teucro, passa a tratar-se a si mesma em terceira pessoa:

*O que é isso, ó infeliz – quem és que, ao te
voltares
contra mim pela desgraças dela, me odeias?
(vv. 78-79)*

E Teucro julga ter cometido um engano, tratando-a como se fosse outra mulher que não Helena. A partir daí, o diálogo entre eles desenvolve-se com mais calma, e ficamos sabendo que Teucro vem ao Egito depois de ter sido expulso de seu país, entre outras notícias também de Tróia (vv. 89 e seq.). Teucro apresenta todas as informações necessárias neste prólogo para que a ação dramática tome o rumo desejado pelo autor. Assim, ficamos sabendo que Menelau capturou “Helena”, mas perdeu-se no mar – notícia interessante, pois justificará depois sua chegada até o Egito (vv. 115 e seq.) – que Leda, mãe de Helena, morreu (v. 133-36), e que também morreram (*e não morreram*, vv. 137-40) os dois irmãos gêmeos de Helena, Castor e Pólux, chamados de Dióscuros.

Mas, no verso 85, temos uma declaração de Helena que justifica a estranha ocultação de sua própria identidade diante de Teucro: *E, realmente, não é de se espantar que odeies Helena*. Helena tem a exata dimensão dos males que seu nome causou aos Helenos.¹⁰ É interessante contrastar essa cena, em que Helena reconhece “publicamente” diante de Teucro (e do público) o peso de seu nome, com a cena da *Iliada* em que ela mesma borda o combate entre gregos e troianos diante de seus olhos e por sua causa (cf. Homeri 1909, III: vv. 120 e seq.). Note-se também que Teucro trata bem a “mulher” que lhe dá todas as informações sobre a situação da terra a que veio em busca do oráculo de Teônoe, antecipando com isso, a intervenção da sacerdotisa egípcia na consecução do importante projeto “maquinado” por Helena. O voto final de Teucro parte-se em dois desejos: um de sucesso para a “mulher” (*gynai*, v. 158-59); o outro, para Helena, totalmente diverso:

*Falaste bem, mulher; que os deuses
te dêem recompensas por tua nobreza.
Com o corpo semelhante ao de Helena,
não tens o espírito igual, mas muito diferente.
Que ela pereça mal e não vá para as correntes
do Eurota; e que tu sejas feliz para sempre,
mulher: (vv. 158-63)*

Assim, o papel dramático de Teucro pode ser assinalado por três pontos importantes no andamento da peça: 1) tornar evidente o ódio dos egípcios aos gregos; 2) trazer para a cena notícias de Tróia e a hipótese da morte de Menelau; 3) preparar cenicamente a entrada de Teônoe, a famosa vidente egípcia.

A saída de Teucro de cena permite que Helena se entregue a seus lamentos pelas graves notícias recebidas: a morte de sua mãe, dos irmãos e mesmo, possivelmente, a morte de Menelau. Isso o poeta faz por meio de um párodo comático cantado entre Helena e o coro composto por mulheres gregas escravizadas no Egito (vv. 167-251), que intensifica o sofrimento de Helena por sua beleza e como notou Henri Grégoire, “*Eurípides adora introduzir nas suas partes líricas temas populares, dos quais alguns são estranhos antes*

dele para a literatura” (Eurípide 1961: 56, nota 1). Mais do que trágico, o coro torna-se partícipe do *pathos* de Helena. Se essa primeira interferência coral acrescenta elementos patéticos ao drama, o primeiro episódio (vv. 252-329), consistindo basicamente do diálogo entre Helena e o coro, não apresenta nenhum acréscimo à tensão dramática. Como assinala Albin Lesky (1981: 309), numa longa fala, Helena lamenta pela terceira vez seu nome e a perda de seus entes queridos, destacando-se a situação grotesca criada pela existência do *eidolon*.

Antes da chegada de Menelau, Eurípides coloca um interlúdio lírico entre o coro e Helena (vv. 330-385), constituindo-se em mais um *kommós* da peça. O tom emocional, aberto no párodo, deve ser retomado para que a entrada do marido, julgado morto, tenha mais impacto. Helena e o coro de cativas, após esse diálogo lírico, em tom de prece, saem de cena, e o palco fica vazio como em poucos momentos na tragédia ática (Cf. Lesky 1985: 415).

O retardamento do encontro de Menelau e Helena tem propósitos dramáticos, assim como a cena de reconhecimento, que será uma das cenas mais intrigantes do teatro grego. Assim, entre o segundo episódio (vv. 386-514) e o terceiro episódio (vv. 528-624) em que ocorre o esperado encontro do casal, o poeta interpõe um segundo párodo (epipárodo, vv. 515-527). O segundo episódio constitui-se de um longo monólogo, pelo qual ficamos sabendo que Menelau não obteve a sorte divina para voltar a seu palácio (v. 400-403), mas traz, apesar das adversidades, uma Helena, dizendo “*a qual arranquei de Tróia* (v. 413). Eurípides faz também de Menelau uma figura patética, beirando ao grotesco, já que o apresenta em trapos (vv. 423-24). Mas, despojado das insígnias reais quando surge em cena, deve sofrer um rito de passagem, inclusive trocando as roupas e, para restaurar o *status* perdido, deve novamente passar por uma prova.¹¹ As roupas, Menelau obterá novas através de uma *mechané* de Helena (vv. 1165 e seq.), que consegue de Teoclímeno. A presença da velha é importante para que Menelau saiba que ali existe uma Helena, tendo deixado a

(10) V. 109 “*Ó desgraçada Helena, por tua causa perdem-se os Frígios!*”; e v. 926 “*Pois não há ninguém dentre os mortais que não odeie Helena!*”

(11) A idéia do rito de passagem de Charles Segal (1987: 225), nos moldes de Pierre Vidal-Naquet no *Chasseur noire* (1981).

“outra” guardada na embarcação (vv. 437-482). No entanto, o ponto mais alto deste episódio é justamente quando a velha sai de cena e Menelau fica só. Neste momento, a duplicidade do nome de Helena corresponde a outras duplicidades:

Pois muitos, como parece, em muitas terras têm os mesmos nomes, tanto de cidades como de mulheres; de fato, não deve causar espanto. (vv. 497-99)

Seu nome, no entanto, não admite duplicidade nem multiplicidade, tal é a sua fama:

E não fugimos de novo do susto da serva, pois nenhum homem é tão bárbaro de espírito que ouvindo meu nome não há de me dar comida.

[O famoso incêndio de Tróia, fui eu que o ateei, Menelau, não desconhecido em toda a terra.] (vv. 500-504)

É a um Menelau orgulhoso de ter conquistado Tróia que se vê aqui. Mas a necessidade de “comida” torna sua figura grotesca. O termo *borán* no v. 499, embora possa ser traduzido por comida, tem seu campo semântico ligado primeiro à alimentação dada ao animal.¹² Na verdade, Menelau está desprovido dos signos de soberania ao mendigar comida em cena. Após uma breve intervenção do coro, num epíparodo, considerado um rudimento de estásimo por Lesky (1981: 309), em que o coro volta à cena, seguido de Helena, anuncia-se o oráculo de Teônoe: Menelau está vivo, seu corpo, sua imagem e seu nome são uma coisa só. Destaque-se, no entanto, que o que caracteriza é seu aspecto asselvajado e feio (*ágrios de tis/morphén*, vv. 544-45; *stolén g' ámorphon*, v. 554), e até mesmo quando Teoclímeno vê Menelau, sem saber quem é, exclama: *Ó Apolo, como se destaca por estar mal vestido!* (v. 1204).

Assim, o reencontro de Helena com Menelau é marcado por um desencontro de identidade, imbricando-se assim a identificação com o reconhecimento. Quem reconhecerá quem? A cena de reconhecimento na *Helena* é resultada das *ambigüidades entre o nome e ser, ou seja, entre o*

“parecer” e o “ser”, questões que posteriormente serão caras à filosofia e às teorias do signo.

A cena do reconhecimento

Se a identificação de Helena, desde o prólogo, constitui-se num dos elementos principais da geração dramática desta peça, o *turning point* de todo o drama é necessariamente a longa cena de reconhecimento que começa no terceiro episódio (vv. 528-624), passando para o quarto episódio (vv. 698-1106), entremeando-se por um dueto lírico (vv. 625-697) entoado por Helena e Menelau. São gastos mais de 400 versos em torno do reencontro do casal e dos desdobramentos que ele acarreta. É partir do reconhecimento que a ação toma novos rumos, resultando no planejamento e realização da fuga do casal, uma *mechané* (v. 813 e seq.) realizada com o auxílio de Teônoe. Após a fuga, a chacina promovida pelos gregos, sob o comando de Menelau, é relatada por um sobrevivente egípcio (v. 1512 e seq.).

Como ressalta Charles Segal, “*com Teucro, Helena fala de aparência, dókesis; com ele pode argumentar sobre a primeira das ambigüidades da anagnôrisis: Teu corpo, diz, parece o de Helena, é verdade, mas não tua alma* (phrenes) 160-161”. (Segal 1987: 228). No prólogo, Helena não se faz reconhecer por Teucro; no terceiro episódio, ao contrário, quer ser reconhecida. Depois do relato do desaparecimento de sua imagem (vv. 605-621), é que começa a ser aceita por Menelau como sendo a Helena “real”, mas daí surge um outro impedimento para a reunião do casal.

Como assevera Albin Lesky (1981: 310), a cena constitui-se de uma esticomítia em que as perguntas e respostas são rápidas, havendo apenas um lado do reconhecimento, resultando num retardamento da ação. Num primeiro momento, Menelau recusa a figura de Helena diante de seus olhos, acreditando que a sua Helena está guardada na nau: novamente se coloca a questão do prólogo: o corpo não corresponde à imagem. E, antes do reconhecimento, a fala mais importante de Helena retoma o que afirmou no prólogo:

(...) se da Hélade um nome infame trago, que aqui meu corpo não seja condenado à vergonha. (vv. 66-67)

Diante de Menelau, afirma:

(12) Veja-se a entrada do *Greek-English Lexicon* para *borán*, (Liddel & Scott 1985: 322).

O nome pode estar em muitas partes, já o corpo, não. (v. 588).

Assim, o nome de Helena está no mesmo plano que sua imagem, mas nunca o seu corpo, que se mantém fiel ao marido. O fato de Menelau recusar aceitar a Helena que tem diante dos olhos como verdadeira cria uma situação tensa dramaticamente, uma aporia que se resolve com o relato de um servo vindo da nau, trazendo as notícias do *thauma* ocorrido com a Helena capturada em Tróia (vv. 597-621), do qual se destaque a seguinte passagem:

Tua mulher foi-se para os recônditos do éter, elevando-se, invisível. E no céu esconde-se ao deixar a sagrada caverna em que a guardávamos, dizendo o seguinte: “ó pobres Frígios e todos os Aqueus! Por minha causa, nas margens do Escamandro, morrestes em tramas de Hera, achando que Páris tinha, sem ter, Helena. E eu, depois de ter ficado pelo tempo que precisei, salva do destino fatal, irei a meu pai no céu. E quanto aos mais rumores que a filha de Tindaro ouviu, por nada é responsável (...) (vv. 605-614)

Há várias complicações nesta passagem que apenas apontarei. Que “eu” é esse da imagem de Helena que fala dela em terceira pessoa? Que identidade de dar a essa criação divina que, cumprindo uma tarefa de permanência entre os homens (*cv. epeidé chrónon émein’ hósom m’ echren* (v. 612), esvai-se deste mundo para ir-se aos “recônditos do éter”?

O relato do servo permite que Menelau aceite que está diante de Helena, sua verdadeira esposa (vv. 625-697), numa cena em que canto e diálogo mesclam-se num espetáculo controvertido. Mas o reencontro dos dois ainda tem uma outra ameaça, que mudará o andamento da ação dramática: se o nome e a imagem de Helena estão, de alguma forma preservados, seu corpo ainda não está salvo, já que o filho de Proteu a deseja ter em casamento (cf. vv. 56-63; vv. 776-77). E assim, todo o esforço desse Menelau, que chega em trapos, buscando abrigo e comida, para resgatar a bela Helena, “raptada por Páris”, é lançado ao éter, por um embuste divino. A partir do reconhecimento, outra ação começa a tomar corpo na peça, que

resultará na fuga de Helena com Menelau da ilha egípcia em que se encontram. Menelau terá que reconquistar sua esposa, agora sob a ameaça do jugo de Teoclímeno, terá de refazer seu casamento, pela segunda vez ameaçado. Hera salvou-a de Páris, mas para que Menelau reassuma seu lugar de rei e marido de Helena, outro percurso terá de ser palmilhado e não sem a ajuda dos deuses, ainda que seja regado a sangue egípcio. Teônoe cumprirá o importante papel de mediadora entre as forças divinas e os seres humanos, referendada, no final, pela aparição *ex-machina* dos Dióscuros.

Assim, o reconhecimento não se dá com a peripécia, como se espera, se pensarmos na proposta de Aristóteles para uma melhor tragédia. (Cf. Aristóteles 1974: 1452a 22-1452b 13). É Teônoe que salva Helena de Teoclímeno. Como assinala C. Segal:

“Teônoe é filha de Proteu, ‘o mais puro dos mortais’, que também lhe simboliza o poder de vencer a morte. Seu estímulo está ali, na cena, lembrança visível do poder vivo dos mortos, que é, no entanto, um poder exclusivamente moral” (Segal 1987: 235).

E acrescenta que Teônoe exprime talvez a oposição mais rica e mais profunda de toda a peça:

a oposição entre os arquétipos primitivos e a filosofia mística, entre as deusas da terra e a virgem que fala do sol, entre a sobrevivida no éter imortal; oposição ainda entre o pensamento abstrato e os ritmos primitivos, entre a inteligência e a natureza, entre o ideal e o real. (Segal 1987: 235)

Teônoe contrapõe-se a aparente violência de seu irmão, Teoclímeno, que, até o final da peça, não se revela violento, pois cede a todas as solicitações de Helena.

Um fim trágico

Depois do primeiro estásimo (vv. 1107-1164), Eurípides estrutura o restante da peça de modo mais comum, se comparado à primeira parte. Naturalmente esse procedimento modifica todo o andamento, acelerando as cenas que concluem o resgate de Helena. No quinto e no sexto episódios, Teoclímeno aparece ainda como grande barreira para a execução do plano de Helena. No êxodo, tem-se o relato do sobrevivente da chacina promovida por Menelau, Helena e os marinheiros gregos.

Charles Segal (1987: 233 e seq.) vê nessa chacina um ritual de passagem para Menelau, nos moldes da volta de Ulisses na *Odisséia*. Mas Eurípides não traça simplesmente um rito de passagem para Menelau, pois como assinalai, sua relação com a Helena real parece muito mais difícil do que com a imagem criada por Hera. Em momento algum do texto há uma indicação de que Menelau duvidou de que a sombra, pela qual combateu, não fosse Helena, a verdadeira. Na presença da “verdadeira” Helena, sempre paira uma dúvida sobre sua identidade.

Helena, para convencer Teônoe a participar de seu plano, conclama um mundo pacifista (v. 903; 906-09), que não se verá no relato do sobrevivente, no êxodo. *A mechané* de Helena consiste em simular à moda grega um funeral para Menelau (vv. 1032-1105). Sem dúvida, uma morte simbólica, cuja ressurreição trará sangue e violência para os egípcios. Já no segundo estásimo, o coro evoca o mundo dos mortos, no relato do luto da mãe dos deuses (vv. 1301-1358). A violência de Teoclímeno não aparece; ao contrário, com a aparição dos Dióscuros, o filho de Proteu mostra-se piedoso por

acatar as palavras dos deuses (vv. 1680-87). Ainda no discurso dos Dióscuros, anuncia-se o futuro divino de Helena, que será alçada à condição divina:

*Quando contornares e terminares a vida,
deusa serás chamada [e junto aos Dióscuros
participarás das libações] e terás a hospitalidade
dos homens conosco. Pois Zeus assim o
quer.* (vv. 1666-69)

Assim, Eurípides conclui sua *Helena*, colocando-nos diante de um fim não menos paradoxal que o prólogo, já que a ambigüidade do nome de Helena permanece também na violenta vitória dos helenos sobre os egípcios, contraparte da não menos violenta vitória mítica dos gregos sobre os troianos. Trata-se, então, de uma tragédia autêntica ainda que muitos estudiosos vejam-na como um novo tipo de composição “aberta” (cf. Eurípides 2004: 3, 11), e como acentuou Charles Segal, “*a Helena é trágica na medida em que o poeta não nos deixa jamais esquecer que o abismo está sempre aberto e forma uma parte essencial disso a que chamamos ‘a realidade’.*” (Segal 1987: 241).

SANTOS, F.B. Eurípides' *Helen*: a matter of identity. *Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo, 14: 51-60, 2004.

ABSTRACT: The present study has aim of throw some lights on the discussion of Eurípides' *Helen*, presented in Athens on 412 b. C. Considered as an episodic play, *Helen* presents some modifications in its structure made by Eurípides that would have caused some influence in the last Sophoclean plays such as *Philoctetes* or *Oidupus at Colonus*. The study is mainly centered in the recognition scene between Helen (who has not gone to Troy as normally supposed, but is in Egypt, safe and intact) and her husband, Menelaus, who comes from Troy, bringing in the boat an “image” whose name is also Helen, that, at the proper time, vanishes “as smoke”. At the end of the play, wife and husband, allied in a deceiving plan, scape from the “barbarian” Egypt, and go back home safely. So the ambiguity of the name of Helen is fulfilled.

UNITERMS: Helen – Troy – Eurípides – Tragedy.

Referências bibliográficas e bibliografia consultada

ADKINS, A. W. K.
1972 *Moral Values and Political Behaviour in Ancient Greece*. New York: W.W. Norton & Co. Inc.

ARISTÓTELES
1974 *Ars Poetica*. Ed. Trilingue de Valentín García Yebra. Madrid: Gregos Ed.

- BERNAND, A.
1985 *La carte du tragique. La géographie dans la tragédie grecque*. Paris: Ed. CNRS.
- CASSIN, B.
1990 *Ensaio sofisticos*. Trad. de Lucia C. Leão. São Paulo: Siciliano.
- COELHO, M.C. de M.N.
2001 *Eurípides, Helena e a Demarcação entre Retórica e Filosofia*. Tese de doutorado. São Paulo: FFLCH, USP.
- DETIENNE, M.
1988 *Os mestres da verdade na Grécia arcaica*. Trad. de Andréa Daher. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- EURÍPIDE
1961 *Hélène – Les Phéniciennes*. Texte établi par Henri Grégoire. 2^{ème} ed. Paris: Belles Lettres.
- EURÍPIDES
2004 *Phoenissae*. Edited with Introduction and Commentary by Donald J. Mastrorade. Cambridge: Cambridge University Press.
- EURÍPIDES
1969 *Helena*. Herausgegeben und erklärt von Richard Kannicht. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag.
- EURÍPIDES
1996 *Helen*. Edited with Introduction and Commentary by A.M. Dale. London: Bristol Classical Press, (reimpressão de Oxford: Oxford University Press, 1967).
- EURÍPIDIS
1994 *Fabulae. Tomus III. Helena, Phoenissae, Orestes, Bacchae, Iphigenia Aulidensis, Rhesus*. Edidit J. Diggle. Oxford: Oxford Clarendon Press.
- ESTEVE, J.
1902 *Les innovations musicales dans la tragédie grecque à l' époque d' Euripide*. Nîmes: La Laborieuse.
- GIANOTTI, G.F.
1986 *Il canto dei greci. Antologia della lirica*. Torino: Loescher Editore.
- HESÍODO
2001 *Teogonia. A origem dos deuses*. 4^a ed. Estudos e trad. de JAA Torrano. São Paulo: Iluminuras.
- 1990 *Os trabalhos e os dias*. Trad., introd. e comentários de Mary de Camargo Neves Lafer. São Paulo: Iluminuras.
- HOMERI
1909 *Opera Tomus I Iliados libros I-XII continens*. 3^a ed. Ed. por David B. Monro e Thomas W. Allen. Oxford: Clarendon Press.
- LESKY, A.
1983 *Greek Tragic Poetry*. Transl. by Matthew Dillon. New Haven and London: Yale University Press.
- 1976 *A tragédia grega*. 2^a ed. Trad. de Alberto Guzik. São Paulo: Editora Perspectiva.
- LIDDEL, H.G; SCOTT, R.
1985 *A Greek-English Lexicon*. 9^a ed. Oxford: Clarendon Press.
- PINDARVS
1964 *Pindari Carmina cum fragmentis. Pars Prior: Epinicia*. 4^a ed. Edidit Bruno Snell. Leipzig: Teubner.
- TUCIDIDE
1989 *La guerra del peloponneso*. Trad. de Franco Ferrari, bibliografia e note di Giovanna Daverio Rocchi. Milano: Biblioteca Universali Rizzoli (3 volumes).
- SEGAL, CH.
1987 *La musique du Sphinx. Poésie et structure dans la tragédie grecque*. Trad. Catherine Malamoud et Max-Peter Gruenais. Paris: Ed. La Découverte.
- SOLMSEN, F.
1934 *Onoma and pragma in Euripides' Helen*. *The Classical Review*, 48: 119-121.
- VIDAL-NAQUET, P.
1981 *Le chasseur noir. Formes de pensée et formes de société dans le monde grec*. Paris: François Maspero.
- WHITMAN, C.H.
1974 *Euripides and the Full Circle of Myth*. Cambridge (Massachusetts): Harvard University Press.
- WILLINK, C.W.
1989 *The Reunion Duo in Euripides' Helen*. *Classical Quarterly*, 39: 45-69.
- 1990 *The Parodos of Euripides' Helen*. *Classical Quarterly*, 40: 77-99.

Recebido para publicação em 22 de outubro de 2004.