ECOS DA *ODISSEIA* NA *HELENA* DE EURÍPIDES

MARIA DE FÁTIMA SILVA

Com a *Odisseia*, a literatura grega estabeleceu de raiz o tema da viagem aventurosa, definido por um conjunto de tópicos que, através de todas as variantes a que foi sujeito, lhe deu uma configuração permanente. Dois elementos estruturais dinamizam as contingências da intriga de uma forma clara e permanente: um tempo longo e um lugar remoto, difuso e estranho, conferem um toque de exotismo às dificuldades globais que emergem de uma longa errância. Dentro dos limites largos deste universo, as vontades humana e divina movem-se em jogos de proximidade e de conflito. Um herói belo, aristocrático e talentoso é o centro e a força condutora de cada etapa da intriga, quer pelo vigor do seu braço quer por um espírito de recursos inesgotáveis, que lhe conferem a capacidade de resistir a todas as adversidades. Dotado de uma superior *arete*, o herói está pronto a fazer frente a todos os obstáculos, que uma má fortuna lhe coloque no caminho; em primeiro lugar, por determinação dos deuses – alguns deles protectores e generosos, outros ressentidos e implacáveis, que se disputam na decisão da sua sorte. Mas do mesmo modo que na esfera dos deuses, também o mundo que o cerca nem sempre lhe é favorável, a própria natureza agindo contra ele de um modo violento e perigoso, na maior parte das ocasiões, ou pontualmente adoptando uma atitude gentil e benéfica. Por fim são os homens que travam com o herói o mesmo jogo de surpresas. São múltiplos os inimigos que ele se vê compelido a enfrentar: monstros sobre-humanos, símbolo de ameaças superiores, ou bárbaros primitivos e cruéis, que encarnam uma nova espécie de adversários humanos. Em toda esta experiência, o herói conta com a solidariedade firme dos companheiros, cuja salvação depende do sucesso do seu comandante. Mas acima de todas as alianças humanas, subsiste uma mão feminina, de alguma donzela seduzida pelos encantos do herói, ou de alguma familiar emocionalmente envolvida, que parece determinar o desfecho da aventura. Mesmo se o *happy end* é parte integrante deste processo, a conquista do prémio prometido, mas quase inacessível, não constitui tarefa fácil. As aventuras desenvolvem-se numa longa série de episódios, que movimentam um número amplo de agentes

convencionais; a intriga atravessa momentos vários, também eles inspirados em modelos da tradição, até que chegue aquele dia tão aguardado em que a vida regressa à normalidade e o herói se recolhe a uma existência rotineira.

Este modelo, embora concebido dentro de uma arquitectura própria, estimulou um recontar permanente sob outras formas literárias. E até o teatro, apesar de produzido dentro de um enquadramento muito diverso, não ficou indiferente à sua eterna sedução. Entre os muitos exemplos do tratamento do tema viagem que nos são proporcionados pela tragédia e pela comédia gregas, a minha preferência vai para a *Helena* de Eurípides, uma produção criativa que, de uma certa forma, explora o antigo modelo narrativo da *Odisseia* até aos limites da dramaturgia. Saliente-se de resto que os erros de Menelau no Egipto durante o regresso de Tróia, como a consulta que pretende fazer a Proteu sobre o destino que o espera, não eram desconhecidos, nas suas linhas gerais, do poema épico (*Odisseia* 3. 300, 4. 351).

A definição do espaço em que a acção decorre implica um tipo especial de encenação, reduzindo as longas distâncias de uma odisseia épica às restrições físicas da cena. Texto e cenário devem colaborar no sentido da satisfação plena desta condição. Na peça que agora consideramos, o cenário é estabelecido numa fase muito inicial, através das primeiras palavras do prólogo. Ou antes, a primeira palavra do monólogo de abertura é o nome do Nilo, uma espécie de *ex libris* do Egipto, seguido de uma série de pormenores convencionais: as suas correntes de belas ninfas e o poder fertilizante das suas águas, que regam as planícies secas da região (1-3). Um recém-chegado como Teucro, que acaba de pisar aquele solo, pressente um sentido de magnificência que emana da solidez das fortificações do palácio (ἐρμυνῶν δωμάτων, 68) e da grandiosidade da construção (70). Ao longo deste primeiro contacto com um espaço estranho e claramente não grego, nada há que sugira um perigo iminente de barbárie. Mais do que receio, o recém-chegado evidencia sobretudo admiração e reverência pela sumptuosidade que encontra, numa terra cujo soberano – o velho Proteu – é bem conhecido pelo esplendor da sua corte (69). A reacção de Teucro é duplicada pela chegada de Menelau, numa situação semelhante à que acabámos de referir. Estranho num país cujo nome e cujo povo não conhece (414-415), o senhor de Esparta não deixa de experimentar impressão semelhante, de modo que a magnificência prometedora do palácio o encoraja a bater a uma

porta de aspecto próspero, na esperança de encontrar auxílio e hospitalidade (430-434).

A porta da cena converte-se entretanto no ponto exacto onde o herói vai ser confrontado com a realidade profunda do lugar que o destino lhe pôs diante. O simples movimento do abrir e fechar de uma porta representa distâncias infinitas a separar o herói das diversas comunidades humanas ou a simbolizar a inevitável presença do factor surpresa¹. Neste caso concreto, a porta do palácio de Proteu oferece uma nova leitura do lugar de chegada do herói. Depois da curiosidade e do espanto inicial, Menelau acorda para um perigo insuspeitado. Os Gregos não são bem-vindos neste lugar e devem pagar com a própria vida a ousadia de bater à porta (439-440, 443-444). A partir deste momento, a impressão mágica conferida pelo palácio desvanece-se e um sentimento desconfortável de barbarismo se impõe, ameaçando esses estrangeiros em perigo de serem considerados inimigos e simplesmente chacinados. Este sentimento é claramente confessado por um outro indivíduo, o último a chegar a esta terra desconhecida do Egipto, um velho servo em demanda do seu patrão Menelau (597-598): ‘Menelau, depois de muito te procurar, a custo te encontro, num longo vaguear por esta terra de bárbaros’. Mais do que evidenciar admiração diante do palácio, o mensageiro pressente a insegurança e o perigo latentes. Através desta correcção, Eurípides preserva a proverbial inospitalidade de paisagens distantes, que são o enquadramento natural de uma aventura, ao neutralizar as particularidades do Egipto. Ch. Segal² fala da estranha beleza do Egipto, em harmonia com a ambiguidade geral da peça. Neste mesmo cenário de aventura, uma espécie de *locus amoenus*, a santidade de Teónoe, a fidelidade de Helena e a crueza de Teoclímeno podem coexistir como representantes ora de paz ora de ameaça.

A caracterização dos habitantes processa-se em sentido idêntico. Tal como a referência ao Nilo estabelecia o ambiente geral, a menção de Proteu evoca a ideia de um imenso poder associado aos Egípcios (4-5). Além de governar um grande império, o último monarca demonstra, pelo nome dado aos seus herdeiros, uma piedade louvável (9-10): ‘Um filho, de nome Teoclímeno, em homenagem aos deuses

¹ De acordo com L. Gey (‘Scenic notes on Euripides’ *Helen*’, *Eranos* 89 (1991) 28), não hesitamos em afirmar que, nesta cena em que um homem em andrajos, ao bater a uma porta, é atendido por um porteiro hostil, Eurípides segue um modelo de comicidade popular (cf. Aristófanes, *Acarnenses*, *Paz*, *Aves* e *Rãs*).

² ‘Les deux mondes de l’*Hélène* d’Euripide’, *REG* 85 (1972) 302.

que ele reverenciou durante a vida inteira'. E se Teónoe, a profetisa, só mais tarde recebeu este nome, ganhou-o pelas credenciais de que dispunha como especialista reputada em assuntos divinos (13-15). Através desta referência a Proteu, o prólogo retrata em linhas gerais um povo rico e piedoso, que parece prometer protecção aos que estão em perigo. Mas, com o curso do tempo, esta expectativa há-de mostrar-se infundada. Helena insiste com Teucro para que parta do Egipto, porque a sua vida corre perigo. A ameaça vem de Teoclímeno, que, com crueldade, mata todo o estrangeiro que aportar ao seu reino (155); mas Helena evita a confissão expressa dos motivos desta atitude. É contudo evidente que o filho de Proteu actua desta forma bárbara por motivos pessoais e que os Gregos são o seu alvo específico. Quando Menelau chega e bate à porta, o aviso de Helena ganha força. Uma velha serva repete a mesma ameaça (439-440, 443-444), que, mais uma vez, se circunscreve ao monarca, a quem um objectivo explícito é agora atribuído: Helena de Esparta, uma refugiada no seu território, é a razão dessa animosidade. Daqui se infere que a violência no Egipto não faz parte de uma tradição, mas é antes um comportamento casual (479), de que o rei constitui uma manifestação isolada. A velha escrava, no que lhe diz respeito, exclui-se de tal animosidade para com os Gregos (εὔνοος γάρ εἰμι' Ἑλλήσιν, 481), e só sob o efeito do medo as suas palavras se tornam azedas. Debaixo desta impressão, e também do receio de ser assassinado, Menelau generaliza, ao retratar os Egípcios como um povo bárbaro responsável por actos inimagináveis e ilícitos (600). Assim o herói fica sujeito a todos os perigos convencionais, enquanto ao Egipto e ao seu povo são atribuídos todos os traços característicos de comunidades primitivas.

Consideremos agora a personagem deste Menelau de regresso de Tróia, retratado como o herói de um *nostos*, sob o controle da imaginação de Eurípides e das suas preferências teatrais. *Genos* e ideais militares são traços notáveis da sua personalidade, que o identificam com a nobreza (386-392) e com a glória que ganhou como um dos chefes do exército grego que arrasou Tróia. Os seus traços meramente convencionais são referidos pelo próprio num estilo homérico (400-402): 'Mas eu, desde o dia em que arrasei as muralhas de Tróia, tornei-me num infeliz viajante sobre as ondas tempestuosas de um mar glauco'. Cada uma das dificuldades tradicionais colocadas ao herói no seu regresso estão aqui igualmente presentes: a vontade divina, para começar, mas também os ventos e as ondas do mar, que o lançam contra costas estranhas e desconhecidas (402-407). Em tom

lírico e com onisciência profética, o coro insiste (517-527): ‘Menelau não desapareceu ainda no reino das sombras, debaixo da terra, onde a luz é baça; está vivo, vítima de mares tempestuosos, sem nunca atingir o porto da sua cidade; mas sofrido da viagem, abandonado dos companheiros, acostou, no seu regresso de Tróia, a cada porto entre o oriente e o ocidente’.

A partir deste enquadramento convencional, o autor de mendigos que os contemporâneos de Eurípides não deixariam de identificar (cf. *Ar. Ach.* 414-479, *Ra.* 841-842) traz a primeiro plano a vítima do naufrágio e a figura do pedinte. Diante do público, coberto de andrajos, o herói de Esparta comenta a sua situação miserável depois de perder o navio contra as costas rochosas do Egipto (408-412), antes de pisar, sozinho, terra estranha. Um certo número de sentimentos convencionais nesta personagem são sugeridos pelos farrapos que usa: a vergonha pelo infortúnio de que é vítima (415-417), que o distancia do convívio com os outros homens; a necessidade, que lhe torna mais agudos os sentidos (420-422); e uma noção de responsabilidade pelos homens sob seu comando, que o incentiva à acção (428-429). Mas os farrapos são também indício de um destino paradoxal. As roupas do herói náufrago, um sinal externo da sua condição actual, substituíram-lhe os *peploi*, ‘esse traje sumptuoso, esse esplendor do passado que o mar me arrebatou’ (420-424). Com este lamento, Menelau mostra quão profundamente sente a perda do seu estatuto régio.

Diante dos nossos olhos o herói, cujos traços principais foram já esboçados, está pronto a viver a aventura egípcia da sua carreira de viajante. A velha serva do palácio dá-lhe imediatamente a conhecer a animosidade do lugar, como já vimos. Mas justamente no momento em que Menelau sentia a pressão de duas forças poderosas – o perigo que o monarca representa e a sua condição miserável –, entra a primeira aliada com que pode contar, Helena em pessoa. Os passos que o herói tem ainda de concretizar até recuperar o seu troféu – o reconhecimento de uma bela esposa – já são do conhecimento antecipado do público a partir do momento em que Helena se identificou como filha de Tíndaro, há muito separada da sua terra natal por vontade dos deuses. Mas nós mesmos, e este é o momento que condiciona toda a aventura, ouvimos já falar da lealdade de Helena para com Menelau (48). Com este sentimento, e sob a protecção divina, Helena só tem uma única aspiração na vida (57-58): ‘Hei-de viver de novo com ele na famosa pátria espartana’. Esta é a promessa feita por Hermes e também o propósito do poeta, que anuncia para a aventura um final feliz. De novo segura deste desfecho, a audiência

passa a ter diante dos olhos um conjunto de peripécias, feitas de surpresas e de ameaças, até um momento final de salvação.

O encontro entre o herói e a mão feminina que o porá no caminho da libertação está iminente. O quadro enche-se de pormenores convencionais: a surpresa, que produz medo, torna-se inevitável face ao aspecto exterior do herói no seu papel de vítima da fortuna. A eventualidade de uma intervenção divina pode vir reduzir os efeitos negativos de uma primeira impressão e permitir ao herói que suscite dos outros simpatia e uma colaboração incondicional, de modo a que depois dos eternos momentos de emoção o encontro resulte num ponto de partida em direcção ao processo final. Os traços já estabelecidos pelo encontro paradigmático entre Ulisses e Nausícaa estão presentes neste episódio egípcio, mesmo se as diferenças são visíveis. Em vez de assegurar a simpatia de uma donzela por uma vítima desconhecida dos perigos do mar, o problema aqui, em termos dramáticos, é o de lançar marido e esposa nos braços um do outro depois de uma longa ausência, que serve de obstáculo a um reconhecimento rápido. Em consequência, mesmo se a proximidade entre o par existe, nenhum dos elementos convencionais é suprimido. Antes de mais, Eurípides acciona habilmente o factor surpresa; a sua Helena encontra Menelau no preciso momento em que a capacidade mântica de Teónoe lhe tinha dado algumas certezas. Menelau está vivo (530-531), embora errante (532-533), e protegido pela promessa de um desfecho feliz para as suas aventuras (534); mais ainda, está para chegar a qualquer momento com alguns dos seus companheiros (538-539). A pergunta final com a qual Helena expressa sentimentos optimistas – ‘Menelau, quando chegarás tu?’, 540 – recebe resposta de Menelau em pessoa. Mas o que poderia parecer um passo simples e rápido na direcção de um reconhecimento é barrado pela surpresa, em consequência talvez do espanto – natural de resto – causado pela própria facilidade. Como poderia Helena esperar uma resposta tão pronta à sua pergunta? Como poderia ela, mesmo se prevenida de uma chegada iminente, imaginá-la tão iminente? A relação próxima, neste encontro, não exclui o susto, já que a rainha não é capaz de reconhecer o marido depois de tantos anos de ausência. E – *last but not the least* – o aspecto exterior de Menelau, esses famosos andrajos que o próprio referiu como causa de vergonha e de repulsa da humanidade, coloca uma enorme distância entre os dois (544-545, 554). A intervenção divina tem também um papel a desempenhar em todos estes acontecimentos, mesmo se excluída uma intervenção de Atena para restituir ao herói todo o seu encanto, desgastado pelo poder corrosivo do mar. Em vez de uma epifania, é o

espírito amistoso de Proteu que ali está, dentro do seu túmulo, para proporcionar à mulher aterrorizada um refúgio e garantir ao herói breves momentos de tranquilidade para suplicar e fazer valer os seus motivos³. Este interlúdio de relaxamento vem provar que o que parecia um momento de perigo se converte numa reunião familiar, orientada por uma promessa de fuga.

Depois da convencional explosão de alegria, seguida pela recordação dos acontecimentos ocorridos durante a ausência, Menelau reassume a identidade de herói de um *nostos*, e a aventura recomeça dentro dos traços habituais (737-743): ‘Vai ter com os outros’ – diz Menelau a um dos marinheiros – ‘e diz-lhes o que se passou. Explicahes a minha situação actual. Avisa-os que esperem junto à costa, e que estejam prontos se eu tiver de lutar, como imagino. Se encontrarmos um recurso para tirar a minha esposa deste lugar, depois de por milagre a termos recuperado, eles devem tomar as necessárias precauções para não sermos apanhados por estes bárbaros’. Abre-se caminho para os passos finais da aventura. A Menelau, como um novo Ulisses na terra dos Feaces onde encontrou apoio para a sua libertação, é pedido que narre a saga que viveu; mas aquilo que, na *Odisseia*, é uma narrativa longa e rica de erros fantásticos (*Odisseia* IX-XII) torna-se numa enumeração breve e directa de curtos episódios; o modelo da narrativa não se apropria ao ritmo dramático; assim sendo, este Menelau trágico pede desculpa por ser tão sucinto na apresentação do seu *curriculum* (766-769). Quatro simples versos são suficientes para traçar um itinerário, que o herói não quer expandir; as palavras nunca poderão ter a capacidade de substituir o impacto da acção, e não mais farão do que duplicar os sofrimentos de um pobre mortal. Com esta justificação, o efeito de demora foi ultrapassado e estamos prontos para as últimas peripécias a caminho da fuga. Helena sintetiza a situação (778): ‘Escapaste à guerra e ao mar para te encontrares neste lugar com a morte’. A razão para este percalço está nas aspirações de Teoclímeno à mão da filha de Tíndaro que ameaçam todos os Gregos (780-785). Impõe-se portanto escapar

³ G. Karsai (‘Teucros dans l’*Hélène* d’Euripide’, *Pallas* 38 (1992) 219), ao colocar lado a lado os dois encontros – o de Helena e Menelau, e o de Helena e Teucro -, sugere alguns paralelos e contrastes: na sua opinião, as duas cenas são particularmente sugestivas de uma oposição entre uma Helena séria e calma, segura de si ao responder às ameaças de Teucro, e uma outra Helena tomada pelo medo e pela histeria diante de um Menelau sem força e sem poder. O contraste sublinha o impacto emocional deste encontro, que não deixa de ser credível.

antes que seja demasiado tarde. Estas considerações encontram eco na alma do herói quando diz (814): ‘Prefiro morrer em plena acção (δρῶντα)’. Com estes comentários, o par estabelece a transição entre reconhecimento e intriga.

Uma longa e viva esticomitia exprime, neste momento, a elaboração partilhada de um plano. Depois de identificados como um par cooperante, os dois protagonistas colaboram na delineação de um projecto para regressar a casa. Várias hipóteses primeiro aventadas por Helena – que se assume como o cérebro da conspiração⁴ – são avaliadas e logo recusadas pelo herói e pelo seu código aristocrático: fugir deixando para trás a dama (805-806) seria uma atitude cobarde e vergonhosa para um vencedor de Tróia (ἀνανδρὰ γ’ εἶπας Ἰλίου τ’ οὐκ ἄξια, 808); matar o inimigo é impossível e, num momento de *sophia* clarividente, Helena admite que ‘é loucura tentar o impossível’ (τὸ πολμᾶν δ’ ἀδύνατ’ ἀνδρὸς οὐ σοφοῦ, 811); por fim, submeter-se sem reacção seria inútil (812-813)⁵. Necessário é encontrar uma verdadeira μηχανή (813). A sugestão de Helena orienta-os numa outra perspectiva com vista à fuga e à salvação. Atingir os objectivos que se propõem não passa pela acção directa baseada na resistência física – algo tão simples como fugir ou matar o inimigo; é fundamental usar o talento e a imaginação. Este é o traço principal do velho Ulisses πολυμήχανος, em quem os muitos artificios suplantam todas as outras qualidades. Mas Helena, na nossa peça, tem um talento especial para a artimanha. É ela a condutora do jogo que se trava entre realidade e ilusão, e quem subtilmente controla a alternativa vida / morte. Menelau tenta aprofundar a ideia de μηχανή, como é patente da sua pergunta (816): ‘A que havemos de

⁴ No seu artigo ‘The basic seriousness of Euripides’ *Helen*’, *TAPhA* 101 (1972) 403, A. J. Podlecki reconhece em Menelau um herói homérico, embora incapaz de encontrar, no seu manual militar, uma solução para uma situação séria com que se vê a braços.

⁵ Este tipo de diálogo interrogativo, em que um herói, perante uma situação de perigo, interroga alguém sobre o melhor caminho para obter sucesso – para colher, sob o impulso da *arete* e de uma série de princípios pragmáticos, um largo número de soluções possíveis – é uma estratégia cômica; veja-se, por exemplo, a cena em que Dioniso, a caminho do Hades, ouve de Hércules sugestões sobre o melhor caminho para lá chegar (*Ar. Ra.* 117-145). Griffith (‘Some thoughts on the ‘Helena’ of Euripides’, *JHS* 73 (1953) 37) vê na personalidade deste Menelau trágico uma caricatura do soldado tradicional: de certo modo falho de capacidade intelectual, ele é no entanto o homem certo para agir numa crise, como o seu papel na organização da fuga irá largamente evidenciar.

recorrer? À corrupção, à ousadia ou à eloquência?’ A partir deste momento, um plano começa a desenvolver-se, estabelecido de acordo com uma ordem diversa de princípios. Mais do que confrontar directamente o inimigo, como o ideal militar recomendaria, o importante é mantê-lo na ignorância (σ’ ἐκπύθοιτ’ ἀφιγμένον, 817), vencê-lo por subterfúgios (λαθεῖν, 824) e assegurar pela persuasão a cooperação de aliados indispensáveis (ἀν ἀναπέισαιμεν, 825, cf. 828). Acima de tudo, a peça reitera a pergunta suscitada pela própria *Iliada*: por que luta um herói quando entra no campo de batalha? E eis a resposta dada pela *Helena* euripídiana: ‘por uma ilusão’⁶. Teónoe é identificada como o único obstáculo verdadeiro a um plano assente no talento e no engano, porque a percepção mântica de que é dotada se torna mais assustadora do que o poder assassino de Teoclímeno. Valendo-se de uma teoria inspirada na argumentação cómica de uma Lisístrata ou de uma Praxágora, Menelau aprova a opinião de Helena: sem o auxílio de Teónoe (829) tudo está perdido. E depois de reconhecer que só a mente feminina é capaz de produzir uma μηχανή subtil, o herói chega finalmente a esta conclusão lógica: ‘Então a acção fica nas tuas mãos, porque só uma mulher é capaz de compreender outra mulher’ (σὸν ἔργον, ὡς γυναικὶ πρόσφορον γυνή, 830). Com estas palavras o herói ancestral entrega-se, rendido. A *arete* tradicional falhou, a coragem em nome de princípios elevados só produziu *aporia*. A partir de agora, o sucesso depende do talento, mas de outro tipo de talento, o que se encontra latente na enigmática alma feminina e inacessível ao homem. Sente-se no entanto como essencial, antes de enfrentar directamente o inimigo, conquistar algumas alianças. É a preocupação com o sucesso que em definitivo prevalece sobre os princípios de justiça e de dignidade. De futuro, a intriga vai tornar-se uma cadeia ininterrupta de μηχαναί, que reflecte o poder imaginativo e a versatilidade de um par.

O primeiro estratagema tem a ver com uma atitude comum em quem se encontra numa situação difícil: a súplica (825)⁷. É óbvio que a escolha deste primeiro processo é, só por si, subtil. A tentativa de

⁶ Na opinião de I. E. Holmberg (‘Euripides’ *Helen*: most noble and most chaste’, *AJPh* 116 (1995) 26), a mesma resposta está já implícita no poema épico: ‘Logo o que parece ser uma revisão radical não o é; trata-se antes de um outro mito a exemplificar um ponto de vista semelhante’.

⁷ D. G. Papi (‘Victors and sufferers in Euripides’ *Helen*’, *AJPh* 108 (1987) 34) comenta a falta de efeito emocional desta cena, uma vez que Helena não corre os riscos habituais que colocam um suplicante numa situação trágica. E gostaríamos nós de acrescentar que o efeito teatral aumenta em igual medida.

engano na presença de uma profetisa é pura perda de tempo. O importante é suscitar piedade num jogo aberto com um adversário. De facto, Teónoe possui uma superioridade que ambos lhe reconhecem. Acabada de entrar, ainda antes de ouvir qualquer informação prestada por Helena, a princesa egípcia demonstra que se encontra a par de cada pormenor de toda a situação: da chegada de Menelau, do naufrágio e sobretudo da presente *aporia*. Graças ao seu testemunho, a própria *aporia* ganha uma dimensão mais profunda: não basta ganhar a batalha contra inimigos mortais – as autoridades egípcias –, é também necessário conquistar as simpatias divinas, que se encontram divididas e são contraditórias em relação ao futuro de Menelau. Um consílio dos deuses, réplica de um outro no canto I da *Odisseia*, está a decorrer no sentido de definir a sorte do herói, neste caso o herói de Esparta (878-886). Mas a causa para o confronto entre amizades e ódios imortais nada tem a ver com os méritos do herói. Menelau é a vítima das consequências de um concurso de beleza entre deusas, em que Páris actuou como juiz. Os motivos das deusas – razões femininas, naturalmente – são questõezinhas frívolas de orgulho magoado: Hera quer provar que o amor de Alexandre por Helena, uma dádiva de Afrodite, não passa de uma mentira (880-883). Afrodite teme ser denunciada por ter corrompido o árbitro, numa tentativa para ganhar um prémio de beleza. São estas as razões que agitam o Olimpo, com Hera a propor o regresso do herói e Afrodite a sugerir o exílio.

Tal como motivos vulgares colocaram as deusas num plano mortal, o milagre oposto acontece também. O responsável pela pacificação das deusas não será Zeus, mas a mortal Teónoe, graças à possibilidade que é prerrogativa sua, de ser ela a escolher entre expor ou silenciar a verdade perante o irmão⁸: falar ou não falar eis a questão (888-890). Helena e Menelau conhecem agora exactamente o que está em causa na sua situação de suplicantes: conquistar a adesão e o silêncio de Teónoe.

Eurípides, um verdadeiro especialista na matéria, sabia bem quais os efeitos a usar numa cena de súplica. Mas como se estivesse a testar os limites de um recurso teatral, acentua o objectivo desta convenção e os seus possíveis exageros. Helena toma o comando sem hesitação –

⁸ D. G. Papi (*op. cit.*, 32) assinala as diferenças entre a profetisa e as deusas: ‘Teónoe é completamente independente das divindades olímpicas, uma vez que a sua opção de ajudar Menelau e Helena é o resultado de uma decisão pessoal inspirada por um código de justiça elevado, que não só é diferente, mas mesmo oposto ao de Zeus’.

não são as mulheres, em fim de contas, o melhor interlocutor para outras mulheres? Cada um dos seus movimentos se inscreve no cânon de um suplicante: prostrada, toca os joelhos de Teónoe, de quem se lança aos pés numa atitude humilde e por isso capaz de dar expressão teatral à sua fragilidade e sofrimento (894-895). Gestos e palavras comoventes são usados com propósitos emocionais e persuasivos: suplicar pela vida de um casal recentemente reunido, defender a justiça contra a violência, respeitar a vontade dos deuses e do último monarca, o velho Proteu. Por fim, Helena desdobra-se num crescendo de gritos e de perguntas retóricas para comover o seu juiz, valendo-se de todo um repertório de processos racionais e sentimentais ao mesmo tempo. O coro convida Menelau, por sua vez, a apresentar outros argumentos (945-946). E o herói não se faz rogado – embora consciente de que a conveniência pessoal e dramática lhe exige uma forma de abordagem diversa. Lançar-se aos pés de Teónoe, a chorar, como Helena fez com uma competência feminina e exuberância dramática, não parece uma atitude apropriada à sua condição de guerreiro e de herói másculo por excelência (947-949). E mesmo se percebe o efeito das lágrimas, opta pela superioridade masculina, ou *εὐανδρία* (953), que lhe recomenda argumentos racionais e sóbrios para defender a legitimidade da sua posição. Tal como existem processos femininos e emotivos de suplicar, em que as mulheres podem ser peritas, há também fórmulas másculas e heróicas de o fazer. Mas o herói, tal como Helena antes dele, está seguro do efeito obtido pelo gesto e pelo discurso: primeiro usa argumentos verbais e só depois abraça, não os joelhos de uma mulher relutante, mas o túmulo sagrado de um pai morto (959-961). Menelau prossegue na exploração desta estratégia: a de ganhar uma aliança com gente viva mostrando piedade pelos mortos. À presença concreta do túmulo como lugar sagrado de refúgio, o senhor de Esparta acrescenta, mesmo se apenas em imaginação, a imagem do mesmo túmulo manchado por sangue de um suplicante, que a frieza de Teónoe levou a cometer suicídio. Este Menelau subtil não perde um só pormenor do seu modelo, sem mesmo evitar, num paradoxo final, que à sobriedade máscula e heróica se associem pinceladas de uma prece feminina (991-992): ‘Mas o que é isto, lágrimas? Choro como uma mulher, tento ganhar a vossa piedade em vez de agir.’

É impossível negar a competência – psicológica e dramática – desta cena de súplica, que é também uma primeira *μηχανή* da parte deste casal. A partir dela, e graças à sua qualidade, só podemos

esperar um desfecho: sucesso. Teónoe está conquistada e, para além dela, até o próprio Olimpo!

Está garantido o silêncio do seu primeiro opositor. Mas fica ainda a cargo de Menelau e de Helena encontrarem uma saída para a crise (τιν' ἔξοδον γ' εὐρίσκετε, ἐγὼ δ' ... σιγήσομαι, 1022-1023). Numa outra esticomitia, os dois aventureiros avaliam, pela segunda vez, uma nova μηχανή, como já antes haviam feito (805 sqq., *supra*). Menelau adianta-se agora a propor novas sugestões, que são imediatamente arredadas como inoperantes pela companheira: arranjar um carro para fugir é uma possibilidade vã, dada a localização geográfica do lugar em que se encontram em relação à Grécia (1039-1043); quaisquer planos de matar o faraó seriam de imediato denunciados por Teónoe (1043-1046). Por fim Helena reassume a sua condição de cérebro do grupo, sendo a sua inteligência feminina e aguda ressaltada pela incapacidade gritante de Menelau⁹. A sua preferência vai desta vez para o engano conseguido por outra espécie de raciocínio, o que se obtém pela simulação da verdade através da mentira. Morrer apenas em palavras, sem realmente morrer, é uma possibilidade que vale a pena tentar (1050, 1052). Ch. Segal¹⁰ comenta com oportunidade: 'Como Ulisses, Menelau deve passar de um mundo para o outro, o que se consegue através de uma morte simbólica. Ganhar uma coisa é perder outra. Salvar a vida de alguém é, em certa medida, perdê-la'. Através do seu Menelau, Eurípides critica um modelo, cujos componentes Helena passa a enumerar, como popular e antiquado (παιλιότης γὰρ τῷ λόγῳ γ' ἔνεστί τις, 1056). Lamentos, lutos, o cortar do cabelo em grau excessivo, estratégias em que só as mulheres são peritas, faz parte dele (1053-1054), tal como pedir um túmulo para uma vítima do mar (1057-1058). Um pormenor é crucial na presente situação: as cerimónias de sepultura devem ser precedidas de um ritual marítimo executado num navio, embarcação essa que será adequada ao processo de morte e às necessidades da fuga. O convencionalismo é reforçado pelo sentido de um estranho pormenor, cuja única justificação é a particularidade de toda a situação, mas que não deixa de ser susceptível de despertar desconfiança (1063-1064). Mas Menelau e Helena são dotados da mentalidade do seu tempo, estão a par das novidades que o contacto com outros povos trouxe à cultura grega no que respeita ao *nomos*. Munidos de uma competência

⁹ Sobre a capacidade de Helena de suplantar τόλμα com σοφία, como exemplo da capacidade feminina para montar intrigas, veja-se Holmberg, *op. cit.*, 35-37.

¹⁰ *Op. cit.*, 304.

semelhante àquela com que um historiador como Heródoto explora a vantagem de se aceitar costumes estranhos, Helena propõe também o uso de diferenças nos *nomoi* entre Egípcios e Gregos para justificar a presença de um navio num funeral. Aproveitando a vantagem do facto de uma invenção ser aceite à falta de confirmação, a rainha sustenta que é hábito entre os Gregos não sujeitar vítimas de naufrágio a enterramento (οὐ νομίζειν φήσομεν καθ' Ἑλλάδα, 1065). Mas quando analisamos este estratagema sofisticado, em que um papel foi já conferido à parte feminina, interrogamo-nos sobre o nível de intervenção esperado do herói. Cabe-lhe permanecer a uma certa distância, de modo a manter os seus homens sob controle e prontos a escapar; mas em público deve usar o traje mais susceptível de criar piedade e vender a mentira decisiva. Como uma espécie de Télefo que, disfarçado de mendigo, faz a sua própria defesa, também Menelau, sob os andrajos, tenta escapar ao anunciar a sua própria morte (1077-1080). E com a noção clara de que os bons objectivos se podem conseguir por processos discutíveis, Helena reconhece: 'Embora o naufrágio parecesse na altura inoportuno, veio afinal muito a propósito' (ἐς καιρὸν ἦλθε, τότε δ' ἄκαιρ' ἀπώλλυτο, 1081). Eis Menelau, sob o disfarce de um náufrago pedinte, pronto a conseguir, através da subtileza e da finura, a sua εὐτυχία. De modo a pôr o seu plano de fuga em acção dentro da estrutura da ficção dramática – teatro dentro do teatro –, Helena entra então no palácio para encarnar uma viúva convincente: cortar o cabelo, mudar as roupas brancas para negras, e arranhar o rosto com as unhas até que o sangue brote (1087-1089). Uma segunda μηχανή se prepara, de acordo com uma montagem teatral cuidada a que não falta o obrigatório efeito visual.

É tempo de representar a cena ensaiada diante do inimigo, que em Eurípides é, não um monstro sobre-humano de traços assustadores, mas um ser que, para o Grego do séc. V, exprime uma violência extrema: o bárbaro ou estrangeiro, no sentido lato de uma criatura estranha à civilização grega. Temos, neste caso particular, o exemplo de um rei selvagem com intenções sanguinárias, que governa um povo já definido ele também como bárbaro. Este último agente activo no episódio do engano preparado pela imaginação grega – o inimigo bárbaro – assume simbolicamente o seu papel: chega disfarçado de caçador, não porque deliberadamente pretenda produzir uma ilusão, mas porque traz patente a marca de um perseguidor de dois aventureiros. A sua aparência é também descrita em pormenor: acompanhado por escravos e cães e equipado com redes de caça (1169-1170). Pelas palavras que pronuncia, toma o papel que outros

lhes destinaram: afirma a condenação de qualquer grego que aporte ao seu país.

A representação desta μηχανή cuidada começa sem demora. Helena aparece diante de Teoclímeno bem disfarçada nos seus trajos de viúva (1186-1190) e, através da descrição de cada pormenor na reacção surpreendida do rei, compreendemos que o seu aspecto atingiu o efeito desejado. Mas as respostas que Helena dá às numerosas perguntas colocadas pelo monarca egípcio têm também repercussão nas roupas que veste. Helena é πολυμήχανος, ela também. Menelau está morto – assim começa a ficção –, informação corroborada por Teónoe e por um mensageiro recém-chegado. É agora altura para a entrada de um terceiro actor: Menelau no papel de um naufrago protegido pelo túmulo de Proteu. O Egípcio fica profundamente impressionado pelas roupas em farrapos. Chega a altura de debitar todos os pormenores sobre o desastre, as suas vítimas e sobreviventes, num relato onde verdade e mentira se conciliam perfeitamente. As notícias, primeiro anunciadas por Menelau e pelo mensageiro, são repetidas depois que o protagonista mudou de identidade. A qualquer momento, a representação preparada por dois dos actores principais sem a participação do terceiro pode exigir um certo grau de improvisação. Este momento acontece quando a ficção está em perigo de despertar a incredulidade do bárbaro (1230): ‘Pareces-me fiel ao teu marido e pronta para escapar’. Quanto maiores as ameaças, maiores os subterfúgios. Helena atinge um novo cúmulo de imaginação ao dizer que, uma vez que se encontra livre, está pronta a aceitar a oferta de casamento do rei. Obtido o sucesso com esta resposta improvisada, seguida de um sorriso de reconciliação (1235), de um gesto súplice e de algumas palavras de amor (1237), vemo-la regressar ao guião que tinha ensaiado em colaboração com Menelau. O corpo do marido espera por exéquias fúnebres que, de acordo com os *nomoi* gregos, devem corresponder ao lançamento do corpo ao mar num cerimonial executado sobre um navio (1239-1249). Para se criar um contexto mais persuasivo, depois que Teoclímeno assumiu o papel de amante e parece generosamente inclinado a satisfazer todos os desejos de Helena, vem a propósito encorajá-lo a ter uma intervenção mais activa, de acordo com o seu estatuto régio. Motivado por uma oferta encorajante – ‘pede o que quiseres, nada é de mais para ela’, 1254 –, Menelau parece decidir pôr o Egípcio ao comando da situação. Mas naturalmente isto é apenas verdadeiro em relação a pormenores sem importância, tal como a questão da escolha de uma vítima para o sacrifício prescrita pelo *nomos* local (1258-1260). Desde

então, os pedidos multiplicam-se um após outro: um leito, armas de bronze, produtos frescos, todos os elementos necessários às exéquias de um guerreiro. Teoclímeno satisfá-los um a um, com prontidão e sem perguntas. Só a necessidade de um navio, o pormenor estranho em toda a cilada, tem de ser cuidadosamente justificado. *Nomos* serve como o argumento racional para solver esta dificuldade; a diferença reside em costumes divergentes, sendo um funeral à distância da costa, no mar largo, uma prática grega (1270). Teoclímeno cede sobretudo à ideia de que a sua futura esposa deva ser uma mulher piedosa, realmente devotada aos mortos e aos deuses. Agora que toda a tramóia se aproxima do final, resta a Menelau despir o trajo andrajoso que usa, o que ele faz quando solicitado pelo rei a pedido de Helena (1281-1284, 1296-1297). Só o *happy end* desta μηχανή continua em aberto: Helena entra no palácio, aliviada pelo sucesso obtido com o contributo do silêncio de Teónoe. Menelau vem ao seu encontro depois de ter vestido novas roupas: em vez dos farrapos, exhibe agora armas de guerreiro – um escudo no braço esquerdo, na mão direita uma espada, objectos oportunos nos rituais fúnebres de um herói. Helena encarrega-se de o vestir como um vencedor, ‘depois de livre dos andrajos do naufrágio’ (1382-1383). Os pormenores associados com o trajo, para além de simbolizarem a perda temporária de identidade e do status de herói homérico, contribuem depois de mudados para a sequência da intriga.

Na cena final, a vítima do engano, o bárbaro, está simplesmente brilhante no desempenho do seu papel. É-lhe dado, por suprema ironia, o comando da operação. É a ele que compete dar ordens aos seus homens, escolher o navio e a tripulação, distribuir as competências e, sobretudo, recomendar obediência total ao arauto grego da morte de Menelau, o próprio Menelau naturalmente.

O rei de Esparta e herói de um *nostos* deu com sucesso mais um passo nas suas longas errâncias. Inspirado no modelo que o inspira – Ulisses –, o novo Menelau é um homem do seu tempo: vive dentro do teatro e tenta adaptar-se às suas regras; projecta-se com drama e brilhantismo; ganha o jogo contra um bárbaro, com recursos aprendidos na sofística e no *nomos*. Converte-se portanto no distinto ganhador da bela Helena, ela também uma mulher inteligente e talentosa. Mas esta vitória não está a carácter com o código tradicional do herói homérico. Embora inspirado num velho modelo militar, o nosso Menelau adaptou-se a um mundo diferente e a uma outra estrutura literária, onde o sucesso é de um outro tipo e se pode conseguir por novos meios. Que os deuses abençoem com a vitória um

herói versátil e um bom poeta, Eurípides, que teve a capacidade de articular o antigo *epos* com uma criação dramática verdadeiramente original.

Bibliografia:

- A. Burnett, *Catastrophe survived: Euripides' plays of mixed reversal* (Oxford 1971) 76-100.
- E. M. Blaklock, *The male characters of Euripides* (Wellington 1952).
- D. J. Conacher, *Euripidean drama: Myth, theme and structure* (Toronto 1967).
- J. G. Griffith, 'Some thoughts on the 'Helen' of Euripides', *JHS* 73 (1953) 36-41.
- I. E. Holmberg, 'Euripides' *Helen*: most noble and most chaste', *AJPh* 116 (1995) 19-42.
- G. Karsai, 'Teucros dans l' *Hélène* d'Euripide', *Pallas* 38 (1992) 217-226.
- G. Ley, 'Scenic notes on Euripides' *Helen*', *Eranos* 89 (1991) 25-34.
- D. G. Papi, 'Victors and sufferers in Euripides' *Helen*', *AJPh* 108 (1987) 27-40.
- A. J. Podlecki, 'The basic seriousness of Euripides' *Helen*', *TAPhA* 101 (1970) 401-418.
- Ch. Segal, 'Les deux mondes de l'*Hélène* d'Euripide', *REG* 85 (1972) 293-311.
- G. Zuntz, 'On Euripides' *Helen*: theology and irony', *Entretiens Hardt* 6 (1960) 191-241.