

Boletim de Estudos Clássicos

Associação Portuguesa de Estudos Clássicos
Instituto de Estudos Clássicos



Coimbra
Dezembro de 2010

GRANDES HEROÍNAS TRÁGICAS (4)

Helena, na *Helena* de Eurípides

Eurípides, na senda da tradição que se generalizou na tragédia¹, em geral denegriu a imagem de Helena; mas reservou uma peça de índole romanesca - e, nessa medida, de formato inovador dentro das preferências do género – para reabilitar a inocência e virtude da esposa de Menelau, provavelmente seguindo de perto a versão da famosa *Palinódia* de Estesícoro².

Têm sido objecto de diversas e interessantes reflexões as antíteses, inspiradas na intelectualidade sofisticada, sobre que o poeta compôs a sua bem sucedida *Helena*, que condicionam o retrato da heroína: vida / morte, *onoma* / *soma*, verdade / aparência, culpa / inocência,³ para referir apenas as mais

¹ Ainda que raramente como personagem, o que só acontece em Eurípides (*Troianas*, *Helena*, *Orestes*), Helena está amplamente presente na tragédia pelas referências que lhe são feitas por outras personagens (Ésquilo, *Agamémnon*; Eurípides, *Andrômaca*, *Hécuba*, *Electra*, *Ifigénia entre os Tauros*, *Ifigénia em Áulide*), sempre com carácter condenatório, como causa mais ou menos remota da desgraça que afecta as vítimas da guerra de Tróia; cf. *O mito de Helena de Tróia à actualidade*, I (Coimbra 2007).

² De facto, dois dos tópicos essenciais da criação euripidiana – o exílio de Helena no Egipto e a presença do seu fantasma em Tróia – são motivos inspirados no poeta lírico, que visavam certamente reabilitar a figura de Helena da versão que fazia dela uma espécie de Pandora, origem de todos os males, personalidade que lhe tinha sido atribuída por poemas do ciclo épico, nomeadamente os *Cypria*.

³ Entre os estudos mais interessantes sobre o tema contam-se: W. G. Arnott, 'Euripides' newfangled *Helen*', *Antichthon* 24 (1990) 1-18; J. G. Griffith, 'Some thoughts on the 'Helena' of Euripides', *JHS* 73 (1953) 36-41; I. E. Holmberg, 'Euripides' *Helen*: most noble and most chaste', *AJPh* 116 (1995) 19-42; G. S. Meltzer, "'Where is the glory of Troy?'" *Kleos* in Euripides' *Helen*', *Classical Antiquity* 13 (25) (1994) 234-255; D. G. Papi, 'Victors and sufferers in Euripides' *Helen*', *AJPh* 108 (1987) 27-40; Ch. Segal, 'Les deux mondes de l'*Hélène*

óbvias. Dentro dessa linha de análise, valorizemos outra perspectiva: a que contrasta a identidade divina de Helena (encarnada no fantasma presente em Tróia, obra de deuses na sua construção meramente virtual para motivar um conflito arrasador) com a sua natureza humana (correspondente a uma mulher infeliz e virtuosa, a quem estavam reservadas as penas do exílio e, com a perda de todos os seus, as consequências penalizadoras da guerra). Ou seja, Eurípides promove um exercício de ocultação da inocência sob uma capa de culpa, tomando por seu objecto um mito de conotações enraizadamente negativas para a sua protagonista. Por esta dicotomia, Helena assume a qualidade de símbolo referencial numa tragédia que discute, em última análise, as condicionantes que se colocam ao conhecimento humano da realidade.

Cada uma das duas versões da heroína tem, na peça, o seu papel a cumprir; à filha de Zeus (sobretudo saliente na primeira parte da peça) está conferida a missão de executar o plano de seu divino pai como supremo regulador do universo: causar uma infinidade de mortes com vista a garantir o necessário equilíbrio populacional na Humanidade. A este projecto de destruição contrapõe-se o papel destinado à versão humana da senhora de Esparta (esta activa a partir do momento do reencontro com o seu soberano): a de promover normalidade e salvação, depois de ter aprendido pelo sofrimento e, através dele, alcançado o direito à ventura, para si e para o *oikos* de que é guardiã. O mesmo é dizer que, depois de liberta de uma capa de transcendência divina que a tradição mitológica lhe atribuiu, Helena, já não a filha de Zeus, mas a descendente de Tíndaro, se converte numa simples mulher, personificação do universo feminino e dos seus valores, cuja *arete* a coloca ao nível das Atenienses comuns em tempo de guerra, empenhadas no regresso da tranquilidade às famílias.

A missão de Helena como elemento mortífero, no contexto da peça, teve início no julgamento de beleza, em que Hera, Afrodite e Atena se debateram nas faldas do Ida (23-26; cf. 363-365), um conflito simbólico por uma certa forma de *arete*; como atributo divino, a beleza funciona, por antinomia, de germe do conflito e da ruína, calamidades que têm origem no mesmo mundo dos Olímpicos; logo a própria beleza é, como supremo valor, também antitética no seu significado. No confronto mítico, simbolicamente construído por subterfúgios femininos, Cípris vence, usando, como arma

d'Euripide', *REG* 85 (1972) 293-311; M. Wright, *Euripides' escape-tragedies* (Oxford 2005).

decisiva, a formosura de Helena. Assim se estabelece entre Afrodite e Helena uma espécie de sobreposição, que consolida, para além da filiação, o estatuto divino da famosa beldade. A vitória que ambas obtêm numa causa de mero snobismo pessoal – de que o Olimpo não é isento na visão antropomórfica dos deuses que Eurípides prolonga da mais velha tradição – é, simultaneamente, o primeiro passo na ruína infligida à Humanidade. Articulada com esta dicotomia que sobrepõe atractivo com destruição, a divergência entre verdade e aparência fragiliza ainda mais a penosa condição humana; porque a vida será aniquilada em nome do encanto, mas não de um encanto legítimo, apenas de uma simulação, forjada pelo ciúme de uma Hera ressentida.

Num ímpeto indiscriminado, essa razia dirigida contra a Humanidade vítima, com rigor, ‘todos os Aqueus’, de acordo com o testemunho de Teucro, um dos raros sobreviventes da chacina. Colocando ambos a responsabilidade do descalabro numa ‘outra’ Helena, a exilada e Teucro não só dão corpo, em diferentes perspectivas, à duplicidade sobre que a trama assenta, como repudiam essa entidade malfazeja, a arrasadora dos Troianos.

O efeito nefasto de Helena, para além de directo, alimenta-se de uma multiplicação em cadeia, como aquela que arrasta Teucro, um sobrevivente, por sequela com o óbito de Ajax, uma vítima. Esta é a Helena que, a mando de Zeus, agitou o mundo de valores masculinos como um troféu a conquistar pelo valor e pela bravura. Foi assim que a encararam as suas vítimas, como um objectivo sem alma nem vontade, apenas uma abstracção ou ilusão que o deus supremo usou como seu instrumento. Por isso, Eurípides se serve desta peça para esvaziar o sentido da guerra e dos valores heróicos ancestrais, que se reduzem a uma miragem sem corpo nem consistência.

Mas a grandeza do seu poder devastador não sacia o apetite no campo de batalha; penetra também num outro universo de sinal sobretudo feminino, que é o da família e dos afectos que a consolidam. Menelau, como guerreiro e marido ao mesmo tempo, encarna simbolicamente a amplitude da devastação. Ele é vítima, como chefe dos exércitos, juntamente com os seus subordinados e companheiros; mas é-o também na qualidade de responsável pelo *oikos*, que a mesma beleza de Helena desmantelou; nesse outro cenário, ‘infeliz esposo’ é o epíteto que melhor lhe assenta. Embora Menelau sobreviva para encarnar o papel de um marido fiel e apaixonado, que se recupera como episódio indispensável a um *happy end*, Eurípides empenha-se, dentro do possível, em o integrar no número das vítimas de Helena. Por isso a dúvida sobre a sua morte vai sendo repetida em diversas tonalidades.

É precisamente quando esta fatalidade ganha, a partir de um boato, credibilidade plena, que começa o seu dismantelamento com vista à revelação contrária, antes da chegada do herói em pessoa. Solidárias com as angústias da pobre exilada, são as mulheres do coro a romper uma brecha de dúvida e a propor uma consulta a Teónoe, a profetisa egípcia, sobre se Menelau ‘existe ainda ou se já deixou de ver a luz do dia’. Mais convincente do que a profecia otimista de Teónoe é a vinda do próprio Menelau, que, no entanto, reserva uma surpresa. Ainda que sobrevivente de um naufrágio, o da sua existência além daquele com que as costas do Egipto o ameaçavam, o senhor de Esparta parece suspenso entre a morte, a mesma que vitimou tantos dos seus companheiros de armas, e a verdadeira vida, que só o regresso à pátria pode consumir. É necessário que a sua tradicional aventura recomece, mudado o cenário e a heroína – de Tróia, que acolhe o fantasma de Helena criado pelos deuses, para o Egipto, onde o aguarda uma esposa humana – para poder atingir um desfecho feliz.

Eis que, salvo de uma primeira odisseia, Menelau se torna alvo de um outro perigo de morte, causado pelo assédio, junto de Helena, de um novo pretendente, um segundo príncipe bárbaro, desta vez o egípcio Teoclímeneo. Sem ainda lhe precisar os motivos, a velha porteira do palácio de Proteu funciona de primeiro arauto dessa recidiva (479-480): ‘Se o meu senhor te apanha, a recepção que te espera é a morte’. Informação ambígua que, mais tarde, Helena se encarregará de esclarecer (778 sqq.): é, uma vez mais, em nome da beleza e da sedução que um novo golpe de morte ameaça Menelau, dada a pretensão do herdeiro do Egipto à mão de Helena.

Se o mito, e o plano romanesco da acção, exigem que a morte de Menelau não passe de um boato falso, a aniquilação que o rapto de Helena provocou no *oikos* é uma realidade. Em vez dos perigos da ausência, da guerra e do mar, em Esparta são outras as armas mortíferas que dismantelaram uma casa tradicional; foi a desonra e uma fama vergonhosa que levaram Leda à força. Com a progenitora desaparecerem, pelas mesmas razões, os Dioscuros a quem Zeus, seu divino pai, reservou um destino superior ou, se quisermos, uma espécie de redenção após a morte: passaram a acumular, em harmonia paradoxal, morte e vida (137-138), ‘estão mortos e não estão’. De facto, não é o desaparecimento do mundo dos vivos o que as põe em contraste, mas o tipo de morte atribuído aos Dioscuros: na versão mais favorável, ei-los vivos, no gozo de uma imortalidade divina, depois que, metamorfoseados em astros, ganharam estatuto de deuses (140); mas existe também uma versão negativa, que os aniquila como duas vítimas mais da

vergonha a que Helena condenou todos os seus (142). Apanhada também pela destruição que desabou sobre o palácio de Esparta, Hermíone não escapou como mais uma vítima de uma mãe, ‘que semeia lamentos sem fim’; é destino da pobre princesa ‘gemer’ sem apelo, anuladas as legítimas expectativas de encontrar um noivo e um futuro, em consequência da falta de cuidados maternos e do eco negativo que persegue Helena.

Deixámos para o fim uma última vítima de uma tradicional Helena, uma outra Helena, seu duplo em versão mortal tal como a encontramos na peça de Eurípidés, a quem estão destinados *todos* os *grandes* sofrimentos, na mesma dimensão radical com que o seu duplo divino os dispensa: ‘eu, a quem todas as dores couberam em sorte’. Como qualquer outra das vítimas de Helena, a sua versão humana vê-se igualmente condenada à morte, na ameaça à sua segurança e na privação de todos os afectos, família e palácio perdidos; como Tróia e a sua rainha, Hécuba, o alvo de todos os sofrimentos, Helena é, no Egipto, a réplica grega de uma ruína radical; porque afinal o país dos faraós, de terra acolhedora e de paraíso de segurança, transformou-se em terreno de ameaças e perigos, aliás graças à presença da senhora de Esparta. Persegue-a, sobre todas as dores, uma última a que a rainha de Tróia foi imune; um ódio universal de que, injustamente, se viu objecto. A desdita que lhe tocou faz dela a digna companheira de Menelau, morta e viva ao mesmo tempo e, como o Atrida, à procura de um desfecho claro para a sua existência.

Na medida em que a experiência desta Helena humana a coloca ao lado das vítimas do fantasma de Helena, fica evidente a relação de disparidade que relaciona ambas: a Helena divina e a humana não são um duplo, um modelo e a sua cópia, uma criatura e o seu clone; de facto, apenas a aparência as aproxima, onde a realidade as dissocia como dois pólos opostos de uma mesma situação, um carrasco e a sua vítima.

A sorte da senhora de Esparta está prestes a mudar. Não é demais repetir que o desaparecimento do fantasma que, em torno das muralhas de Tróia, motivava uma luta encarniçada – paradigma exemplar do fenómeno guerra –, dá centralidade à Helena humana que, no Egipto, vai produzir uma outra refrega, desta vez sentimental. Cípris volta a ter um papel a desempenhar, na circunstância de sinal contrário: o mesmo amor que destrói pode também salvar. Porque afinal os grandes movimentos que se vão seguir na peça, de *nostos* e *anagnorisis* do par, que lhe garantem salvação, são ditados pelo mesmo poder divino. Uma diferença profunda separa, porém, as duas situações, que, tal como as heroínas que as protagonizam, apenas à superfície são a réplica uma da outra. Menelau e Helena não se encontram, no

episódio iminente, em terrenos opostos, antes actuam como cúmplices de um projecto que os harmoniza: o de fuga e salvação. É da cooperação entre os dois sexos, finalmente próximos num objectivo comum, que uma promessa de paz e ventura surge como alvo a atingir. A morte passa, agora que os heróis sustentam, nas próprias mãos, o curso dos acontecimentos, a ser não um destino mas uma opção. Em lugar de uma chacina colectiva, a perda da vida assume a forma individual de um suicídio, que se pondera por razões meramente românticas e que depende da vontade e decisão humanas. No reencontro, a ideia de suicídio impõe-se como consensual entre os amantes, em alternativa desesperada com a de salvação, e reveste traços expressivos de um quadro romântico (833-850): a ameaça de separação, posta de novo em risco a vida do guerreiro e a honra da amada; o juramento de amor e fidelidade eternos; a união dos corpos no momento derradeiro; o túmulo como cenário de eleição para a tela lancinante do adeus à vida e ao amor. Para, por fim, o mesmo suicídio se converter, de alternativa à salvação, em arma de persuasão, que pode ajudar a eliminar as barreiras que obstaculizam um desfecho feliz.

Este outro padrão de relacionamento entre Helena e a morte, inspirado na autonomia de uma mulher que, liberta do peso da fatalidade, decide ela mesma do seu destino, implica o aprofundamento da natureza e comportamento da Helena-mulher. A personagem que agora se constrói, verdadeira criação de Eurípides, segue uma metodologia de distanciamento, em relação ao mito e, dentro da estrutura dramática, à sua cara metade do Olimpo, no que é uma verdadeira lição de invenção literária. O resultado visa desenhar a figura de uma simples, mas virtuosa mulher, que tem a desgraça de se chamar Helena. É sua preocupação distanciar-se, primeiro, dos efeitos nefastos da beleza, que, como a sua réplica divina, possui também. Aspira a despir esse atributo, culpado de tantos males, e a substituí-lo pela vulgaridade de um rosto comum, um verdadeiro escudo contra a desgraça. Presa à tradição do seu nome, esta Helena humana tende a sofrer mais do que a própria condição lhe exigiria; entre as suas iguais, que da beleza tiram, mesmo assim, alguma felicidade, ela só colhe infortúnio. Atrás da aparência, a nova Helena quer também salvar a beleza da alma, de modo a subverter uma fama injustamente desfavorável.

Mais do que objecto de salvação, que espera dos *philoí* humanos, Helena, como heroína de uma história aventurosa, torna-se ela mesma agente de salvação. Para lhe permitir um protagonismo total, Menelau vê-se despojado de uma segurança que, de certa forma, a chegada às costas do

Egipto lhe propiciava, para recair numa situação de perigo, transformado o mesmo Egipto em país de bárbaros.

Às propostas de fuga inviáveis de Menelau, a rainha responde com uma frase que, apesar de misteriosa, a põe ao leme dos acontecimentos (815): ‘Há uma só esperança, uma única, de nos salvarmos’. No seu espírito, um processo ganha forma, de que uma primeira etapa será conseguir o silêncio cúmplice da profetisa (827), para poder depois iludir o faraó. Perante Teónoe, os discursos privilegiam esta ideia, que se torna dominante; primeiro Helena, depois Menelau invocam toda a gama de argumentos em favor do seu legítimo direito à salvação. Não basta, porém, assegurar a inactividade da profetisa, porque a salvação é um processo eminentemente activo. Dentro de uma lógica inspirada na tradição, Helena convida o herói empreendedor, Menelau neste caso, a propor uma estratégia de salvação. O Atrida, porém, não vai além de sugestões a carácter com o espírito másculo e militar de um guerreiro de antanho: fugir numa quadriga e cravar no inimigo um golpe de morte. Como Ulisses, ele tem de passar de um mundo para outro, o que só é possível a troco de uma morte simbólica. A salvação, portanto, neste universo onde o código de valores ancestral se tornou obsoleto, nada tem a ver com lutar ou defrontar fisicamente o adversário ou o perigo. Salvação passou a significar talento de espírito, e nesse campo a mulher é mais dotada (1049). Considerados os resultados, *dolos*, o engano em que o espírito feminino é perito, uma característica à superfície negativa, pode transformar-se em virtude.

Em colaboração com o poeta, Helena propõe-se recontar a sua história numa nova versão e testar, numa criação dramática que ela mesma planeia, as antíteses morte / vida, verdade / aparência. Numa atitude destemida, decide usar da notícia que tanto temia – a da morte de Menelau – como arma de salvação. Depois de sofrer, por longos anos, as consequências de uma ilusão montada pelos deuses, Helena sabe agora subverter o poder das aparências em seu benefício e no de Menelau. Com vista à salvação, ela mesma cria um fantasma do Atrida, um Menelau morto, que trava também com o seu duplo um jogo de esclarecimento.

Helena domina não só a dialéctica argumentativa, mas também o *kairos* retórico; a cada etapa de uma história que ela mesma forjou corresponde o tom adequado. É está certa de conseguir subverter a realidade, tornando ‘oportuno’ uma ‘inoportuna’ miséria, como a que penalizava o Atrida naufrago, e em ‘feliz’ o que era ‘desventurado’. Morte ou salvação dependem, neste momento, exclusivamente de Helena (1091-1092), porque

detentora de um *nous* que passou a intervir, na terra, como réplica da vontade dos olímpicos.

Como antes o próprio Zeus trazia à luz a verdade depois de se servir das aparências para a realização dos seus desígnios, Helena, na versão humana, acabava de levar a bom termo proeza equivalente: sob a construção de uma morte aparente, desvendava a verdade da sua condição e levava a bom termo o seu primeiro objectivo, o do regresso à pátria. Tratava-se de recuperar uma identidade, casa, família, honra, ou seja, um projecto de perfeição simplesmente humana, bem distinto do que a vontade divina concretizara. Helena é, sem dúvida, um modelo. Ela que partilhou da natureza de Zeus como sua filha, por ele gerada, transformou-se, por obra de um rumor, no seu contrário, numa ‘traidora infiel, sem justiça e sem deus’; para, por fim, por obra do seu talento, recuperar a credibilidade perdida. Todo o exercício, a que Eurípides convida também o seu público, tende a deslindar este enigma: como conciliar estas duas forças condenadas a conviver no universo, deuses e mortais?

MFSS