

**O QUE OS OLHOS VEEM NA *HELENA*  
DE EURÍPIDES\***

**WHAT THE EYES CAN SEE IN EURIPIDES' *HELEN***

**Jorge Deserto**

Univ. Porto, CECH

ORCID: 0000-0001-6755-9771

jdeserto@gmail.com

**Resumo:** De acordo com a tendência, que os tempos recentes têm largamente consolidado, de pensar as obras do teatro grego como espetáculo, cabe perguntar se uma análise centrada no cenário, nos figurinos, nos objetos de cena e na movimentação das personagens nos pode ajudar a interpretar mais claramente estas obras. É certo que as informações essenciais sobre estes elementos nos advêm do próprio texto, criando um potencialmente nocivo efeito de circularidade, mas torna-se produtivo verificar que, tratados com os necessários cuidados, nos permitem, muitas vezes, alimentar linhas de leitura *ao lado*

---

\* Participar num volume de homenagem à Doutora Maria de Fátima Sousa e Silva é, entre muitas outras coisas, agradecer a amizade, a simpatia, a constante disponibilidade que o tempo tem reiteradamente confirmado. Mas é também, no meu caso pessoal, muito mais do que isso. Em termos simples: se não fosse a orientação dedicada e sólida da Doutora Maria de Fátima eu provavelmente não teria dobrado o cabo do meu doutoramento. Com o notável pragmatismo que lhe conhecemos, mostrou-me que não se sobe uma escada galgando os degraus ou esperando que eles magicamente desapareçam; sobe-se vencendo os degraus um a um, um pé diante do outro, até que, quando damos conta, está ultrapassado o declive. Parece isto simples e natural, mas, naquela ocasião, para mim foi tudo. Não é coisa que se agradeça uma vez. É algo por que se fica grato todos os dias, enquanto durar a vida.

*do texto* ou até mesmo, em determinados momentos, *confrontar* o próprio texto e, portanto, tornar a sua leitura mais ampla e mais rica. A minha proposta, neste artigo, é a de trabalhar a dimensão visual (entendida como aquilo que, durante a representação, seria oferecido ao olhar dos espectadores) de uma peça tão variada e desafiadora como a *Helena* de Eurípides. Se há uma indiscutível riqueza, a este nível, quer nos figurinos, quer na movimentação, ela torna-se ainda mais decisiva numa obra que, desde o início, nos propõe que desconfiemos daquilo que os olhos veem e nos ensina que o olhar pode não ser a fiel testemunha que nos permite encarar o mundo sem desconfiança.

**Palavras-chave:** Tragédia grega, Eurípides, *Helena*, *opsis*, objetos de cena

**Abstract:** The tendency, now well consolidated, of thinking about Greek theatre plays as performance and not just as text intended to be read, opens way to ask how an analysis centred on scenery, costumes, props, and movement can help us to clearly understand these works. It is true that the essential information about these elements comes from the text itself, creating a potential circularity, but it is important to verify that, when treated with the necessary care, they often allow us to build some parallel reading, or even to confront the text itself, widening the ways in which it can be understood.

My aim, in this paper, is to work on the visual dimension (I mean, everything that, during the performance, was under the eyes of the audience) of a play as diverse and challenging as Euripides' Helen. If there is much to say about props, costumes, and movement, all these become even more important in a play that, from the beginning, keeps repeating eyes are not the faithful witnesses that allow us to face the world without suspicion.

**Keywords:** Greek tragedy, Euripides, Helen, *opsis*, props

## Introdução

Olhar para o teatro grego como algo que deve ser fruído pelo olhar é certamente, não será necessária grande soma de argumentos para o demonstrar, uma forma de enriquecer a leitura que fazemos destas obras. No fundo, antes de qualquer outra consideração ou argumento, a própria designação *theatron*, o lugar a partir do qual se olha, a partir do qual se assiste ao espetáculo, reivindica essa importante parcela de importância concedida ao olhar. Compreende-se, assim, que uma das mais consistentes tendências dos tempos mais recentes seja olhar para a tragédia grega (bem como para a comédia, mas, na comédia, ao longo do tempo, tem sido mais natural e constante, pela própria natureza exuberante de algumas propostas cénicas, a atenção aos aspetos mais materiais da conceção do espetáculo) conferindo acrescida importância ao cenário, aos figurinos, aos objetos de cena ou à movimentação das personagens, ou seja, a tudo aquilo que, no momento da representação, seria predominantemente absorvido pelos olhos e não pelos ouvidos. O primeiro pressuposto deste breve texto, sem qualquer particular originalidade, é o de que a *Helena* de Eurípides, como qualquer outra das tragédias gregas, ganha em significados e em linhas de leitura produtivas se for submetida a esse exercício. Podemos até, sem qualquer receio de erro ou exagero, defender que, neste exemplo particular da arte de Eurípides, uma específica atenção àquilo que está diante dos olhos da audiência pode, além de corroborar e ajudar a interpretar o texto, criar algumas linhas de tensão – que acabam por interpelar de um modo inesperado as palavras que são ditas em cena. Por isso, e porque este aspeto particular – a tensão a que é permanentemente sujeito o olhar dos espectadores – me parece importante, tentarei explorá-lo um pouco mais do que apenas os elementos relativos a adereços ou à movimentação de cena, também eles claramente eloquentes e reveladores, mas funcionando num grau menor de amplitude e de relevância.

O aspeto que, antes de todos os outros, ajuda a dar forma a essa tensão que perpassa ao longo da *Helena* de Eurípides – e que,

convém sublinhá-lo, não lida apenas com a configuração do olhar da audiência, embora se jogue muito nessa vertente particular do espetáculo – prende-se com o modo, definidor e fundador da própria dinâmica da peça, como Eurípides *refaz* a narrativa mitológica em volta de Helena, criando um jogo em que o ato de refazer nunca desfaz completamente o que antes existia. É este movimento incompleto, esta construção de realidades em espelho que facilmente coloca o espectador numa situação de alguma incomodidade, alimentada por sinais contraditórios ou, pelo menos, não coincidentes – e, neste ponto, aquilo que cabe à fruição do olhar ganha um papel relevante na construção dessa incomodidade.

Antes de avançarmos mais, pensemos no seguinte: a narrativa tradicional que nos conduz à guerra de Troia tem como gatilho fundamental o *rapto de Helena*, rainha de Esparta, levada do seu palácio pelo príncipe troiano Páris – e se, sobre a vontade de Helena em todo este processo, nem todas as versões parecem coincidir senão neste ponto particular, da manchadíssima reputação já ninguém a livra. Reparemos agora no que faz Eurípides: ele propõe-nos que, neste seu drama, a intriga em torno da guerra de Troia seja fechada por um *rapto de Helena*, o único que, nesta versão, verdadeiramente acontece, já que o outro, o que conduz a mulher de Menelau a Troia, fica agora envolto num nevoeiro quase tão imaterial como a figura que, em vez de Helena, é levada por Páris para as margens do Escamandro.

Como entender este novo rapto, aquele que agora reconduz os acontecimentos à situação original? Podemos tentar lê-lo como forma de criação de um efeito de circularidade, um percurso que se fecha de um modo aproximado àquele com que a tradição o havia aberto. Esta é, como se vê, uma circularidade predatória, já que a intriga que conduz ao segundo rapto também, de caminho, reduz o primeiro a um fingimento. No entanto, como uma incomodativa semente, algo sobrevive, quase como se fosse uma marca de Helena e da influência que ela exerce: para contar a história desta mulher, mesmo numa versão em que ela se cobre de virtudes, é sempre preciso raptá-la.

De algum modo, algo nos avisa que em volta de Helena perdura sempre este perfume algo malsão, esta aura de perigo e de incerteza.

Por outro lado – numa interpretação que não anula a anterior, mas com ela convive em sã harmonia – podemos igualmente olhar para este segundo rapto numa lógica substitutiva, como um lance da intriga que aparece *em vez* de outro, algo que, em simultâneo, desautoriza, emenda e reconstrói aquela que era a versão mais conhecida por todos. De algum modo, esta leitura até encaixa no paralelo que é recorrentemente feito – e de forma absolutamente justa – entre a intriga desta tragédia e a *Odisseia*, entre a situação de Helena, nesta versão, e aquela que é vivida pela Penélope homérica. Sem forçar demasiado, este rapto, que agora ocupa o lugar do inicial, é um pouco uma forma de tecer de novo a intriga, depois de a haver desmanchado – e esse ato de desmanchar e fazer de novo cola-se a Penélope, bem o sabemos, como uma segunda pele. É certo que Penélope não precisa de ser raptada para reconstruir a sua casa, mas Helena, por mais que os nossos olhos tentem descortinar nela toda a soma de virtudes, nunca será uma Penélope.

Desfazer o que está e colocar em seu lugar outra coisa. Parece fácil, mas nunca é. E, neste caso, Eurípides claramente não quer que seja: os vincos do passado, as marcas de uma tradição duradoura e insistente continuam à vista. Eurípides, sempre tentado a desconcertar-nos, durante largo tempo não coloca uma intriga no lugar de outra: coloca-a ao lado da outra, a disputar-lhe o lugar, a respirar no mesmo espaço onde o ar se rarefaz. É nessa tensão que o espectador mergulha, é para essa tensão que o seu olhar é desafiado, de um modo particularmente inteligente e intrigante.

## ***Helena***

Quando a peça abre, uma mulher, que está sozinha em cena, fala connosco. Os monólogos iniciais, este dispositivo que Eurípides tão largamente soube aproveitar, desenvolvem com o espectador uma

relação dúbia, já que não podem deixar de mostrar-se conscientes – não explicitamente, mas no laço implícito que se estabelece entre quem fala e quem ouve – do seu artificialismo e da sua teatralidade. Por que razão há-de alguém, num determinado dia, rememorar em voz alta o lugar onde se encontra, a sua identidade, as circunstâncias da sua vida? Como espectadores, sabemos que é por nossa causa, por algum lado tem de começar a desenrolar-se o fio que nos vai puxar para dentro do drama – resta-nos fazer a nossa parte, fingirmos que tudo aquilo é natural e deixarmos que o jogo prossiga.

A mulher que fala nestes versos iniciais (1-67) refere essencialmente duas coisas, ambas surpreendentes: o lugar onde se encontra e aqueles que nele vivem, por um lado, a sua identificação e um breve relance pela sua história, por outro. Esse relance, com todo o seu efeito de contextualização, mas também com novos dados, que completam e ampliam o que foi dito, vai ter continuidade no diálogo com Teucro, que vem imediatamente a seguir (68-163).

O lugar, aquele onde decorre a ação, é o exótico Egito, junto do palácio que havia sido morada de Proteu. Não é claro que este lugar, em nada habitual na tragédia<sup>1</sup>, seja usado visualmente para criar um efeito particular de exotismo. É certo que estamos um bocado limitados quanto ao que seria a *skenographia*, cuja criação Aristóteles atribui a Sófocles, mas talvez não devemos esperar demasiado dela, eventualmente um conjunto de painéis pintados, possivelmente amovíveis, colocados nas paredes da *skene*<sup>2</sup>. Mesmo que deixemos a nossa imaginação seguir esse caminho (e poderíamos legitimamente fazê-lo), esta presença do Egito parece-me aqui funcionar, não tanto como forma de distanciamento ou exotismo, mas, antes disso, como uma forma de conexão à tradição homérica, que Eurípides pretende

---

<sup>1</sup> Burian 2007: 190; Allan 2008: 144.

<sup>2</sup> Allan 2008: 30 é francamente céptico, mesmo quanto à existência de quaisquer painéis pintados. Aduz um argumento que merece ponderação: “it is surprising that such physical (as opposed to purely verbal) scene-setting is not explored for ludicrous effect in Old Comedy.”

sublinhar de forma evidente<sup>3</sup>. Nesta leitura, o Egípto funciona como uma âncora que dá alguma segurança ao espectador, já que Helena, esta nova Helena, não é colocada num lugar arbitrário e completamente inesperado. Devo conceder, no entanto, que, ao lado do efeito de reconhecimento, a que atribuo particular importância, o Egípto não deixa de ser, ao mesmo tempo, suficientemente remoto, incerto e desconhecido e pode, por isso, representar, em simultâneo, uma ameaça credível. Eurípidés, como é óbvio, faz isso de forma sinuosa: num primeiro momento, Helena é arrebatada para o Egípto para aí encontrar um refúgio, até vir, um dia, a ser resgatada por Menelau. Este é, portanto, um lugar que, no início, oferece proteção. No entanto, como acontece, por regra, nesta peça, as coisas tendem a não ser permanentes, o certo e o incerto parecem estar em constante movimento. Por isso, também o Egípto, com a morte de Proteu, se muda de refúgio em ameaça, com o surgimento de um pretendente que obriga Helena a procurar guarida na proteção algo incerta de um túmulo a que as circunstâncias conferem o sagrado papel de um altar, num mundo que se torna subitamente mais hostil.

Mais do que o país onde tudo acontece, o que prende a atenção do espectador é esta figura feminina que fala. Percebemos rapidamente – porque o diz – que se trata de Helena, a filha de Tíndaro (ou de Zeus, como também conta, não sem uma ponta de descrença), refugiada no Egípto, enquanto a ilusão de um *eidolon empnoun* acompanhou Páris e arrastou o sofrimento para Troia. Enquanto aguardava o regresso incerto de Menelau, Helena perdeu a bondosa proteção de Proteu, cuja morte de lhe trouxe a perseguição do filho deste, Teoclímeno, pretendente à sua mão. Procurou, por isso, refúgio junto do túmulo do anterior rei, onde agora a vemos.

---

<sup>3</sup> Stavrinou 2015: 109-113 sublinha que lhe parece haver suficientemente exotismo neste Egípto para que a alteridade do lugar fique devidamente sublinhada. Parece-lhe igualmente que a imagem de um Egípto protetor se sobrepõe à noção de ameaça, até porque mesmo Teoclímeno não é ameaçador pela sua condição de bárbaro, mas pela sua atração por Helena.

Voltemos à disposição do espaço. O eixo que visualmente nos conduz acaba por acolher essa dualidade que já aqui se associou ao remoto Egito onde tudo se passa: proteção e ameaça, numa sequência que parece sempre periclitante. O olhar do espectador divide-se entre o palácio de Teoclímeno, representado pela fachada colorida da *skene*, ao fundo, e pelo túmulo de Proteu, que mais provavelmente se encontrará na zona central da *orchestra*<sup>4</sup>. Parece-me claro que se torna necessário algum afastamento entre palácio e túmulo, de modo a que, para os espectadores, se torne mais clara a polaridade entre os dois lugares – e também para dar consistência, em termos de movimentação em cena, a alguns momentos em que esse jogo de aproximação e esquiva se torna particularmente relevante, como acontece com a ocasião em que pela primeira vez se encontram Helena e Menelau (541-556). É necessário que o olhar do espectador dissocie os dois lugares (isso leva a que não possam estar demasiado próximos), de modo a que se torne mais visível como o palácio, anteriormente protetor, se tornou agora hostil e ameaçador para Helena, enquanto a proteção é representada agora por um lugar claramente mais precário, um túmulo e um leito feito de folhas. Temos a noção de que chegamos junto de Helena num momento em que a pressão se torna cada vez mais insustentável<sup>5</sup>.

Os espectadores olham para esta mulher e, no cumprimento do contrato de confiança a que o teatro os habituou, acreditam que é Helena, a filha de Tíndaro, a que reinou em Esparta. No entanto, a

---

<sup>4</sup> É essa a opinião de Allan 2008: 30-1 e Marshall 2014: 199-204. Burian 2007: 37 partilha a mesma opinião, ainda que com um grau menor de segurança. O único passo que pode mais legitimamente suscitar dúvidas é aquele em que Teoclímeno afirma que mandou erigir o túmulo do pai junto da entrada do palácio (1165), mas esta é certamente uma afirmação que não tem de ser entendida à letra.

<sup>5</sup> Também neste ponto se pode ler um dos paralelos homéricos com que Eurípides longa e conscientemente se delicia. Também Penélope, no momento em que Ulisses regressa, se encontra naquele ponto extremo em que se vê obrigada a quase ceder às investidas dos Pretendentes. Como sabemos, este aproximar do abismo antes de uma salvação *in extremis* tornou-se, ao longo dos tempos, recurso habitual de qualquer autor ou argumentista de histórias de aventuras. Sobre as ligações, múltiplas e consistentes, entre a *Helena* e a *Odisséia*, que não pretendo aprofundar aqui, vejam-se, entre outros, Meltzer 1994 e Holmberg 1995.

tensão causada por esta nova versão não deixa, inevitavelmente, de transmitir-se a quem assiste. Helena está ali. Não vemos outra, mas sabemos que existe um *eidolon empnoun*, uma imagem que respira e, por isso, com vida, que, noutra lugar que não este Egípto, continuou e continua a fazer tudo aquilo que a tradição nos havia narrado como ações de Helena. O que acontece, portanto, aos espectadores desta obra de Eurípides é que olham para Helena enquanto ela, à distância, assiste ao decurso da sua vida, que parece desenvolver-se imparável e independente da sua vontade. Essa dissociação entre o *eu* que fala e o *meu nome*, essa fama perversa que continua associada à rainha de Esparta, tem sido largamente sublinhada e é cabal testemunho da precária identidade desta figura. Mas esse é o desafio que os espectadores também enfrentam, à medida que vão sendo convidados a ver esta nova fase da narrativa da expedição troiana e se habituam, não sem esforço, a esta nova Helena, a única que a peça lhes mostra, condenada a um vazio existencial em que contempla, com natural sofrimento, a versão famosa de si própria.

O grau de tensão torna-se ainda mais evidente mais adiante, quando aqueles que legitimamente poderiam reconhecê-la (Teucro, Menelau) se recusam a fazê-lo. Ainda que, tal como nós, estejam a vê-la, *porque acreditam nos seus olhos*. Eles veem agora Helena (enfim, parece mesmo Helena), mas também viram Helena quando conquistaram Troia. E sabem quanto lhes custou e ainda custa aquela vitória. Para Teucro, a Helena que viu em Troia e que lhe causou sofrimentos sem fim, sofrimentos que ainda duram, é bem mais credível que esta mulher, inesperadamente encontrada num lugar remoto. Para Menelau, a Helena que o acompanhou no barco e que com ele naufragou, aquela que agora aguarda numa gruta, a que o fez reduzir a cinzas uma cidade é muito mais credível do que esta que agora lhe aparece, pronta a cair-lhe nos braços<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> Boedeker 2017: 246 sublinha como a esperança de Helena de que Menelau acredite agora no que os seus olhos veem tem tudo para se mostrar vã: “he who has

Para os espectadores, o desafio é diferente. No mundo desta peça não conhecem outra Helena que não esta, a que virtuosamente, no Egito, espera. A outra Helena, o *eidolon*, é uma abstração que já parece gasosa antes de efetivamente o ser. A linha tensional que se cria é, portanto, outra e desenha-se duplamente. Por um lado, o público acompanha e tenta entender a incredulidade de Teucro e Menelau – que recusam aceitar o que os olhos lhes mostram – com a vantagem de ser conhecedor da falsidade do *eidolon*, mas, ao mesmo tempo, tentando incorporar e dar sentido a este mundo completamente novo onde agora encontra Helena. Por outro lado, vai descobrindo, em alguns casos ao mesmo tempo que a rainha de Esparta, os estragos que a fama de Helena continua a fazer. Helena está no Egito, isso é certo. Mas, ao mesmo tempo, Teucro sofre as consequências da morte de Ajax, ruínas ocupam o lugar de Troia, Leda pôs termo à vida. Eurípides reconstrói a tradição e mostra-nos uma nova Helena (é um facto, estamos a vê-la), mas, ao mesmo tempo, mantém tudo aquilo que construiu a fama da *outra* Helena. Estas duas verdades, paralelas e inconciliáveis, fazem o seu caminho impossível e avançam em simultâneo, até ao momento em que um Menelau admiravelmente confuso quase parece sucumbir a um excesso de Helenas claramente para lá do suportável.

O espectador lida com ambas, aquela que faz parte do seu património, esta que, agora, mais próxima, mais visível, desafia a anterior. O público, mais confiante nos seus olhos, tem diante de si uma Helena com corpo, voz, movimentos, sentimentos. E no entanto, apesar dos olhos, que não enganam, uma sensação inquietante vai invadindo quem vê: de uma certa maneira, esta Helena do segmento inicial da peça *não existe*.

---

been misled for years by an image of Helen (as she [Helen] well knows) is told to believe his own eyes.”

## *Menelau*

É facto consensual que a *Helena* de Eurípides tem dois inícios, elaborados com simetria, que podem ser designados, como faz, por exemplo, Marshall<sup>7</sup>, ‘prólogo a *Helena*’ (1-385, incluindo o párodo) e ‘prólogo a *Menelau*’ (386-527, incluindo o epipárodo). Esta divisão, que habilmente nos coloca, em separado, diante dos membros do casal cuja reunião se prepara para mais adiante, convoca-nos a lançar sobre Menelau e a sua entrada na peça um olhar que tem algo de paralelo com aquele que anteriormente se lançou sobre Helena.

Menelau entra, também ele, numa cena vazia, proferindo igualmente um monólogo. Este, necessariamente com menos informação contextual do que o trecho que abriu a peça, pode dedicar-se mais longamente às motivações e à caracterização da personagem, que longamente enuncia as suas desventuras. O vencedor de Troia, chefe de um incomparável exército, anda há anos errante, empurrado por ventos contrários para longe da Grécia, até que, cereja no topo do bolo, um naufrágio lhe destruiu o navio e os bens, poupando-o a ele, a Helena e a um punhado de companheiros, refugiados em lugar seguro<sup>8</sup>.

O quadro de naufrágio aqui desenhado, este homem que se salvou agarrado à quilha do navio (quanto aos companheiros, presume-se que terão sido compelidos a nadar), adquire uma coloração homérica que se vai sucessivamente degradando, quer pela forma como o rei de Esparta é rispidamente recebido pela Velha que guarda a porta

---

<sup>7</sup> Marshall 2014: 44.

<sup>8</sup> Note-se como, neste monólogo, a solidão de Menelau, que parecia inicialmente absoluta, se vai inesperadamente alargando, numa sugestiva construção em camadas. Primeiro, o rei de Esparta refere-se a si mesmo como náufrago solitário, depois de desaparecidos os companheiros (408), candidato perfeito a novo Ulisses. Pouco depois, conta-nos que se salvou do naufrágio devido a um inesperado golpe de sorte, e com ele Helena, que trouxe consigo de Troia (412-3). Um nadinha adiante sabemos que Helena se encontra refugiada numa gruta, guardada por alguns companheiros de Menelau que também sobreviveram ao naufrágio (424-7). Este progressivo alargamento de presenças – os companheiros, como sabemos, serão ajuda imprescindível mais adiante – não deixa de soar como uma inesperada subversão do ambiente homérico que parecia começar a desenhar-se.

do palácio, quer, mais adiante, pelo modo como a sua aparência assusta Helena e como ele próprio, pouco depois, foge a reconhecer a mulher. Não há aqui uma harmoniosa Nausícaa que acolha este náufrago – o que ele encontra é apenas uma multiplicação de Helenas, e de problemas. A comparação com a *Odisseia*, que o espectador é, de forma evidente, convidado a fazer, funciona aqui, sem dúvida, como um modo de diminuir Menelau.

Para o propósito deste texto, aquilo que é mais relevante, no modo como a figura de Menelau confronta o olhar do espectador, é a forma como se apresenta vestido. A condição de náufrago privou-o de todos os bens e riquezas (e isso inclui as vestes adequadas ao seu estatuto social) e leva a que se apresente diante dos nossos olhos, como o próprio diz, vestido com despojos do navio (421-2). Eventualmente estaria vestido com farrapos provenientes do que restara das velas do navio, como se aventa frequentemente<sup>9</sup>. Como se compreende, não é a matéria do traje de Menelau o mais importante, mas sim a indiscutível importância que este adquire ao longo da peça e o conjunto vasto de referências de que é objeto.

Para além de, como já vimos, o próprio Menelau chamar a atenção para a sua aparência degradada, também Helena (544-5; 554) e Teoclímeno (1204) reagem impressionados na primeira vez que veem o rei de Esparta, o que mostra como o dramaturgo quer sublinhar o poderoso impacto das roupas que cobrem Menelau. Além disso, no momento em que o plano de fuga gizado por Helena exige que a pretensa morte de Menelau ocorra convincentemente num naufrágio, os farrapos, que até aí podiam ser vistos como fonte de vergonha, transformam-se no mais adequado adereço para a cena que é necessário representar, como o próprio Menelau tem o cuidado de sublinhar (1079-80).

---

<sup>9</sup> Cf. Burian 2007: 213 e Allan 2008: 197. Ambos os comentadores referem um passo de Aristófanes (*Tb.* 934-5), no qual, após a paródia a *Helena*, Critila designa como *aner...bistiorraphos* o falso Menelau que havia tentado libertar o Parente. Não é claro que uma referência como esta possa ser tratada como informação objetiva, longe disso.

Esta insistência em regressar, em momentos distintos da ação, à aparência do rei de Esparta não deixa de ser um tanto intrigante, pelo menos se pensada à luz de uma representação e não apenas de um texto. De facto, por que razão insistir tanto na aparência de Menelau quando ela está à vista desde o momento da sua entrada em cena e, portanto, exerce continuamente o seu efeito sobre os olhos da audiência?<sup>10</sup>

Uma primeira hipótese pode levar-nos a supor que a insistência decorre de um menor poder do efeito visual, que tem de ser, assim, reforçado pelas palavras. A aceitarmos esta possibilidade, teríamos de pensar que os famosos farrapos euripidianos seriam mais um exagero aristofânico do que algo claramente visível e distinguível na caracterização, fosse porque a dignidade inerente à tragédia impediria uma excessiva degradação na aparência das personagens, fosse porque o próprio espetáculo e a dimensão do teatro onde ele decorria não permitia que a caracterização da personagem fosse tão visível e evidente que dispensasse a menção por palavras – ou seja, o *theatron* seria, afinal, um lugar onde não se veria grande coisa. O já respeitável axioma de Oliver Taplin, segundo o qual, na tragédia grega, tudo o que tem significado ao nível da ação está presente no texto<sup>11</sup>, merece consideração, até porque nos recorda o profundo peso da palavra na experiência teatral grega. Mas pode, ao mesmo tempo, ser produtivamente discutido e até desafiado<sup>12</sup>. No caso que agora se discute, parece-me suficientemente seguro que a aparência de Menelau deveria tornar *claramente visível a diferença* entre o seu aspeto e aquele que se esperaria que tivesse o soberano de Esparta e vencedor de Troia. Aliás, só assim se consegue retirar sentido, de forma completa, da sua mudança de aparência na parte final

---

<sup>10</sup> Zuckerman (2016: 215) coloca nestes termos a sua perplexidade: “The characters in the play continually call attention to Menelaus’ wretched appearance. As a reader of the text these reminders are helpful; as an audience member who can see Menelaus’ costume, the constant references to it might have seem redundant.”

<sup>11</sup> Taplin 1977: 28.

<sup>12</sup> Veja-se, por exemplo, Marshall 2014: 191-6.

da peça, a que voltarei adiante. Assente esta convicção, teremos de abordar a partir de uma segunda hipótese o problema colocado há pouco: Eurípides faz questão de sublinhar várias vezes a aparência miserável de Menelau porque quer tornar visível, sem qualquer ambiguidade, a sua relevância enquanto dispositivo teatral (ou seja, enquanto elemento visual criador ou cocriador de sentido) e porque, de algum modo, como sugere Marshall<sup>13</sup>, o dramaturgo se apropria aqui, para os seus próprios fins, de uma forma de caracterização que, no passado, havia sido longamente parodiada na comédia<sup>14</sup>. O que acontece na *Helena* é que a questão da aparência de Menelau se joga em mais do que um tabuleiro, dos farrapos que vemos no início aos que vão ajudar a construir o dolo – são os mesmos e, no entanto, a utilidade que lhes é dada como que os transfigura. A riqueza deste elemento de caracterização insere-o numa moldura mais ampla, em que se discute, num permanente quadro de incerteza, aquilo que os olhos veem e aquilo que os olhos parecem ver.

Assentemos, portanto, no princípio de que os espectadores veem os farrapos de Menelau e sentem com clareza que aquela imagem contribui – entre outros aspetos, não é certamente fator único – para a corrosão da personagem que se prepara, nesta metade inicial da peça, para um percurso emocional sinuoso, em forma de montanha russa, que o leva de naufrago desamparado e escorraçado a vencedor de uma guerra que, subitamente, acaba de perder todo o sentido, isto depois de ter assistido, com natural ansiedade, a uma inexplicável e constrangedora multiplicação de Helenas.

---

<sup>13</sup> Marshall 2104: 33.

<sup>14</sup> Propõe-se, assim, que Eurípides entabula um diálogo com Aristófanes, à distância e com o distanciamento próprio da tragédia. Marshall 2014: 33, n.28 sugere que esse diálogo se torna evidente também por via da reação rápida, quase epidérmica, que leva à paródia de *Helena* em *As mulheres que celebram as Tesmofórias*, logo no ano seguinte. Zuckerberg 2016 defende que os farrapos de Menelau entram em diálogo com *Acarnenses*, onde Diceópolis, ao revestir os farrapos cedidos por 'Eurípides', explica que eles servirão para enganar os homens vindos de Acarnas, mas que os espectadores, esses, conhecerão a identidade de quem se esconde por trás do disfarce (440-445). O paralelo com *Helena* parece evidente.

Há, ainda assim, um pequeno pormenor, naquilo que os olhos dos espectadores veem, que contribui para tornar a imagem de Menelau um bocadinho mais complexa. A partir do texto só se percebe mais tarde, mas Menelau entra em cena com uma espada. Significativamente, ela só começa a ser referida, e profusamente, quando, após o reconhecimento, o percurso do rei de Esparta começa a ganhar outra cor. Se nos guiarmos apenas pelo texto, damos por ela quando, no momento em que Helena e Menelau celebram o pacto suicida, a rainha afirma que a espada de Menelau lhe dará a morte (837); mais adiante, o próprio Menelau, na *rhexis* dirigida a Teónoe, relembra o pacto e exhibe a espada que, de acordo com ele, trará a morte a ambos (983); um pouco depois, é Menelau quem, num assomo de coragem, propõe ocultar-se no palácio e matar o rei com a sua espada (1043); por fim, já depois de estabelecido o plano de Helena, a rainha sugere que Menelau aguarde os acontecimentos sob a proteção do túmulo de Proteu e também da sua espada (1086, única ocasião em que se usa *phasganon* e não *xiphos*, como nas referências anteriores). Em suma, é certo que o texto chama a nossa atenção, de forma mais do que suficiente, para a espada que Menelau traz consigo. No entanto, antes do reconhecimento, nunca as palavras referiram aquele objeto. Mas desde a entrada de Menelau, o desamparado náufrago em farrapos, que a espada estaria certamente bem visível aos olhos dos espectadores: durante o momento em que é escorraçado pela porteira, durante toda a confusão que ele vive em seguida, diante de uma Helena supranumerária. Ao longo de todo este tempo, a espada é um adereço dissonante, perante o qual, na melhor das hipóteses, os espectadores não podem deixar de sentir uma certa perplexidade. O desaparecimento do *eidolon* e o reconhecimento, imediatamente a seguir, constituem o ponto de viragem e só após este momento a espada é referida. *Agora* ela existe e cumpre uma função. Durante toda a parte inicial, este adereço de Menelau esteve igualmente à vista e, com isso, exibiu eloquentemente a sua *inutilidade*. Veja-se como esta é uma forma hábil de esboroar por completo a identidade de uma personagem.

## *Helena e Menelau*

De uma forma simples – talvez, concedo, demasiado simples – pode dizer-se que o enredo da *Helena* de Eurípides dramatiza a reconstrução da identidade de duas figuras que nos são apresentadas, no início, perigosamente à beira da não existência, como vimos até agora. O momento em que as coisas mudam coincide com o desaparecimento do duplo de Helena, criando as condições para o reconhecimento e para o início da preparação de um arriscado plano de fuga. Esse plano comporta a persuasão, em relação a Teónoe, e o dolo, quanto a Teoclímeneo. Não curarei aqui da persuasão da sacerdotisa, embora seja um momento de particular riqueza discursiva e de caracterização, e debruçar-me-ei apenas brevemente sobre os efeitos de natureza visual que acompanham a afirmação da identidade das figuras, Helena e Menelau, que participam na fuga.

O dolo de Teoclímeneo, como sabemos, envolve a criação de um pequeno drama, de personagens que nele se movimentem (a viúva chorosa, o mensageiro náufrago), de adereços que o tornem verosímil e convincente. No contexto desse drama e da criação de condições para aquilo que ele deve ajudar a obter, um conjunto de meios de fuga que permitam o regresso do casal à Grécia, há todo um processo de recomposição das duas personagens, que tem significativa incidência também no plano visual e que acompanha a progressiva afirmação das suas identidades, cada vez mais firmes e seguras à medida que o plano se desenvolve.

Um dos elementos mais interessantes deste processo de reconstrução identitária é o modo como, em termos de representação visual, ele funciona numa espécie de *quiasmo*, ou seja, num cruzamento dos sinais que configuram a aparência de cada uma das personagens: enquanto a imagem de Helena opera um movimento de degradação, intencional e necessária ao plano, é certo, a de Menelau vê finalmente restaurado, de forma brilhante, o esplendor real que é próprio do seu estatuto. Vejamos com maior pormenor.

Helena, como vimos, vê a sua identidade manter-se periclitante, a roçar a não existência, em toda a parte inicial da peça, separada do seu nome e da fama que ele arrasta consigo. Em todo esse segmento, no entanto, enquanto a identidade da rainha espartana luta por se afirmar, a imagem que os espectadores dela têm preserva, intacta, a beleza e a figura da mulher cuja mão foi disputada pelos melhores de entre os Gregos, tal como agora desperta o desejo do faraó. Aqueles que chegam não a reconhecem como Helena, a que fez cair Troia, mas veem nela alguém que claramente *parece* Helena, que é tão igual que se torna uma incomodativa presença. A Helena só não é permitido ser Helena – e com isso se afunda numa dolorosa impossibilidade de existir, obrigada a manter-se como angustiada espectadora do seu nome.

Pouco a pouco, os acontecimentos vão resolvendo este problema. Mas o plano de fuga, para ter sucesso, exige mais. Para que a revolta seja completa, para que a rainha de Esparta possa readquirir por inteiro o seu estatuto, as circunstâncias exigem que a sua imagem, aquilo que nós vemos dela, sofra uma considerável degradação, é certo que fruto de um plano engenhosamente elaborado, mas nem por isso menos eloquente em termos visuais. Esta outra Helena, cada vez mais próxima de poder livremente ser ela mesma, carrega novas vestes, com o negro sombrio do luto, o seu rosto é desenhado por uma nova máscara, na qual estão cortados os belos cabelos, em cuja face se desenhavam as lágrimas e as marcas cortantes das unhas<sup>15</sup>. Esta impressionante imagem de sofrimento – com a qual somos convidados a lidar com alguma distância, sem envolvimento emocional, nós que, como espectadores, somos cúmplices da artimanha –, esta súbita degradação de um símbolo de beleza representa o passaporte para que Helena possa recuperar a sua identidade e apresenta-se como um eloquente contraste entre aquilo que *vemos* e aquilo que

---

<sup>15</sup> A degradação da imagem de Helena não parece afetar grandemente Teoclímeno, que parece agora particularmente esperançoso acerca da realização dos seus anseios e, também por isso, muito pronto a quaisquer cedências. Sobre o desenho contraditório do faraó, que este texto não explora, veja-se a análise de Boedeker 2017: 248-251.

*sabemos*. É a última imagem que temos dela na peça – e em nenhum outro momento da ação ela terá sido tão *verdadeiramente* Helena.

Como já sugeri há pouco, o processo semelhante de reconstrução de identidade de Menelau segue uma via paralela, mas de sentido oposto. Para dizer a verdade, a recomposição da imagem de Menelau opera-se em dois níveis e o primeiro deles, mais subtil, não muda a imagem, mas apenas a função desta. No desenvolvimento do plano, os farrapos que vestem o rei de Esparta, e que até aqui apenas simbolizavam a vergonha por ter descido tão baixo, tornam-se, de um momento para o outro, uma das chaves que vão abrir a possibilidade de regresso. Sem mudar nada, ainda disforme e andrajoso, Menelau é agora o ‘Náufrago’, personagem de relevante importância nesta trama de vida ou de morte, e já não o rei errante que, caído em desgraça, não sabe sequer o valor do seu nome. Há ocasiões em que morrer – só por palavras, não exageremos – pode ser a melhor forma de voltar à vida.

Num momento em que o teatro era uma arte nova, a dar os primeiros passos, ainda que já surpreendentemente seguros e adultos, Eurípides dá-nos, enquanto espectadores, uma eloquente lição acerca da abissal diferença entre um conjunto de farrapos e um adereço teatral. Quando os andrajos que envolvem o corpo do rei de Esparta se mudam em adereço, o primeiro passo da transformação de Menelau está dado – e os nossos olhos testemunham que, mesmo nada mudando de forma visível, muita coisa muda.

A transformação de Menelau, no entanto, não se fica por aqui. Um segundo movimento, de matriz mais explicitamente homérica, leva a que, dentro do palácio, por intervenção de Helena, Menelau sofra ampla transformação, em muito semelhante a vários dos momentos em que Ulisses se vê rejuvenescido ao longo da *Odisseia*. O processo é narrado por Helena às mulheres do Coro (1374-84): o rei de Esparta está agora completamente armado, tem vestes condignas com o seu estatuto, a própria Helena o banhou. Um novo Menelau surge, renascido, depois de recuperar, pela aparência, todo o seu estatuto de guerreiro e de rei. Quando o vemos pela última vez, no

cortejo que se dirige ao navio que vai proporcionar a fuga, é um homem com a imagem de um grande chefe grego que está diante dos nossos olhos. No caso desta figura, a recuperação da imagem faz-se associando-a à representação estereotipada que os espectadores mais facilmente ligariam a uma personagem da sua natureza e condição.

E quanto a Helena? Nesta peça, a recuperação da identidade e da liberdade parece levar a rainha espartana a abdicar, por iniciativa própria e de forma momentânea, é certo, daquilo que mais tradicionalmente marca a sua imagem, a beleza que a todos deleita e que todos cobiçam. Dito de outro modo, para ser Helena a filha de Tíndaro tem de deixar de ser Helena. Há algo de muito amargo em tudo isto.

### ***Epílogo***

Façamos agora, por um instante breve, um daqueles exercícios de realidade paralela, com pouco de científico, e tentemos imaginar a continuação desta história. Helena e Menelau regressam a Esparta e retomam a sua vida, narrando o que realmente aconteceu: que Helena passou todos aqueles anos no Egípto, de onde agora Menelau a raptou; que não houve outro rapto senão este. Os que os ouvem conhecem há anos a história de Troia, sabem que a cidade foi reduzida a pó, conhecem muitos dos que regressaram, conhecem mais ainda que ficaram por lá, no campo de batalha, convivem todos os dias com as viúvas e os filhos dos que lá ficaram. Ouviram muitas histórias de sofrimento. Contam-lhes do *eidolon*, sublinham a virtude intocada da mulher de Menelau. Quantos vão acreditar nesta história?

Eurípides, suspeito, facilmente estenderia a toda a sua peça as palavras descrentes que Helena profere, acerca do seu nascimento, no verso 21: *εἰ σαφῆς οὐτός λόγος ...*

## Bibliografia

- Allan, W. (2008), *Euripides. Helen*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Boedeker, D. (2017), "Significant Inconsistencies in Euripides' *Helen*", in Laura McClure ed., *A Companion to Euripides*. Oxford: John Wiley and Sons, 243-257.
- Burian, P. (2007), *Euripides. Helen*. Oxford: Aris & Phillips.
- Holmberg, I. E. (1995), "Euripides' Helen: Most Noble and Most Chaste", *AJPb* 116.1: 19-42.
- Marshall, C. W. (2014), *The Structure and Performance of Euripides' Helen*. Oxford: Oxford University Press.
- Meltzer, G. S. (1994), "'Where is the glory of Troy?' *Kleos* in Euripides' *Helen*", *CA* 13.2: 234-255.
- Oliveira, A. C. J. N. (2015), *Euripides. Helena*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Stavrinou, A. S. (2015), "The *Opsis* of *Helen*: Performative Intertextuality in Euripides", *GRBS* 55: 104-132.
- Taplin, O. (1977), *The Stagecraft of Aeschylus: the Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*. Oxford: Oxford University Press.
- Zuckerberg, D. (2016), "The clothes make the man: Aristophanes and the ragged hero in Euripides' *Helen*", *CPb* 111: 201-223.