HELENA DE TROIA NA ANTIGUIDADE: A ÉPICA E A DRAMÁTICA

Elisana De Carli[*]
Sergio Nunes Melo[**]

Somos herdeiros, o que não quer dizer que *temos*
ou que *recebemos* isto ou aquilo,
que tal herança nos *enriquece*
um dia com isto ou aquilo,
mas que o *ser* disso que somos é,
primeiramente, herança, o queiramos,
saibamos ou não.
Jacques Derrida

RESUMO

Este artigo compara e contrasta duas configurações da personagem Helena de Troia em dois períodos históricos distintos: entre os séculos VIII e VII a.C., quando os poemas épicos homéricos são compostos e passam a circular através das performances dos aedos, e o século IV a.C., quando a emergente arte do teatro reconfigura o mito da tradição oral por meio de textos dramáticos encenados. Também lança um olhar panorâmico sobre o desenvolvimento da personagem no meio teatral na modernidade. Fundamentando-se na Estética de Paul Crowther, filósofo neokantiano, o artigo argumenta que a agência de Helena, embora enfatizada por Eurípides, é um aspecto trans-histórico da caracterização.

Palavras-chave: trans-historicidade, épico, teatro

ABSTRACT

This article compares and contrasts two configurations of the character Helen of Troy in two distinct historical periods: between the 8th and 7th centuries BC, when the Homeric epic poems were composed and began

[*] Doutora em Estudos Literários pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP). Professora do Departamento de Artes da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), com atuação nas áreas de dramaturgia, escrita dramática, história do teatro, tradição clássica, gêneros trágico e cômico e escrita criativa. E-mail: elisana.carli@ufsc.br

[**] Professor associado do Departamento de Artes da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Doutor em Teatro pela University of Toronto, realizou pós-doutorado na University of Glasgow e desenvolve pesquisas nas áreas de teatro, dramaturgia, literatura, filosofia e história cultural, com especial interesse nas relações entre tradição e produção artística contemporânea. E-mail: nunes.melo@ufsc.br

to circulate through the performances of the aeds, and the 4th century BC, when the emerging art of the theatre reconfigures the myth of oral tradition through staged dramatic texts. It also glances at the development of the character in the theatrical medium in modernity. Based on the Aesthetics of Paul Crowther, a neo-Kantian philosopher, the article argues that Helen's agency, although emphasized by Euripides, is a transhistorical aspect of the characterisation.

Keywords: transhistoricity, epic, theatre

Introdução

A origem da legendária Helena de Troia remonta ao final da Era do Bronze, em torno dos séculos XIII e XII a.C., período em que uma rainha espartana[1] com atributos correlatos aos da personagem pivô da Guerra de Troia teria instaurado o mito em espessura carnal – *in illo tempore*[2], antes da consciência do bem e do mal, conceitos que passam a ser articulados no Ocidente apenas a partir de Platão no século IV a.C., o mesmo ciclo que deixa como legado a tragédia e a comédia. A personagem mais bela de toda a Grécia foi configurada em detalhes, na tradição oral, em alguns poemas épicos dos quais restam apenas fragmentos, tais como *Cípria*, *Pequena Ilíada* e *O Saque de Troia*. Mas "[s]abemos, através de pinturas em vasos e fragmentos de histórias que aparecem em peças, poemas ou debates filosóficos, que homens e mulheres da Antiguidade eram versados em outros íntimos detalhes da extraordinária lenda de Helena".[3] Os únicos poemas épicos que herdamos integralmente foram a *Ilíada* e a *Odisseia*, atribuídos a Homero e compostos entre os séculos VIII e VII a.C., período de notável florescimento cultural, com eventos tão marcantes como "o nascimento dos Jogos Olímpicos, a construção dos primeiros templos destinados aos deuses e a redescoberta da arte da escrita com a invenção de um novo alfabeto"[4] (Dunn, 2019, p. 11).

[1] Não há, até a data de confecção deste artigo, artefatos arqueológicos que possam evidenciar tal hipótese. Na ausência de evidências, Bettany Hughes argumenta, baseando-se na antiguidade dos relatos, que, quer uma rainha de carne e osso, quer uma ideia, tenha dado origem ao mito, a origem da personagem e seu enredo é pré-histórica.

[2] "Naquele tempo". Ver principalmente em Mito do eterno retorno, de Mircea Eliade, o conceito de tempo instaurador de culturas, um começo mítico que os ritos de renovação atualizam.

[3] "We know from vase paintings and fragments of stories that turn up in plays, poems, or philosophical debates that the men and women of antiquity were well versed in other intimate details of Helen's extraordinary tale."

[4] No original: "the birth of the Olympic Games, the construction of the first temples to the gods, and the rediscovery of the art of writing with the invention of a new alphabet." Esta e as demais traduções das citações são destes autores.

Por “florescimento cultural” entenda-se a formação de uma civilização suficientemente robusta para defender-se dos potenciais ataques de outras civilizações e próspera o bastante para atender às suas demandas materiais de modo a propiciar a produção de uma rica gama de representações de seus próprios aspectos cotidianos, reunindo habilidades extraordinárias de formação de cidadãos e de renovação proveitosa de seus princípios fundantes. Neste horizonte, em fins do século V a.C., o alfabeto grego, engendrado a partir do fenício desde o século VIII a.C., atinge, após sucessivas adaptações, uma compleição plenamente adequada às especificidades da língua grega. A versão do alfabeto grego do fim do século de ouro amplia a literacia alfabética da pólis, tornando a obra do bardo mais acessível àqueles que leem e proporcionando, através da passagem revolucionária de uma cultura eminentemente oral para uma cultura literária, a emergência daquela que vem a ser a última das sete artes da Antiguidade, o teatro[5] – pelo fato auto evidente de que, ao contrário do gênero épico, a tragédia e a comédia são compostas ab ovo em forma escrita; mas também, apesar do paradoxo do desempenho corpóreo inovador advir de signos para-linguísticos, porque é com a cultura da escrita que surge a História, não somente como disciplina, mas também como um *modus operandi* que envolve análises, medidas e comparações, estabelecendo um novo paradigma de relacionalidade com o real.

Numa pesquisa bibliográfica fundamentada em vários autores que focaram na convergência da consolidação da escrita com o surgimento das artes da cena, Jennifer Wise discorre sobre quatro aspectos que corroboram a proposição: 1) no que tange exclusivamente ao meio artístico, “o significado do uso do alfabeto para registrar histórias outrora confinadas ao registro oral”; 2) quanto às modalidades de formação do artista, “as consequências de aprender e ensinar o material da narrativa através da agência da sala de aula literata em vez de através da instrução oral”; 3) quanto às práticas sociais, como “as mudanças no comportamento social na esfera pública reforçaram a mudança rumo a um estilo teatral de contação de histórias”; e com respeito aos sistemas de troca decorrentes da nova tecnologia (cartas, testamentos e afins, circulando como moedas), a consolidação “do deslocamento de um modelo de informação contextualmente incorporado para uma espécie de economia de trocas cosmopolita, altamente móvel, da qual o teatro

[5] Ver principalmente **Theatre Histories**: an introduction, de Phillip Zarrilli et al, publicado pela primeira vez em 2006 e ampliado na segunda edição de 2010.

dependia”[6]. (Wise, 1998, p. 10). As mudanças processadas no arco de tempo de Homero a Eurípides, portanto, são enormes e não poderiam deixar de influenciar consideravelmente as manifestações representacionais dos temas da civilização grega.

Da abordagem teórica: o legado prismado pelo tempo

Mesmo na Grécia Antiga, algumas premissas dos mitos gregos, tal como forjados pela tradição oral entre os séculos VIII e VII a.C., cairiam por terra numa época com um sistema de correspondências em atividade, pois esta prática social implicaria um horizonte de expectativas com a possibilidade – ou até a probabilidade – de comunicações eficazes à distância, as quais, por mais lentas que fossem, aconteceriam mais cedo ou mais tarde. Por exemplo, na perspectiva do século IV a.C., Ulisses poderia enviar uma missiva à Penelope, confirmando que estava vivo, bem antes de seu retorno, que, na *Odisseia*, ocorre dez anos após sua partida. Deste modo, se não todos, pelo menos boa parte dos pretendentes à mão da rainha de Ítaca, prima-irmã de Helena, não ousariam abordá-la. Não à toa, nenhum autor dramático do século IV a.C. se aventurou a tematizar o mito de Ulisses, o qual só veio a adquirir uma dimensão trágica pela primeira vez na *Divina Comédia*, de Dante Alighieri, por razões alheias à civilização grega. O contexto temporal é, portanto, mais do que uma moldura para o enredo desde que aplicado com propriedade, constituindo de fato uma chave tanto para a composição quanto para a recepção, fenômenos que andam de mãos dadas.

Baseando-se na Estética neokantiana[7] de Erwin Panofsky, Paul Crowther nos oferece uma explanação convincente para entendermos

[6] “the significance of the use of the alphabet to record stories once confined to the oral register”; the consequences of learning and teaching such narrative material through the agency of the literate classroom rather than through oral instruction”; “changes to social behavior in the public sphere which further reinforced the shift toward a theatrical style of storytelling”; “the shift away from a contextually embedded model of information exchange and toward the kind of highly mobile, cosmopolitan economy of exchange on which the theatre depended”.

[7] A filiação nos remete à **Crítica da Faculdade do Juízo**, de Immanuel Kant, publicado em 1790.

a dinâmica da arte[8] numa elaboração que, embora cunhada para a compreensão da fenomenologia da imagem, atende às outras modalidades criativas. Aqui arte é definível como um objeto observacional em constante diálogo com os insumos do passado e do presente. A função de um artefato com valor artístico é ser observado, preferencialmente de modo a suscitar maravilhamento no observador. O enlevo derivado da arte é uma experiência simultaneamente emocional e cognitiva diante de um conseguimento humano. A arte descortina o real que nos passava despercebido, imersos que estávamos no cotidiano, com seus imediatismos, automatismos e utilitarismos, antes que a abertura proporcionada pelo artefato nos sugasse por um portal de refinamento perceptivo. Trata-se de um interstício em que passado e presente convergem na percepção paradoxal de um inaudito que sempre foi, mas que não tinha registro racional, consciente.

A interação do legado (passado) com a história cultural recente (presente) é inerente ao ato criador porque não se pode abdicar de uma ligação do meio artístico tal como se apresenta em seu estado atual com as formas como este veio a se consolidar, assim como não se pode expressar uma temática sem a iluminação intencional de algumas de suas dimensões latentes,

> [p]ois, embora a relação figura-fundo estruture a percepção imediata, ela é sempre moldada pela projeção simbólica de possibilidades alternativas ou engajamento perceptivo com o mundo. Ao focar em um objeto à nossa frente, por exemplo, a maneira como o caracterizamos ou o usamos é determinada tanto pelo conhecimento prévio de coisas daquele tipo quanto pelas novas possibilidades de uso para elas. Em termos mais gerais, cada ato intencional no processo perceptivo é subtendido ou direcionado por um espaço existencial latente, que situa o ato em um esquema

[8] É importante salientar que há diferenças entre a concepção de arte entre os antigos gregos e nós. Para o pensamento grego antigo, a concepção de arte difere consideravelmente daquela da modernidade. O item lexical τέχνη (*technē*) designa a maestria de habilidades tão díspares como a metalurgia, a construção naval, a medicina, a profecia e a pintura. Abarcando maior amplitude do que o conceito moderno de arte, τέχνη (*technē*) denota uma gama de conhecimentos recrutados para a realização de três objetivos gerais, cada qual com inúmeras ramificações: o engendramento de objetos úteis, tais como utensílios domésticos, joias, ferramentas e instrumentos musicais; a prestação de serviços especializados; bem como a criação de objetos observacionais – este se aproxima da arte como a concebemos a partir da Idade Moderna, mas obviamente sem a acumulação de séculos de significados, propósitos, reflexões e respectivos impactos na recepção. (Ver Francalanci, 2006.)

> de encontros passados e futuros alternativos.[9] (Crowther, 2002, p. 27)

É condição *sine qua non* da arte que a manipulação do meio se concretize num espaço simbólico de possibilidades. Não reinventamos a roda; apenas a recriamos. A arte não pode prescindir nem da tradição nem das dimensões latentes do tema explorado pela tradição, pois, do contrário, não haveria inovação por parte do criador nem assimilação por parte do observador. O produto desta, digamos assim, destilação, é o estilo, força motriz da arte:

> Embora todas as imagens tenham potencial estético, nem sempre o manifestam. Para que tal manifestação ocorra, a imagem deve se destacar em termos d[a] (...) dimensão histórica comparativa. Se uma obra possui alguma individualidade em relação a si mesma, então nossa atenção é engajada esteticamente, e descobrimos que o artista nos oferece novas maneiras de vivenciar o mundo. Uma obra se torna arte, por meio de sua significância estética ser realizada com base em uma superioridade notável (e comparativamente determinada) em relação ao artifício formulaico.[10] (Crowther, 2007, p. 8)

A arte é constitutivamente paradoxal. Embora importante para o aprendizado, a fórmula deve ser deixada de lado sempre que a emergência de uma obra verdadeiramente inovadora emerge. Caso contrário, o preço a ser pago é do se entrar na extensa galeria de epígonos, cujo destino imutável é ser esquecida tão logo suas condições favoráveis de permanência desapareçam com as gerações que a materializaram. Se esta dinâmica não for absolutamente atemporal, de todo modo, a Grécia não constitui exceção.

---

[9] For whilst the figure-ground relation structures immediate perception, it is always shaped by the symbolic projection of alternative possibilities or perceptual engagement with the world. In focusing on an object before us, for example, the way we characterizeit or use it is determined by both past acquaintance with things of that kind and new possibilities of use for them. To put this more generally, each intentional act in the perceptual process is subtended or directed by a latent existential space, which situates the act in a schema of past encounters and alternative futures".

[10] "whilst all images have aesthetic potential, they do not always manifest it. For such manifestation to occur, the image must stand out in terms of the fourth aspect of style– namely the comparative historical dimension. If a work has some individuality in relation to it, then our attention is engaged aesthetically, and we find that the artist offers us new ways of experiencing the world. A work becomes art, through its aesthetic significance being realized on the basis of a notable (and comparatively determined) superiority to formulaic artífice".

Helena no épico

Cultuada como entidade divina em Esparta, Helena, filha de Zeus, deus dos deuses do Olimpo, e de Leda, rainha de Esparta, é casada com Menelau, com quem tem uma filha: Hermione. Eis que um concurso de beleza entre Atena, Hera e Afrodite vem a ser decidido, por sugestão de Zeus, por Páris, também chamado de Alexandre, príncipe de Troia. Este, fascinado com a oferta de Afrodite de que, caso ele a eleja como vencedora do certame, terá Helena, decide em favor da divindade que preside o amor erótico e leva o prêmio consigo. O resultado é a guerra. Diante da questão rapto versus fuga de Helena, ambígua nos próprios poemas épicos homéricos, há que se levar em conta que a recompensa implica os poderes quase sobrenaturais da divindade cuja força reside na atração psicofísica arrebatadora: quer pesemos a balança para o rapto, quer, para o acompanhamento consentido, Afrodite não pode ser negligenciada. Assim sendo, a premissa de Helena deixar Esparta completamente contrariada não seria consistente com a divindade que preside o amor erótico[11]. Além disso, Helena leva seu tesouro consigo, agravando consideravelmente o evento.

A ambiguidade, ou mesmo a inconsistência, dos poemas homéricos pode ser atribuída à questão da autoria, pois, desde o fim do século XVIII, há uma vertente de historiadores empregando este aspecto, dentre outros, para argumentarem que a *Ilíada* e *Odisseia* foram compostas por vários autores. Alguns destes pesquisadores chegam a sustentar que Homero sequer teria existido.[12] Independentemente do posicionamento quanto à questão autoral, os poemas épicos homéricos são exemplos de como o mito de Helena circulava na aurora da *pólis*. É nesta perspectiva que aqui examinamos a representação de um arquétipo originário da Idade do Bronze tardia através de seus avatares nos primórdios da era da cidadania, em que as mulheres aristocratas, ainda que não sejam cidadãs, ao contrário dos homens livres, desempenham um papel fundamental como líderes do espaço privado de modo que os maridos possam exercer seus papéis na vida pública: no Areópago, na Bulé, na Eclésia e na Ágora, desempenhando as funções solicitadas por uma cultura política nascente.

Na *Ilíada*, Helena emerge *in media res* no Canto 3, já em Troia, tecendo uma tapeçaria cujo tema é a própria guerra da qual é a catalizadora. Na primeira fala em que o foco é ela mesma, seguindo-se

[11] Esta evidência é desenvolvida pelo sofista Górgias em um ensaio no qual argumenta a favor da inocência de Helena, que, não podendo contrariar a vontade divina, é conduzida em seu destino.

[12] Ver, por exemplo, o artigo The Invention of Homer, de M. L. West (1999).

a uma fala que focaliza os heróis gregos, nesta mesma sessão, Helena opõe resistência ao apelo de Príamo, rei de Troia, que vem a ser, pelas circunstâncias, seu sogro, exaltando os atributos, sobretudo físicos, do filho, evidente contraparte masculina troiana da excepcional beldade espartana:

> Sinto por ti, caro sogro, respeito e vergonha a um só tempo.
> Bem melhor fora se a Morte terrível me houvesse levado,
> antes de haver consentido em seguir o teu filho, deixando o lar e o esposo,
> minha única filha e as gentis companheiras.
> Mas não devia assim ser; essa a causa de todo o meu choro.
> (Canto 3, 72-76)

Já no primeiro verso de sua fala, ao declarar sinceramente seus sentimentos, Helena exprime a ambiguidade e, num gesto drástico, chega a evocar a morte como alternativa à desonra de ter seguido Páris por consenso. Num gênero discursivo em que a economia de versos distribuídos com métrica regular é um princípio ordenador irrenunciável, a fala de uma personagem precisa ser mais compacta do que nos gêneros dramáticos, visto que o narrador falando em terceira pessoa tem prevalência sobre as falas em primeira pessoa. Assim sendo, numa fala de nove versos, dos quais cinco dizem respeito ao seu dilema pessoal, Helena lamenta ter abandonado sua função de suma responsabilidade na pólis, deixando claro o papel da volição na tristeza que ora reconhece como consequência de "[sua] cegueira". (Canto 3, 80)

Ao deixar implícito, em seu lamento, que a inconsciência dos possíveis desdobramentos de uma ação crucial não a isenta do ímpeto concretizado, Helena expressa inequivocamente sua capacidade de agir. Sua agência é tamanha que, poucos versos depois, tendo reconhecido Afrodite disfarçada de velha lhe incentivando a juntar-se a Páris no leito, Helena confronta destemidamente a deusa, como se estivesse no mesmo patamar: "Falsa, por que procurar iludir-me com tantos embustes"? (Canto 3, 99). Afrodite, encolerizada por ser instada a casar-se com seu protegido e a abster-se de frequentar o Olimpo, lembra à mortal de que pode fazer com que ela seja odiada. Diante da ameaça divina, Helena vai ao encontro de Páris. Não há qualquer relato que nos informe se "concordes, [Páris e Helena] goz[am] de amor as carícias" (Canto 3, 141) pelo consorte propostas. Entretanto, nossa imaginação de leitores pode completar as lacunas com encaminhamentos semelhantes aos da poeta

Safo no século VI a.C.: “Helena, superando de longe a beleza dos mortais, abandonou o melhor dos homens a fim de velejar para Troia. Não se lembrou nem da filha nem dos queridos pais”.[13] (Canto 16)

Vinte anos se passam antes que Helena retorne para Esparta, então casada com um terceiro marido, Deífobo, irmão do falecido Páris, morto pelos gregos na última batalha. Em Odisseia, após oferecer vinho drogado para os convidados, de modo que seus traumas de guerra fossem esquecidos, Helena “lastima(...) a loucura que por Afrodite [lh]e fora dada”. (Canto 4, 61-2) A resposta de Menelau ao discurso conciliador da esposa evoca o posicionamento da esposa diante do cavalo de madeira ofertado à Troia. Percebendo o estratagema que levaria à vitória grega, Helena, impulsionada por Afrodite, intencionalmente chama os guerreiros gregos escondidos dentro do volumoso artefato, imitando as vozes de suas esposas, a fim de seduzi-los de modo que o plano grego seja revelado. O episódio evocado por Menelau, que remete ao suspense de uma ação arriscada que poderia ter fracassado, ressalta simultaneamente a agência de Helena e sua força motriz: “Foste depois tu até lá; deve ter te ordenado a divindade que quis dar glória aos troianos” (Canto 4, 275-6).

Não resta dúvida de que a agência de Helena supera a de todas as outras fidalgas gregas. Em contraste com Penélope, cuja tenacidade em permanecer fiel a Odisseu lhe confere um caráter afirmador da feminilidade tal como estava estipulada pela pólis, Helena é portadora de uma agência que borra os limites entre uma era em que a lei do mais forte rege uma coletividade e uma era em que negociações intermediadas pela razão vão tomando vulto. À mercê de Afrodite, em oposição à Palas Atena, do lado grego da contenda e futura artífice das leis, a Helena da aurora da pólis é ainda uma força da natureza, alheia a estratagemas, mas com uma agência que a coloca em paridade não apenas com os homens livres, ou seja, os cidadãos, mas até com os heróis. A Helena homérica, épica, tem, em última análise, um único poder, quase sobrenatural desde sua gênese, sua atratividade, e desse poder não pode abrir mão sob o risco extremo de sucumbir.

Helena no teatro

Helena, a personagem mítica, se torna protagonista e personagem título com Eurípides. Encenada no concurso do ano de 412, *Helena* apresenta um enredo inovador e ambientado no Egito, onde a personagem é deixada por Hermes sob a tutela do rei Proteu, após tê-la

[13] “Helen, far surpassing the beauty of mortals, left behind the best man of all to sail away to Troy. She remembered neither daughter nor dear parents”.

raptado a mando de Hera. Desta forma, o que estaria em Troia seria uma ilusão, um fantasma, um *eidolon*, colocando em voga a inocência de Helena, como a personagem afirma: "não fui eu a causa da guerra de Tróia ou o prémio da lança helénica, mas o meu nome" (Eurípides, *Helena,* v. 44). Com a morte do rei, seu filho Teoclímeno assume o trono e não se sente mais na obrigação de salvaguardar a hóspede grega, decidindo casar-se com Helena, mesmo que à força. Eis o percurso da personagem nesta tragédia: resguardar sua honra e seu casamento. Para tanto, contará com o apoio da irmã do rei, a sacerdotisa Teónoe, e com a chegada de um personagem fundamental para a trama: Menelau. Porém, um Menelau náufrago, perdido pelos mares após o final da guerra de Troia. Esta situação de fragilidade do personagem fomenta a força de Helena, que se revela estrategista, ardilosa, atuando de modo efetivo para sua libertação, arquitetando e realizando, com sucesso, seu plano de retorno a Esparta, apresentando ares de heroína, ares novos na composição dramática trágica.

A elaboração poética euripidiana, entrelaçando fontes e elementos diversos, gera maiores dinamismo e visualidade a este drama, forma que se configura inovadora frente às peças trágicas centradas no discurso narrativo a revelar ações pretéritas e/ou ocorridas no espaço extra cênico. Some-se a esta disposição o final feliz, a arrematar a trama com a fuga efetivada e o retorno à casa de Helena, de Menelau e de seus marinheiros, tornando a peça díspar na medida em que suscita questionamentos sobre a sua atribuição ao gênero trágico. A disposição dos comentadores se dá em um leque de considerações desde tragicomédia a melodrama. As leituras contemporâneas propõem, mais do que atrelar a um gênero, destacar sobremaneira as capacidades do texto. Matthew Wright (2005) recusa a denominação de melodrama, ou tragédia romântica, pois vê um anacronismo nestas referências, e lhe afere a caracterização de tragédia de salvamento. Quijada Sagredo (2011, p. 36), considerando as inovações de Eurípides, assevera que, para o espectador antigo, *Helena* é uma tragédia. Destaca-se, então, uma visão sobre as referências de leitura de uma obra, observando seus contextos espaço-temporais de produção e recepção, matrizes fundantes.

Nas palavras da tradutora e pesquisadora Maria de Fatima Silva (2014, p. 20), Eurípides

> [m]ultiplicou as personagens, diversificou-as pelo sexo, idade e estatuto social, permitiu-lhes um espaço amplo de intervenção, tornou-as competentes no discurso, com a consequente restrição colocada ao coro. Logo a acção ganhou

> em ritmo e proximidade com a experiência do espectador, o que perdeu em solenidade e grandeza.

Focalizando em *Helena*, a peça abre com a personagem título identificando o lugar em que está: “Eis as correntes do Nilo de belas ninfas que, em lugar das chuvas de Zeus, banha os campos e as terras egípcias quando a neve branca se dissolve.” (vv.1-4). Essa ambientação geográfica imposta à personagem, logo na abertura da peça, desloca também a expectativa do espectador e aponta para os possíveis movimentos de Eurípides como dramaturgo: i) o acionamento de um repertório disponível sobre a construção da personagem naquele momento; ii) uma “novidade” para o palco. Quando nos referimos à utilização de um repertório disponível sobre a personagem naquele momento, o relacionamos ao processo de organização estética dos referenciais reconhecíveis, criando diálogos entre a tradição e o contemporâneo. Neste liame, Eurípides não foi o primeiro autor a se referir ao *eídolon*, isto é, uma imagem ilusória que estaria com Páris e levada a Troia. Esta versão para o mito de Helena foi apresentada pelo poeta Estesícoro (séc. VI a.C), mas, segundo Junito Brandão, Hesíodo (c.700 a.C.) teria sido o “primeiro a falar do eídolon a propósito de Helena.” (Brandão, 1991, p. 108)

Sobre a novidade para o palco, a elaboração do mito proposta por Eurípides permite a movimentação da protagonista e abre um novo horizonte de expectativa ao espectador. Como aponta Napoli (2007):

> Um espectador (da época) bem informado sobre o mito poderia facilmente presumir uma região do Peloponeso ou Tróia para Helena. Em vez disso, desde os primeiros versos a esposa de Menelau destaca a sua presença no Egito desconhecido diante dos olhos dos espectadores. Portanto, o espaço geográfico em que se realiza a representação cénica constituirá a primeira surpresa para o público: a geografia e a cenografia terão um papel predominante na intencionalidade poética.

Neste momento de abertura da peça, a personagem está suplicando aos deuses, demonstrando fragilidade frente à situação em que se encontra, outra contraposição às caracterizações habituais para a personagem como altiva e destemida. A conformação dos lamentos de Helena segue até o verso 385, quando deixa o palco. Com a chegada de Menelau (v. 386), um elemento novo é inserido no enredo e estabelece a dupla de personagens para engendrar o ponto de ataque

na trama, construindo o impulso da virada dramática, com o auxílio de Teónoe (vv.528-1106). Neste percurso, a personagem Helena cresce e exerce diferentes funções na tragédia epônima, movendo-se com astúcia, agilidade e competência, demonstrando a força da personagem para o enredo e materializando uma (nova) ilusão dramática, um teatro dentro do teatro, uma mimesis. Helena cria uma estória como uma dramaturga; dirige o ator/personagem Menelau, para que desempenhe o papel de náufrago mensageiro na frente do rei; como uma diretora, orienta o tom e o andamento da ação; também escolhe os figurinos com atenção semântica para efetivar os significados propostos à cena como uma figurinista, além de exercer o papel de atriz como 'viúva' para prestar as honras fúnebres e poder se tornar noiva e esposa de Teoclímeno – artifício criado por ela para convencê-lo a fornecer o navio para a fuga e retorno à Grécia.

A mudança de atitude, de posicionamento, de suplicante à ordenadora, assim como a movimentação no espaço dramático e no espaço cênico, explorando o tempo do presente para desvelamento da cena, ampliam o prisma de um foco maior para a personagem em detrimento do enredo, do mito aristotélico. A força e a complexidade da personagem dramática, como categoria, expressam uma variedade de produção entre os tragediógrafos, e em Eurípides há ampliação de possibilidades (Mendes, 2024, p. 121), demonstrando maior consistência na referencialidade de aspectos de humanidade e de individuação na composição de seus personagens.

Assim, ao explorar o deslocamento de Helena, a mobilidade da personagem, quer nos sentidos literal e metafórico, geográfico e dramático, Eurípides imprime sua composição como dramaturgo, ao trabalhar a partir das convenções, isto é, dos insumos do passado, porém buscando novas estratégias que traduzam seu tempo para a cena. Some-se a isto que a escolha da personagem pode ter-lhe ajudado, visto que Helena apresenta uma maleabilidade de configuração como se fosse sua característica primeira. Como sumariza Maria Cecília Coelho, em seus estudos sobre Helena, "a ambiguidade da figuração, que encontramos já na *Ilíada* (3, 121-244; 6, 354-358) "reverberará na pletora de referências a ela, dos gregos antigos à contemporaneidade." (Coelho, 2023, p. 288).

Os meandros da personagem, em especial os do texto euripidiano, servem de base para uma composição de Richard Strauss, com libreto de Hugo von Hofmannsthal, levando Helena para a ópera, apresentada em 1928, com o título *A Helena Egipcia.* Também, como em uma abordagem contemporânea da dramaturga mexicana Ximena Escalante, em uma proposta performática com o título de *Ex Helena*

(07 nov 2023, em Viena, Áustria.). Esta transposição da personagem para outros gêneros, tanto literários quanto em outras expressões artísticas, demonstra a persistência da personagem ao longo dos séculos. Em seu estudo "Por uma túnica vazia de Helena" – eros e eris, de Tróia à província mineira", Coelho apresenta um repertório de obras, literárias e fílmicas, que têm no cerne de sua produção a figura de Helena, em diferentes períodos históricos.

A constelação de figurações é vicejada pelos aspectos de composição da categoria de personagem, que é elemento basilar de um enredo, sendo: i) o personagem como reflexo da pessoa humana; ii) o personagem como construção, cuja existência obedece às leis particulares que regem o texto." (Brait, 2008, p. 29); tal conformação conduz ao conceito de verossímil. Em Eurípides, percebemos a apresentação e o fortalecimento destes dois aspectos, iluminando cada um, bem como criando um imbricamento entre eles, gerando uma potencialidade maior de cada um, pois um alimenta o outro: a potência 'interna' de Helena como 'pessoa' é revelada e aumentada pela sua ação dramática, necessária para o avanço do texto trágico. Este movimento reflexivo, por vezes a construir uma espiral, contudo, não é de fácil engendramento. No caso de Helena, e Eurípides consegue, ao atribuir mobilidade à personagem, gera força dramática e amplia a potência da personagem, como é percebida ao longo da história da dramaturgia – como categoria – estabelecendo um outro espaço de movimentação – para autores, leitores, encenadores, atores, espectadores e estudiosos.

A manutenção e a expansão de uma personagem, tornando-a por vezes paradigmática, passam a habitar o imaginário do público de variadas formas, impactando, em certa medida, a sociedade de modo geral. O trânsito de personagens de um gênero para outro nos leva a considerar os mecanismos e os liames que constituem e vivificam um personagem, estabelecendo-se como mito.

Considerações finais

Legado do fim da Idade do Bronze, período em que a declamação de poemas memorizados com a ajuda da métrica sustenta uma consistência formal com variações apenas no eixo sintagmático até imortalizar-se na forma homérica, o mito de Helena é radicalmente transformado com Eurípides. A Helena de Eurípides, de tão inovadora, é outra personagem, por assim dizer, na medida em que sua ação diante das circunstâncias descreve uma trajetória muito diversa daquela do mito em suas fontes, incluindo a homérica. A Helena de Homero, ambígua a ponto de, no mínimo, gerar questionamentos sobre seu grau de adesão

ao enlace extramarital com Páris, é amoral, isto é, não está atrelada a preceitos morais, pois estes critérios não fazem parte da cultura incipiente da pólis dos séculos VII e VIII a.C.

Ao contrário, no século IV a.C., a Helena do teatro grego é sobretudo uma heroína moral, consistente com a mudança paradigmática proposta pela obra de Eurípides. Este novo paradigma é tão impactante que chega a ser criticado com severidade por Friedrich Nietzsche como um indicador de decadência da tragédia e da civilização gregas[14] – um tópico controverso. Enquanto a Helena épica reúne os atributos da beleza estonteante, quase divina, e da infidelidade, a Helena da tragédia é veementemente fiel, a exemplo da prima Penélope. Por conta do procedimento de exclusão de uma das características arcaicas de Helena, a personagem euridipiana pode ser vista como uma precursora da mocinha do romance de cavalaria medieval, com a diferença crucial de, ao invés de depender da bravura do cavaleiro a fim de preservar sua lealdade, incorporá-la integralmente, deixando a passividade ao consorte.

No que tange à evolução histórica da arte, *Helena*, de Eurípides, contribui decisivamente para o cânone, pois, intencionalmente resultante de uma abordagem de continuidade e descontinuidade com a tradição, inerente à estrutura da linguagem estética, recria a personagem épica à luz do contexto cultural em que está insertada. Neste horizonte, o filtro autoral constitui o instrumento possibilitador do estilo, através de uma ruptura bem proporcionada com o legado. Este procedimento impele a arte, a qual, do contrário, se fossilizaria sem a devida oxigenação advinda da perspectiva de seu próprio tempo, necessária para a recepção. Eurípides é herdeiro da dialética socrática: de um impulso até então inaudito de concatenação argumentativa a serviço do bem supremo, enfim da racionalidade, que deve distinguir a pólis da sociedade palaciana micênica, um sistema mais rígido, inequívoco e truculento. Neste ponto exclusivamente, a observação de Nietzsche é indiscutível.

[14] "Com Eurípides há uma ruptura no desenvolvimento da tragédia – a mesma ruptura que, por essa época, se mostra em todas as formas de vida. Um poderoso processo de esclarecimento quer mudar o mundo de acordo com o pensamento; tudo o que existe sucumbe a uma crítica devastadora porque o pensamento ainda se desenvolve unilateralmente. O poeta trágico, que sempre foi considerado mestre do povo, transmite-lhe esta nova educação. O impulso é dado por Eurípides [...]. A tragédia de Eurípides é o termômetro do pensamento estético e ético-político de sua época, em oposição ao desenvolvimento instintivo da arte antiga, que chegou ao seu final com Sófocles, uma figura de transição, pois seu pensamento ainda se move nas trilhas dos instintos, e neste sentido ele é seguidor de Ésquilo. Com Eurípides surge uma cisão. Ponto de vista sem consideração ou piedade para com o antigo. Onde lhe parece necessário criticar o antigo, ele o faz com uma clareza desavergonhada". (Nietzsche, 2006, p. 91)

Por outro lado, por mais distantes que sejam as Helenas de Homero e de Eurípides, a inegável consistência entre elas reside numa agência diretamente proporcional à exuberância física e à estirpe da personagem, uma rainha filha de Zeus. A Helena de Homero e especialmente a de Eurípides exibem uma agência masculina, não porque elas não sejam femininas, mas pelo escopo extraordinariamente eficaz de suas ações numa sociedade em que mulheres não se encaixavam na categoria de cidadãs. A Helena do drama euripidiano, simultaneamente dramaturga, encenadora, diretora de arte e atriz, ágil na realização de simulacros, reverbera a da *Odisseia* na medida em que é capaz, principalmente, de atuar no sentido mais primário de falsear as interações com os adversários em prol da salvaguarda de sua integridade, conforme argumenta com eloquência o escritor Italo Calvino:

> [e]m ambos os episódios, Ulisses se encontra diante de Helena; no primeiro como uma aliada, cúmplice da simulação; no segundo, como adversária, que simula as vozes das esposas dos Aqueus para induzi-los a traírem-se. O papel de Helena acaba sendo contraditório, mas sempre se caracteriza pela simulação.[15]
> (Calvino, 1991, p. 26)

Ao salientar o aspecto da habilidade de simulação de Helena, Calvino põe em relevo a consistência da personagem homérica em relação a Odisseu e a Penélope, visto que as três personagens superam os obstáculos através de expedientes cuja convergência é a sagacidade como expediente. Tanto para o grego da Idade do Bronze quanto para o da era da implantação da pólis, a virtude aristocrática de Helena, assim como a de Odisseu, mestre do estratagema, sequer seria posta em dúvida. O foco da questão no fim do século IV a.C. tampouco é moral, na medida em que "o objetivo último de Eurípides não é o de liberar a heroína das culpas que a tradição lhe imputara", mas o de "mover o campo dos sentimentos para o da consciência, permit(indo) o sentido trágico para lá do momento do espetáculo" (Oliveira, 2015, p. 103).

[15] "In entrambi gli episodi Ulisse si trova di fronte a Elena; nel primo come uma alleata, complice dela simulazione; nel secondo come avversaria, che simula le você delle Mogli degli Achei per indurli a tradirsi. Il ruolo di Elena resulta contraddittorio ma è sempre contraddistinto dalla simulazione."

Longe de querermos reduzir o mito, ou a personagem épica, ou a personagem teatral, a uma leitura monolítica, nos cabe evidenciar que o fio condutor trans-histórico que a traz ao início do terceiro milênio com vigor inalterado como ser humano exemplar, isto é, mítico, fincado na eternidade, é da ordem da transcendência: o valor da vida é supremo, e por ele se luta ainda que sob o risco de perda da própria vida. Assim como Odisseu e Penélope, as Helenas da Antiguidade Clássica, tanto a épica quanto a trágica, convergem em dignidade e resiliência, agindo com maestria frente ao terror, que, na experiência humana, em maior ou menor grau, para cada um de nós, é em última análise inescapável.

REFERÊNCIAS

BRANDÃO, Junito S. **Helena:** o eterno feminino. Petrópolis (RJ):Vozes, 1991.

BRAIT, Beth. **O personagem**. São Paulo: Ática, 2008.

CALVINO, Ítalo. **Perché leggere i classici**. Milano: Mondadori, 1991.

COELHO, Maria C. M.N. "Por uma túnica vazia de Helena" – eros e eris, de Tróia à província mineira. **Forma Breve**. Revista da Faculdade de Letras da Universidade de Aveiro. 2023. pp. 287-310. https://proa.ua.pt/index.php/formabreve/article/view/34678

CROWTHER, Paul. **The Transhistorical Image**: Philosophizing Art and Its History Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

_____. **Defining Art, Creating the Canon**: Artistic Value in an Era of Doubt. Oxford: Oxford University Press, 2007.

DERRIDA, Jacques. (1993) **Espectros de Marx**: o Estado da dívida, o trabalho do luto e a nova Internacional. Tradução de Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

DUNN, Daisy. **Homer**. London: Penguin, 2019.

ELIADE, Mircea. **Mito do eterno retorno.** Tradução de José Antônio Ceschin. São Paulo: Mercuryo, 2019.

EURÍPIDES. **Helena.** Trad. Alessandra C. J. Neves Oliveira. Coimbra: Impresa da Universidade de Coimbra; São Paulo: Annablume, 2015. https://digitalis.uc.pt/pombalina/item/54528

FRANCALANCI, Carla. Imagem e verdade em Platão. In: Fernando Pessoa (Org.). **Arte no pensamento**. Vitória: Museu Vale do Rio Doce, 2006, p. 45-61.

GÓRGIAS. **Elogio de Helena**. Em Apresentação e tradução do Elogio de Helena de Górgias de Leontinosi. Em **Ethica**. Tradução de Aldo Dinucci. Rio de Janeiro, V. 16, N. 2, P. 201-212, 2009.

HOMERO. **Ilíada**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: 2015.

HOMERO. **Odisseia**. Tradução de Christian Werner. São Paulo: Cosac Naify, 2019.

HUGHES, Bettany. (2005) **Helen of Troy**: the story behind the most beautiful woman in the world. New York: Vintage Books, 2007.

Quijada Sagredo, Milagros**.** El Eurípides tardio y los limites de la tragedia. pp. 31-48. In: QUIJADA, M. (ed). **Estudios sobre Tragedia Griega***:* Euripides, el teatro griego de finales del siglo V a.C. y su influencia posterior. Madrid: Ediciones Clásicas, 2011.

MENDES, Cleise F. O personagem no drama: veredas. **Dramaturgias***.* UnB: 2024. vol 25, ano 9, pp. 114-135. https://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/issue/view/3040. Acesso em 24.08.2024

NÁPOLI, Juan Tobias. Espaços cênicos, geográficos e metafóricos em *Helena* de Eurípides. **Síntese** (La Plata) v. 14 La Plata Jan./Dez. 2007. p. 109-128 https://www.scielo.org.ar/scielo.php?pid=S032812052007000100007&script=sci_arttext&tlng=en

NIETZSCHE, Friedrich. **Introdução à Tragédia de Sófocles**. Trad. Ernani Chaves. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

OLIVEIRA, A. C. J. N.. EURÍPIDES. Estudo introdutório. In **Helena.** Trad. Alessandra C. J. Neves Oliveira. Coimbra: Impresa da Universidade de Coimbra; São Paulo: Annablume, 2015. p. 11-105. https://digitalis.uc.pt/pombalina/item/54528

SAFO. **Sappho**: A New Translation of the Complete Works. Tradução de Diane J. Rayor e André Lardinois. Cambridge: Cambridge University Press, 2014.

SILVA, Maria Fatima. Introdução. in: ARISTÓFANES. **Rãs**. Tradução, introdução e comentários de Maria de Fátima Silva. Coimbra: IUC; São Paulo: Annablume, 2014

WEST, M. L. The Invention of Homer. **The Classical Quarterly**. Vol. 49, Nº 2, Cambridge: Cambridge University Press: 1999. p. 364-82.

WISE, Jennifer. **Dionysus writes**: the Invention of theater in Ancient Greece. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1998.

WRIGHT, M. **Euripides´escape-tragedies:** a study of *Helen, Andromeda, and Iphigenia among the Taurians.* Oxford: Oxford University Press.

ZARRILLI, Phillip *et al*. (2006) **Theatre Histories**: an introduction. Segunda edição. Abingdon: Routledge, 2010.