

2023.1 . Ano XL . Número 45

# CALÍOPE

## Presença Clássica

*(separata 4)*



2023.1 . Ano XL . Número 45

# CALÍOPE

## Presença Clássica

ISSN 2447-875X

*(separata 4)*

EDITORES

Fábio Frohwein de Salles Moniz

Rainer Guggenberger

Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas  
Departamento de Letras Clássicas da UFRJ

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO  
REITOR Denise Pires de Carvalho

CENTRO DE LETRAS E ARTES  
DECANO Afranio Gonçalves Barbosa

FACULDADE DE LETRAS  
DIRETORA Sonia Cristina Reis

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS CLÁSSICAS  
COORDENADOR Rainer Guggenberger  
VICE-COORDENADOR Fábio Frohwein de Salles Moniz

DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS  
CHEFE Ticiano Curvelo Estrela de Lacerda  
SUBSTITUTO EVENTUAL Beatriz Cristina de Paoli Correia

EDITORES  
Fábio Frohwein de Salles Moniz  
Rainer Guggenberger

CONSELHO EDITORIAL  
Alice da Silva Cunha  
Ana Thereza Basílio Vieira  
Anderson de Araujo Martins Esteves  
Arlete José Mota  
Auto Lyra Teixeira  
Ricardo de Souza Nogueira  
Tania Martins Santos

CONSELHO CONSULTIVO  
Alfred Dunshirn (Universität Wien)  
David Konstan (New York University)  
Edith Hall (King's College London)  
Frederico Lourenço (Universidade de Coimbra)  
Gabriele Cornelli (UNB)  
Gian Biagio Conte (Scuola Normale Superiore di Pisa)  
Isabella Tardin (Unicamp)  
Jacyntho Lins Brandão (UFMG)  
Jean-Michel Carrié (EHES)  
Maria de Fátima Sousa e Silva (Universidade de Coimbra)  
Martín Dinter (King's College London)  
Victor Hugo Méndez Aguirre (Universidad Nacional Autónoma de México)  
Violaine Sebillote-Cuchet (Université Paris 1)  
Zelia de Almeida Cardoso (USP) – *in memoriam*

CAPA  
Pintura no Palácio de Cnosso, Creta. Foto: Rainer Guggenberger.

EDITORAÇÃO  
Fábio Frohwein de Salles Moniz | Rainer Guggenberger

REVISOR DO NÚMERO 45  
Fábio Frohwein de Salles Moniz

Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas | Faculdade de Letras – UFRJ  
Av. Horácio Macedo, 2151 – sala F-327 – Ilha do Fundão 21941-917 – Rio de Janeiro – RJ  
[www.lettras.ufrj.br/pgclassicas](http://www.lettras.ufrj.br/pgclassicas) – [pgclassicas@lettras.ufrj.br](mailto:pgclassicas@lettras.ufrj.br)

## O herói-viajante em Eurípides: missão, errância, reconhecimento e fuga

Rui Tavares de Faria

### RESUMO

A viagem é um tema literário profícuo. Instituído pela épica homérica, recriado por vários autores em suas obras, independentemente do género literário cultivado. No âmbito do teatro grego, particularmente a tragédia, da vasta obra de Eurípides, há três produções que desenvolvem, de forma mais significativa, o motivo da viagem: *Ifigénia entre os Tauros*, *Helena* e *Andrómeda*. O presente artigo pretende mostrar como a viagem que se impõe aos heróis lhes permite a recuperação da respetiva identidade, a vários níveis. Imbuídos de uma missão, a errância da jornada que experimentam garante-lhes, através da anagnórise, ora reconquistar um estatuto perdido, ora conhecer um ente familiar que se pensava morto ou inexistente, ora reaver o verdadeiro amor, ora encontrá-lo, o amor, pela primeira vez. Esses, e outros aspetos que daí recorrem, são objeto do nosso estudo, que visa analisar e comentar o modo como Eurípides recriou, na cena trágica, o *tópos* da viagem, a partir dos modelos tradicionalmente impostos pela épica homérica, e demonstrou originalidade e ousadia.

### PALAVRAS-CHAVE

Viagem; Herói; Eurípides; Tragédia.

SUBMISSÃO 22.10.2023 | APROVAÇÃO 13.12.2023 | PUBLICAÇÃO 16.3.2024

DOI <https://doi.org/10.17074/cpc.v1i45.61629>

### 1 O HERÓI-VIAJANTE: EM MISSÃO E EM ERRÂNCIA

**C**onvencionado pela épica, o motivo da viagem seduziu poetas de todos os géneros e de todos os tempos, dado o tratamento diversificado que lhe pode ser instituído. Seja a breve deslocação de um lugar para outro, seja uma jornada penosa ou agradável, solitária ou em grupo, “com a *Odisseia*, a literatura grega estabeleceu de raiz o tema da viagem aventureira, definido por um conjunto de tópicos que, através de todas as variantes a que foi sujeito, lhe deu uma configuração permanente”.<sup>1</sup> Por isso, a tragédia não deixou passar o legado épico e, seguindo ou recriando as várias etapas que uma tal empresa implica, trouxe a viagem para o teatro, ainda que as ações nela implicadas pudessem ser, ao contrário do que sucede no poema homérico, “*imagined to have taken place off-stage or in the course of dialogue*”.<sup>2</sup>

E que ações são essas que as *personae dramatis* da cena trágica abordam e evocam? Trata-se do conjunto de tópicos que a épica instituiu como paradigmáticos: um herói *chega a* ou *parte de* uma terra longínqua, sozinho ou acompanhado, com um objetivo previsto ou imposto, que deve concretizar. O percurso traz-lhe naturalmente percalços, mas o auxílio divino e/ou a boa vontade humana podem ajudá-lo a ultrapassar as adversidades e a vencer os inimigos. Espera-se um *happy end*, mesmo quando aos heróis é dada como solução a fuga... através da viagem. Esse o esqueleto que suporta a encenação trágica da jornada aventureira, pelo menos num conjunto de peças de Eurípides.

Do reportório desse poeta trágico importa atentar em *Ifigénia entre os Tauros*, *Helena*, ambas conservadas na íntegra, e *Andrómeda*, da qual se possuem escassos fragmentos,<sup>3</sup> porque nelas o motivo da viagem está presente e se configura como a espinha dorsal da ação dramática que culmina na fuga dos heróis. Wright chega mesmo a cognominar essas três peças de “*escape-tragedies*” por a viagem servir precisamente de meio para os protagonistas abandonarem a terra onde se encontram e partirem

rumo à pátria. Associar a viagem à evasão e à fuga é uma recriação sobre a qual importa refletir, portanto.

Em *Ifigénia entre os Tauros* e em *Helena*, a situação apresentada no início é semelhante. Uma figura feminina, de estirpe real, encontra-se desterrada e à mercê do cumprimento de determinadas funções ou objetivos. Ifigénia é sacerdotisa de Ártemis na região dos Tauros; para aí foi levada pela própria deusa que a poupou da morte em Áulis, trocando o seu corpo por uma corça. Para a família, a jovem filha de Agamémnon e Clitemnestra estará morta, pois o pai tê-la-á sacrificado para obter dos deuses uma viagem favorável até Troia, segundo dita a tradição. Helena, por seu turno, foi deixada no Egito, e, em seu lugar, seguiu para Ílion um *eidolon*, pelo que não foi ela de facto a razão da guerra entre gregos e troianos, mas sim a sua imagem. Em dificuldades também se encontra a princesa da Etiópia,<sup>4</sup> Andrómeda, segundo se pode deduzir dos testemunhos conservados; o enredo dessa tragédia “dramatizava o resgate de uma princesa em apuros (Andrómeda), talvez seguido de uma tentativa frustrada de assassinar o herói (Perseu)”<sup>5</sup>.

A qualquer uma dessas figuras femininas se impõe a necessidade de salvação, de recuperação da identidade. Como poderá tudo isso processar-se? A resposta é simples: por meio de uma viagem, ainda não aquela que lhes permitirá a fuga, mas a que traz até junto de cada uma o herói que terá um papel determinante na reconquista da identidade perdida, através do reconhecimento e liberdade que se fará pela evasão. No caso de *Ifigénia entre os Tauros*, o herói é Orestes, precisamente o irmão da sacerdotisa de Ártemis, de quem ela nada sabe. O jovem filho de Agamémnon chega à região táurica com Pílates, o seu primo e cunhado. Apesar de o coro glorificar Orestes, reconhecendo-lhe a origem real, próxima da divindade (*II*, v. 170), e de Ifigénia se referir ao irmão como “*Ἀργεὶ σκηπτοῦχον Ὀρέσταν*” (“Orestes, o senhor do cetro de Argos”), a verdade é que o comportamento do herói não se revela tão ilustre ou corajoso como o julgam as cativas entre os Tauros.

Assassino da própria mãe, Orestes parte rumo aos confins da terra táurica para cumprir o que lhe fora imposto por Apolo: apoderar-se da estátua da deusa Ártemis, “pela argúcia ou pela sorte e que, depois de ter corrido esse perigo, a levasse para o território dos Atenenses” (*IT*, v. 89-90). Para isso, o jovem herói faz-se acompanhar do primo, vigilante ajuizado e cúmplice da investida do príncipe de Argos (*IT*, v. 66-76). A relação que os dois mantêm é de amizade e interajuda, mas Pílates demarca-se pela sensatez, e Orestes não hesita em pedir-lhe auxílio, logo depois de aportados na terra dos Tauros e de terem localizado o templo de Ártemis. O herói manifesta dúvidas e receios quanto ao que ali poderão encontrar (*IT*, v. 94-122).

A conversa entre os dois amigos revela-se de particular importância para se traçar o retrato do herói e do seu companheiro. A enumeração de questões que Orestes coloca a Pílates mostra o quão confuso e amedrontado se encontra o primeiro (*IT*, v. 94-103). A simples pergunta “τί ὄρωμεν” evidencia a inexperiência do jovem filho de Agamémnon, pelo que a jornada que empreende se reveste de um carácter formativo, um pouco à semelhança do que sucede com Telémaco, quando se propõe saber novas do pai, Ulisses. Apoiando-se em Pílates, a quem reconhece o papel de ajudante nos trabalhos que lhe são impostos, Orestes não é um herói corajoso, bem pelo contrário: vê na fuga a solução para os seus medos e anseios. Trata-se no fundo de trazer para a cena trágica um herói que se perfila como um anti-herói, tornando-o um contraponto do paradigma do ideal épico.

O companheiro, por seu turno, responde ao príncipe de Argos com sobriedade e siso, evocando os atos de bravura que ambos devem abraçar. Em primeiro lugar, exclui a hipótese de fuga, atitude imprópria e desmerecedora da condição aristocrática que os dois encarnam (*IT*, v. 104). É o comportamento mais insensato que pode ter um herói, tal qual o soldado que jamais deserta do campo de batalha. Em segundo lugar, Pílates adverte o primo para a necessidade de se confiar na previsão divina (*IT*, v. 105), i.e., Apolo acreditou em Orestes para lhe impor uma missão. O herói deve, portanto, demonstrar autoconfiança. Por fim, astuto



e responsável, o comparsa conclui que aos corajosos cabe enfrentar os desafios, para mais após uma longa viagem. Por isso, há que engendrar um plano: inicialmente, devem o herói e o companheiro esconder-se e resguardar-se do inimigo para, depois e no momento certo, agirem e concretizarem a incumbência de Apolo (*IT*, v. 106-115).

Do diálogo travado entre os dois, resulta uma inversão de papéis: o herói cede à proposta sensata e aos conselhos do companheiro (*IT*, v. 116-122), situação que o afasta do arquétipo do jovem *aristós* que “é o centro e a força condutora de cada etapa da intriga, quer pelo vigor do seu braço quer por um espírito de recursos inesgotáveis, que lhe conferem a capacidade de resistir a todas as adversidades”.<sup>6</sup> De qualquer modo, aos olhos de um dos boieiros da terra dos Tauros, os dois rapazes estrangeiros que ele avista (*IT*, v. 267-268, 272-274)

δαίμονές τινες/θάσσουσιν οἶδε,  
[...]  
εἴτ' οὖν ἐπ' ἀκταῖς θάσσετον Διοσκόρω,  
ἢ Νηρέως ἀγάλαθ', ὃς τὸν εὐγενῆ  
ἔτικτε πεντήκοντα Νηρηίδων χορόν.

são divindades, aqueles que ali estão sentados,  
[...]  
são talvez os Dioscuros ali sentados junto ao mar, ou os belos filhos de Nereu, de quem nasceu o nobre coro das cinquenta Nereides.

É pela aparência que o servo caracteriza o herói e o companheiro. Embora sejam tomados por “marinheiros naufragos” (*IT*, v. 276), o aspeto não é de todo indigente, pois são assemelhados a figuras divinas, até mesmo aos corajosos gémeos Castor e Pólux ou aos filhos de Nereu, que a tradição apresenta como sendo peritos nas armas. Ou seja, enquanto Orestes, que envergava uma “túnica de fino tecido entrançado” (v. 312-313), se mostra receoso e desnorteado perante o companheiro Pílates, relativamente ao modo como deverá cumprir a missão na terra dos Tauros, os boieiros assumem, pela imagem exterior que têm dos dois estrangeiros, que eles são fortes e destemidos. Um aspeto,



porém, compromete essa percepção: é quando o herói se toma de loucura, convencido de que o perseguem as Erínias (*IT*, v. 296-300).

A cena descrita dá conta da impetuosidade de Orestes. A perseguição de que se sente vítima é fruto da sua imaginação e o comportamento animalesco que revela, “qual leão” no “meio das bezerras”, ilustra um acesso de insânia que normalmente não se adequa ao perfil do herói épico. Desembainhar a espada para golpear e ferir é um ato de bravura que se tem no campo de batalha, contra o inimigo. Aos boieiros da terra dos Tauros é dado presenciar uma espécie de representação teatral de um herói desvairado que se põe a lutar contra animais indefesos que ele toma pelas furiosas Erínias.

De modo mais reservado, apresenta-se Menelau, o herói de *Helena*.<sup>7</sup> Tal como Ulisses, também ele veio dar a uma terra desconhecida – o Egito, mais uma no rol das suas errâncias pelo mar. Contudo, ter aportado aí não resulta de uma imposição ou do objetivo de levar a cabo uma missão. Foi fruto de um naufrágio, quando o soberano lacedemónio mais pretende é regressar à sua pátria. O herói surge em cena sozinho, em trajes andrajosos, e lamenta a condição a que se vê votado, enquanto se encaminha para o palácio do faraó (*Hel.*, v. 399-435); como “*un naufragé en haillons, il est loin d’avoir l’aspect glorieux d’un héros conquérant*”.<sup>8</sup> Através dessa recriação de Menelau, Eurípides retoma o motivo do herói mendigo, bem da sua preferência,<sup>9</sup> imprimindo-lhe um efeito patético que pode comprometer a dignidade do rei espartano.<sup>10</sup>

A lamentação de Menelau explicita o objetivo e as etapas da viagem como a tradição convencionou: o herói almeja alcançar a pátria de onde está ausente desde que foram destruídas as muralhas de Troia. Mas a jornada não lhe tem sido fácil: o “mar glauco” tem-no levado às paragens mais hostis e não o tem poupado a perdas e sofrimentos (*Hel.*, v. 399-409). É na pele de um “desventurado náufrago”, qual Ulisses quando aporta na terra dos feaces, que Menelau chega à região do Nilo. Além dos perigos que enfrentou ao longo da expedição marítima, o viajante vê-se

agora coberto de andrajos que o envergonham e desgraçam a sua condição de *aristós* (*Hel.*, v. 413-416); e é para dar alento aos companheiros sobreviventes (v. 423-426) que se expõe perante o sumptuoso palácio de Proteu. O modo como Menelau se apresenta recorda a chegada de Ulisses a Ítaca, disfarçado de mendigo por engenho de Atena (*Od.* XIII, v. 430-438). Embora o protagonista da *Odisseia* tenha alcançado a tão desejada pátria e Menelau esteja errante por terras inóspitas, a recriação do motivo e do retrato do herói homérico é evidente.

Descerrada a porta do imponente palácio, o herói é destrutado pela anciã que o recebe, mas logo Menelau, conhecedor dos procedimentos impostos pela hospitalidade, alude ao direito/dever que deve ser garantido aos estrangeiros em viagem, pois “a violação deste direito/dever configuraria uma ofensa à divindade protetora do hóspede ou do estrangeiro (*xénos*), Zeus *Xenios*”,<sup>11</sup> e apresenta-se (*Hel.*, v. 449). Longe está o herói de pensar que a paragem a que as “ondas revoltas do mar glauco” o sujeitou alberga a sua verdadeira esposa, Helena.

Em *Andrómeda*, o herói em viagem é Perseu, filho de Dánae e Zeus, que, a julgar pelas fontes,<sup>12</sup> faz uma entrada sensacional em cena, “voando com as suas sandálias aladas, possivelmente com o auxílio da *μηχανή*”.<sup>13</sup> O viajante tinha cumprida a sua missão – decapitar Medusa – e dirigia-se para Argos, empunhando precisamente a cabeça da Górgona, quando se depara com uma virgem em apuros, amarrada a um rochedo como vítima de propiciação para um monstro marinho. Rendido aos encantos de Andrómeda (fr. 138), Perseu logo se apaixona, e

os comentadores supõem que o resgate da princesa da ameaça do monstro se daria já no primeiro episódio, mas não é claro como se desenrolaria a ação a partir daí.<sup>14</sup>

Embora se afaste, em certos traços, dos protagonistas masculinos de *Ifigénia entre os Tauros* e *Helena*, esse herói divino não é um náufrago ou fugitivo, mas a sua viagem também resulta do cumprimento de uma incumbência, a qual acaba por ser

interrompida pelo resgate de Andrómeda que se impõe a meio caminho.

De acordo com o tratamento que se tem dado ao mito – e no qual se terá inspirado Eurípides –, lê-se, a propósito do herói Perseu, o seguinte em Pseudo-Apolodoro:<sup>15</sup>

ταύτην θεασάμενος ὁ Περσεύς καὶ ἐρασθεὶς ἀναιρήσειν ὑπέσχετο Κηφεὶ τὸ κῆτος, εἰ μέλλει σωθεῖσάν αὐτὴν αὐτῷ δώσειν γυναῖκα. ἐπὶ τούτοις γενομένων ὄρκων, ὑποστὰς τὸ κῆτος ἔκτεινε καὶ τὴν Ἀνδρομέδαν ἔλυσεν. ἐπιβουλεύοντος δὲ αὐτῷ Φινέως, ὃς ἦν ἀδελφὸς τοῦ Κηφέως ἐγγεγυημένος πρῶτος τὴν Ἀνδρομέδαν, μαθὼν τὴν ἐπιβουλήν, τὴν Γοργόνα δείξας μετὰ τῶν συνεπιβουλεύοντων αὐτὸν ἐλίθωσε παραχρῆμα.

Perseu, quando a viu, logo se apaixonou e prometeu a Cefeu libertá-la do monstro, caso ele lha desse, depois de salva, como esposa. Feito este juramento, Perseu enfrentou o monstro e matou-o, libertando Andrómeda. Mas Fineu, o irmão a quem Cefeu havia primeiramente prometido Andrómeda, conspirou contra ele. Tendo descoberto a conspiração, [Perseu] mostrou-lhe, acompanhado dos seus cúmplices, a [cabeça da] Górgona e petrificou-os no momento.<sup>16</sup>

Desse testemunho, infere-se que Perseu toma a salvação de Andrómeda como uma prova de paixão e, para a libertar, enfrenta o monstro ao qual ela estava exposta e lida com conspirações e adversidades de opositores, como Fineu. Contrariamente a Orestes e a Menelau, esse herói configura, pela sua atuação, traços que o aproximam dos ideais épicos do heroísmo, como a luta contra seres fantasiosos ou o ter de enfrentar qualquer adversidade em nome de uma paixão ou de um amor. É o que parece suceder, por exemplo, com Ulisses, para quem o regresso à pátria permite reencontrar-se com Penélope, que fielmente o aguarda; e a longa jornada que o herói homérico empreende com vista à concretização do seu objetivo leva-o a enfrentar grandes contrariedades e perigos, entre tempestades marítimas e encontros com monstros e criaturas inusitadas que lhe dificultam a viagem. Mas se, em *Andrômeda*, o motivo do amor romântico parece ter sido a grande novidade, justamente por ser praticamente inédito,

na *Odisseia* o amor ou paixão por Penélope nunca é apresentado como principal motivação de Ulisses.<sup>17</sup> Sobre o tema na *Andrômeda*, recomendo a leitura de J. Gibert 1999 – *Falling in love with Euripides* (“*Andromeda*”).

## 2 O RECONHECIMENTO DOS HERÓIS

Em *Ifigénia entre os Tauros* e em *Helena*, a viagem que os protagonistas masculinos fazem resulta em cenas de reconhecimento que permitem às personagens implicadas nesse processo recuperar a identidade. Superados os perigos de uma jornada no mar, bem ao jeito homérico (*II*, v. 421-436), e tendo chegado à terra indicada por Apolo, Orestes e Pílates são convertidos, segundo a lei táurica, em vítimas de propiciação a oferecer à deusa Ártemis. Perante Ifigénia, questionado acerca da respetiva identidade, o herói não se nomeia nem a si nem ao seu companheiro (*II*, v. 498):

φιλότητί γ' ἔσμὲν δ' οὐ κασιγνήτω, γύναι.

Somos irmãos por laços de amizade, não por sangue.

Os termos em que a apresentação é feita caracteriza a relação entre os dois jovens: é a amizade que os une, não o sangue; é como se o traço congénito não assumisse qualquer relevância para o herói. Essa dupla em viagem atua em conformidade com os laços de afeição que cada um nutre pelo outro, pois não há uma imposição diretamente familiar. Contrariamente a Ulisses, que conta durante parte da sua empresa com a ajuda de vários companheiros e em Ítaca acaba por ser apoiado pelo filho, Telémaco, os dois viajantes de *Ifigénia entre os Tauros* recriam, até certo ponto, o paradigma homérico.

Depois de Orestes dizer a Ifigénia que tem “Argos por pátria” (*II*, v. 508), a sacerdotisa de Ártemis pergunta-lhe informações sobre Troia e a família dos Atridas, e, apesar do destino funesto que aquela terra inóspita reserva aos estrangeiros que lá aportem, a princesa propõe que um dos estrangeiros seja

poupado e que retorne a Argos na qualidade de portador de notícias suas para a respetiva família. O herói oferece-se para ser sacrificado à deusa no lugar do seu companheiro, provando uma vez mais que a lealdade existente entre ele e Pílates supera a própria morte. Ifigénia aceita a decisão. Levantando-se a hipótese de o companheiro perder a carta ou ser roubado na viagem de regresso a Argos, faz-se a leitura do respetivo conteúdo em voz alta pela heroína. Sabendo do que se trata, Pílates guarda, assim, na memória a informação que terá de transmitir aos destinatários da mensagem. Aí se desencadeia uma das cenas de reconhecimento mais célebres da tragédia grega, segundo Aristóteles.<sup>18</sup>

Não são sinais exteriores nem recordações os elementos que processam a anagnórise entre os irmãos. A leitura da carta por Ifigénia divulga progressivamente a sua identidade e

o diálogo em crescendo leva ao clímax, em que o *páthos* se revela, as personagens se reencontram e a alteração definitiva do curso dos acontecimentos na economia da peça acontece. Orestes é o primeiro a identificar a irmã, acabando esta por reconhecer também o irmão que julgava morto. Depois, percebe que Pílates, além de seu primo, é também seu cunhado, visto que está casado com Electra, irmã que ela também não sabia viva. No espaço de poucos minutos, Ifigénia volta a ganhar toda uma família que pensava irremediavelmente perdida, e a esperança de regressar a Argos, sua pátria, revitaliza-se.<sup>19</sup>

Reencontrados os irmãos, que nunca se conheceram e de cuja existência duvidavam, são as palavras de afeto que dominam a cena. Ifigénia explode em saudações de clara emoção, pois aquele que há momentos era o estrangeiro condenado ao sacrifício é agora o seu estimado irmão mais novo – “Ó meu querido” (v. 815), “Ó meu irmão mais querido” (v. 829), “Ó meu querido menino” (v. 830) –, que ela abraça com carinho (v. 903-905). Depois de inteirada por Orestes sobre o que os dois amigos têm de fazer na terra dos Tauros, a sacerdotisa aceita colaborar com eles. À dupla, junta-se, portanto, um terceiro elemento. Juntos vão engendrar a viagem de fuga daquela terra.

Em *Helena*, o reconhecimento dos heróis, embora se processe de modo diferente, regista algumas semelhanças ao nível dos antecedentes. Tal como Ifigénia, que julgava Orestes morto, também Helena expressa a sua desesperança no início da peça (*Hel.*, v. 290-292):

εἰ μὲν γὰρ ἔζη πρόσις, ἀνεγνώσθημεν ἂν  
ἐλθόντες, ἃ φανέρ' ἦν μόνοις, ἐς ζύμβολα.  
νῦν δ' οὔτε τοῦτ' ἔστ' οὔτε μὴ σωθῆ ποτε.

Se meu esposo estivesse vivo, reconhecer-nos-íamos através de sinais que apenas para nós seriam evidentes. Mas nem mesmo essa salvação me resta.<sup>20</sup>

A heroína descarta desde logo a hipótese de Menelau estar vivo e refere-se aos sinais que só aos dois dizem respeito como forma possível de reconhecimento. Essa constatação lembra o episódio com que Penélope se depara, quando o seu esposo lhe revela a identidade; a mulher de Ulisses exige da parte do homem que tem diante de si sinais que apenas para o casal seriam inequívocos. Na verdade, de modo idêntico ao soberano de Ítaca, Menelau apresenta-se no palácio do faraó perante Helena em trajos de mendigo (*Hel.*, v. 510-513), o que lhe causa repulsa (v. 544-545, 554):

Ἑλένη  
τάφω ξυνάψω κῶλον; ἄγριος δέ τις  
μορφὴν δὲ ἔστιν, ὅς με θηράται λαβεῖν.  
[...]  
καὶ μὴν στολήν γ' ἄμορφον ἀμφὶ σώμ' ἔχεις.

Helena  
Que ar selvagem o deste homem que me persegue para fazer de mim sua presa.  
[...]  
Mas as vestes que te cobrem o corpo são assustadoras.

O reconhecimento entre marido e mulher está iminente, e começa a operar-se por meio de sinais exteriores, mesmo que os trapos que enverga o herói o tornem, num primeiro instante,

desprezivelmente irreconhecível. Às questões sobre o nome e a proveniência de ambos, as respostas surgem, entre espanto e dúvida, reveladoras da identidade de Helena e Menelau (*Hel.*, v. 557-566). A propósito dessa cena, Oliveira destaca que

a repetição anafórica do termo *Hellenis*, fonicamente muito próximo do nome da protagonista, é uma clara subtileza linguística usada por Eurípides, conhecido adepto dos jogos vocabulares, para adensar o *suspense*.<sup>21</sup>

Mas impõe-se a incerteza a Menelau: como é possível estar diante da esposa se ele próprio a deixou enclausurada numa caverna antes de ter aportado ao Egito? Que visão vem a ser aquela com a qual se deparam os olhos do soberano de Esparta? Helena, que Eurípides concebe como motivo de um jogo de duplos, informa Menelau de que ela é a verdadeira mulher, em carne e osso, enquanto a outra Helena é um *eídolon* que Páris arrebatou para Troia: “Eu nunca fui para Troia; era apenas uma imagem minha o que lá estava” (*Hel.*, v. 582). O que para a protagonista é uma certeza evidente, para o herói só pode ser um embuste, mesmo que resultado de mãos divinas (*Hel.*, v. 583-595). A anagnórise não se concretiza afinal, a julgar pela recusa de Menelau em aceitar que a figura feminina à sua frente seja Helena, a sua esposa, que nunca foi para Ílion e que nunca causou mal algum nem ao marido, nem à Grécia. A culpa da guerra de Troia deve-se a uma imagem que tem o seu nome, porque esse – o nome – “pode estar em toda a parte; a pessoa, não” (*Hel.*, v. 588).

Essa cena de reconhecimento, que se pretende emotiva pelo reencontro entre Menelau e Helena, falha e torna-se numa espécie de jogo em que o herói recusa acreditar na sucessão de justificativas que lhe apresenta uma mulher “tão semelhante a Helena” (v. 591). A anagnórise que o poeta trágico recria nesse passo afasta-se, portanto, dos episódios comoventes dos reencontros entre Ulisses e Penélope, igualmente marido e esposa, e entre os irmãos Orestes e Ifigénia, o que não deixa de constituir um tratamento inovador do motivo. E que razão terá levado Eurípides a optar por esse desvio no processo de reconhecimento



dos heróis? Será que atribui a outra figura o papel de o efetivar de veras?

Na verdade, é um velho servo de Menelau, que se apresenta em cena como portador de uma mensagem, quem garante de facto a anagnórise. Encarregado de vigiar o *éidolon* de Helena aprisionado, eis que é dada a conhecer a notícia (*Hel.*, v. 605-607):

βέβηκεν ἄλοχος σὴ πρὸς αἰθέρος πτυχᾶς  
ἀρθείσ' ἄφαντος: οὐρανῶ δὲ κρύπτεται  
λιποῦσα σεμνὸν ἄντρον οὐ σφ' ἐσώζομεν,

A tua esposa desapareceu, ascendendo, invisível, aos vales etéreos. Deixou a sagrada caverna onde estava à nossa guarda e eclipsou-se nos céus.

Esse o feliz recado que tanto emociona Menelau e muito tranquiliza Helena. As incertezas esvaem-se, e o desaparecimento da falsa Helena permite àquela mulher recuperar a identidade da qual o marido duvidava. O modo como o herói reage perante todo o processo de duplicação da figura de Helena não deixa de evidenciar coragem, mesmo que se revele cauteloso e ponderado, pois “*le courage de Ménélas apparaît-il comme une conquête sur soi-même, le courage réfléchi d’un homme plutôt que la bravoure spontanée d’un héros*”.<sup>22</sup> Assim sendo, o poeta trágico não integra os traços da impetuosidade e da intrepidez que caracterizam o herói épico no retrato de Menelau, uma vez que pretende humanizá-lo, destituindo-o das feições extraordinárias e sobre-humanas que corporizam, por exemplo, Aquiles ou Ulisses.

### 3 A VIAGEM: FUGA E REGRESSO À PÁTRIA

Tendo em conta os elementos paradigmáticos da viagem de Ulisses, tal como narrada na *Odisseia*, as peças euripidianas em análise reelaboram a finalidade da jornada que aos heróis se impõe: a fuga. Na cena dramática, nota Wright,

*it is not often that captivity and escape are highly unusual subjects for tragedy. In fact, the escape-theme is almost unparalleled in extant tragedy. While it is true that tragedies were always greatly varied in their subject matter, and that a motif of 'catastrophe survived' characterizes several Euripidean tragedies, nevertheless escape from imprisonment or oppression is a remarkable subject for a tragedy even of this sort.<sup>23</sup>*

Na verdade, em *Ifigénia entre os Tauros* e em *Helena*, os protagonistas veem-se obrigados a fugir de um inimigo terrível, depois de processado o reconhecimento. A essa fuga, que implica a arquitetura de um estratagema elaborado, associa-se também uma viagem de νόστος: Ifigénia, Orestes e Píades tencionam regressar a Argos, e Helena e Menelau, a Esparta. Dos escassos fragmentos de *Andrómeda*, é possível deduzir-se que haverá igualmente uma fuga, a do monstro marinho perante o qual está exposta a heroína, mas o lugar para onde Perseu a levará é desconhecido. Continuando, porém, no âmbito da especulação, que assenta na tradição mítica, Atenas será o destino da viagem, pois é para lá que o herói deve levar a prova do cumprimento da missão de que foi incumbido: decapitar a Górgona.

É a preparação da evasão o que, neste momento, importa comentar, até porque o desfecho das peças conservadas culmina com a partida dos fugitivos rumo à pátria, e não se tem acesso à narrativa das viagens de regresso. Sabe-se, todavia, que, em qualquer uma das tragédias, há o auxílio divino na concretização da fuga, e, tanto em *Ifigénia entre os Tauros*, como em *Helena*, cabe ao elemento feminino a maquinação do esquema para fugir. E a base do plano é semelhante: Ifigénia e Helena têm de enganar aquele que se apresenta no papel de inimigo ou de oponente à vontade dos heróis; no caso da primeira, é Toas, o soberano da região dos Tauros; no caso da segunda, é Teoclímeneo, o faraó com quem Helena deverá casar. O modo como o dolo se desenvolve é, contudo, diferente nas duas peças.

Ifigénia é quem cumpre a incumbência feita a Orestes por Apolo, i.e., apodera-se da estátua da deusa Ártemis, tarefa que no

fundo não lhe causa qualquer dificuldade, uma vez que, desempenhando o papel de sacerdotisa da divindade, tem livre acesso ao templo (*IT*, v. 1159); desse trabalho, fica o herói dispensado, portanto. O mesmo se dirá da proteção que a heroína presta à dupla de condenados. Surpreendida por Toas, Ifigénia, astuta, diz que vai “purificar a imagem de madeira da deusa” (*IT*, v. 1109), assim como os dois estrangeiros, os quais se encontram contaminados por crimes cometidos. A palavra da sacerdotisa afigura-se suficiente para convencer e enganar o rei. Orestes e Pílates só têm de aguardar pelas instruções de Ifigénia.

Já em *Helena* o plano que esposa e marido arquitetam é mais elaborado. A fuga é engendrada com o objetivo de ambos regressarem a Esparta, e Menelau põe a hipótese de, sendo necessário, matar Teoclímeno para que tal se concretize, o que Helena contraria como alternativa inadequada. Segundo ela, Teónoe, que concorda em não os denunciar para que a fuga se torne possível, não aceitará a morte do irmão como uma consequência, o que torna Helena mais sensata do que o marido. Na verdade, é ela o cérebro da artimanha, fingindo chorar a notícia da morte do marido diante do pretendente egípcio. O conluio desencadeia-se na perfeição, porque os heróis contam com a anuência e cobertura de Teónoe, a irmã do soberano (*Hel*, v. 1034).

Perante o filho de Proteu, a falsa viúva informa-o da notícia da morte de Menelau e pede-lhe que providencie uma embarcação para que, segundo o costume grego, ela possa homenagear o naufrago no mar e deve fazê-lo longe da costa, porque evita poluições; assim lançar oferendas ao marido é a efetivação da fuga. A figura feminina assevera que toda essa informação, engenhosamente inventada, trouxe-lha um mensageiro que permanece em silêncio diante dos dois. É o próprio Menelau. A recriação que se opera coloca o vivo a trazer a notícia de que está morto para poder sobreviver e fugir.

Ora, a astúcia de Helena, que assume claramente o protagonismo na dupla que cria com o marido, é tal que se serve dos farrapos – os que trazia Menelau e que a impediram de o

reconhecer momentos antes – como provas a apresentar a Teoclímeno de que o esposo está, na verdade, morto. É um estratagema de mestria. Quando Menelau, disfarçado de mensageiro, quebra o silêncio para corroborar o que Helena diz ao soberano, o público e o faraó assistem *in momento* à encenação de um embuste perfeito. Como se não bastasse Teoclímeno acreditar naquilo que aos seus olhos se representa, tal qual um espectador de outra peça dentro daquela em que ele, por ironia, é a personagem enganada, ao falso mensageiro são dadas “vestes condignas e mantimentos” (*Hel.*, v. 1284), “já que é de penúria o estado” (*Hel.*, v. 1285) em que se encontra. É a própria Helena quem se encarrega de preparar Menelau, dando-lhe banho e trocando-lhe os andrajos de naufrago pelas vestimentas faustosas de um Atrida (*Hel.*, v. 1381). O episódio que a heroína relata ao coro lembra uma cena homérica:

[N]a *Odisseia* (23.153-155), de modo semelhante, o rei de Ítaca é banhado e recebe vestes limpas antes do reencontro com Penélope. Os versos anunciam, pois, num quadro de associações que aproxima Menelau da figura de Ulisses, a reunião do casal real espartano, que coincidirá com a fuga rumo à Hélade.<sup>24</sup>

Enganados aqueles que se assumem como obstáculos à empresa dos heróis, Toas e Teoclímeno, a dupla formada por Orestes e Pílates, em *Ifigénia entre os Tauros*, ganha um terceiro elemento e, em *Helena*, Menelau vê na figura da mulher a companheira para prosseguir viagem. Em ambas as peças, o poeta atribui à mulher um papel decisivo a vários níveis. Numa primeira fase, a recepção dos viajantes – tanto os que vêm cumprir uma missão, como os que naufragam errantes – é feita pela protagonista, e é ela quem se encarrega do processo de reconhecimento dos heróis. Num segundo momento, são Ifigénia e Helena os cérebros da operação de dolo que se desencadeia para proteger, por um lado, os estrangeiros aportados àquelas terras inóspitas, e para preparar a fuga e partir rumo às terras pátrias. O protagonismo atribuído à

mulher, enquanto companheira do herói em viagem, é uma renovação do motivo.

O que Eurípides recria a partir da tradição e as técnicas e estratégias dramáticas que ele desenvolve

*is what makes each play a unique artistic and intellectual achievement. This is true of all tragedies – but in the escape – tragedies, however, I would argue further that Euripides has not simply ‘made use of’ myth, but has written plays which are, in an important sense, actually about myth and fiction.<sup>25</sup>*

É como se o poeta, nas peças analisadas, propusesse uma exploração das inconsistências e paradoxos dos mitos que, em particular, estruturam a temática da viagem enquanto fuga e/ou libertação, depois de recuperada a identidade dos heróis nela implicados.

ABSTRACT

Travel motif is a fruitful literary theme. Established by the Homeric epic, there were many authors who recreate it in their works, regardless of the literary genre cultivated. Within the scope of Greek theater, particularly tragedy, from the vast work of Euripides, there are three productions that develop, in a more significant way, the motif of the travel journey: *Iphigenia among the Taurus*, *Helen* and *Andromeda*. This article aims to show how the travel journey imposed on heroes allows them to recover their identity, on several levels. Imbued with a mission, the wandering journey they experience guarantees them, through anagnorisis, sometimes regaining a lost status, sometimes meeting a family member who was thought dead or non-existent, sometimes recovering true love, sometimes finding it, the true love, for the first time. These, and other aspects that arise from them, are the object of our study, which aims to analyze and comment on the way in which Euripides recreated, in the tragic scene, the *tópos* of the travel journey, based on the models traditionally imposed by the Homeric epic, and demonstrated originality and boldness.

KEYWORDS

Travel; Hero; Euripides; Tragedy.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALLAN, W. **Eurípides Helen**. Cambridge: University Press, 2008.
- ALMEIDA, C. **Eurípides**: Ifigénia em Áulide. Coimbra: Fundação Calouste Gulbenkian; J.N.I.C.T, 1998.
- BUBEL, F. **Eurípides**: Andromeda. Stuttgart: Loeb, 1991.
- CREPALDI, C.L. Os fragmentos de *Andrômeda* de Eurípides. **Estudos Linguísticos e Literários**, n. 55, p. 356-373, 2016.
- DIGLLE, J. **Euripidis Fabulae**: tomus I. Oxford: University Press, 1984.
- \_\_\_\_\_. **Euripidis Fabulae**: tomus II. Oxford: University Press, 1984.
- DIRAT, M. Le personnage de Ménélas dans Hélène. **Pallas**, n. 23, 1976, p. 3-17.
- GIBERT, J. Falling in Love With Euripides ('Andromeda'). **Illinois Classical Studies**, n. 24/25, 1999, p. 75-91.
- JOUAN, F. **Euripide**: tragédies. Iphigénie à Aulis. Paris: Les Belles Lettres, 1983.
- KANNICHT, R. **Tragicorum Graecorum Fragmenta**. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2004. (vol. 5: Eurípides).
- RODRIGUES, N.S. Introdução a Ifigénia entre os Tauros. In: SILVA, M.F. (coord.). **Tragédias III**: Eurípides. Lisboa, Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 2018. p. 137-154.
- SILVA, M.F. Ecos da Odisseia na Helena de Eurípides. **Máthesis**, n. 13, 2004, p. 227-242.
- SILVA, M.F. (coord.) **Eurípides**: tragédias I. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 2009.
- \_\_\_\_\_. (coord.) **Eurípides**: tragédias II. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 2010.
- \_\_\_\_\_. (coord.) **Eurípides**: tragédias III. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 2018.
- WRIGHT, M. **Eurípides' Escape-Tragedies**: a Study of Helen, Andromeda and Iphigenia among the Taurians. Oxford: University Press, 2005.



- <sup>1</sup> Silva, 2004, p. 227.
- <sup>2</sup> Wright, 2005, p. 35.
- <sup>3</sup> *ide* Kannicht *TrGF*.
- <sup>4</sup> Essa é a informação apresentada pela tradição mítica e que Wright (2005, p. 78) toma, com reservas, como o local onde se desenrola a ação dramática.
- <sup>5</sup> Crepaldi, 2016, p. 357.
- <sup>6</sup> Silva, 2004, p. 227.
- <sup>7</sup> Dirat (1976, p. 3) refere que “*le personnage de Ménélas est assez souvent maltraité dans le théâtre d’Euripide. Mari berné, lâche guerrier, homme égoïste et cynique, tel apparaît le tortionnaire d’Andromaque, piteusement mis en fuite par le vieil Égée, le justicier douteux des Troyennes, l’oncle indifférent d’Oreste, le frère abusif d’Iphigénie à Aulis. Mais on sait aussi qu’Hélène est une pièce bien différente des autres, et il est naturel que le Ménélas de cette pièce se distingue aussi*”.
- <sup>8</sup> Dirat, 1976, p. 5.
- <sup>9</sup> Depois da peça representada em 438 a.C., *Télefo*, Eurípides ficou conhecido pelo poeta criador dos heróis mendigos (cf. por exemplo a paródia do motivo feita por Aristófanes em *Acarnenses*).
- <sup>10</sup> Dirat, 1976, p. 5.
- <sup>11</sup> Oliveira, 2019, p. 344, n. 33.
- <sup>12</sup> Fr. 124 Kannicht.
- <sup>13</sup> Crepaldi, 2016, p. 358.
- <sup>14</sup> *Idem*, *ibidem*.
- <sup>15</sup> *Biblioteca* 2.4.3.
- <sup>16</sup> A tradução é da nossa autoria.
- <sup>17</sup> Para um estudo aprofundado da questão do amor romântico em *Andrómeda*, *vide* Gilbert 1999.
- <sup>18</sup> *Po.* 1452b5-7, 1454a7, 1454b31-35, 1455a17-19.
- <sup>19</sup> Rodrigues, 2018, p. 141-142.
- <sup>20</sup> Segue-se a tradução portuguesa de Alessandra Oliveira, in Silva, 2018.
- <sup>21</sup> Oliveira, 2018, p. 348, n. 34.
- <sup>22</sup> Dirat, 1976, p. 6.
- <sup>23</sup> Wright, 2005, p. 43-44.
- <sup>24</sup> Oliveira, 2018, p. 375, n. 69.
- <sup>25</sup> Wright, 2005, p. 57.