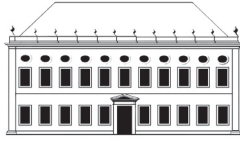


Maria de Fátima Sousa e Silva
Coordenação

Furor
Ensaaios sobre a
obra dramática
de Hélia Correia

(Página deixada propositadamente em branco)



D O C U M E N T O S

COORDENAÇÃO EDITORIAL
Imprensa da Universidade de Coimbra
URL: http://www.uc.pt/imprensa_uc

CONCEPÇÃO GRÁFICA
António Barros

PAGINAÇÃO
Inova

EXECUÇÃO GRÁFICA
Inova – Artes Gráficas
Porto

ISBN
972-8704-94-1

ISBN DIGITAL
978-989-26-0391-9

DOI
<http://dx.doi.org/10.14195/978-989-26-0391-9>

DEPÓSITO LEGAL
247166/06

© OUTUBRO, 2006, IMPRENSA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA

OBRA PUBLICADA COM O APOIO DE:

Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos

FCT Fundação para a Ciência e a Tecnologia

MINISTÉRIO DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR Portugal

Maria de Fátima Sousa e Silva
Coordenação



uror

Ensaio sobre a
obra dramática
de Hélia Correia

(Página deixada propositadamente em branco)

ÍNDICE

5

| | |
|---|-----|
| Jorge da Silva Melo | |
| Continuar a escrever | 7 |
| | |
| Maria de Fátima Silva | |
| Antígona, o fruto de uma cepa deformada. Hélia Correia, <i>Perdição</i> | 11 |
| | |
| Carmen Leal Soares | |
| O exílio afectivo de Antígona na <i>Perdição</i> de Hélia Correia | 27 |
| | |
| Maria do Céu Fialho | |
| O mito clássico no teatro de Hélia Correia ou o cansaço da tradição | 47 |
| | |
| Isabel Capelo Gil | |
| Espectros literários: <i>Perdição</i> de Hélia Correia | 61 |
| | |
| Hilary Owen | |
| «Antígonas Antagónicas»: Género, Génio e a Política de « <i>Performance</i> » em <i>Perdição</i> e <i>Florabela</i> de Hélia Correia | 77 |
| | |
| Maria de Fátima Silva | |
| Mitos em crise. Hélia Correia, <i>O Rancor</i> | 93 |
| | |
| Maria de Fátima Silva | |
| A ama – um motivo clássico no <i>Rancor</i> de Hélia Correia | 115 |

| | | |
|---|--|-----|
| | Maria Manuel Lisboa | |
| | Amor, Rancor e Guerra em Hélia Correia «Até ao fim do mundo» | 129 |
| 6 | Tatjana Manojlovich | |
| | Personagens de Antígona, Helena e de Medeia na trilogia de Hélia Correia | 155 |
| | Maria de Fátima Silva | |
| | Linguagem, barbarismo e civilização. Hélia Correia, <i>Desmesura</i> | 173 |

CONTINUAR A ESCREVER

A literatura não se sente bem no mundo de que dispomos e a que chegámos.

Hélia Correia, de uma entrevista a Ana Marques Gastão
(*Diário de Notícias*)

Será porque criaram mitos, sínteses dilacerantes, será porque ainda nos perguntamos «porquê?» (porquê a guerra, porquê a lei, porquê a mudança, porquê a desobediência, porquê o abandono, porquê os sexos...), será porque eles responderam, mas também não responderam, perguntaram e perguntaram, deram palavras contraditórias, fizeram responder pensamento a pensamento, teatro, dilema, contradição, será porque só a espaços rasgados na incerta brutalidade do nosso tempo lhes ouvimos a voz, que não é uma mas são várias, sobrepostas vozes para sempre perdidas entre traduções e dicções longínquas, remotos sons sem música nem dança, será porque os queremos salvar da arqueologia, o certo é que os gregos (os trágicos) nos desafiam.

A continuar a escrever.

E escrevemos sobre o que escreveram e inventaram, sobre o modo como o fizeram, respondendo-lhes com o que podemos saber sobre nós. E recorreremos às imagens que criaram, imagens doridas, pertinentes, estranhas, inquietantes, escrevemos sobre um tempo perdido da cidade e das vozes.

E sentamo-nos no Teatro de Dionísio, ao sol, e pensamos em nós.

Eu diria que foi porque escreveram que os gregos nos desafiam. Escreveram. E desafiam.

A continuar a escrever.

Escrever não é chegar ao fim, nem ao fim da História, à curva da pergunta, à foz, nem ao fim do percurso, é começar, é ir à nascente, escrever é começar.

E se continuamos a escrever é porque continuamos a começar?

Se, neste livro, se reúnem os possíveis e sérios estudos sobre um teatro, o teatro de Hélia Correia, é porque se continua a escrever a partir das já muitas metamorfoses da escrita que a autora - num período já longo, de 15 anos pausados que são os que vão de «Perdição» (1991) até esta «Desmesura», Medeia de agora mesmo – foi criando, somando, sobrepondo, colando por cima, irrigando com outra água, água de outra língua e de tempos aqui mesmo chegados, levando rainhas à cozinha, o êxtase à paródia, dando às Ménades o coro da sua Antígona, mulheres vindas de outras mulheres, revendo Sófocles com as «Erínias» na mão esquerda, do lado do coração, lado das «Bacantes» que tudo parecem ocupar, dançarinas, cozinheiras, domésticas e peregrinas, aias, amas, confidentes, velhas, irmãs perplexas.

Como se nunca se tivesse chegado às «Euménides», quando ainda as mulheres corriam pela montanha, uivo e dor, mas muito tempo depois...

Passa-se entre mulheres este teatro de Hélia Correia, mulheres, as que não votavam naquilo que os gregos inventaram, metade do céu que não dispunha de bolas brancas ou pretas em dia de decisão e poder, mulheres que ocupam o lugar central da tragédia mas para serem representadas por homens de máscara amplificadora.

E são as mulheres quem vive neste seu teatro de agora, eleitoras do seu destino, questionadoras, revendo o espelho, conversando. E estudando-o.

À arte da tragédia, Hélia Correia rouba o lamento, o canto, o êxtase, a invectiva, a paragem meditativa – e acrescenta a divertida arte da conversação, teia de tempos no gineceu de paródia que inventa e encontra. Para nossa perplexidade.

A perplexidade, mais do que a cura, eis o que este teatro – teatro incessante – nos propõe.

É que somos obrigados a continuar.

Porque ainda não chegámos ao fim, ainda não encontramos a paz, perpétua paz dos filósofos ou a cómica paz dos satíricos, ainda não parámos. E continuamos, por ora.

Incessante, disse, o teatro de Hélia Correia.

Espaçado, de cinco em cinco anos, de seis ou de dez em dez, o seu teatro obedece ao ditado que nos foi feito desde tempos antigos e fundadores: Hélia continua a escrita, continua a escrever.

Talvez seja só isso o teatro.

É que ele nunca chega ao fim: continua.

Imperfeito, inacabado, gesto que só começa e nem tem origem, insistência nocturna.

Talvez seja a Grécia em mim. Há tentativas múltiplas de a entender à luz da nossa lógica e ela escapa-se-lhe. É isso que estimula o meu convívio com os gregos todos os dias, algo da ordem do desejo.

Hélia Correia, de uma entrevista a Ana Marques Gastão (*Diário de Notícias*).

Tentativas múltiplas de a entender, diz Hélia. Por isso mesmo.

O meu convívio com os gregos todos os dias. Também.

E este convívio é continuar a escrever. Não se lhe vê nascente ou foz, apenas o fluir do rio, o rio que se move e ali está, movimento das palavras, que podem ser das personagens, de outros, de comentadores, literatos, estudiosos, doutorandos ou doutores, ensaístas ou professores: elenco de gente que continua, que continua a escrever.

Incessantemente, provisoriamente, por enquanto.

Jorge Silva Melo

Agosto 2006

(Página deixada propositadamente em branco)

ANTÍGONA, O FRUTO DE UMA CEPA DEFORMADA
HÉLIA CORREIA, *PERDIÇÃO**

A concepção inovadora de *Perdição* de Hélia Correia sugere, para além de um contraste evidente com o original, a conclusão da diversidade de leituras que as mesmas fontes proporcionam. Tudo é anticonvencional na produção de Hélia, embora uma leitura atenta do texto sofocliano seja indesmentível sob as novas opções. Mas quer na interpretação temática, como na arquitectura formal, cada pormenor é agora distinto. As informações prévias, que se constituem da lista das personagens e de um enunciado sobre os planos em que a acção se desenvolve, desde logo o anunciam. Ao nome de Antígona, como protagonista incontestada, sucede-se a menção da Ama de Antígona, de Eurídice e Isménia, relegados para depois os nomes de Hémon, Creonte e os das figuras menores do Criado, do Mensageiro e dos Guardas. O reforço da galeria feminina, acrescida de uma Ama de papel preponderante na peça, como o destaque que lhe é dado nesta listagem inicial, criam uma imediata sensação da preponderância deste elemento. Uma nova proporção parece estabelecida entre o masculino e o feminino, além de que a presença da Ama, no circuito mulhêr que rodeia Antígona, deixa no ar um tom mais pessoal e íntimo a cercar a heroína; no texto, uma ambiguidade evidente na natureza desta figura, uma espécie de mão do destino ou *daimon*, ir-se-á consolidando. No fim do elenco anunciado, regista-se ainda a menção de Antígona e da Ama mortas, e de Tirésias. Da surpresa

* Este texto foi antes publicado em *Máscaras Portuguesas de Antígona*, coord. Carlos Morais, Aveiro, 2001, pp. 103-118.

criada por esta síntese, se passa a uma necessária definição dos três planos da acção: o de «Tirésias, o adivinho e cego, muito velho, que preside e comenta os acontecimentos, longe do local da acção»; «um pátio do palácio de Tebas e depois a sala do trono. Aí se desenrolam os diálogos dos vivos»; «um campo de asfódelos na penumbra. As mortas devem atravessá-lo, perdendo cada vez mais a luz e a relação entre elas». Uma palavra preambular merece ainda à autora a componente musical / coro: «um hino a Dioniso será entoado ao longo da peça, nas mudanças de cena, nos silêncios ou como fundo em certos diálogos».

Um simples voltar de página surpreenderá ainda o leitor com a própria disposição gráfica do texto, repartido em duas colunas, encimadas por duas legendas «Vivos», «Mortas». Reservada a acção aos intervenientes vivos, naturalmente, às duas mulheres mortas competirá uma série de comentários breves, paralelos à acção, que descobrem, sob as palavras ditas ou as atitudes tomadas, ocultas intenções ou as interrogações que desvendam o próprio paradoxo de cada alma. São, portanto, estas vozes do além uma espécie de eco da consciência, que lê e interpreta para além da superfície das palavras ou dos actos e inspira hesitações ou conflitos psicológicos.

Também este texto conheceu a experiência da encenação e representação, quando em 1993 foi levado à cena pela Comuna Teatro de Pesquisa, sob a direcção de João Mota.

Um tipo de análise cena a cena desconvém à criação livre de Hélia Correia. Talvez a valorização de certos fios temáticos ou de certas figuras se ajuste melhor ao efeito produzido pela peça. E o primeiro pensamento que parece impor-se é exactamente aquele que antagoniza as componentes masculina e feminina da acção, numa dicotomia paralela à oposição dos conceitos de *nomos* e *physis*. Naturalmente que este conflito era já claro em Sófocles, como S. Wiltshire¹ sintetiza em palavras felizes: «Com uma mulher por antagonista, Sófocles cria, de forma ainda mais dramática, aquilo que ao público ateniense

¹ «Antigone's disobedience», *Arethusa* 9, 1976, p. 34.

do séc. V pareceria um conflito entre dois níveis diversos de ser humano, de dois sistemas éticos totalmente descontínuos». Esta é uma polémica privilegiada por Hélia Correia e uma nota muito marcada, desde a abertura, pela intervenção do coro de Bacantes. Dioniso surge como o único poder divino da peça, representando a força da natureza e do instinto a que adere sem reservas a psicologia feminina. Dotada de uma natureza mais instintiva e primária nas suas reacções, a mulher procura no deus, vivo na pujança do Citéron, uma satisfação que a ordem social lhe recusa. Ansiosas de se deixarem possuir pela força renovadora da divindade, as mulheres afastam-se da convenção social, de Tebas e da lei. São assim as funções biológicas e escatológicas, traduzidas em palavras agressivas, aquelas com que o coro dá o tom físico e sensorial à actuação feminina na peça. Pela sua crueza importa fazer ouvir as bacantes: «Pelo fogo da língua, pelo sopro e contágio da língua. Pela boca, os buracos do corpo que nos ligam ao estrume e ao alimento. Os buracos do corpo onde entra o homem e escorrem as sangrias, por onde nos rebentam as crianças» (p. 17)². Dioniso é despido de religiosidade, para encarnar a força viva da natureza que renova as espécies, que as mulheres aspiram na loucura do movimento circular da sua dança. Quando enfim possuídas e hesitantes ainda sobre o sentido do prazer que o rito lhes dá («Será isto o amor?», pp. 18-19), o grito de liberdade que erguem aos céus é também o do repúdio pela cidade e suas peias: «Ah, que longe está Tebas, longe a lei. Longe os terraços, longe os leitões, oh!» (p. 19). Que reine o instinto que dá asas («Dá-nos o gozo, ó deus, (...), faz-nos voar»), justificação única da existência («amanhã morreremos, e é preferível pensar que por ti, sim, valeu a pena»); a esse a morte, que apaga as almas, não emudece («Fiquem vivos e trevas porque não há memória e a alma esquece, seja qual for o modo de existir»). Com este canto das ménades, a tradicional polémica sofocliana entre lei divina e humana recua, para dar lugar àquela outra tensão entre instinto natural e ordem social, que anima as *Bacantes* euripidianas. Uma imagem do

² O texto de Hélia Correia é citado pela edição de Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1991.

mundo masculino desponta vagamente no termo deste canto: a do caos das praças saqueadas; mas mesmo da noção máscula do flagelo da guerra, que a dureza das palavras evoca, as mulheres parecem tirar o prazer da libertação e renovação. E um primeiro fosso se cava entre as duas faces da experiência da guerra, quando o caos, por milagre da leitura feminina, se torna magnífico e da imagem das praças saqueadas se extrai volúpia (p. 21), na expectativa do «rebentar novamente das primícias».

Criado este contexto para as tendências e para a actuação feminina, toda a atenção de Hélia se concentra sobre a figura de Antígona-mulher. Um conjunto de experiências vai definindo uma infância, uma adolescência, o sabor do exílio, um contorno de relações familiares, o sonho de um casamento, a aprendizagem e o crescimento de uma criatura humana, que se esbarra com a secura, a anormalidade, a insegurança, o vazio, até se tornar a presença incómoda e problemática que lembra um passado de desgraça e oferece a todos a face da desadaptação. Delineado o retrato, estamos diante da Antígona que se opõe à vontade soberana do rei, da família e da cidade. E essa não é a heroína, superiormente dobrada à força do dever para com os deuses ou para com os princípios superiores, solitária porque detentora de uma determinação desusada ou única³; nem tão pouco aquela filha de uma família maldita que mantém, para além dos crimes cometidos por cada um dos seus parentes, um respeito inquebrantável pela voz do sangue; a nova Antígona é o simples fruto de uma experiência frustrante, que lhe destrói hora a hora a alma, que a deixa solitária porque ressentida com tudo e com todos, e, por esse mesmo ódio, capaz de

³ A esta superioridade da heroína sofocliana não é, no entanto, estranho um certo excesso que levou alguns comentadores a acentuarem a culpa de Antígona. Para além da determinação que o cumprimento do dever lhe exige, a verdade é que a jovem, no dizer de M. Pulquério (*Problemática da tragédia sofocliana*, Coimbra, 1968, p. 36), «se embriaga com uma vaga perspectiva de martírio». Desta embriaguez nasce uma frieza, uma irredutibilidade, uma rigidez, medida pelas do seu opositor, Creonte, que concorrem para a profundidade do desastre. Também S. M. Adams («The Antigone of Sophocles», *Phoenix* 9, 1955, p. 48) acentua a falta de *sophrosyne* da heroína, demarcada desde o prólogo pelo contraste com Ismena.

uma rebeldia inabalável. O que na Antígona sofocliana pareceu a alguns «uma fixação na família»⁴, no sentido de uma solidariedade constante para com os seus, é, na *Perdição*, a causa de uma malformação psicológica, que a isola e a torna detestada por todos. A própria Hélia Correia, ao comentar a personagem que criara, afirmava de forma expressiva: «Finalmente deixei de a tratar com cerimónia. Ela, que sempre fora a heroína a quem eu dedicara temor e gratidão pelo longe que estava dos meus dias, com as suas convicções e o seu atrevimento. Se alguma vez voltasse os olhos para mim, eu baixaria os meus, dizendo: «Non sum digna». Com aquela coragem que parecia tão simples, tinha-se colocado para sempre entre nós e as grandes atitudes. Até que a vim a conhecer ainda menina, ainda emudecida pelo terror, quando a tragédia se abateu sobre a família e ela se limitou a socorrer o pai, a ser o guia, o amparo daquele cego. Vi-a a chorar, sem fala. E, apesar de saber que anos mais tarde ela estaria transformada naquela personagem cuja estatura sempre me assustara, comecei a amá-la como se ama uma filha, devagarinho e a chamá-la para mim. E a sua tragédia era outra tragédia: uma ansiedade de rapariguinha. Vivia rodeada de mulheres, receando a velhice das mulheres. À distância, podia avistar o Cítero, ouvir os gritos das bacantes que dançavam na porcaria e na exterminação. E, como nesse tempo eu estive muito perto – tive-a por assim dizer, ao colo todas as noites – pude espreitar para o lado nunca exposto do seu coração de órfã. Limitei-me a escrever o que nele achei».

À procura dessa outra intimidade com Antígona, Hélia cria uma análise poliédrica, em que, face a face, a filha de Édipo se nos vai revelando. Da infância avultam duas memórias, a da Ama e a de uma cadelinha, que representam a aspiração de afecto e protecção de que depende o crescimento estável. Para o animal a criança volta-se como para a referência de todos os afectos: o objecto de amor constante, mesmo perante a secura do exílio (p. 23: «Durante todo o exílio, dava por mim a pensar nela, a querer-lhe bem»); o porto seguro

⁴ Vide Adams, *op. cit.*, p. 50.

onde se quebram todos os temores, pelo toque simples de uma carícia por entre o gelo petrificante da solidão (p. 23: «À noite, no pavor, entre as covas das pedras, punha-me a lembrar dela. Via-a saltar, a querer chegar-me à cara»); a protecção certa, necessária à vida, que se receia perder como um arrimo indispensável (p. 23: «Então tinha receio de que a tratassem mal»). Mas este lado bom da Antígona-menina, que aspirava ao crescimento saudável, estava condenado à destruição; então a cadelinha desapareceu, por negligência da Ama. Lá de entre os mortos, as vozes ecoam agora para repor a verdade. Negligência não, propósito de matar, de aniquilar, sob a forma de um amor simples por uma cadelinha, a doçura de uma alma de criança. Porquê? – interroga-se Antígona. «Não consegui compreender porquê». E a crueldade gratuita deste acto de destruição torna-se mais patente pela própria incerteza dos motivos: «Parece que me deu uma dentada. Ou coisa assim» (p. 24), justifica vagamente o destino assassino. Para além da cadela, a Ama traz a lembrança do calor da casa, da protecção do ninho indispensável à cria extraviada nos caminhos da ausência: o conforto de um prato de comida, a segurança feliz que dá um colo amigo. Encarna esta mulher o símbolo materno, a presença diferida da mãe, que por ser diferida é falsa; é verdade que as funções do seu cargo as cumpriu com escrúpulo: «Criei-te. Não dormi para te embalar. Mamaste o leite do meu peito» (p. 24). Mas faltou o vínculo congénito, onde passou a reinar a própria frustração: «Aos meus filhos, não pude fazer isso. Jocasta não os quis ali por perto» (p. 24). E se a alegria infantil logrou, por vezes, quebrar ressentimentos e estimular à brincadeira sã e espontânea:– «Eu era muito jovem, nesse tempo. E punha-me a dançar contigo ao colo. (...) Rias muito. Puxavas-me pelo fato. Eu segurava-te nas mãos e dava voltas contigo assim, no ar, como se esvoaçasses» (p. 25) –, o ciúme da mãe verdadeira não deixou nunca que a espontaneidade saudável da alegria perdurasse, também ela vítima da deturpação dos sentimentos: «Jocasta enfurecia-se com isso» (p. 25). Com o curso do tempo, esta Ama ganhará os contornos de uma verdadeira encarnação do Destino, que parece disposto a seguir Antígona sem tréguas, que é vulnerável às animosi-

dades do exterior, que espicaça na sua protegida os lados mais negros do seu carácter, que só sente cumprida a sua missão quando chega a hora derradeira. Ainda entre os mortos ela se manterá atenta, para se garantir, até ao baixar do pano, do cumprimento pleno do seu papel.

Veio então o exílio, que se impôs como uma ruptura de tudo que ainda era alegria e segurança. A brecha na estabilidade do palácio abriu-se por obra de Édipo, assustado, inseguro, como que a atrair a peste sobre a casa. Do temor por tantos crimes acumulados sobreveio a acusação, a sentença e o afastamento. Ao lado do fracasso que representou a actuação maternal dentro da família, a falta de ternura que haveria de ter cercado uma infância feliz, surge agora outro insucesso, o da figura do pai, cujo papel de força e protecção se gorou também. As honras que o cercaram como o vencedor da Esfinge, o prémio do trono e da mão da rainha devido ao herói, o cortejo triunfal que o acompanhou na entrada em Tebas são já apenas uma memória distante e fugidia. De certo resta a lembrança de um leve tremor de mãos, a anunciar a derrota que o destino reservava ao condenado. Nessa hora maldita, das mãos que cercavam o rei, erguidas em torrentes de aplausos, só uma restou, aquela que uma menina frágil, tomada de devoção filial, lhe estendeu: «E depois, numa volta do destino, quando todos os males se abateram sobre ele, ninguém, a não ser eu, lhe foi estender a mão» (p. 26). Mas não era mais uma menina esta que cumpria um dever, guiada pela estrela brilhante da vingança. Porque esta outra Antígona não fala de amor, mas de ódio, os deuses que venera são terríveis, hediondos, violentos, mas os únicos que lhe deram protecção e ânimo para sobreviver. Mais afoita, a heroína morta arranca da memória a imagem pestilenta do velho cego, do asco que a presença do doente lhe causava: «Recordo-me tão bem das noites do exílio. Os olhos do meu pai deitavam pus. Detestava beijá-lo. Escondia-me até que me passassem os vómitos» (p. 27). É este o primeiro contacto directo que Antígona tem com o universo masculino: o da derrota moral e física, que cria desprotecção e nojo. Mas esse mundo que se lhe abria fora da reserva da casa, gravou-lhe outras imagens indeléveis: «Aquele suor dos homens. O vinho que escorria

pelas barbas doiradas» (p. 27); o da brutalidade a avultar sobre um vago ruído de heroísmo que não passa de uma simples ilusão: «Eles cofiam a barba e ficam pálidos sob o peso do vinho, por um pequeno instante. Então eu oiço qualquer coisa dentro deles, um tropel de cavalos, um clamor. É o sangue a cantar na lembrança das guerras» (p. 28). Uma solidão cruel torna-se a companheira mais fiel desta jovem em formação, em casa como nos caminhos imprevisíveis da vida. O sofrimento junto do pai exilado faz calar dever e afecto, para dar lugar a uma tremenda reacção física perante o pus nojento da desgraça.

Por isso a adolescente que regressa à casa e à família, que se confronta com o mundo da normalidade, é uma estranha, que ninguém mais reconhece, por trás do peso de duras lembranças, incapaz de alijar a carga de uma experiência distorcida, para voltar a sorrir como qualquer rapariga da sua idade. Como recuperar, depois de ter sido «bicho» (p. 27), as cores doces da juventude? «Assim te ouvisse eu rir e gracejar, e te visse partir para a ribeira a tomar banho, muito de manhã, e regressar corada e enfeitada de juncos, tal como a tua irmã e as outras raparigas» (p. 27). Este suspiro de Eurídice não obtém mais sucesso do que o dedo condenatório apontado pela Ama: «Que havia ela de dizer-te, a ti? Somente que incomodas, que acordas más memórias com os teus ares de vítima. Também eu já estou farta. Fatigas toda a gente» (p. 29). Haverá água que lave tantas mágoas e tanta sujidade a manchar alma e corpo? «Cheiras mal» – é a condenação desta Antígona que regressa para incomodar todos os que lhe são próximos, cada um de sua forma.

Hémon surge na vida de Antígona como um pretendente apaixonado, mas também ele incapaz de trazer ao seu amor uma gota de sentimento. É o instinto que pondera nas pretensões deste homem, que não desmente a brutalidade masculina com que a jovem convivera no exílio. São os olhos quem comanda a paixão de Hémon, e uma atracção física e irracional que tudo ousa: «Hás-de ser minha esposa. Ou minha concubina. Por lei ou pela força. Estou determinado a possuir-te. (...) – Eras capaz de me obrigar, a mal? – Era capaz de tudo para te ter» (p. 31). A relação com que ambos sonham é fogosa, despida de preconceitos,

vivida na aventura e na distância do sonho. Instável, numa palavra, cheia de imprevistos. Ao recordá-la, das margens distantes do além, Antígona acentua-lhe os contornos fugazes, incertos, que lhe deixaram uma lembrança apagada: «Acho que fui feliz com Hémon. E no entanto não me lembro do seu rosto. Nem já da sua voz» (p. 32). Nem tão pouco Hémon é capaz de desfazer na amada a imagem da fraqueza masculina, provada nos temores de seu pai no exercício do poder, ou no abatimento de guerreiros dominados pelos vapores do álcool, na obscuridade de tabernas. Este é um príncipe que ocupa os dias a espiar as moças no rio, a satisfazer instintos, do poder esperando apenas a oportunidade para se assenhorear de um trono que outros, por um louco fratricídio, lhe deixaram vago.

No entanto, desta aventura colheu a filha de Édipo um resquício de alegria, que, mesmo esse, lhe não foi consentido. Cada gesto de Antígona, neste regresso aos seus, se sente como incómodo e rejeitado. Ainda há pouco a sua imagem de tormento e memória de um passado sofredor incomodava todos; agora é o sorriso de alegria, que o amor de Hémon provocou, que abre feridas, na irmã, prometida ao mesmo noivo, que se sente «despeitada, ofendida pela humilhação» (p. 33). Antígona faz um esforço sério em nome da felicidade, quer aprender, com a experiência das mais velhas, a arte de ser ditosa; outras tantas punhaladas sobre Isménia, que, «como se lhe doesse alguma coisa, se dobrava sobre si própria» (p. 33). Em nome de quê mais este conflito? Afinal que desengano o da felicidade prometida. À falta de convívio com amigas da sua idade, com quem aprenderia a vida sob uma capa de sonho que só aos poucos desvenda o desengano, Antígona, também decepada de amizades, tem de refugiar-se na decepção vivida das mais velhas. Forma esta dolorosa de aprender a viver sem mesmo o estímulo de fantasias juvenis. Tristonha, Eurídice cumpre o seu papel maternal de desvendar, à curiosidade da jovem, a eterna rotina que a espera, tão pouco consentânea com a ânsia do seu coração e do seu corpo de mulher: «É uma sombra. Estende a mão e não agarras nada. Fica uma vida, filha, entre os teares, os armazéns e a lareira. Entre o sangue dos

meses e o sangue dos partos. A governar entre criadas» (p. 34). Depois o enfado do marido, que procura numa escrava ou concubina, mesmo num rapazinho, o despertar rebelde de uma vaga emoção. Porque à mulher, apesar de deitado ao seu lado, o homem não dedica mais do que a atenção de um braço distraído, enquanto o pensamento lhe mergulha na voragem de mil aventuras e expedições de onde tira o sabor másculo da vitória. À desilusão, a que o divórcio inevitável entre os dois sexos conduz, responde Dioniso, a salvação que o desencanto feminino busca, no desejo de responder aos anseios inevitáveis da natureza. É este o refúgio secreto da mulher, confrontada com a engrenagem de uma rotina, montada pelos homens em sociedade, que lhe esmaga a vida.

Assim se completa na *Perdição* uma espécie de ciclo dionisíaco e feminino. O mesmo deus que as bacantes celebravam como expressão dos seus anseios naturais, acaba de penetrar na vida de Antígona, agora detentora da experiência precoce de uma mulher adulta; experiência por seu mal conhecida antes do tempo, antes que a ilusão dos verdes anos, que não viveu, pudesse proteger-lhe o coração com a memória de dias felizes, quando à porta batesse, fatal, o desengano. O ser criado que se nos oferece é uma criatura deturpada, sem correcção possível, que só um regresso ao ponto de partida poderia alterar. Essa verdade reconhece-a Eurídice: «Se eu pudesse fazer-te nascer de novo. Criar-te devagar. Doer-me e orgulhar-me de te ver ganhar corpo e ideia de mulher. E amar-te» (p. 38).

Cabe a Tirésias fazer a passagem do feminino ao masculino, com o seu comentário sobre a guerra, como uma metamorfose do pó que se ergue das patas dos cavalos em pasta de sangue. Coroas e lucros são o prémio do perigo, neste mundo de volúpia e estonteamento, «que só a eles é dado conhecer» (p. 41). Discretamente delineado antes, o universo masculino ganha agora uma dimensão prioritária. É este o momento de fazer avultar a figura de Creonte como seu paradigma. Pertence-lhe a dignidade régia, que se exprime no esplendor convencional do manto, e também a preocupação de calar toda a contestação ou concorrência ao seu poder. Escapa-lhe no entanto o controle

sobre a cidade e a família. A guerra deixa-o impotente, a família melhor fora que morresse para o libertar da difícil tarefa de a comandar. Na sua perspectiva, a sociedade, para ser coesa e tranquila, numa submissão passiva à sua autoridade, não comporta sentimento nem condicionamentos familiares. Só depois de silenciadas pela morte as paixões excessivas que condenaram os Labdácidas, pode enfim Creonte comprazer-se num comando tranquilo de Tebas. *Nomos* impõe-se nesta nova visão do mundo como um factor racional e antagónico de instinto, natureza ou paixão, responsável por uma concepção de paraíso terreal que a realidade não deixa sobreviver. Que espera o povo do seu governante? «Prosperidade e paz. E, é claro, um exército de luxo que brilhe ao longe e assuste os inimigos a ponto de os desanimar do combate. – Uma terra onde corra leite e mel. E se rebentem os tonéis de vinho nas manhãs consagradas a Dioniso. Onde as mulheres se esqueçam do delírio que agora as faz errar pelo Cítero, como cabras à lua. Onde a história da Esfinge e destes mortos seja contada finalmente como história, com o imenso alívio que isso dá» (p. 42). Só que este éden despido de emoção está condenado ao fracasso, em breve o aborrecimento vai chegar acompanhado da contestação. Como Édipo recebera os aplausos devidos ao herói com uma leve tremura de mãos, Creonte aceita o poder com uma feroz dor de barriga, que nenhuma infusão conseguiu calar. Um temor constante de ameaça envenena essa ordem social que o homem fantasia.

Pela boca do soldado chega a notícia da desobediência, o golpe temido na autoridade máscula. Como em Sófocles, Antígona é a voz solitária e dissonante na contestação à arbitrariedade régia. Todos os cidadãos aprovam o édito. Por isso as atenções convergem para ela e do seu acto cada um proporá uma interpretação. Quem será, de facto, a heroína Antígona? Apenas aquilo que cada um quiser ver nela, a soma de todas as razões que a terão demovido ao seu acto. Acto esse em que se projecta cada faceta daquela alma que vimos crescer diante dos nossos olhos, sofredora, vazia, deturpada. Não é no mundo do transcendente que se irá procurar a justificação para o acto de Antígona, mas

dentro das profundezas desta mulher estranha, que cada um lê a seu modo. Longe estamos da segurança e grandeza de uma confrontação entre duas vontades fortes e contrárias, à maneira sofocliana; o diálogo que agora se instala é uma espécie de avaliação psicológica, que tende sobretudo a aprofundar motivos e secretas razões da alma.

Isménia afeita à ordem e à convenção social identifica-se mais com o ramo da família onde Creonte pondera, do que com aquele a que pertence, responsável por todas as perturbações na casa dos Labdácidas, fonte inesgotável de todas as destruições. Para o seu coração ressentido pela concorrência de Antígona no amor de Hémon, o acto da irmã manifesta loucura, o desejo insaciável de se impor pelo escândalo, de atrair sobre a sua pessoa todas as atenções: «Aí está ela como sempre quis: no centro dos olhares e arvorando um ligeiro sorriso de desprezo» (p. 47); perdoar-lhe será frustrar-lhe o objectivo, reduzi-la ao anonimato, a mais dura de todas as punições: «Perdoa-lhe, meu tio, estraga-lhe o efeito de espectáculo, agirá como o mais duradouro castigo» (p. 48). Entre as duas irmãs nada mais existiu do que uma rivalidade inconsciente e essencial, cavada pela própria natureza que as moldou tão diversas e tão profundamente distantes. Por isso, ao recordar Isménia no além, Antígona só pode interrogar-se sem encontrar resposta para a sua perplexidade: «Que senti por Isménia? Tu lembraste de Isménia?» (p. 48).

Também Eurídice implora para Antígona o perdão real, mas por simpatia, decerto por um vago sentimento de responsabilidade pelo produto falhado do seu carinho quase maternal. Procura elevar os motivos de Antígona, a piedade e a coragem que a levaram a sacrificar-se pela memória do irmão, a noção de dever a que não quis eximir-se, embora incorresse em desvario. Nessa rebeldia, percebe Eurídice uma contestação retardada de criança que não teve, em tempo próprio, oportunidade de fazer valer uma natural teimosia: «Ela não conheceu a infância descuidada. Isto foi de algum modo a sua brincadeira» (p. 49).

O criado, que talvez ecoe uma opinião popular e certamente masculina, vê no acto de Antígona apenas o resultado de uma ordem politicamente errada.

Se Creonte não pretendesse impor-se pela letra da lei, talvez a contestação não tivesse surgido, por não ser previsível o interesse de ninguém pelo destino do cadáver de um traidor. Em sintonia total com esta perspectiva, o rei reconhece mesmo que a ordem teve uma finalidade demagógica, a de manifestar a adesão da vontade popular à do seu chefe; apenas, como todos os golpes políticos, comportava riscos imprevisíveis que a perspicácia real não soube prevenir. O que poderá querer Antígona com a sua oposição? Mostrar-lhe ódio? Ofendê-lo? Ou não será a sua atitude simples histeria de um espírito inseguro, a precisar de «sofrer exorcismos e algumas chicotadas para expulsar os demónios que o habitam?» (p. 48). Seja como for, a verdade é que razões de família e de imponderação feminina se misturaram com interesses políticos para agravar a situação: «Pois não entendes que por ser minha sobrinha ainda mais as coisas se complicam? Seria já difícil perdoar a um estranho quando o mais importante neste grave momento é fazer prova de uma autoridade inflexível!» (p. 49).

Por fim a própria Antígona parece em dificuldade para se justificar. São mais ambíguas do que quaisquer outras as suas palavras. O seu acto não passou «de qualquer coisa que tinha de ser feita» (p. 47); como outrora por seu pai, Édipo, um vago sentimento de piedade pelo irmão, a que não é estranha uma tremenda repugnância física, a motivou: «Assim agora me chamou o corpo já verde e malcheiroso de Polinices. Um pobre corpo de homem que grita pela cova, que grita pela terra para se desfazer» (p. 47). A solidariedade tardia de Eurídice aborrece-a, talvez por lhe saber a uma reparação inoportuna e inútil: «Não te esforces por me compreender nem por diminuir a minha falta. O afecto e a ternura que me tens dedicado só me incomodam» (p. 49). Habituada à solidão e à frieza, a jovem recusa uma intromissão de sentimento que não se ajusta agora à sua experiência e tem o sabor da hipocrisia e do remorso. Do Hades, a sombra de Antígona não renega esta reacção contra a solidariedade familiar: «Penso mais em Eurídice. Irritava-me com as suas maneiras maternais» (p. 49). Por fim, ao recusar a hesitação de Creonte, incapaz de condenar, apesar de tudo, alguém do seu sangue, Antígona parece completar o retrato de si própria;

não muito segura das suas convicções, mas apesar de tudo sensível ao prazer da solidão e do perigo, a que a vida, sem interrupções, a habituou. É assim que a Ama interpreta o desfecho desta ponderação: «Aí está Antígona como sempre quis estar. Só e ameaçada, num campo de batalha» (p. 50).

Avaliadas as razões múltiplas que justificam o choque entre Creonte, rei, homem e familiar, e Antígona, jovem solitária, ferida, revoltada, sensível, apesar de tudo, à voz do sangue, todos procuram para o conflito uma solução⁵. Em nome de quê se poderá abalar a vontade de Antígona? De uma harmonia neutra que agrada ao espírito fraco de Isménia? Do desejo de salvar da extinção total uma família quase destruída? Em paga do amor de Eurídice, mais mãe do que a própria mãe? Apenas a Ama, como sempre na representação do destino, se opõe ao coro de vozes que apelam à salvação: «O caminho de volta apagou-se debaixo dos seus pés» (p. 52). Sobre ela Antígona ergue a voz, para não deixar ao destino apenas a solução da sua existência. Numa afirmação de vontade própria, que lhe preserva alguma grandeza ou veromisilhança psicológica, a jovem reivindica: «Que pensais vós de mim? Tão fraca serei eu nas minhas decisões?» (p. 52). Mas a Eurídice não escapa a firmeza dessa força aniquiladora que em todo o tempo condicionou a existência de uma alma: «És obra dela, Antígona. Usou-te e vai-te perder. Como, porquê e para quê, não sei» (p. 52). A própria vítima o reconhece do além: «Seguiste-me na morte para teres a certeza de que eu não recuava» (p. 53). Vigilante, sedutora como um canto de sereia, é ela quem cala os temores de Antígona e a força à opção pela morte. Ao medo, junta-se a volúpia do contacto com um mundo desconhecido, que se parece com o temor da virgem perante a iminência das núpcias, ou mesmo com a atracção das bacantes pelo deus risonho e feio que as endoidece: «Um susto,

⁵ Em Sófocles a ideia de salvar Antígona é equacionada face a sinais manifestos do desagrado dos deuses. Entre os homens, a ideia de que o conflito não é pessoal, mas de princípios, de interesses ou de autoridade, exclui a possibilidade de se avaliar a questão em relação à vítima em si; Creonte nada tem pessoalmente contra Antígona, mas contra tudo quanto de insubmissão ou de revolta o seu acto significa. A perspectiva pessoal que Hélia Correia acentua coloca o problema da salvação num plano inteiramente humano e individual. A ponderação que a situação sugere convém a um debate de família.

um terror pânico, uma luz deslumbrante que dói, antes que venha a perda da consciência» (p. 54). «Isso é morrer» (p. 54) – grita a Ama, ou viver, contrapõe a experiência báquica de Eurídice. Outra é a sugestão masculina para a salvação de Antígona, que a voz de Hémon propõe. O jogo de sentimentos ou o apelo à emotividade está dela ausente, importa manter as aparências de força e ordem. Nenhuma das partes é chamada a abdicar, ambas manterão um exterior de persistência; apenas nos bastidores tudo se arranjará para que a vítima seja salva. Negociado em comum o golpe, a perpetrar por um terceiro interveniente, ninguém sairá malferido ou desprestigiado desta solução.

Somente para Antígona não há salvação, essa já não depende da vontade dos que a cercam mas da sua personalidade. Para aquela criatura que a vida fez diferente e desadaptada não há lugar neste mundo, a própria exceção a condena: «Já nenhum homem a satisfaria» – reconhece a Ama. E, em sintonia, Antígona confirma: «Já nenhum homem. E nenhuma casa. E nenhuma ninhada de filhos para criar. Dias depois de dias, dias sempre. Até envelhecer. Com a ternura e os ressentimentos a flutuar sem destino dentro do coração. Com as entranhas ardendo cada vez mais sozinhas» (p. 56). Mas se o *nomos* não quadra com os seus anseios, a verdade é que a própria *physis* feminina de Antígona é diversa do padrão de que Eurídice, a voz da experiência, dá o paradigma. Nem na fuga que Dioniso patrocina vê a jovem amada de Hémon uma promessa de equilíbrio ou de compensação: «Não terei de fugir para as clareiras e espojar-me no chão para gozar longe de ti. Como ela goza longe de Creonte» (p. 56). Despida de todo o traço humano, inspirado em motivos masculinos ou femininos, o que resta de Antígona é o monstro, irreconhecível para os homens e portanto condenado à destruição. Todas as vozes se erguem unânimes na condenação: «Tinha tudo trocado na cabeça»; «Vigiava de noite, dormia de dia»; «Não respeitava nada» (p. 57). Até a vítima se interroga em dorida conclusão: «Eu não conseguiria viver com eles, suportar aquela paz ...?» (p. 57).

Já diluída na sombra do além, para sempre perdida para os vivos ela que não pôde viver, um último pensamento de Antígona vai para a cadelita – «Ainda

me lembro dela. Da minha cadelita ...» (p. 57) – como uma vaga promessa de normalidade e humanismo que o destino – essa Ama cruel – matou à partida.

26

Bibliografia

Textos

- Hélia Correia, *Perdição. Exercício sobre Antígona*, Lisboa, 1991.
A. C. Pearson, *Sophoclis fabulae*, Oxford University Press, reimpr. 1961.
M. H. Rocha Pereira, *Sófocles. Antígona*, versão portuguesa, Coimbra, 1984.

Estudos

- S. M. Adams, «The *Antigone* of Sophocles», *Phoenix* 9, 1955, pp. 47-62.
C. M. Bowra, *Sophoclean tragedy*, Oxford, 1965.
W. M. Calder III, «Sophocles' political tragedy, *Antigone*», *GRBS* 9, 1968, pp. 389-407.
D. A. Hester, «Sophocles the unphilosophical. A study in the *Antigone*», *Mnemosyne* 24, 1971, pp. 11-59.
G. M. Kirkwood, *A study of Sophoclean drama*, Cornell University Press, 1958.
B. M. W. Knox, *The heroic temper*, Berkeley and Los Angeles, 1966.
M. McCall, «Divine and human action in Sophocles: the two burials of the *Antigone*», *YCLS* 22, 1972, pp. 103-117.
M. Pulquério, *Problemática da tragédia sofocliana*, Coimbra, 1968.
V. R. Rosivach, «On Creon, Antigone and not burying the dead», *RhM* 126, 1983, pp. 193-211.
C. P. Segal, «Sophocles, praise of man and conflicts of the *Antigone*», in *Sophocles, a collection of critical essays*, ed. Th. Woodard, Englewood Cliffs, 1966, pp. 62-85.
S. F. Wiltshire, «Antigone's disobedience», *Arethusa* 9, 1976, pp. 29-36.

O EXÍLIO AFECTIVO DE ANTÍGONA NA *PERDIÇÃO* DE HÉLIA CORREIA*

É durante a sua breve participação na peça *Édipo Rei*, onde profere algumas palavras em grego, que, em 1988, a escritora Hélia Correia se aventura no seu primeiro texto dramático, *Perdição – Exercícios sobre Antígona*. Dado à estampa três anos mais tarde, viria a ser levado à cena em 1993 pela companhia que a iniciara nas artes do palco, a Comuna¹. A própria autora, na «Apresentação» introdutória que faz ao texto, revela as motivações práticas e emotivas que estiveram na sua origem:

«Antígona» nasceu para um aniversário. Foi uma prenda fácil de embrulhar, pois sempre a carreguei com a minha bagagem, gastei-a e desgastei-a, dei-lhe, é um modo de dizer, a minha forma – e é isto que se passa com as versões do amor que não nos desiludem. Quando, por obra e graça da Comuna, que se atreveu a pôr em cena o Édipo Rei, pude pisar as areias de Tebas, naturalmente

* O texto que agora apresentamos foi anteriormente publicado nas Actas do I Congresso da APEC, intituladas *Raízes Greco-Latinas da Cultura Portuguesa* (Coimbra 1999) 359-74 e em Carlos Morais (coord.), *Máscaras Portuguesas de Antígona*, Ágora, Suplemento 1 (Aveiro 2001) 121-39. Gostaria ainda de expressar o meu reconhecido agradecimento à Sr^a. Prof. Doutora Maria de Fátima Silva pelos valiosos conselhos que me deu e que em muito contribuíram para a elaboração deste estudo.

¹ Todas as citações da obra serão feitas a partir da edição Hélia Correia, *Perdição – Exercícios sobre Antígona*. *Floribela. Teatro*, Publicações Dom Quixote (Lisboa 1991). Daqui em diante será referida em título abreviado apenas por *Perdição*. A peça estreou a 18. 09.1993. Para citações feitas à *Antígona* de Sófocles utilizou-se a tradução de M. H. da Rocha Pereira, publicada com o número 19 na colecção de Textos Clássicos do INIC (Coimbra 2^a1987).

que a Antígona tinha o olhar da actriz Rita Salema. «Outra Antígona não! Era uma chata!», exclamou Adolfo Gutkin, quando lhe confessei que tinha escrito a peça.

Mas o meu coração não estremeceu. (p. 9)

Perdição, uma peça de mulheres

Antígona era uma antiga paixão de Hélia Correia. A criança da peça *Édipo Rei* amadurece na escritora o desejo de escrever a sua Antígona. A partir da personagem clássica muitas leituras foram já feitas, nos variadíssimos domínios da arte. Em *Perdição* temos um retrato, uma voz, no feminino. Domina-a uma pulsão de mulher, agitada, avassaladora.

Das palavras que citámos da escritora transparece a ideia de estarmos perante uma interpretação pessoal de um mito cuja tradição não se nega. Sem asfixiar essa herança, mas impondo-lhe uma golfada de ar novo, a autora cria uma heroína actual, controversamente humana e, acima de tudo, orgulhosamente mulher². A preponderância do feminino revela-se em opções diegéticas diferentes face ao modelo clássico, a *Antígona* de Sófocles. Ao contrário da tragédia clássica, a presença de Antígona diante do público domina toda a peça. Essa omnipresença resulta, em parte, do desdobramento da protagonista em duas personagens, Antígona e o seu fantasma. A galeria feminina sai reforçada pela introdução de um carácter novo, a Ama de Antígona. Revisitadas, Eurídice e Ismena (designada por Isménia) completam-na. Quanto ao leque de intervenientes masculinos, continua a incluir Creonte embora, como teremos oportunidade de ver mais adiante, o seu peso na peça seja profundamente alterado,

² Consciente da reformulação que faz da figura clássica, Hélia Correia declarou ao *Jornal de Letras*: «Não quis degradar a dimensão heróica de Antígona, mas dei-lhe mais uma humanidade, até porque a tomei na infância e acompanhei o seu crescimento doloroso, o que implica uma aproximação mais afectiva à personagem.» (21.09.1993, p. 25).

Hémon, Tirésias, um Criado do rei, Guardas e um Mensageiro. Apesar de mais abundantes em número, os homens aparecem ou são evocados (caso de Édipo) graças à sua relação com as mulheres.

Dentro desta mesma linha, o coro, que continua a manter-se na versão moderna, deixa de ser constituído por velhos cidadãos de Tebas para passar a ser formado por Bacantes. A proximidade do sexo, bem como dos interesses, faz dele um eco das angústias das mulheres, que Antígona, excluída dos rituais do deus, espreita e desvenda. É o coro de Tíades que abre a peça, entoando um ditirambo, canto em honra de Dioniso. Diferentemente da peça sofocliana, o hino ao filho de Sêmele, e portanto natural patrono da cidade, serve de *incipit* à peça³. Pela sua repetição ao longo da representação e pela importância do conteúdo para o entendimento global da trama, o hino constitui-se, aliás, como a sua espinha dorsal⁴. Convém, portanto, determo-nos algum tempo na sua análise.

Nele são focadas as principais características do deus da vitalidade agreste. Filho de Zeus e da tebana Sêmele, o seu culto estava muito enraizado naquela cidade⁵.

Ao longo do párodo o deus é invocado na grande diversidade dos seus nomes: Dionysos Baccheios, Dionysos Bromios e Baco⁶. Logo desde a primeira estrofe o epíteto «o mais terrível e o mais doce dos deuses» (p. 17) denuncia a duplicidade do deus, a síntese de contrários que o caracteriza. O ritual que as suas celebrantes executam tem por fim levar à loucura, estado que se atinge

³ Embora se aluda brevemente ao deus no párodo sofocliano (vv. 152-4), o hino em sua honra aparece apenas no último estásimo.

⁴ A jeito de didascália, escreve a autora: *Um hino a Dioniso será entoado ao longo da peça, nas mudanças de cena, nos silêncios, ou como fundo em certos diálogos* (p. 15).

⁵ *Dentre todas as cidades / é esta a que tem mais honras, / com tua mãe fulminada* (Antígona, vv. 1137-9). A fonte literária mais antiga e completa que possuímos para a compreensão dos rituais do culto de Dioniso é *As Bacantes* de Eurípides, e muito particularmente o seu párodo. Da vasta bibliografia existente sobre estes assuntos indicamos apenas W. Burkert, *Religião grega na época clássica e arcaica* (Lisboa 1993) 318-28, 431-6, 553-63; Eurípides, *As Bacantes* (Introdução, tradução do grego e notas de M. H. da Rocha Pereira), Edições 70 (Lisboa 1992); M. Miranda, «O «horripilante», objecto estético n «As Bacantes de Eurípides», *Humanitas* 47 (1995) 197-231.

⁶ Cfr. *Antígona: Ó tu que tens muitos nomes*, v. 1115.

pela *ekstasis*. Esse arrebatamento é estimulado pela música da flauta, acompanhada de uma dança estonteante e frenética.

*Ó tocador de flauta
que nos levas à loucura.
(...)
À roda, à roda, à roda
ob, a cabeça à roda para trás,
essa cabeça separada do corpo,
cabeça sacudida,
ombros picados
pelo grande aguilhão.*

(pp. 17 sq.)

O esgotamento físico, alcançado através da *oreibasia*, as correrias desenfreadas pelas montanhas, conduz também ele ao êxtase⁷.

É incisiva a ênfase colocada na descrição da atmosfera erótica que envolve o culto de Dioniso. Contudo há que salvaguardar – já os Antigos o testemunhavam – que só as mulheres, e não as virgens, podiam ser *Bacchar*⁸. Mais tarde na peça, Antígona há-de revelar à tia o desejo de participar no Tíaso. Eurídice adia a satisfação do seu pedido para quando, como ela, já for uma mulher madura. A terceira estrofe culmina, assim, com o grito das Bacantes, excitadas pela música do «ruidoso» e por ele possuídas:

*O som da tua flauta enrosca,
enrosca,
desce pelas goelas,*

⁷ Sensibilizado pelo ritmo das palavras e dos sentimentos do ditirambo, o compositor da música para a encenação da Comuna, Eduardo Paes Mamede, esclarece no programa do espectáculo que; «a música de *Perdição*... foi concebida para ilustrar por um lado o ambiente asfíxiante e concentracionário onde se desenrola a acção, e por outro os excessos das bacantes dionisíacas».

⁸ Eurípides, *As Fenícias*, 656 sq.

queima e encharca.

À roda, à roda, à roda,

raparigas.

Temos o deus em nós.

(p. 19)

Os rituais das Ménades decorriam fora da alçada das regras da pólis e do próprio lar⁹. Libertadas das grilhetas da sociedade, entregavam-se à «saborosa perdição dos sentidos» (p. 19)¹⁰. O deus recebe agora o epíteto de *Ômadios*, «Comedor de carne crua» (p. 20). A omofagia, isto é, o «acto de comer carne crua», sobretudo corças, com cuja pele as Tíades cobriam os ombros, deriva da crença na hipóstase do deus em animais. Efectuavam o *sparagmos* de crias, «a dilaceração dos membros», e devoravam-nas, convictas de receberem, desse modo, poderes vitais¹¹. O horror destes rituais é tanto maior quando as vítimas são humanas¹².

Ó deus, tu que enlouqueces a quem amas

tanto como a quem queres

aniquilar.

(...)

Recebe o nosso excesso,

as nossas mãos

⁹ *Ab, que longe está Tebas, / longe a lei. / Longe os terraços, / longe os leitos, ob!* (p. 19).

¹⁰ «Constrangido e atemorizado pelo quotidiano da vida normal, o homem pode aqui libertar-se de tudo o que o oprime e desenvolver o seu verdadeiro eu. O devaneio transforma-se em relação divina, numa fonte de significado que contrasta com um mundo cada vez mais racional e profano» (Burkert, *op. cit.*, 557).

¹¹ *Ferve, murmura / sob o animal, / a coisa comestível, / a singular, / a sempre condenável / existência dos homens* (p. 20).

¹² O sacrifício de crianças remonta ao mito das filhas de Mínia, rei de Orcómeno. Leucipe, com a ajuda das irmãs, Arsipe e Alcipe, despedaça o filho Hípaso, percipitando-se de seguida para as montanhas na companhia das outras Ménades. Que as vítimas podiam ter sido adultos parecem supor as histórias de Licurgo da Trácia (*Iliada* 6. 128-40) e de Penteu (em *As Bacantes*).

*capazes de dar morte
sem nenhum instrumento.*

(pp. 20 sq.)

32

O paroxismo reveste-se de contornos de crime, de desvario amoral, onde impera a *hybris*. Uma vez que de nada terão que prestar contas, só o contacto com o deus lhes interessa¹³. No entanto percebe-se, na afirmação desse nihilismo, como que uma justificação para os seus actos. O mundo, o «magnífico caos», não oferece quaiquer garantias ao homem¹⁴. Deste desalento resulta uma filosofia de vida que o *carpe diem* latino immortalizou. Inflamadas pelos prazeres do corpo e efeito inebriante do vinho, cantam:

*Vivamos pois
profundamente o instante.
O fascinado incêndio,
e vão capricho.
Embala-nos na tua bebedeira,
eleva-nos e deixa-nos cair,
ó mistura do vinho,
ó deus das ventas nunca saciadas.*

(p. 22)

Na última estrofe torna-se patente a animalização gradual por que passaram as Bacantes ao longo do ritual.

*À roda, à roda, à roda,
raparigas,*

¹³ *Tocamos-te, / atrevemo-nos / e é tudo / (...) Fiquem vivos / e trevas / porque não há memória / e a alma esquece, / seja qual for o modo / de existir* (p. 21).

¹⁴ *O gelo tudo cobre / e eis que rebentam / novamente as primícias. / Para coisa nenhuma* (*ibidem*).

euoi, euoi, iú-iú, espojadas,

alegres como bichos,

apavoradas como bichos.

Bichos.

À roda, à roda.

Será isto o amor?

(p. 22)

A interrogação *Será isto o amor?* (com a variante *É isto o amor?*), repetida três vezes ao longo do cântico em jeito de mote, significa a busca, insaciada, de uma definição de amor. Ocupando a questão o último verso do poema, conclui-se que a dúvida das celebrantes permanece.

A seguir ao párodo a peça é estruturada em duas partes, que decorrem em espaços diversos. Primeiro o átrio do palácio de Tebas. Depois a sala do trono. Durante a transição de um para o outro, assistimos à intervenção de um solista, Tirésias. Excluído de contracenar com as outras personagens, produz um discurso em prosa de teor sentencioso. O adivinho da casa dos Labdácidas serve, agora, de intermediário entre o texto e o leitor, entre o palco e o público, ganhando, desse modo, um estatuto a que poderíamos chamar de «personagem transcénica». Servindo-se da primeira pessoa do plural, deixa perceber que, por detrás das suas palavras, estão as próprias impressões da autora ou aquelas que, criando nele um narrador, quer apresentar como supradiegéticas. Terminado o párodo, cabe-lhe interpretar a reacção do público-leitor ao hino das Bacantes e antecipar os sentimentos que, com o desenrolar da queda de Antígona, o hão-de assaltar. O vate conclui da indiferença do público. Essa paz de espírito, conforme declara, advém-lhe do distanciamento inerente à ficção:

E, sentindo-se assim defendidos dos velhos e divinos pavores, suspirarão de alívio. Porque não são e não podiam ser Antígona. Aliás tais coisas nunca aconteceram (p. 23).

Na sua segunda intervenção, antes da acção passar para a sala do trono, com a entrada de Creonte em cena, um homem no exercício do poder, Tirésias disserta sobre a lógica de se retirar a palavra às mulheres e de se dar lugar a temas masculinos, o mesmo é dizer temas bélicos¹⁵. Essa lógica, contudo, não tem cabimento na presente peça, uma peça de mulheres, pelo que não se concretizará.

As personagens: retratos da alma humana

Como se sabe a suposta lei das três unidades –de espaço, de tempo e de acção – é uma invenção tardia, transformada em cânone pelos dramaturgos franceses do séc. XVIII, não existindo como regra ao tempo dos grandes dramaturgos antigos¹⁶. A «transgressão» de Hélia Correia vai mais longe. Em palco apresentam-se dois espaços e tempos, o que em termos de texto impresso se traduz na disposição dos discursos em duas colunas paralelas por página. O pátio e a sala do trono do palácio de Tebas são o espaço dos vivos. As mortas já se encontram no Além. As acções desenvolvem-se paralelamente e vão permitindo ao leitor-espectador a percepção da realidade complexa que é a alma humana. Os diálogos das mortas ou os comentários que tecem a propósito da acção dos vivos revelam-se indicadores preciosos da duplicidade do comportamento humano. Aparência e essência muitas vezes contradizem-se. O que, por vergonha, falta de coragem ou hipocrisia os vivos calaram, as mortas – que já nada têm a ganhar, porque tudo perderam– ostentam-no despudoradamente.

¹⁵ *Se agora se assistisse às sequências de todos conhecidas, deveriam calar-se estas mulheres. Deveriam calar-se igualmente os já mortos, porque uma guerra e os seus entusiasmos lhes são matérias totalmente alheias. (...) É um risco que nós achamos desmedido, falbo de proporções. Há com certeza em tudo aquilo uma volúpia que só a eles [aos homens] é dado conhecer* (p. 41).

¹⁶ Na sua *Poética*, 1451 a, Aristóteles apenas refere a unidade de acção. Para além do *Rei Édipo* de Sófocles, nenhuma outra tragédia grega antiga, que chegou até aos nossos dias, respeita esse princípio. As *Euménides* de Ésquilo são um exemplo da não observância da unidade de espaço. A acção tem início em Delfos e termina na cidade de Atenas.

Perdição, tal como a tragédia grega, é uma obra prima no desenho de caracteres. Explorando, no entanto, aspectos que em Sófocles eram mais ou menos secundários, acrescentando e alterando outros, o retrato das personagens ganha novos contornos. Assim, para os receptores que conhecem a peça e o filão clássico de Antígona, o drama de Hélia Correia singulariza-se pela renovação.

Antígona

Protagonista incontestável da peça, Antígona regressa do exílio uma jovem amargurada. Carente de afecto, sente-se mal-amada, principal causa da sua rebeldia contra a família que lhe resta. Esse desprendimento não deixa, todavia, de ser acompanhado por alguma decepção. Em conversa com a Ama, a princesa recorda a infância e os tempos de exílio.

Da mãe não recebeu o carinho dos cuidados exigidos nos primeiros anos de vida. Quem a amamentara, adormecera e brincara com ela fora a Ama. Jocasta não é recordada como uma mãe querida (p.51). Por outro lado os comentários da Ama-morta acentuam aos olhos de Antígona o seu isolamento. A atenção que dispensara à criança não resultava de um sentimento de amor verdadeiro. Como ama que era, limitava-se a cumprir as suas funções de escrava¹⁷. Essa realidade, quando percebida, torna-se ainda mais dolorosa. Assim o sentiu Antígona, tanto em vida (*Não me ajudas. Tu nunca me ajudaste*, p. 29), como já morta (*Tu nem de mim gostavas*, p. 24). Depois da mãe morrer, Eurídice passa a ser a sua referência maternal. Apesar do carinho da tia apresentar todos os indícios de sinceridade, Antígona, numa reacção de quem, demasiado ferido, de tudo suspeita, defende-se dela com alguma frieza. Do outro

¹⁷ Ama-morta: *Enquanto que eu, cumpro o meu papel. Não é difícil o papel de uma criada. Sabe-se exactamente o que há a fazer* (p. 29).

mundo, há-de confessar: *Irritava-me com as suas maneiras maternais* (p. 49). Despreza a intercessão da rainha junto de Creonte, quando, descoberto o acto de dar sepultura a Polinices, era necessário cumprir o édito, que a condenava à morte¹⁸. Esta rejeição é um disfarce para a sua própria carência, como se pode constatar pelo comentário que Antígona-morta faz: *Eu estava sempre em riscos de lhe cair nos braços. De lhe pedir que me pegasse ao colo. Queria-lhe mal por isso, à minha tia. Era amável demais* (pp. 50 sq.).

Embora a dedicação paternal da heroína não possa ser questionada – foi ela, e só ela, quem acompanhou o pai no desterro– não é do amor que por ele nutriria que fala no Além. As memórias que tem de Édipo são, no meu entender, mais um indício da fragilidade que para si têm os laços de família. O que recorda é o nojo que sentia por ele no exílio: *Os olhos do meu pai deitavam pus. Detestava beijá-lo. Escondia-me até que me passassem os vômitos* (p. 27).

Percebemos, então, que a caracterização psicológica da Antígona de Hélia Correia ganha em singularidade, ao verificarmos como ela se afasta da imagem que Sófocles, com o verso *Não nasci para odiar, nasci para amar* (524), marcou de forma indelével. O amor fraterno constitui uma referência insignificante para a princesa. Não obstante o facto de ter colocado em risco a própria vida, ao dar sepultura a Polinices, em nenhum momento afirma tê-lo feito por amor. Tal acto representou o estrito cumprimento dos deveres para com qualquer morto. Não passou de *qualquer coisa que tinha de ser feito* para com o *corpo já verde e mal cheiroso de Polinices. Um pobre corpo de homem que grita pela cova, que grita pela terra para se desfazer* (p. 47). Nem mesmo as palavras apaziguadoras de Eurídice, qualificando a atitude da jovem de *grande piedade e dever sagrado* (pp. 46 sq.), têm o dom de fazer esquecer o frio realismo com que Antígona se refere ao irmão. Segundo Isménia, *O irmão! Ela sempre os detestou. Não lhes perdoou nunca que mandassem partir o pai para o exílio e repartissem o*

¹⁸ *O afecto e a ternura que me tens dedicado só me incomodam, tia* (p. 49).

governo entre eles. Para Antígona, foi o mesmo que o matarem (pp. 46 sq.). Aliás toda a postura de afrontamento deliberado do novo rei, o tio Creonte, mais não era do que um reflexo da obsessão da heroína por se evidenciar. Procurando refrear esse impulso, Eurídice alerta *Não o provoques, filha. Inconsciente!... Está a entusiasmar-te o desafio. Pensas que é tudo um jogo de palavras...* (p. 50). Viva já só lhe resta uma irmã. Mas o seu comportamento para com ela não é dos mais correctos. Envolve-se com aquele que publicamente se dizia ser seu prometido, Hémon. No fundo despreza-a por ela representar o que era uma moça da sua idade, requisitos que Antígona não preenche: *Volta para os teus bordados, para as tuas amigas. Não me dêes em espectáculo a tua pequenez* (p. 51).

Não podemos esquecer que a dureza do coração de Antígona foi alimentada pelas agruras do exílio, facto que, não justificando os excessos, permite compreendê-los¹⁹. Mas, nem mesmo neste ponto, os factos são lineares. As queixas que Antígona faz à tia desses tempos escondem uma faceta nova na personagem, a curiosidade pela descoberta do sexo oposto.

Ama (morta) – E no entanto gostaste desse tempos...

Antígona (morta) – Ah, os caminhos, sim. Aquele suor dos homens. O vinho que escorria pelas barbas doiradas (p. 27).

A única paixão que viveu com um homem, Hémon, nem mesmo essa parece tê-la realizado. Já morta, exprime, na interrogação e discurso modelativo que formula, tal incerteza.

Hémon...Acho que fui feliz com Hémon. E no entanto não me lembro do seu rosto. Nem já da sua voz. Porque é ele o primeiro de que me vou esquecer? (p. 32).

A amizade não veio preencher o vazio afectivo que a conduziu à ruína. E neste ponto revela, talvez de modo enfatizado, o isolamento que já caracterizava

¹⁹ Antígona-viva: *Ab, foi o ódio que me alimentou todo esse tempo que segui meu pai* (p. 26); Amamorta: *Parecias tão zangada com o exílio. Por causa disso é que odiavas tudo e todos* (p. 29).

a sua homónima sofocliana²⁰. Como lembra a Ama, *O que lhe falta a essa é ter amigas* (p. 35).

Depois de desobedecer ao édito que proibia a prestação de honras fúnebres a Polínicos, Antígona potencializa uma característica já presente na personagem clássica, mas a que não se reconhece, por vezes, a devida importância²¹. Referimo-nos à arrogância e obstinação excessivas das suas atitudes e maneira de ser. Conta disso dão-nos as opiniões de alguns dos intervenientes na acção.

Isménia – Ela nunca escutou conselhos razoáveis. Só ouve a voz do escândalo (p. 46)

(...)

Aí está ela como sempre quis: no centro dos olhares e arvorando um ligeiro sorriso de desprezo (p. 47).

Ama – Pronto. Aí está Antígona como sempre quis estar. Só e ameaçada, num campo de batalha (p. 50).

Ama

Acrescentada por Hélia Correia ao mito clássico, a Ama, independentemente do interesse pessoal que nisso tivesse, é a única figura que acompanha a protagonista no princípio e final da sua existência, bem como para além desta. As atenções dispensadas à criança, como já vimos, tal como a partilha do leite do seu senhor, não passaram de obrigações inerentes ao seu trabalho²².

²⁰ *Sem lágrimas, sem amigos, / sem bimenheu, desgraçada, / pelo caminho que me espera / sou levada* (vv. 876-9).

²¹ Desde a conversa do prólogo com a sua irmã que Antígona, pela brusquidão das respostas, revela um temperamento exaltado: *Conservas um ânimo esquentado perante a fria realidade*, diz Ismena no v. 88. Também o Coro havia de notar a determinação excessiva da jovem: *Indómita se revela a vontade da filha, de indómito pai nascida. Não aprendeu a curvar-se perante a desgraça* (vv. 472-4). A Creonte indigna-o o orgulho- vaidade com que a sobrinha assume o seu acto: *Mas o que mais abomino é que quem foi apanhado em flagrante delito, ainda por cima se vanglorie disso* (vv. 495-7).

Aborrecem-na as próprias atitudes de Antígona: *Também eu já estou farta. Fatigas toda a gente* (p. 29). Contudo a visão que as outras mulheres têm do comportamento da Ama é surpreendente. Responsabilizam-na de alimentar a raiva de Antígona contra elas (*Eurídice – Cala-te! A raiva dela, é obra tua! Andas a instigá-la contra nós*, p. 28; *Isménia – Ó Ama! És tu! És tu que a tens acicatado contra nós!*, p. 52). As excusas que no momento, em vida, encontra para essas acusações, não passaram de falsidades. Ao assistir do Além ao desenrolar do destino trágico da princesa, acaba por confessar que tudo não passou de uma vingança pessoal. Contribuir para a queda de Antígona, isto é para o desmembramento decisivo da família dos Labdácidas, foi para si uma forma de se expurgar de uma vida de subalterna, repleta de humilhações. Alvo dos ciúmes da senhora, recorda: *Jocasta tinha-me ódio. Porque eu era mais nova. Eu dormia mais vezes na cama do teu pai* (p. 49). Ainda por obra da patroa, viu-se privada do seu direito de mãe. Os filhos foram-lhe retirados, *pois Jocasta não os quis ali por perto* (p. 24).

Eurídice

São duas as principais facetas do retrato de Eurídice, a mãe e a mulher. Ela já não se limita a ser a mãe dos filhos de Creonte. Assume-se sobretudo no papel de substituta desse parentesco junto das sobrinhas órfãs, Antígona, a sua favorita, e Isménia. É na qualidade de representante dessa maternidade que se vê questionada por Antígona em matérias como o amor, o papel do homem e o da mulher. Os longos anos de convivência com os homens e uma vida matrimonial marcada pela rotina configuram uma visão decepcionada da vida. Em seu entender, o amor *é uma sombra. Estendes a mão e não agarras nada*.

²² *E todas as criadas, as jovens, uma a uma, passarão certa noite pelo corpo do senhor. Sem que nisso achem glória ou alegria. É serviço de escrava, como um outro qualquer* (p. 34).

Fica uma vida, filha, entre os teares, os armazéns e a lareira. Entre o sangue dos meses e o sangue dos partos. A governar entre criadas, aí tens (p. 34).

Magoada pela experiência frustrante que para si foi o amor, a rainha, «mãe» consciente dos fantasmas de um coração jovem, tenta minorar o impacto das suas palavras junto de Antígona – *Os segredos da vida devem patentear-se no seu devido tempo, pela mão da experiência. Não é lição que uma donzela aprenda por boca de mulheres já muito magoadas* (p. 35). Esses mesmos cuidados com a felicidade de Antígona tinham já ficado evidentes, quando tentara afastá-la do ódio que a consumia, exortando-a a entregar-se aos prazeres da sua idade, tais como a brincadeira das moças durante o banho matinal no rio – *Fala ao teu coração. Que ele se encha de bondade, que olhe à sua volta mais amigavelmente. Há coisas agradáveis que teimas em não ver* (p. 28). Quanto aos homens, não passam de uns perfeitos egoístas. Colhido o prazer, momentâneo, que lhes dá o corpo de uma mulher, as suas verdadeiras paixões são outras²³ – os cavalos, o vinho, a guerra, as expedições a terras desconhecidas e, acima de tudo, os rapazinhos (p. 34).

Contudo a curiosidade de Antígona levou-a a espiar a tia nas suas saídas nocturnas. O que descobriu foi um mundo bem diferente daquele que Eurídice, com a confirmação da Ama, acabara de pintar. Longe do recesso do lar, as mulheres, celebrantes do deus Dioniso, executam rituais sangrentos – *Mordem as crias, a dos animais e as próprias. Mordem-nas no pescoço e, excitadas pelo sangue, arrancam-lhes os membros. Devoram-nas e riem. São felizes* (p. 39). Retomando o ambiente evocado no párodo de abertura da peça, *as nobres cidadãs espojam-se no lodo (ibidem)*, tal como bichos! Eurídice procura salvar a sua reputação. Tenta convencer Antígona de que o que afirma ter visto não passou de um sonho (p. 40).

²³ *Não alimentos ilusões. Mesmo nas noites em que ele queira adormecer encostado ao teu ombro, não terás mais que um distraído abraço. Uivará como um lobo entre as tuas entranhas, mas o seu pensamento há-de estar noutra lado* (p. 36).

A imagem que da vida se vai formando na mente de Antígona é, se não deturpada, no mínimo desencorajadora. À luz desse quadro, o mundo que a espera caracteriza-se pela não correspondência de afectos, por uma fruição egoísta do prazer, às vezes banhada pelo sangue de vítimas inocentes.

Isménia

Em relação à personagem sofocliana, Isménia conserva já não um carácter tímido, mas, tão só inicialmente, apagado. Como lembra a Ama-morta, *Mal me lembro de Isménia nesse tempo. Tenbo ideia que ela se dobrava sobre si própria. Como se lhe doesse alguma coisa* (p. 33). Ao contrário de Antígona, falta-lhe a *flamma*, tanto para o bem como para o mal. Essa ideia exprimiu-a Eurídice, ao afirmar: *Isménia não odeia ninguém (ibidem)*. Traída pela irmã nas suas expectativas de desposar Hémon, acaba por revelar-se uma figura capaz de reagir. Isménia aproveita a transgressão da irmã ao édito do tio para recolher algum protagonismo. Antecipar-se a Antígona na revelação do seu acto constitui uma magra desforra do despeito que eventualmente sentiria por ela²⁴. Quando pede ao tio o perdão para a irmã, fá-lo não com o intuito de a salvar, mas sim com a esperança de agravar o seu padecimento: *Perdoa-lhe, meu tio. A tua piedade irá estragar-lhe o efeito do espectáculo, agirá como o mais duradouro castigo* (p. 48).

²⁴ Eurídice – *Não é esta a ocasião propícia para tornares visível toda a tua amargura. Tens disfarçado bem. Pois continua* (p. 47).

Hémon

42

Na caracterização de Hémon o contraste com o arquétipo sofocliano verifica-se a dois níveis: o retrato psicológico e o relacionamento com as outras personagens. Deixa de ser o porta-voz da razão, para aparecer um jovem frívolo, pouco motivado para as responsabilidades de rei, cargo em que, segundo o curso natural da vida, sucederia ao pai. A sua ocupação preferida é espreitar as donzelas a tomar banho no rio. Essa inapetência para a seriedade e para a política é admitida por si próprio e por Antígona:

Hémon – Sim, imagina. Eu, Hémon, filho de Creonte, o Justo, eu, de quem todos esperam grandes feitos, a espreitar raparigas como um tolo.

(...)

Antígona – Ainda bem que o governo da cidade ficou entregue aos meus irmãos e não a ti. Não te comportarias dignamente.

(pp. 30 sq.)

A relação com as filhas de Édipo foi invertida. Agora ele é o noivo de Isménia, cujas atitudes recatadas não despertam o seu interesse²⁵. Hémon sente-se atraído pela outra irmã, que, pelo carácter audaz e impulsivo, mais se adequa à sua maneira de ser. Consciência disso têm o próprio e Eurídice.

Hémon – Hás-de ser minha esposa. Ou minha concubina. Por lei ou pela força. Estou determinado a possuir-te (p. 31).

Eurídice (falando para Antígona) – *És um animalzinho descarado. Por isso Hémon te quer. Gosta das éguas bravas. É o melhor dos nossos domadores (p. 39).*

A sua paixão, se não o seu amor, não desfalece até ao fim. Confirmando o temperamento arrebatado que o caracteriza, propõe-se, indo mesmo contra

²⁵ *É bela Isménia. Bela e recatada. Nem dentro de água tira a camisinha (p. 30).*

a vontade do pai, a fugir com Antígona. As juras de dedicação por parte de Hémon são, contudo, filtradas pela visão amarga de Eurídice e da Ama.

Hémon – Que coisas cruéis dizes! Eu não te hei-de atirar para o canto das mulheres. Não te desprezarei.

Ama – Fazem todos assim esta promessa.

Eurídice (abatida) – Fazem-na todos, filha. (p. 56)

Antígona, perante a iminência da concretização da desgraça, o emparedamento, vê desvanecer-se aquela que podia ser a única réstia de felicidade, o amor de Hémon.

Creonte

Na qualidade de sucessor do trono de Tebas, Creonte continua a ser o detentor do poder, o autor das leis que regem a cidade. Embora com menor relevo, a questão da justiça, materializada no édito que proíbe a sepultura de Polínicos, continua a integrar a história de *Perdição*. Para Hémon e, ao que parece indicar o cognome «o Justo», para o conjunto dos cidadãos, Creonte começa por ser apresentado como o modelo do bom monarca. Nas palavras bajuladoras do seu conselheiro ele é *o espelho do bom senso* (p. 41) e toda a cidade aprova o édito²⁶. Perante as acusações de Eurídice, que denuncia a severidade do decreto, Creonte desculpar-se-á afirmando que julgava fazer eco da consciência de cada um. Esse pensamento é incorrecto, pois, como contra argumenta Antígona, *Não podes legislar querendo prever aquilo que se passa nas consciências* (p. 48).

A tomada de medidas controversas por parte de Creonte justifica-a ele como o resultado de uma hipocritamente confessa falta de ambição pelo poder²⁷.

²⁶ *Todos os cidadão aprovam o castigo* (p. 44).

²⁷ O próprio criado, seu conselheiro, considerava aquele édito um risco desnecessário: *Ao proibires um gesto como este, devias ter previsto o risco que corrias. Se não tivesses interdito os rituais, estou certo de que o corpo de Polínicos ficaria na mesma sem uma sepultura. Ninguém se ocuparia de um traidor* (p. 48)

Desculpa-se dizendo que foi contra vontade que subiu ao trono (*No entanto, eu não queria governar*, p. 41), lugar que para ele representa uma prisão, onde cumpre obrigações indesejadas. A sua pseudo-aversão pelo poder vai ao ponto de, em flagrante contraste com o Creonte sofocliano, movido pelo egoísmo suspirar por um regime anárquico²⁸:

Criado – Pois dirige-te agora aos cidadãos. Só a tua presença os tranquiliza.

Creonte – Dentro de poucos meses aborrecer-me-ão. E eis-me amarrado ao trono até à morte. Julgado e julgador. Haverá sobre a terra região em que os homens não tenham governantes? Nem leis? Nem ordem de nenhuma espécie?

Criado – Matavam-se uns aos outros.

Creonte – Mas matam-se na mesma. E tiram-me o sossego (pp. 42 sq.).

É de novo um comentário do mundo das mortas que vem conferir outra leitura à figura de Creonte. Para Antígona tudo não passava de um disfarce para o orgulho que o tio sentia no seu novo cargo (p. 42).

Creonte carece de poder de decisão, apoiando-se a todo o passo nas sugestões do Criado. É assim que poupa a vida ao guarda que lhe traz as notícias nefastas de desobediência à sua lei. A presença do criado é tão ostensiva e intromissora que não passa despercebida a Eurídice (*Quem permitiu que usasses da palavra?*; *Creonte – Eu. Bem preciso aqui de algum conselho*, p. 50).

Mas, uma vez assumido o governo da cidade e exercido o poder legislativo, Creonte não arrisca pôr em descrédito a sua autoridade. No entanto continua, mesmo aqui, a faltar-lhe a determinação, algo excessiva, do homónimo sofocliano. Verifica-se que, quando é necessário fazer cumprir as determinações do édito, o impulso parte de Antígona.

²⁸ Recordemos as palavras do Creonte de *Antígona*: *Não há calamidade maior do que a anarquia. É ela que perde os Estados, que deita por terra as casas, que rompe as filas das lanças aliadas* (vv. 672-5).

Antígona – Não há mais que pensar, meu tio. Chama os teus guardas e convoca também a multidão, para que o meu exemplo a impressione. A tua autoridade ficará garantida. Ganharás o respeito e o temor dos Tebanos.

Creonte – À tua custa? À custa de uma rapariguinha? (p. 54)

O amor mortis e o desvendar da Perdição

No final da peça, Antígona caminha para a morte acompanhada pela Ama, mas incompreendida. Mal-amada na vida, mal-amada na morte. Hémon apercebe-se desse abandono afectivo. Creonte exprime o paradoxo que é o amor dos Homens.

Hémon – Porque é que a maltratais? Parece até que nunca lhe tivemos amor?

Creonte – Há amores assim, que matam. Que destroem todo o entendimento. Eu agora, por exemplo, estou a sentir-me mal. Tenho a cabeça em brasa (p. 57).

Antígona procura compensar a frustração afectiva com o protagonismo trágico. Daí que caminhe, irredutível na sua decisão, de cabeça erguida para o destino que a espera. O cego fascínio que em vida a impele para a morte não passou de mais uma falácia. Mas só se apercebeu dessa crua realidade quando já era tarde demais. Numa tentativa frustrada de intersectar os dois espaços e tempos de acção, Antígona-morta quer fazer-se ouvir por Antígona-viva. A mensagem que tem é dolorosa demais para a poder calar: *É preciso dizer-lhe que não avance mais, que não há glória alguma em tudo isto! (...) Mas é preciso que ela ouça e compreenda. Este campo de flores nauseabundas é tudo o que há depois...* (pp. 56 sq.). Desencantada com a morte, Antígona reconhece que até mesmo a vida obscura das mulheres, entregando-se a prazeres proibidos pelas montanhas, teria sido um mal preferível (p. 57). A angústia que a dilacera resulta da incapacidade humana de, após ter traçado um destino, saber se poderia ter vivido outro alternativo e se esse não teria sido melhor.

Antígona – Diz-me a verdade. Eu não conseguiria viver com eles, suportar aquela paz...?

46

Ama – Não sei Antígona. Isso nunca saberemos (p. 57).

Simbólicas do aniquilamento total dos laços entre os agentes desta perdição são as últimas palavras da protagonista. Dirige-as a uma cadelita, a única sobrevivente no caudal das suas memórias, quer da infância quer de uma vida inteira. Esse foi o único amor que a não traíu, mas do qual também se viu privada. Quem matou o animal foi a Ama – até ao fim a fiel cumpridora das suas funções. Na morte Antígona tem companhia, mas não deixa por isso de permanecer completamente só, conforme se depreende das palavras da Ama: *Segui-te porque se acabava ali o meu papel (p. 54).*

De novo exilada, agora dos seus sentimentos, Antígona perde-se. Com ela é toda uma família que se desmorona. Porque não souberam preservar o afecto, porque o amor que viveram é daquele que mata.

O drama de Antígona é intemporal e atópico, como tem o cuidado de lembrar Tirésias no fecho da peça. Todos os seres humanos flagelados por dúvidas idênticas às da jovem sentem com agudo padecer a solidão. *E hão-de ser cavalgados pelo orgulho e pelo desespero. Pararão a um passo dos abismos. E ficarão a vida inteira a perguntar-se como teria sido se ousassem e perdessem. Como a pequena Antígona (p. 58).*

O MITO CLÁSSICO NO TEATRO DE HÉLIA CORREIA OU O CANSAÇO DA TRADIÇÃO

Não há cultura possível sem memória. Não há cultura sem espaço narrativo, sem esse património que concatena gerações e lhes consolida um sentimento de pertença identitária¹ – os mitos que, desde tempos imemoriais, vindos das fontes diversas que vão configurando essa mesma cultura, fizeram crianças ou adultos escutar ou ver encenada, no palco, na tela, na pedra, a trama de acções em que destinos e experiências humanas ganham forma e se condensam.

A reflexão ricoeuriana sobre o carácter mimético do mito², entendendo-se essa mimese, no contexto do diálogo com Aristóteles, como representação condensante da própria experiência do tempo humano, veio mostrar até que ponto esta não é definível nem captável de outro modo, até que ponto o homem precisa dos mitos que cria e narrativiza para se conhecer a si mesmo. O mito congrega os homens à sua volta, por esse elo a que Ricoeur chama o nível de mimese II, o tempo da representação, tempo de reunião, de festa, de silêncio e expectativa comuns. Aí, o mito representado abre-se à apropriação por cada indivíduo, simultaneamente enquanto representante da humanidade

¹ M. Batista Pereira, «Narração e transcendência» *Humanitas* 45 (1993) 429 sqq.; F. Catroga, *Memória, história e historiografia* (Coimbra 2001); M. C. Fialho, «Mito, narrativa e memória»: A. do Nascimento (coord.), *Antiguidade Clássica: que fazer com este património?* (Lisboa 2004) 127-130.

² Esta profunda e ampla reflexão filosófico-hermenêutica constitui o cerne de *Temps et Récit* vols I-II-III (Paris 1983-1985). Veja-se M. L. Portocarrero, em texto a publicar, da sua conferência «Mythos aristotélico e poética narrativa em Paul Ricoeur», feita no contexto do seminário Poéticas: diálogo com Aristóteles, Coimbra, 2003.

e enquanto *unicum*, determinado pela sua própria história e pela sua vivência, pessoal e insubstituível.

48

A intemporalidade do mito, por sua vez, decorre daquilo que atrás foi dito: já é perceptível na diversidade de apropriações miméticas a partir do Dasein de cada receptor, num momento comum de recepção, como é o de uma representação ou recitação pública a que a comunidade assiste. Essa intemporalidade assenta no jogo entre o núcleo fixo da «história», que permite que ela seja reconhecida em todos os tempos, e o espaço aberto, onde cada apropriação criadora projecta a sua própria vivência de tempo e experiência de Vida para na narrativa se rever, sobre ela reflectir, se deixar tocar, emocionar, levar a um nível de auto-compreensão depurado. Ora a peculiaridade da mimese III tanto pode ser entendida enquanto apropriação individual, no contexto da representação para uma comunidade, em dado momento, como enquanto apropriação epocal, já que cada tempo da História marca os que o vivem de forma específica e com denominadores comuns, com as suas inquietações, crises, consciência social, etc. Por seu turno, na peculiaridade de cada época se mantém, sempre, a individualidade de cada homem e, por isso mesmo, a especificidade da sua percepção do mito e da projecção nele da experiência do seu tempo humano, pela própria razão da sua humanidade.

Assim, pode dizer-se que o nosso património mitológico configura de modo determinante o imaginário da nossa cultura e o dota de uma espécie de linguagem que gerações sucessivas actualizam criativamente, para se pensarem e compreenderem, ou, pura e simplesmente, os grandes mitos dramatizados do passado – no caso em apreço os mitos gregos – apelam, ainda, da velha Hélade, com o irrecusável convite das nossas raízes, à leitura e reapreciação cénica, pois mantêm essa força de revelação incessante de frescura e novidade no já conhecido que caracteriza a essência do clássico.

Tal linguagem funciona como um sistema comunicativo que envolve e aproxima várias instâncias – a matricial, a da época receptora activa, a de todas as épocas que mantiveram essa relação comunicativa com os mitos primordiais

e que foram construindo a tradição da recepção. Nessa tradição se inclui a da própria interpretação dos estudiosos. Um dramaturgo ou um espectador do século XXI não pode nutrir a ilusão ingénuo de se situar perante o mito de Antígona, por exemplo, de forma absolutamente despojada dos seus instrumentos de leitura e das suas vivências de homem ou mulher do séc. XXI. E deles fazem parte toda a linguagem da tradição com que aprendeu a falar e entender a sua cultura. Isto é, continuando a tomar como exemplo um dos mitos que maior fortuna teve no Ocidente, ninguém lê ou assiste à *Antígona* de Sófocles pairando no ar, desintegrado da própria tradição da compreensão de *Antígona* – mesmo quando a refuta ou a desconstrói.

A leitura de Hegel do arquitepo sofoclíano, desenvolvida nas suas lições sobre Estética, desempenhará um papel determinante na história de interpretação da peça sofoclíana. A tese hegeliana do conflito inultrapassável entre família e estado imporá a leitura do trágico como um insuperável conflito de forças ou de princípios, consoante também Goethe o percebe, e da tragédia grega em apreço como assente num conflito que, na história da recepção interpretativa, vai vestindo roupagens diversas, mas mantém a sua presença até aos nossos dias – venha o conflito a opor o direito natural e o direito positivo, morte e vida, ou, simplesmente, dois caracteres diversos mas igualmente irreduzíveis³.

Por aí se chega à visão desta tragédia como a de um destino duplo, que Patzer, na sequência da investigação de Bultmann, veio desmontar: Antígona possui a grandeza e o excesso típico dos protagonistas sofoclíanos⁴. Do Romantismo provém também uma espécie de ‘prometeização’ da figura de Antígona⁵ que facilmente faz dela, num tempo que conheceu o despertar da afirmação de

³ Da história da recepção da leitura de *Antígona* me ocupo nas páginas iniciais de «Sobre o trágico em *Antígona* de Sófocles» Victor Jabouille et alii, *Estudos sobre Antígona* (Lisboa 2000) 29-50..

⁴ H. Patzer, no seu precioso estudo *Hauptperson und tragischer Held* (Wiesbaden 1978) demonstra, através de uma sólida argumentação, que esta tragédia de Sófocles não pode ser de destino duplo pela simples razão de Creonte não ter a dimensão de uma personagem trágica.

⁵ Este fenómeno foi já notado por G. Steiner, *Antígonas* (trad. port.: Lisboa 1995) 15-35. O autor observa que a protagonista sofre, na recepção do drama sofoclíano, um processo de autonomização que a leva a desprender-se do contexto dramático e ser encarada como uma figura isolada.

autonomia das nações, a resistente contra todas as tiranias, a mártir da prepotência do poder instituído⁶.

A polémica que deflagrou em França, no início dos anos 20, na sequência da estreia de *Antigone* de Jean Cocteau⁷, teve a virtude de trazer ao centro da discussão uma questão fulcral, formulada por intelectuais de prestígio, como André Gide (para além do controverso Cocteau, ou de Breton, no seu violento ataque à peça): em que reside a beleza dos clássicos – na sua sobriedade ou na «patine» com que a tradição e o tempo os cobriram? Como actualizar os clássicos?

Certo é que os anos subsequentes foram férteis na reescrita dos mitos gregos, contando com a do próprio Cocteau, Gide, Giraudoux. O discurso freudiano sobre os abismos da mente humana, a escrita da imaginação e de um novo conceito de real e do peso do onírico, por parte do surrealismo, que contribuiu para implodir um edifício já frágil de antigos cânones estéticos ainda sobreviventes abrem campo a um universo de possibilidades por explorar da releitura do mito. Simultaneamente, a crise de sentido da existência e a onnipresença reestruturante ou desestruturante da consciência de morte, filha da própria crise histórica e do cenário de conflitos internacionais que alastraram pela vastidão de cenários inusitados, conjugada com uma nova solidão do indivíduo frente a si mesmo, propiciaram a reflexão e o discurso, filosófico ou estético, dos vários existencialismos em que a dimensão do absurdo é determinante.

Uma das reescritas de *Antígona* mais originais do século que passou, publicada em 1946, é precisamente filha de todo este clima. O seu autor – Jean Anouilh – inclui-a no ciclo das *Nouvelles pièces noires*. O discurso dramaturgico de Anouilh inscreve-se aparentemente na escrita de resistência, para a qual a protagonista parece, por tradição, estar vocacionada. Uma apreciação atenta percebe até que ponto o autor subverte o halo romântico de martírio da filha de Édipo, para deixar que se adivinhe o carácter absurdo do itinerário da jovem

⁶ A noção de martírio é já de Schlegel.

⁷ Vide M. C. Fialho «A *Antígona* de Jean Cocteau» *Biblos* 67 (1991) 128 sqq.

e do seu destino. Marca-a, desde início, a consciência de que caminha para um fim, antes que tudo aconteça. E esta Antígona vive antecipadamente a despedida de uma infância que não teve, vive na diferença que a separa das outras personagens «normais», que sobreviverão. O papel que a tradição do mito, o núcleo duro do mito, desde sempre lhe reservou, é tratado por Anouilh como uma fatalidade – o Prólogo é determinante para criar essa atmosfera – e, ao mesmo tempo, como uma espécie de determinismo de carácter e de diferença física – a juvenzinha escura e magra foi aquela que conheceu os rigores do sol e do clima como companheira dos erros de Édipo. Estes são antecedentes que não sobem a primeiro plano, mas que, como pressupostos, decidem a diferença desta Antígona, consciente e cansada do seu papel.

Esta encruzilhada de caminhos do mito, entre Sófocles e Jean Anouilh, parece ter oferecido a Hélia Correia o espaço de imaginário adequado para o seu encontro pessoal e criativo com o mito ancestral, simultaneamente sob o signo da frescura e do cansaço.

Antígona e Florbela delineiam-se como antipódicas: a segunda carrega «demasiada biografia para o seu peso de vulgaridade»⁸, a primeira ganha o seu perfil de excepcionalidade a partir de um estatuto de despojamento e de um passado de todos conhecido, como um pressuposto que contribui para que ela seja como é – diferente. Tal passado não constitui uma fixação, antes se integra, como vivência, na sua própria natureza, sem ostentações.

A convivência de planos temporais distintos é comum a ambas as peças, ainda que tempos e destino se entretaçam, numa e noutra, de forma a constituírem itinerários opostos. Florbela-criança é imagem de uma infância banal e de fresca inconsciência, posta antecipadamente perante a sua vida vivida como num palco onde o melodrama é pobre de conteúdo. Em *Perdição*, Hélia faz coincidir, por antecipação, o tempo de vida de uma Antígona envolvida na acção dramática

⁸ Cito a edição de H. Correia, *Perdição - Exercício sobre Antígona. Florbela*, Lisboa, D. Quixote, 1991, 10.

decorrente do modelo do arquitéxto sofocliano, com marcas da presença de Anouilh. Essas marcas podem ser percebidas a dois níveis – um externo, o de motivos, cenas, ou personagens introduzidos pelo dramaturgo francês, como sejam a figura da Ama e a existência da cadelita, o encontro de Hémon e Antígona em cena, um laivo de rivalidade feminina da Antígona com Ismena perante Hémon; o nível mais profundo toca o cerne da inspiração criadora de Hélia frente aos textos em questão, frente à figura de Antígona, cuja proximidade a escritora viveu no coração da própria encenação de *Édipo Rei* no Teatro da Comuna, da autoria de João Mota. Refiro-me ao motivo anouilhano do cansaço de Antígona.

Parece ter sido este factor que desempenhou um papel determinante para o encontro – o seu encontro criador – da escritora com o mito grego: primeiro com o de Antígona, depois com o de Helena.

A determinação da existência de Antígona para a morte precoce, que antevê como o seu destino, a cumprir através de um ritual proibido, leva Hélia a conceber o efeito da convivência de simultaneidade desse tempo de vida para a morte e do plano já desprendido do tempo, o do *post mortem*. De um para outro se pressupõem factos e gestos não verbalizados. No plano do *post mortem* se sente o progressivo distanciamento da memória dos vivos, para deixar prevalecer, sobretudo, uma esbatida e incerta memória de afectos. O final repõe as personagens perante o abismo de futuros que as espera, vinculadas ao seu papel, como os seus medos e a sua solidão, aptas a tomarem a cor dos tempos, como é da vocação do mito, perseguidas, no seu orgulho, solidão e sede de poder pela incómoda e tão simples opção de Antígona. O aviso é de Tirésias, o adivinho cujo estatuto lhe permite vislumbrar o nexa entre vida e morte, o segredo dos sexos e das paixões, a amplitude do tempo.

Mas se esse foi o ponto de partida, na figura de Antígona, em Hélia Correia, se conjugam traços da Electra sofocliana. Antígona acompanhou o pai, frágil, maldito e escorraçado, pelos caminhos de uma natureza selvagem, com que ela aprendeu a identificar-se, em cujo seio se protegeu, onde encontrou a sintonia entre a sede de vingança, que foi sentindo crescer e que alimentou contra a

ordem social que a ambos excluiu, e as próprias deusas da vingança, a que entregava oferendas (pp. 25-26). Certamente se trata de reminiscência do mito de Colono e da exploração arguta, feita por Hélia Correia, das contradições de Antígona em Sófocles: aquela personagem que se diz não nascida «para odiar, mas sim para amar» (v.523) é a mesma que promete o ódio a sua irmã, por não aderir à sua causa, no prólogo (vv. 93-94). Electra, por sua vez, vive espontaneamente à margem da constelação da casa real por identificação com o pai assassinado, em perpétua denúncia do crime. É desmedido e selvagem o seu grito de vingança e o preço é a privação de alimento e do que acompanha o estatuto de princesa real – o que ela, aliás, refuta.

A proximidade desta Antígona, suja e mal cuidada, da morte é irmã da sua proximidade aos mistérios de uma natureza, por cuja força morte e vida constituem duas faces inseparáveis da mesma realidade pujante e incontável. A violência animal em que os impulsos do homem radicam, ainda que este os abafe, pela regra social, é a que aproxima os seres vivos na inebriação do sexo, do vinho, na quebra de fronteiras e cai sob a alçada de Dioniso. É isso o que Hélia Correia pretende convocar com a criação de um Coro inicial de Bacantes, no seu longo e exaltado canto inicial. É na identificação com essa força, que traz dos tempos da sua errância, que consiste o que os outros vêem como rebeldia de Antígona. É ela, como apelo da natureza, que atrai Hémon. Como a própria Euridice reconhece (39): «És um animalzinho descarado. Por isso Hémon te quer. Gosta de éguas bravas.»

A diferença de atitudes opõe Antígona e Isménia desde a infância, adensa-se no momento em que Creonte proclama o édito e separa naturezas. Isménia é filha da linha ordenadora de um Creonte-Penteu. Antígona é irmã de um Édipo cuja existência é, ela mesma, fruto do mistério do nexa entre *eros* e *thanatos*⁹.

⁹ M. F. Sousa e Silva, «Antígona, o fruto de uma cepa deformada. Hélia Correia, *Perdição*»: C. Morais (coord.) *Máscaras portuguesas de Antígona* (Aveiro 2001) 118, fala da tensão entre *physis* e *nomos* em cujo seio se joga e se perde a existência de Antígona. Sobre o estudo das personagens da peça, veja-se C. Soares, «O exílio afectivo de Antígona na Perdição de Hélia Correia», *ibid.* 127-136.

Outro não podia ser o caminho a seguir, pela tradição do mito, pela própria força que de si emana e a faz agir, cansada, todavia, dos passos que há-de trilhar. Por isso resiste, na morte, ao esquecimento, por isso a memória derradeira que lhe fica é a dos inocentes, da cadelifa, afecto de infância, espontaneidade e candura da natureza animal, sacrificada, como se adivinha que será também a de Anouilh. Os motivos do sacrifício são, todavia, diferentes: a arbitrariedade de um mundo onde Antígona é, ela mesma, perdida para os afectos, ou a paixão pedida por Antigone à sua Ama.

Em plano de fundo nos fica o mistério de uma Hélade obscura e selvagem, como os bosques das Erínias ou as montanhas onde as Ménades se perdem, na sua entusiástica orgia, a fúria de um trágico de libertação e sacrifício de que Dioniso tem a chave e impele a encenar no mito que por nós espera como espaço de projecção de temores, afectos perdidos e solidão – solidão e cansaço milenar de a saber.

Na visão goethiana de Fausto o velho sábio cede definitivamente à tentação mefistofélica da eterna juventude por essa visão de Helena, eternamente bela, imagem da luxúria e sedução irresistível e fatal, por quem se declararam guerras e levantaram contendias. A controvérsia do mito de Helena que, como se sabe, segundo os Antigos, teria levado Estesícoro à cegueira até compor a sua palinódia e recuperar a visão, traduz a natureza controversa da própria personagem. As duas versões, a de que Helena foi, de facto, até Tróia, levada por Páris e a de que os deuses a preservaram (e a isentaram de ser motor da guerra), resguardando-a no Egipto e fazendo seguir para Tróia um *eidolon* seu, correram a par, a ponto de Heródoto, no seu livro II, ter narrado esta última e de Eurípides, amante das versões menos comuns da narrativa mitológica, sobre ela ter construído a sua *Helena*.

Outra é a versão da épica homérica, em que a tragédia de Ésquilo se inspirou, condensando na definição feita pelo Coro de *Agamémnon*, como «a mulher que o foi de muitos homens» (A. 62), o juízo negativo do que o poder funesto da beleza e sedução pode conter de perturbador e mortífero.

Desta outra versão nos deixou Eurípides, fascinado, decerto, pelo potencial de criação e reflexão à volta desta desconcertante e enigmática figura e do mito a que pertence, leituras diversas, para além da da versão subjacente a *Helena*. Um dos aspectos que mais se prestam a exploração é, precisamente, o da disposição de Helena ao abandonar Esparta e, mais tarde, ao abandonar Tróia. O Coro de *Ifigénia em Áulide* alude, implacável, à miserável por causa de cujos amores se levantou a discórdia e a desgraça dos descendentes (IA, 1253-1254), uma Helena que, após ser motivo do lamento e do choro pelos que morreram na guerra, regressará um dia, também ela «toda em lágrimas» (*polyklautos*, 782), mas por ter perdido o marido troiano. Nesta insinuações se instala a impressão de um rapto a que a sedução da raptada não foi alheia.

O grande debate de Troianas, pela carga retórica que o caracteriza, dá voz a uma Helena que se apresenta como vítima da fatalidade da sua própria beleza e do querer dos deuses, inocentada por uma habilidade argumentativa que é bem a outra face da sedução de que *eros* também é capaz. A coerção divina no seu mester de sedutora foi Eurípides buscá-la a *Ilíada* 3. 383 *sqq.* Aí, a filha de Zeus é obrigada por Afrodite a arrastar Páris para o tálamo e, assim, o levar a agir de acordo com os planos divinos. É, por outro lado, essa dimensão de Helena, a manipuladora, que se vai impondo no *agon* de *Troianas*. O jogo de vestuário, da linguagem do corpo, do efeito da bela desprotegida e eternamente vítima vai, assim o percebe o espectador, amolentando um Menelau cada vez mais frouxo na sua decisão, ainda que reconheça a razão dos argumentos de Hécuba.

Helena carrega, assim, desde os primórdios épicos, o fardo de uma beleza que ora faz dela vítima ora culpada da discórdia entre os homens. Vítima ou culpada, torna-se imagem da própria tentação, ainda que o não quisesse, ainda que sob a pálida forma de um fantasma de si mesma. E não a alijou a tradição deste papel.

Se o «cansaço» de Antígona é compreensível, mais compreensível se torna, para Hélia Correia, o peso milenar deste destino de representar a mulher-tentação, aquela sobre quem os olhos estão postos para formular o rápido e fácil

juízo de causadora de guerras pela fúria insaciável de *eros*. Hélia Correia soube captar o contra-senso épico, entre *Ilíada* e *Odisseia*, da «femme fatale» e da venerável esposa que em Esparta reina de novo, ainda esplendorosa e rodeada de respeito. E atrevemo-nos a pensar que é o mesmo o eixo de abertura de Hélia Correia ao mito grego, que passa por Antígona e por Helena¹⁰.

Toda a respeitabilidade homérica da corte espartana é postíça e ensaiada, em Hélia. Menelau ensaia o seu homérico papel, em linguagem que estilisticamente evoca a da épica, como já foi demonstrado¹¹. A presença de Etra, por sua vez, mencionada em *Ilíada* 3. 144 como criada de Helena, permite que, mais tarde, se remeta, na acção dramática, para um plano temporal do pre-épico, para o episódio de um outro rapto, ainda na infância-adolescência de Helena – o da autoria de Teseu. A discussão andar-á, como trivialmente ocorre no caso de violações de adolescentes, à volta do que motivou o acto: a concupiscência do violador ou a ‘depravação’ natural da violada? (p.50)¹²:

ETRA – Pobre flor! Não tiveste a tua parte nessa história, pois não? Não houve um certo olhar, um certo riso, uma demora no virar da esquina, um roçar de ombros ao entardecer?

HELENA – Não o encorajei, disse e repito! Jurei-to logo nesse mesmo dia em que chegámos a Atenas, ao palácio de Egeu ...

Desde sempre sublinhando o seu papel de escrava, Etra, mãe de Teseu, acompanha Helena desde o rapto e o resgate, como uma espécie de Ama que recorda alguns traços da Ama de Antígona, na relação que as liga, agora desenvolvidos – é marcante o amor-ódio, a função de espelho cáustico da anciã em relação à rainha. Como espelho cáustico, esta personagem será uma das portadoras do juízo comum sobre a rainha de Esparta.

¹⁰ Com toda a pertinência faz M. F. Sousa e Silva a sua leitura interpretativa desta peça sob o título «Mito em crise. Hélia Correia, *O Rancor*»: C. Mendes de Sousa (ed.), *Largo mundo iluminado. Estudos em homenagem a Vítor Aguiar e Silva* (Braga 2004) 805-818.

¹¹ *Id. ibid.*

¹² Cito a edição de Lisboa, Relógio d'Água 2000.

Entre a pose de dignidade e o registo de uma banalidade doméstica¹³, Menelau faz crescer o ‘suspense’ à volta do aparecimento de Helena perante a visita de Telémaco. No ar fica a ideia da beleza de Helena, que se faz esperar, e a cabeleira egípcia que a rainha ostenta, na sua entrada, evoca o exotismo a que a sua mobilidade ficou associada, ao mesmo tempo que os contra-sensos do mito – a Helena egípcia não seguiu para Tróia.

De Menelau se confirma, com progressiva nitidez, o desenho de carácter que Eurípidés dele oferece em *Troianas* (mais do que em *Ifigénia em Áulide*), a ponto de Helena, com desprezo, lhe dizer «tu és um pau-mandado» (p.44) mas Hélia integra este carácter numa constelação, a que também Etra pertence, que resulta algo grotesca, na desproporção de caracterizações. Pirro, o filho do nobre Aquiles, já morto, genro de Agamémnon, ostenta traços que mais lhe vêm da comédia latina de um *Soldado Fanfarrão* que da tragédia grega. Hermíone, por sua vez, goza da comodidade do seu estatuto de princesa da narrativa mítica, cuja saga saboreia, ao repeti-la, e por isso desculpa o seu marido, entre rápidos vislumbres de desprezo, porque dessa saga faz parte.

Tão postiça quanto a aparência de respeitabilidade daquela corte que repete as trivialidades que a tradição já conhece é a cabeleira de Helena. O gesto de a tirarem representa a denúncia do formalismo do mito a envolver o verdadeiro cerne por detrás do cenário.

Por isso a acção do segundo acto se desenrola, simbolicamente, nas traseiras do palácio. Quem é Helena rapada? A viúva asiática que, por detrás da pompa e da cultura de aparências do salão do palácio chora o seu luto por Páris? Alguém que repudia e trucidada a sua própria beleza, na tentativa de ser ela mesma e se livrar do pesadelo da tradição?

No acto I Helena, caricaturando Menelau, repete, com enfado e chacota, uma história que já não suporta – a sua própria história, na versão oficial. É essa mesma que todos lhe repetem e em que a prendem, a par dos insultos desse

¹³ Vide supra n.10.

pseudo-herói, brutal e desmesurado, que é o filho de Aquiles. E os insultos não variam no seu teor: andam à volta da ‘desvergonha’ de Helena, sublinhada por Pirro, corroborada por Etra, nos momentos em que o seu rancor aflora (p.30):

...A cabeça perde-a ela com o cheiro dos homens. Desde criança é uma pega, esta mulher!

Com eles se combina o retrato, quase de comédia, do marido alegremente enganado, feito por Pirro (p. 29):

Louvor a todos os que contribuíram para que houvesse guerra. A começar por Menelau que se ausentou, e deixou a mulher a sós com o bonito.

Helena está cansada do que, euripidianamente, atribui a um «jogo dos imortais» (p.28). As malquerenças dos mortais, essas, sabe-as radicadas na sua fama e beleza, mas, mais do que isso, sabe também que se tornou a culpa adequada para tudo, para camuflar os verdadeiros motivos da guerra – controlar a riqueza e a importância geo-estratégica de Tróia (p.59).

De algum modo, a vinda de um Orestes perseguido pelo desassossego das Erínias, como o acesso da loucura do remorso do protagonista de *Orestes*, faz com que Helena sinta esse excesso de tensão que todo o meio lhe provoca – é como se a tragédia da insónia de Orestes lhe oferecesse um meio de sintonização – ainda que Orestes comece, como todos os outros, por apontar a ‘culpa’ de Helena. Mas para além do remorso de Orestes Helena vislumbra a tragédia humana de uma Clitemnestra cujo rancor foi alimentado pelo sangue derramado de Ifigénia. Orestes, também ele, foi atirado para a teia de constrangimentos que outros criaram. A constelação de vítimas é tão bárbara quanto grega, ao sabor de grotescos senhores da guerra que, no fim, revelam a sua impotência, mais vergonhosa que a cabeleira rapada de Helena.

O sonho de Helena era apenas o de uma existência banal, que não pôde ter, já que ela foi convertida em excepcional pelas conveniências da guerra (p.98):

...Quantas mulheres não deixam a casa do marido para seguirem o encanto de um homem que passou sem que isso abale a paz do mundo inteiro?

Negado a Helena o direito à aventura, após o rasto de mortes de inocentes e daqueles com quem foi criando afectos, por vontade dos senhores da guerra, que resta a esta mulher, cansada de ser Helena e que apenas queria ser mulher? Vestir de novo a carapaça oca de um mito em que se não sente à vontade e continuar a participar na deplorável comédia do palácio de Esparta, onde todos os títeres fingem ser personagens da epopeia ou da tragédia. De certo modo, Telémaco fica à margem, personagem ainda não poluída pelos labirintos do poder, isolado na sua ilha e na realidade rural de onde vem.

Quer *Perdição* quer *Rancor* nos levam a esta questão fundamental da leitura do mito clássico feita na dramaturgia de Hélia Correia: que se oculta por detrás da cabeleira egípcia de Helena, isto é – para além do peso da tradição, do papel milenariamente desempenhado pelas personagens do mito, renovado em cada leitura, subjaz uma outra leitura, que assenta na idealização que o Ocidente foi fazendo da própria Hélade¹⁴, acabando por a converter, também a ela, numa espécie de Helena com cabeleira egípcia. É essa face verdadeira da Hélade, ignota – não conhecível nem palpável na luz dos seus mármore, na recepção idealista de Winckelmann ou na escrita de Byron – que mobiliza e fascina Hélia Correia. A fúria do trágico, a pujança de crueldade e plenitude de Dioniso serão sempre um mistério que apela e se oculta, estimulando a criação dos artistas, a leitura daqueles que ainda sabem ler, no mundo plano e unidimensional do consumismo e da nivelação mecânica do homem.

¹⁴ Sobre a Grécia mitificada veja-se M. C. Fialho, «Mito, narrativa e memória»: A. do Nascimento (coord.), *Antiguidade Clássica: que fazer com este património?* (Lisboa 2004) 127-130.

(Página deixada propositadamente em branco)

ESPECTROS LITERÁRIOS: *PERDIÇÃO* DE HÉLIA CORREIA¹

*Distance – Woman averts truth – the philosopher.
She bestows the idea. And the idea withdraws,
becomes transcendent, inaccessible, seductive.
It beckons from afar. It veils flout in the distance.
The dream of death begins. It is a woman.*

Jacques Derrida

No ensaio *Das Unheimliche*, Sigmund Freud define o estranho como sendo «[...] aquele tipo de terror que reside na reconfiguração de algo habitual e nosso conhecido».² Esquecendo a dimensão do medonho e do tenebroso a ela inerente, a configuração freudiana é de facto pertinente para designar a nossa aproximação ao drama *Perdição. Exercício sobre Antígona*, de 1991, que constitui a primeira incursão da novelista Hélia Correia no âmbito da dramaturgia. Construído em três planos, o plano dos vivos – que decorre num pátio do palácio de Tebas e depois na sala do trono –, o plano das mortas – situado na penumbra e desenrolando-se num campo de asfódelos – e o plano em que se encontra Tirésias, o adivinho cego que preside aos acontecimentos e os comenta, este drama representa um esforço de actualização do conhecido mito

¹Este trabalho foi apresentado no 6º Congresso Internacional da Associação Internacional de Lusitanistas, que decorreu no Rio de Janeiro em Agosto de 1999. Publicado em *Actas do 6º Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas*, CD-Rom, AIL, Rio de Janeiro 2001.

² Sigmund Freud, *Gesammelte Werke. Studienausgabe Band IV* (Hg. Alexander Mitscherlich, Angela Richards et al.), Frankfurt am Main, Fischer, 1987, p. 250.

de Antígona que conceptualmente invoca o modelo da estranheza freudiana. A designação «Exercício» aplica-se magistralmente a esta forma de reconfiguração da história mítica, que questiona o mito tradicional, a estrutura clássica do drama, instituindo através da *diferância* (*différance*) dos três planos expostos uma visão renovada da tragédia sofocliana. Esta versão trágica funciona como signo inicial de uma constituição cultural de sentido³ que se enuncia nas antinomias centrais do texto – as oposições entre o Estado e o Indivíduo, o público e o privado, o lugar dos homens e das mulheres – bem como na estrutura ritual do mesmo, assinalando o modo como as estruturas de violência se revelam actos fundadores de cultura, tornando-se afinal produtivas para a evolução sócio-cultural.⁴

Embora integrando a tradição portuguesa de reflexão dramática sobre o mito de Antígona, que no século XX conta com as contribuições, entre outros, de Júlio Dantas, António Sérgio, ou António Pedro, o drama de Hélia Correia apresenta-se como uma experiência dramática limítrofe. Assim, actualiza numa

³ O mito de Antígona é tratado por alguns classicistas, nomeadamente por Manfred Fuhrmann, como sendo fundamentalmente uma criação sofocliana sobre um tema tradicional da saga tebana, mostrando assim a tragédia de Sófocles como uma mera elaboração formal, e portanto signíca de um início, que não sendo constituído pelo texto sofocliano, nele se encontra mesmo que seja por oposição. *Vd.* Manfred Fuhrmann, «Mythos als Wiederholung in der griechischen Tragödie und im Drama des 20. Jahrhunderts», *Terror und Spiel. Probleme der Mythenrezeption*, (Manfred Fuhrmann ed.), München, Wilhelm Fink Verlag, 1971, p.121 e Hans-Thies Lehmann, *Theater und Mythos. Die Konstitution des Subjekts im Diskurs der antiken Tragödie*, Stuttgart, Verlag J. P. Metzler, 1991, p.100. Sobre as várias versões da saga tebana e da história de Antígona cf. Isabel Capelo Gil, *Mitografias. Figurações de Antígona, Cassandra e Medeia no Drama de Expressão Alemã do Século XX* (Diss. Dout.), Lisboa, Universidade Católica Portuguesa, 2002, pp. 35-52.

A reconversão do mito por Hélia Correia, mais do que a reescrita de um texto original sofocliano, afirma-se como construção signíca determinada por condicionantes históricas, políticas e filosóficas que, aporisticamente, remetem para um início em contínua construção. A explicação de Geoffrey Bennington no texto *Jacques Derrida* a propósito da negação do fundamento na filosofia de Derrida é pertinente para elucidar esta relação do texto : «Saying that there is no secure starting point does not mean that one starts at random. You always start somewhere, but that somewhere is never just anywhere.[...] The somewhere where you always start is overdetermined by historical, political, philosophical, and phantasmatic structures that in principle can never be fully controlled or made explicit (GL,5a). The starting point is in a way radically contingent, and that it be thus contingent is a necessity.» Geoffrey Bennington, *Jacques Derrida*, Chicago, The University of Chicago Press, 1993, pp.20-22.

⁴ Cf. René Girard, *Das Heilige und die Gewalt*, Stuttgart, Fischer, 1992.

dialéctica entre ausência e presença, um exercício sobre a vitalidade da tradição clássica, um exercício formal sobre as possibilidades do dramático, uma vez sublimadas as grandes oposições do texto sofoclano, mas essencialmente, e mais do que um exercício sobre o trágico, um indagar das possibilidades da existência feminina, quer como repositora da memória no mundo masculino da história quer como entidade tutelar da afectividade e do amor. Este tema constitui-se, aliás, como tópico central do discurso das mulheres, evocado também, segundo a mesma estratégia de estranheza, no título *Perdição* que surge como intertexto subversivo da obra canónica *Amor de Perdição* de Camilo Castelo Branco.

O drama de Hélia Correia é uma construção dramática intertextual e autoreflexiva,⁵ construindo a personagem Antígona com uma ousadia que a faz digna herdeira de figurações modernas como a de Anouilh. Esta Antígona possui um libertarismo quase feminista, que a afasta da figura submissa da Antiguidade, a quem Luce Irigaray denomina *femme-tombeau*,⁶ a mulher que renega a sua identidade para afirmar a lei do pai corporizada na inabalável defesa do direito de sepultura para o irmão Polinices, um tema secundário no texto de Hélia Correia. O tempo e o lugar das mulheres no tema antigónico constituem afinal o espaço central desta reconfiguração. A própria construção do texto, iniciada com o ditirambo dionisíaco entoado pelo coro das bacantes, introduz o tema central da feminilidade, apontando desde logo para a dimensão abissal, a um tempo criadora e destruidora, do feminino,⁷ um *Leitmotiv* que percorre todo o texto.

O exercício de Hélia Correia revela-se igualmente como uma experiência de poética auto-reflexiva, confrontando as possibilidades de existência feminina

⁵ Jonathan Culler, *Literary Theory. A Very Short Introduction*, Oxford, Oxford University Press, 1997, p. 34.

⁶ Luce Irigaray, *Ethik der sexuellen Differenz*, (trad. Xenia Rajewsky), Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1991, p. 140.

⁷ A íntima ligação entre o acto sexual e a morte é assinalada por Georges Bataille, *O Erotismo*, Lisboa, Antígona, 1987, p. 24.

na economia dramática através de uma construção triádica, em três planos, três ritmos, três tempos e três espaços. Temos assim no início do drama o coro das bacantes, uma espécie de prólogo que desloca o espectador do tempo e do espaço da representação e o faz regressar ao tempo primevo do mito, um tempo circular, cíclico como o próprio movimento da dança de roda que as bacantes encenam,⁸ e a circularidade da história do deus Dioniso que preside a este hino, conferindo à acção a dimensão de tempo mitológico, um tempo fora do tempo, que se subtrai à história e evade a memória:

*Toda a história do mundo
bã-de esvair-se
como as nossas pegadas.
Deus da treva
e do uivo.
Fiquem uivos
e trevas
porque não há memória
e a alma esquece,
seja qual for o modo de existir. (p.21)*

A temporalidade da acção inscreve-se deste modo num ciclo de eterno retorno, numa circularidade aporística que se define na exortação dialéctica do presente, passado e futuro do discurso horizontal de Tirésias. A própria mancha gráfica que marca o discurso de Tirésias como um discurso horizontal, constituindo os outros dois planos discursivos, o dos vivos, como uma coluna vertical à esquerda, e o das mortas, uma coluna à direita, insere o discurso do vidente na ordem horizontal da escrita da história, que percorre o tempo da presença

⁸ «À roda, à roda, à roda,/ raparigas./ temos o deus em nós./ É isto o amor?» Hélia Correia, *Perdição. Exercício sobre Antígona. Florbela. Teatro*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1991, p.19.

dos vivos e o da ausência das mortas. Tirésias figura, na verdade, como um xamã,⁹ uma personagem dramática e avatar da autora,¹⁰ um mediador entre fronteiras, entre o tempo do mito e o tempo da história, o público/leitor e o teatro, os homens e as mulheres¹¹ – que pela sua experiência de bissexualidade bem conhece –¹², os mortos e os vivos. Na economia da acção, Tirésias activa uma representação fantasmática, exorta os espíritos do passado mitológico e encena-os, distanciando epicamente a representação da vivência/experiência, e revelando o processo dramático como um processo *espectrógeno*, ou seja que exorta à aparição de fantasmas.

– *Sentir-se-ão os que vêm ao abrigo do que é visto? Acomodar-se-ão no escasso conforto dos seus bancos, dizendo: «Ora ali estão a morte e os seus heróis. Vejamos como se disputam e seduzem.»*

Não conhecerão pois o horror e a piedade porque os seus olhos se acham escudados. Nada sabem dos cantos e das danças, não soltarão o uivo nem o riso.

Talvez o sangue se lhes arrefeça um pouco, e pensarão: «Não há razões para ter medo. Nem sequer deverei tomar partido.» [...]

⁹ No final da peça esta dimensão é enunciada no discurso de Tirésias com que termina a acção: «Retiremo-nos nós agora, os sem idade, os que temos ligado céus e Terra. Os Magos do Oriente, os Chamans das estepes, os águeres e todos os que ainda vagueavam pelos lugares dos homens, sem que a humanidade os sujeitasse. Eis pois que os mortos se recolherão para sempre e não mais poderão ser vistos nem ouvidos.» (p.58)

¹⁰ Esta é aliás, segundo Vítor Manuel de Aguiar e Silva, *Teoria da Literatura*, Coimbra, Almedina, 1983, p.604, uma das possibilidades de intervenção do autor dramático no texto.

¹¹ A dimensão xamânica do escritor, mediador entre espaços, fronteiras e culturas, é particularmente discutida em Aleida Assmann, «Texte, Spuren, Abfall: die wechselnden Medien des kulturellen Gedächtnisses», *Literatur und Kulturwissenschaften. Positionen, Theorien, Modelle* (Hartmut Böhme, Klaus Scherpe eds.) Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1996, p. 96.

¹² Segundo a lenda, Tirésias teria tido a experiência dos dois sexos. Ao passear no monte Citera teria visto duas serpentes que copulavam e ao separá-las teria sido castigado e transformado em mulher. Passados sete anos e repetindo-se a mesma situação, Tirésias teria então recuperado o seu sexo original. Seria devido à sua experiência dos dois sexos que Tirésias teria sido convidado por Hera e Zeus a decidir se no acto sexual o maior prazer cabia ao homem ou à mulher. Tirésias teria então respondido que à mulher cabia a maior parte do prazer sexual, pelo que Hera o teria castigado com a cegueira e Zeus o recompensara com o dom da profecia. Pierre Grimal, *Dicionário de Mitologia Greco-Latina*, Pub. Dom Quixote, Lisboa 1997, p. 450.

E dirão: «Afinal acaba bem, visto que é recontado ao longo das idades. Acaba bem já que faz parte da memória.»

E, sentindo-se assim defendidos dos velhos e divinos pavores, suspirarão de alívio. Porque não são e não podiam ser Antígona.

Aliás tais coisas nunca aconteceram. (pp.22-23)

Esta primeira intervenção de Tirésias tem o efeito de distanciar o acontecimento do acontecido. Activando os pré-conhecimentos do espectador acerca do mito, da tragédia e do aristotélico e catártico sentimento de «terror e piedade», Tirésias documenta a deslegitimação do acontecimento trágico, a sedimentação do mito na memória, revelando os acontecimentos que se vão seguir como simulacros, mimemas de uma memória cultural que actua como força xamânica na economia do texto. A irreabilidade ou virtualidade do representado sugere, deste modo, uma construção dramática espectrográfica, materializada numa textualidade virtual que faz as personagens surgir perante nós como corpos fantasmáticos, incorporações do repositório da memória cultural¹³ e não apenas da ideia abstracta, para utilizar uma produtiva expressão de Jacques Derrida na obra *Spectres de Marx*:

La production du fantôme, la constitution de l'effet *fantôme*, ce n'est pas simplement une spiritualisation, ni même l'autonomisation de l'esprit, de l'idée ou de la pensée [...]. Non, une fois cette autonomisation effectuée, avec l'expropriation ou l'aliénation correspondantes, et alors seulement, le moment fantomal lui *survient*, il lui ajoute une dimension supplémentaire, un simulacre, une aliénation ou une expropriation de plus. À savoir un corps! Une chair (*Leib*)! Car il n'y a pas de fantôme, il n'y a jamais de devenir-spectre de l'esprit sans au moins une apparence de chair, dans un espace de visibilité invisible, comme dis-paraitre d'une apparition. Pour qu'il y ait du fantôme, il faut un retour au corps, mais

¹³ Sobre o conceito de memória cultural *vd.* Jan Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis*, München, Beck, 1999.

à un corps plus abstrait que jamais. Le processus spectrogène répond donc à une *incorporation* paradoxale. Une fois l'idée ou la pensée (*Gedanke*) détachées de leur substrat, on engendre du fantôme en leur *donnant du corps*. Non pas en revenant au corps vivant dont sont arrachées les idées ou les pensées, mais en incarnant ces dernières dans un *autre corps artefactuel, un corps prothétique*, un fantôme d'esprit, on pourrait dire un fantôme de fantôme[...].¹⁴

A representação surge sob o signo da modalidade espectral, e o texto dramático assume-se como *spectrographie*, uma grafia obituária, numa dialéctica que combina o passado do mito, o presente isocrónico da acção e o futuro das textualidades em confronto,¹⁵ a ausência e a presença¹⁶. Os dois planos de acção que o discurso de Tirésias introduz – o plano dos vivos, dividido em duas partes, uma primeira constituindo um diálogo sobre a vida das mulheres e um segundo contendo os mitemas do tema antigónico na versão de Hélia Correia – e o plano dos mortos, constituído pelo diálogo aporístico da Antígona morta e da Ama, materializam esta espécie de escrita espectral, constituindo-se naquilo que Jacques Derrida designa por «espectropoética» (*spectropoétique*), uma transposição fantasmática e subversiva, de um mundo morto, o mundo do mito, para um mundo de vivos, realizada através do simulacro da ficção dramática que *a-presenta* o mito, isto é torna-o presença no mundo dos vivos e, baseando-se numa estrutura de repetição, *re-presenta* duplamente a sua presença na esfera da negação simbólica, o espaço dos mortos.

Se o discurso de Tirésias funciona como um momento estabilizador da acção, entre a presença e a ausência, o diálogo da Antígona morta e da Ama representa o seu contrário. Embora se inscreva na tradição clássica dos *Diálogos*

¹⁴ Jacques Derrida, *Spectres de Marx*, Paris, Galilée, 1993, pp. 202-203.

¹⁵ No filme de Ken McMullen *Ghost Dance*, em que participa em 1982, Jacques Derrida refere a propósito da temporalidade do fantasmático: «I believe on the contrary that the future belongs to ghosts, and that modern image technology, cinema, telecommunications, etc., are only increasing the power of ghosts.» Bennington, *op.cit.*, p. 349.

¹⁶ Jacques Derrida, *op.cit.*, p. 294.

dos Mortos (Nekrikoí Dialogoi) do escritor cristão Luciano (160 d.C.), ao passo que o estado orgânico da morte contribui no texto de Luciano para legitimar a verdade dos diálogos, uma vez perdidos os interesses que movem os mortos em vida, o diálogo da Antígona e da Ama mortas não contribui para legitimar o discurso dos vivos, mas antes para o desestabilizar, relativizando e mesmo negando a validade das suas afirmações. A nível dramático, tanto o discurso das mortas como o discurso de Tirésias são representações da função do coro trágico, comentando e apresentando a acção dos vivos, exercendo sobre eles a sua força, de um lado legitimadora, de outro subversiva. A impenetrabilidade entre as esferas dos vivos e das mortas demonstra a aporia desta encenação da «possibilidade do impossível». A morte de Antígona vista pela própria Antígona apresenta afinal a potencialidade subversiva de uma escrita spectral sobre a escrita vital, aí residindo a estranheza da retórica dramática. Se, por um lado, a evocação dramática de Antígona se entende como uma revitalização dos mortos, tornando presente o passado do passado que a herança trágica corporiza, por outro, o diálogo das mortas relativiza esta estratégia de re-presentação, mostrando a vanidade da re-encenação e colocando o drama no espaço híbrido entre o relativismo da dimensão sócio-comunicativa do presente do público e a vontade de tornar presente a história mítica do passado. Exemplos desta desestabilização e deste situar do drama no espaço indefinido, *in-between*, tempos, espaços, histórias e públicos, são as afirmações subversivas da Ama, ou a desesperada tentativa da Antígona morta de agir no tempo dos vivos. Assim, quando no início do diálogo dos vivos, Antígona questiona a Ama acerca da sua cadelita, esta responde-lhe que o animal a deverá ter seguido para o exílio, mas a Ama morta nega esta afirmação, dizendo que a matou (p.23).

Do mesmo modo, no final do texto, a própria Antígona morta tenta intervir no espaço dos vivos, para avisar a Antígona viva da futilidade de uma ousadia que leva à morte. O discurso de Antígona na morte, neste derradeiro espaço de fronteira, é o discurso da suspeição do discurso dos vivos e da sua relativização. O paradigma antigónico radicaliza aqui a sua dimensão transgressora

através de uma deslegitimação do canonizado acto de revolta que conduz à morte, o momento transgressivo por excelência. Na economia dramática, a desilusão de Antígona na morte leva-a a dirigir-se ao seu *alter ego* vivo, dizendo: «É preciso dizer-lhe que não avance mais, que não há glória alguma em tudo isto!» (p.56) . Mais à frente refere em tom de resignação «[...]É bem preferível a vida miserável das mulheres.» (p.57) Antígona morta apresenta-se aqui como uma verdadeira anti-Antígona, uma personagem anti-trágica, demonstrando a não reversibilidade entre os domínios e a incapacidade de a escrita legitimar a morte.¹⁷ A ousadia da Antígona viva é, assim, uma força quase erótica de jogar e perder, de provar a existência até aos seus limites na morte, e de realizar eroticamente a vida através da realização deste derradeiro ritual de passagem:

Tenho medo e no entanto parece-me que é o medo que eu amo. Esta agonia. Faz-me gelar o sangue, os dedos adormecem-me, o coração contrai-se numa angústia finíssima. Sinto-me levemente estonteada e escorre-me um suor por entre os seios. Ó Ama, imaginei que fosse assim a noite em que visse o meu esposo entrar no quarto pela primeira vez. (pp. 53-54)

A experiência da morte representa, contudo, a anulação da memória, da sensação, a própria designação «experiência da morte», tornando-se impossível na escrita, por ser inimaginável, impenetrável, a consagração da negatividade. A «felicidade e o sofrimento» (p.56), que caracterizam o mundo dos vivos, estão ausentes do mundo das mortas, onde o tempo está suspenso e se torna em espaço, o espaço do campo de asfódelos que têm de atravessar. Na verdade, a dimensão obituária da literatura, que Peter Brooks, na obra *Reading for*

¹⁷ Jacques Derrida refere no texto *Aporias* a apropriação da morte na escrita como um movimento de dissimulação virtual: «Who will guarantee that the name, the ability to name death (like that of naming the other and it is the same) does not participate as much in the dissimulation of the «as such» of death as in its revelation, and that language is not precisely the origin of the nontruth of death, and of the other?» Jacques Derrida, *Aporias* (trad. Thomas Dutoit), Stanford , Stanford University Press, 1993, p. 76

the Plot. Design and Intention in Narrative, designa como a busca de «[...] a retrospective knowledge that comes after the end, which in human terms places it on the far side of death»,¹⁸ é negada no espaço desta poética espectral, onde depois da morte o desconhecimento se aprofunda.

A falência da linguagem, baseada na arbitrariedade, fundamenta a sua potencialidade subversiva, a capacidade de desregular, de questionar, de transgredir, de ultrapassar os limites do simbólico e do representativo, uma força semelhante à que o fantasma, esse *revenant* da morte exerce sobre o mundo dos vivos. O diálogo das mortas torna-se, deste modo, num acto de experiência limite da linguagem, narcisisticamente fechada sobre si e a sua própria morte. Na verdade, para este exercício espectral nenhum tema seria mais adequado do que o de Antígona, um nome que etimologicamente contém em si as raízes da negação. Antígona, a mulher que nasce para morrer, a que afirma a morte e despreza a vida, Antígona o fantasma da memória, a anti-mulher que o drama encena numa dupla morte. De facto, se a Antígona viva é já o anunciador da sua negação, a Antígona morta funciona como um pleonasma representacional a dois níveis. A nível textual, a Antígona morta é um fantasma do fantasma anunciado no texto dos vivos; a nível da esfera da representação, a Antígona morta é de novo um pleonasma porque reforça ou repete o lugar que, segundo Lacan, à mulher é devido nesta esfera, o de morta. Quando Edgar Allan Poe refere em *The Philosophy of Composition*, que «The death of a beautiful woman is, unquestionably, the most poetical topic in the world»¹⁹ descreve uma atitude inerente à própria ordem da cultura, a de que a mulher representando o marginal em si, o Outro da cultura, a legitima através da sua morte sacrificial.²⁰

Lacan estuda a *Antígona* de Sófocles no seminário de 1960, «L'essence de la tragédie. Un commentaire de l'Antigone de Sophocle», organizado em três par-

¹⁸ Peter Brooks, *Reading for the Plot. Designs and Intention in Narrative*, New York, Knopf, 1984, p.61.

¹⁹ Edgar Allan Poe, *Collected Writings*, Harmondsworth, Middlesex, Penguin, 1984, p. 19.

tes: «L'éclat d'Antigone», «Les articulations de la pièce» e «Antigone dans l'entre deux-morts». O psicólogo francês considera que os termos «morte», «mulher», «o nada» e «beleza» são categorias intermutáveis reunidas na caracterização de Antígona.²¹ O argumento lacaniano de que a mulher é o nada desenvolve a noção de que o feminino é definido apenas em relação ao significante «homem», apontando para o facto de que tal definição é sempre imaginária, tendo como função apoiar a fantasia de completude e realização masculinas. A designação «mulher morta» ou «a morta» representaria, deste modo, o pleonasma da cultura, uma enfatização do papel atribuído simbolicamente ao sexo feminino.

Escrever a morte da mulher através do mito de Antígona é, assim, reflectir sobre a negação da negação, ou, paradoxalmente, sobre a negação do feminino e a sua confirmação enquanto *locus* da morte. A assinatura Antígona representa por si só a sua negação, a *contra-signatura* no dizer de Derrida,²² as marcas da sua aniquilação enquanto Antígona. O texto de Hélia Correia é o equivalente textual desta contra-assinatura. A *espectrografia* deste drama transporta para o palco da representação a imagem fantasmática da *revenant* Antígona, o fantasma do mito no mundo dos vivos, confrontando-o com a *arrivant* absoluta,²³ a Antígona morta, que não tem lugar, situando-se no espaço aporístico da fronteira, o campo de asfódelos que os mortos devem atravessar.

²⁰ Como refere Elisabeth Bronfen: «As the outsider *per se*, woman can also come to stand for the complete negation of the ruling norm, for the element which disrupts the bonds of normal convention and the passage through which that threat to the norm is articulated. [...] Over her dead body, cultural norms are reconfirmed or secured, whether because the sacrifice of the virtuous, innocent woman serves a social critique and transformation or because a sacrifice of the dangerous woman reestablishes an order that has momentarily suspended due to her presence.» Elisabeth Bronfen, *Over Her Dead Body Death, Femininity and the Aesthetic*, Oxford, Manchester University Press, 1992, p.181.

²¹ Jacques Lacan, *Die Ethik der Psychoanalyse* (trad. Norbert Haas, hg. Jacques-Allain Miller), Berlin, Quadriga, 1996, pp.293-346.

²² Jacques Derrida, *Feu la cendre*, Paris, Editions des femmes, 1987, p. 22.

²³ «What we call here the *arrivant*, the most *arrivant* among all *arrivants*, the *arrivant* par excellence, is whatever, whoever, in arriving, does not cross a threshold separating two identifiable places, the proper and the foreign, the proper of the one and the proper of the other, as one would say that the citizen of a given identifiable country crosses the border of another country as a traveler, an emigré or a political exile, a refuge or someone who has been deported, an immigrant worker, a student or a researcher, a diplomat or a tourist.» Jacques Derrida, *Aporias*, pp.33-34.

Constituindo-se entre o que Wolfgang Iser determina como a condição ficcional, e portanto de simulacro, inerente ao literário, e o imaginário do leitor,²⁴ o texto de Hélia Correia confronta-nos como o exercício de escrita dramática de uma poética espectral, definida entre a presença do drama e a ausência do fantasma mitológico, a *diferância* de uma escrita feminina sobre a morte de uma mulher e o modelo canónico deste discurso, o tempo presente dos vivos e a ausência do tempo das mortas, a história e a memória.

II – *Spectropoétique* e escrita dramática em *Perdição*

Podemos assim subsumir as características essenciais deste exercício de poética espectral em quatro alíneas:

1 – *Simulacro* – O drama constitui-se como um exercício de ontologia espectral, iniciado com o canto ritual das bacantes que transporta o espectador e o leitor para o longínquo mundo dos rituais, dos tempos cíclicos e ausentes da história, onde a verdade do mito e a dimensão moralizante da fonte sofocliana se transformam num mero exercício de linguagem, um fantasma de fantasma, que, jogando com a disseminação grafémica da palavra ontologia e do verbo inglês *to haunt* (assombrar), transporta a ontologia para a esfera da *hauntologia*²⁵. *Perdição* não é, deste modo, um mero avatar de Antígona, mas uma contra-assinatura do mito e da sua geminação com o tema do amor de perdição, igualmente subvertido pela repetição dramática do refrão «amor» e sua desconstrução. A virtualidade do texto manifesta-se igualmente a nível

²⁴ Wolfgang Iser, *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1993.

²⁵ Este termo é cunhado por Jacques Derrida e designa uma ontologia espectral, virtual, constituindo-se através da disseminação grafémica da palavra a partir dos morfemas *haunt* (do verbo inglês *to haunt*, assombrar) e ontologia. Cf. Jacques Derrida, *Spectres de Marx*, pp.274-275.

estrutural, através da destruição do princípio que, segundo Hegel, fundamenta a conflitualidade trágica, o princípio da colisão dramática²⁶. As antinomias do texto entre jovens e velhos, homens e mulheres, o discurso da ordem e da desordem, são oposições naturais pré-existentes, mas que não decorrem do desenvolvimento da acção, que deste modo flui para a catástrofe inevitável, determinada pela assinatura antigónica.

Podemos então dizer que este drama se encena na *invisibilidade*, para utilizar a terminologia de Hans Belting, ou seja, encena, negando, o que lhe subjaz. Apesar da negação dos seus elementos constitutivos, a obra de arte dramática constrói-se a partir da sua invisibilidade, atingindo formalmente, através do jogo interactivo com a memória do espectador/leitor, o lugar de avatar do drama trágico de *Antígona*.²⁷

2 – *Estranhamento* – A virtualidade e espectralidade do texto dramático revelam-se através de uma dupla estratégia de estranhamento a nível inter e intratextual. A nível intertextual verifica-se relativamente ao modelo da heroína clássica Antígona e dos seus pares, na tragédia canónica de Sófocles, uma estratégia dialéctica articulada entre aquilo a que Jonathan Culler chamaria uma «hermenêutica da suspeição» (*hermeneutics of suspicion*) e «hermenêutica da recuperação» (*hermeneutics of recovery*)²⁸, isto é a negação do modelo clássico e a busca incessante de o recuperar. Jogando com o modelo clássico de Sófocles, aqui recuperado na negação, Antígona é referida como uma rapariga com uma certa dose de marginalidade, quase um animal deslocado da ordem da cultura e sem ter integrado as regras mínimas da convivência social. Não se

²⁶ G.W.F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik III. Werke 15*, (hg. Eva Moldenhauer, Karl Markus Michel), Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1986, p. 549.

²⁷ Hans Belting é um historiador de arte e desenvolve a sua concepção da obra de arte invisível (*unsichtbares Kunstwerk*) para analisar a redefinição dos paradigmas artísticos e culturais na Pós-Modernidade. Segundo Belting é a «Aura» benjaminiana de uma memória colectiva que estas obras transportam em si que as legitima. Hans Belting, *Das unsichtbare Kunstwerk. Die modernen Mythen der Kunst*, Munique, Beck, 1998, p. 483.

²⁸ Jonathan Culler, *op.cit.*, p.68.

lava, não domina «a arte das mulheres», essa forma de mascarada que modela o sexo cultural na óptica de Monique Wittig e Judith Butler²⁹. A Antígona desta *Perdição* radicaliza a marginalidade da sua congénere sofocliana. É designada pelos outros como histérica, alucinada, alguém que «Tinha tudo trocado na cabeça. [...] Não respeitava a sucessão dos tempos.» (p. 57). Por um processo de estranhamento e distanciamento, esta Antígona, que jogou e perdeu, a rapariguinha ousada, radicaliza o paradigma da exclusão do feminino, não o negando como o modelo de Sófocles, mas transportando-o para uma discursividade erótica e sensual que subjaz na economia interna do texto à construção fantasmática dos actantes. Esta interage com uma textualidade corpórea, radical e desregrada, que revela um processo de estranhamento relativamente à ordem «normal» canónica do discurso. Transportando a tónica central da acção de uma esfera masculina, a do direito do homem à sepultura, para uma eminentemente feminina – a busca do amor e da identidade femininas, o discurso de Hélia Correia constitui-se numa forma erótica radical, uma semântica sensual que toca o grotesco, como no coro das bacantes:

*Pelo fogo da língua,
pelo sopro e o contágio da língua.
Pela boca,
os buracos do corpo que nos ligam
ao estrume
e ao alimento.
Os buracos do corpo onde entra o homem
e escorrem as sangrias,
por onde nos rebentam as crianças.* (p.17)

²⁹ Judith Butler, *Gender Trouble*, London, Routledge, 1990.

Ao nível intratextual, Hélia Correia cria o estranhamento, cindindo o discurso de e sobre a mulher através de uma linguagem grotesca que, embora subvertendo o discurso hegemónico, evoca a dimensão arcaizante de um primitivo *ethos* feminino, activando em simultâneo no espectador/leitor os mecanismos de distanciamento e atracção. Encenada pelas personagens femininas, as bacantes, Eurídice, Antígona e a Ama, aproxima-as de uma dimensão arcaica, pré-cultural, simultaneamente destrutiva e renovadora. O texto surge permeado de gritos »[...] raparigas euoi, euoi, iú,iú, espojadas, rastejantes, alegres como bichos, apavoradas como bichos. Bichos. À roda, à roda, será isto o amor?» (p.22) Sexualidade e morte combinam-se eroticamente numa textualidade fantasmática, que encena o corpo simbolicamente «morto» da mulher na semântica violentamente sensual do seu discurso, um *body writing* que realiza no eixo da horizontalidade sintagmática da escrita a vida que o paradigma antigónico lhe nega. A animalidade feminina – veja-se que Antígona é referida mais à frente como um «animalzinho descarado» (p.39) – surge intimamente ligada à questão que funciona como o refrão do coro das bacantes e que se transforma em *Leitmotiv* do discurso, a pergunta sobre a identidade do amor. Sexualidade para as bacantes, «matéria de deuses, feita para ser cantada» (p.34) para Eurídice; «coisa de mulheres» (p.34) para a Ama, a decifração do enigma do amor surge para Antígona no momento de sensualidade radical da morte.

3 – *Limites-Periferias* – A espectropoética constrói a encenação dramática como instituição limítrofe, periférica, oscilando entre planos, tempos e espaços, sem em nenhum se fixar. Em conflito está o que Isabel Allegro de Magalhães denomina o tempo de Aquiles,³⁰ o tempo linear dos homens, marcado pelo sangue das guerras (p.36), o tempo dos mortos com história (p.42), e o tempo cíclico de Penélope, o tempo das mulheres.³¹ Estas, seres deslocados da ordem

³⁰ Isabel Allegro de Magalhães, *O Tempo das Mulheres*, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1987, pp.40 ss.

³¹ *Ibid.*, p. 19.

do tempo e do espaço, vivem o tempo sancionado por Dioniso, o tempo acró-nico que se situa fora da história, no espaço da memória. É um tempo circular, definido pelo ritmo biológico «[...]entre o sangue dos meses e o sangue dos partos [...]»(p.34), os teares, o armazém e a lareira. Tal como aos excluídos, às mulheres apenas resta «[...]a fala e a memória[...]» (p.38), que a poética espectral deste drama de Hélia Correia exorta.

Os limites do tempo são coincidentes com as construções limítrofes desta poética de espectros, que se move nas periferias do consentido, entre a ordem da palavra e a desordem da fala, entre o espaço político da cidade, que a sala do trono representa, e o pátio do palácio, onde dominam as mulheres. A construção a três planos permite o cruzar das fronteiras do espaço, mas não a alteração dos lugares dos sexos e dos poderes que a morte acaba, afinal, por consagrar.

4 – *Aporia* – A poética espectral realiza-se por fim na aporia do discurso sobre a morte, um discurso fora do espaço, da temporalidade e da razão, que realiza a possibilidade do impossível: deixar Antígona falar a sua morte. Deslocado sem possibilidade de encontrar um lugar, o discurso espectral não regressa, mas parte eternamente num movimento de exílio, de deslocação nomádica, apresentando a aporia de buscar na ausência – na morte de Antígona – a razão para a presença.

A incapacidade do corpo da morte penetrar no espaço da vida é contudo compensada por um novo *corpus* – e recordemos a aproximação do *corpus*, enquanto significante de cadáver e *corpus*, enquanto conjunto imortal de textos – o texto dramático, que não realiza a lei da morte, permanecendo como realização espectral da autora xamã, que agora, como Tirésias, nos incita a retirar.

Retiremo-nos nós agora, os sem idade, os que temos ligado céus e Terra. Os Magos do Oriente, os Xamãs das estepes, os Áugures e todos os que ainda vagueavam pelos lugares dos homens, sem que a humanidade os sujeitasse. Eis pois que os mortos se recolherão para sempre e não mais poderão ser vistos nem ouvidos. (p.58)

«ANTÍGONAS ANTAGÓNICAS»: GÉNERO, GÉNIO
E A POLÍTICA DE «PERFORMANCE» EM *PERDIÇÃO*
E *FLORBELA* DE HÉLIA CORREIA¹

*For a male, art is already displaced
sexuality; for a female it is already misplaced sexuality*

(Battersby, p. 70).

Este nome «génio», sabemos muito bem que ele incomoda. De Fato. Há muito tempo. Com frequência tem-se razão em suspeitar nele uma abdicação obscurantista diante dos incómodos, justamente, uma concessão à genética do *ingenium* ou, pior, a um inatismo criacionista, em uma palavra, na linguagem de um outro tempo, a cumplicidade duvidosa de algum naturalismo biologizante e de uma teologia da inspiração extática (Derrida, pp. 8-9).

Numa palestra inédita dirigida «aos meus Professores do Curso de Pós-Graduação em Teatro Clássico», a escritora e dramaturga Hélia Correia afirma que «a minha Antígona é, com efeito, vergonhosamente actual. Desligou-se do cosmos e tudo o que ambiciona são os seus quinze minutos de glória».² A *Antígona* que Hélia cria desvia-se, de facto em grande medida do original

¹ Tradução do inglês por Hilary Owen e Vanessa Silva Pereira. Agradeço à Vanessa, como sempre, tanto a sua colaboração na tradução como as suas intervenções críticas.

² Ver «*Perdição – exercício sobre Antígona*. Uma composição accidental». Aos meus Professores do Curso de Pós – Graduação em Teatro Clássico da Faculdade de Letras de Coimbra. Inédito. Agradeço a Hélia Correia o ter-me disponibilizado o manuscrito desta palestra.

sofocleano, e da sua oposição idealizada entre a lei do Estado e as leis da consanguinidade. Em vez de reabilitar o paradigma heróico do teatro clássico, Hélia opta por explorar o significado da brevidade da vida de Antígona, fazendo notar que relembra os «quinze minutos de glória» imortalizados por Andy Warhol no século XX. Esta reperspectivação permite-lhe uma análise dramática dos géneros sexuais e do ego feminino, numa família real tebana de cariz pós-moderno.

Outra obra de Hélia Correia que trata as mitologias da glória póstuma, do génio e da brevidade da vida, é a sua peça intitulada *Florbela* editada no mesmo volume que *Perdição. Exercício sobre Antígona* em 1991, embora as peças não fossem encenadas na mesma ocasião. *Florbela* estreou-se em 1991 e *Perdição* foi levada ao palco dois anos mais tarde em 1993.³ Várias leituras de *Perdição* neste volume (Maria de Fátima Sousa e Silva, Carmen Soares e Isabel Capelo Gil) tratam, de diferentes formas, da importância de género nesta obra, mas fica ainda por realizar uma leitura comparativa de *Perdição. Exercício sobre Antígona* e *Florbela* que ponha em questão a influência do género na estruturação canónica do génio criativo. Conforme a contra-capa da primeira edição das duas peças, a própria Hélia Correia pergunta, «que haverá de comum entre Florbela e Antígona?» esboçando, desde logo, uma resposta provisória da seguinte forma:

Talvez o serem casos em que o aborrecimento inspirou grandeza? Suponhamos que Antígona não foi uma heroína, mas uma rapariga que tivera experiências violentas da vida e se viciou no gosto da pura insensatez. Florbela durou mais e escreveu versos. Mas parece também ter achado na morte o momento acabado da iluminação.

³ *Perdição* estreou-se com «A Comuna» em 1993 e *Florbela* foi encenada por «Maizum» em 1991 (Eugénia Vasques, p. 159).

Na *Antígona* de Hélia Correia, a heroína teima em procurar uma morte prévia de tal maneira que a sua falência se assimila ao acto de puro suicídio que também caracteriza Florbela. Bem longe de resistir à lei do estado, a sua morte não reflecte senão um egoísmo niilístico e ambivalente que ultrapassa qualquer fronteira inteligível da vida. É esta análise do ego feminino em desenvolvimento abortivo que liga *Perdição* à mitologia suicida do génio que Hélia retoma e retoca na sua *Florbela*. Em contradição aberta com o original sofocleano, a Antígona de Hélia não expressa lealdade alguma em relação a Polinices, o irmão morto, que ela aliás sempre detestou. No limiar de se tornar uma mulher adulta, Antígona vê-se de facto aprisionada entre diferentes identificações sexuais, todas igualmente mórbidas e fatalistas. De modo paralelo, a auto-encenação (*self-staging*) realizada por Florbela Espanca na obra de Hélia, incorpora uma dramatização fluída da divisória que separa os géneros sexuais num terreno particularmente movediço, constituído pelas escuras origens familiares da escritora e pelas suas «poses» performativas e auto-conscientes perante a objectiva da câmara (e o público no teatro).

A minha leitura destas peças pretende descosturar a relação entre género sexual, leis simbólicas de consanguinidade, e construção mitológica de génio. Na minha análise, afirmo que em ambas as peças se evidenciam estratégias parecidas que são: a ruptura da temporalidade dramática linear e um descarrilamento das normas simbólicas do género. Estas estratégias acabam por desafiar a conceptualização do génio criativo como fenómeno do corpo masculino, mas sem proporem no seu lugar uma genealogia literária alternativa baseada na corporalidade feminina. Em vez disso, Hélia pergunta, em *Perdição*, de que forma as leis de consanguinidade conseguem definir e estabilizar as normas simbólicas do género sexual. Por extensão, em *Florbela*, a autora questiona de que forma estas leis de consanguinidade conseguem «naturalizar» os papéis de género que sustentam a canonização histórica do génio criativo conforme uma analogia familiar de paternidade e filiação. Assim, torna-se evidente que os nossos conceitos de «género» e «génio», além de serem construídos e representados numa «performance» em

palco, também se representam e estruturam reciprocamente, reforçando assim, por meio da temporalidade teatral, tanto as estruturas normativas da consanguinidade na cultura como as das genealogias históricas do génio literário.

A obra *Gender and Genius. Towards a Feminist Aesthetics* da filósofa Christine Battersby é um dos pontos de referência fundamentais para este artigo. Battersby demonstrou como o Romantismo literário construiu um conceito da «sexualidade efeminada» para designar o génio artístico hipermasculino como algo estranho, estrangeiro ou forasteiro. Uma vez que esta construção romântica do génio artístico é orientada por uma energia criativa essencialmente masculina, dependerá necessariamente da exclusão do corpo da fêmea, isto é, do corpo material da mulher, da conceptualização do génio. Battersby alega que este processo é o responsável por um fenómeno misógino por ela designado como «escola da arte espermática» (p.70), presente de diferentes formas desde a Antiguidade até aos tempos pós-modernos. Esta autora afirma que as feministas, nos processos de escrita ou criativos, se devem centrar naquilo que pertence ao (sexo) *feminino*, à mulher material, «como sujeito que se encontra social e historicamente contextualizado por relações de poder. É então prematuro anunciar-se a morte da autora» (p.148). Embora admita que as reflexões de Battersby sobre a atribuição de um género ao génio são válidas no contexto das tradições literárias portuguesas, penso que a sua resposta de base essencialmente biológica (criar como [sexo] feminino), restringe várias possibilidades de análise, ao pressupor que a construção social que marca a diferença entre os géneros tem por base um critério de sexualidade essencializada.

A reacção das mulheres escritoras à exclusão que sofreram historicamente tomou, em Portugal, diferentes formas. De modo geral, no entanto, as escritoras recusaram a possibilidade de genealogias femininas baseadas numa diferença sexual absoluta.⁴ Graça Abranches sintetiza as várias formas de reacção na

⁴ A este respeito, escreveu Correia, «longe dos meus projectos estava escrever um texto de cariz feminista, o que sempre senti alheio por essência ao meu anti-sexismo». «*Perdição – exercício sobre Antígona*. Uma composição acidental». Aos meus Professores do Curso de Pós-Graduação em Teatro Clássico da Faculdade de Letras de Coimbra».

discussão que faz sobre a ausência de uma genealogia literária e tradição marcadamente femininas em Portugal, fazendo notar que:

A identificação com/o mulheres escritoras torna-se mais problemática na ausência de uma tradição [...]. A necessidade de procura, ou invenção, de outras genealogias ou tradições de escrita, vir-se-á a traduzir, então, quer no que Naomi Schor designou por uma *intersexualidade* mais estreita, com re-acentuações, re-valorizações ou subterrâneas interpelações mais marcadas da palavra masculina alheia, quer num diálogo mais íntimo com outras tradições literárias.⁵

Muitos dos argumentos históricos propostos por Batterby pressupõem a total eficácia e consistência da lei simbólica de Lacan e dos dualismos cartesianos clássicos de «matéria» ou «representação», «corpo» ou «mente», que orientam a percepção masculina de génio. Ou seja, «uma [mulher] criadora encontrava-se num dilema insuperável: ou entregava a sua sexualidade (não se tornando exactamente num macho mas num homem suplente), ou mantinha-se fêmea e *feminina* e, por isso, impossibilitava a sua inclusão na categoria de génio» (p. 3). Porém, se, como afirma Battersby, os campos lexicais relativos à «validação estética e à diferença sexual» (p. 6) estão intimamente relacionados, é importante relembrar, como já notámos acima, que estes dois campos lexicais actuam também reciprocamente um sobre o outro. Dito de outra forma, se o género sexual molda o génio, então os conceitos prevaletentes no génio criativo podem simultaneamente influenciar legítimas e validadas percepções de género e sexualidade. As afirmações canónicas da validação estética moldam os nossos conceitos da diferença sexual, e enfraquecem desta forma a diferença entre sexo e género na qual se baseiam os estudos de Battersby,

⁵ Ver Graça Abranches, «Des-aprendendo para dizer: políticas, escritas e poéticas de mulheres portuguesas no século XX». Palestra inédita dada no Department of Spanish and Portuguese Studies, Universidade de Manchester. 23 de Abril de 1998, pp. 2-3.

levando-nos, em vez disso, para as teorias de Judith Butler e à ruptura do binário «sexo/gênero» que faz parte da teoria *queer*.

Os estudos de Butler sobre o corpo sexualizado recusam qualquer existência material do corpo como essência primordial que pudesse existir fora das estruturas de referência, significação e representação, que constroem o corpo retroativamente como se fosse «natural», após ser nomeado e referido pelo discurso. Para Butler então, a forma como o corpo *fica conhecido* torna-se mais importante do que como o corpo *é*. Na sua obra crítica, *Antigone's Claim. Kinship between Life and Death*, Butler debruça-se precisamente sobre a questão do gênero e da genealogia nas mitologias de Antígona na literatura ocidental, refutando especificamente as interpretações de Lacan. Este estudo proporciona-nos um quadro desconstrutivo de grande valor para descrever as subversivas posições textuais e subtextuais que se encontram disponíveis para as mulheres escritoras como resposta ao dilema de «incorporação/descorporalização» que subjaz à história sexuada do conceito de «gênio». O modelo pós-estruturalista de Butler enfatiza uma constante reiteração «performativa» das divisórias do gênero sexual, impossibilitando paulatinamente dessa forma qualquer distinção que se pretendesse «absoluta». Na minha análise, estas «reiteraões performativas» desempenham um papel fulcral na luta subterrânea que a mulher criadora trava contra a masculinização do gênio criativo.

De acordo com uma das várias etimologias possíveis sugeridas por Butler e as suas fontes, o nome Antígona provém do grego «anti/gone» o que significa «contra geração» (Butler, p. 22). Assim a Antígona Butleriana representa a quinta essência de uma corporalidade perdida, abortada, optando por ser emparedada viva por ter sepultado o irmão, e abandonando a vida sem se realizar como mãe. Mas Butler, como Hélia, aproveita a resistência de Antígona, não como modelo de oposição a Polis, mas como modelo de exagero excessivo que extravasa e desnaturaliza o simbólico e cujo efeito seria principalmente irónico. Para Butler, a veemência reiterada da famosa tomada de posição de Antígona acaba por fissurar e minar as identidades familiares e sexuais que, no original

sofocleano, Antígona parece defender. Neste caso, então, o desejo proibido que a Antígona clássica sente pelo irmão que sepulta, e a sua resistência masculinizada ao rei Creonte, constituem «a ruptura com a lei que se afirma precisamente no acto de se reinstituir essa mesma lei» (Butler p. 66).⁶ A repetição teimosa de Antígona assinala uma aberração da lei simbólica que expõe a fragilidade e a fractura constantemente inerentes aos termos dessa mesma lei.

A peça *Florabela* responde, em grande medida, à lei masculinizada do cânone português, sustentado por estruturas referenciais que permitem a inteligibilidade das diferenças naturalizadas do corpo sexual, e que foram transmitidas através das gerações por tradições literárias de [homens] escritores e historiografias literárias paternalistas. Por esta razão, *Florabela* lida com a criatividade feminina no contexto dos condicionalismos do cânone masculino, que se impõe como a «lei simbólica» que governa o «corpo» da escrita feminina. Assim, a minha abordagem ao género e génio no teatro de Hélia Correia centra-se, essencialmente, nas suas afirmações irónicas e repetidas da descorporalização feminina e da morte do corpo da mulher/mãe criativa. Esta abordagem centra-se nas posturas «performativas» que Antígona e Florabela adoptam citando e espelhando, num sentido lúdico, as tradições e convenções de género recebidas dos cânones dos [homens] escritores.

A encenação de *Perdição. Exercício sobre Antígona* toma a forma de uma representação visual da dualidade «incorporação contra a descorporalização», dividindo tanto a página no texto como o espaço em palco em duas categorias, os «Vivos» e as «Mortas». Desta maneira, *Perdição* exige um «olhar duplo» do espectador. O profeta hermafrodita Tirésias opera num terceiro plano, comentando os acontecimentos e ligando os dois mundos, de uma posição mediática que se vê espelhada na transição de Antígona e da sua ama, que estão a fazer uma travessia entre os dois mundos. Se Tirésias tenta profetizar o futuro, a Antígona

⁶ No original inglês, «a breaking from the law that takes place in the reinstating of the law» (Butler, p. 66).

morta reflecte retrospectivamente sobre a vida da Antígona viva, comentando as suas escolhas e os seus significados, enquanto viaja ao Hades na companhia da sua fiel ama. Assim o espectador/leitor experimenta, tanto visual como textualmente, a «vida-na-morte» que foi o destino de Antígona emparedada viva. Além disso, os comentários de Antígona revelam a sua desorientação temporal e indicam um certo «deslize» entre as zonas temporais da «vida» e da «morte». A acção que testemunhamos em palco é duplamente «especularizada» já que o público vê a Antígona morta no processo de esta se observar a si mesma ainda em vida.

Focando as razões que podem explicar o desafio de Antígona, em vez de procurar o significado universal do acto em si mesmo, a peça salienta a sua falta de aderência rígida e completa a qualquer papel sexual ou familiar, enfatizando as relações ténues que estabelece com outras mulheres e a sua recusa de uma qualquer incorporação material como «mulher». Tendo perdido a sua mãe «biológica» Jocasta, Antígona foi criada pela ama e pela tia Eurídice, a esposa de Creonte. A Antígona viva é alvo de várias desilusões desde o início da sua vida. A passividade cúmplice da irmã Isménia, o maternalismo excessivo da tia Eurídice, e o tédio da vida feminina em geral, reduzem as mulheres que conhece a esposas traídas e parideiras contínuas, espezinhasdas pelo regime patriarcal grego. Antígona compreende demasiado bem que a sua vida há-de ser passada neste espaço restrito para mulheres, no «gineceu». Da sua perspectiva de morta, ela comenta, «conheci a pequena alegria das mulheres. O cinto com o fecho onde brilha uma jóia. Uma coroa de junquinhos no cabelo» (p. 33). Consciente de que as esposas reais, como a sua tia, nunca auferem independentemente do prazer carnal, uma vez que os maridos dormem com as suas criadas, Antígona apercebe-se de que a única alternativa deixada às mulheres consiste em participar nos rituais dionisíacos clandestinos, num espaço abjecto, fora da cultura. A sua ama e a sua tia confirmam esta suspeita quando reafirmam que Antígona não tem nada a esperar da sua vida futura, mesmo que se decida a vivê-la: «fica uma vida filha entre os teares, o armazém e a lareira» (p. 34).

Por conseguinte, Antígona vê-se, em memória do seu pai, inexoravelmente atraída pela vida militar masculina. A sua decisão de morrer, trazida pela sua oposição a Creonte, deve ser encarada como uma recusa fatalista do casamento, e da vida familiar reprodutiva, postos à sua disposição pelo primo e pretendente Hémon. O acto de enterrar o irmão Polinices, a quem ela sempre de facto detestou, acontece mais ou menos por acaso, servindo só de pretexto para confrontar Creonte. Antígona rejeita ainda qualquer possibilidade de perdão ou fuga que lhe é proposta, para poder, em vez disso, abraçar a morte como a única forma possível de expressar o seu ego no espaço público, provocando assim, como Butler nota, «a ruptura com a lei que se afirma precisamente no acto de se reinstaurar essa mesma lei» (Butler, p. 66).

Os comentários retrospectivos da Antígona morta mostram-se, no entanto, menos nítidos e decisivos. A Antígona morta descreve-se a si mesma, em vida, como uma «rapariguinha alucinada» (p. 56). As dúvidas da Antígona morta vêm-se refletidas no arrependimento da Antígona viva que pergunta à sua ama, «eu não conseguiria viver com eles, suportar aquela paz...?» (p. 57). Ela fracassa na sua tentativa de comunicar a si própria que tudo foi um erro, dizendo «é preciso que ela ouça e compreenda. Este campo de flores nauseabundas é tudo o que há depois...» (p. 57). Como a ama lhe relembra, é tarde demais para mudar seja o que for, dizendo, «não vês que estás aqui? Que já aconteceu» (p. 57). A sua opção pelo suicídio é posta em questão quando a Antígona morta afirma que, em comparação com a morte, «é bem preferível a vida miserável das mulheres» (p. 57). Ao mesmo tempo interroga-se sobre o valor do ego masculino que havia tentado usurpar e que descreve, sob a forma de um intertexto pessoano, como «sonhos que não valem a pena» (p. 57). Nem uma nem outra identificação de género lhe proporcionam qualquer espaço onde possa, literalmente, arranjar uma vida.

Finalmente, Antígona fica suspensa, como se fosse emparedada, no seu próprio texto entre «vivos» e «mortas». É um nome mítico que codifica para toda a eternidade a ausência (a impossibilidade) do corpo feminino falar no

discurso da Lei Lacaniana. Por esta razão, o seu diálogo com a ama acaba da mesma maneira como começou, com uma breve memória física e afectiva de algo vivo, a cadelita que teve que deixar, antes de se esvaecerem para sempre os seus últimos vestígios de vida. O seu inconformismo sexual toma a forma de uma polarização incompleta, a «vida-na-morte», representada como um espaço de auto-reflexão reiterativa que acaba por enfraquecer a própria lei de divisão que exige esta polaridade sexual.

É o adivinho hermafrodito Tirésias que tem a última palavra no drama, pondo fim ao eco reiterativo da temporalidade dupla e do espaço duplo na encenação. Como Hélia afirma na sua análise de *Perdição*, Tirésias «dá por finda a idade dos mágicos», anunciando o fim da intervenção divina na vida dos humanos, o fim da comunicação entre vivos e mortos, impondo afinal a clausura simbólica da lei edípica que inaugura a cultura.⁷ A maldição contra os filhos de Édipo vê-se finalmente cumprida, com o destino póstumo de Antígona na mitologia literária. O corpo hermafrodito de Tirésias, embora divinamente castigado, possui ainda materialidade e direito à fala, dom este que ele aproveita para criar o distanciamento épico e heróico na sua última referência a Antígona como símbolo universal, eterno, neutro e sem corporalidade, da ousadia tentada e falhada de toda a humanidade a «perguntar-se como teria sido se ousassem e perdessem. Como a pequena Antígona» (p. 58). Entretanto, a própria Antígona espelha a bissexualidade corpórea de Tirésias ao inverso, situando-se num entre-lugar sexual, sem género nem sexo. Silenciada pela impossibilidade de qualquer vida corpórea que seja sua, Antígona torna-se no objecto épico/heróico, inscrito na mitologia literária pelo génio criativo do

⁷ Ver Correia, «*Perdição – exercício sobre Antígona*. Uma composição accidental». Aos meus Professores do Curso de Pós-Graduação em Teatro Clássico da Faculdade de Letras de Coimbra». «Pois a tragédia pessoal de Antígona, a agonia de Creonte, de Hémon e das mulheres coincidem com a maior de todas as tragédias, com a tragédia que resulta do abandono do divino pelos humanos e da retirada dos que desempenhavam o papel de intermediários com o cosmos vivo. Tirésias anuncia que, a partir de então, os adivinhos, os xamãs, os derviches, todos os magos se retirarão, deixando os homens inteiramente sós».

homem profeta e excepcional. Desta forma, a «insexabilidade» desta Antígona desconstrutiva acaba por ser finalmente emparedada viva na lei simbólica e naturalizada de Lacan, no texto ainda masculinamente bissexual que é o génio feito homem. Como Isabel Capelo Gil afirma, « a construção a três planos permite o cruzar das fronteiras do espaço, mas não a alteração dos lugares, dos sexos, dos poderes que a aporia da morte acaba por consagrar». Portanto, a estratégia reiterativa, auto-referencial e «citational» que Hélia aproveita neste tempo/espaço duplo (ou seja, a Antígona que tenta assumir a masculinidade à qual se opõe na figura de Creonte), consegue desmascarar e pôr em questão a impossibilidade de géneros/sexos fluídos e alternativos dentro da cultura como sistema ainda inteligível.

Como acontece com *Perdição, Florbela* também se centra numa mulher «excepcional» e no desenvolvimento do seu ego auto-criativo na esfera pública. Hélia representa a descorporalização sexual de Florbela como uma constante auto-reiteração simultaneamente presenciada pela objectiva da câmara e pelo público no teatro. Como a Antígona de Correia, Florbela recria a sua própria vida e a sua imortalidade literária desde a perspectiva da sua morte. Um catafalco com o corpo desenterrado de Florbela está presente ao longo da peça como pano de fundo. O drama depende, ainda mais que *Perdição*, de uma série de diálogos que Florbela, como criança e como adulta, conduz com uma figura designada apenas por «guia», uma mulher anónima, idosa mas sem idade, que existe entre-sexos e entre-papéis, desempenhando por turnos o papel de crítica, espectadora, alterego e ama, lembrando a ama de Antígona. Como a didascália refere, esta guia é «claramente inumana [...] deve ter a androgenia dos anjos, porque é um Anjo, e a memória do feminino porque é o Guia de uma mulher» (p. 61). A guia informa Florbela da imagem póstuma que esta possui e do destino das suas obras no cânone crítico da literatura portuguesa. O sentido da descorporalização, experimentada por Florbela, é retratado na desconjuntura que a guia revela entre a imagem que Florbela cria para si (mudando obsessivamente de roupa, de voz, de persona em palco) e a sua recriação mítica e controversa

aos olhos da história literária. Deste modo, a simbolização sexual de Florbela torna-se no ponto fulcral da discussão na qual ela intervém para expor a exclusão do corpo feminino relativamente ao simbólico masculino. Como Christine Battersby sublinhou, «for a male, art is already *displaced* sexuality; for a female it is already *misplaced* sexuality» (p. 70). Assumindo o direito de resposta à sua própria construção pelo cânone português como «aberração sexual», Florbela exerce um notável poder de ruptura em relação à autoridade crítica. Tal como no caso de Antígona, a sua ambiguidade sexual provém, em grande medida, da sua história genealógica que foi difusa e pouco convencional.

Como Antígona, nascida das relações entre o seu pai/irmão e Jocasta, a mãe do pai, a genealogia de Florbela põe em questão as convenções de consanguinidade. Esta confessa que a sua genealogia foi uma obra de ficção, uma falsificação da família «legítima». Florbela era filha de uma criada que praticamente desconhecia, engravidada pelo pai, através de um acordo tácito, justificado pela infertilidade da sua esposa legítima. Apeles, o irmão de Florbela, foi concebido da mesma forma, pelo mesmo pai todo-poderoso cujo patronímico é, mais tarde, adoptado por Florbela, embora seja omitido, por sinal, do nome desta peça que se intitula simplesmente *Florbela*. A Florbela de Correia diz que passou a infância «livre de amor materno» (p. 76). A sua linhagem fictícia e o seu estatuto de «ilegítima» fomentam fantasias extravagantes que também permitem a sua auto-identificação fora dos limites ditos «naturais» e impostos pela consanguinidade familiar. Constantemente retratada pelo pai fotógrafo, ela assume conscientemente o papel do «ideal» feminino e especularizado, construindo para si mesma, em palco, uma fantasia descorporalizada e supra-sexual.

Assim disfarçada, adopta «poses» icónicas contestando a sua construção pelo cânone masculino. Falando desta posição, opõe-se às instituições críticas dos homens, aqui representadas por Jorge de Sena, que a chama de «poeta» e não de «poetisa», o que provoca a seguinte pergunta: «querem fazer de mim um homem, já agora?!». Retomando os fios desta ambivalência sexual, a guia

comenta que Florbela e seu irmão Apeles formam juntos a figura dupla e auto-reprodutiva de «um ser hermafrodita» (p. 89), sem separação nítida entre os géneros. Repetindo o destino de Antígona, morrendo jovem, por suicídio e sem filhos, Florbela associa a sua falta de maternidade com a imagem idealizada e espiritual de consanguinidade familiar que ela concretiza nas suas fantasias em relação a Apeles, afastando-se da materialidade «grosseira» do corpo material. Desta maneira, o seu irmão torna-se num «filho» idealizado que esta reconhece quando diz: «eu fui mãe de Apeles. Conheci nele uma espiritual maternidade. Parir um filho de qualquer dos meus maridos seria entrar definitivamente na vulgaridade dos mortais» (p. 83). Como Antígona, Florbela sente aversão pela sua própria incorporação feminina e vê na sua natalidade materna (o facto de ter provindo do útero mortal de uma mulher) uma maldição. Matando a mãe simbólica, prefere imaginar-se procriada, tanto intelectual como divinamente, por agência exclusiva do seu pai. Neste sentido, Florbela descreve-se a si mesma como «uma deusa, nascida na espuma de seu pai. Porque o meu nascimento se passou sem mulheres. [...] Eu fui Palas Atena, nascida de uma ideia, do excesso de personalidade de João Espanca. Ele precisava de se desdobrar, de extravasar de si [...] Tudo emana do meu pai» (p. 75). Esta fantasia partenogénica da criação da mulher escritora pelo pai remonta também à imagem de hermafroditismo que a ligava ao irmão/amante/filho Apeles, por quem ela se manteve apaixonada ao longo da vida. Por isso, representa-se o seu suicídio como consequência da morte de Apeles num acidente de avião, tragédia que despoleta a dependência fatal de Florbela de barbitúricos. Suicidou-se no seu aniversário em 1930 tendo já anunciado no seu diário, «eu estava a separar-me do corpo nessa altura» (p. 95), despindo, nesse momento, finalmente o disfarce corporal e feminino que a mantinha presa e lhe impossibilitava o génio.

Fingindo conscientemente as poses de uma mulher criativa mórbida, sexualmente aberrante e histérica, citando e recitando os seus próprios poemas, e assim reiterando-se irónica e postumamente perante o espelho duplo do público teatral e da objectiva da câmara, Florbela mimetiza de forma

propositadamente exagerada, inexacta e controversa todas as camadas históricas de estereótipo que lhe foram sendo impostas pela posteridade literária. A Florbela de Correia contesta as provocações da guia (que lê em voz alta diversas críticas negativas) para afirmar o seu génio como o inverso desconstrutor do génio postiço e oco representado pelo cânone masculino, citando expressamente a negação do seu génio por Jorge de Sena e a sua tentativa de a excluir do panteão literário que viria a integrar Mário de Sá Carneiro, Fernando Pessoa, Camilo Pessanha e José Régio. Fazendo da sua própria «misplaced sexuality» um tecido dramático e «citational» de auto-imagens e textos recontextualizados, Florbela consegue desestabilizar a autoridade do génio masculino. Repetindo e reinstituindo as leis simbólicas e absolutas que governam a canonização paternalista para demonstrar as suas falhas inerentes, esta personagem ergue um «ego criativo», inverso da sua exclusão, no vazio performativo entre o corpo morto no catafalco e o corpo vivo, mas duplo, de «Florbela» mítica e entre aspas, falando com a sua guia. Desta forma, Florbela consegue um certo distanciamento épico em relação a si mesma, posição que foi monopolizada por Tírésias na conclusão de *Perdição*.

Nestas duas peças, o destino aparentemente inalterável das duas (anti)heroínas abre um espaço «performativo» reiterativo, revisionista e recursivo, desfazendo qualquer cronologia absoluta e fechada, e ao mesmo tempo desfazendo a lei simbólica do género nos seus próprios termos. Impossibilita-se, assim, a sujeição total e definitiva da «Mulher» como outro Lacaniano, ao facto criativo do eu masculino. Liberta-se o seu corpo fictício e imaginado sem o converter numa «contra-incorporação» maternalista. Tanto Antígona como Florbela aproveitam as suas reiterações funerárias para «desreconhecer» e «estranhar» o próprio «eu» incorporado e carnal, assim transformando a «aberrância» sexual numa força produtiva e, ao mesmo tempo, negando as imagens negativas e fatalistas associadas ao ego criativo no feminino. A ironia inerente a esse «duplo negativo» expõe e desarticula a dicotomia clássica que opõe a imagem da mulher como «ausência de corpo» à visão da mulher como «excesso de cor-

po», mito que se limita a universalizar o poder procriativo do homem como sendo a «base natural» da lei simbólica do génio, que se reproduz pseudo-geneticamente nas genealogias canónicas. É esta «performatividade» do ego feminino criador que expõe a «performatividade» igualmente fictícia do «génio» do homem, disfarce mutável e retórico que depende da diferença absolutista dos sexos para o sustentar, mas cujo calcanhar de Aquiles reside precisamente ali, como Butler sublinha, na «ruptura com a lei que se afirma precisamente no acto de se reinstituir essa mesma lei» (p. 66).

Bibliografia

- Abranches, Graça. «Des-aprendendo para dizer: políticas, escritas e poéticas de mulheres portuguesas no século XX». Palestra inédita. Research Seminar do Department of Spanish and Portuguese Studies, Universidade de Manchester. 23 de Abril de 1998.
- Battersby, Christine. *Gender and Genius. Towards a Feminist Aesthetics*. London: The Women's Press, 1989.
- Butler, Judith. *Antigone's Claim. Kinship Between Life and Death*. New York: Columbia UP, 2000.
- Correia, Hélia. *Perdição. Exercício sobre Antígona. Florbela*. Lisboa: Dom Quixote, 1991.
- Correia, Hélia. «Perdição – exercício sobre Antígona. Uma composição accidental». Aos meus Professores do Curso de Pós – Graduação em Teatro Clássico da Faculdade de Letras de Coimbra.» Palestra inédita.
- Derrida, Jacques. *Gêneses, genealogias, gêneros e o génio*. Trad. Eliane Lisboa. Porto Alegre: Editora Sulina, 2005.
- Gil, Isabel Capelo. «Espectros literários: Perdição de Hélia Correia.» *Actas do Sexto Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas*. Rio de Janeiro. 1999.
- http://www.geocities.com/ail_br/espectrosliterarios.html Consultado a 26 de Abril de 2006.

Sophocles, *The Three Theban Plays*. Trans. Robert Fagles. Introd. and Notes.
Bernard Knox. Harmondsworth: Penguin, 1984.

Vasques, Eugénia, *Mulheres que Escreveram Teatro em Portugal no Século XX*.
Lisboa: Colibri, 2001.

MITOS EM CRISE

HÉLIA CORREIA, *O RANCOR**

*Um mito é ilógico, inverosímil ou impossível,
talvez imoral, e, de qualquer modo falso,
mas ao mesmo tempo compulsivo, fascinante,
profundo e digno, quando não mesmo sagrado.*

(W. Burkert, *Mito e mitologia*)¹

Toda a tradição cultural da Grécia antiga girou em torno dos seus mitos, arquétipos de remissão permanente que foram conhecendo versões de uma expressão inesgotável. Pela poesia, arte figurativa, religião, filosofia, como inevitavelmente na experiência do quotidiano, a velha Hélade viveu subjugada aos mitos que ela própria construiu e de que nunca logrou emancipar-se. De um sentido amplo de «narração ou concepção», mito evoluiu, ao tempo da expansão clássica do pensamento grego, para a noção abrangente de narrativas antigas, tradicionais, fictícias, susceptíveis de uma expressão popular e espontânea, mas modelos também para especulações aprofundadas ou criações literárias de alto nível estético. Colectivas na sua elaboração, capazes de remeter para núcleos ou instituições humanos – famílias, cidades, santuários, festividades –, as velhas lendas são igualmente colectivas no sentido, porque

* Este texto foi antes publicado em *Largo Mundo Iluminado*, coord. C. Mendes de Sousa e Rita Patrício, Braga, 2004, pp. 805-818.

¹ Tradução portuguesa de M. H. Rocha Pereira, Coimbra, 1986, p. 1.

transmissoras de uma mentalidade ou justificativas das bases em que assenta a vivência social de um grupo.

Pela própria complexidade que o caracteriza, como elemento catalisador que é de experiências e de projectos de vida em toda a sua amplitude, o mito soube não só encontrar para a expressão das vivências mais profundamente humanas de uma sociedade as palavras necessárias; foi igualmente acessível a uma operação de ouvir e de contar de novo, criando uma dinâmica de fixação de elementos nucleares estandardizados, renovada por alterações constantes de pormenor. Nem nos dados da história, nem na versão literária ou plástica que lhe deu expressão, o mito se ficou imóvel. Também por obra dessa mesma renovação se tornou versátil e eterno, capaz de se converter a outras épocas e estádios culturais, e de ser ainda veículo de expressão e de remissão colectiva. Da velha tradição dos mitos gregos, o intérprete moderno está praticamente cingido ao texto literário que lhe deu voz nas formas mais diversas. A oralidade, subjacente à narrativa em geral, está para nós perdida na sua relação directa com esse passado longínquo. Só por obra da ficção nos será dado recuar no tempo e conviver com um estranho mundo onde as velhas histórias se constroem, se retocam, se discutem e corrigem, até ganharem a forma marcante que os poetas lhes souberam conferir.

Foi a narrativa épica a primeira realização a dar forma, dentro de uma convenção métrica, literária e vocabular própria, às lendas da tradição. Obedecendo a uma estética elevada e artificial, criou uma ficção heróica, dedicada à glorificação de deuses, e de homens e mulheres de antanho. Configurados para servirem grandes causas e um código de virtudes elevado, os heróis da épica ganharam um perfil de verdadeiros paradigmas, que ficaram para a cultura grega como encarnações simbólicas e estáveis de padrões de comportamento, a exprimirem o modelo de uma geração fundacional.

O universo de referências criado pela épica não foi, porém, imune à saturação e à crise. Com o próprio renovamento intelectual do séc. VI a. C., iniciava-se um processo de leitura crítica e de contestação dos mitos, onde se des-

cobriram ingenuidades, paradoxos, violências ou imoralidades inaceitáveis. Aos olhos de vários críticos como Xenófanes ou Hecateu, as velhas histórias com que Homero e Hesíodo delinearam o que podemos chamar «o espírito grego» apareceram como versões reprováveis e sem sentido, que não se devem contar porque são falsas, como o próprio contraste com a mentalidade contemporânea evidenciava. Podem ser expressivas deste sentimento de divergência palavras como as de Píndaro na *Olímpica* 1.29: «Desiludem-nos as fábulas (*mythoi*) buriladas com mentiras de matiz variegado»². O próprio tom que lhes dava forma parecia distante e antiquado, numa época que passou a cultivar um estilo prosaico, desprezioso e preciso. Contestada e fracturada na sua convivência com o iluminismo clássico, a mitologia a que a épica dera forma literária não pereceu, todavia, antes se recuperou numa revitalização inesperada por que a tragédia ática foi desta vez a responsável. Procede o novo fenómeno literário à sua maneira, o que quer dizer actuando progressivamente com vista a uma agilitação das histórias e a um emagrecimento, de tendência realista, dos modelos. Como bem equaciona Burkert³, «de acordo com a medida da média normal, teve de se pôr de parte um excesso como exagero e mentira, para o resto se tornar aceitável». Dentro de uma outra realidade que se impunha, o mito continuava, apesar da controvérsia, a fornecer o padrão de referências comum, ora encarado com o saudosismo conservador dos mais resistentes, ora inquirido ou contestado por um novo modelo de vida prática e espiritual da Hélade. A controvérsia não se esgotou, porém, na antiguidade grega. As mesmas contradições que a leitura dos mitos invariavelmente comporta são a própria razão de ser da vitalidade que os caracteriza. Com verdade resume M. H. Rocha Pereira⁴: «Os mitos contêm e verbalizam um sem número de experiências em situações limite e tentam, em sucessivas aproximações, explicar o mundo e as relações

² Trad. de M. H. Rocha Pereira, «Enigmas em volta do mito», in *A mitologia clássica e a sua recepção na Literatura Portuguesa*, Braga, 2000, p. 13.

³ *Op. cit.*, 70.

⁴ «Enigmas em volta do mito», p. 26.

com ele e dos humanos entre si. E sobretudo conservam sempre a atracção do enigma». É nesta linha que a modernidade prossegue, na sua interpretação do mito, procurando nele uma forma diferente de ver a realidade, ou um modo directo de representar o real.

É a esta crise de princípios e de valores que Hélia Correia regressa em *O rancor*. Inspirando-se em mitos centrais na tradição grega épica e trágica, a autora portuguesa põe à prova as velhas lendas, fá-las reviver pelos seus protagonistas convencionais, que, no entanto, se não revêem já no círculo de episódios com que a convenção os fixou. A sua reacção voluntária e consciente, a par da vivência a que são sujeitos, denuncia o desajuste que a distância em tempo e mentalidade cavou. Apesar de tudo, um esforço se impôs fazer para que não percesse aquilo que era, na essência, a fonte de toda uma identidade e cultura colectiva.

Centrada a acção em Esparta, onde reinam Menelau e Helena após o regresso de Tróia, a casa real do Atrida permite, através dos habitantes ou dos visitantes que por ela circulam, trazer à reflexão alguns mitos célebres e expô-los, nos traços gerais que os alimentam, ao cepticismo e à crítica. Porque Pirro aí reside como genro do monarca e marido de Hermíone, a presença de seu pai Aquiles é uma evocação natural. Mas as visitas de Telémaco, o herdeiro de Ulisses em Ítaca, e de Orestes, o sucessor de Agamémnon em Micenas, alargam o círculo mítico. A própria estruturação da história sugere um confronto implícito entre as diversas casas régias e os seus senhores. Com o transplante do seu herdeiro para Esparta, a Ftia apagou-se como reino. Mas Ítaca e Micenas colaboram num quadro geral de ruína e decadência, uma ainda saqueada na ausência demasiado longa da autoridade legítima, a outra palco de crimes e de um ímpio derramamento de sangue. Neste contorno mítico, Esparta avulta como terra de felicidade, regressados os seus senhores, retomado o fausto e a etiqueta régia de outros tempos, presente, sem baixas, toda a família real. Com estes pressupostos convencionais como ponto de partida, abordemos o quadro principal, aquele em que a ventura de Esparta emoldura a situação. É óbvio o modelo

usado por Héliá no seu primeiro acto: uma Esparta onde reinam Menelau e Helena após o regresso de Tróia, que é visitada por Telémaco em busca de informações sobre seu pai Ulisses, cujo regresso a Ítaca tarda ainda, remete inevitavelmente para o Canto IV da *Odisseia* (1-305, 312-619). A inspiração implícita ascende, portanto, a um modelo épico, de que a guerra de Tróia como palco onde conquistaram fama eterna os grandes guerreiros e o rapto de Helena como causa da guerra são dados permanentes. Nos seus fundamentos mais elementares, estas sequências narrativas parecem remeter para comportamentos básicos na experiência humana, como são a luta e a sexualidade.

Sem fugir aos pressupostos inevitáveis, Héliá inicia a sua desmontagem. Um Menelau que recita, em tom formal e épico, as glórias de Esparta e as grandezas do seu reino (p. 11)⁵ na sala principal do palácio, em pleno ensaio de uma recepção – «Eu, Menelau, rei da Lacónia, rei de Esparta, a dotada de tão bravos habitantes que nunca precisou que erigissem muralhas para reforço da defesa, eu, Menelau, da casa dos Atridas, te dou as boas-vindas» –, é a imagem de um herói desadaptado às circunstâncias da paz e da etiqueta que ela impõe numa casa régia. Cuidadosamente escolhidas, as fórmulas convencionais e antigas de que se serve no discurso são o que de facto resta da velha tradição épica, de que só as palavras retêm ainda a memória. Esta cena de recepção que, na *Odisseia*, obedece ao afecto sólido entre companheiros de armas, degenerou num jogo falso de cerimónia, que apenas resiste numa visão superficial que a muito custo se quer manter intocada. O próprio Menelau tem de repetir com insistência os dados épicos da sua identidade (um epíteto convencional na tradição; cf., e. g., *Odisseia* 138, 156, 235), «filho e neto de rei, que ninguém esqueça» (p. 13), casado com uma filha de Zeus, como é sabido em toda a parte (p. 16). Este é, no entanto, um convencionalismo que a realidade já não consente. Por baixo das fórmulas, no salão nobre de Esparta reina

⁵ H. Correia, *O rancor*, Lisboa, Relógio d'Água, 2000.

a confusão. Atrasam-se todos os membros da família, abalada a hierarquia e a solenidade que deram, num passado longínquo, o tom de grandeza àquela casa. Menelau faz um esforço para salvar as aparências, corre a chamar cada um, a tentar salvar a ordem; sem sucesso. Triste Atrida, grande conquistador de Tróia, agora passado a anfitrião e chefe de uma família que, como tantos outros seus iguais, não controla. Mas da hora concreta de recepção no palácio lacónio, recuemos ao passado e atentemos mais de perto no «filho e neto de rei, que ninguém esqueça». Lembrar-lhe o ascendente régio é acordar também as atrocidades com que o mito, sem parcimónia, cumulou a família. Estas são formas particularmente perversas com que a tradição deu voz às mais espontâneas, e por isso profundamente animais, condições da existência humana; por trás de um canibalismo que repugna, os mitólogos perceberam «um fundo biótico, o encadeamento insolúvel de matar e comer»⁶. «Aquele banquete em que o pai come os filhos guisados» (p. 13), como compatibilizá-lo com grandezas e glórias? A própria Hermíone, o último rebento desta descendência, exprime a repugnância que a civilização inculcou na mente humana em relação a estas histórias (p. 14): «Oh, deuses, com histórias tão tristes na família, feliz será quem nunca tiver filhos». Recordada do barbarismo primário das lendas associadas à genealogia a que pertence, Hermíone vota na extinção de uma descendência, para que se anule de uma só vez uma família decadente e culpada, e a lenda que lhe deu forma e expressão.

Detentor da nobreza dos filhos de Atreu, Menelau seguiu o destino previsível da sua condição, o de guerreiro. Em Tróia encontrou o seu palco de visibilidade, naquela cidadela onde os velhos Aqueus conquistaram uma insígnia imortal de *arete*. Mas à distância, cavada pelas consequências efectivas da guerra e pelo tempo, a dúvida instala-se: como ler, de facto, o desfecho do conflito? Com uma só fórmula, recitada em dois tons, instala-se toda a ambiguidade da referência

⁶ Burkert, *op. cit.*, p. 22.

que a conquista de Tróia continua a ser: na voz irónica deste novo tempo, «o massacre de Tróia», na correcção pressurosa de uma leitura épica, «a conquista de Tróia» (p. 12). Acabada a guerra, resta para os combatentes um estranho paradoxo. O que fazer sem o combate? Menelau, que afinal na guerra era bom – «ou não?», p. 14 – não deixa de ser sensível aos encantos da paz, o conforto, a tranquilidade, o repouso. Até um rei, mesmo se guerreiro, não deixa de ser humano e de se regozijar com tudo o que faz o quotidiano do homem comum, tão somente «estar em casa, receber visitas, falar». A guerra aparece, neste contexto do quotidiano, como um jogo à distância, que exercita, diverte e traz uma mudança saudável de actividade. Desde que não seja exagerada em esforço ou demasiado longa, de modo a tornar-se um sacrifício, pode até ser um passatempo atractivo. Da guerra de Tróia, na versão poética, dizem os cantores (p. 24) que durou dez anos simbólicos, de aventura, de glória e, por fim, de sucesso. Mas para os homens que a recordam como uma experiência real de vida, talvez ela tenha sido ainda mais duradoura, e sobretudo medida pelo sofrimento mesquinho, isento de elevação, que se traduz em punições, adversidades e carências: «Longínqua, prolongada, invernos, verões, falta de banhos. E de fruta, já se vê». No entanto, reduzir o homem à vivência do quotidiano equivale a apeá-lo do ascendente que o identifica como herói e a fazer dele uma criatura vulgar que, da guerra, retém apenas a lembrança como seu assunto predilecto. De novo, de uma realidade fantástica e distante que se perdeu ou mesmo não chegou a existir para além da imaginação de alguns, só as palavras preservam ainda a existência e o supremo encanto da fantasia.

Se as lendas suscitam, à distância, dúvidas e interpretações controversas, não se estranhará que cada um introduza no contexto tradicional rasuras que alterem, a seu bel prazer ou em nome de alguma intenção, uma leitura mais ou menos estabelecida. O próprio Menelau, se pudesse, introduziria nos pormenores do comportamento de Helena alguns retoques, que lhe protegessem um outro lado vulnerável no seu estatuto de herói: o de marido traído. Se para além de colaboradora de Ulisses no estratagema vitorioso do cavalo de pau,

como grega fiel ao seu povo para além dos reveses da sorte, Helena tivesse assassinado por suas próprias mãos o raptor, Páris, que felicidade para o pobre marido espartano! Mas se a *Odisseia* dá à primeira parte da história um aval incontroverso (4. 256-259), a punição do rival pelas mãos de Helena nunca se ouviu, é invenção que esbarra com a versão corrente e heróica, de forma a que a fraqueza sentimental do Menelau esposo não sofre reabilitação.

A primeira menção de Helena no texto de Hélia Correia contribui para quebrar, desde as primeiras linhas, o efeito solene e épico das fórmulas que o monarca seu marido ensaia em dia de recepção. Ausente da sala, ainda presa aos últimos arranjos de toucador (cf. *Odisseia* 121-122), Helena surge como qualquer mulher coquete, que prima pelo atraso na hora de comparecer para desespero de um marido por demais farto das suas eternas demoras. Na frase crua com que Menelau protesta – «mas não vem, essa mulher?», p. 11 –, o casal mítico desce ao terreno vulgar do quotidiano, vivido por cada um dos espectadores da cena em qualquer época. Logo a reconstrução da imagem convencional de uma soberana começa, após este deslize: «Etra! A tua rainha, onde está ela?» Como qualquer mulher comum está atrasada, mas continua supremamente bela porque é Helena. A heroína do mito vai recuperando o seu perfil tradicional; vaidosa, requintada, fútil, mas perfeita e, «quer se queira quer não, rainha!» (p. 12). Dos traços de formosura que caracterizam a esposa de Menelau um sobressai desta menção convencional do toucador como o cenário ideal para a mulher bela. São os cabelos a causa da demora, que Helena tarda a pentear. E no que parece, por enquanto, um simples capricho feminino, não deixa que as servas se encarreguem do cuidado dessa longa, macia e doirada cabeleira. Com esta cautela, a soberana protege a sua beleza e simultaneamente uma imagem referencial que o mito consagrou. Todavia a aparição de Helena no salão que Hélia forjou na sua corte é uma surpresa; em nota de cena, o texto previne (p. 13): «Entra Helena seguida das mulheres; usa uma cabeleira egípcia». Dentro da ficção ou fora dela, ninguém estranha esta surpresa dramática. Menelau, rendido como sempre a esta imagem de sedução, limita-se a exclamar:

«Ah, a mais deslumbrante das mulheres! Mais do que uma mulher. Filha de Zeus». Por sua vez o espectador / leitor, se avisado das variantes ousadas da história, recordará que é famosa a tradição, talvez criada por Estesícoro e logo adoptada por Eurípides, que substitui Helena em Tróia por um fantasma, enquanto a verdadeira permanece no Egipto, à guarda do faraó Proteu.

Começa, a partir desta aparição fulgurante, a construção e desconstrução do que é, na perspectiva épica, a *arete* feminina. Antes de mais a genealogia integra a heroína no nível distinto de uma casa real; o tom é inconfundível, os dados estandardizados (p. 16): «Helena, a Bela, filha de Zeus, gerada na cama do rei Tíndaro ...» Epítetos, ascendente divino, cedências românticas do senhor do Olimpo ao fascínio de uma mortal, dão o tom a este motivo mítico; contar a origem, nomear ascendentes superiores, era, por seu lado, prática de enobrecimento das grandes famílias da tradição. Garantida a nobreza da origem, chega para a mulher a grande etapa da vida, o casamento. Este é um episódio que revestiu, no caso da Bela Helena, um grau de particular dificuldade: numerosos como nunca os pretendentes, deixaram impotente o pai para resolver em paz um problema que ameaçava, se ferido o orgulho dos candidatos preteridos, provocar combates e mortes. Como sempre hábil, Ulisses propôs uma solução pacífica e consensual: que se deixasse à noiva a liberdade de preferência e que a força das armas se reservasse, não para disputar a honra do escolhido, mas para a protecção do futuro casal. Assim o contaram velhas lendas, fiéis à legenda tradicional de «histórias de amor», aceites e conhecidas em toda a Grécia. Para nós, esta é sobretudo a versão de Eurípides em *Ifigénia em Áulide* (49-71). Um pormenor, porém, dá a esta adaptação uma qualidade inovadora no relato de um noivado convencional. O Menelau e a Helena criados pela autora portuguesa, que oscilam entre o heróico e o quotidiano, recordam interesses prosaicos e mesquinhos por baixo da famosa escolha. O que em Eurípides (*IA* 69) era apenas o «sopro de Afrodite» a condicionar a escolha de Helena, é, no texto português, o resultado de uma trama doméstica e política (p. 17): «Hás-de dizer» – recorda Helena – «que teu irmão influiu muito nessa escolha. Teu irmão

Agamémnon ... Já nesse tempo conhecia bem as artes da estratégia e o poder das duplas alianças de família».

Sem que ninguém o previsse à altura do juramento dos pretendentes de Helena, o rival veio de fora, chegou da Ásia, armado de encantos que seduziram a noiva de outrora, apesar de o casamento ter sido resultado da sua livre escolha. A agora esposa quebrou o vínculo sagrado dos esposais e deu, como é sabido, um passo condenável para o adultério. Versões diversas se interpu- seram para salvar a honra de Helena e colocar acima da vontade da esposa sem virtude a suprema decisão dos imortais. Em *Rancor*, vozes de solidarie- dade repetem em volta de Helena atenuantes famosas. Usando o argumento que Eurípides proclamou em *Helena* 38-41, Hermíone tenta lavar o nome da mãe (p. 28): «Dizem até que Zeus quis esta guerra para livrar a Terra de bom número de humanos. Que havia gente a mais e era preciso uma matança- zinha». Telémaco, por seu lado, bom conhecedor e entusiasta de velhos contos, repete a versão do julgamento das deusas, em que Afrodite, para conquistar o galardão da mais bela, premiou Páris, o juiz da contenda, com a mais formosa das mulheres. «É o que corre», insiste o filho de Ulisses na versão do séc. XX, tendo na memória sem dúvida textos famosos: *Ilíada* 24. 29 sq.; Eurípides, *Andrómaca* 274-292, *Hécuba* 644-646, *Helena* 357-359, 676, 678, *Ifigénia em Áulide* 180 sqq., 573 sqq., 1284-1309⁷. Mesmo os mortais trouxeram aos deuses uma colaboração involuntária; Menelau, que convidou Páris como hóspede para a sua corte e se ausentou na altura da visita, deixou livre o caminho aos atractivos do troiano e àquela ousadia natural nas Espartanas que se exibem com despudor em público, estimulada em Helena por um pendor inato para a aventura romanesca. Assim era, em última análise, o destino quem escrevia uma página negra na história da humanidade, com a cooperação activa de deuses e mortais (pp. 29-30).

⁷ Sobre este mito famoso, vide P. Walcot, «The judgement of Paris», *G&R* 24, 1977, pp. 31-39.

Se, na leitura de Héliá, o ascendente decisivo de Menelau nas preferências da dama dependeu sobretudo de questões de interesse, na gestão do matrimónio o esposo nunca teve o dom de travar a tendência evidente de Helena para o vício e a traição. Morto Páris, logo a beldade se apressou a avançar para nova aventura, «não podia estar sem marido, a pobre» (p. 23). E para que a imoralidade de Helena sobressaia com mais nitidez como humilhação sobre um Menelau traído, o próprio recorda, numa ambígua interpretação dos factos que pretende naturais longe da Grécia: «Casaram, isto é ... Que não se leve à letra. Uma formalidade. Não se esqueçam de que Tróia era já Ásia. Tinha costumes muito ... estranhos, para nós». Desnaturada como esposa, Helena não deu melhores provas como mãe. Seduzida por um amante de porte esbelto e olhos lânguidos, abalou de Esparta com os tesouros como uma espécie de dote oferecido a si própria que lhe garantisse, numa nova mansão real, o ascendente. Os filhos deixou-os para trás, sem remorsos nem uma tremura de alma. Despida de muito do que constitui a *arete* feminina, na Helena portuguesa parece resistir apenas um emblema de excelência, vistoso numa mulher «tão alta e loira, e de rosada pele, que pareceria uma deusa» (p. 43). Mas mesmo contra esse bastião de resistência – a formosura – um golpe decisivo se prepara, ditado pela decepção de Telémaco, um fervoroso e atento entusiasta das lendas tradicionais em todo o pormenor (p. 43): «É que eu parto amanhã sem ter visto os cabelos de Helena. Tanto deles falam os poetas ...» O sentimento que a lembrança impõe em volta é de um certo enfado: a insígnia de Helena tresanda a uma velhice que à própria, que a renovou com um modelo egípcio, já desgosta; há quem a ache um pormenor insignificante, quando o sexo exige atractivos mais fortes e plenos; talvez seja mesmo tempo de a abandonar, substituindo, num arrojo de realismo, juventude por velhice, aventura por tranquilidade, metamorfoseando a eterna beldade numa velha mulher que circule tranquilamente nas ruas de Esparta, seguida de «mendigos dispostos a lutarem entre eles pela tua esmola e não pelo teu corpo» (p. 44). Com a controvérsia surge a agressividade. Porque não há-de Helena tirar a cabeleira egípcia para se exhibir em todo o esplendor heróico?

A alvejada debate-se, a tentar salvar uma dignidade que todos põem em causa. A encenação acaba em turbulência. Menelau faz um esforço para reinstalar a elegância e a opulência de outrora. Invoca velhas regras: «O desejo de um hóspede é sagrado»; pretexta direitos de marido. E, num gesto decidido, arranca da cabeça de Helena a camuflagem egípcia, para que o brilho da tradição se recupere. É, porém, o sobressalto, quando Helena perante todos se esvai, porque os seus cabelos ... «estão completamente rapados».

A este remate simbólico de um primeiro acto de inspiração épica, Hélia contrapõe um flagrante contraste num novo acto que se inicia. Despida dos seus belos cabelos, Helena despe também todos os restantes traços que suportam um estatuto aristocrático e mítico. Ao salão de recepções substituem-se as traseiras descampadas e modestas do palácio; o esplendor cuidado da *toilette* é trocado por farrapos; a solenidade do cerimonial transformada na tarefa servil de lavar o chão. Com o aparato exterior, a figura perdeu também a sanidade. O entusiasmo arrebatador de uma paixão que produziu uma guerra heróica parece-lhe, sob esta nova pele, uma nódoa imunda de sangue, de violência, de mediocridade e de vileza. Mas se foi denunciado como falso o esplendor do salão e a nobreza dos seus senhores no acto de abertura da peça, a única testemunha da nova atitude de Helena, Etra, não deixa de pôr a nu este outro estratagema da heroína. Com visões de sangue e memórias de crime, Helena fantasia, dá espectáculo, recusando-se a representar apenas uma mulher comum (p. 48): «Ela e as suas grandes atitudes! Imitas muito bem as loucas, querida. Mas não conseguirás enlouquecer». Helena fala do «remorso» como um sentimento que dá voz ao sangue. Etra responde com «saudades», nostalgia de um destino de grandeza que não existiu e cuja ausência deixa a vida sem sentido e sem história (p. 49): «Tu não tens remorsos, Helena. Tens saudades. Eu própria, às vezes, dou por mim a bocejar. E no entanto nunca experimentei um grandioso destino, desses que dão depois matéria para os trágicos».

Se o episódio de Tróia parece não garantir a Helena uma nobreza impoluta, a presença de Etra, mãe de Teseu, sugere naturalmente uma alternativa.

Helena recorda uma outra versão lendária do seu passado, o rapto por Teseu príncipe de Atenas. Em vez de centrar uma «história de amor» convencional, a rainha de Esparta converte-se em protagonista da «tragédia de uma donzela perseguida». Também o novo padrão tem traços permanentes: a beleza perigosa de uma jovem, mal saída ainda da infância e já raptada à traição. É então dominada e violentada por um deus ou por um herói, dando origem a uma descendência de que poderá vir a surgir a salvação. Confinado a linhas mais ou menos permanentes, este modelo de conto tradicional é decerto sugestivo de um percurso natural da existência feminina, da puberdade ao desfloramento e gravidez, a culminar na maternidade. Aplicada a Helena, esta versão produz o rapto da jovem pelo nobre Teseu e o seu posterior salvamento pelos irmãos, os Dioscuros. Mas também esta história, como todas, pode ser sujeita a correcções que a desprendam de um padrão fixo para a tornarem uma simples aventura comezinha e grosseira. Apesar dos protestos de Helena, Etra denuncia no contexto várias fraquezas (pp. 50 sq.). A raptada não era já uma criança, mas uma adolescente pronta para núpcias; ao rapto não foi alheia uma certa conivência da vítima, que soube provocar o violador; e a vida em comum que ambos viveram nunca foi para Helena um cativeiro, mas uma aventura ousada onde ela sempre participou com um envolvimento «derretido».

Para além do que a realidade do palácio de Esparta denuncia sobre o paradoxo de identidade dos seus senhores, os frequentadores ou visitantes da mesma corte multiplicam-lhe os ângulos de leitura. São eles, em boa parte e de forma significativa, não os outros heróis contemporâneos do casal régio da Lacónia. Antes constituem uma segunda geração de descendentes ou herdeiros desses mesmos Aqueus, por um lado marcados com traços inegáveis que os tornam, de direito, os representantes dos heróis de antanho. Mas o tempo trouxe a degenerescência e o fluir das mentalidades dotou-os de uma visão crítica, ou pelo menos distanciada, que faz deles intérpretes exteriores do que o palácio lacónio representa.

Pirro ocupa, nesta galeria, um lugar privilegiado. Porque genro dos senhores de Esparta, casado com Hermíone, transplantou para o palácio dos sogros a ira com que o pai brindou os Atridas. A agressividade de carácter é o sinal de uma herança paterna, sem dúvida a mais sensível do perfil tradicional do herói (p. 24): «O meu genro tem lá o seu feitio, já o pai era assim». Em casa, o filho de Aquiles, que dele conservou também fumos de guerreiro, é a imagem da desadaptação. Um tédio enorme lhe governa a vida, longe do combate. Converteu-se num inútil, um simples «soldadinho sem emprego», cuja falta de virilidade e impotência para gerar herdeiros é o indicativo de que a geração e o modelo que ele representa chegou ao fim. Por passatempo bebe e, toldado, aplica a fúria que lhe está na massa do sangue a invectivar tudo e todos. Do ponto de vista desta figura, despojada de civismo e de etiqueta, Menelau é o covarde, que em casa não tem força para pôr ordem na autoridade preponderante das mulheres, esposa e filha (p. 36). E Helena é a mulher dos mil homens, «que gozou e pariu mais que as gregas todas juntas» (p. 38).

Esta leitura impiedosa de Pirro, o filho de Aquiles, contrasta fortemente com a de Telémaco, o filho de Ulisses, neste momento de visita a Esparta. O recém-chegado traz de Ítaca o tom épico, profundamente conservador, dos velhos tempos. A saudação que dirige aos soberanos é tão formal quanto a própria fórmula que vimos Menelau ensaiar para se não esquecer, porque gasta e caída em desuso; da sua boca, porém, ela sai sem hesitações, por força de um convívio regular (p. 15): «Grande honra a minha, ó Menelau, rei dos Lacónios, soberano de Esparta, a tão temível que dispensa muralhas. Eu te saúdo, eu te saúdo, herói de Tróia». E logo fascinado pela beleza de Helena que constata apenas à superfície, acrescenta com entusiasmo acrítico: «Oh! Louvores sejam dados a Afrodite (...). Não ver Helena era não ver a luz do sol». A sua interpretação do que o rodeia é a própria de uma sociedade rústica, conservadora e atrasada. Traz o espírito animado por uma curiosidade intacta de ver Esparta (cf. *Odisseia* 71-77), de conviver com o herói que é Menelau e com a beldade que a Helena da tradição representava (p. 20): «Pois que me é dado ver e ouvir

aqueles que os poetas cantam já, tal como cantam os feitos imortais». O seu tom e atitude são tão estranhos que a rainha não só os regista expressamente («falas de belo modo», p. 15), como tenta arranjar para esta apresentação um motivo; raciocinando na base de uma hereditariedade marcante, Helena julga entrever no empolamento artificioso do discurso o sinal do ascendente paterno (p. 15): «Vê-se bem que és filho de Ulisses, o manhoso». Mas Telémaco prossegue, agora com informações sobre Ítaca. Em tom que continua formal, relata o assédio dos pretendentes em torno de Penélope e a ausência persistente do marido e senhor da ilha. O relato de uma realidade entrevista à distância, não representada ao vivo como a de Esparta mas apenas dependente da narrativa, de tonalidade épica, parece ainda o ressurgimento de um passado que já aos heróis convertidos em seres vulgares tresanda a velhice e decadência. O espírito sofisticado de Ulisses penetra a casa de onde o senhor continua ausente. A própria Penélope é do marido uma imagem viva, ela que «engendrou» o artifício da teia para adiar a escolha de um pretendente. Mas a velha história já não soa bem a ouvidos atentos e vulgares. Como pode o velho estratagema da teia de Penélope convencer alguém? Acreditam nele os pretendentes? Talvez, porque embriagados. Ou melhor ainda: quem sabe eles próprios, contagiados da mesma manha que parece emblema da ilha, não finjam mesmo acreditar no engano, «para prolongarem a estada e atirarem as culpas a Penélope» (p. 21). Da observação de Helena transparece o risco que as velhas lendas correm, até em círculos mais conservadores e resistentes; ou se encontra para elas leituras renovadas e convincentes, ou não passam de contos ingénuos que uma outra mentalidade não assimila nem digere. Mas nem só o tempo é factor determinante para este conservadorismo inusitado. A Ítaca, terra de lavradores e criadores de porcos, não chegou ainda a contaminação progressista e céptica dos meios urbanos. Em confronto com Pirro, o lutador de Tróia e cortesão de Esparta, este outro filho de herói que se chama Telémaco é um rústico, portador de um certo enfatuamento vazio e ingénuo, um convicto e fervoroso adepto da tradição.

A visita a Esparta, todavia, como mergulho num universo mais crítico onde o passado é posto em causa e denunciado como produto de pura ficção, vai ter o condão de desmoronar, pedra a pedra, a muralha defensiva que resguarda tudo aquilo em que Telémaco acredita. A imoralidade, o extremismo dos actos que penetram os mitos criam suspeita e repulsa. Nem a convicção entusiástica do filho de Ulisses resiste ilesa à notícia do assassinio de Agamémnon às mãos da mulher (p. 25). Apesar de afeiçoado ao mundo dos heróis, Telémaco quer que a violência extravagante se esqueça como algo selvagem e primitivo que incomoda. Mais do que o assassinio do último senhor de Micenas, a casa dos Atridas tem uma história rica de fratricídios, adultérios, matanças, canibalismo, incesto, uma espécie de catálogo completo dos crimes a que a natureza humana é susceptível. Telémaco devora, com curiosidade, um relato que é famoso e que extravasa o segredo horrorizado de uma família. Como simples história, a violência fascina e não deixa de produzir algum gozo. O incómodo surge, porém, quando a lenda baixa ao concreto. Neste duplo efeito sobre o auditório, o mito colhe todo o seu potencial: meramente lúdico como conto de ficção e de fantasia, é portador de um realismo que dói porque sensível e expressivo para a experiência concreta da humanidade. Sob uma face de sedução e divertimento, ele é de facto a versão séria e profunda da condição humana.

Do mesmo modo, dentro do drama, ao entusiasmo de Telémaco vai-se sucedendo o enjoo e atordoamento, talvez porque o excesso torne insustentável um tal passado. Em Ítaca, terra de lavradores, a lenda conserva-se mais moderada e as histórias continuam a adoptar um tom de elevação já em desuso. Talvez Telémaco ecoe a recomendação que, em *Odisseia* 1. 337-341, Penélope fazia ao aedo sobre o que agradaria ao auditório reunido na sua corte: melodias a propósito dos feitos de deuses e de heróis, capazes de conferirem nobreza e glória. Pirro denuncia, com a crueza de um insulto, a ingenuidade, provincianismo e ridículo dessa tradição descentrada, que não tem audição a não ser em velhos serões de província onde os temas predilectos continuam a ser (p. 35): «As trinta e tal maneiras de apanhar azeitona». Para além dos contos moderados

que vigoram ainda na sua aldeia natal, Telémaco, em desespero de salvar uma tradição que alimenta o seu mundo, agarra-se às versões oficiais das histórias conhecidas. Para quê conspurcar a bela história de Helena de vícios e adultérios (p. 40)? «A Grécia inteira sabe que Helena foi raptada e esteve presa em Tróia até que Menelau, triunfante, a libertou. A Grécia inteira sabe. E foi assim».

A este choque com a violência, no cenário decadente e rasteiro do que resta de uma corte feliz, Etra quer pôr cobro, poupando em Telémaco o que subsiste das suas ilusões. Aconselha-o, por isso, a retirar-se enquanto é tempo (p. 38): «Não tens sono? Não viste já tudo o que querias ver? Já conhecestes dois heróis de Tróia. Já te sentaste aos pés da grande Helena. Se tiveres jeito para versejar,avas matéria para uma epopeia». Eis o que fez a grandiosidade dos heróis: a vil massa humana redimida pela imaginação e pelas palavras «doces como o mel», de que são fonte inesgotável os lábios inspirados dos poetas. Essa a grandeza frágil das epopeias, que cobrem de roupagem vistosa a mísera realidade humana. Fechar os olhos para defender uma ilusão não é remédio. Resta ainda a cabeleira de Helena, o último sonho que alimenta a imaginação do jovem Telémaco, lavrador em terra de porcos. Até esse lhe está, porém, vedado. Os louros cabelos da beldade não existem, Helena tem a cabeça rapada ...

Um último visitante chega ainda à corte espartana na ficção de Hélia Correia; seguindo a sugestão de Eurípides no seu *Orestes*, o filho de Agamémnon, perseguido pelas Erínias e tomado do remorso pelo matricídio cometido, chega à corte de Esparta, desta vez não para pedir protecção porque o seu ódio pelos soberanos lacónios é profundo. Tão só o acaso da errância o conduz a esse destino. «Andrajoso e gesticulando como um louco» (p. 52), o jovem príncipe não reconhece na mulher, igualmente andrajosa que se fingira de louca, sua tia Helena. Na loucura que o perturba, Orestes vê tão somente as coisas como elas são: dos andrajos da mulher que tem diante infere uma pedinte, enquanto Etra, à porta do palácio no que parece a atitude de quem dá esmola, encarna melhor a soberana. Para a esposa de Menelau, a bela Helena, só tem um epíteto impiedoso e directo (p. 55): «A maior das putas». Começa para a senhora de

Esparta, perante o recém-chegado e condenação de que é porta-voz, o caminho de redenção ou de reconquista de um ascendente por todos condenado. Antes de mais, importa pôr bom senso nas palavras, que são quem dita a verdade ou define a cor dos factos. É delas que, em última análise, o mundo depende. Por isso uma Helena sob disfarce, imagem realista da penúria de si própria, procura por palavras a reabilitação da verdadeira esposa de Menelau (p. 55): «Helena é uma boa rainha. Uma pobre mulher, muito cansada. Ao fim da tarde, sai do seu palácio e vem dar de comer aos vagabundos». Logo Orestes se volta noutro sentido: essa mulher que órfãos, viúvas e mães abandonadas detestam é «uma puta sanguinária». Outra face de Helena é posta em causa, como pretexto de uma guerra modelar. Mas se, por um golpe de magia, Helena pudesse apagar-se da memória dos homens e o mundo regressasse à «era antes de Helena», nem por isso com ela se apagaria o flagelo do combate; porque há interesses, há, em função deles, necessidade de um pretexto que legitime a violência, pretexto a que se convencionou chamar «Helena». E se motivações e conflitos são essenciais na natureza humana como na sua expressão social, o mito que a consagrou como sinónimo de guerra tem de existir, uma referência simbólica que baptize e encarne esse impulso. Hábíl, como nenhuma outra, nestes achados culturais que dão voz a impulsos elementares e universais, a Grécia serviu-se dos poetas para celebrar o caso de Tróia e a sua Helena (p. 57): «Ah, os aedos andam de palácio em palácio a cantar as grandezas da conquista de Tróia, e a sua voz é para os homens que de lá regressaram a mais estonteante das bebidas». Por milagre da poesia, e das palavras que condenam e redimem, a guerra ganhou brilho e deu sentido ao que não passava, no seu âmago mais profundo, «da estrumeira da paz e do triunfo». Glorioso é também o milagre da beleza: uma simples aparição, sob a luz radiosa de um fim de tarde, e Helena, a causadora de tantos males, será por todos perdoada. Para recuperar vitalidade, agora que a guerra e os seus heróis terminaram, a tradição alimenta-se ainda dos poetas, os únicos que, pelos encómios que tecem, podem restituir ao quotidiano mesquinho e pobre algumas galas. «Esparta, que nunca foi muito

carinhosa com os artistas do palavreado», parece amolecida e aberta a repor, por graça das Musas, a grandeza que o passado arrebatou (p. 65).

Mas a derrota dos Troianos não equivale ao termo de um ciclo narrativo; os regressos dos heróis a casa são a continuação natural da narrativa épica do combate por uma cidade e por Helena. Vocalizados primeiro pela *Odisseia*, encontraram sobretudo na tragédia versão adequada. Na sua leitura, que dá aos heróis do passado uma outra individualidade e actuação, o drama considerou as situações míticas sob a perspectiva da catástrofe, que provoca temor e piedade. Como bem avalia Burkert⁸: «Porque o pensamento individual já não se deixa conduzir, sem ripostar, pela imposição das tradições colectivas, estava em condições de iluminar a tradição de uma maneira nova; precisamente porque a realidade directa da tradição mítica estava já a desaparecer, mais coerentemente ela se deixava presentificar na realidade aparente, no jogo das máscaras. Na medida em que o voltar-se para o mito é uma consequência da quebra da tradição vivida, no começo da modernidade, o mundo mítico já não aparece agora com o brilho do modelar, mas num estado de abalo que ainda não se notara antes».

Se o comentário é válido para o dealbar da época clássica na Hélade, a mesma realidade inspira a Hélia uma releitura do *nostos* de Agamémnon e das atrocidades que se lhe sucederam em Micenas, «o crime maior em toda a Grécia depois que a guerra terminou» (p. 59). O episódio provinha de motivos proverbiais: o regresso do herói a casa de posse de uma cativa. Mas, para o chefe supremo dos Aqueus, a história banal teve um desfecho monumental e imprevisto, rodeado de requintes de ironia: a banheira, os perfumes e o golpe desferido pelas mãos da própria mulher e de uma mãe que vingava o sacrifício da filha. Mas para além destes, que são os traços por todos conhecidos da história, Orestes tem para narrar desenvolvimentos posteriores e inéditos para

⁸ *Op. cit.*, p. 75.

a sua ouvinte de ocasião: o matricídio e a vingança que perpetrou por suas mãos. Como quem «não pode passar sem uma bela tragédia servida logo pela manhã» (p. 63), o filho de Agamémnon está pronto a produzir, aos olhos da imaginação, os pormenores dramáticos do episódio de que foi protagonista. Já atenta, Helena adivinha no jovem o poeta, não da epopeia, mas de uma tragédia pronta a evoluir em contornos convencionais: a chegada do vingador, a chamado da irmã, e a entrada oculta no palácio em gestos cuidadosos, pé ante pé, guiado pelos gemidos dos amantes escondidos sob os tons dourados do leito; o golpe traiçoeiro desferido contra os dois corpos enlaçados e sobretudo o jacto de sangue que atingiu o assassino e o quebrou, como a angústia inaudita dos olhos de uma mãe que o atingiu. Egisto não teve reacção, «como um comparsa inglório nesta intriga»; limitou-se a rolar no chão e a sujar ao de leve alguns mosaicos. Anulada a presença do comparsa, a força da cena centrou-se na mãe moribunda, que escorregava no sangue com um último olhar de doçura para o filho e assassino que, ao fim de tantos anos, reencontrava e reconhecia. Não havia valentia neste quadro, nem honra nem glória de uma vingança legítima. Havia tão só horror de pormenor num episódio retocado de luzes, sombras, cores e sons, como se o estivesse a ver quem o narrava. Não havia heróis na nova tela, apenas angústias e raivas, abalos profundos de homens e famílias, a inspirar horror e piedade. A tragédia humana, nada mais.

De todo o horror que causou, Helena redimiou-se, talvez porque fossem os deuses os verdadeiros causadores do seu destino. Menelau perdoou, como sempre neutralizado pela beleza irresistível daquela a quem chama esposa. Derrubada a cidadela do raptor e mortos os senhores que aí reinavam, o Atrida perseguia, ao longo das muralhas de Tróia, a mulher culpada e sobrevivente à ruína que causara. A cólera conduzia-lhe os passos e instigava-o ao assassínio. «Ela, de repente, deteve-se e virou-se para ele. Um seio se avistava, porque a veste tinha sido rasgada e descaíra. E Menelau ajoelhou e perdoou-lhe, novamente perdido de paixão». Isso é o que contam; e, por milagre, Helena sobrevive.

Como sobrevive também, no texto de Hélia Correia, a convenção. Depois de questionados os mitos e os seus heróis, um epílogo repõe a cena na sala de recepções. Menelau repete as eternas fórmulas, que salvam a nobreza da casa. Cada um retomou o seu lugar. Helena repõe a cabeleira egípcia e voltou a ser, camuflada a decadência, a antiga soberana. E para que de facto tudo tivesse reinício, Telémaco é convidado a sair, ... apenas para voltar a entrar, «para que tudo se faça do princípio» (p. 109).

Cumpria-se, ileso apesar de todas as ameaças, um ciclo dramático. Um após outro, os mitos desfilaram, sujeitos a descrenças e suspeitas, objecto de críticas e censuras. Mas terminado o circuito, cada um retomava o seu papel, reinvestido num lugar e numa atitude, disposto a renascer eternamente. Assim é a natureza do mito. Maleável, sensível, mas acima de tudo resistente e vitalícia. Porque os heróis, mau grado o desgaste que o tempo lhes provoca, têm sempre do seu lado a mão protectora de Mnemósine. São, por isso, inesquecíveis (pp. 19, 41).

(Página deixada propositadamente em branco)

A AMA – UM MOTIVO CLÁSSICO NO *RANCOR* DE HÉLIA CORREIA

Premiada e aplaudida antes de mais como criadora de romance, Hélia Correia dedicou ao teatro dois textos, ambos inspirados na tradição clássica grega: *Perdição. Exercício sobre Antígona*¹ e *Rancor. Exercício sobre Helena*². Nas suas duas produções dramáticas – centradas sobre heroínas no feminino – a Autora dá relevo à figura de uma Ama, para que a tradição clássica lhe não forneça suporte directo; de facto, nem Antígona nem Helena tinham a seu lado, nas versões tradicionais do mito, uma ama a testemunhar ou a partilhar com elas um destino. A tragédia grega, porém, oferece exemplos incontornáveis desta personagem. Depois da criação esquiliana da Ama de Orestes, em *Coéforas*, foi Eurípides quem aperfeiçoou o recorte deste tipo de figura, de modo a concretizar nas Amas de Medeia e de Fedra os seus paradigmas mais significativos³. Para além do apuramento de traços, onde cada um dos poetas investiu com a subtileza da sua sensibilidade, o desenho de uma Ama de tragédia assenta sobre uma estrutura de traves mestras permanentes. A Ama será sempre uma mulher sobre quem os anos pesam já, que acumula a experiência de um longo tempo

¹ Lisboa, Publicações D. Quixote, 1991.

² Lisboa, Relógio d'Água, 2002.

³ Aristófanes é o testemunho mais evidente da popularidade destas figuras na cena de Eurípides, que desempenham, em colaboração com as piores tendências femininas, um papel determinante; cf. *Tb.* 340-342, *Ra.* 1079.

vivido ao serviço de uma mesma família. Da vida dos seus senhores, a Ama conhece cada pormenor e cada crise, que se sucedem como uma linha contínua a ligar, de geração em geração, passado e presente. A proximidade com a casa, selada pelo tempo, torna-a íntima e confere-lhe uma autoridade que é o prémio devido a uma convivência leal. A sua voz comenta, com desassombro e segurança, muito acima do que seria esperável de uma simples serva. Em geral, esta mulher é dotada de espontaneidade e de uma sabedoria popular muito básica, uma e outra inimigas do fingimento e da sofisticação. Se, na casa, alguém existe com quem o relacionamento da Ama seja próximo, esse alguém é a senhora, a cujo serviço a velha criada sempre dispensou o seu esforço. O convívio entre as duas mulheres é, porém, controverso; não lhe falta a compreensão e emotividade que advêm da convivência que as une, como parceiras dentro da condição feminina que lhes é comum, para além de um dia-a-dia partilhado; nem mesmo uma devoção generosa que a serva coloca ao dispor da senhora nas horas de sofrimento e dor. Mas nele pondera também um vago rancor ou concorrência, sempre latente entre criaturas próximas, mas a quem a vida tratou com generosidade diversa. O que a uma sobra em estatuto social e familiar, em riqueza ou em afecto, traduz-se na outra em privação e escravatura. Nas suas simetrias e assimetrias, este é um par dramático de potencialidades infinitas, que a tragédia grega reconheceu e apurou; na produção de Hélio, a mesma tradição gravou uma marca permanente e profunda.

Vamo-nos limitar ao caso do *Rancor*, onde a Ama de Helena se chama Etra, a velha senhora de Atenas, mulher de Egeu e mãe de Teseu, também ela uma rainha; a *tyche*, no entanto, não poupou a famosa Etra ao destino de serva de Helena, o mesmo é dizer sua acompanhante e testemunha de tantas aventuras e infortúnios. Vestida das galas da prosperidade e da realeza, uma, e do negro da desgraça a outra, a verdade é que as duas mulheres com facilidade confluem, conduzidas pela mão de uma existência incerta, que a cada dia abala a fronteira insegura a separar senhores de servos, ou felizes de infelizes. A ideia central do *Rancor* gira em volta do remorso, na procura de uma resposta para o desafio

que cada indivíduo, como ser autónomo ou dentro de um círculo familiar ou social, tem de enfrentar porque é indissociável da existência: como lidar com as culpas do passado, com todo aquele património que faz de cada um de nós o que somos, que é a nossa identidade, que não podemos alijar, mas que nos pesa, com todas as suas sombras e cobranças em aberto? Como proceder? Saldando dívidas pelo sofrimento e pela expiação? Ou tentando simplesmente arredar fantasmas e reduzir os crimes cobertos da auréola de uma paradigma a meras fragilidades humanas? É esta a aventura que basicamente junta Helena, a causadora de todos os flagelos, com Etra, uma testemunha viva e permanentemente acusadora, voz de um passado sempre presente e próximo, como uma espécie de Erínia ameaçadora.

A cena inspira-se no Canto IV da *Odisseia*⁴. É dia de recepção na corte de Menelau e de Helena, em Esparta. Telémaco, o filho de Ulisses, ainda à procura do pai ausente, vai ser recebido pelos senhores lacónios. Ao representante de uma segunda geração vai ser dada a possibilidade de mergulhar no universo dos heróis de antigamente e de conviver, ao vivo, com as lendas que lhe estruturaram a imaginação infantil: as glórias do Atrida, os louros cabelos de Helena, a agressividade de Pirro, o filho do supremo Aquiles, entretanto casado com a princesa Hermíone. É neste enquadramento favorável a um encontro do presente com o passado que Telémaco será também apresentado a Etra, de uma forma totalmente inesperada. Como a alguém que, de certo modo, faz parte da família, Menelau destina-lhe alguma atenção: «Ah, não te apresentei a venerável Etra, que tem acompanhado Helena a toda a parte. São na verdade como mãe e filha» (p. 17). Se o anfitrião valoriza a proximidade e o lado afectivo que une senhora e serva, Etra, a complementar a identificação – «Mulher de Egeu. Mãe de Teseu, o salvador de Atenas, o herói» – acentua o estatuto social que as coloca também ao mesmo nível. Tudo concorre para fazer das duas

⁴ Cf. vv. 1-619.

mulheres um par indissociável, constituído por uma criatura humana que se vê sem tréguas perseguida pela sua sombra ou *daimon*. Esta proximidade foi favorecida pelo tempo, numa caminhada em que Etra acompanhou Helena no seu périplo tradicional, de Esparta até Tróia e de novo no regresso à morada conjugal. Para a exprimir, a peça encontra um símbolo forte e persistente: do atraso de Helena, retida nos últimos retoques de toucador⁵, é a Ama a única a conhecer os motivos (p. 11).

Da sua presença permanente junto de Helena, Etra ganha, no texto dramático, um verdadeiro protagonismo. O seu papel não é o de uma presença secundarizada ao lado da heroína; pelo contrário, a Ama de certo modo sobrepõe-se à senhora, como aliás a todos naquela casa, para quem ela é o porta-voz de um destino que, do alto do seu ascendente, comanda a acção. Tal como a *tyche* que sempre perseguiu a casa de Micenas é destrutiva, também Etra assume a coloração de uma presença negra e ameaçadora. Para o desempenho deste papel, que parece respirar transcendência, sobram-lhe ainda razões pessoais, que fazem dela uma mão tendencialmente aniquiladora, em nome de um inesgotável ressentimento:

«Etra – Sim, é coisa bem rara uma escrava leal. Sonham com a morte da senhora, as escravas.

Helena – Sobretudo se forem de nobre nascimento e os desastres da guerra as condenaram a servir a mulher do inimigo.»

(p. 18)

Em todo o Acto I, mesmo sob o peso do protocolo de um dia de recepção no palácio de Menelau, o papel reservado a Etra é o do comentário, que lembra, que acusa ou que desmente, rasgando sob a superfície das aparências as cores mais tenebrosas da verdade. Porque não a ligam à família laços de sangue

⁵ A tradição épica deste motivo é testemunhada por *Odisseia* 4. 121-122.

(p. 33), a velha serva detém a imparcialidade necessária, a par de um testemunho permanente do quotidiano doméstico que a cerca. As palavras que lhe cabem são sempre breves, mas cortantes e irrespondíveis. Vigorosas, pela forma contida como concentram a verdade das denúncias, não deixam margem a qualquer argumentação ou desmentido. Desencadeiam apenas raiva e repúdio, já que os golpes que dão são certos e dolorosos, mesmo se justos. Por isso ela é um comentador objectivo, que tem de ser tomado a sério, mas particularmente pungente⁶. Na Helena que dispensa a criada da tarefa de lhe pentear e arrepiar os cabelos (p. 13) se percebe, simbolicamente, um primeiro sinal de repúdio face à dor causada pela intervenção de Etra. A cabeleira da rainha de Esparta é, em toda a peça, a expressão da beleza, do fascínio e do poder sedutor que possui. É sobre ela que a Ama imprime uma violência directa; mas porque afastada da tarefa limita-se à palavra, não menos arrepiante do que qualquer escova de pentear.

Helena é, acima de todos, o objecto principal das suas atenções. Em cada momento da sua saga, Etra assinala as cores mais fortes da sua personalidade ou intervenção. A escolha de Menelau entre tantos pretendentes a cercarem a filha de Tíndaro não passou de uma má estratégia de consorciar irmãos com irmãs: «Sempre foi voz corrente que casarem dois irmãos com mulheres irmãs a nenhum deles trará felicidade. E então com gémeas, tu e Clitemnestra ...» (p. 17). Mais tarde, a permissividade de Esparta na exposição social das suas mulheres⁷ franqueou o acesso ao sedutor troiano, que encontrou no despudor natural e consentido da soberana um interlocutor ideal: «Nem um véu. Nem

⁶ A atribuição à Ama do papel de compreender, de ser capaz de interpretar os sentimentos mais íntimos ou ocultos da sua senhora é reiteradamente expressa em Eurípidés (cf. *Hipp.* 208-211, 224-227, 232-238).

⁷ A mesma permissividade de Esparta em relação à intervenção da mulher em sociedade espelha-se, no texto de Hélia, no próprio enquadramento cénico do Acto I. O monarca adia o início do cerimonial de acolhimento dos seus visitantes, para dar tempo a que Helena compareça. Por isso Etra tem oportunidade de denunciar mais uma vez (p. 12): «É a vossa mania de espartanos (...) mostrarem as mulheres. Olha que deu um belo resultado ...».

um véu ela pôs sobre a cara. (...) Se ela tivesse posto um véu, talvez as coisas ...» (p. 29). Como uma voz de *sophrosyne* Etra aconselhou, advertiu; mas sem sucesso, porque afinal Afrodite, como um verdadeiro *fatum* para Helena, tinha já oferecido a Páris a mais bela das mulheres. Quando a guerra, desencadeada pelo rapto, vitimou também o seu causador, o filho de Príamo, Helena passou para as mãos de Deífobo, outro filho do soberano de Tróia, incapaz de permanecer sem marido (pp. 22-23). Esta leviandade que caracteriza a que foi mulher de muitos homens (cf. p. 30) foi, por fim, a responsável por um ódio geral em sua volta, em resultado de muitas lágrimas e sofrimentos, de que Etra se faz o eco permanente (p. 41): «Que se retire da sala pode ser. De onde não se retira é dos sonhos que juntam as gregas e as troianas, os sonhos do grande ódio por Helena. São tantos sonhos, tantos, que escurecem mesmo as noites de lua, e gemem, gemem. Podem julgar que é temporal, negro e uivante, mas não. São pesadelos de mulheres».

Para além da rainha, que merece a cada momento a censura agressiva da Ama, também Menelau não é poupado, como o representante actual de uma família maldita e o símbolo vivo dos heróis de antanho. Neste diálogo com o passado, é posto a nu o vazio sobre que se constrói a fama e o poder do combate como terreno propiciador de glória. Este que é um pensamento profundamente euripidiano⁸ vem com frequência ao de cima neste Acto I do *Rancor*. Perante os esforços do senhor de Esparta que, na tentativa de repor o ascendente tradicional da casa a que pertence, repete a grandeza da sua estirpe em fórmulas mais ou menos vazias – «filho e neto de rei, que ninguém esqueça», p. 13 –, Etra debita a memória sanguinária e criminosa de «um banquete em que o pai come os filhos guisados», que se não pode separar da mesma genealogia. Dos Atridas, a geração seguinte desta família malfadada, a fama guardou os galardões do triunfo obtido em Tróia. Mas também neste caso a vitória suscitou

⁸ Expresso com particular acuidade em *Helena*.

reservas e não foi límpida a luz que anunciou o sucesso. O que Menelau saúda como «a conquista de Tróia», exprime-o Etra, com uma sugestiva correcção, como «o massacre de Tróia» (p. 12). Se o custo excessivo denigre o que se quer celebrar como uma façanha, também a *arete* que se empenhou nessa luta oscila, susceptível de várias leituras, entre ideais elevados e meros expedientes (p. 22). À pergunta do jovem Telémaco, de visita à corte de Menelau, sobre os trunfos em que se alicerçou a grande vitória dos Gregos e a *time* dos seus mais distintos heróis, Etra responde com a ganância que é o estímulo das almas vulgares: «Telémaco – Como se ganhou Tróia? Com combates. Não. Com inteligência». «Com traição», comenta Etra. Restam ainda, na configuração convencional da saga troiana, os regressos adiados dos vencedores a caminho do palácio onde a sua reintegração nem sempre é benvinda. Quando Telémaco suspira diante da infelicidade actual de uma Ítaca sem Ulisses, logo Etra lhe contrapõe situações ainda mais dolorosas (p. 30): «Sem falar de Micenas. Que tragédia! Faz a inveja de qualquer cidade». Da rejeição dos legítimos detentores do poder, no seu regresso, dá conta a traição assassina de Clitemnestra; mas, na sombra, outros colhiam do crime dividendos cobardes, como Menelau, enfim livre da eterna concorrência do irmão e um senhor, em tempos de paz e glória (pp. 66-67).

Etra tem, pois, por missão contrapor-se a todos os membros de uma família caótica, que lhe compete punir e desmascarar, em cada gesto que fazem para ocultar as nódoas profundas de um passado de crime, sob um exterior de superioridade e brilho. Todos a olham com ira e tentam calá-la, que é o mesmo que querer calar a voz do passado. O contraste é profundo entre o azedume das reacções à verdade que fala pela boca de Etra, e aquele tom adocicado com que se retoma um cerimonial de fachada, aristocrático e digno.

Se Etra encarna uma antítese face a um ascendente que se quer construir sobre aparências, o que a torna uma sombra negra a manchar o fulgor de um dia de recepção na corte de Esparta, um outro confronto está latente entre a velha serva e aqueles que fazem da criação da glória a sua profissão: os poetas. Uma e outros tomam sobre os ombros o encargo da preservação da memória. Apenas

o estilo por que o realizam os separa. Obedecendo a uma estética artificial, os velhos bardos construíram uma ficção heróica, laudatória dos deuses e dos homens do passado. Dentro do objectivo que lhes foi conferido, coube-lhes dar voz às grandes causas e estipular um código de virtudes elevadas, fazendo dos agentes desses episódios paradigmáticos verdadeiros heróis. Mais eficazes do que qualquer outro testemunho são as palavras, aladas, frágeis, mas tocadas pelo sopro mágico da memória. Através da música e da poesia, a glória perdura e a memória prossegue, cumprindo a dupla missão de imortalizar o mérito e de educar o espírito das novas gerações. Enquanto os aedos louvam e douram a memória, Etra confronta-a com a dura realidade, ou seja, redu-la a todo o horror que lhe esteve na origem. Perante a violência subjacente às histórias do passado, Telémaco suspira pela doçura do esquecimento (p. 25): «Ah, que histórias terríveis. Possam fazer os deuses com que os homens as esqueçam no tempo de uma ou duas gerações». Mas a impedi-lo estão os poetas, que se alimentam desses mesmos excessos e fazem deles o seu pão de cada dia (p. 26): «Com esses lingüareiros desses cantores que agora andam por toda a Grécia, com tanta morte, e adultério, e cenas de braveza guerreira para porem nos seus versos, nunca mais, nunca mais estas coisas verão o esquecimento». Remetidos para um tempo já lendário, os velhos episódios, por mais violentos e vergonhosos que tenham sido, ganham, nas asas da imaginação e pelo poder da palavra, uma nova face. Cada um os narra à sua maneira; do mesmo sucesso vencedores e vencidos terão cada um a sua versão (p. 38): «Parece que os vencidos desenvolvem uma estranha aptidão para a mentira. Espantosa falta de rigor a deles». Mas se, da parte dos intervenientes próximos, cada um imprime neles o estigma das suas próprias experiências ou emoções, o que não dizer daqueles que dos factos apenas colheram o eco distante, vagos relatos ou tradições difusas, sobre que erguem, por prodígio de um talento criativo, um bastião de glória. É com ironia que Etra põe fim a um espectáculo de fraquezas e agressões entre os senhores de Esparta, despedindo um Telémaco surpreendido que vê desmoronar-se a grandeza de um mito com que sempre conviveu (p. 38):

«Não tens sono? Não viste já tudo o que querias ver? Já conheceste dois heróis de Tróia. Já te sentaste aos pés da grande Helena. Se tiveres jeito para ver-sejar, levas matéria para uma epopeia».

Para este Acto I, que se desenvolve como um paralelo sistemático entre um passado, cuja violência se ocultou por detrás de uma cortina de glória, e um presente que busca a marca de um esplendor de referência, Hélia encontra um final significativo. Em volta de uma Helena que comparecera na sala sob o exotismo de uma estranha cabeleira egípcia – talvez à procura de uma outra identidade⁹ – erguem-se vozes que reivindicam o direito a olhar, por uma vez que seja, a loura cabeleira que imortalizou a maior das beldades. A rainha de Esparta recusa corresponder a esse desejo, mas as exigências redobram. Cada um, por razões próprias, quer satisfazer esse capricho: Telémaco à procura da Helena das histórias que ouviu contar desde a infância; Menelau no encalço de um prodígio da natureza a que nunca foi capaz de resistir; Pirro, já entusiasmado pelo cheiro a um conflito conjugal iminente. É Etra que barra a Helena o caminho da saída e a encurrala entre a pergunta que lhe atiram e a verdade da resposta: onde estão os loiros cabelos de Helena? É que, pela sua intimidade com a senhora, a Ama é a única que detém o conhecimento da verdade, que até ao apaixonado marido escapou. Um gesto ousado do anfitrião, que quer satisfazer a curiosidade de um hóspede e exibir o seu troféu, e eis que a revelação fere, com uma agressividade inesperada (p. 44): «Antes que

⁹ São conhecidas as fontes que, na Antiguidade, preservaram e exploraram a versão do mito que retinha Helena no Egípto, enquanto em Tróia a guerra, em torno do seu rapto, prosseguia. Cf. *Od.* 4. 227-230, 351-586; Hdt. 2. 112-120; Stesichor. frs. 15 / 192, 16 / 193 Page; E., *Helena, passim*. É abundante a bibliografia especializada sobre a matéria, de que sugerimos, e. g.: B. B. Powell (1970), "Narrative pattern in the Homeric tale of Menelaus", *TAPhA* 101, 419-431; A. M. Komornicka (1991), «Hélène de Troie et son double dans la littérature grecque (Homère et Euripide)», *Euphrosyne* 19, 9-26; J. Assael (1987), "Les transformations du mythe dans l'Hélène d'Euripide", *Pallas* 33, 41-54; W. G. Arnott (1990), "Euripides' newfangled Helen", *Antichthon* 24, 1-18; J. G. Griffith (1953), "Some thoughts on the 'Helena' of Euripides", *JHS* 73, 36-41; I. E. Holmberg (1995), "Euripides' Helen: the most noble and most chaste", *AJPb* 116, 19-42; G. S. Meltzer (1994), "Where is the glory of Troy? Kleos in Euripides' Helen", *Classical Antiquity* 13 (25), 234-255; D. G. Papi (1987), "Victors and sufferers in Euripides' Helen", *AJPb* 108, 27-40.

Helena, exausta, o possa impedir, ele tira-lhe a cabeleira egípcia e todos têm um sobressalto. Os cabelos de Helena estão completamente rapados». Passado e presente encontravam-se para uma profunda decepção geral: sob o aparato exótico da versão do momento, aos olhos de todos patenteava-se o vazio de um paradigma de excelência que não passava de mito.

Se Etra, neste Acto I, colaborou no desmoronar da lenda de beleza e sedução que Helena representava, no que se lhe segue irá partilhar, com o azedume de sempre mas de forma mais próxima agora, a realidade íntima da sua senhora. A nota cénica de abertura alerta para o facto de, ao aparato superficial do salão, situado ao nível fantasioso do mito, se suceder uma tentativa de apagar a memória de uma realidade que é afinal humilhante e mesquinha (p. 47): «Traseiras do palácio, ou pátio, ou descampado na sua vizinhança. Helena, de cabeça rapada e em farrapos, lava obsessivamente o chão de terra». Neste outro cenário, a que faltam as galas da glória substituídas por uma exibição de remorso, Etra parece perder vigor – talvez porque a sua vítima reivindique uma espécie de autoflagelação – e apresenta-se sob a imagem de um tremendo cansaço e de uma preocupação com a rainha que mais parece um desejo de preservar inteira a sua vítima (p. 47): «Não consigo dormir antes de ter-te aconchegado a colcha, bem o sabes». Mas apesar de a cena, e o comportamento da sua figura central, se ter invertido, não se pense que chegou a hora de a verdade se impor, com uma força irremediável. A Helena que se penaliza não veste bem a pele do remorso e da punição. Quando ensaia lavar as manchas permanentes da sua culpa apenas finge¹⁰, numa tentativa de revestir outra personalidade (p. 47): «Anda para a cama, vá. Já deste o teu espectáculo. Não está ninguém a ver. Helena, chega.» Não consegue todavia, com os gestos tresloucados,

¹⁰ A ideia de que Helena sabe fingir e criar uma imagem convincente do seu sofrimento é amplamente aproveitada por Eurípidés na peça a que a mulher de Menelau dá o título. Recordemos o apreço com que o coro saúda a estratégia de Helena para obter de Teónoe apoio e convívio (*Hel.* 944-945): «São comoventes os argumentos que usas na presente circunstância, como comovente és também tu própria».

convencer a sua sombra. As visões que tem (ou antes, que finge ter) do sangue por sua culpa derramado, Etra desmente-as (p. 48): «Estás a ver tanto sangue como eu. Já não caio nessa história há muito tempo»; o espectáculo de contrição que se esforça por montar é desmentido pela Ama (p. 49): «Tu não tens remorsos, Helena. Tens saudades. Eu própria, às vezes, dou por mim a bocejar. E no entanto nunca experimentei um grandioso destino, desses que dão matéria para os trágicos»¹¹. Do mesmo modo que antes Menelau ensaiara uma atitude de grande senhor, conveniente a um herói do passado, Helena ensaia por sua vez um papel de heroína de tragédia. Ambos, porém, sem resultado.

Ao recuar do salão para a intimidade da casa, a acção propicia uma maior intimidade entre as duas mulheres que se conhecem e, na sua experiência conturbada, parecem até fadadas para se compreenderem. Etra deixa de ser uma comentadora para se constituir como uma verdadeira interlocutora. A extensão das falas que lhe são atribuídas desde logo o denuncia. A velha serva tem também, no passado, uma história, de onde avulta o desamor. A ligação que a prendeu a Egeu foi forçada, premeditada pelo dolo, e incólume de qualquer sentimento. O filho que dela nasceu, Teseu, é um herói que estimula o orgulho de qualquer mãe, mas que não foi capaz de poupar a sua às penas da escravidão. E afinal, no fim dessa história infeliz, está simplesmente Helena, também ela uma das amadas do herói de Atenas. A recordar esse episódio, funesto como todos os outros que envolveram uma paixão por Helena, Etra repete, como uma fórmula, a denúncia de um gesto que funciona como símbolo do despudor natural da filha de Tíndaro, causa permanente de tanto infortúnio (p. 49): «Velasses o teu rosto e já ninguém se transtornava de paixão por ti»¹².

¹¹ A noção muito viva que Helena cultiva de uma glória futura a que o seu nome há-de ficar para sempre ligado é já épica; cf. *Il.* 6. 354-358. Vemo-la até concorrer, de certa forma, com o próprio poeta ao tecer, no seu bordado, a imagem da conquista de Tróia (*Il.* 3. 125-129), ou ao descrever, do alto das muralhas de Tróia, o exército invasor (*Il.* 3. 182-242).

¹² Cf. *supra* pp. 119-120.

Estamos prestes a mergulhar de novo a fundo no passado, desta vez guiados por uma nova linha de acção. A legenda que agora rotula cada acontecimento do passado é «maternidade». Como mãe que é, vítima das loucuras de um filho, Etra aponta também o dedo acusador à mãe de Helena, como todas as mães inconsciente e incapaz de reconhecer os perigos de que o seu rebento era portador, na hora de pôr nele os olhos com paixão (p. 49): «A tua mãe devia ter-te marcado o corpo inteiro com ferros à nascença. Mas não: aposto que te olhou embevecida, com a suprema estupidez das mães». Compreensão tanto mais justificada quanto Etra colaborou no mesmo erro, na tolerância com que sempre acolheu as leviandades do filho, quando ele cedia aos encantos de uma adolescente, a já então bela e irresistível Helena. Com a tal «suprema estupidez das mães», Etra apressou-se a imputar-lhe, com desvelos de sogra, todas as culpas do rapto: foi Helena, a sedutora! E entretanto escudava-se na veemência das acusações para não ver: para não ver a leviandade fogosa de um jovem imaturo que se chamava Teseu, e o temor que uma moça ainda inexperiente sentia diante de uma aventura nunca antes vivida. Com o tempo, uma angústia culpada veio ao de cima. Também a senhora de Atenas ensaiou um espectáculo de culpa e assumiu, com empenho, o seu papel: o de serva da vítima do seu desdém e dos seus temores. Seguiu Helena como sua escrava, sem, no entanto, se poupar ao prazer de encarnar, junto dela, a sombra permanente do passado. Helena recorda com clareza (p. 51): «Se eu (...) não tivesse exigido levar-te como escrava, sentir-te-ias muito magoada». Foi a própria Etra quem sugeriu esse preço, como indemnização devida ao rapto da irmã dos Dioscuros; decerto pretendia calar pruridos de consciência, mas quem sabe se também abandonar uma vida de frustrações para seguir Helena, em busca de aventura e sabe-se lá também se de glória ... É neste ponto que as duas se descobrem como visceralmente coniventes: ambas magoadas, desiludidas nos seus amores, incapazes de se conformarem à monotonia da vida, ansiosas por uma experiência digna de fama.

É precisamente no momento em que as duas depõem armas para rirem em harmonia, rirem desse Menelau medíocre, o paradigma do marido enganado e da humilhação a que as mulheres sujeitam o desamor masculino, que chega Orestes, o matricida. Com ele o tema da maternidade ganha uma outra expansão.

Ao primeiro olhar, o príncipe de Micenas confunde, de modo significativo, as suas interlocutoras. Tão próximas as encontra na sua experiência que, à primeira vista, Orestes percebe o porte nobre de Etra; a Helena, ainda sob os andrajos do remorso que pretende revestir, Orestes dá o papel de mendiga, que recebe esmola da generosidade de uma infeliz rainha. Se Etra fizera, de uma vida ao serviço de Helena, uma espécie de calvário – «ainda agora, eu falava (...) de como não consigo adormecer antes de aconchegar a roupa à ... minha filha», p. 54 –, aconselha agora a Helena pena igual (p. 55): «Cuida tu dele. Para ti, vem a calhar. Não procuravas uma expiação? Põe-no no banho e tenta depois adormecê-lo. Garanto-te que será tarefa de valor, tanto mais que parece difícil de cumprir». Sobre o desamor rápido que o estatuto de marido traz à paixão promissora de um amante, soma-se agora, na experiência da vida feminina, o sofrimento da maternidade. Também esta se pode tornar uma relação tremenda, a que ao amor se associa o ódio. Orestes, Etra e Helena são dessa verdade a prova, cada um a seu modo. A todos se abre um caminho de expiação em procura de uma nova luz. O assassino de Clitemnestra vagueia, como é da tradição, em fuga das Erínias. Etra tentou um papel de Ama dedicada, procurando num outro amor de mãe alguma satisfação. É Helena quem, por sua vez, o esclarece (p. 67): «O teu filho abandonou-te à tua sorte, e tu não lhe perdoas, pois não, Etra? Pegas em qualquer outra criatura para poderes fazer papel de mãe ...». Helena, essa, não se conforma com as compensações de uma rotina medíocre; o prazer e a razão de viver residem, para ela, nos actos extraordinários, na assumpção dos erros e das malquerenças, ou seja, na glória insubstituível de se chamar Helena. Pesadelos «todos os temos. Mas é mais de noite que aparecem, que se deitam em cima de nós para nos esmagar. São as almas de todos os que

ferimos, mas pesam como ferro, essas malditas. No entanto, o segredo, digo-te eu, é uma boa gargalhada ao acordar e uma chapada de água bem fria na cabeça» (p. 58).

Com este desfecho, a relação ama / senhora caminha, no texto de Hélia, para a clarificação. Descoberta a proximidade existente entre as duas, após uma violência latente em cada palavra ou cada gesto, chegou para ambas a hora da redenção. Etra adoptou o caminho da expiação, bebeu, junto de Helena, um cálice de amargura (p. 82): «Foi então esse crime que expiaste, sempre a meu lado. Sempre com a língua afiada, a provocares-me os nervos para que me não esquecesse de te maltratar». Para a eterna culpada de tantos sofrimentos e tantas mortes resta o prazer inestimável da celebridade. Sem uma boa história, a vida não passa de um tremendo bocejo. E os rancores em sua volta, como calá-los? Para esses Helena tem também uma eficaz magia; é Etra quem o reconhece (p. 57): «É o costume. Vêem-na e perdoam-lhe».

AMOR, RANCOR E GUERRA EM HÉLIA CORREIA
«ATÉ AO FIM DO MUNDO»¹

*Quando a morte cerrar meus olhos duros
– Duros de tantos vãos padecimentos,
Que pensarão teus peitos imaturos
Da minha dor de todos os momentos?
Vejo-te agora albeia, e tão distante:
Mais que distante – isenta. E bem prevejo,
Desde já prevejo o exato instante
Em que de outro será não teu desejo,
Que o não terás, porém teu abandono,
Tua nudez! Um dia hei de ir embora
Adormecer no derradeiro sono.
Um dia chorarás... Que importa? Chora.
Então eu sentirei muito mais perto
De mim feliz, teu coração incerto.*

Manuel Bandeira, *Soneto Inglês n. 1*

¹ Este texto é uma versão revista e aumentada de um artigo previamente publicado em António de Sousa Ribeiro e Margarida Calafate Ribeiro (orgs.), «As Mulheres e a Guerra Colonial», *Revista Crítica de Ciências Sociais* (Abril 2004), 65-83, os quais generosamente consentiram a sua reprodução neste volume.

An enemy is a friend waiting to be made.

Desmond Tutu (entrevista com Zahra Khalidi,
Palestine-Israel Journal)

130

O Acto Constitutivo da Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura (UNESCO) redigido a 16 de Novembro de 1945, ainda à vista da carnificina da Segunda Guerra Mundial, abre com a declaração de que «como as guerras nascem no espírito dos homens, é no espírito dos homens que devem ser erguidas as defesas da paz,» a fim de «preservar as gerações vindouras do flagelo da guerra [reafirmando] a fé nos direitos fundamentais do homem, na dignidade e no valor da pessoa humana» (<http://www.unesco.web.pt/actoconstitutivo.htm>).

Deixando passar por agora, e à excepção da última oração desta frase, a exclusiva referência a direitos do homem, algo que virá adiante a adquirir significado para além de um feminismo considerado por alguns como rezinguento e coca-bichinhos, a ênfase dada pela declaração acima citada ao papel fundamental da cultura em questões relativas à sobrevivência da espécie vem já de trás: «No princípio», diz-nos o *Evangelho de S. João*, «existia o Verbo, e o Verbo estava com Deus» (*S. João* 1:1). No princípio, porém, diz-nos o *Livro de Génesis*, existia também, e existiu desde sempre, a guerra. Menos edificadamente ainda, e desde sempre – lembrando o mau exemplo de Jeová, castigador impiedoso dos filhos edénicos que tentaram infiltrar o que até aí era o monopólio paterno sobre a sabedoria, ou ainda o péssimo exemplo de Abel e Caim – a guerra em família e entre famílias.

Sigmund Freud, o grande capataz da nossa sabedoria emocional contemporânea, debruçou-se, ao longo da contemplação de fenómenos tais como o complexo de Édipo e o problema do tabu, sobre o ímpeto parricida de filhos contra pais, seleccionando segundo esse critério de violência unidireccional, exemplos retirados da teologia e de clássicos antigos e recentes (Freud, 1962; Freud, 1991). Mas Freud porventura enganou-se e enganou-nos, ou alterna-

tivamente tinha *parti pris*, ao dar prioridade paranóica ao instinto parricida. Arguivelmente, é o imperativo infanticida, de pais contra filhos, e não parricida, de filhos contra pais, que manda na loja psíquica. Só quando o patrão está fora é que é dia santo na loja. Seja como for, o sangue derramado é, com frequência inquietante, o de um qualquer Eu em guerra contra os seus.

Quer no pelouro do mito, quer da religião, quer da cultura, quer, como exporemos adiante, da psicanálise e por associação da família, por conseguinte, a guerra bem entendida começa por casa. E que melhor exemplo de carnificina familiar do que o exemplo dos irmãos míticos Atreu (pai de Agamémnon) e Tiestes, este último levado à traição pelo irmão a aceitar o convite para um banquete em que «come os filhos guisados.» Esta descrição de filhos guisados e de «uma família em que até já serviram [as crianças] ao jantar como prato principal,» é de Hélia Correia, em *O Rancor: Exercício sobre Helena* (Correia, 2000, 13, 97), peça hilariante em que o panorama galopante da tragédia e da epopeia gregas transformadas em farsa nos alicia para o terreno de gargalhadas que, muito queirosianamente, nos deixam com mau travo na boca. A peça de Hélia, pela sua dimensão dupla de ancestralidade e contemporaneidade, servir-me-á aqui de ponto de apoio textual para o desenvolvimento de algumas considerações sobre o tema de mulheres e de guerra.

Os cadernos ancestrais do Mito e da Literatura estão semeados de banhos de sangue familiares, de despudores e de sem-vergonhas. Helena, esposa incasta e marafona, foge ao marido, causa mortandades arrastadas ao longo de uma década, e ocasiona o ruir da civilização troiana, previamente a regressar incólume ao marido e à pacatez da vida conjugal restaurada. Ademais, e para juntar o insulto à injúria, quando lhe é imposto o embaraço de acolher Telémaco, filho de um Ulisses à data suposto morto no regresso de Tróia – ou seja, indirectamente morto por culpa dela – a dita, na epopeia homérica, entrega-se a recordações assaz descontraídas acerca das suas aventuras ilienses, e lamenta, mas com visível calma, que efectivamente se poderia ter comportado melhor, «desavergonhada mulher que eu então era» (Homero, 1984: 68).

O perdão, e o auto-perdão, foram, para Helena, escandalosamente fáceis de alcançar, o que fará naturalmente engulhos a quem alimente pruridos mais rijos em relação a fraquezas morais/conjugais femininas. Helena, está bem de ver, é a mãe/esposa despudorada que nos amamentou e aliciou no berço da nossa cultura. As páginas primevas dos gregos estão povoadas das suas irmãs (incluindo irmãs de facto, não metafóricas): Clitemnestra, assassina do marido infanticida da própria filha; Medeia, assassina dos filhos do marido infiel; Antígona, parente insubordinada e semeadora de discórdia. Etcetera. Duas componentes constituem os factores constantes e as circunstâncias atenuantes destas mesmas equações de insurreição feminina: primeiro o facto de crimes cometidos com provocação, e segundo a realidade de mulheres apanhadas em conflitos familiares, políticos e nacionais regidos por imperativos masculinos belicosos que a elas só tangencialmente, embora com a maior pungência, diziam respeito.

Primeiro, então, a provocação. Axioma: um pai que mata uma filha por motivos de avanço profissional merece a morte às mãos de qualquer mãe digna desse nome; quanto mais um pai que, tal como Agamémnon, matou não uma mas duas filhas daquela *mater dolorosa*, brutalmente traduzida para criminosa descontrolada, que foi Clitemnestra. É sabido que Agamémnon sacrificou Ifigénia aos deuses em troca de uma brisa propícia à largada para Tróia (Eurípides, 1978). O que é menos sabido é que o mesmo Agamémnon já matara previamente outro filho (ou filha, conforme a versão), que Clitemnestra trouxera de um casamento prévio (Grant e Hazel, 1993: 16). Perante esta provocação dupla, que mãe não teria feito o mesmo? Em *O Rancor*, Etra, rainha transformada em escrava, figura angustiada mas nunca angustiada e sempre espirituosa, comenta em jeito de conversa ligeira que «os vencidos desenvolvem uma estranha aptidão para a mentira, «sofrendo, por conseguinte, de uma espantosa falta de rigor» (Correia, 2000: 38). Não sem justificação, diríamos nós agora, visto que a História, como é sabido, nunca foi escrita nem por nem para os vencidos.

Seja pela via da mentira, da intriga, da traição ou do homicídio, há vinganças que são não só justas e compreensíveis, como até necessárias. Ou não seja verdade que em tempo de guerra tudo vale, até tirar olhos, incluindo, está bem de ver, as guerras começadas por outros, e combatidas de má vontade segundo as regras dos outros.

Passando, por conseguinte, em segundo lugar, à questão do feminino encurralado em conflitos alheios, em *O Rancor*, Helena observa que quando «as mulheres falam contra a guerra, os homens zangam-se» (Correia, 2000: 14), e ainda que «tem muita fome, a guerra. E boa boca. Não escolhe a qualidade da comida. Se novos não houver, os velhos servem» (Correia, 2000: 27). A percepção feminina da guerra, que para as mulheres, efectivamente, de um modo geral é a guerra dos outros, ou de um Outro masculino, contrasta acentuadamente com a visão masculina, conforme transmitida aqui por Menelau, que, embora confessando que «esta guerra contra Tróia [tenha sido excessiva]. Longínqua, prolongada, invernos, verões, falta de banhos. E de fruta, já se vê» (Correia, 2000: 23-24), dela conserva boas recordações:

Lá uma guerrazita de vez em quando, um saque, umas escravas, não está mal. É como os jogos: exercita os músculos e até se não se ganha alguma coisa valeu a pena ter participado, mais que não seja pela mudança de ares. (Correia, 2000: 23).

Ganhar ou perder é desporto, seja na guerra ou não seja, e a guerra, como fica estabelecido, pode ser um bom desporto. Para Menelau, a guerra é «uma grande senhora,» ao passo que para Etra, representante do sofrimento feminino grego (rainha de Atenas) e troiano (porque capturada como espólio de guerra em Tróia), a guerra é «uma cabra» (Correia, 2000: 15). Resume-se aqui o fenómeno, histórica e antropologicamente aceite, mas, como arguiremos adiante, algures contestado e em Hélia desconstruído, segundo o qual o homem está para a guerra como a mulher está para a paz, em oposição Hegeliana (Heliana?)

sem síntese visível. O binómio guerra/paz, então, intuitiva e culturalmente, segundo a sabedoria vigente, equaciona a mulher com a paz, situando o homem nas fileiras da guerra, sendo que à mulher compete parir e ao homem matar. A pergunta faceciosa feita em França a uma mãe de muitos filhos, «vous travaillez pour l'armée, Madame?» é a articulação jocosa porém pungente do imperativo que à mulher exige que perpetue *ad infinitum* o abastecimento de carne de canhão, parindo para fornecer os filhos da geração guerreira seguinte, a qual ao homem, por sua vez, de seu direito, e se assim lhe convier, cumpre ciclicamente chacinar.

Será então um facto incontestável que o pelouro da produtividade e da procriação é feminino, e o seu oposto masculino? Ideia algo contraditória no contexto de uma tradição metafísica Greco-Judaico-Cristã dominada por versões, múltiplas, divergentes e contraditórias dos processos de origem e perpetuidade: por um lado, o guião prototípico de mulheres semeadoras da discórdia entre machos (Eva, Helena, Ginebra, Iracema, etc.); por outro, o de um Deus-Pai über-criador e governante sobre mulheres submissamente subalternas, preponderantemente passivas e apenas secundariamente participantes (enquanto escravas do Senhor) no processo de geração; e por fim, o de um Deus potencialmente cataclísmico e aniquilador dos seus insatisfatórios filhos (é ver os exemplos de Adão e Eva no Paraíso, do dilúvio genesíaco, ou das cidades da planície).

Seja como for, à mulher, como já ficou dito, compete parir, com certas exceções – tais como por exemplo a tal Medeia de Eurípides, que notoriamente afirmou que, face à dor do parto, preferiria combater três vezes na frente de batalha do que parir um único filho (Eurípides, 1986, 25). Arguivelmente, quem enfrenta a dor utente ao acto de dar à luz, tem uma aversão maior a matar o que tanto trabalho (de parto) lhe deu a produzir. Não matará. Afigura-se-nos que o sexto mandamento da lei de Deus, embora assuma autoria e enunciação masculina, é de sua essencial natureza feminino, conforme testificam aliás as estatísticas universais do homicídio, quase invariavelmente um acto de origem masculina, em qualquer país e em qualquer época. Quando produz um filho

ou uma filha, a mulher investe em ver a sua obra perpetuada. Quando produz um filho, o homem investe em ver-se a si próprio perpetuado. E quando produz uma filha, que não lhe transmitirá o nome, não investe nada. É a diferença entre a arquitectura construtiva de moralidade a longo prazo e o narcisismo potencialmente sem saída a curto ou médio prazo.

Com referência a Homero, Eurípides, Virgílio, Chaucer e Shakespeare, Lorraine Helms desenvolve o conceito da guerra *à outrance* combatida pelas mulheres nas tragédias destes autores, ou seja, a guerra combatida em paralelo à luta armada convencional, e que visa o *desideratum* não de destruição do oponente mas antes de defesa e protecção dos seus, ou no mínimo de reconstrução resgatada das ruínas, como alternativa à acção guerreira masculina (Helms, 1989, 25-42). Nesta guerra *à outrance*, o amor, que Barbara Freeman, em outro ensaio, com razão rejeita enquanto antítese da guerra, entendendo-o antes como participante – com voz diferente – no mesmo diálogo mortífero (Freeman, 1989, 303-322), pode porém funcionar não só como agente subversivo mas ainda como arauto da sua longevidade triunfantemente superior. Haverá tema mais português do que o de uma Inês de Castro cujo ímpeto amoroso sobrevive inscrito nos túmulos de Alcobaca, «até ao fim do mundo,» enquanto que os imperativos políticos que a condenaram ficaram de longa data esquecidos? Em Hélio, face ao ímpeto belicoso masculino de Gregos e Troianos, face à misoginia de Aquiles e Pirro, face ao paternalismo alvar embora mais ou menos bem intencionado de Menelau e face à perplexidade confusa de Telémaco e Orestes perante os efeitos do imponderável feminino, a tática de guerrilha desenvolvida por Helena, Etra e Hermíone confronta a simplicidade de sangue masculino e masculinamente (masculamente) derramado com a complexidade de hipóteses alternativas: nomeadamente, a recuperação histórica da voz dos vencidos (e vencidas), a formulação de categorias humanas opcionais (femininas), a revisão de conceitos estabelecidos (de valor e de heroísmo, de culpa e de castigo), e a reversibilidade do problema da ausência, morte e obliteração do Inimigo/Outro bem-amado.

Olhar para Ontem

136

Em *O Rancor*, este reaver do desejado perdido, conforme acima identificado, adota uma série de formatos divergentes. Pirro, digno filho do embirrento Aquiles, reclama o dia em que, Menelau e Helena estando já residentes nos infernos, ele próprio passará a ser rei de Esparta, e recebe como resposta por parte de Hermíone, sua esposa e filha daqueles, o remoque de que nem ele nem nenhum seu sucessor jamais passará de «marido da rainha, faz favor.» Pirro responde que «isso acabou» (Correia, 2000, 31-32), Etra confirma que «o poder das mulheres já não existe» (Correia, 2000, 32) e Menelau resume com complacência que «o que lá vai, lá vai. Já é passado» (Correia, 2000, 30). Em vez desse passado que as mulheres recordam com nostalgia mas que os homens se apressam a esquecer, deparamos, porém, em *O Rancor*, com um presente povoado de homens cujo ostentoso exercício de poder sexual, belicoso, doméstico e político, deixa entrever nos bastidores as fracturas que assinalam a masculinidade precária por detrás da violência exibicionista. Temos assim o exemplo de Menelau, cujas fantasias acerca de uma Helena já reavida, apenas subsistem à custa da ilusão que a re-inventa enquanto escrava estrangeira e cativa, Outra, trazida como troféu de guerra.

MENELAU – Já passara tanto tempo... Tinham-te recebido na família. Falavas e vestias como elas. Pode dizer-se, sim, que eras uma princesa troiana como as outras, e que eu te ganhei como presa de guerra.

HELENA – É isso que imaginas, não é, marido meu, sempre que me desejas no teu leito? Que tens uma mulher vencida às tuas ordens? (Correia, 2000, 42)

Ou ainda o exemplo de Aquiles, violador da rainha amazona Pentésiléia já morta, e apenas quando morta, desejável (Correia, 2000, 100). Ou o de Pirro, impotente com a mulher porque «uma mulher que livremente o aceitou não

o interessa,» Correia, 2000: 99), e apenas sexualmente capaz com mulheres concreta ou metaforicamente mortas (as escravas pontualmente encontradas degoladas em recantos escuros do palácio; Andrómaca, testemunha petrificada – morta-viva – do infanticídio do filho bebé, atirado por Pirro das muralhas de Tróia):

HELENA (para Pirro) – Amas a morte e as mortas, não as vivas. Por isso Andrómaca concebeu dois filhos teus. Porque a pobre cativa morreu naquele momento em que tu lbe arrancaste o filho do regaço. Estava branca e gelada, e assim ficou. (Correia, 2000, 101)

A proclamação de Pirro, de que «nada do que se faz num campo de batalha é criminoso [...]. O guerreiro confere grandeza a tudo. Até mesmo o seu mijo tem grandeza» (Correia, 2000, 95), carece por conseguinte de poder persuasivo perante actos que o desmentem e que ficam afinal claramente classificados como crimes (de guerra), que como se sabe, na ética clássica de crime e castigo, mais tarde ou mais cedo se pagam.

O Que Parece Não É

No segundo acto, previamente a inteirar-se de que o visitante semi-enlouquecido recém-chegado a Esparta é Orestes, filho matricida de Clitemnestra e seu sobrinho, Helena recomenda a Etra que, como louco que é, o trate bem, porque os loucos «são seres sagrados, embora normalmente cheirem bastante mal» (Correia, 2000, 55). A conjuntura de reverência tradicionalista e irreverência corriqueira coaduna-se à forma como, em *O Rancor*, de um modo geral, as expectativas relativas às personalidades, naturezas e acções dos protagonistas em questão, conforme evocadas pelo tema e género literário (epopeia homérica, tragédia clássica) são quer cumpridas quer desmontadas

pela via da farsa. A cólera grandiosa de Aquiles no texto original homérico é aqui apresentada à distância como uma mistura de birra infantil e psicopatologia monstruosa. O estatuto de Etra, antiga rainha de Atenas, voluntariamente auto-oferecida como refém de Helena e Menelau, resulta numa escrava que trai a patroa sempre que uma ocasião para tal se apresenta, porém ri-se com ela à laia de cúmplice perante o desconcerto de Menelau face aos embustes da mulher, e, com genuína ternura, confessa a Helena não ser capaz de adormecer de noite antes de lhe ter aconchegado a colcha, como qualquer mãe extremosa. E mais dramaticamente, a própria Helena tardiamente descobre ter sido não afinal a tia mas sim a mãe, agora enlutada, da sacrificada Ifigénia, postumamente desvendada como sendo não a sua sobrinha mas a filha que lhe fora roubada à nascença e falsamente proclamada nada-morta. O que parece, por conseguinte, nem sempre, ou quase nunca é. E esta incerteza perene aplica-se até, ou sobretudo, àqueles conceitos que acima de todos os outros regem a lógica, a moralidade e a ética da Grécia antiga, nomeadamente os problemas da fatalidade, da responsabilidade e da culpa.

No final do primeiro acto Telémaco lastima que, tendo quase terminado a sua visita a Esparta, embarque sem ter visto os famosos cabelos de Helena «tanto deles falam todos os poetas» (Correia, 2000: 43), cabelos esses agora sempre ocultos sob a cabeleira egípcia que aquela nunca abandonara desde que regressara de Tróia. Depois de algum debate, Menelau arranca-lhe a cabeleira, e a assembleia estarrecida verifica que a bela Helena traz a cabeça rapada, sinal conhecido de luto arvorado pelas viúvas inconsoláveis, mas também, contrariamente, pelas esposas apanhadas em flagrante delicto («HELENA – Como as viúvas! Como as descasadas!» Correia, 2000: 52). Após a revelação de luto perpétuo por um Páris supostamente esquecido, porém, verifica-se agora, afinal sempre lembrado, Etra comenta que, contra todas as aparências de uma dor desatinada, Helena nunca enlouquecerá, porque «somente os inocentes enlouquecem» (Correia, 2000: 48). Mas a questão da culpa e do seu castigo fica sempre, em Hélia, fluida e indefinida, seja ela a culpa de Clitemnestra ao matar o marido

(«qualquer mãe mataria o assassino de sua filha,» 62; «Qualquer deusa-mulher lhe perdoava,» 79), ou seja a da própria Helena, suposta causadora da guerra de Tróia, porém porventura absolvida, face a outros motivos mais prováveis:

HELENA - Ai, houve tanta gente a querer-me mal... Como se a guerra fosse culpa minha. Quando não passou tudo de um jogo de imortais.

HERMÍONE - Dizem até que Zeus quis esta guerra para livrar a Terra de bom número de humanos. Que havia gente a mais e era preciso uma matançazinha. (Correia, 2000: 28)

ORESTES - O que tinham os gregos a ver com a cidade de Tróia, não me dizem? [...] Se não fosse o rapazinho mimado por seu pai a vir buscar a prenda que lhe dera Afrodite...

ETRA - Pois aí tens. Seja qual for o modo de se encarar a coisa, Helena acaba sempre por ficar inocente. A deusa prometeu-a a Páris, que a ganhou, como se ganha um belo cavalo nas corridas. (Correia, 2000: 56)

ETRA - A que remorsos julgas ter direito? Destruíste meio mundo, é certo, mas que culpa terás tu da promessa de Afrodite? (Correia, 2000: 76)

Curiosamente, as Fúrias ou Erínias, deusas do remorso que aplicadamente perseguem Orestes enquanto filho matricida, são primeiro invisíveis para Helena («ORESTES – Tendes assim as almas tão limpas de pecado?», Correia, 2000: 53), depois inofensivas («As Erínias, a um canto, desafiam Helena com os seus sons, mas mantêm distância, como se a receassem,» Correia, 2000: 75), e por fim transformam-se em suas escravas («ORESTES – Há que pedir a Apolo que as faça retirar. HELENA – Quem? As minhas escravas? [...] As Erínias resistem um pouco, mas

parecem entontecidas e aceitam o seu papel. Dançam e servem à mesa», Correia, 2000: 109). Será Helena, por conseguinte, verdadeiramente culpada, quando nem as próprias deusas do remorso a vislumbram como alvo merecedor de perseguição? Quem tem culpa de quê? Quem define culpa? Quem institui o castigo? Quem é castigado?

Meninas da sua Mãe

Tradicionalmente, as mulheres participam nas aventuras guerreiras dos machos proporcionando-lhes adulação («todas as mulheres gostam de um homem de uniforme»), abastecimento de combatentes (filhos) e um lar ao qual regressar. Cooper, Munich e Squier, porém, questionam a força dos estereótipos do homem guerreiro e da mulher que no lar o espera e chora, e elaboram o conceito do «momento contraceptivo» em textos em que se verifica que a protagonista feminina se desliga das suas funções tradicionais de carpideira e fornecedora de futuros soldados (Cooper et al., 1989: 9-24) Esse momento de recusa simboliza também a rejeição de uma função de cumplicidade com o empreendimento de guerra. Em *O Rancor*, a possibilidade de continuidade do macho, quer como indivíduo (homem, marido, pai) quer como participante na máquina belicosa (guerreiro, líder, rei) – e, a partir daí, a longevidade do projecto de agressão que ele valoriza e perpetua («a guerra é uma grande senhora») – aparece explícita e duplamente ameaçada: primeiro, pela impotência de heróis jactanciosos porém sexualmente inviáveis (Pirro), incapazes de cumprir o seu papel fecundador na produção da geração seguinte de filhos e soldados («TELÉMACO – E se nem houver filhos? Acontece. HERMÍONE – Acontece. Está sempre a acontecer,» Correia, 2000: 26). E segundo, pela agressividade nem sequer dissimulada de mulheres (esposas) que, em vez de chorarem guerreiros mortos, potencialmente encorajam ou participam nessas mortes. Em *O Rancor*, os dois fenómenos coincidem na pessoa de Deífobo, segundo marido troiano

de Helena após a morte de Páris, o qual, na versão pressurosamente oficializada por Menelau, foi morto por aquela sem dela usufruir conjugalmente:

MENELAU – Casaram, isto é... Que não se leve à letra. Uma formalidade. Não se esqueçam de que Tróia era já Ásia. Tinha costumes muito... estranhos, para nós. De qualquer modo, Helena estraçalhou-o. Sim, senhor. Estraçalhou-o sem piedade. Ao que se diz, a ponto de a sua própria mãe não o reconhecer. Foi ou não, querida?

HELENA – Eu tinha de fazer qualquer coisa...

HERMÍONE – Estraçalhar maridos é um bom passatempo: (Correia, 2000: 23)

Para além da neutralização ou não-consumação sexual (Pirro, Deífobo) e do homicídio (Deífobo, Agamémnon) restam ainda duas estratégias por via das quais o desígnio guerreiro e amoroso é inutilizado pela agência feminina: primeiro, através da produção não de filhos mas de filhas, e segundo, por meio da metamorfose do guerreiro em menino da sua mãe.

No primeiro caso, e fazendo eco de Naomi Segal, há duas cadeias genealógicas no contexto das quais a mãe se pode integrar:

[A mãe] ou se inscreve numa estrutura patrilinear, dando um filho ao seu pai ou marido, ou se situa numa estrutura matrilinear, dando uma filha à sua mãe. [...]

As mulheres que são mães na literatura de autoria masculina são pouco numerosas, habitualmente engravidando – com frequência como resultado de uma noite de núpcias super-potente – com o objectivo de exemplificar o trauma obstétrico. As mulheres que dão à luz filhas são ainda menos numerosas e um número extraordinário são adúlteras. [...]

Há algo nas mulheres discernidas como seres sexuais que, ao que parece, faz com que mereçam o castigo de se reproduzirem a si próprias; o adultério desqualificou-as da tarefa unicamente aprazível que Freud identificou como dar à luz um macho. (Segal, 1990: 136-137).

Segal, porém, identifica outra possibilidade, nomeadamente a de uma dinâmica entre mãe e filha, sendo que, para além do padrão de narcisismo e auto-repetição que, segundo a óptica masculina, circunscreve o acto de uma mulher que dá à luz uma filha, deparamos com um potencial «outro-mundo» – sub-reptício e porventura ameaçador – em que as mulheres dialogam e se amam entre si: «Nas mães de filhas [o homem] vislumbra uma maneira oculta por meio da qual a mulher ama a criança mais exactamente carne da sua carne, na qual o marido não deixou rasto» (Segal, 1990: 137-38). Não deixou rasto, ou se deixou, teme vê-lo variamente apagado por mulheres que fazem eclipsar o marido/pai sem sequer terem o pudor de com ele se parecerem:

HERMÍONE – Estraçalhar maridos é um bom passatempo.

PIRRO – Minha mulher Hermíone tem carácter. *Sai à mãe* (Correia, 2000: 23, itálicos nossos).

Em segundo lugar, se a mulher enquanto mãe ameaça desconstruir o edifício de glória guerreira do macho fornecendo-lhe não um filho que o imite mas uma filha que dele dissente, quando um filho é produzido, o potencial impacto da mãe sobre esse descendente, que teoricamente providenciaria ao macho a garantia de continuidade, torna-se porventura ainda mais controverso.

No segundo acto, Orestes, previamente compelido ao matricídio para vingar o pai que Clitemnestra assassinara, aparece em Esparta, perseguido pelas Fúrias, e depara com Helena, despojada da sua cabeleira egípcia, careca e com aspecto de mendiga. O fascínio que Helena, seja qual for o estado em que se

encontre, exerce indiscriminadamente sobre os que a rodeiam, já anteriormente bem documentado («ETRA – Sabes qual foi maior humilhação do que ser tua escrava? Foi amar-te» Correia, 2000: 78), resulta, no caso de Orestes, no efeito habitual de um homem absolutamente rendido, quer no sentido sexual quer militarístico da palavra. Já previamente ao encontro entre Orestes e Helena se tinha verificado a vigência de uma ocasional confusão entre sexualidade e maternidade, e o poder que essa confusão, justamente por sê-lo (mãe/amante), exerce sobre a prepotência masculina supostamente triunfante:

TELÉMACO – Contam que Menelau, em cólera, seguiu a bela Helena ao longo das muralhas de Tróia, decidido a matá-la, por vingança. E que ela, de repente, se deteve e virou-se de frente para ele. E que um seio se avistava, porque a veste tinha sido rasgada e descaíra. E Menelau ajoelhou e perdoou-lhe, novamente perdido de paixão. (Correia, 2000: 102)

Se Menelau ficara rendido (perdido) ao vislumbrar o peito de Helena, foi isto porventura o resultado não só de desejo sexual mas também filial – visto que é com o seio que a mãe amamenta o filho. É também esse desejo bifacetado que o atrai de novo a uma domesticidade restabelecida com a esposa marafona mas também condescendentemente maternal («HELENA acaricia[-o] com desprezo,» Correia, 2000: 42). E também Orestes, no momento da grande confrontação com a mulher que causara a guerra da qual resultaram todas as outras mortes familiares (a carnificina nos campos de Tróia, o sacrifício de Ifigénia, a retaliação de Clitemnestra contra Agamémnon e o assassinato daquela como vingança filial), também ele, dizíamos, fica rapidamente reduzido à condição de menino na mão das bruxas, ansioso por refúgio no colo carinhoso de uma mãe. De uma qualquer mãe, até mesmo daquela Helena a quem ele, à laia aliás de típico filho sofocliano e freudiano, tão frequentemente apelidara de «a maior das putas» (Correia, 2000: 55):

Orestes dormitando no regaço de Helena. [...] HELENA – Já me basta ter este aqui, adormecido nos meus braços, inteiramente à minha mercê, e no entanto as minhas mãos não querem fazer mais do que acariciá-lo e protegê-lo. [...] Que vou fazer com ele? Por que razão o trouxeram as fúrias para cá? Coitadinho é ainda uma criança. (Correia, 2000: 78)

Psiquicamente, a cronologia freudiana estabelece que o filho ama a mãe e odeia o pai, mas subseqüentemente abandona a mãe e passa a identificar-se com o progenitor congénere. Em *O Rancor*, porém, a associação entre Clitemnestra e Helena, culpadas de análogos crimes de traição contra maridos e patriarcas, inverte a transição da mãe para o pai no trajecto amoroso de Orestes, o qual desiste de assassinar a tia como assassinar a mãe. Em vez disso, revive, através do encontro com a tia, o momento da morte da mãe às suas próprias mãos, mas, acima e para além deste acontecimento sangrento, relembra nostalgicamente o momento do seu próprio parto (sendo qualquer parto, de sua natureza, um acontecimento também sangrento), e ainda o amor que edipianamente sempre sentira pela mãe. Amor nunca tão angustioso como na ocasião em que, ao matá-la, presenciara também a cena primeva freudiana de Clitemnestra nos braços do pai (ou padrasto) rival:

ORESTES – E se, chamado pela irmã, o rapazinho regressasse a Micenas para vingar a morte e a desonra do pai?... Se entrasse no palácio, devagar, pé ante pé, a percorrer os corredores de que não tinha o menor eco na memória, guiado apenas pelo gemido dos amantes, ocultos nas cortinas doiradas do seu leito... E tudo o que ele queria era encostar-se ao regaço da mãe, de quem tivera tanta, tanta saudade ao longo de todos aqueles anos no exílio... E quando o braço com o punhal desceu sobre os dois corpos que dormiam enlaçados, e o sangue o atingiu em pleno rosto, ele viu os olhos dela e desejou que tudo se tivesse passado *exactamente de maneira contrária*. Ele de bom grado mataria a irmã, e o pai, e a tia, Helena, a grande prostituta. (Correia, 2000: 69, *itálicos nossos*)

Não existia mais ninguém no mundo, além de um filho e sua mãe que ali morria às suas mãos, tão devagar... E agarrava-se a ele, ó deuses, escorregando na maciez do sangue... E olhava, olhava, e não tinha surpresa no olhar, só uma espécie de doçura, *a dor de um parto novamente vivida*, que ela, sim, reconheceu Orestes... (Correia, 2000: 70, itálicos nossos)

E o filho, a querer sustê-la, escorregava também. Um longo abraço. *Nunca um filho amou tanto a sua mãe como Orestes naquele momento em que a matou. O que ele daria para voltar atrás*. Para ficar ao lado da mãe puta, assassina do pai, madrasta de seus filhos... (Correia, 2000: 71, itálicos nossos)

O que ele daria para voltar atrás, ou seja, para regressar psiquicamente ao útero, ao estado pré-edipiano e amniótico de fusão com o corpo materno. Se o assassinato da mãe é outra versão, apenas um pouco mais brutal, da traição edipiana da progenitora freudiana pelo filho, em *O Rancor*, afinal de contas, é a mãe, ou a sua suplente, Helena, quem triunfa e permanece, enquanto rainha, amante, amada e mãe: «Olhai: Helena afaga o seu sobrinho e ele depõe armas e aceita o seu afago» (Correia, 2000: 83) «Vamos ter outra cena de incesto na família,» Correia, 2000: 78). Haverá, para o homem, pesadelo mais imponderavelmente paradisíaco e mais visceralmente temível do que esse, do regresso ao ventre materno restaurado, e à mãe uterinamente amada?

A existência física e mental do recém-nascido depende [exclusivamente] da mãe [...] e leva-o a uma sensação de união tal que a consciência do Eu requer também a consciência da possibilidade de separação da mãe. A mãe é o ser que o filho ama com amor auto-centrado e primário, e à qual fica fundamentalmente ligado. [...] Em fases posteriores, a relação inicial com a mãe leva à preocupação com questões de intimidade e de fusão. [...] Quem viveu esse amor primário, deseja sempre recriar a sensação de fusão [...] mas o medo de fusão pode vir a exceder esse desejo. (Chodorow, 1979: 78-79).

Os homens ainda não articularam a violência do impulso que os atrai à mulher, e, par a par com esse desejo, o pânico que, através dela, possam morrer e desvanecer-se. (Horney, 1993: 134).

Amor com Amor se Paga

ETRA – Que direito [tenho eu]? Uma escrava!

TELÉMACO (rindo) – Uma escrava!... Mulher do rei Egeu, mãe de Teseu, o salvador de Atenas, uma escrava... Ab! Ab! (Olhando em volta os rostos sérios) Uma escrava?

MENELAU – Uma escrava... São modos de falar. Escrava, rainha, que diferença faz? (Correia, 2000: 31)

A perpétua incompreensão de Telémaco, a quem tudo tem de ser constantemente explicado, e o modo descontraído como Menelau põe de parte como desnecessárias e picuinhas as definições e rótulos que estruturam o *status quo* que governa (distinções entre rainha e escrava, esposa casta e esposa foragida, mulher honrada e puta), explicam não só as origens iniciáticas do problema (a fuga de Helena com Páris), mas a sua conclusão.

O nosso entendimento dessa conclusão depende da nossa capacidade, enquanto leitores, de digerirmos dois factos: primeiro o facto que, citando Cooper et al., «pode ser que num mundo patriarcal os homens assinem os contratos de guerra, mas as mulheres contribuíram para redigi-los» (Cooper et al., 1989: 10). E segundo, conforme arguido por Adam Phillips, o facto de que se, pós-Freud, o inconsciente se nos apresenta como sendo mais legível, essa decifrabilidade aumentada relaciona-se com um entendimento da guerra, ou especificamente, da colaboração entre a guerra e amor, Eros e Tanatos (Phillips, 2000: 42).

Psicanaliticamente, a necessidade edipiana – e, por conseguinte, primordialmente masculina – de um inimigo contra o qual erigir o eu psíquico fundamenta o desenvolvimento psicológico do indivíduo. Em «Ideias Para os Nossos Tempos sobre a Guerra e sobre a Morte» Freud (1915) sugeriu que todos dependemos de um inimigo, seja ele um inimigo externo ou um inimigo dentro de nós, contra o qual possamos reagir. «Haverá algo mais inspirador do que um inimigo? [...] Sem esta magnitude do que é mau, seria possível esta intensa consciência do que é bom?» (Phillips, 2000: 45). A representação do Mal inspira o Bem (*apud* Jones, em Phillips, 2000: 35-58; *apud* Klein em Phillips, 2000: 35-58). Durante períodos de guerra, o inimigo externo providencia uma série de representações «prontas a vestir» dos nossos medos. O inimigo externo, menos perigoso porque externo, associa-se ainda ao inimigo interno do eu impelido para o instinto de morte (Tanatos) que Freud também investigou (Freud, 1920). A guerra evoca recordações de medos atávicos na infância primeva, mas oferece também a possibilidade de evasão a esse inimigo residente portas-a-dentro, o inimigo do/no eu, porque encarna o inimigo em formato exterior a esse eu, e apresenta-o sob uma aparência menos visceralmente próxima. Citando Phillips, «a guerra interior é sempre pior do que a guerra exterior. [...] A guerra interior corresponde à verdade acerca do eu; a guerra exterior limita-se a ser história» (Phillips, 2000: 52).

Passando, por via destas observações, aos temas mais directamente debatidos neste volume, assinale-se aqui a faceta de uma guerra, a Troiana, que, de certo ponto de vista, e como a bela Helena belamente o entendeu, também foi, ou primordialmente foi, colonial e motivada por interesses mercantis:

ETRA - Cada homem em casa, com a sua família e com os seus negócios.

HELENA – Que, por causa de Tróia não lhes corriam bem. Cada chefe, ao abrigo da sua cidadela, procurando um pretexto para lhe mover guerra. Porque lá isso, diga-se a verdade, não somos gente bárbara. Nunca fazemos uma guerra sem pretextos. (Correia, 2000: 56)

ETRA – A que remorsos julgas ter direito? Destruíste meio mundo, é certo, mas que culpa terás tu [...] de que os reis da Grécia decidissem que era uma boa altura e um bom pretexto para destruírem Tróia, como queriam? (Correia, 2000: 76)

Será então, que de certo modo (ou pelo menos no entendimento do colonizador, e certamente do colonizador português) a guerra colonial foi também, ou porventura exclusivamente uma guerra civil, a guerra dentro do eu (visto que ao caso, e Salazaristicamente falando, as colónias faziam supostamente parte integral do eu pátrico, parte da família?). Na secção final desta leitura, será sugerido que em *O Rancor* o inimigo (Páris, os Troianos), que, embora perigoso, cobiçoso, usurpador e ocasionalmente mortífero, tinha tido pressupostamente pelo menos o mérito de ser identificavelmente Outro, estrangeiro, diferente, reconhecível, gerível e controlável como tal, vem a ser afinal, por via da acção de Helena, clandestinamente contrabandeado para o próprio âmago da família grega, que descobre, afinal de contas, nunca ter conseguido verdadeiramente excomungá-lo.

Para Phillips a guerra oferece os parâmetros (assim como a psicanálise oferece a disciplina paradigmática), necessários à enunciação da pergunta «o que é um inimigo?» (Phillips, 2000: 44). Phillips deixa-nos com uma pergunta retórica: será que, psicanaliticamente, a definição de desenvolvimento psicológico-erótico se resume afinal no processo de identificação do inimigo e de estabelecimento de um relacionamento amistoso com ele(a)? (Phillips, 2000: 39). Se a identificação de um inimigo e a promoção de boas relações com ele(a) definem o processo de desenvolvimento psíquico que nos transpõe da infância para a maturidade, o que esse processo de mudança implica, por definição, é uma alteração fundamental, tal que nada jamais voltará a ser o que era. *You can't go home again*. E quando as coisas não voltam a ser o que eram, o imperativo que se levanta é o da necessidade de novas representações para um novo *status quo*.

Nesta última secção será abordada a questão de uma carnavalização pseudo-Bakhtiniana, segundo a qual, quando as máscaras são depostas (ou especificamente aqui, arrancadas), o espectáculo que se nos depara é o de um mundo virado às avessas, em que, aconteça o que acontecer, nada nem ninguém jamais voltará ao seu lugar.

A revelação de trazer Helena a cabeça rapada é uma encenação semiótica de ressonância dupla e categorizantemente confusa: ao arvorar simultaneamente a auréola das viúvas fiéis e a ignomínia das adúlteras ostracizadas («Como as viúvas! Como as descasadas!» Correia, 2000: 52), a figura de Helena desmorona todo o entendimento colectivo do *status quo* pós-Troiano, que promovera a versão de uma Helena involuntariamente raptada, cativa, fiel ao marido, grata pelo eventual regresso ao lar conjugal, em suma, sempre e visceralmente GREGA. A hipótese perturbante que, para os Gregos, fica sempre inquietantemente crítica e enunciada apenas por associação com o caso de Etra, o qual, fica subentendido, se assemelha ao de Helena, é a possibilidade de ter sido esta, tal como porventura aquela, voluntariamente foragida e não refém:

HELENA – Diz, Etra, [...] parece que foste tu quem sugeriu [que] ficasse[s] minba escrava, era vingança que bastava e assim não mais se falaria do assunto.

ETRA – Eu é que sugeri?

HELENA – Ou eu, não sei. Não te queria deixar.

ETRA - Não nos deixámos. (Correia, 2000: 51)

E se Helena não foi raptada mas, tal como Etra, partiu de seu livre arbítrio, sendo que o seu estatuto de refém/emigrante voluntária fica para sempre ambíguo, ambíguas ficam também a vitória grega sobre uma Tróia estranha, agreste, «já Ásia» (Correia, 2000: 23), e todas as certezas advindas dessa vitória. Como representar, então, este admirável mundo novo, com as suas verdades ocultas e tardiamente, relutantemente reconhecidas como imponderáveis? Adam Phillips,

relendo André Green, relaciona o problema da paixão com o da sua representação. É pela via da representação que evitamos a deslembração de sensações vividas, e o desespero, porque «o desespero é uma forma de se estar desatento.» Se «o ser passional é a melhor parte do que somos,» o acto de sentir é também um acto de representação, o significante da carne e a *mise en scène* da paixão (Phillips, 2000: 300). Uma vida passional, por definição, apenas se torna possível se essa paixão alcançar enunciação, perante nós próprios e perante o seu objecto (e ainda perante a colectividade que é o palco e a audiência dessa paixão). Para Green e para Phillips não existe a possibilidade de uma paixão privada, ou de uma linguagem passional privada: a paixão requer movimento, intercâmbio e comunicação (Phillips, 2000: 300-309). E ainda, diríamos agora, representação: é de facto no espírito dos homens, e acima de tudo das mulheres (é ver o exemplo da *Lisístrata* de Aristófanes), que se erguem as defesas da paz, pela via do amor.

Homero, n' *A Odisseia*, dera-nos a versão balsâmica dos acontecimentos míticos (balsâmica para tudo aquilo que em nós é Grego antes que Troiano, euro-clássico antes que asiático, convencional antes que desabrido, e acima de tudo receoso antes que seduzido pelo poder disruptor da paixão). A Helena homérica devolvida a Esparta, perfeita anfitriã e fada do lar restaurada, acolhe Telémaco, cujo pai continua desaparecido, afinal de contas e indiscutivelmente por culpa dela, e, com soberbo auto-domínio, evoca os acontecimentos que levaram a que «vós, Gregos, declarásseis guerra contra Tróia por amor de mim, desavergonhada criatura que eu era!» (Homero, 1985: 68)

«Vós, Gregos,» porém, estabelece não o remorso tardio mas antes uma recalcitrante e teimosa linha divisória entre ela e eles, o Eu e o Outro, deixando entrever de que lado da rixa a bela Helena afinal de contas, desde sempre e para sempre, se situa. Também em Hélia, quando a cabeleira é arrancada, a representação até então privada (secreta) da paixão e do luto eterno infiltra à força o discurso da família, da pólis e da colectividade grega, e o efeito é o de uma declaração de guerra, apenas com um formato ligeiramente diferente: um formato feminino e por essa razão não militarístico mas *à outrance*, discursivo/

/político/diplomático. A declaração feita por aquela cabeça desnudada – cujo efeito é de roubar aos Gregos o seu mais precioso troféu (a mulher mais bela do mundo, agora reduzida a uma «mulherzinha» feia e careca), – é o desmentido da versão pacata de um regresso grego e espartano, de guerreiros triunfantes e de esposas comprovadamente amantíssimas, bem como a afirmação de que afinal a esposa supostamente submissa de Menelau é em fim de contas a viúva inconsolável de Páris, aquele menino da sua mãe/amante, que «no plaino abandonado jaz morto e arrefece» (Pessoa, 1981: 31-32).

Se, conforme proclama Desmond Tutu na epígrafe a este texto, um inimigo é um amigo (ou, dizemos nós agora, um amante) à espera de se tornar realidade, num texto tão ressonante dos enredos épicos e trágicos como o de Hélia Correia, não é o filho edipiano que vem a transformar-se em amante/marido da mãe, mas, contrariamente, é o inimigo, Páris, quem renasce, por via da intensidade e persistência memorializante da amante, Helena, enquanto ser a quem ela pseudo-maternalmente dá geração, existência e ressurreição por via da agência da memória renitente, contrabandeada para o seio de uma família tão arisca, tão em guerra (civil) como as famílias gregas míticas sempre foram. N'A *Odisseia*, Helena aparece enquanto esposa aparentemente impávida, restaurada à respeitabilidade conjugal, e aparentemente serena face ao cataclismo que aniquilou um amante, um povo e uma civilização. Mas no final de *O Rancor*, o seu trunfo e o seu triunfo residem na constatação de possuir ela afinal de contas um coração Helenicamente isento, porém, é certo, fidelíssimamente Troiano, por via do qual sonega à Grécia supostamente triunfante o amor que permaneceu na cidade sitiada. E Ílion rendida, retém porém a vitória que lhe concedeu a mulher mais bela do mundo, por via do sucesso alcançado na transfiguração do inimigo troiano (Páris), em eterno amante eternamente bem-amado, em vida e para além da morte, mas em ambos os casos sempre de algum modo presente. Até ao fim do mundo.

No imaginário lusófono, caracterizado, por via do Fernando Pessoa da *Mensagem*, por «olhos gregos, lembrando» (Pessoa, 1979: 21), o amor é quase

sempre de perdição. E o rancor, a este tão frequentemente ligado, também. A definição de «rancor» é o ódio que não esquece, e que, aqui, perpetua os meandros indestrinçavelmente emaranhados de Eros e de Tanatos, do amor e do ódio, assegurando não ser nada jamais o que parece. Na Grécia pressupostamente restaurada, as esposas são infiéis e/ou assassinas; os filhos amam as mães assassinas e vingam os pais sem convicção («E quando o braço com o punhal desceu [...], e o sangue o atingiu em pleno rosto, [Orestes] viu os olhos [da mãe] e desejou que tudo se tivesse passado exactamente de maneira contrária. Ele de bom grado mataria a irmã, e o pai, e a tia, Helena, a grande prostituta,» Correia, 2000: 69, itálicos nossos); os irmãos choram-se uns aos outros com lágrimas de crocodilo («HELENA - É um rei com juízo, Menelau. Morto o irmão, é nele que habita agora toda a grandeza do triunfador. [...] Sempre que fala nisso, Menelau não consegue evitar um pequeno, pequenino sorriso,» Correia, 2000: 60-61); os vencedores decaem («HELENA – Pobre Agamémnon. Vir morrer numa banheira, às mãos de uma mulher, entre perfumes, ele, chefe supremo dos exércitos,» Correia, 2000: 61); e os vencidos (Páris) são inquietantemente restaurados.

Restaurados, porém, não por uma força militar já agora comprovadamente ineficaz, mas, no caso do belo amante «de olhos langorosos» da bela Helena (Correia, 2000: 76), pelo poder da memória, da representação, e daquele feminino amor ardente que, com erros de todos e má fortuna, em sua imortalização se conjuraram.

Referências Bibliográficas

- Cooper, Helen et al. (1989), «Arms and the Woman: The Con(tra)ception of the War Text,» in Cooper et al. (org.), *Arms and the Woman: War, Gender and Literary Representation*. Chapel Hill e Londres: The University of North Carolina Press, 9-24.
- Correia, Hélia (1991), *Perdição: Exercício sobre Antígona*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- Correia, Hélia (2000), *O Rancor. Exercício sobre Helena*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Correia, Hélia (2005), *Desmesura: Exercício com Medeia*. Dactiloscrito a ser publicado por Lisboa: Relógio d'Água (2006).
- Chodorow, Nancy (1979), *The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender*. Berkeley, Los Angeles e Londres: The University of California Press.
- Ésquilo (1985), *The Oresteian Trilogy*. Trad. Philip Vellacott. Harmondsworth: Penguin.
- Eurípides (1978), *Iphigenia in Aulis*. Trad. W.S. Merwin e George E. Dimock, Jr. Nova Iorque : Oxford University Press.
- Eurípides (1989), *Medea and Other Plays*. Trad. Philip Vellacott. Harmondsworth: Penguin.
- Freeman, Barbara (1989), «Epitaphs and Epigraphs: «The End(s) of Man,»» in Cooper et al. (org.), *Arms and the Woman: War, Gender and Literary Representation*. Chapel Hill e Londres: The University of North Carolina Press, 303-22.
- Freud, Sigmund (1950)[1912-13], *Totem and Taboo*. Trad. James Strachey. Standard Edition, 13. Londres: Hogarth Press.
- Freud, Sigmund (1961) [1920], *Beyond the Pleasure Principle*. Trad. James Strachey. Standard Edition, 18. Londres: Hogarth Press.
- Freud, Sigmund (1962)[1905], *Three Essays on the Theory of Sexuality*. Trad. James Strachey. Standard Edition, 7. Londres: Hogarth Press.
- Freud, Sigmund [1915], «Thoughts for the Times on War and Death.» Trad. James Strachey. Standard Edition, 14. Londres: Hogarth Press, 275ss.

- Grant, Michael and Hazel, John (1993), *Who's Who in Classical Mythology*. Londres: Michael Grant Publications e John Hazel.
- Helms, Lorraine (1989), «Still Wars and Lechery:» Shakespeare and the Last Trojan Woman,» in Cooper et al. (org.), *Arms and the Woman: War, Gender and Literary Representation*. Chapel Hill e Londres: The University of North Carolina Press, 25-42.
- Homero (1984), *The Odyssey*. Middlesex: Penguin.
- Homey, Karen (1993), *Feminine Psychology*. Nova lorque e Londres: Norton.
- Pessoa, Fernando (1979), *Mensagem*. Lisboa: Ática.
- Pessoa, Fernando (1981), «O menino da sua mãe,» in *Fernando Pessoa: Poesia*. Rio de Janeiro: Livraria Agir Editora, 31-32.
- Phillips, Adam (2000), «Bombs Away,» in *Promises, Promises*. Londres: Faber and Faper, 35-58.
- Phillips, Adam (2000), «The Pragmatics of Passion,» in *Promises, Promises*. Londres: Faber and Faber, 296-309.
- Segal, Naomi (1990), «Patrilinear and Matrilinear,» in Wilcox, Halen et al. (org.), *The Body and the Text: Hélène Cixous, Reading and Teaching*. Nova lorque e Londres: HarvesterWheatsheaf, 131-46.
- Unesco (1945), *Acto Constitutivo*, <http://www.unesco.web.pt/lactoconstitutivo.htm>

PERSONAGENS DE ANTÍGONA, HELENA E DE MEDEIA NA TRILOGIA DE HÉLIA CORREIA

Na mitografia dramática de Hélia Correia, no período dos últimos quinze anos, encontramos três peças alicerçadas em mitos clássicos gregos. Embora estes textos dramáticos tenham como pontos de partida lendas diversas, que pertencem a três ciclos diferentes (o dos Sete Contra Tebas, o da Guerra de Tróia, e o dos Argonautas), podemos considerar que as respectivas recriações, unidas pelo tratamento inovador de temas de protagonistas, bem como pelos seus subtítulos, formam a trilogia.

Duas gregas indomáveis e uma maga bárbara são as figuras centrais de *Perdição*, de *O Rancor* e de *Desmesura*, designados pela Autora como *Exercícios* sobre Antígona, sobre Helena e com Medeia. Desenharam-se figuras femininas como dominantes e complexas: Antígona, Ama de Antígona, Eurídice e Isménia em *Perdição*; Helena, Etra e Hermíone em *O Rancor*; e Medeia, Melana, Éritra e Abar em *Desmesura*. O forte contraste entre concepções éticas femininas e masculinas confronta os dois mundos inconciliáveis: o fenómeno de heroísmo de guerras e o poder soberano, sobrevalorizados pelo mundo masculino, passam a ser absurdos trágicos, na visão feminina. Antígona, Helena e Medeia transformam ambições pelo poder de Creonte, Menelau e de Jasão, aparentemente inabaláveis, em armadilhas contra eles próprios: as suas aspirações de possuir o poder absoluto ou, no caso de Jasão, a ambição de aproximar-se do trono em Corinto, tornam-se ilusões ou catástrofes. Reminiscências de guerras, o passado violento e a obsessão de vingança alimentam e dominam o presente:

a Guerra dos Sete Contra Tebas em *Perdição*, a Guerra de Tróia em *O Rancor*, e, em *Desmesura*, os crimes de Medeia na Cólquida e no solo grego.

A originalidade da trilogia consiste em harmonizar nas três peças esquemas míticos diversos: a lenda de Antígona e as Bacantes no Citéron¹ em *Perdição*; os mitos de Helena, de Teseu e de Etra, de Ulisses, de Orestes, de Ifigénia, de Andrómaca e de Aquiles em *O Rancor*; a lenda de Medeia e a história inventada em torno de Abar em *Desmesura*.

A sensibilidade rara da Autora pela contemplação feminina de motivos de vingança, de guerra e de amor, faz desta tríade uma insigne mitografia.

Antígona

«Talvez tenha sido o que procuramos no convívio com os clássicos, e Sófocles será o mais clássico dos clássicos, essa posição conquistada por cima das paixões, onde os ventos contrários se vejam claros, palavras vindas de tão longe. ... Antígona, doce, amarga, trágica meditação sobre razão e poder, quase elegia sobre a impossibilidade da lei, lei dos homens e velhas leis, leis do coração...»²

A peça *Perdição – Exercício sobre Antígona*³, publicada em 1991 e estreada dois anos depois na Comuna, trata o mito tebano de uma das mais nobres e sublimes heroínas da mitologia e arte gregas, fruto do incestuoso casamento do rei de Tebas e da sua mãe, Jocasta. O rol de personagens do seu homólogo clássico, *Antígona* de Sófocles, é enriquecido com a figura da Ama, e ainda com

¹ Invocado também no Estásimo III de *Rei Édipo*, in Sófocles, *Rei Édipo*, Tradução de Maria do Céu Zambujo Fialho. Lisboa: Edições 70, 1995, p. 128.

² Jorge Silva Melo, “Tão longe, Sófocles”, in *Público Livros*, 6 de Dezembro 2003, p. 11.

³ Hélia Correia, *Perdição - Exercício sobre Antígona. Florbela. Teatro*, Lisboa: Dom Quixote, 1991.

dois espectros, o de Antígona e o da Ama. As figuras principais masculinas são Hémon, Creonte e Tirésias, e as secundárias, o Criado e Creonte, o Mensageiro e os Guardas. Em vez do Coro de Anciãos de Tebas, que existe no tragediógrafo, põe-se em palco o Coro de Bacantes.

A peça abre com o Ditirambo das Bacantes, cuja dança selvagem e linguagem lasciva apontam para uma componente nova, erótica, importante no entendimento e na caracterização de Antígona. Um hino a Baco, patrono da cidade, é entoado ao longo da representação. Tirésias, o profeta cego, ocupa o primeiro dos três planos, nos quais corre a acção. Na sua qualidade de narrador, ele interpreta os acontecimentos, sempre afastado do local da acção. A primeira fala do adivinho conduz à abertura do diálogo duplo omnipresente entre Antígona e a Ama, que comanda a acção nos outros dois planos, o dos vivos e o dos mortos. Deste modo, a ambiguidade das figuras da protagonista e da Ama, e a sua discussão constante, permitem que a vida de Antígona flua permanentemente perante nós, no presente e no passado. No regresso a Tebas, em conversa com a Ama, Antígona recorda a sua cadela, que tinha deixado quando partiu com o pai para o exílio. Assim, ela fala, com alguma tristeza, da própria infância. O fantasma de Antígona também recorda:

Ainda me lembro dela. Da minha cadelita. (p. 23)

As mesmas palavras repetem-se no diálogo final no plano dos espectros. Como se o círculo da vida e da morte da jovem princesa se tivesse fechado, deixando intacta, no entanto, a lembrança da sua infância:

Vês? Sou bastante velha para achar que nesse tempo é que fomos felizes.
(p.25)

Repare-se que, a partir daí, a sua fala será mais amargurada, determinada pelo longo isolamento e solidão que viveu no exílio:

Ab, foi o ódio que me alimentou todo este tempo que segui meu pai. Sabes tu a que deusas me votei? Às de vingança, Ama, às de vingança. Foi nos seus bosques que nos abrigámos. (p. 26)

A inovação que Hélia introduz na caracterização de Antígona é o interesse que os homens nela despertam. A heroína lembra-se dos tempos de peregrinação:

Ab, os caminbos, sim. Aquele suor dos homens. O vinho que escorria pelas barbas doiradas. (p. 27)

No primeiro episódio com Hémon, reparamos numa certa cumplicidade entre os dois jovens, embora Antígona não mostre amor por ele, mas sim a curiosidade pelas suas intenções amorosas, relativamente a ela:

Hém. – Hás-de ser minha esposa. Ou minha concubina. Por lei ou por força. Estou determinado a possuir-te.

Ant. – E não te interessa a minha opinião.

Hém. – Olha a história de deuses. Está cheia destes casos. No entanto, não vês nenhuma queixa sobre as brutalidades do amor.

Ant. – Eras capaz de me obrigar, a mal?

Hém. – Era capaz de tudo para te ter. (p. 31)

Comparando com o passo correspondente⁴ da peça de Anouilh, onde Antígona fala com o seu noivo Hémon (*Ant.. – Quando tu pensas que serei tua, não sentes abrir-se-te o peito, numa ânsia de morte?*)⁵, a relação entre os dois jovens na peça portuguesa aproxima-se mais da versão francesa do que da

⁴ Jean Anouilh, *Antígona*, Tradução de Manuel Breda Simões, Lisboa: Editorial Presença, 1965, pp. 48-55.

⁵ *Ibid.*, p. 55.

tragédia sofocliana. A jovem heroína de Hélia torna-se provocadora, como se não quisesse deixar Hémon alcançá-la:

Ant. – Amanhã vou ao rio... Estarei muito afastada das mulheres.

Hém. – Onde as águas estreitam. Onde o braço de um homem escondido entre os salgueiros poderia tocar-te.

Ant. -Não. Onde as águas são largas. E fundas. E perigosas.

Hém. – Para eu te salvar?

Ant. – Para me veres morrer e sentires muita pena. (p. 32)

O mesmo olhar aborrecido lança ela sobre a irmã mais nova. A discussão entre as duas irmãs na versão contemporânea revela que Antígona não hesita em mostrar cinismo, relativamente ao comportamento de Isménia:

Volta para os teus bordados, para as tuas amigas. Não me dêes em espectáculo a tua pequenez. (p. 51)

O interesse que os homens despertam em Antígona faz parte de uma mais ampla curiosidade, a de conhecer a vida dos adultos. Ela que, desde muito nova, conhece os caminhos cruéis do exílio

Cansei os olhos a guiar o meu pai cego, a tentar ver na noite, como os bichos. (p. 27)

e homens de guerra

Então eu oiço qualquer coisa dentro deles, um tropel de cavalos, um clamor. É o sangue a cantar na lembrança das guerras. (p. 28),

quer descobrir a vida das mulheres adultas:

Ó minha tia, ensina-me a arte das mulheres... Diz com que enfeites entrançam o cabelo, com que óleo se perfumam. De que modo se deitam, lado a lado com o homem, sobre a pele de carneiro... Diz-me tudo o que pode esperar-se do amor. (pp. 33-34)

Curiosa e, ao mesmo tempo, assustada pelo que viu na noite de Bacanais, Antígona confessa à tia, Eurídice, que sabe do seu segredo de bacante:

Ant. -Eu sei que há outras coisas no mundo das mulheres. Eu vi-te, minha tia.

Euríd. - Tu seguiste-nos?

Ant. - Durante horas, na noite. E depois, de repente, o medo que eu sentia tornou-se insuportável (p. 37) ... Enfeitiçam e assustam quando passam. Destroem tudo, nessas madrugadas. Mordem as crias, as dos animais e as próprias. ... Devoram-nas e riem. São felizes. (p. 39)

Antígona revela que, durante a festa de Bacanais, Dioniso «embebeda os homens com um vinho fortíssimo» (p. 39). Negando a sua experiência de bacante, Eurídice tenta convencê-la de que devia ignorar tudo isso:

És um animalzinho descarado. Por isso Hémon te quer. Gosta das éguas bravas. É o melhor dos nossos domadores. (p. 39)

No plano dos espectros, o tempo não se apresenta como uma componente estável para Antígona. O presente e passado fluem nas suas lembranças, trocadas na ordem cronológica dos acontecimentos. Cabe à Ama corrigir a sua protegida:

Estamos fora do tempo. As sequências dos actos vão perder o sentido. As causas e os motivos tornar-se-ão a teus olhos cada vez mais confusos. (p. 38)

Toda a estrutura da peça sofocliana se constrói a partir da decisão de Antígona de cumprir a sua obrigação de irmã, e não obedecer ao édito de Creonte. Na versão portuguesa, a estrutura tradicional do mito mantém-se fiel ao modelo antigo, no entanto, concebe-se uma Antígona actual, rebelde e superior aos homens que a rodeiam. No *Jornal de Letras*, Hélia revela: «Não quis degradar a dimensão heróica de Antígona, mas dei-lhe mais humanidade, até porque a tomei na infância e acompanhei o seu crescimento doloroso, o que implica uma aproximação mais afectiva à personagem.»⁶

Existe ainda uma significativa característica na composição do drama contemporâneo, que difere do seu padrão clássico. É a sua dupla dimensão de acção, dividida em planos dos vivos e das mortas. Assim, o fulcro da fábula assenta no facto de que tudo o que diz respeito a Antígona já *aconteceu*. Aquilo que se apresenta como a acção no plano dos vivos não passa a ser a lembrança dos dois fantasmas. Em Sófocles, o ponto de partida da tragédia é a conversa entre as duas irmãs. Em Anouilh, a peça abre com o regresso de Antígona para casa depois de uma longa noite em que deu sepultura ao irmão. Em Hélia, estamos perante um círculo de acontecimentos já vividos, que não se podem mudar. No diálogo final, Antígona pergunta à Ama se ela conseguiria «viver com eles, suportar aquela paz...?» (p. 57), mas a Ama viva não quer dar a resposta. É o espectro dela que descobre a verdade:

Não vês que estás aqui? Que já aconteceu? (p. 57)

A divisão dos discursos paralelos corresponde aos dois planos da composição da peça. As falas dos espectros, breves e sinceras, iluminam a acção e os diálogos dos vivos; tornam-se o espelho que reflecte as palavras hipócritas dos vivos:

⁶ Hélia Correia, in *Jornal de Letras*, 21 de Setembro 1993, p. 25.

Ama – E porque havia alguém de a tratar mal? Era a tua cadela. / Ama morta – Matei-a. Bem sabias que eu a tinha matado. (p. 23)

Creonte – No entanto, eu não queria governar. / Ant. morta – ... o meu tio ficou sozinho sobre o trono. Estava cheio de orgulho... (pp. 41-42.)

Porém, se lêssemos apenas o diálogo das duas mulheres-fantasma, sem conhecer as falas dos vivos, encarávamos também um discurso circular, cerrado dentro da própria estrutura que, desde que se conheça a fábula mítica, pode existir independentemente do discurso no plano dos vivos. As «lacunas» entre falas das mortas irrompem como sobra do tempo passado, acumulado «agora» no exílio eterno de Antígona, isto é, nas «nossas» recordações:

Afinal acaba bem, visto que é recontado ao longo das idades. Acaba bem, já que faz parte da memória. (p. 23).

Procurando a influência e valores éticos que aproximam as personagens do padrão grego e da peça de Hélio, vemos assim o profundo e isolado sofrimento da Antígona sofocliana numa época bélica, dominada por guerreiros que acabaram de vencer. O percurso dela é incompreendido e solitário, como era o do seu pai. Num outro contexto histórico, todavia, igualmente cruel e obscuro, concebe Anouilh a sua heroína. Ela é apenas uma das protagonistas no teatro onde os papéis já estão determinados. Que materialização de arquétipo clássico encontramos na Antígona portuguesa, no crepúsculo do século XX, cinquenta anos depois de Anouilh ter escrito a sua versão de Antígona? Será que guerras, embora continuem longe de solos pacíficos, nunca mais acabam? Ela também vive numa época violenta, que, mesmo em frágeis períodos de paz, está cheia de reminiscências de guerra:

Então eu oiço qualquer coisa dentro deles, um tropel de cavalos, um clamor. É o sangue a cantar na lembrança das guerras. (p. 28).

A última frase de Tirésias descreve profundamente os homens guerreiros. A *volúpia* masculina corresponde a uma outra expressão – *saborosa perdição dos sentidos* (p.19) das festejadoras de Baco. Esse é o mundo onde Antígona morre: o de ex-combatentes, homens perdidamente obsessivos por temas bélicos e mulheres libidinosas transformadas à noite em bacantes. Sendo assim, a invocação da sua infância apresenta-se como a única pureza que ela jamais viveu. É uma visão pessimista, onde Antígona morta desvaloriza os seus próprios actos enquanto viva:

É preciso dizer-lhe que não avance mais, que não há glória alguma em tudo isso... Tudo aquilo são sonhos que não valem a pena. (p. 57)

É um universo onde criados negam palavras de rainhas:

Criado – Que desgraça, rainha? Não há desgraça aqui. Cada qual segue a sua vocação. (p. 57)

Um mundo onde histórias de Antígona *nunca aconteceram* (p. 23).

A última palavra da Antígona viva em *Perdição é paz*.

Helena

Sobre a multifacetada personagem da rainha de Esparta, Hélia escreveu *O Rancor – Exercício sobre Helena*⁷, «uma recriação brilhante, polémica e dramaticamente eficiente em torno da figura de Helena»⁸, publicada em 2000.

⁷ Hélia Correia, *O Rancor*, Lisboa: Relógio D' Água, 2000.

⁸ Maria Helena Serôdio, «Balanço literário do ano 2000. A memória no teatro», *Vértice* 101, Julho-Agosto 2001, p. 82.

Do elenco da peça em três actos, com epílogo, fazem parte: Menelau, Etra, Helena, Hermíone, Pirro, Telémaco, Orestes e as Erínias, deusas do remorso.

Hélia traz ao palco a versão do mito da jovem Helena, ignorado por Homero, que descreve o rapto de Helena por Teseu, na Lacedemónia, antes do casamento com Menelau. Mais tarde, Teseu confiou Helena à mãe, mas Castor e Pólux libertaram a irmã, escravizando Etra. Em *O Rancor*, as lendas destas duas figuras aliam, cruzando-se com mais um mito feminino, o da irmã de Helena, Clitemnestra. Para Helena, Etra torna-se mais do que uma escrava íntima, que acompanhou Helena para Tróia e no seu regresso com Menelau para Esparta.

O ponto de partida do drama é o episódio da epopeia homérica, que nos fala da visita de Telémaco ao palácio de Menelau em Esparta, descrita no Canto IV da *Odisseia*. A peça abre com o ensaio do monólogo do *famoso Menelau*⁹, enquanto espera Helena e Hermíone para receberem Telémaco, que veio em procura de notícias sobre Ulisses.

A questão fundamental do tema de Helena que se levanta é a mesma que a tradição mítica explora: a culpa de Helena na conquista de Tróia. Hélia recorda-nos os versos da palinódia de Estesícoro dedicados a Helena, que surgem na epígrafe de *O Rancor*:

Não é verdade esta história.

Não embarcaste nas naus de sólidos bancos.

*Não foste à fortaleza de Tróia.*¹⁰

Neste poema lírico, Estesícoro segue um mito tardio, tal como Eurípides no drama *Helena*, onde a Guerra de Tróia foi gerida por causa de uma mulher

⁹ Descrição de Homero, in *Odisseia*, Canto IV; Tradução de Frederico Lourenço. Lisboa: Livros Cotovia, 2003, p. 66.

¹⁰ Estesícoro de Hímera (VII-VI a.C.), in *Hélade. Antologia da Cultura Grega*. Tradução de Maria Helena da Rocha Pereira. Coimbra, 1998.

fantasma, criada de nuvem por Zeus, enquanto a verdadeira, casta Helena foi hospedada na corte do rei egípcio.

Será que em *O Rancor* a mulher mais bela do mundo antigo está ilibada da culpa ou foi mesmo a sua insigne beleza que motivou a guerra de Gregos e Troianos? Num passo do primeiro acto, Helena, insultada por Pirro diante do marido, ironiza a sua responsabilidade pelo conflito.

Helena (para Telémaco) – Como bem vês, a guerra não foi por minha causa. Meu marido tolera muito bem os insultos que qualquer um me faça...

Parece-te este homem capaz de reunir os exércitos gregos para ir vingar o rapto da mulher? (p. 40)

Superando a mediocridade de Menelau, Helena demonstra o desprezo pela pequenez do marido:

Helena (acariciando-o, com desprezo) – É isso que imaginas, não é, marido meu, sempre que me desejas no teu leito? Que tens uma mulher vencida às tuas ordens? (p. 42)

Enquanto Menelau goza a paz na corte pósbelica espartana, recordando os tempos passados, o seu genro Pirro, um dos guerreiros sobreviventes, não é capaz de parar de matar. A ideia de guerra continua a atrair os homens combatentes em Tróia (Menelau e Pirro), bem como os filhos de heróis mortos, carregados de crimes na família, causados pela mesma guerra (Orestes). Mas o rancor das gregas e troianas, que alimentam «os sonhos do grande ódio por Helena» (p. 41) vive apenas para a «mulher dos cinco maridos»¹¹, sem acusarem ambi-

¹¹ Teseu, Menelau, Paris, Aquiles e Deifobo são maridos atribuídos a Helena, por alguns mitógrafos. Porém, esta lenda é ignorada em *Iliada*.

ções bélicas dos sátrapas gregos e a paixão dos guerreiros pelas armas. Mais uma vez, na cena com Orestes, Helena fala da acusação falsa:

166

Helena (calmamente) – Sim, como foi possível? Pensa bem. Como podia uma mulher, ainda que bela, ainda mesmo que gerada por um deus, como podia uma mulher causar a guerra mais longa e mais sangrenta que existiu? Como podia uma mulher levar um pai a oferecer a filha em sacrifício só para que os ventos empurrassem os navios com rapidez na direcção de Tróia? (p. 72)

No início do segundo acto, Helena, já humilhada diante de todos com a verdade sobre os seus cabelos, sofre de remorsos, mas pelo prisma da amarga e mordaz Etra, isso é mais um fingimento de Helena. Na relação com Etra, Helena demonstra a maior ambivalência e a complexidade dos sentimentos, que variam da cumplicidade até ao ódio.

O contraste entre a fama da irresistível beleza feminina e a verdadeira aparência de Helena é acentuado pela sua cabeça rapada. A ausência de verdade e as mentiras acumuladas na corte espartana alimentam, gradualmente, a necessidade de descortinar o passado e o presente. Num momento de sinceridade, Etra revela a Helena a história de Ifigénia, a filha ilegítima de Helena com Teseu, confiada, enquanto bebé, a Clitemnestra e Agamemnon.

No terceiro acto, estando todas as figuras presentes, desvendam-se as histórias dos tempos troianos, bem diferentes das suas versões épicas. A verdade emerge naturalmente, sobretudo nas recordações cruzadas de Helena e de Etra. Em última análise, nenhum herói grego saiu inocente de Tróia.

Etra (reflectindo) – Talvez haja momentos em que as coisas se soltam da mentira, como os frutos se desprendem do ramo que os sustinha. E vão rolando até ao sol, no meio da estrada, sob os olhares de todos. E não há nisso acção de deuses nem de humanos, mas tão-só a passagem da própria natureza. E uma vez caído o fruto, nunca mais alguém conseguirá uni-lo à árvore. (p. 80-81).

No epílogo da peça, o ensaio vai começar de novo. Menelau repete a sua primeira fala. Aparentemente, Helena aceita o papel na festa dedicada ao casamento da filha, Hermíone, com Orestes, e à vinda de Telémaco. Depois de terem contado a versão verídica sobre Tróia, testemunhos sobreviventes (Helena, Etra, Menelau) e os filhos de heróis gregos (Hermione, Telémaco, Orestes) voltam ao universo da Helena mítica, daquela que nunca esteve em Tróia. Contudo, ao entender que Etra a vai abandonar e regressar a Atenas, Helena perde o sorriso.

Helena – Que farei eu sem ela?

Etra – Reinarás sobre o povo de Esparta. E em certas noites chamarás pelo meu nome, ao perceberes como o ódio das viúvas e órfãs ainda rondam à volta do palácio. (p. 107)

A vingança de Etra acabou-se. A única reminiscência que se conservou de «Tróia (que) não existe» (p. 107) é o rancor das troianas e gregas.

Medeia

É a Eurípides que Hélia dedica o seu mitodrama mais recente de um tema helénico, a *Desmesura – Exercício com Medeia*¹². *Feroz e indomável*¹³ princesa mítica de Cólquida, a protagonista da tragédia homónima de Eurípides, Medeia entra no mundo heliano como a personagem central do último *Exercício* da trilogia.

¹² A ser publicada por Relógio D´Água, em Junho de 2006.

¹³ Descrição horaciana de Medeia, in Horácio, *Arte Poética*, Tradução de R. M. Rosado Fernandes. Lisboa: Inquérito; 2001, p. 69.

Como na tragédia euripídiana, a acção decorre em Corinto. Das cinco figuras da peça, quatro são femininas, Medeia, Éritra, Melana e Abar, enquanto Jasão surge como a única personagem masculina.

O drama, composto por três partes, abre com *Lamento pelos heróis*, entoado pelo coro masculino, seguido de *Hino a Hécate*, cantado pelo coro feminino. A primeira parte da peça começa com o diálogo entre as duas escravas de Medeia, mãe e filha, Melana e Éritra, num dia de chuva. Ao longo da peça é evidente que o exterior escuro e as falas frequentes do mau tempo são significativos na construção do ambiente psicológico das personagens.

*Éritra:... Toda a gente em Corinto passa a vida
A estranhar estas chuvas tão intensas.
Eu própria me recordo de como era
Cheia de sol esta cidade. E quente!
Os Invernos passavam num instante.
Desde que ela chegou, vivemos nisto...*¹⁴

Encontramos neste passo o primeiro dos vários contrastes em quais se baseiam a acção e a relação da protagonista com outras figuras. Medeia é neta do Sol, Hélio, porém todos vêm nela a causa do mau tempo em Corinto. O contraste da chuva omnipresente com o sol desejado alude ao confronto de Medeia com cidadãos. Este motivo conduz a um contraste mais profundo, que se enraíza na identidade étnica das figuras. Melana, Éritra e Jasão são gregos. Medeia é estrangeira. Fazem parte deste contraste as aparências das figuras femininas. O que é grego, é belo: Jasão fala da beleza de Melana enquanto jovem, e dos cabelos ruivos de Éritra, «o único sol que aqui há dentro», sem

¹⁴ Este artigo foi entregue antes da *Desmesura - Exercícios com Medeia* ser publicada. Por este motivo, os passos citados não possuem as referências de páginas.

mencionar a beleza de Medeia. Embora bela, Medeia tem cabelos negros, tal como a sua escrava Abar, pois negra é a cor da barbárie.

O terceiro contraste reside no facto de Medeia pertencer a uma famosa família maga. A sua tia é a feiticeira Circe, filha do Sol, que purificou Medeia e Jasão do assassinio de Absirto, no regresso de Cólquida. Sendo sacerdotisa de Hécate, deusa de magos e feiticeiras, Medeia é perita em artes ocultas. Os actos de Medeia na Cólquida, na época do rapto do velo de ouro, e mais tarde em Iolcos, ainda vivem na memória de cidadãos de Corinto. Logo no discurso inicial, bem como em certos passos ao longo da peça, implica-se a presença do medo da natureza de Medeia e dos seus poderes.

Éritra: – Ela consegue ouvir-nos a pensar...

Significativo é o tratamento dado à entrada de Medeia na cena. Ela surge com Abar, falando em colco, e exigindo que a núbia continuasse a falar essa língua. Assim, é evidente que Medeia seja estrangeira na casa em que se supõe ser senhora, onde a mãe e a filha escravizadas estão mais à vontade do que ela. O vulto de Abar, de sangue egípcio-negro, é selvagem, visto da perspectiva grega. A núbia, ensinada por Medeia a falar em colco, torna-se a personificação da bárbara e incompreensível língua da princesa de Cólquida¹⁵. A extrema fragilidade física da escrava mais íntima de Medeia, o seu «único consolo aqui»¹⁶, simboliza o fim do convívio harmonioso de Medeia com Jasão no exílio. É verdade que a casa na *polis* não tem qualquer importância para Medeia. Uma vez afastada da Cólquida, os seus actos nas cidades de Iolcos e de Corinto aprofundaram o seu estatuto de estrangeira. Sem falar em grego da nostalgia que sente, ela só abre o coração, na tentativa de salvar a vida de Abar, falando em colco:

¹⁵ Cólquida é o nome grego para a Geórgia oeste.

¹⁶ Palavras de Medeia num dos primeiros passos no diálogo com Abar, depois de ambas terem entrado em cena.

*Medeia: – ... Ó cidade de Aea, ó minha Cólquida das montanhas azuis,
Phásis, amado rio, salvai esta mulher.
Porque ela é tudo o que tenho de vós.
Falar com ela na minha língua é tudo que me resta.*

A *língua* e o *amor* são os dois bens preciosos para a antiga princesa da Cólquida. O seu passado é sobrecarregado de traição à pátria, à família e do fratricídio, o que faz de Medeia uma eterna refugiada. A tradição mítica fala-nos do casamento arranjado de Jasão e Creúsa¹⁷, filha do rei de Corinto, enquanto Jasão ainda era casado com Medeia. Enquanto na tragédia euripídiana Medeia já sabe da traição do marido, Hélia dá ao tema um novo caminho, no qual a protagonista gradualmente reconhece os sinais do comportamento mudado de Jasão.

Ao longo da primeira parte do drama, Medeia permanece humana, na luta por salvar o amor do marido afastado. O seu comportamento não implica os traços da feiticeira magoada. Simultaneamente, Jasão é caracterizado pela ambição de se aproximar do trono local, bem como pela paixão por Éritra, filha ilegítima do rei de Corinto e irmã da princesa Glauce. O perfil de Jasão é dado, numa forma irónica, no discurso de Jasão com Melana e Éritra, na segunda parte da peça:

Jasão: – Tanto medo tens dela?
Melana: – Sim, confesso. Assim tu confessasses.
Jasão: – Quê?
Melana: – Que a temes...
Jasão: – Temer minha mulher? Estás doida?
Éritra: – Ó, mãe!
Esqueceste por acaso essa prudência

¹⁷ Chamada também Glauce. Eurípides não nomeia a princesa de Corinto.

*De que tanto te fartas de falar?
 Insultas o nosso amo, o herói da Grécia?
 Jasão: – Por amor desta bela rapariga
 Perdoo essas palavras. ...*

O célebre líder dos Argonautas é incapaz de falar sobre o divórcio a sós com Medeia, e pede a Melana que assista, prometendo-lhe a liberdade. O discurso que se segue depois do aparecimento de Medeia, envolvendo todas as figuras, é um dos mais fortes segmentos do drama, onde Hélia retrata uma Medeia quase *ingénua se* comparada com as outras personagens. A tensão do conflito de Medeia e Jasão cresce progressivamente, provocando uma certa compaixão em relação a Medeia. Apesar de ser maga, marcada pelos outros de saber adivinhar e ler os pensamentos, ela fica paralisada ao ouvir o marido falar da sua intenção de casar com Glauce. A partir desse passo, Medeia muda o comportamento. Em vez de sofrer, sendo humilhada por Jasão diante das criadas, Medeia concebe a vingança e finalmente *age*.

Medeia: -... O meu mundo acabou. Começou outro.

No fim da segunda parte, Hélia dá-nos um dos mais belos monólogos de Medeia e da trilogia, falando do amor que sente por Jasão:

*...
 É com ele que eu respiro e me alimento.
 Não com o ar, não com os frutos, não.
 Tudo na minha vida é trajectória
 Que converge para ele como uma seta
 Corre o meu sangue para o seu sangue,
 O riso para dentro do seu riso. E aos meus filhos,
 Se tanto os amo, é porque vejo neles
 O rosto do seu pai...*

Nesta fala de Medeia, a sensibilidade do lado humano dela supera a crueldade dos seus crimes do passado, feitos no papel de maga, na época da recuperação do velo de ouro pelos Argonautas. Simultaneamente, Medeia despreza as paixões fracas dos mortais, chamando às bacantes «cordeiros» comparando com ela. Assim, ultrapassa não apenas a sua posição de estrangeira no solo grego, mas também a metade humana do seu ser semidivino.

A fala de Abar, na bela manhã de sol, abre a terceira parte da peça. O Sol, o fogo e a Morte, as componentes do mundo mago de Medeia, são simbolizados por Hélio, Circe e Hécate. Evocando a deusa ctónica, Medeia assassina Glauce com fogo; contudo, ainda não desiste de Jasão. Tenta convencer o marido a voltar para a Cólquida, para o seu «doce país dos montes e dos nevoeiros», mas vê a proposta recusada por ele. No último diálogo com Jasão, Medeia compreende que o marido a vai abandonar e, finalmente, centra a sua vingança em Jasão. *O amor e a língua* apagam-se com os filhos e Abar. Medeia aniquila o seu passado humano, as suas maternidade e lealdade à família.

Depois de ter assassinado a núbia e as crianças, ela declara ferozmente a sua vontade:

Medeia: – ... Cidadãos gregos, tudo o que vos cabe

É somente ir contando a minha história

Até que um de entre vós a compreenda!

Assim termina uma das mais belas peças de Hélio, dedicada a um cidadão grego que, na forma de tragédia, contemplou e compreendeu profundamente o amor desmesurado de Medeia.

LINGUAGEM, BARBARISMO E CIVILIZAÇÃO
HÉLIA CORREIA, *DESMESURA*

*«É a palavra um senhor poderoso que, com o seu corpo minúsculo
e invisível,
leva a cabo obras dignas de deuses.
Sabe como fazer calar o medo, arredar a dor,
provocar alegria, despertar compaixão».*

Górgias, *Elogio de Helena* 8

Dentro da produção dramática que Hélia Correia tem dedicado a temas clássicos, privilegiando grandes figuras femininas, após *Perdição. Exercício sobre Antígona*¹ e *Rancor. Exercício sobre Helena*², chegou a vez de *Desmesura. Exercício com Medeia*³.

Seguindo, nas suas grandes linhas, o desenvolvimento euripidiano do mito, Hélia acentua alguns dos que são os traços característicos do episódio coríntio da história da princesa da Cólquida: o conflito que a heroína tem de travar com o amante, devedor do seu amor e convivência na aventura do velo de ouro, que agora a repudia em nome do interesse numa aliança mais promissora; o desajuste, particularmente sensível, entre a sua identidade bárbara e o mundo grego, onde permanece vítima de todas as penas do exílio; para além daquele temor

¹ Lisboa, Publicações D. Quixote, 1991.

² Lisboa, Relógio d'Água, 2000.

³ Texto ainda inédito, que me foi dado a conhecer pela generosidade da Autora. As citações são feitas sobre o texto policopiado.

que em todos quantos a cercam desperta a sua natureza, determinada, violenta, numa palavra só, desmesurada, que culmina na atrocidade de um filicídio.

Subjacente à recriação do episódio, Hélia valoriza, no entanto, como elemento catalizador das diferentes cambiantes da história, o efeito, poder e precisão da palavra. Evoca de certa forma, com esta preferência, a relevância do elemento retórico na versão euripidiana que lhe serve de modelo. Também o trágico conferiu aos seus heróis a capacidade de reflectir e de se expressar de acordo com os cânones retóricos em vigor. Mas embora, nos dois *agônes* em que se confrontam, Jasão e Medeia se revelem hábeis utilizadores dos recursos oratórios, não logram obter o sucesso prometido pelo uso hábil da palavra, o de persuadir o interlocutor. Quem sabe se afinal, como Hélia nos levará a concluir, porque lhes falem os termos exactos para esgrimir perante os sentimentos que os dominam.

Desde logo é sugestiva, em *Desmesura*, a escolha criteriosa dos nomes, sobretudo os que rotulam as figuras não convencionais que passam a integrar esta nova versão; são eles, na sua convenção de inspiração cromática, uma réplica particularmente feliz da velha tradição dos nomes falantes, que o teatro antigo, principalmente a comédia, explorou à saciedade⁴. Depois as diversas tensões, que opõem, pelo estatuto social, senhores e escravas, ou gregos e bárbaras, ou homens e mulheres, têm na linguagem mais do que o veículo natural da sua expressão, a ferramenta que lhes garante uma construção ajustada, firme e estável. Como se Hélia, em cada momento da sua criação, tivesse tomado, como lema primeiro, a famosa *orthoépeia*, tão proclamada pela intelectualidade sofisticada que rodeou Eurípidés e onde o poeta de Salamina foi beber muito do que constituiu o seu gosto estético⁵.

Dentro de uma tendência que se verifica já em *Perdição* e *Rancor*, a autora reforça, em torno da heroína, um círculo feminino, que constitui um primeiro

⁴ Cf., e. g., G. E. Duckworth, *The nature of Roman comedy*, Princeton, reimpr. 1971, pp. 345-350.

centro de confrontos e tensões. Também este enquadramento estava previsto na *Medeia* de Eurípides, representado, por oposição, pela figura solidária e próxima de uma Ama, conhecedora profunda da ameaça terrível que a ira da sua senhora representava⁶, em contraste com a distante Glauce, a princesa de Corinto, rival nos interesses de Jasão, mas vulnerável na sua ignorância sobre a verdadeira dimensão da cólera que o seu sonho de amor despoletava. Hélia altera a personalidade da noiva de Jasão, que continua vítima de uma fantasia, mas consciente agora de um ardil de atracção, que a fúria de Medeia irá arrasar com o poder destruidor dos seus filtros de feiticeira. Se algo se acentua como novidade é a sedução poderosa e consciente que, desta vez, a princesa detém. Favorece-a a própria natureza, que a dotou de «uns belos olhos verdes» (p. 29) que já o nome de Glauce patenteia, e dos fulgores atraentes de uma cabeleira ruiva. Mas não é inócua ou involuntária a sedução que a filha de Creonte possui, como mera generosidade de *physis*. Esta outra Glauce está consciente do poder das armas de que dispõe e, por isso, não pôde evitar um sorriso de triunfo no momento em que uma escrava, emissária de Medeia, lhe depositava nas mãos um presente tentador (p. 29): «Fitou em mim seus belos olhos verdes (...) e não vi neles pureza nem bondade: vi a dona de um ardil que triunfou». E em resposta à pergunta angustiada de Medeia sobre a eficácia imediata da

⁵ Este é um conceito especificamente associado ao nome de Protágoras, e que teve em Pródico, com o seu lema da *onomáton orthótes*, um continuador (cf. Platão, *Eutidemo* 277e, *Fedro* 267c, *Protágoras* 339^a, *Crátilo* 384b, 391 a-c; Aristóteles, *Retórica* 1407b, *Poética* 1456b 15-18); ao conceito, sobretudo formal, da *orthoépeia*, Pródico substituiu a prática da análise discriminatória dos diversos termos, cada um em oposição com os outros (*diáiresis*), como orientação dos seus discípulos no uso preciso de cada vocábulo. Sobre a questão, vide R. Pfeiffer, *History of Classical Scholarship from the beginnings to the end of the Hellenistic Age*, I, Oxford, 1968, pp. 32-56; P. B. R. Forbes, 'Greek pioneers in Philology and Grammar', *Classical Review* 47, 1933, pp. 105-112; Ch. Segal, 'Protagoras' *orthoépeia* in Aristophanes' battle of the prologues', *Rheinisches Museum* 113, 1970, pp. 158-162. Com A. Plebe, 'Origini e problemi dell'estetica antica', in *Momenti e problemi di storia dell'estetica*, a cura di M. Fubini, Milano, 1979, p. 18, queremos recordar: «Oportunidade psicológica, coerência da linguagem, arte de persuadir são portanto os três eixos em que assenta a estética dos primeiros sofistas, que com legítimo direito se poderiam reclamar pioneiros da estética na Antiguidade».

⁶ Sobre a figura da Ama no teatro de Eurípides, cf. M. F. Silva, *Ensaio sobre Eurípides*, Lisboa, 2005, pp. 178-181.

vingança que desencadeou (p. 29): «Há-de querer exhibir o teu penhor, a bela prova de que te venceu e te neutralizou o coração».

A mesma competição, patente e agressiva, se estende também ao círculo próximo de Medeia. À Ama solidária da versão helénica, Hélia substitui uma escrava, que é marcadamente grega e desde logo uma potencial inimiga da bárbara, mas também uma vítima sofrida da vida que a não poupou, alimentando, no âmago de si mesma, alguma revolta contra a senhora, estranha e estrangeira, que se viu compelida a servir. A seu lado, serva também, vive uma filha, penhor amargo daquela violação desapaixonada, com que os senhores se servem do corpo das mulheres que lhes povoam a casa, ao seu serviço⁷. Para as duas encontrou a Autora os sugestivos nomes de Melana «a negra» e Éritra «a fulva».

Acumulam-se os dados que revestem estes nomes de um conteúdo. Na rubrica de cena que abre a Parte I (p. 4), para o nome de Melana é dada a justificação mais óbvia, a de que se aplica a «uma mulher que ainda não fez quarenta anos, morena». A moldura em volta de Melana é harmoniosa com a personagem: fechada no interior de uma cozinha, «olha para a porta, como quem espera»; imobilidade, abulia, desencanto são os traços a negro do retrato. Mas, em breve, a atitude misteriosa e sombria, a ocultar no silêncio as feridas da alma, recolhida no esforço de encontrar consolo para tanta frustração, faz de Melana uma espécie de reflexo da senhora, como as velhas Amas da tragédia. Denuncia-o Éritra, em choque com a mãe que procura refrear os seus ardores (p. 6): «És tal qual ela! Só *escuridão*. Merecem-se uma à outra». Esta escuridão produz-se, dentro do motivo que o texto privilegia da força da palavra, pela ausência de expressão verbal, da parte desta mulher que teme a ameaça de novas

⁷ Este é um motivo caro a Hélia Correia, que se repete nas suas telas do feminino: a humilhação que torna realmente servil a existência, pessoal e social, de uma mulher que teve a desdita de nascer escrava ou deserddada da fortuna; cf. *Perdição*, p. 34, onde a Ama de Antígona reconhece, como inevitável, esta circunstância: «E todas as criadas jovens, uma a uma, passarão certa noite pelo corpo do senhor. Sem que nisso achem glória ou alegria. É serviço de escrava, como um outro qualquer»; cf. também *Rancor*, pp. 101-102.

feridas e procura no silêncio uma sombra protectora; só um estímulo poderoso a fará sair dessa atitude fosca, como regista, impiedosa, a filha (p. 15): «Ó mãe! Esqueceste por acaso essa prudência de que tanto te fartas de falar?»

Percebemos já que o que separa Melana de Éritra – para além da geração, um contraste permanente de carácter e de atitude, que se exprime na oposição de tons que cada um dos seus nomes coloca como pano de fundo do seu retrato – é promissor de uma caracterização impressionista. A mesma rubrica de cena que dera de Melana o perfil mais óbvio preparando traços mais precisos, o de uma morena envelhecida e apática, sublinha o contraste com «a jovem que entra, de cabelo ruivo, Éritra, com um alguidar cheio de farinha (...); vem sacudindo-se da chuva e despeja a farinha sobre a mesa» (p. 4). Activa, provinda do exterior, fresca e ágil, a jovem que vem da penumbra de um dia chuvoso para a sombra de um compartimento pouco iluminado é, nas trevas em que se move, um raio de luz e de vida. Isso mesmo reconhece Jasão, quando pergunta (p. 7): «E Éritra, onde está? Os seus cabelos são o único sol que aqui há dentro»⁸. Constitui a cabeleira ruiva o símbolo fundamental de tudo o que compõe esta figura⁹. Fazendo da palavra o traço prioritário de uma personalidade, Éritra, extrovertida e esfuseante, pode afirmar como princípio (p. 5): «É das ruivas! As ruivas falam muito». E acrescentar, com o caso concreto de Glauce, também ela

⁸ Este mesmo motivo regressa na nota de cena (p. 14) que encerra esta Parte I: «Continua a chover, mas da taça onde as ervas do chá estão mergulhadas em água quente sai uma claridade. A cabeleira de Éritra também brilha».

⁹ Esta ideia de concentrar numa cabeleira o ponto de irradiação de uma beleza fatal tem em Helena de Tróia, desde logo, o seu modelo incontornável. Já Homero se refere a «Helena de bela cabeleira» (*Iliada* 3. 329) e, com o epíteto *eikomos*, a deusas e mortais (cf., e. g., *Iliada* 1. 36, 2. 689, *Odisseia* 12. 389). Eurípides, fiel ao velho motivo épico, mantém a cabeleira como insígnia de uma Helena *coquette* que, depois de regressada a Esparta, no final da guerra, quando confrontada com a desgraça e a morte que se prolongam dentro das casas gregas no regresso dos heróis, mantém ainda a preocupação de cortar ao de leve alguns anéis de cabelo, como oferenda para a irmã falecida, Clitemnestra, sem lesar a sua bela cabeleira (*Orestes* 128-129). Hélia utiliza a mesma tradição em *Rancor* (pp. 43-46), onde os cabelos loiros de Helena representam a protagonista de um mito que ainda alimenta a fantasia dos mais novos, mas que simplesmente se perdeu com a decadência das velhas lendas; Helena usa, na nova imagem de Esparta, uma cabeleira egípcia a ocultar uma simples cabeça rapada.

uma ruiva, na memória (p. 6): «Nunca se cala: faz as perguntas, e responde, e ri-se».

Mas o fulgor dos cabelos tem, em Éritra, um sentido mais profundo que se esconde por trás do seu brilho ofuscante. Ele é a marca da sua identidade, a denúncia de uma filiação que pode funcionar como objecto de reconhecimento¹⁰. Aquele segredo que Melana, refugiada na sua conhecida prudência, desde sempre ocultara sobre a paternidade da filha aparece exposto, num grito ensurdecedor, pela cabeleira de Éritra. Abar é testemunha dessa revelação (p. 14): «Diz-lhe a verdade. O seu cabelo há muito que o disse a toda a gente!». Logo Jasão é capaz de somar, a esta denúncia geral, uma precisão, acrescentando à identidade um parentesco (p. 16): «Tão bela como Glauce. E tão parecida como sua irmã». Sobre Jasão, foram os cabelos fulvos de Éritra a exercer um primeiro fascínio, sensual, quase inconsciente, mas por isso mesmo genuíno. Como por instinto, a mão do Argonauta estende-se para uma jovem que «evolui alegremente em torno dele» e, mesmo sem de tal parecer aperceber-se, «acaba por pôr-lha no cabelo, distraidamente». Atração essa recíproca, como mais adiante (p. 35) o comandante da nau Argos recordará ainda: «Pensarás tu que não te olhava dia após dia? Que eu não via o modo como a cor do cabelo de repente te descia para o rosto, se eu passava?» Assim Hélia desdobra e amplia, para o âmago da sua privacidade, a ameaça contra os afectos e a segurança de Medeia. Porque antes de pôr olhos de desejo, e de interesse também, na distante Glauce, Jasão rendera-se à sedução de uma Éritra, próxima e oferecida; assim o confessa sem reбуços diante da escrava ao seu serviço (p. 22): «A culpa é tua. Foi a cor do teu cabelo o que atçou o meu desejo pela tua irmã».

¹⁰ Este é também um elemento conhecido da tradição clássica, a que Aristóteles dedicou vários capítulos da *Poética* (1452^a 30 – 1452^b 8). Particularmente relacionado com os cabelos como o móbil do reencontro entre irmãos há muito afastados é o famoso reconhecimento de Orestes, em Ésquilo, *Coéforas* 168-200, 229-230, onde Electra valoriza também a cor dos cabelos como o factor de semelhança, que justifica a afinidade natural entre si e o próprio irmão. Eurípides recorda, em tom de crítica, este célebre passo esquiliano, na sua *Electra* 513-531, e volta a colocar, diante de Electra, uma madeixa loira para a convidar a reconhecer, através dela, a presença de um saudoso Orestes.

Foi inspirado por esse fascínio que se dispôs a seguir a proposta de Creonte e a trocar a bastarda pela filha legítima e próxima do trono (p. 16); sem perder os encantos de uns cabelos que ambas as irmãs partilhavam, ganhava estatuto social e influência política, numa conveniente harmonia entre desejo e ambição. No texto português, a ameaça contra Medeia sobrevive à destruição de Glauce, a noiva prometida; para além da sua morte, Éritra resiste como objecto de uma outra proposta de casamento (p. 35): «Quanto a nós, Éritra, és agora a única descendente do rei. Ninguém duvida de que o seu sangue corre em ti, a ruiva cabeleira, esses olhos o confirmam. Passado o luto, ele te perfilhará. E reinaremos juntos em Corinto». A personalidade de Jasão reforça-se com esta capacidade de se apaixonar, para além de uma simples ligação de conveniência. Como também o cerco se aperta em torno de Medeia, na ameaça que se oculta dentro das paredes da sua casa. «É a cor do sangue», como reconhece Abar (p. 22), que circula diante da mulher repudiada, como uma inspiração.

Ao lado das servas, impõe-se a personagem da senhora, uma estrangeira da Cólquida e figura distante dentro do convívio doméstico. De acordo com um critério de hierarquização, definido pela relação de cada uma das personagens com o uso da palavra, Medeia goza de um ascendente amplamente reconhecido, que a coloca num patamar superior no plano dos mortais, a tocar a prerrogativa excepcional de quem possui dotes de magia. Temem-na os que a cercam, seguros de que a princesa da Cólquida não necessita de ouvir qualquer palavra para entender os pensamentos em sua volta; a reserva ou animosidade dos que a servem é-lhe perceptível, mesmo na ausência de palavras, porque, como Éritra compreende (p. 4; cf. p. 9), «ela consegue ouvir-nos a pensar». Perante a própria ambiguidade dos que lhe são mais íntimos, no limite o homem que ama e o pai dos seus filhos, Medeia antecipa-se às palavras e penetra os pensamentos profundos que lhes estão na origem (p. 18): «Finge nada saber e no entanto já tudo adivinhou. É bruxa».

Mas se um vestígio dos seus famosos «encantamentos» lhe reforça a capacidade de ouvir o silêncio, é com base na língua por que se exprime que a

nova Medeia constrói a sua personalidade de mulher e de bárbara. Este é um lado particularmente relevante na Medeia euripídiana, aquele que valoriza o sofrimento solitário da exilada, distante dos seus, esforçada na adaptação a um *nomos* alheio e desconhecido, mas vítima de desafecto e de repulsa num mundo que lhe recusa um verdadeiro acolhimento. Idêntica solidão é valorizada por Hélia Correia, expressa no «distanciamento linguístico» que afecta a estrangeira. Desde logo o corte da esposa de Jasão com tudo aquilo a que pertencia é por ela mesma expresso numa confissão significativa; diante da iminência do corte da última das amarras que faz dela um ser social – a aliança com o Argonauta – Medeia protesta (p. 21): «Aquilo por que eu deixei família, e pátria, e língua, e tudo o mais, a vida», recordando essa paixão fatal que a privou das que são condições essenciais à normalidade saudável da existência. Sobre o passado correu uma cortina de silêncio, reservando só para si a imagem de uma Cólquida – «Medeia nunca nos falou da Cólquida», p. 25 – que entendeu ocultar do mundo estranho de Corinto – «a minha história é só a minha história», p. 25.

Todavia, por uma necessidade muito humana, Medeia tentou restabelecer na Grécia os pilares necessários a uma construção de estabilidade e de rotina. Empenhou-se em organizar uma nova família, núcleo essencial de uma protecção baseada nos afectos; procurou acomodar-se numa outra pátria, onde a sua presença e inclusão fosse tolerada. Mas, como arma suprema – e aqui reside, em *Desmesura*, um elemento estranho à tradição do processo, conforme todavia com a linha dominante na criação de Hélia que seguimos –, esforçou-se por transplantar para o mundo novo a sua língua, para ela um traço estruturador da sua verdadeira identidade. Tentou criar, a esse nível, uma convivência com Abar, a escrava núbia, ela também uma estrangeira em terra grega; quis estabelecer com esta aliada natural uma cumplicidade linguística, ensinando-lhe o colco e assim construindo, entre ambas e o mundo hostil em sua volta, uma barreira de protecção. Sem sucesso, no entanto, porque em Abar não encontrou o eco da sua personalidade ferosa e determinada. É esta a imagem que

prevalece no quadro da aparição de Medeia, no que é a valorização implícita da faceta que se quer mais relevante no retrato, a de uma Medeia expatriada. Em desespero de levar a bom termo a sua tentativa, a senhora tem, perante a escrava núbria, aprendiz renitente das suas lições de língua, uma reacção de fúria, que é ao mesmo tempo um traço caracterizador da sua natureza desmesurada e o sinal evidente de desespero e desadaptação que, como nunca, lhe pesa sobre os ombros. Em nota de cena, Hélia sumaria assim o quadro da chegada das duas mulheres (p. 9): «Medeia atira Abar sobre uma esteira com uma exclamação enfurecida. Fala-lhe em língua estranha; Abar responde primeiro na mesma língua, depois começa a falar em grego, obrigando Medeia a acompanhá-la». Frágil e incapaz de corresponder à determinação da sua senhora – uma espécie de Ismena junto de Antígona, quando se trata, para as filhas de Édipo, de defender as prerrogativas da família –, também Abar desempenha, em contraste com Medeia, a função de uma espécie de espelho reflector de diferentes sensibilidades perante uma mesma crise. A pobre núbria, irmã de Medeia pela condição de estrangeira que ambas partilham, não hesita em confessar a debilidade que lhe caracteriza o espírito e a atitude – «Senhora, não me obrigues a falar na tua língua. Eu não consigo. Esqueço. Tenho a cabeça fraca», p. 10 – e a impossibilidade de corresponder ao impulso que comanda cada gesto da sua companheira, de rebelião e de exílio – «És a única com quem posso falar a língua dos meus pais e da feiticeira, minha tia. É o meu único consolo aqui. Vamos, fala-me em colco. Faz um esforço». No entanto, não lhe falta compreensão pela dor íntima que aflige Medeia, mas que exprime de uma outra maneira. Também ela empenhada na busca de uma identidade perdida, não é da força das palavras, talvez de contestação ou de um protesto activo, que se arma; o maior conformismo de que é dotada aconselha-lhe o silêncio e a procura de um pouco do sol dos antepassados, a cujos raios se acolha como a um refúgio discreto, mas consolador (p. 10), que convida à passividade ou até, quem sabe, ao asilo eterno que a morte generosamente concede.

Entre ambas está instalado um conflito de culturas, que torna a incompatibilidade de origens mais plural ainda e mais precisa. Dois factores igualmente relevantes caracterizam diferenças e distâncias entre criaturas provenientes de horizontes afastados: a língua e o clima. Desde o primeiro momento que a natureza helénica reagiu à presença de Medeia; uma incompatibilidade profunda entre uma Grécia «soalheira» e mediterrânica e a mulher do norte teve o dom de tornar suspeitas as conversas mais banais e descomprometidas. O aparentemente inócuo comentário sobre o tempo que faz – «ah, como chove!...», p. 5 – pôde servir de código para exprimir a tradicional incompreensão e suspeita a separar Gregos e Bárbaros (p. 5): «Toda a gente em Corinto passa a vida a estranhar estas chuvas tão intensas. Eu própria me recordo como era tão cheia de sol esta cidade. E quente! Os Invernos passavam num instante. Desde que ela chegou, vivemos nisto...»¹¹ Mas incompatibilidade equivalente separa também as duas estrangeiras, frio e calor marcando uma distância de antípodas entre a colca e a núbia. Porque se é manifesto, quanto a Abar, que «ela morre de chuva e escuridão», planta de solo quente tristemente transplantada para clima hostil, também Medeia sofre de igual ameaça, mesmo se inversa (p. 12): «Mas sob o vosso sol morria eu».

Se relevante é, todavia, para Medeia o alento de ouvir falar a sua língua, menos sensível neste ponto, Abar aceitou, com os diversos códigos que foi assimilando, a condição apátrida de uma escrava estrangeira; à sua língua materna, acrescentou o grego e mesmo o colco, flutuando, na palavra como na sorte, ao sabor de um destino sem rumo; recuperar a sua língua é, na instabilidade do exílio e servidão, um regresso à meninice que, para Abar, equivale ao fechar de um anel que se chama existência (p. 20). Perdeu assim o domínio de uma arma que Medeia manuseia com mestria e efeitos visíveis. Ao lado de uma Abar que se estiola por falta de calor, uma condição que não domina e a expõe à

¹¹ Cf. pp. 11, 17.

hostilidade e extinção em terra estranha, a princesa colca insiste em pronunciar estranhas palavras, que são o protesto da sua origem, e que aos ouvidos do Grego soam como uma reacção desconfortável, mas eficaz na revolta que exprimem (p. 17): «Para que insistes nisso? ... Em falar essa língua com a núbia! Estás cheia de atitudes antipáticas!»

Se a divergência linguística resulta, entre Gregos e Bárbaros, em hostilidade, a comunidade que o conhecimento do colco estabelece entre as duas exiladas tem o condão de, mais do que aliá-las na reacção ao exterior, de uni-las entre si, na revelação do lado oculto de uma natureza que só pelas palavras exactas se pode desvendar. O que escondera de todos os Gregos que a cercam, a intimidade da sua história colca, Medeia foi confidenciando, quase que involuntariamente, à sua única verdadeira interlocutora, Abar, a discípula a quem a sua língua se tornou penetrável. Por isso a núbia desfia todos os crimes do passado da senhora (p. 11) e pode reclamar a competência privilegiada de uma confidente (p. 27): «Ah Medeia, eu conheço-te tão bem ... Não foi em vão que me ensinaste a língua em que te iniciaste nos feitiços. As palavras não são senão o espírito das coisas que nomeiam. Sim, não vi somente o teu país. Eu vi-te a alma tão negra como tu. De certo modo, há entre nós um esboço de irmandade».

Para além desta relação mesmo se difícil, privilegiada com Abar, todas as outras teias humanas que vai tecendo em Corinto são marcadas pela desadaptação e conflito. Em círculo mais estreito, entre mulheres, sem sair dos limites do dia-a-dia doméstico imposto à condição feminina, Medeia tenta demarcar com nitidez o seu estatuto de senhora, a mão da autoridade sobre as escravas que a servem. Também este lado da personalidade da sua heroína o constrói Hélia com base no poder social da palavra. Porque afinal hierarquizar uma sociedade é um processo que se denuncia basicamente como um jogo de palavras, cuja correspondência com a realidade é precária. Num núcleo doméstico onde a identidade de cada um se revela como dúbia ou aparente, são as palavras que, como um carvão, legendam em traço nítido a verdade sob cada figura. É essa a questão que se instala no primeiro diálogo da peça entre as duas escravas,

mãe e filha, Melana e Éritra. No afã doméstico que as identifica como servas, instala-se a reflexão sobre o que seja o comportamento correspondente à sua condição. Cada reacção, mesmo a mais legitimamente humana – ou não são os sonhos, pelo menos, direito natural e rasgo de liberdade de cada homem? – se reflecte, como uma privação, sobre o estatuto do servo. Educar Éritra é para a mãe um exercício de combate à espontaneidade da natureza, dentro de uma metodologia ponderada do uso do silêncio e da palavra. Reprimir é silenciar, até as observações mais espontâneas, pelo que em todas elas possa existir de perigoso ou ousado. Domesticar é repetir palavras, que tenham o condão de substituir, ao instinto natural, o poder dominador do *nomos* (p. 4): «Éritra – Estás sempre a recordar-me. – Melana – Que tu és uma escrava? Realmente parece que te esqueces muita vez. Olha, desta barriga é que nasceste. Uma filha de escrava escrava é». Para depois, sobre a massa natural, imprimir traços de uma identidade que integra cada criatura nos sucessivos núcleos sociais, família e comunidade. Também neste momento, a construção por palavras de uma certidão de nascimento concorre com vantagem sobre o verdadeiro trabalho da natureza. É a própria dúvida que parece exigir o constante empenho de uma retórica convincente¹² (p. 5): «Éritra – E o meu pai? – Melana – Já to disse e repeti. – Éritra – Um escravo trácio que morreu nas minas. – Melana – Exactamente. Um escravo trácio. E então? – Éritra – E como era o seu nome? – Melana – E tu insistes! – Éritra – É que já me contaste tanta história ... E em nenhuma

¹² A dicotomia *nomos* / *physis* relaciona-se, entre os Sofistas, com Protágoras e coloca a famosa questão da individualidade como um oposto àquilo que são as práticas ou o conhecimento aceite por toda a comunidade. Para além do que é empírico e que não exige, portanto, a deliberação ou a opinião da cidade, há os valores, que se situam no campo da justiça, da moral, da convenção social sobre os quais é também o ser humano a decidir, não individualmente mas em grupo, e a exprimir-se por meio da linguagem. A palavra terá de ser então escrupulosamente ajustada ao conceito que representa. É à educação que cabe transmitir esse conhecimento, que é capaz de alterar as disposições instintivas de cada indivíduo e de o transformar num verdadeiro cidadão. E é pelo discurso que o processo se concretiza, ou seja, que cada um se educa ou forma como membro de legítimo direito de uma cultura. Cf. E. Dupréel, *Les Sophistes*, Neuchâtel, 1948, pp. 22-30; G. B. Kerferd, *The Sophistic movement*, Cambridge, 1981, cap. X; W. K. Guthrie, *The Sophists*, Cambridge 1971, cap. IV.

delas acredito». A própria natureza se encarregará de reclamar os seus direitos. Naquela cabeleira fulva que grita de exuberância no nome de Éritra, a *physis* como que faz ouvir o seu protesto, num agôn com *nomos*, seu permanente adversário. Mas, sob a pele, num nível oculto mas igualmente sensível, a perspicácia de que é dotado o espírito de Medeia adivinha um outro grito natural, que responde à dúvida de quem procura uma desejável conformidade entre verdade e aparência (p. 12): «Éritra – E poderás dizer-me aquilo que minha mãe me tem calado? Meu pai quem foi? – Medeia – Que queres que te responda? O que o teu sangue já adivinhou?»

Definidos os encadeamentos genéticos, vem depois a atitude, que cabe à *paideia* ir construindo por um longo processo de correcção e de repressão. Moldar o recorte de um escravo, filho de escravos, é tomar uma opção radical numa outra célebre dicotomia, que parece condicionar o comportamento em sociedade: palavra/acção. Falar é, para os escravos, uma arma de protesto, aquela ferramenta que lhes permite quebrar as grilhetas, pensar e exprimir-se como seres autónomos e livres, ultrapassar os limites coercivos da humilhação a que a sociedade os submete. Porque incompatível com a subserviência que deles se espera, a palavra é um luxo que lhes está proibido e o silêncio uma qualidade que têm de aprender, num difícil processo de conformação a uma identidade que lhes é imposta. Melana assimilou, com o tempo, essa imposição, resguardando, num silêncio discreto e prudente, a história de quem se tornou escravo¹³ (p. 9); com o sangue que, por herança, transmitiu à filha, quis transmitir-lhe também esse segredo de «comportar-se» como uma serva. A lição é simples, mesmo se dolorosa e *contra natura* (p. 9): «Eu ensinei-te a temer as palavras. São um luxo a que os Gregos se entregam por prazer como o vinho e os jogos. Para nós, é como alimentarmos a serpente dentro da própria boca. Quem espreitar para dentro de uma casa poderá distinguir os escravos pelo silêncio».

¹³ «Éritra – Quem te escravizou, mãe? – Melana – É história antiga. – Éritra – Que nunca me constate».

Se inibidos no uso da palavra – o que desde logo os coloca, na sociedade que inventou a grandeza de uma convivência democrática consagrada por uma expressão livre, no plano humilhante de propriedade ou objecto –, dos escravos é sobretudo esperada acção que, no seu caso, é estigma também de humilhação e servilismo. Executar, em silêncio, a rotina da casa é emblema natural de quem é escravo. Sonhar, falar são luxos proibidos, quando o dever manda amassar o pão (pp. 4, 13). Só mesmo a natureza terá o direito de lhes restituir aquilo que a sociedade humana bloqueou (p. 13): «A morte, mais piedosa que tu, estendendo a mão, compra-me sem moedas. Como todos, mudo por fim de dona».

Ser livre e objecto de uma *timê* reconhecida contém em si a prerrogativa de falar, ou antes, de ordenar e ver-se obedecido sem hesitação. Assim convive uma sociedade onde o poder fala pela boca dos que habitam os palácios, mesmo se a natureza de tal parece inibi-los. Glauce é jovem, mulher, imatura e despojada de autoridade. Mas é princesa, e por esse estatuto que o *nomos* lhe confere, ganha voz activa e impõe-se sem recalitrações; os que manda chamar comparecem, porque afinal (p. 6) «É a princesa. Manda mais do que tu. Mais que Jasão», reconhece Éritra perante o desagrado da mãe, afinal uma simples escrava; mesmo se desobedecida, Melana não deixa de reflectir, rendida a critério semelhante (p. 6): «Menos que o rei. Se o rei te proibir ...» No fundo desta escala social vêm os escravos que, se obrigados a quebrar o silêncio que os distingue, exprimem os limites que a própria condição lhes impõe numa submissão que se espera das respostas que deles se solicitam (p. 6): «Isso é resposta que uma escrava dê?»

Mais uma vez ambígua é a situação de Medeia. Excluída pela sua natureza de bárbara da hierarquização proposta por uma sociedade onde se mantém uma estranha, a princesa da Cólquida é, mesmo assim, a mulher do herói, em quem vagamente se reconhece «a senhora da casa». Mas a fragilidade da concessão, de alguém que continua a ver no estrangeiro o intruso, denuncia-se, desde logo, no que é o território feminino, onde a mulher grega impõe a sua autoridade.

Medeia vê-se compelida a reclamar a certidão de um estatuto que a palavra «senhora» restabelece. O próprio nome – o de Medeia – lhe parece impróprio e quase insultuoso, banalizando, na boca de uma escrava, os seus pergaminhos de princesa (p. 12): «Senhora! Assim se trata uma princesa. Esqueces? Julgas tu que, por me encontrar longe do meu reino, fiquei desprotegida?»

Este protesto, em nome da estabilidade e segurança, cai em ruínas, quando o desamor de Jasão retira à bárbara todas as prerrogativas. Vilipendiada pelas criadas (p. 13), vê fugir-lhe aquele nome de «senhora» a que se agarrava como uma naufraga (p. 18). Se na palavra «senhora», porém, a estrangeira quer recuperar o vislumbre de uma autoridade que perdeu ao exilar-se, ela não basta para trazer um conforto mais profundo à sua solidão, o do afecto. A própria reconhece que à Senhora é devido, como homenagem, o temor, mas excluído, como dádiva com ele incompatível, a amizade (p. 12). Esta é a verdade que Medeia vem penosamente a constatar quando, experimentada por tanto sofrimento, procura naquelas que a tratavam por «senhora» a compreensão, que a natureza consente entre mulheres, mas que o estatuto social torna impossível (p. 24): «Medeia – Somos todas mulheres. Quem me humilhar a vós humilha! Não sofremos nós com as mesmas bebedeiras dos senhores, com a posse brutal e com os partos? – Melana – Nunca tiveste essa conversa. Foste sempre tão arrogante, tão temível. Perder Jasão tornou-te humilde, foi?»

Mas, no campo dos direitos e afectos, o principal *agôn* que Medeia tem de travar, consagrado pela velha tradição euripidiana, é com Jasão, o amante e pai dos seus filhos, mas traidor. Tal como a Ama, no modelo grego, anunciava, na tensão que pressentia no ar confirmada pelo rosto furioso de Medeia, a proximidade de uma crise grave, também as novas servas, suas substitutas no *oikos* da heroína portuguesa, captam o efeito das tensões que sacodem um lar em ruptura (p. 6): «Éritra – Nesta casa o melhor é fingir que somos mudos. – Melana – Ora aí tens! De um mudo não resulta desastre algum».

O recontro entre Jasão e Medeia reserva-o Hélia para a Parte II do seu texto, depois de desenhado com cuidado o espaço de contestação contra a senhora

no plano da autoridade doméstica. A entrada do Argonauta desencadeia um conjunto de sinais negativos (p. 14): «tem um ar desconfortável, preocupado», pergunta sem preâmbulo por Medeia como se ela fosse a ideia obsessiva que o domina, mal repara no jogo de sedução da jovem Éritra, na quebra do que adivinhamos ser seu costume. É assim que o amante de outrora se aproxima da mulher que um dia seduziu e que, apesar de um longo caminho de afastamento, se vestiu e penteou com o cuidado que merece um encontro de amor. Antes que a imagem da colca se lhe ofereça, empenhada num já cansado exercício de atração, o recém-chegado reage à visão de Abar que lhe traz à memória – em sons indesejáveis – o pesadelo da sua vida (p. 14): «Novamente terei de ouvir falar aquela língua que é um ultraje à Grécia?» Ensimesmado com tormentos íntimos, Jasão não recupera do que é a sua tradicional hesitação ou cobardia. Se a deixou patente na execução da campanha suprema da sua carreira de herói – não fora a ajuda de Medeia e não teria sido capaz de dominar o dragão de guarda ao almejado velo de ouro! -, nunca a escondeu diante da vontade feroz de uma companheira, que lhe tornou a existência numa aventura permanente. Tão profundo é o seu temor perante a fúria de Medeia, que nem para o reconhecer lhe resta ânimo. Afligem-no, por isso, a par de pruridos de herói, reivindicações de marido, humilhado à ideia do domínio feminino de que não logra soltar-se. Expressar por palavras esse seu sentimento, «confessar» o medo que o atormenta é também façanha acima do alcance deste homem. Por isso a revelação desassombrada que uma escrava, em nome de prerrogativas que o convívio consente, ousa fazer da alma do senhor soa como um «insulto» (p. 15), quando não passa do simples registo oral de uma realidade irrefutável¹⁴.

¹⁴ Já na tradição grega, Jasão é modelo de um herói decadente e envilecido. De conquistador e comandante de uma empresa arriscada, foi-se tornando num homem vulgar, egoísta e centrado no seu bem-estar, material e social, tão covarde e dependente na conquista de um tesouro, como no que apenas diz respeito à gestão do quotidiano.

Adivinhando o *agôn* tremendo que se avizinha, Jasão escolhe cenário e ocasião mais convenientes¹⁵ a uma fragilidade que melhor que ninguém em si reconhece; contrariando a intimidade necessária a um confronto entre marido e mulher, nas crises que afectam o casamento, Jasão prefere a cozinha, o coração exposto da casa, e o testemunho das criadas, como um chefe fraco cujo sucesso depende do apoio das companheiras, em quem adivinha aliadas na cólera contra Medeia (pp. 16-17).

A mesma impotência, que o cenário do encontro já espelhava, se patenteia nas acusações que Jasão não ousa chamar suas, mas que desfecha por trás da voz anónima de um «todos em Corinto», para quem comodamente transfere uma repulsa que se vai tornando ódio (pp. 17-18): «Em Corinto todos se afastaram de mim por tua causa»; «todos te culpam pela chuva que não cessa de cair». Medeia reconhece, neste discurso inusitado, o herói fraco de outrora que ajudou na Cólquida. Do coro de recriminações de que a voz das criadas se faz eco, Jasão não sabe colher força, mas a debilidade patente de um homem a quem a tagarelice feminina submerge (p. 19); vítima de um mau sentido de *kairós* por que a sua cobardia é responsável, expõe-se agora, num terreno feminino que não domina, à tremenda prova de «encontrar as palavras certas» para exprimir, por trás da máscara de «todos em Corinto» os seus sentimentos e razões. Medeia estimula-o a falar, antecipa perguntas para facultar revelações. Mas falha ela também, a maga que tem fama de ouvir falar os pensamentos; colhida pela notícia das bodas com Glauce, emudece.

Este silêncio, que é também recuo sobre si própria e nega de uma última condescendência, revela em Medeia o recrudescer da ira e da violência. Adivinha-o, por intuição, o traidor, que passa a multiplicar razões (pp. 19-20),

¹⁵ A noção de *kairós*, o sentido da oportunidade que traz êxito ao discurso, observados o tempo e teor dos argumentos, é associada por Diógenes Laércio (9. 52) com Protágoras; Górgias voltou mais tarde ao mesmo conceito. Cf. A. Plebe, *op. cit.*, pp. 14 sq., 18; M. Untersteiner, *Sofisti. Testimonianze e Frammenti*, I, Firenze, reimpr. 1967, pp. 18-19.

numa tentativa de se refugiar nos argumentos; mas vai mais longe Jasão: numa cedência espavorida, pede até a Abar que fale em colco, que dê à dureza da sua confissão o mel suavizante da língua materna. Para ouvir de Medeia uma acusação directa e sem rebuços (p. 20): «Cobarde. Não te escondas atrás dela. Já te não servem as palavras gregas, tens medo de as sujar com a pestilência de um coração traidor?» Novos argumentos de Jasão inspiram-se nos do seu modelo; da explicação passa à mentira, afirmando, como única preocupação, os interesses dos filhos (p. 20), arredando da aliança com Glauce qualquer motivo para além de um simples acordo (p. 21). Para se confrontar, tal como o Jasão de Eurípides, com a agressividade de uma adversária impiedosa (pp. 21-22): «Não fales dos meus filhos! Não os uses como argumento para o teu desejo de te deitares com Glauce! Não transformes o instinto animal numa estratégia!». De novo Hélia, pela voz irada mas lúcida da sua heroína, afirma aquela que é, mais do nunca, a tensão que preside ao conflito, *physis* reclamando os seus direitos sob o verniz elaborado de *nomos*.

Trocadas palavras de denúncia que trazem à luz a verdade por trás das aparências, a ruptura torna-se decisiva; rasgou-se o último fio que prendia duas existências num caminho sem retrocesso. Antes apátrida pela fronteira que actos violentos ergueram entre Medeia e os seus, é agora Jasão a construir uma outra parede que a isola do mundo da humanidade e dos afectos (p. 22): «Nem vosso Zeus podia fazer voltar o tempo àquele instante em que ainda não tinhas dito nada. O mundo acabou. Começou outro»¹⁶. Para trás ficaram etapas que construíram um percurso de vida, opostas, no desfecho que tiveram selado pelo amargor das palavras, àquele tempo em que, entre Medeia e Jasão, existia uma

¹⁶ Esta ideia de que as palavras – quer as que constroem uma lenda, quer as que antagonizam criaturas humanas – possam ser um elemento propulsor na existência, colectiva ou individual, é um tópico repetido nos textos de Hélia Correia; cf. *Rancor*, p. 56: «Helena – Sempre a mesma conversa! Haja paciência! Já era altura de mudar de assunto. Etra – Como se fosse um passo de magia. Como se cada um abrisse os olhos e regressasse ao tempo antes de Helena». Afirmação semelhante é feita pela Ama de Medeia em Eurípides (1-13) que desejaria que o passado se desfizesse, para que a vida regressasse ao seu ponto de partida.

sintonia de almas, que dispensava a necessidade de uma formulação. Nessa altura, o Argonauta nada teve de pedir ou de explicar para garantir a adesão da princesa, por condição social inimiga. Então, nas profundezas destes dois seres, a natureza cantava hinos de amor e de empatia (p. 33). O sentimento profundo e verdadeiro dispensou palavras, talvez mesmo elas o deturpassem e confundissem. Só a hipocrisia e ocultos interesses as exigem agora, elaboradas, falsas, persuasivas.

Jogada entre sentimentos, intenções, objectivos inconfessáveis, ditados por impulsos contraditórios na alma humana, a história de Jasão e Medeia avalia-se pela precisão difícil das palavras. *Orthoépeia*, «o rigor da expressão», é um conceito a que Hélia regressa. Encontrar, para a fluidez das reacções emotivas, o nome exacto, dispõe das almas e condiciona a narrativa. Será «amor» a palavra certa para rotular a experiência vivida pela mulher colca e pelo chefe da nau Argos?¹⁷

Importa primeiro definir «amor». Experiente, Melana sentencia (p. 8): «Não se chama de amor um sentimento que existe só durante a escuridão», e assim alude a uma relação gratuita, esporádica, inconsequente como a que une o senhor aos encantos de uma escrava. Entre esposos o caso é diverso; mas aí, tudo o que seja apelo à sedução, estímulo ao impulso amoroso parece impróprio, desgastado por uma espécie de convencionalismo social (p. 14): «Melana – Ela está à tua espera. Vestiu-se, penteou-se para ti. Decerto se estendeu no vosso leito. – Jasão – Pareces uma velha alcoviteira. Isso não são maneiras de falar para esposos com filhos». Mas o casal que nos é dado ouvir vive a hora em que o tédio é sacudido pela ameaça de ruptura. Medeia reage à ideia de uma rival nas atenções de Jasão; e nos seus protestos vibra «o orgulho, não o amor» (p. 22). A forma como avalia a traição é nivelada por uma natural desmesura

¹⁷ Este é um dos motivos mais flutuantes em toda a tradição do mito de Medeia, definir que tipo de relação aproximou a princesa de Jasão. Cf., e. g., *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, I-II, ed. A. López e A. Pociña, Granada, 2002.

de carácter; por isso falta, para aquela revolta tremenda de que só ela é capaz, a palavra certa (p. 25): «Melana – E deveremos chamar amor a coisa tão medonha? – Medeia – Decerto não, eu bem procurei essa palavra nova. Não existe. Se houvesse uma palavra, eu poderia talvez achar conforto, convertê-la num sentimento que me consolasse». Porque a sede de violência que a afecta se não satisfaz com a destruição da rival e com o reflexo inevitável que terá em Jasão, Medeia vai mais longe, usa os filhos como instrumento de vingança, valendo-se da inocência das crianças como escudo contra qualquer suspeita. Não parece que seja só pragmatismo o que a leva a deitar mão desta estratégia. Ao envolver os filhos na tragédia, ela aposta na destruição total do lar que construiu e no aniquilamento de si mesma. Este excesso que transparece dos seus actos deixa atónitos os que os presenciam. Melana e Abar, mulheres da sua intimidade, procuram ainda compreender, ou seja, nomear tamanho turbilhão de alma (p. 28): «Abar – A pobre! Causaria compaixão se se chamasse angústia aquilo que sente. Mas em nenhuma língua eu sei dar nome à coisa sem medida que a possui. – Melana – Tu não conheces a palavra, Abar? Nunca a pronunciaste? É o ciúme. – Abar – Isto é mais que ciúme. É desvario».

Este amor, que o abandono fez ascender a ciúme, para finalmente se elevar a desvario, conhece o seu momento de justificação perante o Argonauta furioso, desfalcado de uma noiva que para ele representava a conquista de um novo tesouro. Conduzido, uma vez mais, pela mão de uma donzela apaixonada, o herói preparava-se para conquistar uma posição de prestígio e autoridade entre o povo a que pertencia. É a raiva o que torna loquaz e desmedido de palavras o Jasão, que conhecemos cobarde e temeroso. Loquaz e desmedido, que não oportuno ou subtil nas confissões que faz, numa revelação isenta de subterfúgios ou de mentiras. Jasão não grita o seu arrependimento, por ter cedido à sedução daquilo que Medeia um dia significou para os seus interesses do momento, a conquista de um tesouro e de uma coroa de herói que o redimisse da humana mediocridade. Na sua ira lança, como um insulto, a palavra «gratidão», onde era «amor» o que se esperava ouvir (p. 32). E a uma

Medeia perplexa perante a evidência do que fora até então uma suspeita, o Argonauta remenda, sem atenção pela *orthoépeia*, arma de sucesso num *agôn*, como na vida: «Amor. Talvez. São precisões desnecessárias, essas». É decerto esta confissão, desajeitada mas sincera, que desperta em Medeia o projecto do último dos seus crimes. Porque muitos – é o momento de recordá-lo – foram os que cometeu em nome da ambição do seu amado; até ao limite de «amor» se ter tornado sinónimo de «morte e violência». Não é sem razão que o Argonauta pode reconhecer (p. 32): «Dá-se o nome de amor a muita coisa. Até a uma força que destrói», no preciso momento em que um ruído anuncia a aproximação das crianças. Num derradeiro esforço de salvação, Medeia tenta ainda aliciar Jasão para a fuga, de Corinto, o limite dos seus sonhos, num regresso à Cólquida, que é também o retorno ao que foi o cais de partida para a sua aventura¹⁸. Porém Jasão tem também o seu projecto de um futuro, uma nova odisseia nos seus sonhos, onde têm lugar os filhos, os cabelos fulvos da jovem Éritra e, por moldura, a luz quente e esplendorosa de Corinto; para ser perfeito, o sonho contempla ainda as seduções do trono e do poder, onde se Jasão não chega pela mão de Glauce, a herdeira legítima, pode talvez chegar pelo amor de uma bastarda, Éritra, que o velho Creonte não deixará de reconhecer. Há coerência no projecto, que renova, com toques ligeiros, o quadro de ventura que almejava. Coerência não falta igualmente a Medeia, mais uma vez repudiada, ao predispor-se ao crime, reacção extrema que sempre foi a sua em momentos de dificuldade. É, como em Eurípidés, longo o monólogo com que Medeia avalia o estado de alma que a domina na hora do filicídio. Na suspensão de um golpe

¹⁸ É oportuno recordar, a este propósito, os comentários que valorizam, na *Medeia* euripídiana, a capacidade de pronunciar palavras mais próprias da moral heróica antepondo, a interesses materiais, valores do espírito e de afecto. É talvez essa a faceta que Hélia patenteia com esta proposta da sua heroína, que tenta ainda despertar no herói decadente que é Jasão ideais de dignidade e amor. A incompreensão que responde à sua proposta deixa-a isolada, como uma espécie de herói sofocliano, traído, humilhado, mas resistente e inquebrável. Sobre esta perspectiva, cf. K. M. W. Knox, 'The *Medea* of Euripides', *Yale Classical Studies* 25, 1977, pp. 193-225; E. Bongie, 'Heroic elements in the *Medea* of Euripides', *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 107, 1977, pp. 27-56.

que a todos fere – Jasão, o infiel, os filhos e o âmago do seu próprio coração – ela encontra ainda uma palavra que lhe dá o alento derradeiro (p. 37): «Essa palavra que os designa – mortais – não significa que tarde ou cedo hão-de morrer?»

Aqui termina a história de Medeia e começa a de uma cultura que deu forma e som ao seu sentir e ao seu viver. Porque contar o mito dos Argonautas será sempre pôr os olhos numa cultura, que colocou a sedução das palavras entre os supremos prazeres (p. 9). Sobre elas construiu-se uma outra noção de sociedade, dando a cada cidadão, como regalia suprema por todos reconhecida, a liberdade, que é também o direito de falar, sem limites nem temores (p. 9). Ter a prerrogativa de ser grego, e assim ter acesso a um mundo claro e superior, que contrasta com o bárbaro, é, antes de mais, conhecer a língua, mas também aspirar a uma glória que perdura para além da vida, immortalizada pela voz dos poetas (p. 13): «Glória alguma equivale à de reinar numa terra cantada pelos poetas. O que não é narrado, não existe».

É toda essa glória que Medeia desejava para os seus filhos, a de serem gregos de pleno direito, na vida como na memória eterna que domina a própria morte. Até constatar, nas palavras despudoradas, mas por seu mal verdadeiras, de Jasão que também este sonho era ilusório (p. 20). «Os filhos da estrangeira» não são afinal gregos, nem, de direito, herdeiros do trono de seu pai. Por isso se tornam simples objecto de manipulação entre progenitores desavindos: «argumento de desejo» para Jasão, «poção» nas bruxarias vingativas de Medeia. Repartidos entre forças em litígio, assim são desmembrados entre vida e morte. É esta a decisão suprema de Medeia (p. 37): «Meus filhos vão comigo para casa. Levarei deles o que de mim descende, a metade divina. Quanto aos corpos ofereço-os, estendidos, a seu pai».

Este é o remate da história de Medeia, que tal como os sentimentos jogados neste episódio, se afirma estranho, desconhecido, indizível. Atónitos se quedaram os que a ele assistiram ou dele foram parte. Como atónitos se hão-de quedar todos aqueles a quem for servido o eterno enigma desta história. É esse

o desafio que Hélia faz vibrar no último apelo da sua Medeia (p.38): «Cidadãos gregos, tudo o que vos cabe é somente ir contando a minha história até que um de entre vós a compreenda!» Afinal apenas uma questão de *orthoépeia*, para traçar o retrato preciso do que é insondável e fluido: os recônditos obscuros da alma humana.

Série
Documentos

•

Imprensa da Universidade de Coimbra
Coimbra University Press

2006

