

Maria de Fátima Sousa e Silva
Coordenação

Furor
Ensaaios sobre a
obra dramática
de Hélia Correia

COORDENAÇÃO EDITORIAL
Imprensa da Universidade de Coimbra
URL: <http://www.imp.uc.pt>

CONCEPÇÃO GRÁFICA
António Barros

PAGINAÇÃO
Inova

EXECUÇÃO GRÁFICA
Inova – Artes Gráficas
Porto

ISBN
972-8704-94-1

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

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, despretenso 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. Procedeu 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».

102

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. Hável, 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 Hélio 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).

Série
Documentos

•

Imprensa da Universidade de Coimbra
Coimbra University Press

2006

