

JOSÉ RIBEIRO FERREIRA  
PAULA BARATA DIAS  
Coordenação

# Fluir Perene

A cultura clássica  
em escritores portugueses  
contemporâneos



Coimbra • Imprensa da Universidade



MinervaCoimbra

COORDENAÇÃO EDITORIAL  
Imprensa da Universidade de Coimbra

CONCEPÇÃO GRÁFICA  
António Barros

PAGINAÇÃO  
António Resende  
[Universidade de Coimbra]

EXECUÇÃO GRÁFICA  
G.C. – Gráfica de Coimbra, Lda.  
Rua do Progresso, 13 • Palheira – Assafarge  
Telef.: 239 802 450 – Fax: 239 802 459

ISBN  
972-8704-20-8

DEPÓSITO LEGAL  
211155/04

© ABRIL 2004, IMPRENSA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA

OBRA PUBLICADA COM O APOIO DE:  
INSTITUTO DE ESTUDOS CLÁSSICOS

JOSÉ RIBEIRO FERREIRA

PAULA BARATA DIAS

COORDENAÇÃO

# Fluir Perene

A cultura clássica em  
escritores portugueses contemporâneos

## AUTORES

Fernando Pinto do Amaral

José Carlos Seabra Pereira

Maria Helena da Rocha Pereira

Ana Paula Arnaut

Luísa de Nazaré Ferreira

José Ribeiro Ferreira

Mário Garcia

Isabel Pires de Lima

Fernando Guimarães

Oswaldo Manuel Silvestre

Walter de Medeiros

Maria João Borges

Teresa Cristina Cerdeira da Silva



Coimbra • Imprensa da Universidade • 2004



MinervaCoimbra



## A RECEPÇÃO DOS TEMAS CLÁSSICOS NA OBRA DE HÉLIA CORREIA

Tivemos o privilégio de crescer com as histórias e os versos de Sophia de Mello Breyner Andresen, de Eugénio de Andrade, de Manuel Alegre, em cujas obras a cultura clássica é constantemente retomada e renovada. Os escritos de Hélia Correia são uma descoberta da maioridade, mas não menos sedutora, porque os mitos gregos e as figuras mais célebres da literatura grega ocupam um lugar cada vez mais importante numa obra iniciada em 1981 com o romance *O Separar das Águas* (2.<sup>a</sup> ed. 1985). Desde então Hélia Correia publicou mais três romances — *O Número dos Vivos* (1982; 2.<sup>a</sup> ed. 1997), *A Casa Eterna* (1991; 2.<sup>a</sup> ed. 1999) e *Insânia* (1996) —, as novelas *Montedemo* (1983; 2.<sup>a</sup> ed. 1984; 3.<sup>a</sup> ed. 1987), *Villa Celeste* (1985; 2.<sup>a</sup> ed. 1999) e *Soma* (1987), o folhetim *A Fenda Erótica* (1988), o poema *A pequena morte / Esse eterno canto* (em díptico com Jaime Rocha, 1986), a história para crianças *A Luz de Newton* (Ilustrações de Alice Aurélio, 1988) e as peças de teatro *Perdição — Exercício sobre Antígona*. Seguido de *Florabela* (1991) e *O Rancor — Exercício sobre Helena*, editado em Julho de 2000.

Aluna do ensino secundário, Hélia Correia aprofundou o conhecimento da Grécia antiga nas aulas de grego. Alguns anos mais tarde, foi convidada a integrar o elenco da tragédia «Édipo-Rei», de Sófocles, apresentada pela Comuna em 1988, na qual declamava em grego as palavras do Coro. Esta enriquecedora experiência teatral, que a levaria à Grécia, despertou-lhe a vontade de compor uma peça de teatro sobre a figura de Antígona. *Perdição — Exercício sobre Antígona* seria editada em 1991, mas o laço afectivo com a cultura clássica já se pressente no romance publicado no mesmo ano e que foi distinguido com o Prémio «Máxima» de Literatura.

---

(\*) Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

A estrutura narrativa de *A Casa Eterna* constrói-se a partir de uma sucessão de entrevistas que a narradora empreende no sentido de reconstituir o percurso existencial de Álvaro Baião Roíz (Alvarinho), poeta genial, «ser imponderável» cujos traços fisionómicos e de carácter se vislumbram sobretudo à medida que esse inquérito decorre. É durante uma longa reunião com D. Filomena, mulher já idosa, mas que em jovem convivera de perto com Álvaro, que surge a referência a dois conhecidos mitos gregos (p. 77-78)<sup>(1)</sup>:

Ela vai emergindo do passado de um modo que percebo irreversível.

— Falava-lhe de quê, o Alvarinho? — pergunto ainda, e vejo-a encolher-se, escapar-se-me das mãos. Há, porém, qualquer coisa que lhe agrada, que a leva a conceder-me essa memória:

— De palavras. Falava de palavras. Ele sabia os sentidos das palavras que tinham existido antigamente. Dizia que o meu nome: Filomena, que era o de um rouxinol. E assim por diante. Lá anda o rouxinol no meio das rosas, dizia-me ele, e eu na janelinha... Invenções dele, às tantas, eu sei lá. Acha que houve sentido nas palavras, outros, diferentes dos que têm hoje? Ele também dava a entender que sim.

Os seus olhos estão fixos no ecrã, mas ainda contemplam Alvarinho, os seus ombros um pouco inclinados para trás, para ganharem perspectiva sobre o muro. Às vezes, a pequena Filomena debruçava-se um pouco de mais no peitoril, prendiam-se-lhe as tranças na roseira que lhe trepava em volta da janela.

— Sabe que o Alvarinho me contava uma história assim, em episódios, como estas brasileiras? Um bocadinho cada dia, e eu zangava-me. Não sei porquê. Naquele tempo, a maior parte das histórias tinha esse feitio de folhetins... Era a história de um homem. Queria voltar à terra e nunca conseguia. Por isto ou por aquilo. As mais das vezes, eram mulheres, rainhas, que o prendiam. Bruxas, sereias, mulheres más e mulheres boas. Queriam ficar com ele, porque ele era bonito. E ele, no seu barquinho, zac, zac, por aqueles mares de Deus.

---

(1) Citamos a partir da 1.<sup>a</sup> edição (Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1991).

— Não se chamava Ulisses?

— Era o Ulisses, pois. Conhece a história?

Encara-me, risonha, um tanto admirativa. Há de repente um fio entre mim e o Álvaro que se torna visível, como uma semelhança de postura ou um trejeito, reveladores de consanguinidade.

A recordação das histórias que Alvarinho contava à jovem Filomena faz surgir uma nova luz sobre o carácter daquele homem que «sabia os sentidos das palavras que tinham existido antigamente». No entanto, o último parágrafo citado mostra que essa evocação contribui também para consolidar uma familiaridade com a narradora que até este momento do romance não é claramente perceptível.

Em relação à primeira história, convém recordar que o rouxinol é um símbolo universal da perfeição do canto, mas é também um símbolo da ligação íntima entre o amor e a morte<sup>(2)</sup>, pelo que traduz, com muita intensidade, a separação dos amantes.

No mito grego, que Alvarinho parece conhecer, esta ligação não podia ser mais forte: uma mãe (Aédon ou Procne, conforme as versões) tira a vida ao próprio filho, de nome Ítis ou Ítilo, inspirada por um acto de loucura, de acordo com o Canto XIX da *Odisseia* (vv. 518-523), ou pelo desejo de se vingar da infidelidade do marido (Tereu ou Zeto), que violentara a cunhada e ainda lhe cortara a língua, para que ela não revelasse à irmã o sucedido. Procne viria a descobrir a verdade e, ou por vingança ou levada pela loucura, matou o filho único e deu-o a comer ao próprio pai. No entanto, logo se arrependeu de tão terrível acto e implorou a piedade dos deuses que, comovidos com tanto sofrimento, a transformaram num rouxinol e à sua irmã, Filomela, numa andorinha. Esta versão era mais conhecida e foi divulgada em Atenas por *Tereu*, uma das tragédias perdidas de Sófocles.

Desde muito cedo, a tradição grega associou a morte de Ítis ao canto melancólico do rouxinol, que é um constante «itu, itu», porque a avezinha continua a chamar pelo filho que matou na sua condição anterior, enquanto

---

<sup>(2)</sup> Cf. CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des Symboles*, Paris, Robert Laffont/Jupiter, 1982, p. 826.

a andorinha, que perdeu a língua quando era mulher, apenas pode soltar um chilreio teimoso desprovido de som. Como referimos, este mito conheceu várias versões e uma fortuna surpreendente nas literaturas grega e latina. Os autores latinos, devido ao erro de um autor ou a uma confusão etimológica, confundem as metamorfoses, atribuindo à andorinha o nome de Procne e ao rouxinol o de Filomela e é esta tradição que parece estar subjacente no romance.

Por conseguinte, a evocação da história do rouxinol e da menina apaixonada debruçada à janela, tema que ocupa na literatura portuguesa uma presença significativa — citemos, por exemplo, a novela *Menina e Moça*, de Bernardim Ribeiro, ou *As Viagens na Minha Terra*, de Almeida Garrett —, confirma simbolicamente o que os leitores já sabem: que a relação entre D. Filomena e Alvarinho nunca se tinha concretizado numa verdadeira relação amorosa.

A segunda história é um dos temas mais tratados na literatura universal<sup>(3)</sup> e integra-se adequadamente neste romance: a evocação das aventuras de Ulisses e dos esforços que empreendeu para regressar a casa funciona como um símbolo do próprio percurso existencial de Alvarinho, pois também ele empreende esse esforço de regresso à casa de origem, depois de muitas errâncias e desencontros, para aqui encontrar o descanso eterno.

Não obstante a brevidade desta evocação, a presença destes dois mitos gregos constitui, em nossa opinião, um dos aspectos centrais do romance pelo seu significado simbólico. Essa importância reside ainda no facto de o episódio nos proporcionar um maior conhecimento acerca do próprio narrador, uma voz feminina tão enigmática como Alvarinho e versada igualmente nos mitos gregos.

Imortalizada como arquétipo da consciência individual contra a prepotência dos governantes e do Estado, Antígona tem despertado as maiores paixões desde que Sófocles levou à cena a sua peça homónima,

---

<sup>(3)</sup> Na Literatura Portuguesa, a última recriação do mito de Ulisses de que temos conhecimento é o romance de António VIEIRA intitulado *O regresso de Penélope*, editado em Maio de 2000 pelas Edições Colibri. Apresenta a originalidade de a acção, situada nos primeiros anos do séc. XXI, ser construída a partir das aventuras descritas na *Odisseia*, mas tendo Penélope como protagonista.



cerca de 442 a.C.<sup>(4)</sup> Não nos surpreende, portanto, que seja uma das tragédias mais discutidas, representadas e imitadas, à semelhança, aliás, do que acontece com a *Medeia* de Eurípides<sup>(5)</sup>. O tema de *Antígona*, pelas inúmeras questões que levanta e pelas discussões que proporciona, é também um dos que mais criações tem inspirado.

As duas peças de tema clássico de Hélia Correia são criações no sentido pleno da palavra. O subtítulo «Exercício sobre...» marca bem o afastamento consciente em relação a uma tradição literária mais consagrada e a expressão de uma forma própria excepcional. A *Antígona* de Hélia Correia foi escrita especialmente para a atriz Rita Salema e para a Comuna, e é um caso de afecto sentido e vivido, como ela própria revelou no texto de «Apresentação» da obra (p. 9):

Escrevi estes textos por afecto. E os casos de afecto não são laboratórios que dêem garantias. Nem podemos falar de riscos ou de arrojões. Ou de arrependimentos. São coisas que acontecem, mas, como em tudo, temos de dar contas.» (...) ««*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 o que se passa com as versões do amor que não nos desiludem.

*Perdição — Exercício sobre Antígona*<sup>(6)</sup> abre com a entoação de um *Ditirambo*, um hino em honra de Diónisos, marcado pelas invocações ao deus do êxtase, do enlouquecimento, da transformação, patrono do teatro grego. Por isso, como informa a didascália, a dança «é circular; pelo menos na intenção: visa entontecer até ao transe e à perda dos sentidos» (p. 17).

Este canto inicial (e que, segundo as orientações da didascália, será entoado ao longo da peça) não evoca apenas a ligação íntima, ainda hoje

---

<sup>(4)</sup> Sobre a data de apresentação da *Antígona* de Sófocles, vide Maria Helena da Rocha PEREIRA, *Sófocles, Antígona*. Introdução, versão do grego e notas (Coimbra 1987, 2.<sup>a</sup> ed.) p. 9-10. Todas as citações da peça se baseiam nesta edição.

<sup>(5)</sup> Uma das homenagens recentes a *Antígona* foi prestada no primeiro número de *Alma Azul. Revista de artes e ideias*, Coimbra, Outono de 1999, dirigida por Elsa LIGEIRO, que reúne os contributos de Maria de Fátima Sousa e Silva, Joaquim Cardoso Dias, José Tolentino Mendonça, Álvaro Alves de Faria, Rui Zink, Adília Lopes, Namibiano Ferreira, João de Mancelos, José Leon Machado, Valter Hugo Mãe, Joaquim Matos, Maria Eduarda Castro e Teresa Soares.

<sup>(6)</sup> Citamos a partir de *Perdição — Exercício sobre Antígona*. Seguido de *Florabela*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1991. Doravante adoptaremos o título abreviado *Perdição*.

pouco esclarecida, entre o nascimento do teatro grego e o culto dionisíaco, mas é também um dos temas da peça, símbolo da libertação efémera das mulheres e da rebeldia feminina num mundo conduzido pela prepotência dos homens. Talvez por isso, um dos temas predominantes é o do amor, articulado simbolicamente com o da morte:

Ah, o grande insensato,  
o passageiro,  
o risonho senhor  
da escuridão.  
Oh, por onde nos levas?  
Para onde?  
O som da tua flauta enrosca,  
enrosca,  
desce pelas goelas,  
queima e encharca.  
À roda, à roda, à roda,  
raparigas.

Temos o deus em nós.  
É isto o amor?  
Euoi, iú-iú!

Euoi, ó Baco!  
Ah, que longe está Tebas,  
longe a lei.  
Longe os terraços,  
longe os leitos, oh!  
Dá-nos o gozo, ó deus,  
escorrega e arde,  
delícia das entranhas, saborosa  
perdição dos sentidos.  
Faz-nos voar.  
Arranca-nos soluços.  
Amanhã morreremos  
e é preferível

pensar que por ti, sim,  
valeu a pena.

A introdução de elementos e referências ao culto dionísíaco, praticado exclusivamente por mulheres e que o mito ligava à cidade de Tebas, onde também decorre a *Antígona* de Sófocles, é um dos aspectos originais de *Perdição*, cuja complexidade tem sido sublinhada pelos críticos. Esta complexidade advém, em parte, da organização dramática que se apoia num plano de acção triplo:

1.º) O plano de Tirésias, o velho adivinho, cego, que no original sofocliano tenta, em nome dos deuses, aconselhar Creonte a retractar-se, e que no final da sua intervenção, perante a atitude intransigente do monarca, revela as maiores calamidades para a dinastia de Tebas;

2.º) O plano dos Vivos, que tem como cenário o pátio do palácio de Tebas, na primeira parte da peça, e depois a Sala do Trono, na segunda;

3.º) O plano das Mortas — *Antígona* e a sua Ama —, que vão atravessando um campo de asfódelos na penumbra, enquanto se desenrola o plano dos Vivos.

De acordo com a didascália, Tirésias está situado longe do local da acção e tem a função de comentar os acontecimentos. De facto, após o ditirambo inicial, a sua primeira fala assume uma função semelhante à do prólogo das tragédias gregas, no qual se especificam as linhas gerais de orientação da peça. No entanto, o adivinho comenta sobretudo a inércia que muitas vezes habita os espectadores, a sua posição confortável que os afasta irremediavelmente dos acontecimentos que decorrem em cena (p. 23):

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.

Tirésias terá, por conseguinte, a função de manter intacto o «fio da tragédia», para que os espectadores não se percam demasiado, e a partir do momento em que se cala, ouvem-se as palavras, simultâneas, de *Antígona-viva* e de *Antígona-morta*. A sobreposição dos tempos traduz-se na dupli-

cidade discursiva que, ao nível gráfico, é indicada pela divisão vertical do texto: na parte esquerda surgem os diálogos dos «Vivos», que ocupam o plano principal da acção; na parte direita, as falas das «Mortas» — Antígona e a sua Ama — esclarecem o sentido das palavras ambíguas ou pouco rigorosas dos «Vivos». No plano das «Mortas» já não há lugar para a mentira ou para a dissimulação, pelo que é também neste plano que se revelam os pensamentos e os sentimentos reais das personagens.

No texto de apresentação da peça, Hélia Correia referia-se ao modo como retoma os temas clássicos na sua obra, dando-lhes a sua forma própria. Nesta peça, essa «transformação» é sobretudo evidente na construção psicológica das personagens, bem como na criação de outras, como é o caso da Ama de Antígona e do Criado de Creonte, mais conselheiro do que criado, o que desfavorece significativamente o monarca.

A figura de Antígona, em nossa opinião, afasta-se bastante da imagem cristalizada na tradição literária da heroína que, em nome das leis não escritas dos deuses, toma a decisão de enfrentar um monarca prepotente, sabendo, desde o início, que essa ousadia significa uma provável condenação à morte. Na peça de Hélia Correia, Antígona tem essa mesma força e ousadia, mas é sobretudo uma figura sofredora, com dificuldades de adaptação à vida normal do palácio e que não consegue libertar-se dos traumas de uma infância difícil vivida na miséria e no exílio. Por essa razão, não desperta simpatias nem é capaz de sentir o amor, mesmo quando ele se apresenta sob a forma de afecto materno (de Eurídice, a sua grande defensora) ou de paixão arrebatada (declarada violentamente por Hémon). Morta, Antígona confessará que a irritavam as atitudes maternas da tia e a sua excessiva amabilidade, à qual não conseguia corresponder, embora não lhe faltasse vontade (p. 49-51).

Portanto, estamos perante uma figura que não tem capacidade de amar e que até tem gosto em atrair sobre si a desgraça: «Tenho medo e no entanto parece-me que é o medo que eu amo» (p. 53). Levantam-se mesmo dúvidas sobre as motivações que terão levado Antígona a desrespeitar a lei promulgada por Creonte. Eurídice proclama que foi «por grande piedade que ela arriscou a vida para sepultar o irmão» (p. 47), mas a irmã, Isménia, levanta o braço acusador: Antígona «nunca escutou conselhos razoáveis. Só ouve a voz do escândalo» (p. 46); ela detestava os irmãos, apenas quis chamar as atenções, desafiar as leis, lançar o ódio à sua volta (cf. p. 47-48).

Curiosamente, se Isménia apela ao perdão do monarca, não a inspiram os sentimentos fraternos: a piedade do rei «irá estragar-lhe o efeito do espectáculo, agirá como o mais duradouro castigo.» (p. 48). À medida que o drama caminha para o seu desfecho, surge ainda a suspeita, avançada por Creonte, de Antígona ter agido por loucura (p. 50), ideia que parece ser confirmada pelas palavras da Ama, quando observa que a filha de Édipo não tinha sequer uma boa razão para enfrentar o poder (p. 53).

É neste aspecto que me parece residir o maior afastamento entre a Antígona de Hélia Correia e a de Sófocles, pois enquanto a primeira se limita a comentar, de forma fria e lacónica, as suas motivações («Qualquer coisa que tinha de ser feita», p. 47), a segunda, não obstante as censuras do Coro de anciãos de Tebas, que por diversas vezes sublinha o seu temperamento exaltado e pouco prudente, é essencialmente motivada pela *philia* («amizade») e pela *eusebeia* («piedade»), como tem sido salientado<sup>(7)</sup>, ou seja, age por devoção à família e coloca acima das determinações humanas a obediência às leis eternas e imutáveis dos deuses (cf. vv. 445-473). Recordemos, para concluir, que é sua esta afirmação célebre: «Não nasci para odiar, mas sim para amar.» (v. 523). Não deixa, portanto, de ser significativo em *Perdição* o comentário da Ama, quando entra em cena na segunda parte da peça, em pleno confronto entre Creonte e Antígona: «Pronto. Aí está Antígona como sempre quis estar. Só e ameaçada, num campo de batalha.» (p. 50).

A personagem de Hémon sofreu também um processo profundo de adaptação, revelando-se, no seu comportamento e modo de pensar, quase uma antítese da figura homónima criada por Sófocles. Parece amar Antígona, mas de uma forma excessiva e violenta, e a declaração prepotente desse amor é uma confirmação do seu carácter pouco elevado: «Hás-de ser minha esposa. Ou minha concubina. Por lei ou pela força. Estou determinado a possuir-te.» (p. 31).

Não deixam de nos surpreender estas palavras, pois na peça de Sófocles o filho de Creonte representa por excelência a lei e é em nome dela que ousa convencer o pai a não matar a sua noiva. Sublinhe-se que é durante este confronto que temos conhecimento da posição da cidade que, segundo as

---

<sup>(7)</sup> Vide Maria Helena da Rocha PEREIRA, *Sófocles, Antígona*, p. 30.

palavras de Hémon, admira, silenciosamente, a atitude corajosa de Antígona. Torna-se, por outro lado, evidente o despotismo de Creonte quando exclama: «E a cidade é que vai prescrever-me o que devo ordenar?» (v. 734).

Portanto, na peça de Sófocles, o encontro entre Hémon e Creonte confirma não só o despotismo do monarca, mas põe também a ênfase na glória inerente à decisão de Antígona em enfrentar este despotismo. No final do episódio, Hémon parte desesperado por não ter conseguido demover o pai, referindo vagamente a intenção de se suicidar, o que virá a acontecer efectivamente. Não ousa desobedecer nem sequer propor, como na peça de Hélia Correia, uma solução menos heróica, mas certamente eficaz, para salvar Antígona (cf. p. 55-56). Se a proposta vem confirmar, por um lado, a falta de nobreza de carácter do filho de Creonte — é Antígona, aliás, quem rejeita tal possibilidade de salvamento — não deixa, contudo, de ser cativante e talvez esperássemos do Hémon sofocliano uma atitude mais determinada do que a simples subjugação à vontade do rei. É sobre esta figura que nos debruçaremos a seguir.

Após a segunda intervenção de Tirésias, o plano de acção dos Vivos tem como cenário a Sala do Trono. As primeiras palavras de Creonte, que dialoga com o seu Criado, são elucidativas da sua hipocrisia e cinismo (p. 41):

O manto. Mais direito. Assim. Que ninguém possa fazer comparações desfavoráveis. Pronto. Vai começar tudo de novo. Eles matam-se uns aos outros para entreter os nervos e cá estou eu para reinar nos intervalos. Cansa-me esta família. Ninguém me poderia censurar se me alegrasse por já só restarem poucos.

As palavras de Antígona-morta são bem mais esclarecedoras (p. 42): «Mataram-se um ao outro e o meu tio ficou sozinho sobre o trono. Estava cheio de orgulho...». Mas não é tanto o governo que Creonte aprecia, mas o poder que ele pode conferir. Como na tragédia sofocliana, o rei interpreta a desobediência ao seu decreto, que proibia a sepultura do corpo de Polinices, como um ataque político, um desafio à sua autoridade. O temor que impõe às pessoas que o rodeiam é um dos traços marcantes da personagem de Sófocles, mas na peça de Hélia Correia este temor chega a surpreender o próprio monarca. Durante o confronto com Antígona, assistimos a uma inversão curiosa de papéis, pois se aquela se mantém firme

e inabalável, Creonte necessita que o Criado o lembre da importância da sua autoridade (p. 49): «Se tu tirares valor a essa ordem só porque alguém da família a afrontou, perderás o respeito para sempre». Longe da figura déspota e prepotente que na tragédia de Sófocles entendia a condenação de Antígona como um aspecto essencial ao cumprimento do seu programa político, este Creonte é incapaz de tomar decisões por si, precisando de ouvir os conselhos de um Criado. Preocupa-se demasiado com a impressão que pode causar junto dos súbditos e, a certa altura, parece que o castigo de Antígona se volve no seu próprio castigo, por ter tomado decisões sem medir as consequências (p. 50):

**Creonte** — Mas, minha filha, é claro que não posso entregar-te ao horrível castigo. Nem, por muita frieza que tente conservar neste meu raciocínio, encontro proporção entre o teu gesto e aquela morte horrível por emparedamento...

**Antígona** — Devias ter pensado nisso antes. Que uma tua sobrinha, ou a tua mulher, ou mesmo um dos teus filhos...

**Creonte** — Não supus que existisse um louco em minha casa!

Mas o desequilíbrio de forças não fica por aqui. É a própria Antígona que enumera as vantagens, para Creonte, da sua condenação (p. 54):

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.

A ordem definitiva, porém, não será proferida pelo monarca — abalado por uma indisposição que lhe põe a cabeça em brasa —, mas... pelo Criado! E quando Eurídice fala na desgraça que se abateu sobre o palácio, o comentário daquele não poderia ser mais adequado (p. 57): «Que desgraça, rainha? Não há desgraça aqui. Cada qual segue a sua vocação.»

Nos momentos finais da peça, Antígona é uma figura despedaçada e que tem dúvidas sobre a decisão que tomou. A resposta está no plano das «Mortas», onde descobre que, afinal, a morte não traz glória, nem sequer liberta: «...É bem preferível a vida miserável das mulheres.» (p. 57).

Como começara, são as palavras de Tirésias que encerram a peça: falam em orgulho e desespero. Agora que os mortos se calaram para sempre, os homens «ficarão a vida inteira a perguntar-se como teria sido se ousassem e perdessem. Como a pequena Antígona.» (p. 58).

Não pretendemos demorar-nos na análise desta peça, que tem sido objecto de vários estudos importantes<sup>(8)</sup>, e destacaremos, para concluir, a presença de um tema que, entre muitos outros, será retomado em *O Rancor — Exercício sobre Helena* e surge em evidência com a entrada em cena de Eurídice (p. 27):

**Antígona** — Estamos em paz, não é?  
(*Entra Eurídice*)

Eurídice — Estamos em paz. Que bom, minha sobrinha, ouvir essa palavra dos teus lábios. 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.

Como sabemos, este estado de paz não será duradouro, porque os homens, como observa a Ama, «não amam a paz» (p. 28), revêem-se apenas no sangue dos inimigos, parafraseando as palavras de Eurídice (cf. p. 36). Assim, os irmãos de Antígona acabarão as suas vidas a lutar um contra o outro e Creonte ascenderá ao poder. E quando este pergunta ao Criado o que esperam dele os súbditos, a resposta não poderia ser mais esclarecedora: «Nada mais. Prosperidade e paz. E, é claro, um exército de luxo que brilhe ao longe e assuste os inimigos a ponto de os desanimar do ataque.» (p. 42).

Se a paz é difícil de alcançar quando o clamor da guerra ressoa continuamente no coração dos homens, o amor é algo quase inacessível, uma ilusão das mulheres (p. 34):

---

<sup>(8)</sup> Vide Maria de Fátima Sousa e SILVA, «Duas versões do tema de Antígona no teatro português contemporâneo: *Antígona* de Júlio Dantas e *Perdição* de Hélia Correia», *Humanitas* 50, 1998, 963-1000, e «A imortalidade de Antígona», *Alma Azul* 1, Outono, 1999, 3-5; Carmen Isabel Leal SOARES, «O exílio afectivo de Antígona na *Perdição* de Hélia Correia», in *Raízes Greco-latinas da Cultura Portuguesa*. Actas do I Congresso da APEC (Coimbra 1999) 359-374, e «A *Perdição* de Antígona por Hélia Correia», *Boletim de Estudos Clássicos* 29, Junho 1998, 125-128.



**Antígona** — Não. Diz já. Diz-me tudo o que pode esperar-se do amor.

**Ama** — Do amor!

**Eurídice** — Que queres tu que eu te diga do amor? É matéria de deuses, feita para ser cantada.

**Antígona** — E de mortais? ...

**Ama** — É coisa de mulheres.

**Eurídice** — É uma sombra. Estendes 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, aí tens.

Perante tais expectativas de vida, algum dia Antígona poderia ter encontrado o seu caminho?

Os temas para os quais chamámos a atenção estão também presentes, como veremos, na última peça de teatro de Hélia Correia, baseada igualmente num tema clássico muito célebre: Helena de Tróia.

Integrada na nova colecção de teatro da Relógio D'Água, esta obra apresenta uma capa invulgar, dominada pelos tons escuros e na qual o título surge inscrito a vermelho sangue, cuja imagem de fundo — uma fotografia do que parece ser uma estátua grega — evoca Lee Miller, a famosa fotógrafa americana, em tempos um mito da beleza feminina, uma verdadeira Helena com os seus cabelos louros e rosto de deusa.

Coincidência ou intenção, a beleza de Helena e a sua influência no conflito que opôs Gregos e Troianos é um dos temas principais desta peça. A linhagem divina e a beleza singular, coroada pelos deslumbrantes cabelos, distinguiam a rainha de Esparta, mas terão sido a principal razão para o desencadear de uma guerra tão sangrenta? É caso para pensar em insensatez, como afirma Heródoto a propósito do rapto das mulheres de Argos pelos Fenícios, pois, observa o historiador, se tal acção é injusta, a sua vingança é prova de falta de senso: «é evidente que, se elas não quisessem não teriam sido raptadas»<sup>(9)</sup>.

---

<sup>(9)</sup> Heródoto I.4.1-4. Citamos a partir da edição Heródoto, *Histórias*, livro I.º Introdução geral de Maria Helena da Rocha PEREIRA. Introdução ao Livro I, versão do grego e notas de José Ribeiro FERREIRA e Maria de Fátima Silva, Lisboa, Edições 70, 1994.

Em epígrafe surgem os três célebres versos sobre Helena do poeta grego Estesícoro (Hímera, séc.VII-VI a.C.)<sup>(10)</sup>:

Não é verdade esta história.  
Não embarcaste nas naus de sólidos bancos.  
Não foste à fortaleza de Tróia.

Estes versos põem em causa a motivação principal — apontada pela tradição épica — da Guerra de Tróia, pois negam a ida de Helena para aquela cidade, e relacionam-se intimamente com o que, em nossa opinião, é um dos temas fulcrais da peça: quer tenha ido para Tróia de livre vontade ou à força, até que ponto é Helena culpada das desgraças dos Gregos e dos Troianos? Terá fundamento o RANCOR das mulheres gregas e troianas contra a mais bela da Grécia? Ao tema da «culpa» de Helena outros se vêm juntar, não menos importantes: o já referido *topos* da sua beleza, que recebe nesta peça um tratamento muito único, a oposição entre o poder da guerra, ansiada pelos homens, e a debilidade da paz, desejada pelas mulheres — que surge também, como vimos, em *Perdição* —, o tema da «veracidade» dos cantos dos poetas, e, naturalmente, os temas relacionados com a Guerra de Tróia e com a família dos Atridas.

Do ponto de vista da organização dramática, esta peça é constituída por três actos e epílogo. Como ponto de partida, inspira-se no episódio principal do Canto IV da *Odisseia*, a visita de Telémaco à corte de Esparta, na sua viagem em busca de notícias sobre o pai. A recepção ao filho de um dos maiores heróis gregos acaba por conduzir os elementos da família real de Esparta a comentarem os antecedentes, motivações e consequências de uma guerra que, nas palavras possantes do Coro do *Agamémnon* de Ésquilo, condenou «Dânaos e Troianos, igualmente, a lutas sem conta, tudo por causa de uma mulher que foi de muitos maridos» (vv. 62-63)<sup>(11)</sup>.

<sup>(10)</sup> Fragmento II Diehl. Tradução de Maria Helena da Rocha PEREIRA, *Hélade. Antologia da Cultura Grega*, Coimbra 1998, 7.<sup>a</sup> ed., I 17.

<sup>(11)</sup> Tradução de Manuel de Oliveira PULQUÉRIO, Lisboa, Edições 70, 1992.

A peça abre com a preparação do discurso que Menelau elaborou para receber Telémaco, enquanto aguarda que Helena e Hermíone estejam prontas para o receberem. Logo aflora nos lábios do rei o *topos* da beleza lendária e deslumbrante da rainha de Esparta quando, aborrecido com a demora das mulheres, exclama (p. 12):

As mulheres! Mas Helena não precisa de enfeites. Podia apresentar-se esfarrapada, suja, e ainda assim ofuscaria toda a gente.

Na verdade, não é bem assim, como se confirmará. Se para Menelau Helena continua a ser «a mais deslumbrante das mulheres» (p. 13) e para o jovem Telémaco ela é a própria luz do sol (cf. p. 15), já Hermíone dirá mais tarde que a mãe «está farta dessa história de beleza» (p. 44). Ora, quando Helena entra em cena não é o seu magnífico cabelo louro que ostenta, mas um dos tais enfeites de que falava Menelau, uma cabeleira egípcia, que se revelará de grande significado no drama. Esse adereço evoca, ainda que não necessariamente, a estadia de Helena no Egipto, e põe em causa as recentes palavras de Menelau, segundo as quais a beleza da esposa dispensava ornamentos. A tensão entre as personagens no 1.º Acto atinge o seu auge precisamente no momento em que pedem a Helena para tirar a cabeleira. Para espanto de todos, os seus magníficos cabelos já não existem. Mais uma vez, a rainha de Esparta foi forçada a agir contra a sua vontade, mas agora a sua humilhação estende-se ao próprio marido que leva uma vida de ilusão e não conhece realmente a esposa.

No diálogo inicial entre Menelau e a escrava de Helena, Etra, mãe de Teseu, sobressai um outro tema tão importante como o que acabámos de comentar e com ele intimamente relacionado, que é o do sentido da realização da Guerra de Tróia. Se para Etra não passou de um massacre, perfeitamente evitável, que apenas trouxe sofrimento e destruição, Menelau apenas consegue ver a campanha militar como algo de extremamente positivo, mesmo desejável e até útil às mulheres, que passam a vida enclausuradas no gineceu (cf. p. 12). Ao longo da peça vai tomando forma a possibilidade de o rapto de Helena não ter sido mais do que um pretexto para os Gregos conquistarem Tróia ou então um mero «jogo de imortais» (cf. p. 28). Helena, como dirá a Orestes, no final do 2.º Acto, não tem dúvidas de que foi essa a única motivação da guerra (p. 72):

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?

É ainda no 1.º Acto que se evidencia um outro tema que nos parece importante, para o qual já chamámos a atenção na análise de *Perdição*, que é a oposição entre o desejo de guerra dos homens e o desejo de paz das mulheres: «As mulheres falam contra a guerra, os homens zangam-se. É sempre assim.» (p. 14) — afirma Helena; mas os homens, sobretudo quando vivem à sombra dos feitos do passado, só sabem falar da guerra, mesmo quando pensam como Menelau, para quem a paz, nas suas próprias palavras, é «outro asseio, é outra mesa, é outra cama» (p. 14).

Esta oposição acabará por revelar a misoginia de Menelau e do genro, Pirro, que no primeiro é mais fruto da educação heróica, mas no segundo é um claro defeito de carácter (p. 39), São de Pirro estas palavras:

Têm mimo de mais estas mulheres. A vida livre em Esparta sobe-lhes à cabeça. Se o primeiro perigo para o mundo é a fala, então logo a seguir vem a mulher. Se lhe passa pelas ventas o cheiro a liberdade, toma o freio nos dentes e adeus.

Torna-se claro que a paz é insuportável para estes heróis que têm, por isso, de encontrar um escape que, como bem observa Helena no diálogo com Orestes, já no 2.º Acto, passa sobretudo por insultar as mulheres (p. 64):

Que cansativos se tornaram todos os homens desta terra, desde os reis ao mais enlouquecido vagabundo! A falta que lhes faz a guerra! O mais parecido que agora acharam para se entreterem é insultarem as mulheres!

À medida que decorre a recepção a Telémaco, não é difícil perceber que o ambiente na corte de Esparta é de velada animosidade, que a pouco e pouco se torna cada vez mais real, a ponto de já não ser possível

escondê-la: «Parece que ainda temos o deus da guerra em nós e não sabemos já o que fazer com ele.» — reconhece Menelau (p. 31). Resta o fingimento, a ironia, o gracejo, a resignação (p. 42):

**Menelau** — Não vás pensar que não gostamos uns dos outros. Temos grande sentido de humor, é o que é. Entretemo-nos muito com piadas.

**Helena** — É uma corte bem-disposta, a minha.

De uma família que tem atrás de si um passado de crimes não se esperaria outra coisa, mas para este ambiente pesado e nervoso muito contribui a figura cruel e ofensiva de Pirro, o filho de Aquiles e marido de Hermíone. Diga-se, a propósito, que esta relação, resultando de uma aliança familiar, como revela Helena (p. 98), é particularmente conflituosa. Hermíone odeia a paixão do marido pela guerra, odeia a sua arrogância. Pirro está sempre zangado, como observa Helena (p. 14), mas ao contrário de Menelau, que se preocupa sobretudo com a impressão que pode causar nos outros — uma das características que tem em comum com Creonte —, parece que o único desejo do filho de Aquiles é provocar o ódio à sua volta.

Helena não se atemoriza com as suas ameaças e demonstra maior força de carácter do que o próprio rei, que se acobarda perante Pirro e nem sequer o obriga a respeitar os deveres de hospitalidade (cf. p. 24). No entanto, Helena acaba por ser uma figura de sentimentos ambíguos. Se, por um lado, está farta de suportar uma culpa que, em sua opinião, não tem, por outro, reconhece que contribuiu para a guerra e parece até sofrer com os remorsos, como no início do 2.º Acto. Percebemos, pelas observações de Etra, que há um pouco de fingimento nesta atitude. A mãe de Teseu é uma mulher franca, uma espécie de voz da consciência muito incomodativa para os senhores de Esparta e para Pirro. Não esconde o rancor que sente por Helena, sobretudo por causa das sucessivas ligações amorosas. No entanto, como observa Menelau, as duas mulheres são, «na verdade como mãe e filha» (p. 17) e une-as, pelo menos, aquele ódio contra o absurdo de certos valores heróicos tão aclamados pelos homens.

Por mais autêntico que seja, o remorso de Helena não é, por enquanto, tão sofrido como o de Orestes, que entra em cena a meio do 2.º Acto, «andrajoso, gesticulando como um louco» (p. 52), porque sente a presença

das Erínias, as deusas do remorso. No diálogo entre as duas personagens, surgem como temas principais o assassinio de Agamémnon por Clitemnestra e a consequente vingança, mas o momento mais intenso e dramático é o do reconhecimento entre tia e sobrinho. As palavras de Orestes não poderiam ser mais significativas (p. 71):

A rainha de Esparta? A prostituta? (*Cospe-lhe*) Nem sequer é bela como dizem. Foi por isto... Por esta mulherzinha que morreu tanta gente numa guerra? (*Dá-lhe um pontapé. Ela não se defende*).

Mais uma vez, as palavras indignadas de Orestes evocam os dois temas que temos vindo a sublinhar — a beleza lendária de Helena e a motivação da Guerra de Tróia —, mas o que também chama a atenção é a atitude de resignação da rainha. No 3.º Acto vamos encontrar uma Helena que já avista as Erínias e chama a si uma culpa que Etra tem dificuldade em reconhecer (p. 76). Curiosamente, é também neste Acto que surge realmente como vítima ou juguete nas mãos dos homens e mulheres, enquanto Pirro se revelará um criminoso de guerra, executor de Policena e de Astíanax.

Em *O Rancor* Hélia Correia retrata-nos a família real de Esparta a tentar sobreviver após a Guerra de Tróia sob um manto de mentira e ilusão, sem procurar resolver os problemas que perturbam realmente a harmonia que tanto deseja. Mas esta peça é também uma reflexão sobre os valores dos heróis celebrados pelos poemas épicos ou mesmo pela tragédia. Por essa razão, o canto dos aedos é evocado, por diversas vezes, para sublinhar um confronto entre as versões poéticas, favoráveis aos heróis, e as outras versões, que apenas servem a verdade dos vencidos ou a dos esquecidos. No início da recepção, Telémaco manifesta o seu deslumbramento por se encontrar perante dois heróis de Tróia, «aqueles que os poetas cantam já, tal como cantam os feitos imortais» (p. 20). Mais tarde, quando a compostura cai por terra e a grandiosidade destas figuras está profundamente abalada, soam aos ouvidos do filho de Ulisses as palavras incisivas da escrava Etra (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.

Este confronto transforma-se a pouco e pouco numa oposição entre a falsidade poética e a verdade dos factos e culmina no final do 3.º Acto (p. 104); quando Orestes sugere dizer às pessoas que foi ele o autor da morte de Pirro, soa mais alto a diplomacia de Menelau:

Que disparate! Isso foi mesmo aquilo que aconteceu!

Destruída a figura odiosa de Pirro, ocupado o seu lugar por Orestes, a harmonia familiar parece agora possível, mas como sublinha Etra, será difícil viver para Helena enquanto o ódio das viúvas e das órfãs rondar à volta do palácio (p. 108).

É conhecido o afecto de Hélia Correia pela Grécia e pelos temas e figuras da literatura grega. Como tentámos mostrar, este afecto não se traduz em imitação ou simples adaptação, mas numa reinterpretação dos temas e dos arquétipos, no sentido da sua humanização ou actualização. Se em *A Casa Eterna* as histórias do rouxinol e de Ulisses funcionam como paradigmas mitológicos das vivências do protagonista, nas peças de teatro sobre Antígona e Helena, Hélia Correia reinterpreta os dados da tradição épica e trágica e constrói figuras mais humanas, que se debatem com questões e problemas que são universais: a corrupção do poder; a debilidade da paz e a força da guerra, o peso da tradição e dos valores do passado, por vezes obsoletos, a fraqueza dos laços familiares, a carência afectiva, a oposição entre homens e mulheres...

Muito mais haveria a dizer sobre a recepção dos temas clássicos na obra de Hélia Correia. Este texto aborda apenas alguns aspectos e pretende ser, principalmente, uma pequena homenagem à escritora, pela forma sábia e criativa como retoma a tradição literária grega e a articula com questões e problemas que a Humanidade continua a enfrentar. É em obras assim que reside o sentido da permanência da cultura clássica.

