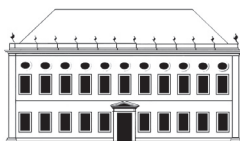


Maria de Fátima Sousa e Silva
Coordenação

Furor
Ensaaios sobre a
obra dramática
de Hélia Correia



• COIMBRA 2006



D O C U M E N T O S



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



• COIMBRA 2006

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>Florbela</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 recorremos 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

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 arquitexto 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 contribui 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 jovencinha 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 nexo 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 cadelita, 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 contendidas. 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.

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 interpueram para salvar a honra de Helena e colocar acima da vontade da esposa sem virtude a suprema decisão dos imortais. Em *Rancor*, vozes de solidariedade 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 matançazinha». 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.

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 covardia. 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 Eurípides, 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.