

Maria de Fátima Sousa e Silva
Coordenação

Furor
Ensaios sobre a
obra dramática
de Hélia Correia

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

CONCEPÇÃO GRÁFICA
António Barros

PAGINAÇÃO
Inova

EXECUÇÃO GRÁFICA
Inova – Artes Gráficas
Porto

ISBN
972-8704-94-1

DEPÓSITO LEGAL
247166/06

© OUTUBRO, 2006, IMPRENSA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA

OBRA PUBLICADA COM O APOIO DE:
Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos
FCT Fundação para a Ciência e a Tecnologia
MINISTÉRIO DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR Portugal

Maria de Fátima Sousa e Silva
Coordenação



uror

Ensaio sobre a
obra dramática
de Hélia Correia

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

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

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

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

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

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

48

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

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

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

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

A leitura de Hegel do arquitexto sofocliano, desenvolvida nas suas lições sobre Estética, desempenhará um papel determinante na história de interpretação da peça sofocliana. 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 sofoclianos⁴. 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 sofocliano, 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 juvenzinha escura e magra foi aquela que conheceu os rigores do sol e do clima como companheira dos erros de Édipo. Estes são antecedentes que não sobem a primeiro plano, mas que, como pressupostos, decidem a diferença desta Antígona, consciente e cansada do seu papel.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Outro não podia ser o caminho a seguir, pela tradição do mito, pela própria força que de si emana e a faz agir, cansada, todavia, dos passos que há-de trilhar. Por isso resiste, na morte, ao esquecimento, por isso a memória derradeira que lhe fica é a dos inocentes, da 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 contendias. A controvérsia do mito de Helena que, como se sabe, segundo os Antigos, teria levado Estesícoro à cegueira até compor a sua palinódia e recuperar a visão, traduz a natureza controversa da própria personagem. As duas versões, a de que Helena foi, de facto, até Tróia, levada por Páris e a de que os deuses a preservaram (e a isentaram de ser motor da guerra), resguardando-a no Egipto e fazendo seguir para Tróia um *eidolon* seu, correram a par, a ponto de Heródoto, no seu livro II, ter narrado esta última e de Eurípides, amante das versões menos comuns da narrativa mitológica, sobre ela ter construído a sua *Helena*.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹¹ *Id. ibid.*

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

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

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

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

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

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

¹³ *Vide supra n.10.*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Série
Documentos

•

Imprensa da Universidade de Coimbra
Coimbra University Press

2006

