

ente

Oriente

Ocidente

Ori

BIBLOS

REVISTA DA FACULDADE DE LETRAS
UNIVERSIDADE DE COIMBRA

Mitos em decadência:

Hélia Correia, *O Rancor. Exercício sobre Helena**

«O mito é o nada que é tudo.»

Fernando Pessoa, *Mensagem*

O sentido do célebre verso pessoano revitaliza-o Hélia Correia em *O Rancor*, obra onde se comprovam as inesgotáveis potencialidades semânticas e expressivas do mito, mesmo num tempo em que não se crê já em deuses e heróis. A autora apresenta-nos, pois, uma leitura actual de um conjunto de temas antinómicos, bem caros à literatura e à filosofia clássicas - guerra/paz, *onoma/pragma*, realidade/aparência, verdade/ficção poética -, sem nunca se desviar das linhas mestras do mito de Helena, em que colhe inspiração. Ora, as antíteses, bem sugestivas das contradições inerentes à vida humana, surgem aqui em articulação com a intemporal temática do amor enquanto reverso do ódio ou do rancor.

Impõe-se, assim, *ante omnia*, uma reflexão sobre o título, que constitui importante chave de leitura da obra. De resto, é o rancor, sentimento que partilham todas as personagens, que sustenta a dinâmica dramática ao longo dos três actos e do epílogo que compõem a peça. A ele se associa o desejo de vingança que arrasta para a ruína toda uma «dinastia de heróis», num processo que se afigura interminável, repetindo-se ciclicamente em cada geração (cf. p. 83). Menelau esconde o rancor pela humilhação a que o votou Helena, não por ter traído um amor que entre ambos nunca existiu, mas porque se afirmou como protagonista numa narrativa de heróis, em que lhe foi destinado um papel secundário. O mesmo rancor é o que ocultamente sente em relação ao irmão («Sempre que se fala nisso [o assassinio de Agamémnon], Menelau não consegue evitar um pequeno, pequenino sorriso» - p. 61). Afinal, sempre vivera à sombra de Agamémnon, a quem fora dado o comando dos exércitos aqueus numa causa que era a sua. Pirro, também ele ofuscado pela glória paterna, conhecido apenas como «filho de Aquiles», assume as dores do pai, com quem procura a máxima identificação. Por isso expressa com

573

* Trabalho realizado no âmbito do Seminário de Literatura Grega, orientado pela Doutora Maria de Fátima Silva, a quem agradeço a amabilidade das correcções propostas.

574

violência o ódio que sente pela recusa de Helena em fazer de Aquiles mais um de entre os seus numerosos amantes (cf. p. 46). Já o rancor da rainha de Esparta deve-se ao desamor de que é alvo por parte de Menelau (cf. p. 40) e à injustiça de uma culpa que, não sendo sua, mesmo assim lhe valeu o ódio de todas quantas perderam, na Guerra de Tróia, marido e filhos. Sentindo-se usada pela cupidez e pela ambição dos homens, é na arrogância diante destes assumida que revela o seu ressentimento. Também Etra, tantas vezes a voz de uma verdade indesejada, é movida por um rancor antigo. Amargurada por uma vida de humilhação (cf. pp. 77, 78) ao serviço daquela que considera não passar de «uma ordinária» e em quem inveja as paixões nunca vividas, não esquece a sua origem nobre e o castigo que se infligiu por um crime cometido no passado. Hermione, injustamente acusada de infertilidade por Pirro, que a repudia enquanto mulher, expressa, através das suas insinuações sarcásticas, o rancor que contra ele vai alimentando até não mais conseguir conter a revelação da impotência do marido. Orestes carrega também, além de um ódio visceral a Helena, que considera a causa dos males de Gregos e Troianos, o oneroso remorso de dois crimes cometidos em nome do rancor. Assim, a morte da mãe e do amante Egisto compensariam o assassinio de Agamémnon, já por sua vez motivado pelo rancor de Clitemnestra, que vinga, no dizer de Helena, o sacrifício de Ifigénia mais do que a traição. Acrescentem-se todos os episódios mitológicos, que, à semelhança do assassinio de Agamémnon por Clitemnestra, vão sendo referidos pelas personagens, como se de banais histórias de família se tratasse: o abominável crime de Atreu contra Tiestes e o assassinio do primeiro marido de Clitemnestra por Agamémnon são exemplos destes episódios que revelam a transmissão hereditária do rancor.

O título sugere-nos, assim, a decadência, o derruir de valores dos anti-heróis que darão corpo à acção dramática. Espelha o reverso da grandiosidade dos mitos clássicos, que Hélia Correia procurou representar sob o ângulo da sensibilidade feminina, e evoca a miséria da condição humana. A vida real e os sentimentos dos homens são colocados a nu, depois de apagadas as cores douradas da poesia.

O subtítulo - Exercício sobre Helena -, que o complementa, remete para o mito sobre o qual foi construído o argumento e, ao mesmo tempo, anuncia uma perspectiva bem diversa daquela que a tradição literária consagrou. De resto, ao classificar como 'exercício' a reflexão que faz acerca de um tema-personagem que sabe já amplamente explorado, a autora prepara-nos para uma abordagem original, distante, a nível de linguagem e estilo, da grandiloquência dos poetas épicos e trágicos.

Mitos em Decadência

Não podemos ainda ficar indiferentes à relação que se estabelece entre estes dois elementos paratextuais - título e subtítulo -, que nos parece relevante para a compreensão do alcance da obra. Antes de mais, torna-se claro que a autora fará prevalecer sobre o *onoma* - Helena - um sentimento - *rancor* - ou conjunto de sentimentos configuradores da acção (*pragma*). Sugere-se, assim, que as personagens da literatura épica e trágica, galeria de tipos que, sob uma perspectiva maniqueísta, prefiguram ora virtudes ora vícios, adquirem agora uma pronunciada densidade psicológica, deixando de ser apenas nomes, associados a uma imagem predefinida e com contornos de acção rigidamente demarcados pelo estatuto elevado que a poética aristotélica lhes atribui. Deste modo, exploram-se as motivações, os desejos e sentimentos que determinam o agir das personagens, sem que se abandonem, contudo, as linhas mestras dos mitos do ciclo troiano, de que a autora (re)aproveita diversas versões.

Em síntese, o rancor é a herança que se passa de geração em geração, que (des)une as personagens no desejo comum de encobrir uma torpe realidade. É, pois, na farsa das emoções que encenam que percebemos a dicotomia aparência-realidade, catalisadora da acção dramática e subjacente ao drama vivido por cada uma das personagens.

Logo no início do Acto I, Menelau entra em cena ensaiando um pomposo discurso, bem conforme à imagem de herói da guerra de Tróia que os aedos celebraram mas que debalde procura preservar. Helena, por sua vez, enverga traje festivo e exhibe uma cabeleira egípcia, procurando fazer juz à beleza supra-humana que a tradição celebrizou. Pirro reclama para si as honras paternas, fazendo alarde de um notável ardor bélico. Etra, verrinosa, não deixa que se esqueça a humilhante condição de serva a que foi submetida a mãe de Teseu, comprazendo-se na imagem de vítima que ela mesma forjou. Já Hermione, sob a capa da displicência, vai desdramatizando e aligeirando o peso das desgraças familiares, que transforma em narrativas de serão. E os visitantes, Telémaco e Orestes, criarão o ensejo para que sejam desvendadas, aos olhos do público, as pechas da corte espartana. A definição da imagem dos anti-heróis vai acompanhando o desenrolar da acção, à medida que a verdade emerge, sobrepondo-se às aparências. Com efeito, a festa de recepção, para que a família real se prepara a rigor, depressa se transformará em conflito e a alegria que uma imagem de circunstância procura transmitir cairá ante o clima de animosidade vivido no palácio. Revela-se, assim, o sentimento de inferioridade de um tívio Menelau, que, sempre na sombra do poderoso Agamémnon e da bela Helena, inveja uma fama nunca alcançada e reclama a glorificação do seu nome. Atestam-no a reduplicação de epítetos («rei de

575

576

Esparta», «rei da Lacónia») e o tom elevado próprio das epopeias homéricas, no discurso repetidas vezes dirigido a Telémaco; comprovam-nos ainda o sentimento de posse evidenciado relativamente a Helena, que exhibe como prestigiante troféu da sua pretensa grandeza, e o desejo de preservar a todo o custo a imagem de harmonia familiar. É, pois, em nome das aparências que ignora as acusações que lhe são dirigidas pelas demais personagens e, diante do hóspede, atribui os conflitos gerados ao bom humor da família (cf. p. 42), a um temperamento mais desbragado do genro ou aos efeitos do vinho (cf. p. 38). Mas não é Menelau, como se disse, o único interessado em preservar esta falsa imagem de heroicidade. Pirro, cuja glória advém não dos méritos próprios mas dos paternos, apregoa uma coragem guerreira que é afinal a imagem distorcida de um carácter agressivo; esconde ainda ostensivamente a sua impotência na relação com Hermione, que, a saber-se, colocaria em causa a virilidade que orgulhosamente ostenta; até mesmo a violência exercida sobre as mulheres dá prova de um desejo de afirmação que encobre uma real debilidade. O acinte de Etra oculta também um segredo e uma culpa antiga, ainda que insista em atribuí-lo ao despudor da sua senhora, à insensatez de Menelau ou à humilhação que sente pela sua condição servil. O tom moralista desta personagem, que colabora a cada momento para o conhecimento da verdade, sempre pronta a desmascarar as falsas aparências cultivadas pela família real, é também ele o véu de um segredo que durante anos conseguiu ocultar. Ao colocar a descoberto o labéu dos crimes da família dos Atridas, é movida mais pelo rancor que alimenta do que pelo desejo de trazer à luz a verdade. Já Helena, se em certos momentos revela a sua interioridade ou se apresenta despida de todos os artifícios que asseguram a sua imagem de beleza excepcional (os trajes de rainha, a cabeleira egípcia), em muitos outros parece colaborar na encenação de um *drama* de que se pretende a protagonista. Quer, desta forma, vencer a monotonia de uma vida comum, interpretando o papel da heroína. Duas são, pois, as faces da personagem e esta ambiguidade advém da sua condição de humanidade. Vemo-la, assim, umas vezes desejar o anonimato e uma beleza comum que lhe permitam viver livremente o amor e a sexualidade sem que as suas opções interfiram no destino dos povos:

Helena: (...) Quantas mulheres não deixam a casa do marido para seguirem o encanto de um homem que passou sem que isso abale a paz de um mundo inteiro? (...) (p. 98)

Outras vezes, somos confrontados com o seu desejo de protagonizar uma história «dessas que dão depois matéria para os trágicos» (p. 49). A mesma mulher que se recusa, no final do Acto I, a revelar uma verdade que os artificios - a cabeleira egípcia ou, no plano da metáfora, a ilusão poética - ocultam é aquela que deseja que a sua personalidade se não suma por detrás de um corpo que a torna mero alvo da volúpia masculina, de acordo com as palavras de Hermíone:

Hermíone: Ela está farta desta história de beleza. Não é, mãe? Já anseias pela vinda da velhice, para poderes passear tranquilamente pelas ruas de Esparta com os netos. E os homens que te seguirão serão mendigos dispostos a lutar entre eles pela tua esmola e não pelo teu corpo. (p. 44)

No concernente à oposição realidade-aparência, que corresponde, simetricamente, ao binómio humanidade - heroicidade, a escolha do cenário não é, naturalmente, arbitrária, acentuando o contraste que se patenteará ao longo da peça entre o estatuto elevado que as personagens se arrogam e a condição de rasteira humanidade que efectivamente assumem na obra, revelada ao público/leitor no registo discursivo usado (a linguagem elevada é substituída pelo registo corrente/familiar e, não raras vezes, pelo calão), nos conflitos a que dão corpo, nos sentimentos e desejos que aberta e despudoradamente confessam. A humanização das personagens passa, pois, essencialmente por uma desmistificação da imagem do herói e da heroína, épica e trágica, que a tradição fixou. É assim que no *drama* começa a tomar forma uma terceira oposição, *onoma!* pragma. A discordância entre a acção das personagens e o nome que as identifica com as virtudes e os feitos dos heróis torna-se, a cada momento, mais acentuada, a despeito das tentativas de fazer prevalecer a aparência sobre a realidade.

Assim, o «salão principal do palácio de Esparta», solenemente arranjado para uma recepção, e os «atavios» de Menelau, referidos na didascália inicial do Acto I, remetem para um universo fictício criado pelos poetas antigos, ao mesmo tempo que se impõem como símbolos do mundo de falsas aparências e frágeis ilusões apresentado por Hélia Correia. Ora, a aparência nobre e elevada das personagens, a quem os trajes e o cenário conferem dignidade, não é senão a máscara da sua mesquinhez e a riqueza que ostentam o contraponto da sua ruína interior.

Na primeira cena, Menelau, qual actor representando o seu papel, *ensaia* o discurso preparado para receber um ilustre visitante, Telémaco, filho de Ulisses, que, de acordo com o canto IV da *Odisseia*, visitara a corte espartana com o objectivo de obter notícias acerca do pai.

Ora, logo nesta sua fala inicial, o registo austero, solenizado pelo uso de epítetos e fórmulas que evocam as ilustres figuras e magnificentes cenários dos Poemas Homéricos, contrastará marcadamente com as palavras de irritada impaciência dirigidas à serva Etra e sobretudo a Helena, que denunciam a falta de moderação e auto-domínio exigidas a um herói homérico:

Menelau: 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, ó meu filho. (...) (*Suspendendo o discurso*): Mas não vem, essa mulher? (*Chamando*) Etra! A tua rainha, onde está ela? (...)

(...) A arranjar-se! Mas Telémaco já espera... (p. 11)

Esperar-se-ia, com efeito, que um guerreiro de Tróia se revelasse imperturbável diante dos inconvenientes banais gerados por situações quotidianas ou comezinhas, mas Menelau deixa, desde logo, cair a máscara, revelando-se na sua imperfeita humanidade.

A própria Helena, filha de Zeus e rainha de Esparta, «essa mulher», nas pouco decorosas palavras de Menelau, é também chamada a *representar* o seu papel.

578

Estranhamente, o próprio rei de Esparta, que veremos ao longo da peça sempre e excessivamente preocupado com as aparências, censura, neste momento, a demora de Helena que se apronta para a ocasião:

Menelau: As mulheres! Mas Helena não precisa de enfeites. Podia apresentar-se esfarrapada, suja e ainda assim ofuscaria toda a gente. (p. 12)

Ora, esta tirada prepara, de certa forma, a vinda a cena de uma Helena suja e andrajosa no Acto II da peça, que se opõe à aparição fulgurante da rainha do Acto I, o que permitirá estabelecer o contraste entre as suas duas faces: a da personagem e a da mulher e sugerir, mais uma vez, o contraste aparência/realidade.

Todavia, não é senão aparente esta despreocupação de Menelau com a imagem da rainha, que deseja apresentar ao hóspede como mais um troféu da glória e grandiosidade associadas ao seu nome. A sua verdadeira intenção não escapa à mordacidade da sempre crítica Etra:

Etra: É a vossa mania de Espartanos. (...) Mostrarem as mulheres. Olha que deu um belo resultado... (p. 12)

O comentário irónico de Etra reavivará, assim, uma questão de grande relevância ao longo da peça, que é também objecto de reflexão em

Mitos em Decadência

inúmeras tragédias euripidianas: a antinomia guerra/paz. Neste diálogo inicial de Etra e Menelau, é, desde logo, possível contactar com duas visões antagónicas - a feminina e a masculina - de uma mesma realidade: sob a perspectiva das mulheres - Etra, Helena e Hermione - são nefastas as consequências da guerra e irrisórias as suas causas, enquanto a sede de glória e o desejo de imortalização que movem as personagens masculinas - Menelau e, principalmente, Pirro - justificam em pleno o valor da empresa de Tróia. Assim, enquanto as mulheres se revoltam contra o aniquilamento de vidas, os Homens celebram a imortalidade alcançada por meio das gestas guerreiras:

Etra: (...) Olha que deu um belo resultado!

Menelau (*contrariando*): E deu! E deu um belo resultado!

Etra: O massacre de Tróia.

Menelau: A conquista de Tróia. (p. 12)

As mulheres assumem, pois, uma posição pacifista, que os homens recusam por considerarem a guerra um veículo de dignificação:

Helena: (...) As mulheres falam contra a guerra, os homens zangam-se. (p. 14)

Hermione: É a paz que te aborrece. Vocês não sabem que fazer vivendo em paz.

Menelau: Ah, isso também não. Eu, por exemplo, fui bom na guerra. Ou não? Sou bom na guerra. Mas também gosto muito desta paz. É outro asseio, é outra mesa, é outra cama. Não é vergonha que um rei goste do seu reino, de estar em sua casa, de receber visitas, de falar...

Hermione: E de que assuntos falam vocês, há?

Menelau (*com um risinho envergonhado, concordando*)'. Pois é certo: da guerra. Não tem dúvida. E como honramos nós os nossos deuses? É com jogos de guerra, com carros de combate. Uma grande senhora a guerra, sim.

Etra: Uma cabra! (p. 14)

O plangente lamento de Helena na tragédia homónima de Eurípides, ao evocar as funestas consequências da guerra de Tróia, é, no texto de Hélia Correia, substituído por uma crítica verrinosa ao belicismo, bem patente no tom incisivo das palavras de Etra. Também Helena, invertendo o tom de ligeireza das palavras de Menelau sempre que se refere à guerra, intensifica, através da animização, os seus efeitos desastrosos:

Menelau: (...) Havia sempre alguém recém-chegado, entendes? Reforços, carne fresca vinda de toda a parte.

Helena: Tem muita fome, a guerra. E boa boca. Não escolhe a qualidade da comida. Se novos não houver, os velhos servem, (p. 27)

A oposição guerra/paz evidencia-se também no conflito que se estabelece entre Pirro e Telémaco, a segunda geração de heróis. O primeiro representa, pelo seu carácter quezilento e conflituoso, sempre ávido de confrontos, a deformação (ou derrogação) da *aretê* dos heróis homéricos. O segundo, sempre amável e conciliador, é o pastor ingénuo que da guerra apenas possui a imagem fantasiada do canto dos aedos e a quem será dada a conhecer a verdadeira face dos heróis celebrados na poesia. Se Pirro encarna o belicismo, Telémaco, defensor da paz, é quase o ser natural de Rousseau que a civilização não corrompeu. Ora, a cobardia de Pirro ou a ingenuidade de Telémaco não são mais do que a imagem da decadência dos valores corporizados pelos heróis da geração anterior: Aquiles e Ulisses. Implícita está, pois, a crítica aos valores obsoletos do passado, que na corte espartana se sobrepõem aos da família, da concórdia e do amor. A desarmonia, a discórdia, o rancor a que se assiste no palácio estão, pois, na origem da ruína da família real.

580 Não podemos, contudo, deixar de notar que a oposição guerra/paz suscita outras importantes questões como a da afirmação e valorização pessoal da mulher num mundo de valores machistas. Assim, a beleza de Helena - *topos* da literatura grega -, comumente apresentada como causa (ou pretexto) da guerra é agora explorada sob o ângulo da psicologia feminina. Assim, o debate gerado em torno da questão da sua culpa-inocência seguirá um rumo bem diverso: Helena não aceita expiar passivamente uma responsabilidade que atribui ao instinto belicoso masculino, à sua desmesurada sede de poder e de glória. Recusa também o «véu» a que Etra alude, símbolo da negação da sua identidade e/ou da repressão da sua sexualidade:

Etra: Velasses o teu rosto e já ninguém se transtornava de paixão por ti.

Helena: E porque havia eu, não me dirás, de me esconder atrás dos véus como as leprosas? Cabia aos outros prevenir-se, não a mim. (p. 49)

Reclama, pois, um papel activo na relação amorosa, revelando sem complexos os seus impulsos e desejos de mulher:

Helena: Eu fui com Páris porque o desejei. Era um belo rapaz de doces falas e olhos langorosos, bem o sabes. (p. 76)

Não é simplesmente a vítima de uma deusa que se apresenta em cena, ao contrário da Helena da tragédia euripídiana *As Troianas*, mas

Mitos em Decadência

uma mulher que cede ao apelo do amor, sentimento bem humano. Por isso não se cõbe em aludir ao desejo despoletado pela beleza de Páris e Teseu e confessa mesmo a vontade de viver uma nova paixão, reclamando o direito de livremente tirar partido da sua sensualidade:

Helena *{coquette}*: Páris era bonito. E o teu filho também. Uma mulher gosta de ser raptada, contanto que o raptor seja por ela escolhido. Comprendes? Que achas? Ainda sou apetecível? Espero bem que me raptem outra vez... (p. 77)

E também a mulher que, ao contrário de Etra, recusa viver à sombra dos heróis da tradição épica, que os defronta ao afirmar o seu estatuto e dignidade e que afirma os seus sentimentos ou vontade sobre os deveres que lhe impõe a relação meramente contratual que mantém com Menelau:

Menelau : (...) Vá, tira-a, anda, que teimosa me saíste.

Helena *{levantase para sair}*: Não tiro. E tu não fales para mim dessa maneira.

Menelau: Sou teu marido. Não te atrevas a sair!

Helena: E eu sou filha de Zeus, ó criatura. E rainha de Esparta. Tu és um pau-mandado.

Menelau: Eu não consinto...

Helena: Um comandantezinho de peões. (pp. 44, 45)

Não há, pois, no seu discurso, a mais leve marca de subserviência e submissão à arrogância masculina, que Pirro representa:

Pirro: Cala-te, mulher!

Helena: Não me mandas calar em minha casa. Aqui não passas de um soldadinho sem emprego. E sem virilidade, quero crer. (p. 35)

Mesmo face às insultuosas acusações de Etra, que em Helena parece invejar as paixões que nunca viveu, justifica as suas fraquezas, atribuindo-as aos seus medos femininos:

Etra: Sempre foste ordinária. Eu logo vi, quando chegaste a minha casa, derretida...

Helena: Derretida!...

Etra: Sim, derretida com o meu filho, sempre pronta a chamá-lo para a cama, noite e dia.

Helena: O que eu tinha era medo, medo sim, de quando lhe deixasse de agradar. Uma rapariguinha sem amparo, (pp. 50, 51)

Uma outra questão decorrente da antítese guerra/paz foi também merecedora da atenção de poetas antigos como Eurípides - a dicotomia barbárie/civilização:

Helena: Porque, lá isso, diga-se a verdade. Não somos gente bárbara. Nunca fazemos uma guerra sem pretextos, (p. 56)

As palavras que Helena dirige a Orestes, num tom de ironia subtil, impõem algumas questões, que se revelam de uma grande actualidade. Que pretextos podem justificar a barbárie de uma guerra? Poderemos verdadeiramente considerar 'civilizadas' as nações que a promovem? Que razões determinam a superioridade ou legitimam a subjugação de um povo por um outro?

Esta oposição Gregos/Bárbaros conduz-nos ainda a duas visões distintas do fenómeno da guerra (já não a masculina e a feminina a que anteriormente se fez referência), que coincidem com as posições divergentes de vencidos e vencedores. Inútil será procurar encontrar a verdade dos factos (em caso de existir uma única) nas versões de cada um dos contendores. Contudo, Menelau não deixa de alertar Telémaco para as falsidades que poderá ouvir das escravas troianas oferecidas ao jovem como concubinas:

582

Menelau: (...) Talvez para a noite queiras uma escrava troiana, que tentará, se a não fizeres calar, contar-te outra, a sua, versão de tudo aquilo. E, já se sabe, inteiramente falsa.

Etra: Parece que os vencidos desenvolvem uma estranha aptidão para a mentira. Espantosa falta de rigor, a deles. (p. 38)

Ora, se o canto dos aedos, que exalta a força e a astúcia dos heróis gregos, despreza o sofrimento do povo troiano, sugere-nos a autora, em contrapartida, que a única verdade é a da destruição que a guerra semeia entre vencidos, vítimas da escravidão e da opressão, e vencedores, imagem completa da ruína moral. As próprias causas da guerra são, em reforço desta ideia, tomadas como vãs e inconsistentes. De resto, a beleza que estivera na origem de uma guerra (ou que constituía pelo menos o pretexto para a sua realização) mostra-se, assim, um valor tão efémero quanto ilusório, conforme se interpreta das palavras de Orestes, no final do Acto II:

Orestes: (...) Nem sequer é bela como dizem (...). Foi por isto... Por esta mulherzinha que morreu tanta gente numa guerra? (...) Como é possível que os maiores guerreiros que alguma vez o mundo dos homens viu nascer abando-

Mitos em Decadência

nassem casa e família pelo resgate de uma...coisa, uma imundície?... Um balde de despejos, nada mais?... (p. 71, 72)

A mentira, a hipocrisia (a assumir um sentido próximo do etimológico) têm, pois, um lugar de relevo numa peça em que se reflecte sobre a vida enquanto conflito de interesses e se mostra que a fronteira entre realidade e aparência nem sempre é nítida. Afinal, da guerra de Tróia, causada pela ânsia de poder, de glória e de riqueza (cf. p. 59), fora a beleza de Helena apenas o pretexto, talvez aquele que melhor serviria o imaginário dos poetas...

Assim se vai estreitando a relação entre dois pares antitéticos fundamentais para a compreensão cabal do argumento da obra: aparência/realidade, verdade/ficção poética, tão caras à discussão filosófica e sofisticada na Grécia Antiga, em especial durante o século V a.C.. O aprofundamento destes temas faz-se ainda mediante a exploração de aspectos visuais ou cénicos que permitem a criação de quadros sugestivos da dimensão alegórico-simbólica¹ que preside a toda a acção dramática.

Por este motivo, o cenário de abertura da peça, como já antes se referiu, ao recriar um ambiente austero de magnificência e festividade, instaura, entre o público-leitor, uma primeira ilusão, logo desfeita quando ao discurso solene de Menelau se segue o diálogo com Etra, a denunciar a decadência destes heróis míticos. Tais movimentos de alternância brusca entre ilusão e 'des-ilusão', possibilitados por uma hábil exploração dos efeitos visuais, marcam presença em toda a obra. Mais do que simples estratégias teatrais destinadas a assegurar a atenção do público, eles despertam-no para as questões de fundo que a obra encerra... O que é a realidade? O que define as fronteiras entre verdade e ilusão? Qual o lugar da poesia na vida dos homens? Desta feita, as opções da autora quanto à cenografia, indumentária e adereços devem, desde o Acto I, começar a assumir ante o leitor/público o simbolismo que a autora lhes procurou atribuir. Não é, de resto, difícil perceber que estes recursos servem, em última análise, a denúncia da futilidade, da superficialidade e da decadência de valores que caracterizam a sociedade coeva, onde a imagem exterior, o nome, a aparência se impõem à integridade moral, à essência e à verdade.¹

583

¹ Não devemos esquecer que o próprio mito - base da construção do argumento - encerra, só por si, um valor alegórico, como reconheceram os sofistas do sec. V a. C., nomeadamente Pródico. A este valor acresce, pois, o simbolismo conferido pela autora a alguns dos elementos cénicos e dramáticos.

Já no acto II, será o efeito de estranhamento criado pelo impacto de um quadro cénico inesperado - a rainha de Esparta em farrapos «lavando obsessivamente o chão» nas «traseiras do palácio, ou pátio, ou descampado na sua vizinhança» (cf. didascália inicial da p. 47) - que potenciará novamente a reflexão acerca do valor simbólico ou alegórico subjacente aos efeitos visuais. Agora, sem que se perca de vista a grandiosidade dos cenários épicos (o palácio passará, apenas, para um segundo plano), coloca-se a nu a tragédia da condição humana, de que as personagens são testemunho. Assim, vemos a rainha apresentar-se como escrava de uma culpa que a não abandona mas da qual procura redimir-se, impondo-se a si mesma uma punição. A mensagem ganha força dramática mediante o recurso às metáforas: os farrapos (dor de uma consciência destroçada), o sangue (o remorso permanente pelas mortes causadas), a limpeza (desejo de redenção). A protagonista, de cabeça rapada e andrajosamente vestida, à boa maneira de Eurípides², a imagem viva da auto-comiseração, vê-se agora destituída das insígnias de uma beleza mítica que lhe valeu a fama de causadora da Guerra de Tróia. A verdadeira Helena, já não a rainha de Esparta que os poetas celebram, revelará, se não a sua essência, pelo menos a sua interioridade. E são sentimentos, motivações e desejos de uma mulher comum aqueles que manifesta. Atormentada pelo remorso ou obrigando-se a senti-lo pela culpa que lhe fora atribuída, é sobretudo a morte de Páris, a perda do amante, que evoca no seu delírio:

584

Helena (esfregando o chão): Não sai, não saem estas manchas. Olha. O sangue de Páris. (...) (insistindo) Veio agarrado a mim todo este sangue, escorreu-me pelas pernas à medida que eu ia caminhando, (pp. 47, 48)

Caberá, todavia, ao leitor ajuizar até que ponto os remorsos de Helena não farão também eles parte de um «espectáculo» (cf. p. 47) que a própria encena na tentativa de recuperar o estatuto de heróina perdido ou de se transformar em protagonista de uma «verdadeira história de amor» (cf. p. 48), como o fora a mulher de Páris, no dizer de Etra. Incapaz de se

2

Na verdade, a apresentação de personagens andrajosas em cena constitui uma de entre as numerosas inovações introduzidas na tragédia por Eurípides, confirmando a sua «tendência para as histórias de reis ou personagens outrora rodeados de respeito e admiração, e que, por um conjunto de circunstâncias, descem ao fundo da degradação» (cf. Maria de Fátima Sousa e Silva, *Crítica do Teatro na Comédia Antiga* (Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian 1997) 119. O vasto elenco de mendigos e coxos (Fénix, Filoctetes, Eneu, Belerofonte, Tiestes, Ino, Menelau) que encontramos nas suas peças foi inclusive parodiado por Aristófanes em comédias como *Os Acarnenses* (411-416) ou *As Rãs* (846).

Mitos em Decadência

lançar às chamas em que ardia o corpo do amado, tal como fizera Enone, Helena prefere, como sugere Etra, forjar a loucura, não menos cara aos poetas que uma morte por amor:

Etra: Ela e as suas grandes atitudes!... Imitas muito bem as loucas, querida. Mas não conseguirás enlouquecer. Somente os inocentes enlouquecem, (p. 48)

Na verdade, é o papel do poeta³ aquele que a Helena do Acto II assume, ao fingir o delírio, fazendo-o metáfora da sua contrição. Compõe, assim, o quadro da heroína macerada pela dor de um remorso que não consegue apagar, tal como não consegue 'limpar' as pegadas do sangue e destruição que deixou. Latente está, pois, o tão humano desejo de glória e de imortalização, que as personagens masculinas crêem alcançar-se através de gestas guerreiras e as femininas por meio de façanhas amorosas. A própria Etra, sempre pronta a desfazer as ilusões em que as personagens vivem mergulhadas, parece também ela sonhar com um «grandioso destino», bem distante da fastidiosa vida real:

Etra: (...) Mas 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, (p. 49)

Invertem-se, assim, os papéis de serva e senhora. É chegada a vez de Helena trazer à luz a verdadeira história daquela que a tradição celebrou como «mulher do rei Egeu, mãe de Teseu, o salvador de Atenas» (cf. p. 31):

Helena (*desistindo da atitude anterior*): Não começaste mal. Foi até um princípio de bastante ambição. Teu pai embriagou Egeu, o rei, e fez-te partilhar a sua cama. Não se tratou, em bom rigor, de um casamento. Parece mais coisa de putas, não? (p. 49)

E nestes termos que Helena vinga a acrimonia de Etra, que não se cansa de atribuir à beleza - tópico tão caro aos poetas antigos - toda a sorte de desgraças de que haviam sido vítimas Gregos e Troianos.

³ De acordo com Ingrid Holmberg, 'Eurípides' Helen: most noble and most chaste', *AJPh* 116 (1995) 26-28, já na *Iliada* Helena parece assumir uma função análoga à do poeta. Com efeito, enquanto borda num manto púrpura os combates em seu nome travados entre Gregos e Troianos (*II*. 3. 125-129) ou mesmo quando descreve os guerreiros Aqueus, na famosa cena da *Teichoscopia* (*II*. 3. 182-242), vemo-la recriar, sob o ângulo da sua subjectividade, os quadros de guerra em que se movem os heróis, ciente que está da imortalidade com que os cantos dos vates coroam os homens (*II*. 6. 354-58).

Numa viva troca de acusações, as duas mulheres vão revelando as causas do rancor que não podem já ocultar. Assim, à medida que o lado humano das personagens se impõe à imagem dos heróis plasmada pelos poetas nos seus cantos, vai tomando forma a antinomia amor/ódio, sempre subjacente ao *agôn*. Com efeito, são as numerosas paixões de Helena que explicam o ódio que a despeitada Etra lhe vota. Já o rancor que a rainha nutre pela serva deve-se, por sua vez, à frontalidade da anciã. Afinal, esta relembra-lhe, a cada passo, em tom rude e amargo, a levandade dos seus amores passados, reacendendo-lhe no espírito o remorso de culpas que recusa admitir, a avaliar pela imagem de vítima que se arroga:

Etra: É o efeito que tu tens nos homens. Meu filho não tivera a mínima intenção...

Helena: Fazer-me uma criança, quando eu própria...

Etra: Não exageres. Já eras uma rapariguinha mais que pronta para o casamento. Tua irmã gémea Clitemnestra, nessa altura, há muito que fundara a sua própria família.

Helena: Não interessa. Raptou-me. Como qualquer pequeno bandido das montanhas. Como um selvagem que me visse e me apanhasse na curva do caminho.

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? (p. 50)

Não é, pois, ao contrário do que insinua, o rapto e a violação de que diz ter sido vítima, ainda criança, por parte de Teseu (cf. p. 50) o motivo do seu rancor, senão o reavivar permanente dos erros cometidos em nome do amor.

É também sob o signo da antítese amor/ódio que veremos desenhar-se novamente o conflito entre o mundo masculino e o feminino. Com efeito, só a soberba e a insensibilidade dos homens pode tornar solidárias duas mulheres que ressentimentos antigos separam, conforme sugere o diálogo entre Etra e Helena, que «riem as duas numa espécie de cumplicidade feminina» (cf. didascália, p.52):

Etra: Ele armado em marido extremosíssimo e toda a gente a perceber que nem sabia que tu tinhas cortado o cabelo todo!

Helena: Como as viúvas, como as descasadas!

Etra: Ele, tão preocupado com a ideia que os outros fazem a seu respeito! A querer mostrar que é tão feliz contigo e que a história de Páris não passou pela cama nem pelo coração... A cara dele, ah, ah! (p. 52)

Mitos em Decadência

Na verdade, enquanto as personagens femininas aspiram a viver amores arrebatados, os homens, demasiado absorvidos nos assuntos de guerra ou preocupados com a preservação da sua falsa imagem de heróis, parecem não corresponder aos seus íntimos desejos. Aqui reside, pois, o gérmen do rancor destas mulheres, como se depreende das palavras de Helena:

Helena (para Telémaco): Como vês, a guerra não foi por minha causa. Meu marido tolera muito bem os insultos que qualquer um me faça. Tu próprio poderias, neste exacto momento, beijar-me, e tudo mais, que o querido Menelau se entreteria a beber ou a limpar as unhas com a faca. (...) (p. 40)

A união entre Menelau e Helena, Pirro e Hermione, Agamémnon e Clitemnestra, ou mesmo Etra e Egeu não vai, pois, além do mero contrato, de que o amor e a paixão estão ausentes:

Helena: (...) Escolhi Menelau, sim, de entre tantos e tantos pretendentes, mas porque minha irmã tinha Agamémnon e eu supus que acharia em seu irmão algo daquele garbo do guerreiro.

Etra (sarcástica): E Menelau foi uma decepção? Qualquer homem seria. E um marido. Os maridos ressonam e adormecem. Agamémnon também, tenho a certeza, (p. 76)

587

Contudo, se aos homens apenas preocupa o cumprimento das formalidades que a imagem de harmonia conjugal requer, as mulheres parecem não desistir da paixão (à excepção de Etra, que se resigna) nem mesmo da afirmação da sua dignidade ante a arrogância masculina. É por esta razão que Helena e Clitemnestra se entregam a amores adúlteros (não por mera determinação dos deuses, do destino ou dos poetas) e Hermione, cansada da acusação de infertilidade que sobre ela impende, acaba por revelar a impotência do marido. As consequências daquele que sabe ser o maior desafio ao irascível Pirro parece ignorá-las com destemor, à semelhança do que antes fizera ao mostrar-se agradada com a ideia da promessa de casamento outrora firmada pelos pais ou mesmo ao tecer comentários a respeito do perfil atraente daquele que na infância lhe fora prometido:

Hermione: Meu primo. Soa bem. Mas soaria muito melhor assim: meu prometido. (Para Orestes) Deixa-me ver-te bem. Oh, não é feio. Repara, Pirro: é muito bem-parecido, (p. 87)

Este desejo de afirmação pessoal ou até de libertação sexual da mulher (de que é símbolo a figura mítica da amazona) é vivamente repudiado pelos homens, de quem Pirro é tantas vezes o porta-voz:

Pirro: Estão cheias de arrogância, estas mulheres! E não são nada, perceberam? Não são nada, perceberam? Já não há amazonas sobre a terra! (p. 45)

Das divergentes concepções de amor nascem, pois, as dissidências e destas, por sua vez, o ódio reinante na família dos Atridas.

Porém, a par do amor erótico, importa considerar também o amor maternal/filial que assume não menor expressão na obra, integrado também nesta dinâmica de oposições. A personagem de Orestes, mais do que qualquer outra, espelha bem o dualismo amor/ódio. Na verdade, se é o amor pelo pai que o incita à vingança, é também o amor filial que emerge no momento do assassinio da mãe, vencendo o ódio que contra ela alimentara. Assim, na comovente descrição da cena em que mãe e filho a um tempo se encontram e despedem, torna-se mais uma vez patente a humanidade destas personagens:

Orestes: Vingava-se e no entanto não sentia a famosa volúpia da vingança. Não existia mais ninguém no mundo, além de um filho e sua mãe que ali morria às suas mãos, tão devagar... E agarrava-se a ele, ó deuses, escorregando na maciez do sangue... E olhava, olhava, e não tinha surpresa no olhar, só uma espécie de doçura, a dor de um parto novamente vivida, que ela, sim, reconheceu Orestes (...). Um longo abraço. Nunca um filho amou tanto a sua mãe como Orestes naquele momento em que a matou. (pp. 70, 71)

O amor maternal é ainda invocado por Helena para justificar o ódio de Clitemnestra pelo marido:

Helena: (...) O que ela via, ao olhá-lo, de novo, era o executor da sua própria filha. Desde o dia em que soube, minha irmã deve ter aleitado o rancor, dedicando-lhe as noites de vigília, e os suspiros diurnos à janela. Matou naturalmente o assassino, com o rancor, a sua nova cria, a puxar-lhe pelo braço, como faz qualquer menino que deseja alguma coisa. Dizem que também houve naquele acto ciúmes de Cassandra, mas não creio. (...) Foi a mãe ferida que teceu aquelas redes com que paralisou o homem na banheira. E um crime de mãe não conta. (p. 79)

Contudo, a revelação de Etra deitará por terra o argumento usado para desculpabilizar a irmã. Ifigénia, filha de Helena e Teseu, fora à nascença entregue por Etra a Agamémnon e Clitemnestra, depois de anunciada à mãe a sua morte. Alguns anos volvidos, temendo que a

beleza e a proximidade crescente com o pai a transformassem numa sua rival, Clitemnestra envia-a com Agamémnon para a expedição:

Etra: (...) Receou que ela logo em criança se parecesse contigo. (...) A rapariguinha crescia na verdade de um forma perigosa e sempre pendurada no pescoço do rei. Qualquer mulher veria no que aquilo ia dar. Clitemnestra mandou-a no navio, a pretexto de fazer companhia ao pai. Queria Ifigénia morta, antes do mais. (p. 82)

Fora, pois, a paixão pelo garboso Egisto a causa do assassínio do rude Agamémnon, não o ciúme por Cassandra e menos ainda o amor maternal.

Porém, a autora parece sugerir a ideia de que o ódio não se opõe simplesmente ao amor, mas resulta da ausência deste, como sugere a imagem do matricida vencido pelo amor maternal na cena do assassínio de Clitemnestra. Na verdade, a profunda carência de Orestes, que se advinha também no rancor da irmã Electra (condenada a viver num casebre para não interferir na relação entre a mãe e o amante) ou na agressividade de Pirro («o filho de Aquiles e da guerra»), parece estar na origem de todos estes crimes.

Orestes: (...) E tudo o que ele queria era encostar-se ao regaço da mãe, de quem tivera tanta saudade ao longo de todos aqueles anos no exílio, (p. 69)

589

Deste modo se explica que o ódio de morte que Orestes diz sentir por Helena no Acto II, ainda manifestado numa cena de agressão, ceda diante do afecto que recebe por parte da tia. Assim, a imagem do jovem descansando nos braços de Helena no Acto III reflecte a compensação de um amor maternal nunca recebido e de um amor filial nunca expresso (recorde-se as palavras de Etra que a acusa de ter abandonado a filha, preferindo-a em favor do amor por Páris).

Torna-se, pois, notória a relevância concedida pela autora à psicologia e emotividade das personagens, assim como a acurada sensibilidade com que explora os seus movimentos de consciência e momentos de auto-análise. A figura das Erínias espelha precisamente as angústias, os medos e especialmente os remorsos destas personagens (e dos homens, em geral), à luz do seu próprio juízo interior, o que explica o aspecto e atitudes variáveis que as deusas assumem. Assim, enquanto aterrorizam Orestes com a sua imagem assustadora, parecem não intimidar Helena - que aprendera a suportar ao longo dos anos o duro peso da sua culpa. Já Pirro, inconsciente dos seus crimes - que julga justificáveis à luz dos valores guerreiros que preconiza («Nada do que se faz num campo de

batalha é criminoso, entendem? O guerreiro confere grandeza a tudo. Até mesmo o seu mijo tem grandeza.» - p. 95) -, vê-as apenas como mulheres de aspecto miserável incapazes de suscitar o seu temor (cf. p. 95). O mesmo sucede com Menelau, que até no íntimo recusa admitir os erros cometidos. Etra, por sua vez, mostra-se também indiferente na sua presença, pois que considera ter já expiado com a humilhação as faltas praticadas no passado (cf. p. 77). Estranha Helena que Hermione seja também capaz de vê-las, o que acontece num momento em que as divindades começam a materializar-se, sugerindo a familiarização de toda esta família com o crime, um legado transmitido de geração em geração. Em síntese, para além do valor simbólico que possuem no mito enquanto materialização do remorso, as Erínias representam na obra a consciência das personagens, o modo como analisam o seu comportamento e gerem as suas culpas e sentimentos.

A autora procede, desta forma, à desconstrução e ao redimensionamento do mito. Não o faz, contudo, transformando a actuação dos heróis em paradigmas explicativos do comportamento humano (à semelhança de Freud), mas, inversamente, libertando as personagens míticas da rigidez dos modelos dentro dos quais se moveram os poetas antigos e procurando analisar os móveis da sua acção, as razões das suas escolhas, as consequências das suas decisões. Introduce, como tal, na leitura do mito clássico, a mundividência do homem contemporâneo. Só deste modo o leitor/espectador poderá rever-se nas atitudes de algumas personagens e reflectir sobre problemas e questões que continuam a ser os seus, tal como o amor e a sexualidade, o valor da família como sustentáculo da sociedade (que tende a ser o reflexo daquela), a progressiva afirmação social da mulher, a vacuidade das causas que estão na origem da guerra, entre outros que temos vindo a referir.

A própria linguagem usada por Hélia Correia se constitui como garante desta actualidade da mensagem dramática. Na verdade, o registo familiar ou mesmo o uso recorrente do calão, que em nada comprometem a seriedade e a profundidade dos temas desenvolvidos, contribuem em larga medida para aproximar o espectador/leitor do drama corporizado pelas personagens (o que ocorre mediante um processo de identificação, de projecção ou de análise) e assim reflectir sobre o sentido da sua acção. E, pois, nesta medida que a linguagem potencia também, de algum modo, o efeito catártico, a que se refere Aristóteles na *Poética*⁴. Com efeito, a catarse seria impossível de verificar-se se se optasse pelo uso de uma lin-

⁴ Cf. Aristóteles, *Poética* 1453 b.

Mitos em Decadência

guagem próxima da da epopeia ou da tragédia gregas, que imporia entre as personagens e o público um natural distanciamento. Assim, o estilo elevado ou o tom sentencioso que, em alguns escassos momentos, aflora no discurso das personagens tem apenas por objectivo convidar o público/leitor a reflectir acerca de questões de amplo alcance como a da liberdade de expressão, ou a do uso da linguagem ao serviço da verdade e da sociabilidade. Contudo, é o registo familiar ou o tom brejeiro empregue no discurso das personagens que faz cair a sua máscara de heroicidade, dissimulada sob um *onoma* ilustre. Torna-se, portanto, lícito afirmar que a linguagem sustenta em grande medida as antíteses aparência/essência, verdade/ficção poética.

Ora se tais antíteses perpassam, como vemos, toda a obra é, todavia, na última sequência de cada um dos actos que adquirem maior expressão, até porque são estes os momentos de mais intensa carga dramática da peça, representando o culminar das tensões geradas pelo conflito estabelecido entre verdade e ilusão.

Assim, no final do primeiro acto, Telémaco, ainda deslumbrado com as ilusões tecidas pelos poetas nos seus cantos, manifesta o desejo de contemplar os lendários cabelos loiros de Helena, ocultos sob a peruca egípcia que ostenta. Não obstante a insistência de Menelau, maliciosamente instigado por Etra, para que retire a cabeleira, Helena recusa-se obstinadamente a satisfazer este pedido como se receasse o desnudar de uma realidade terrível. E é precisamente esta realidade de crimes, traições e mentiras que a mesma Helena procura esconder quando apresenta, no epílogo, uma versão do mito (que também Eurípides explorou na tragédia *Helena*) em que a «puta sanguinária» (p. 56) é inocentada e a destruição da guerra imputada a um fantasma criado por Afrodite. Não é, pois, casual esta ligação entre o ornamento usado no primeiro acto pela protagonista para escamotear a verdade de uma beleza apenas aparente - a cabeleira egípcia - e o artifício de que lança mão no epílogo para encobrir as levandades cometidas - uma versão desconhecida do mito, já antecipada pela epígrafe da obra, na qual a verdadeira Helena não aportara jamais a Tróia, tendo permanecido no Egipto durante todo o tempo da Guerra. Mediante a decodificação do valor simbólico destes dois artifícios com que inicia e finaliza a acção dramática, deverá o leitor/espectador atento compreender a intenção da autora, que denuncia, por um lado, a fragilidade das aparências, e convida, por outro, a uma séria reflexão sobre o lugar da poesia (ou da arte, *lato sensu*) na vida dos homens, enquanto instrumento criador de mundos fictícios.

Reaviva-se, assim, a antiga questão do lugar da poesia. Será o poeta um criador de simulacros da realidade que, de acordo com

Platão⁵, desviam o Homem do conhecimento da verdade, ou, pelo contrário, aquele que lhe permite escapar à pesada monotonia da vida e a uma existência anónima e inglória, como sugere Orestes?

Orestes: (...) Ah, os aedos andam de palácio em palácio a cantar as grandezas da conquista de Tróia, e a sua voz é para os homens que de lá regressam a mais estonteante das bebidas, (p. 57)

Já no final do Acto II, voltaremos a assistir à revelação de uma verdade que Orestes, recentemente chegado a Esparta, fora lentamente desvelando à laia de uma narrativa de poetas («Imagina que...»). Atormentado por um cortejo de Erínias vingadoras, que materializam o remorso insustentável pelo crime perpetrado, o jovem é, no seu delírio, tomado por louco (cf. p. 55) ou por poeta (cf. p. 65). Clara se torna, neste momento, a aproximação entre poesia e *mania* (loucura) que espelha a concepção antiga do acto de criação poética, explanada no *íon* de Platão. O próprio Orestes se apresentara como poeta, aludindo ao seu estado delirante. O tom elevado, próximo do das tragédias, que o seu discurso por vezes assume, e mesmo a estranha ambiguidade das suas palavras levariam, assim, Helena (e, posteriormente, Etra) a acreditarem tratar-se de pura imaginação ou ficção a verdade que lhe revela:

592

Orestes: E um grito que o tempo, por si só, nunca terá poder para apagar. E o grito do homem que morre atraído pela própria mulher. O que se ouve em Micenas não é a dor da carne que a faca dilacera. É a do coração. E essa perdura. (...)

Helena: Já percebi que és desses que não podem passar sem uma bela tragédia bem servida logo pela manhã. (p. 63)

Orestes: Talvez não haja barba. Nem Egisto.

Helena: Que dizes?

Orestes: Que, se vamos imaginar as coisas, podemos vê-las suceder de outro modo.

Helena: Serás poeta, tu?

Orestes: De certo modo... Sou poeta, sim. Corro de terra em terra, possuído por forças que me fazem delirar, (p. 65)

⁵ Cf. Platão, *Górgias* 502 b, c; *República* 600 e - 601c.

Mitos em Decadência

Porém, a verosimilhança da descrição do assassínio dos amantes, retransida de ódio e de rancor, fazem Helena temer a veracidade das palavras do mendigo:

Helena: Ele fala como se tivesse visto...

Etra: E o delírio. (...) Ele que morra engasgado nas visões.

Helena: E se não são visões? (p. 70)

As suas suspeitas vêm-se, pois, confirmadas quando, desfeitos os enganos decorrentes da aparência, tia e sobrinho dão corpo a uma cena de reconhecimento, frequente nas tragédias clássicas. Assim, em primeiro lugar, a «vagabunda» que Orestes não acreditara ter partilhado o leito com reis (cf. p. 60) revela ser a odiosa rainha de Esparta, que antes imaginara, viciado talvez pelas narrativas dos poetas, «alimentando-se com figos doces e hidromel» (p. 55). Em seguida, é a vez de Helena reconhecer como filho de Agamémnon e Clitemnestra aquele que antes duvidara tratar-se de um príncipe, enredada que estava no engano propiciado pelos seus andrajos de mendigo (cf. p. 54).

Porém, se o crime podia ser bem aceite em se tratando de um «efeito desses que se vêem muito nas tragédias» (p. 69), mais duro parece ser o confronto das personagens com a crua realidade, tal como vemos suceder com Pirro no momento final do Acto III. Não suportando a revelação da verdade ultrajante da sua impotência, que contraria a imagem «de herói, filho de herói» que se esforça por manter, Pirro lança-se sobre Hermione, disposto a puni-la por ter ousado denunciar o segredo que temia ver divulgado por toda a Grécia. Sob uma aparência de valentia e intrepidez, dissimula-se a cobardia deste guerreiro poltrão que, como sombra imperfeita de Aquiles que é, apenas consegue exercer a força sobre mulheres indefesas (a exemplo de Andrómaca, que tomara por concubina, de Policena, imolada em honra de Aquiles, da própria Helena, a quem manifesta grosseiramente o seu desejo lúbrico, e das servas do palácio, que violara e matara) ou crianças inermes (lembre-se o cruel assassínio de Astíanax descrito por Helena). Acabará, porém, por morrer às mãos de Telémaco, um «maricas» (p. 91), e Orestes, «o menino da tia, tão sensível» (p. 93), de quem antes escarnecera.

Após o crime, que a revelação de uma verdade ultrajante desencadeara, de novo vemos aflorar a obsessiva preocupação de Menelau com as aparências: perturba-o não a morte do genro, mas o escândalo que poderá seguir-se ao conhecimento das circunstâncias em que sucedera:

Orestes: Preferias que ele matasse a tua filha?

Menelau: Não, evidentemente. Mas também... Era preciso que chegassem a tal extremo? Isto vai ser uma complicação... Familiares que chegam, poetas

593

que investigam... Minha filha viúva... E o escândalo, o tal escândalo que ele queria abafar, propaga-se na mesma. Francamente! (p. 104)

Por isso procura, como sempre faz, encobrir uma realidade comprometedora do seu falso prestígio de herói. Desabitado que está da verdade, refere como óbvia a necessidade de forjar uma nova versão dos factos, como verificamos no diálogo com Orestes que finaliza o Acto III:

Menelau: (...) Que diremos às pessoas?

Orestes: Diremos que o matei.

Menelau: Que disparate! Isso foi mesmo aquilo que aconteceu, (p. 104)

Segue-se o epílogo, que reproduz, com ligeiras alterações, a cena inicial, configurando uma estrutura em anel bem sugestiva da circularidade da vida humana. A acção, que se desenrolara no sentido da revelação das verdades ocultas sob o manto da frágil ilusão, segue agora o caminho inverso. Afinal, de acordo com as indicações cénicas, de novo se dramatiza o espectáculo de harmonia e felicidade familiar, pela restauração das aparências: o estatuto dos heróis segundo a tradição literária é recomposto e as terríficas Erínias, chamadas a integrar este teatro, dão testemunho da bela roupagem de felicidade que Menelau faz questão de manter e em que os restantes condescendem. Transformadas em «bailarinas de banquete» e encarregadas, agora, de divertir as personagens, prefiguram a ilusão de felicidade criada pelos homens para assim postergarem os sofrimentos causados pelo erro e pelo remorso. Deste modo se explica que Orestes e Telémaco acabem por esquecer a planeada viagem a Delos. Com efeito, a consulta de Apoio, deus da luz (entendida aqui como verdade) perde, então, todo o sentido no momento em que as próprias personagens, ensaiando a cena dos esponsais de Orestes e Hermione, se fazem actores do espectáculo dirigido por Menelau. A ilusão assume-se, pois, como portal para a harmonia e é ela que garante, deste modo, o valor imprescindível da poesia, responsável pela criação de mundos fictícios bem distantes da cruel realidade dos homens.

Repostas as aparências e atribuídas as desgraças antes presenciadas a um «pesadelo horrível», Helena apresenta, então, uma segunda versão do mito (também explorada por Eurípedes na tragédia *Helena*), coincidente com os versos da *Palinodia* de Estescoreo de Hímera que constituem a epígrafe da obra:

«Não é verdade esta história.

Não embarcaste nas naus de sólidos bancos.

Não foste à fortaleza de Tróia.»

Mitos em Decadência

De acordo com o poeta, a heroína teria conseguido escapar ao raptor, aquando da escala das naus no Egipto, refugiando-se no templo de Afrodite. A causa desencadeadora da célebre Guerra de Tróia fora, afinal, um fantasma criado pela deusa, ou, como fica implícito, uma vã ilusão.

Helena: Há quem chegue a pensar que a rainha de Atenas me acompanhou a Tróia. Porém, nem eu própria lá estive alguma vez.

Telémaco: Não?

Helena: Nunca. Quando Páris fez escala no Egipto, eu consegui fugir-lhe para me refugiar num templo de Afrodite.

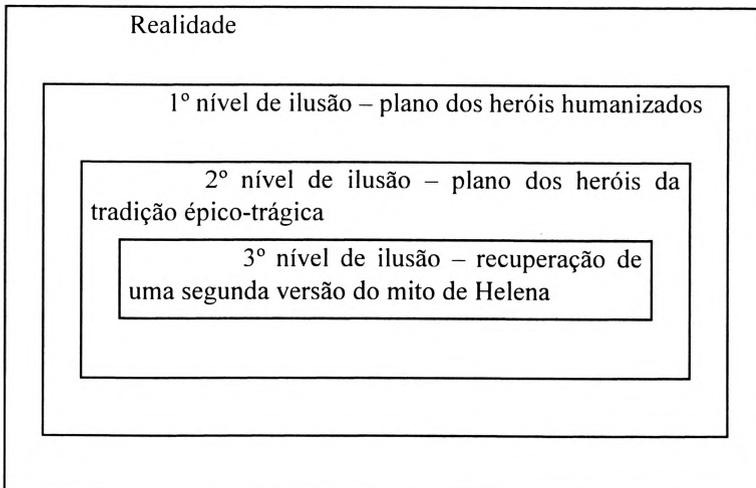
Menelau: A deusa, que ama Helena, recebeu-a. Porém, encontrava-se já tão entusiasmada com a perspectiva dessa guerra, que criou uma réplica em tudo igual ao ser vivente. Foi essa réplica que seguiu com Páris.

Telémaco: Um artifício de Afrodite?

Menelau: Exactamente, (pp. 106, 107)

Ao perfilharem esta versão do mito, Helena e Menelau assumem novamente o papel do poeta, introduzindo um terceiro nível de ilusão, se tomarmos como primeiro aquele que a autora instituiu quando modela o carácter e acção das personagens fora dos contornos da imagem tipificada dos heróis da literatura épico-trágica que, por sua vez, configuraram um segundo nível de ilusão. Torna-se, pois, lícito falar de *teatro dentro do teatro...*

595



Daqui se infere que é o acto de criação poética que estabelece o segundo termo das antíteses estruturantes do argumento:

	Poesia	
Verdade	_____	Aparência
Pragma	_____	Onoma
Humanidade	_____	Heroicidade

Caberá, pois, ao leitor/público, mediante um esforço interpretativo, destriçar os planos da realidade e da ficção e reflectir, portanto, acerca do carácter inacessível da verdade, das potencialidades ilimitadas da imaginação, ou mesmo do lugar que ocupa na vida dos homens a poesia, tomada umas vezes como meio de evasão, outras como mero engano e ilusão.

Estas questões assumem especial relevo no epílogo, pelo que podemos percebê-las sempre latentes no discurso das personagens. Depois de Helena, que reinventa a sua história, Telémaco sugere a supremacia da ficção sobre uma realidade que a não pode contradizer:

Orestes: Um tanto descabido. Acham que alguém aceitará essa versão?

596

Telémaco: Pergunta antes se alguém a vai contradizer. A quem cabia essa tarefa? A Tróia? Mas Tróia não existe. O que existe é o mar com o seu livre acesso às terras de minério e a planície dos belos cavalos do Oriente. Quem contradiz o quê? (p. 107)

Inversamente, porém, a desavença, o remorso, o rancor, verdadeiras que as personagens insistem em ocultar mediante a encenação da farsa da família feliz, teimam em aflorar no discurso entre Helena e Etra (no momento em esta se prepara para abandonar o palácio, onde cumprira a sua penitência), demonstrando a impossibilidade de impor à realidade o doce engano da ilusão:

Helena: Conspirais todos contra mim? Que quereis então? (...)

Etra: Reinará sobre o povo de Esparta. E em certas noites chamarás pelo meu nome, ao perceberes como o ódio das viúvas e das órfãs ainda rondam à volta do palácio.

Helena: Desejas, pois, que eu continue a sentir medo?

Etra: Não. Apenas insónia, (p. 108)

Paulatinamente, somos levados a perceber a dificuldade de aceder à verdade, perspectivada umas vezes pela sensibilidade feminina

outras pelo instinto belicoso masculino, encoberta ora pelo engano das aparências ora pelas cores douradas da ficção poética. No epílogo, em que faz confluír as linhas de sentido estruturantes da obra, Hélia Correia convida-nos, assim, pela última vez, a reflectir sobre a multiplicação de ilusões que a vida humana comporta e a literatura reproduz...

Bibliografia

W.G. Arnott, 'Euripides's newfangled Helen', *Antichon* 24 (1990)1-18.

Aristóteles, *Poética*, Prólogo, traducción y notas de Antonio López Eire (Madrid, Istmo 2002).

H. Correia, *O Rancor. Exercício sobre Helena* (Lisboa, Relógio D' Água 2000).

Euripide, *Hélène*, Texte établi et traduit par Henri Grégoire et Louis Méridier (Paris, Les Belles Lettres 1961).

J.G. Griffith, 'Some thoughts on the *Helena* of Euripides', *JHS* 73 (1953) 36-41.

P. Grimai, *Dicionário da Mitologia Grega e Romana* (Lisboa, Difel³1999).

I. E. Holmberg, 'Euripides' Helen: most noble and most chaste', *AJPh* 116 (1995) 20-42.

H. D. F. Kitto, *A Tragédia Grega*, vols. I e II (Coimbra, Arménio Amado Editora 1990).

A. M. Komornicka, 'Hélène de Troie et son 'double' dans la littérature grecque (Homère et Euripide)', *Euphrosyne* 19 (1991) 9-16.

G. Ley, 'Scenic notes on Euripides' *Helen* | *Eranos* 89 (1991) 25-34.

D.G. Papi, 'Victors and sufferers in Euripides' *Helen* | *AJPh* 108 (1987) 27-40.

Alessandra C. Jonas Neves Oliveira

Platão, *Górgias*, introd., tradução do grego e notas de Manuel de Oliveira Pulquério (Lisboa, Edições 70 1991).

Platão, *A República*, Introdução, tradução e notas de M.^a Helena da Rocha Pereira (Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian 12001).

C. P. Segai, 'Les deux mondes de *THélène* d'Euripide', *REG* 85 (1972) 293-311.

M. F. Silva, *Crítica do Teatro na Comédia Antiga* (Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian 1997).