

Sofia Margarida Fernandes Pereira

**A Reescrita de Mitos Clássicos
no Teatro de Hélia Correia**



**Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra
2009**

Sofia Margarida Fernandes Pereira

**A Reescrita de Mitos Clássicos
no Teatro de Hélia Correia**

*Dissertação de Mestrado em Investigação e Ensino da Literatura Portuguesa,
área de especialização em Investigação e Ensino da Literatura Portuguesa,
apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra,
sob a orientação da Professora Doutora Ana Paula Arnaut.*

**Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra
2009**

À minha mãe e ao meu sobrinho.

O mito é e sempre foi motivo de sedução nas sociedades e tem-se manifestado em diversas formas artísticas. A Literatura não é excepção. No panorama literário português, destacamos a escritora que será objecto de estudo da nossa dissertação; referimo-nos a Hélia Correia. Nas peças de teatro *Perdição - Exercício sobre Antígona*, *O Rancor - Exercício sobre Helena* e *Desmesura - Exercício com Medeia*, a escritora em apreço comprovará como podemos utilizar o mito numa perspectiva de transformação constante, dando-lhe um cunho verdadeiramente original.

The myth has always been a cause of seduction in human societies and has manifested itself in various artistic forms. Literature is no exception. In the Portuguese literary panorama, we draw our attention to the writer we chose to study in our dissertation: Hélia Correia. In her plays *Perdição - Exercício sobre Antígona*, *O Rancor - Exercício sobre Helena* and *Desmesura - Exercício com Medeia* the above mentioned writer will confirm the way the myth may be used from a constant transformation perspective, by giving it a truly original character.

ÍNDICE

Agradecimentos	6
Introdução	7
Capítulo I – O Mito	11
1.1. Especificidades míticas.....	12
1.2. O mito na Literatura Portuguesa.....	24
Capítulo II – A reescrita do mito de Antígona	39
2.1. O outro lado de Antígona.....	40
2.1.1. Arquitectura formal.....	42
2.1.2. <i>Physis</i> e <i>Nomos</i>	48
2.1.3. O poder das mulheres.....	56
Capítulo III – O mito de Helena	66
3.1. A mulher fatal.....	67
3.2. A (re) leitura por Hélia Correia.....	69
3.2.1. <i>To be or not to be?</i>	69
3.2.2. Recordações de pequenas histórias.....	71
3.2.3. Culpada ou inocente?.....	77
3.2.4. A verdade da mentira.....	82
3.2.5. “Acaba com a farsa”.....	88
Capítulo IV – A (re)apropriação do mito de Medeia	91
4.1. Os amores de Jasão e Medeia.....	92
4.1.1. Medeia e as artes mágicas.....	92
4.2. Medeia em <i>Desmesura</i>	93
4.2.1. Uma estrangeira na cidade de Corinto.....	93
4.2.2. Do amor ao ódio.....	101
4.2.3. A <i>Desmesura</i> de Medeia.....	105
Conclusão	108
Bibliografia	111

Agradecimentos

Ao longo desta minha caminhada, foram vários os momentos e as emoções que experienciei. Trilhei por caminhos directos, outros tortuosos com muitos obstáculos para ultrapassar, enfrentei perigos quase impensáveis e consegui atingir a meta desta minha jornada. Para tal, contei com o infindável apoio e carinho de diferentes pessoas que me auxiliaram nesta fase da minha vida e às quais quero deixar umas breves palavras.

Em primeiro lugar, quero dirigir uma palavra de gratidão à minha orientadora da tese, a Professora Doutora Ana Paula Arnaut. Estou-lhe muito grata pela forma altruísta com que me ajudou a traçar e a realizar este trabalho de investigação, pelos seus ensinamentos, pela sua amizade e dedicação, pela força energética que me transmitiu e pela preocupação demonstrada. Sem o seu apoio, eu não teria cumprido o meu objectivo.

Aos meus professores da Faculdade, quer como estudante da Licenciatura, quer do Mestrado, também quero expressar o meu muito obrigado pela excelente formação que me foi transmitida. Um especial agradecimento aos Professores Doutor Carlos André, pelo incentivo dado, e ao Doutor Albano Figueiredo, por ter despertado em mim o gosto pela área da investigação da Literatura Portuguesa.

Um obrigada muito especial à minha mãe, pelo ser excepcional que é, pela paciência, pela compreensão, por todo o amor dado, pelos conselhos, pela omnipresença e por ter sofrido e chorado comigo nos momentos de maior angústia e solidão.

À minha mana, a Rita Katita, pelo amor, pela amizade, pela compreensão, pelo carinho e orgulho que tem em mim, expresso aqui o meu muito obrigada!

O meu Cunhadito foi também uma figura fundamental em todo este processo. A ele, agradeço-lhe a capacidade de me escutar, a amizade, o carinho, o apoio informático e o acreditar nas minhas capacidades. Jamais esqueço os momentos em que me dizia frequentemente “Tu és capaz!”.

Obrigado ao meu sobrinho e afilhado, o Tiaguinho, que se tornou a estrelinha que guia a minha vida e transforma os meus dias mais cinzentos num eterno arco-íris.

Aos meus tios maternos – eles sabem quem são – quero expressar o meu agradecimento por todo o carinho e incentivo demonstrados.

Ao Dr. Crespo dos Reis e à sua família, ao Dr. Cláudio Laureano, à Cláudia Cravo, à Anabela e ao Francisco, estou-lhes grata pela força anímica, pela amizade e pela dedicação.

Introdução

O mito é uma narrativa fabulosa, pois é uma história que se conta a alguém através de diversas construções imaginárias. Como a narrativa mítica é de origem popular e não reflexiva, é aceite colectivamente sem conhecimento da sua verdadeira autoria.

As personagens dos mitos são seres extraordinários, deuses e heróis (também designados por semi-deuses). Os deuses são imortais; os heróis, filhos de divindades e mortais, que merecem ultrapassar pelos seus feitos a dimensão humana.

Durante vários séculos, os homens comuns criaram e refizeram os mitos, isto é, tomaram estas histórias como forma de explicar o mundo à sua volta. Por esta razão, os historiadores, ao construírem a história cientificamente real dos povos, em vez de menosprezarem as suas lendas, procuram antes conhecê-las e interpretá-las, com o propósito de compreender os problemas vivenciais das sociedades que as criaram.

Nesta dissertação pretendemos analisar a (re)apropriação de mitos clássicos no teatro de Hélia Correia, reflectindo sobre o tratamento que tiveram na sua escrita. Para tal, depois de nos debruçarmos sobre a origem dos mitos, analisaremos três obras da autora. Deste modo, tornar-se-á possível identificar eventuais alterações na sua (re)apropriação, procurando ainda criar uma relação entre a sua reescrita e o período literário em que se inscrevem as obras em apreço.

Começaremos, portanto, por fazer referência, no capítulo I, às características e às funções que o mito sempre adquiriu nas sociedades. De seguida, traçaremos, em linhas gerais, tendo em mente uma visão diacrónica da Literatura Portuguesa, o modo como o mito clássico tem servido de matéria-prima a muitos dos mais reconhecidos autores do cânone literário português, como acontece com a escritora em análise.

Hélia Correia, autora de inúmeros livros – infantis, ficção, poesia e teatro – é sem dúvida uma das figuras mais prestigiadas do panorama literário nacional. A “menina dos gatos”, assim também conhecida pela sua vivência harmoniosa com a Natureza, já foi galardoada com vários prémios, espelhos do seu mérito enquanto

escritora. Licenciada em Filologia Românica, exerceu durante largos anos, a função de docente, dedicando-se actualmente à tradução e à escrita das suas próprias obras.

É na Grécia, lugar edénico e harmonioso e espaço privilegiado da sua imaginação, que a escritora busca a inspiração e a tranquilidade essenciais para a estrutura dos seus textos, caracterizados por uma linguagem simples e familiar. Na verdade, desde cedo, encontrou no teatro clássico e na Grécia uma verdadeira paixão, o que a levou a frequentar uma Pós-Graduação em Teatro Clássico. Inserindo-se numa linha de inovação, Hélia Correia baseia-se na História que conhece do mundo helénico, retorna ao nosso passado primitivo e aos mitos antigos, deles partindo para a construção de uma realidade própria, através da absorção de algumas ideias e figuras mitológicas. Estas são depois reescritas com uma grande simplicidade, subvertendo algumas intrigas e criando, dessa forma, vários cenários possíveis, que, apesar do tom cómico por vezes patente, retratam a sua visão da sociedade e do mundo em geral. O interesse da nossa autora na área do teatro grego centra-se nos mitos dos **Ciclos Tebano**, imortalizado por Sófocles em peças como *Antígona*, *O Rei Édipo* e *Édipo em Colono*, **Troiano**, tratado por autores vários, e dos **Argonautas**, inscrito sobretudo por Eurípides na peça *Medeia*.

O **Ciclo Tebano** assenta na narração de mitos relacionados com a cidade fundada por Cadmo e Harmonia, Tebas, onde nascera um dos mais conhecidos heróis trágicos – Édipo¹. Este conjunto de histórias remete-nos para o oráculo de Delfos, para o parricídio, para o episódio da Esfinge, para o incesto e para a luta implacável pelo poder de Tebas, após a morte do herói.

Os mitos inseridos no **Ciclo Troiano** narram-nos as peripécias ocorridas durante toda a expedição da Guerra de Tróia, desde o famoso episódio do “Pomo da Discórdia”, a sensualidade e o rapto de Helena, a querela entre Aqueus e Troianos, os estratagemas utilizados, os heróis glorificados, a magnífica construção do cavalo de madeira até à

¹ Laio, seu pai, conhecedor do oráculo de Delfos, que designaria a morte do seu filho, abandonou o monte de Citéron, onde mais tarde encontrado por um pastor que o levou até Pólipo, rei de Corinto. Quando, já em idade adulta, descobriu que não era herdeiro do rei e da sua esposa, Mérope, apesar dos seus enormes esforços na busca constante pela paz, Édipo resolve partir para Delfos, onde acaba por descobrir que o seu destino será matar o pai e desposar a irmã. Assustado com tal abnegação, Édipo dirigiu-se a Tebas, onde matou o seu pai Laio, desvendou o enigma da Esfinge e desposou a viúva do rei e sua mãe, Jocasta. Deste matrimónio, nasceram quatro crianças, Etéocles, Polinices, Antígona e Ismena. Quando descobriu a verdade, através das palavras de Tirésias, enlouquecido pela dor e expulso da cidade, viveu o resto dos seus dias acompanhado apenas pela sua filha Antígona, em período de exílio. A mancha do incesto e do parricídio transmitiu-se como maldição à descendência edipiana. À sua morte, os filhos disputaram o poder da cidade tebana, acabando por morrer nos braços um do outro. Polinices foi deixado insepulto, mas Antígona opôs-se a tal abominação, tendo sido encarcerada viva numa cela e acabando por se suicidar.

destruição total da cidade de Tróia. É uma sucessão de acontecimentos descritos de forma simples e bélica que prendem o leitor a qualquer escrita.

O **Ciclo dos Argonautas** centra-se nas viagens realizadas pelos grandes heróis numa façanha impossível a bordo do navio Argo², não esquecendo os esforços feitos para ultrapassar os obstáculos avistados, a conquista do velo de ouro, as artes mágicas de Medeia, o exílio em Corinto, e a paixão desmedida de Medeia que a leva a cenários trágicos.

Hélia Correia concentra a sua atenção em alguns aspectos e personagens dos mitos destes ciclos, para deles retirar a sua própria interpretação, dando-lhes um cunho pessoal, que ditará uma nova versão. Assim sendo, escolhe três heroínas trágicas a quem dá voz, não sem esquecer o seu próprio tom intimista e provocatório.

A nossa autora recupera a astúcia e a coragem de três vozes femininas do mundo da mitologia da Antiguidade Clássica – Antígona, Helena e Medeia – mulheres marcadas pelo sofrimento, pela ambição e pelo *fatum*, que adquirem uma nova voz, um novo olhar, um novo mundo no teatro post-modernista, como veremos nos próximos capítulos.

No Capítulo II, depois de uma breve referência ao mito de Antígona, o nosso intuito será comprovar o crescente interesse de Hélia Correia por esta figura da Antiguidade Clássica. Partindo do seu pré-texto sofocliano, a escritora cria o drama, permitindo-nos verificar as (dis)semelhanças existentes, delimitar e explicar a linearidade da história e a introdução de novos aspectos e determinar o modelo de concepção das personagens.

No Capítulo III, a nossa atenção centrar-se-á na figura de Helena. Depois de mostrarmos a sua perenidade e o interesse existente por este mito na cultura europeia, através de um breve levantamento de criações literárias e artísticas ao longo dos tempos, pretendemos relatar a história deste mito. Além disso, estabelecendo um paralelismo com as diferentes versões existentes dos originais gregos, é nosso propósito identificar

² Foi construído por um dos heróis da expedição, Argo, com a ajuda de Atena e utilizando madeira dos pinheiros do Pélion. O navio tinha cinquenta remos e o dom da palavra: a sua proa era feita com madeira do santuário de Zeus em Dordona. Para recuperar o seu reino, Jasão partiu à conquista do velo de ouro. Seguiram-no, por amor da aventura e como prova de coragem e solidariedade, os maiores heróis do tempo: entre outros, Teseu, Atalanta, Meleagro, Hércules, os Dioscuros e Orfeu, que com o seu canto marcava o ritmo para os remadores. Só as artes mágicas da apaixonada Medeia permitiriam ao herói obter um unguento que o tornou invencível: pôde assim matar o dragão. Exilada com Jasão em Corinto, Medeia é repudiada e abandonada por outra mulher. A sua vingança é terrível: mata a rival e faz em pedaços os seus próprios filhos que tinha tido com Jasão.

traços em comum no desenvolvimento da intriga, apontar subversões, analisar a composição das personagens e observar a fidelidade à tradição.

No Capítulo IV, a figura de destaque é Medeia. Depois de apresentada uma breve síntese sobre os amores de Jasão e Medeia, temos como principal objectivo analisar o desenvolvimento psicológico das personagens e confrontá-lo com os textos que lhe serviram de modelo. Pretendemos, ainda, exaltar os valores defendidos, nomear os temas mais comuns e indicar os fenómenos míticos mais recorrentes.

Através da análise das obras *Perdição – Exercício sobre Antígona, O Rancor – Exercício sobre Helena e Desmesura – Exercício com Medeia*, e do confronto com os textos gregos que estiveram na sua origem, procuraremos determinar a criatividade de Hélia Correia em regressar ao mito grego, conferindo-lhe um novo impulso de inovação. Num mergulhar de emoções, de sentimentos e de desconstrução de *puzzles* e enigmas, assistiremos a uma nova visão do mundo antigo – a Grécia. Uma Grécia revisitada por uma perspectiva feminina e onde se dá lugar à exaltação da mulher, que granjeia um lugar de relevo anteriormente entregue à figura masculina, evidenciando uma harmonia e uma nova esperança de viver, enlouquecida pelo furor provocado pelo espírito dionisíaco agora renascido.

Diríamos, então, que, neste trabalho de investigação, os mitos clássicos ressuscitam a quatro vozes (como nos mostra a imagem de Pablo Picasso): tal como o título *Mulher ao Espelho (1932)* ilustra, a pintura mostra-nos uma mulher diante de um espelho, que sendo composta por diversas formas circulares, deixa transparecer a imagem de quatro mulheres. A nosso ver, como através da imagem conseguimos delinear as várias partes constituintes da mulher, também Hélia Correia nos mostra a vertente psicológica das heroínas gregas, através da (de)composição humana que ela própria vai desenhando ao longo das suas peças.

CAPÍTULO I

O Mito

1.1. Especificidades míticas

Mito é o vocábulo comum
que remete para a cultura antiga, para o passado,
para a literatura e para a criação artística em geral.
Victor Jabouille

O mito é o nada que é tudo.
Fernando Pessoa

O mito foi e será sempre uma manifestação artística que nos remete para a Antiguidade Clássica. Muitas são as imagens míticas do passado que nos fascinam, permanecem na nossa memória, alimentam a nossa imaginação e servem de explicação para alguns fenómenos reais. A mitologia exerce, portanto, um enorme poder atractivo em todas as sociedades. Por essa mesma razão, parece-nos pertinente traçar, ainda que de forma breve, as características e as funções que esta realidade tem vindo a adquirir ao longo dos tempos, para que depois possamos compreender e justificar a sua pertinência no teatro de Hélia Correia.

A palavra mito deriva etimologicamente do vocábulo grego *mythus*, que significa “palavra” ou “discurso”. Apesar de sentirmos grandes dificuldades em apresentar uma definição, dada a multiplicidade de interpretações, certo é que quando ouvimos “mito” ou “mitologia”, o nosso primeiro impulso é associarmos a alguma história, lenda ou conto fantástico.

O termo *mythus*, utilizado na epopeia homérica com o sentido de *epos*, começa a opor-se a *logos* a partir do século V a.C.. Esta diferença torna-se mais evidente na escrita de Platão. Na sua obra, o mito aparece de forma renovada, com o objectivo de transmitir verdades absolutas. De facto, este filósofo recorre, com alguma frequência, ao mito como veículo de expressão do seu pensamento, isto é, através dele procura expressar algo de muito profundo, uma verdade escondida sob encantadoras e fascinantes histórias. Também Aristóteles, seu discípulo, foi um grande apreciador da realidade mítica, que considerava uma óptima base de ensino. A tese platónica será seguida pelos Sofistas e, posteriormente, pelos Epicuristas e Estóicos, que interpretam

os mitos segundo alegorias. Uma outra hipótese foi levantada por Evémero (século IV a.C.), que explica a existência dos mitos através de reminiscências históricas. Evémero põe em causa a mitologia, racionaliza-a, humaniza-a e recusa a sua estrutura poética, ou seja, toda a sua construção fantasiosa. A especificidade do mito deve ser encontrada na sua função, não no seu conteúdo. O suporte da sua investigação encontra-se na História. Através dela procura estabelecer um paralelo entre a realidade e as personagens e acontecimentos narrados pelos mitos. Para este historiador, as figuras mitológicas não representam os benfeitores da Humanidade, mas antes os homens que estiveram na origem da glória dos povos ou de personagens individualizadas. Assim, Evémero vê nos mitos a história da vida das nações, dos acontecimentos grandílocos e dos homens erguidos, simbolicamente, à esfera divina. Deste modo, julgamos que a mitologia pode ser encarada como uma representação fantástica do real, o espelho da experiência humana primitiva.

O mito é um elemento que está presente em toda a cultura clássica, assumindo-se como um meio de divulgação do pensamento da época. É no seio da sociedade arcaica que o mito começa a ganhar expressão, sobretudo como conteúdo primordial da representação artística. No fim do século VII a.C. encontramos já, em templos, frontões e métopas, algumas imagens míticas; estas aludem aos combates e às caças, transformando-se mais tarde em autênticas enciclopédias. Todas estas representações têm como principal fonte o texto escrito, que servirá de legenda das cenas. Daqui depreendemos o carácter flexível do mito, pois ele não nos é dado através de um texto fixo, mas pode surgir em diferentes formas artísticas, sem contudo perder a sua verdadeira identidade e sentido. Entretanto, o fenómeno mítico começa a granjear uma enorme difusão literária. Para tal, muito contribui o papel dos *aedos* ou *rapsodos*³, que transmitiam, de geração para geração, os mitos em que acreditavam, e os poemas adequados para o efeito, como são os de Homero e de Píndaro⁴.

³ “Aedos eram cantores profissionais que, na Grécia antiga, exaltavam, ao som da música, a gesta helénica, através de poemas épicos cujos versos ele próprio compunha ou que bebia na tradição popular. Tudo parece indicar que mesmo poemas tão vastos como a *Ilíada* ou a *Odisseia* foram obra de aedos” (in *Nova Enciclopédia Portuguesa*, vol. 1, Ediclube, 1992). Assim sendo, como a transmissão da literatura se baseava na tradição oral, muitas vezes se notam algumas imperfeições ou até mesmo incongruências no que diz respeito tanto ao conteúdo como à forma. No entanto, nada disto alguma vez ofuscou os grandes temas e lições de vida apresentados.

⁴ Homero e Píndaro foram dois dos poetas que mais se destacaram pelo recurso ao mito. Além dos *Hinos Homéricos*, o escritor terá concebido as suas epopeias como grandes reservatórios da mitologia clássica. Também Píndaro terá encontrado no mito um meio de exortar a humanidade para um conjunto de acções e virtudes que se deve ter, para que um dia se possa atingir a imortalidade, conseguida até então apenas

Os mitos cantados nos poemas da literatura clássica falam-nos de coisas reais, de fenómenos da natureza e de exemplos éticos, assumindo-se como importantes argumentos de autoridade na busca da *aretê*⁵. O verdadeiro interesse mítico assenta na descrição e na referência a factos grandílocos do mundo e às suas instituições.

A realidade mítica da Grécia foi muito divulgada, ultrapassando qualquer fronteira linguística. A Etrúria é exemplo disso. O povo deste território conheceu e compreendeu de forma singular os mitos gregos, alterando, por vezes, alguns pormenores para os adaptar à sua cultura.

No século XVIII, com o trabalho de Herder, o mito começa a ser encarado como objecto de investigação científica. Desde o século XIX, assistimos a um crescente e renovado interesse pelo mito, que conduz ao surgimento de diferentes doutrinas que procuram desmistificá-lo. Para tal, contribuíram sem dúvida o seu carácter literário e a sua dimensão psicótica, isto é, as alterações de comportamento provocadas em quem o experienciava. Deste modo, muitos historiadores, psicólogos, antropólogos e teólogos dedicam-se à sua análise, pois

O conhecimento da mitologia grega e da mitologia romana permite a aquisição de uma base compreensiva e referente, a maleabilidade de raciocínio e a perspectiva comparativa que possibilitam uma apreensão global do fenómeno mítico. Mais do que isso, permite uma abordagem e compreensão totais.⁶

Na verdade, o mundo mítico clássico adquire uma dimensão cultural, que pode ter representações, objectivos e inserir-se em naturezas distintas. Esta realidade tem, ao longo dos tempos, assumido um papel preponderante na compreensão das atitudes da Humanidade. Além disso, este elemento maravilha provoca prazer, agrado e repulsa. É algo que está presente em todas as sociedades de variadíssimas formas. É entendido e interpretado segundo os costumes, os rituais e os hábitos de cada cultura. De facto,

Materializado em diferentes espaços culturais e disperso cronologicamente, o mito, ao longo dos tempos, enriquece-se na sua essência, especializa-se quanto ao conteúdo e, simultaneamente, alarga o seu campo de intervenção. O conceito de

pelos deuses. Ambos os poetas gregos, que cantam a honra e a glória dos heróis vencedores, contribuíram com a sua obra para a divulgação da realidade mítica.

⁵ Para os Gregos, a *aretê* é a excelência ou superioridade. Inicialmente, indicava apenas a excelência ou mérito, que podia incluir vários sentidos: a coragem, a justiça, o trabalho, a força e a eloquência. Só a partir de Sócrates passa a ter o significado preponderante de virtude.

⁶ JABOUILLE, Victor, *Iniciação à Ciência dos Mitos*, Mem Martins, Editorial Inquérito, 2ª ed., 1994, p. 21.

mito, nas suas utilizações, varia desde *história* a *narrativa dos feitos dos deuses*, passando por intriga e sinónimo de *invenção*.⁷

Neste sentido, torna-se impossível apresentarmos uma definição abrangente, pois o contexto sócio-cultural varia. Esta mutabilidade pode justificar a busca incessante, verificada ao longo dos tempos, por uma interpretação lógica e coesa do fenómeno mítico.

Durante muitos anos, procurou-se compreender o mito à luz da **explicação alegórica**. Felix Buffière e Jean Pépin foram os mentores desta doutrina. Segundo eles, os mitos teriam um sentido verdadeiro que, aparentemente, não seria visível; este significado apresentava-se como uma mensagem sobre algum sector oculto que podia ser experimentado. Victor Jabouille comprova-nos esta teoria com recurso ao episódio da Guerra de Tróia. Segundo ele,

A oposição dos deuses na Guerra de Tróia, por exemplo, tem justificação se se considerar que sob o nome de cada divindade se encontrava um elemento da Natureza ou um estado de alma: o fogo (Apolo, Hélios, Hefesto), a água (Posídon, Escamandro), a Lua (Ártemis), o ar (Hera), a inteligência (Atena), o desejo (Afrodite), a razão (Hermes), o esquecimento (Leto), a loucura (Ares).⁸

Deste modo, trava-se uma luta simbólica entre os elementos físicos e os princípios morais. Além disso, consideramos que a transmissão do mito era feita sob aparência, ocultando conhecimentos sobre o homem e o mundo.

Em Cambridge, W. Robertson Smith e Jane Harrison formularam a **teoria do ritual**, que, mais tarde, foi difundida com a obra *The Golden Bough* de James George Frazer. Segundo esta teoria, os mitos são narrativas tradicionais que se ligam a certos rituais específicos. O ritual é sobrevalorizado como expressão dos sentimentos e dos aspectos da conduta dos homens. No entanto, parece-nos necessário ter algum cuidado com esta definição, porque há muitos mitos sem referência a qualquer ritual, apenas o encontramos nos mitos de índole de sacrifício e canibalismo.

Na mitologia, a prática do sacrifício é uma oferta destinada a atrair o favor divino ou uma acção de graças de um herói para com um deus. Homero narra-nos na *Ilíada* uma das mais célebres cenas típicas de sacrifício. No Canto I, quando a cidade de Tróia foi tomada pelos Gregos, Criseida calhou em sorte a Agamémnon. Embevecido

⁷ *Idem*, p. 31.

⁸ *Idem*, p. 43.

por esta nova escrava, o rei recusou devolvê-la a seu pai, que lhe oferecia um enorme resgate. Assim, Apolo, irritado com a atitude, enviou uma peste terrível sobre a armada grega. Para apaziguar o deus, torna-se necessária a entrega da donzela e a oferta de um sacrifício como forma de pedir desculpa:

Assim que rezaram e espalharam os grãos de cevada,
puxam primeiro os pescoços, estrangulam e esfolam,
cortam as coxas, revestem-nas de gordura, de um e outro lado.
Sobre elas põem a carne crua, Queima-os o velho nas brasas,
derrama por cima o vinho da cor da chama.
Junto dele, os jovens seguram nas mãos os espetos do cinco dentes.
Depois de queimarem as coxas e comerem as entranhas,
cortam o resto aos bocados e atravessam-no com os espetos,
assam-no com cuidado e retiram tudo do fogo.
Assim que terminaram o trabalho e aprontaram o festim,
banquetearam-se, e ao seu ânimo nada faltou no festim equitativo.⁹

Homero faz, portanto, um relato minucioso de uma cena típica de sacrifício, recurso frequente na literatura da Antiguidade Clássica, que, muitas vezes reduzido à simples imolação de animais, comporta nos casos de grande aflição ou de medos pessoas humanas.

A **psicanálise** também deu um interessante contributo para o conhecimento do mito, através do trabalho de pesquisa de Sigmund Freud. Este método de investigação visa elucidar o significado inconsciente das nossas condutas. Devido à sua formação clássica, Freud encontrou na mitologia grega uma grande âncora para a compreensão dos processos psíquicos dos seus pacientes, ou seja, recorreu à mitologia grega para explicar os novos factos da mente. Torna-se evidente, portanto, a necessidade de uma interpretação simbólica do fenómeno mítico. Assim sendo, a psicologia transforma-se num modo de compreender a organização dos mitos tradicionais.¹⁰

Walter Burkert defende uma aproximação entre estas duas teorias – a alegórica e a ritual – , justificando que

⁹ PEREIRA, M. H. Rocha, *Hélade – Antologia da Cultura Grega*, Coimbra, Instituto de Estudos Clássicos, 7ª ed., 1998, p. 15.

¹⁰ Um dos mitos utilizados por Sigmund Freud foi o de Electra. O psicanalista recorreu a esta história para explicar as atitudes emocionais que algumas meninas têm com as mães; trata-se de uma identificação quase completa com a mãe que, inconscientemente, conduz a filha a desejar aniquilá-la e possuir o pai. Além desta personagem, são, ainda, notórias nos seus estudos as referências a Édipo e a Eros.

Uma e outra não chegam a excluir-se; provêm de domínios da experiência completamente diferentes e podem, nessa medida, completar-se, mas também passar completamente à margem uma da outra.¹¹

A nosso ver, não há nenhuma ligação entre estas doutrinas, na medida em que os casos mitológicos mencionados pela psicanálise não são acompanhados de rituais. Para ser verdadeira a afirmação de Burkert, era necessária a presença de cenas de ritual em quase todos os mitos gregos, facto que não se verifica.

Carl Gustav Jung, discípulo de Freud, apresenta-nos a **teoria dos arquétipos do inconsciente colectivo**. Inicialmente, os seus estudos aproximam-se da obra do seu mentor, mas logo começam a surgir algumas divergências. Para ele, o mito possui várias funções, nem todas psicológicas, embora o seu principal objectivo fosse desvendar o inconsciente. Defende a existência de dois inconscientes: o pessoal e o colectivo, sendo que este se revela à consciência através do mito. Os *flashes* humanos e universais, designados por arquétipos, suscitariam imagens correspondentes a mitos.

Outro estudioso do mito foi Paul Delcourt. Para este, as figuras mais significativas da mitologia clássica representam determinada função da psique; as relações entre as diferentes imagens exprimem a vida intrapsíquica dos homens, dividida entre o perverso e a sublimação.

Gilbert Durand alarga esta teoria psicanalítica à vertente sociológica. Cria o vocábulo “mitanálise”, que define como um método de análise científica dos mitos que recupera os seus sentidos psíquicos e sociológicos. Esta dimensão social decorre do estudo sócio-histórico a que as personagens estão sujeitas. Além disso, os deuses e os heróis surgem a um ritmo que esconde os momentos da história sócio-cultural.

Conhecemos também a **teoria da cosmogonia**, teorizada por Mircea Eliade, que define mito como

(...) uma história sagrada; relata um acontecimento que teve lugar no tempo primordial, no tempo fabuloso das ‘origens’. Por outras palavras, o mito conta como, graças aos actos dos seres sobrenaturais, uma realidade teve existência, quer seja a realidade total, o Cosmo, ou apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição. É, pois, sempre uma narrativa de uma ‘criação’ conta-se como qualquer coisa foi produzida, como começou a ser. O mito não fala senão naquilo que aconteceu *realmente*, naquilo que se manifestou completamente.¹²

¹¹ BURKERT, Walter, *Mito e Mitologia*, Lisboa, Edições 70, 1991, p. 32.

¹² ELIADE, Mircea, *Aspectos do Mito*, Lisboa, Edições 70, 1986, pp. 12-13.

Deste modo, os mitos eram simultaneamente narrações fantásticas e verídicas sobre a origem do mundo e da criação. No entanto, esta doutrina engloba apenas alguns mitos, porque sabemos que muitos deles não explicam nenhuma origem. Joseph Fontenrose defendeu a **teoria teológica**, segundo a qual os mitos consistiam em narrativas sobre os deuses e heróis. Porém, há muitos que são protagonizados apenas por seres humanos. Há um entrecruzamento do nível humano com narrativas divinas.

No período pós-guerra, Claude Lévi-Strauss começa a debruçar-se sobre o estudo do mito de uma forma inovadora. Seguindo os ensinamentos da Escola Linguística de Praga, sobretudo de Roman Jakobson, e a investigação de Vladimir Propp, Lévi-Strauss conclui que, na realidade mítica, todos os elementos estão encadeados e determinados, formando um sistema sincrónico, o espaço semântico do qual se extrai a narrativa. Assim sendo, a **teoria estruturalista** assenta na concepção do mito como uma realidade mental organizada e bem estruturada. Este investigador recorre à linguagem, mais precisamente à Semiótica de Ferdinand de Saussure. Deste modo, o mito possui uma uniformidade na sua estrutura. Lévi-Strauss afirma que o mito é uma fala, um relato ou uma narrativa que pretende contar a origem (do mundo, dos homens, dos deuses, das relações entre os deuses e os humanos). Ao traçar um paralelo com o mundo da linguagem, considera que o mito é composto por mitemas, assim como aquela se constitui por fonemas. Os mitemas seriam as unidades constituintes do mito. Esta tese peca, portanto, pela ausência de dimensão histórica.

Em resposta a estes estudos, surgem as investigações de especialistas, como Burkert e G. S. Kirk.

Para Burkert, o mito é um conto tradicional com referência secundária a alguma realidade de importância colectiva, que pode traduzir-se em factos da vida social, religiosa e da vivência humana, em geral; pertence ao mundo da linguagem e a sua característica principal é a transmissão e preservação. Para este historiador, o mito é

(...) ilógico, inverosímil ou impossível, talvez imoral, e, de qualquer modo falso, mas ao mesmo tempo compulsivo, fascinante, profundo e digno, quando não mesmo sagrado.¹³

Esta definição talvez se aproxime da verdade, já que procurando o mito expressar o mundo e a realidade humana, ou seja, a complexidade do real, jamais

¹³ BURKERT, Walter, *Mito e Mitologia*, Lisboa, Ed. Cit., p. 15.

poderá ser lógico e racional. Para Burkert, não existe nenhuma ciência dos mitos, mas somente uma teoria capaz de formular uma definição que inclua todas as espécies. Não notamos, nos seus estudos, uma nítida distinção entre mito e religião ou mito e conto popular. Esta última diferenciação prendeu a atenção especial do investigador Kirk. Para ele, o conto popular é tradicional, narra aspectos simples da vida humana, caracteriza-se pela astúcia e as suas personagens aparecem anónimas ou com nomes muito genéricos. Pelo contrário, o mito reflecte problemas graves, através da representação de figuras específicas. Normalmente, as personagens míticas são seres extraordinários, deuses ou heróis. Os deuses são sempre imortais; os heróis, por sua vez, são semi-deuses ou mortais, que pelos seus feitos merecem ultrapassar a dimensão humana.

Maria Helena da Rocha Pereira defende a existência de uma estreita ligação entre mito e religião, uma vez que

(...) uma religião politeísta cria necessariamente situações várias entre os deuses, que frequentemente são de conflito, bem como entre os deuses e os homens. Numa religião sem livros sagrados (embora a *Iliada* fosse um ponto de referência obrigatório, de todos conhecido) e sem casta sacerdotal organizada, como era a religião helénica, estas histórias podiam multiplicar-se e produzir assim toda a riqueza da mitologia grega.¹⁴

A relação mitologia / religião é um pouco controversa e problemática, dado os deuses mitológicos serem os mesmos a quem se presta veneração. Vejamos o exemplo de Zeus:

O mesmo Zeus da religião a quem os Gregos oravam é protagonista de uma série de história, algumas pouco edificantes: passa a vida a cortejar e a amar as deusas e as mulheres belas que encontra. Hera, a esposa, é ciumenta e grande parte da sua actividade consiste em perseguir as amadas do marido e os deuses descendentes bastardos. É evidente que quando um grego orava a Zeus não estava a pensar no herói de inúmeras aventuras amorosas.¹⁵

Na verdade, os deuses que surgem nos mitos fazem parte de uma religião: templos e festas são-lhes consagrados e os sacerdotes ofereciam-se-lhes, por vezes. São,

¹⁴ PEREIRA, M. H. Rocha, “Mito / Mitologia”, in *Biblos, Enciclopédia Verbo das Literaturas da Língua Portuguesa*, Lisboa, Editorial Verbo, Vol. 3, 2001, p. 833.

¹⁵ JABOUILLE, Victor, *Do Mythos ao Mito – Uma Introdução à Problemática da Mitologia*, Lisboa, Edições Cosmos, 1993, p.32.

por isso, deuses da mitologia e da religião. No caso de Zeus, as aventuras amorosas integram a vertente mitológica e o grande deus venerado incorpora a religião grega.

Por conseguinte, estas histórias constituíam uma espécie de manancial de conhecimentos dos segredos e *modus uiuendi* dos deuses gregos. Além disso, embora religião e mito não se possam identificar, certo é que o mito se integra nela, pois ele constitui o seu elemento primordial de expressão da fé, o seu suporte poético.

Pierre Grimal relaciona a ideia de mito e mitologia com o mundo grego. Segundo ele, a mitologia é um conjunto de pequenas histórias e contos que procuram dar explicações para uma melhor compreensão do mundo. O fenómeno mítico tenta explicar de modo coerente a realidade, que está relacionada com factores étnicos e históricos.

Este investigador refere que o mito se instala e espalha por todo o lado, e que para um grego ele é tão importante como o sol para viver. Na verdade, lembremo-nos que o povo da Grécia recorria aos mitos para dar as mais diversas explicações, tais como, a origem do mundo, os topónimos de cidades ou árvores ou até o nascer do dia.

No mundo antigo, o poder dos mitos é inquestionável, adquirindo uma dimensão única. É através deste instrumento que os especialistas de poesia, de artes figurativas, de filosofia, de religião e de política tentam exprimir-se, ou seja, reutilizam a realidade mítica, tirando partido do seu significado e aplicando-a a si e às suas ideias. Neste sentido, recorrem com alguma frequência a determinadas estruturas míticas:

- i) Narrativas cujo mote principal assenta na aventura ou na procura, por parte do herói. Este tem uma missão, que deve cumprir. Para tal, enfrentará muitos obstáculos e adversidades, procurando demover os seus oponentes com a ajuda dos que estão em seu auxílio. Termina, quase sempre, com um desfecho feliz. É nesta categoria que podemos incluir dois dos mitos que abordaremos nos capítulos seguintes; referimo-nos aos mitos de Antígona e de Medeia. Porém, ao contrário do que regra geral sucede, estes acabam com um trágico fim, como veremos.
- ii) Narrativas que se centram na geração e no nascimento. Nesta vertente, há histórias que anunciam o nascimento de algum ser singular; outras dão conta do tempo de penitência a que uma donzela esteve sujeita até

dar à luz um herói¹⁶. Por fim, há ainda aquelas que descrevem a forma original e única como algo foi gerado. É nesta última variação que se inscreve o nascimento de Helena, que foi gerada por um ovo posto por Némesis, fugitiva e perseguida por Zeus.

- iii) Narrações que apontam para sacrifícios humanos¹⁷ e para o canibalismo¹⁸. Para Burkert, estes mitos seguem rituais específicos: o sentimento de culpa e de expiação, o derramamento de sangue e, por fim, a purificação. São também comuns as referências a oráculos, a santuários e a deuses.

Estas estruturas pré-concebidas podem, naturalmente, sofrer algumas alterações, já que o mito é dinâmico e tem a possibilidade de desenvolvimento, actualização ou aniquilamento. Gilbert Durand designa esta característica como “pregnância simbólica”, que consiste na eterna capacidade de dar à luz novos aspectos, isto é, de evoluir.

Em boa verdade, o mito pode então ser definido como uma narrativa cujo autor se desconhece. Como pertence a um determinado património cultural, tem como tema o fundo lendário, étnico e imaginário, assente na tradição e integrado num sistema religioso ou histórico. É, por vezes, encarado como uma necessidade humana. É dinâmico e dota-se de uma enorme capacidade de actualização, recriando-se. É, precisamente, como veremos a vertente do teatro de Hélia Correia. Partindo dos testemunhos literários da Grécia e de Roma, a escritora reescreve os mitos, adaptando-os parodicamente à sociedade contemporânea. Importa, desde já, explicar que, na esteira

¹⁶ Burkert designa esta estrutura de “tragédia da donzela” e dá-nos o exemplo de Dânae. Esta donzela havia sido ameaçada por um oráculo de que daria à luz um filho que mataria o seu próprio avô. Por esta razão, Dânae foi encarcerada numa torre de bronze, por Acrísio, seu pai e rei de Argos. Zeus amava-a em segredo; entrou no cárcere, transformando-se em chuva de ouro e seduziu-a. Desta união, nasceu o herói Perseu.

¹⁷ Um dos mais célebres é descrito na tragédia latina *As Troianas* de Séneca, onde é visível a condição humana e onde se discute o destino da cidade de Tróia. Astíanax, filho de Andrómaca e Heitor, embora sendo ainda uma criança, é a única esperança para a vingança do povo troiano. Porém, a sua vida está condenada e, por questões políticas, os vencedores exigem a morte do pequeno. Depois de alguma hesitação e de tentativas de escapar ao *fatum*, Astíanax, numa atitude de orgulho e de coragem (para vingar a morte do pai), entrega-se a uma *libera mors*, a uma morte voluntária, símbolo de libertação e pureza. Assim, podemos afirmar que este sacrifício voluntário pode significar honra, glória e dignidade. O momento do sacrifício humano pode transformar-se na ponte para a purificação.

¹⁸ Um dos mais conhecidos na literatura clássica chega-nos pela tragédia *Tiestes* de Séneca. Atreu deseja o poder despótico, e para tal necessita de afastar, através da destruição não só física, mas sobretudo moral, o seu grande oponente – Tiestes, seu irmão. Desta forma, terá então que praticar um crime que horrorize até os próprios deuses. O canibalismo manifesta-se na situação macabra em que Atreu revela ao irmão Tiestes ter-lhe servido à mesa os membros dos filhos, por vingança.

de Linda Hutcheon, entendemos por paródia uma “repetition with critical distance”¹⁹, isto é, um texto que imita outro texto com propósito crítico ou arma ideológica, dado que determinado autor se baseia nas principais linhas do seu pré-texto, mas mantém sempre um distanciamento crítico do mesmo para reflectir e apresentar novas perspectivas sobre algo. Além da escritora que será objecto de estudo nesta dissertação, outros são os autores que recorrem à mitologia clássica nesta perspectiva.

De facto, a mitologia clássica possui uma grande singularidade, que se traduz na ambivalência e no carácter transcendente das histórias, desafiando os leitores a encontrar a verdadeira interpretação. De acordo com o seu conteúdo, os mitos podem ter uma classificação canónica. Victor Jabouille enumera-nos os principais tipos:

- 1) **Mito teológico** – descreve o nascimento dos deuses, os seus matrimónios e genealogias.²⁰

A genealogia apresenta-se então como uma forma mítica, que se traduz na nomeação dos antepassados de grandes famílias, destacando relações de parentesco e o nascimento de seres magníficos.

- 2) **Mito cosmogónico** – debruça-se sobre a criação e o ordenamento do mundo e os seus elementos constitutivos.

Estes mitos caracterizam-se pela diminuição de formas narrativas empregues e pelo recurso a uma estrutura simples e antropomórfica. Burkert assinalou a existência de três modelos desta categoria mítica: i) geração e sequência de gerações; ii) tecnomorfia²¹; iii) fundação por meio de sacrifícios.

- 3) **Mito antropogónico** – relata a criação do homem;
- 4) **Mito antropológico** – narra as características e o desenvolvimento do ser humano.

Julgamos que, nesta categoria, se inscrevem os mitos de Antígona e de Medeia. De facto, quando procedermos à análise das obras de Hélia Correia nos capítulos seguintes, perceber-se-á facilmente que as suas histórias nos dão a conhecer as

¹⁹ HUTCHEON, Linda, *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth Century Art Forms*, New York & London, Methuen, 1985, p. 6.

²⁰ A *Teogonia* de Hesíodo é um importante testemunho deste tipo de tratamento mítico. Embora as Musas já tivessem sido referidas nos Poemas Homéricos, é com Hesíodo que tomam as suas características definitivas. De uma maneira geral, na *Teogonia*, o poeta assume-se pastor do monte Hélicon e, com a força inspiradora das Musas, celebra a sagrada geração dos deuses e ilustra toda a história do mundo, incluindo as forças naturais primitivas. Além disso, valoriza a ordem definitiva e instaurada por Zeus. Era costume o recurso à improvisação, para preencher certas lacunas.

²¹ O mito de Prometeu insere-se nesta subclasse, uma vez que este surge como inventor e criador do primeiro homem, a partir de um bloco de argila misturada com água.

qualidades e os defeitos da personalidade das heroínas, permitindo avaliar o seu desenvolvimento em diferentes etapas da vida e perante as adversidades impostas.

- 5) **Mito soteriológico** – apresenta o universo da iniciação e dos mistérios, das catábases e dos percursos purificatórios;
- 6) **Mito cultural** – descreve as actividades de heróis que melhoram as condições de vida do homem.

Pensamos que o episódio da Guerra de Tróia se pode agrupar neste tipo de mito. Do mesmo modo, julgamos que o mito de Helena, que será estudado no capítulo III, também faz parte do mito cultural, pois coloca em oposição dois povos, duas culturas, que levarão os seus representantes a desencadear uma série de acções com vista ao triunfo do seu reino.

- 7) **Mito etiológico** – especifica a origem das pessoas e das coisas; pesquisa as causas por que se formou determinada tradição, procurando encontrar episódios que justifiquem nomes;
- 8) **Mito naturalista** – justifica todos os fenómenos naturais, atmosféricos, astrais e telúricos;
- 9) **Mito moral** – narra as lutas entre o Bem e o Mal, entre os anjos e os demónios, entre forças contrárias;
- 10) **Mito escatológico** – descreve o futuro, o homem *post-mortem*.

Os mitos cosmogónicos e teológicos encontram-se sobretudo na sociedade grega. Embora se aproxime de forma intensa da mitologia grega, a realidade mítica dos Romanos apresenta-se mais nacional e histórica. Integra-se, dessa forma, num sistema histórico.

Os fenómenos míticos mencionados são substituídos pela tentativa de explicar a génese e a criação da cidade, o seu desenvolvimento e a sua expansão. Em Roma, o mito confunde-se com a História: as narrativas estão ligadas ao tema da fundação da cidade e derivam da fusão de uma antiga tradição dos povos itálicos com os mitos gregos sobre os deuses e heróis que circulavam na bacia do Mediterrâneo. Assim, no mundo romano, as imagens fantasmagóricas e grandiosas dão lugar ao desfile de figuras essencialmente históricas²².

²² Tito Lívio foi o escritor que mais relevância deu à mitologia romana. Dedicou-se à sua *Ab urbe condita*, onde narra a história de Roma, desde a sua fundação até 9 d.C.. Nesta obra-prima, o historiador utiliza, além dos trabalhos anteriores, os antigos anais de Roma e esforça-se por fazer reviver, num estilo vivo, o passado romano. As narrativas pretendem engrandecer a história da cidade, além de terem um

Creemos que a Antiguidade Clássica recorria ao mito não só para embelezar o texto literário, mas porque aquele assumia uma função moralizante: alertar os ouvintes para acontecimentos e/ou atitudes menos boas, avisar para algo que estivesse mal e aconselhar ou sugerir um caminho a seguir. Com esta intenção, o poeta pode alterar o mito, com o intuito de atingir os seus objectivos, isto é, transmitir a moralidade, o ensinamento, o modelo de ética que pretende. Mais do que um mero ornamento, o mito é um meio de conhecimento de histórias através de narrações com sentido próprio e único; é uma forma do homem se conhecer a si próprio e o ao mundo.

1.2. O mito na Literatura Portuguesa

Os mitos da Antiguidade ultrapassaram os limites geográficos da cultura e civilização clássicas, tornando-se motivo privilegiado da produção literária. Na verdade, a mitologia clássica encontrou sempre na literatura uma forma de expressão, servindo de base aos eruditos como novo elemento de criação artística. Julgamos útil, por isso, dar uma panorâmica geral do acolhimento a que esteve sujeito o mito clássico na literatura nacional, desde os primórdios até à actualidade.

Na Literatura Portuguesa, só a partir do século XVI, alguns autores começam a utilizar o mito não só como recurso estético, mas também como um auxílio na expressão das suas ideias. Até então, a literatura da Idade Média era marcada por factores de ordem política, social e cultural, ou seja, o contexto histórico-social da época condicionava o panorama literário.

Na verdade, é no Renascimento que assistimos a uma viragem decisiva em relação às concepções medievais, opondo a dimensão antropocêntrica ao teocentrismo da Idade Média. Desta forma, o Homem passa a ser encarado como o pólo central, o valor máximo. Este tempo é acompanhado por um aumento de interesse pela civilização greco-latina. A assimilação desta cultura é favorecida pela actividade dos humanistas

objectivo pedagógico, através da apresentação de pequenos exemplos. No seu texto, podemos ficar a conhecer alguns heróis romanos, como Lucrecia, Múcio Cévola, Tarpeia, Clélia, Régulo, Horácio Cocles, entre outros.

que se dedicavam à pesquisa e crítica de textos. Assim, a mitologia servia muitas vezes aos escritores e artistas como expressão dos seus pontos de vista, opiniões ou ideias.

A partir do período renascentista, os mitos clássicos são representados na literatura com uma certa continuidade. Vários foram os escritores que fizeram ressurgir a cultura e a civilização antigas, através do aproveitamento da mitologia. Neste período literário, é na obra *Os Lusíadas* que encontramos exemplos significativos:

Cessem do sábio Grego e do Troiano
As navegações grandes que fizeram;
Cale-se de *Alexandro* e de Trajano
A fama das vitórias que tiveram;
Que eu canto o peito ilustre Lusitano,
A quem Neptuno e Marte obedeceram.
Cesse tudo o que a Musa antiga canta,
Que outro valor mais alto se alevanta.²³ (I, 3)

Na Proposição d' *Os Lusíadas*, o poeta recorre ao mito como modelo exemplar de comparação. Depois de apresentar o assunto que pretende cantar, identifica o seu herói colectivo – os Portugueses – que suplantou os feitos dos heróis lendários de Homero e de Virgílio, e também os grandes conquistadores Alexandre Magno e Trajano. Através dos mitos clássicos, Luís de Camões pretende mostrar que “o peito ilustre Lusitano” é superior ao “sábio Grego” (Ulisses), ao “Troiano” (Eneias) ou ainda aos ilustres militares da Antiguidade Clássica, ou seja, os Portugueses superaram definitivamente os mitos, isto é, os feitos realizados pelos heróis antigos.

Na epopeia portuguesa, a mitologia ultrapassa a função de simples ornamento, e encontra-se no centro de toda a trama que constituirá a verdadeira intriga da história:

Estas palavras Júpiter *dezia*,
Quando os Deuses, por ordem respondendo,
Na sentença um do outro *difirira*,
Razões diversas dando e recebendo.
O padre Baco ali não consentia
No que Júpiter disse, conhecendo
Que esquecerão seus feitos no Oriente,
Se lá passar a Lusitana gente. (I, 30)

A intervenção mitológica assegura a unidade interna da acção, pela criação de personagens activas e humanizadas que se contrapõem a personagens humanas e

²³ CAMÕES, Luís, *Os Lusíadas*, Porto, Porto Editora, 1992.

aventureiras, que são os navegadores. Da luta dos deuses intervenientes dependerá o destino dos Portugueses. Além disso, o recurso mítico tem ainda uma função alegórica²⁴, servindo para exaltar os feitos do povo português, uma vez que a descoberta do caminho marítimo para a Índia era um objectivo tão extraordinário que até os próprios deuses se mostravam interessados por essa aventura dos homens, tomando atitudes diferentes no sentido de ajudar ou contrariar o sucesso da navegação.

Porém, o interesse do poeta pelo mito não é visível apenas n' *Os Lusíadas*. Também no teatro, nomeadamente no *Auto dos Anfitriões*, notamos uma ligação ao mundo mítico da Antiguidade Clássica, retomando o mito de Anfitrião. Embora seja quase uma transliteração de *Amphitruo* de Plauto, certo é que Camões

(...) parece querer reduzir o peso simbólico e a magnificência religiosa subjacente através da humanização dos deuses, da “antropomorfização do divino” na peça, desenhando um Júpiter enamorado, pleno de fraquezas terrenas e necessidades carnis.²⁵

De facto, além de introduzir algumas personagens (Aurélio, primo de Almena, e o seu moço), o poeta (agora dramaturgo) opera algumas modificações, através dos jogos paradoxais, do tema do equívoco e de cenas entrecortadas por *intermezzi*, no sentido de adaptar o mito ao teatro da época, provando, desta forma, o que referimos sobre a capacidade de transformação do mito.

António Ferreira também faz referência à mitologia clássica na sua tragédia *Castro*, como instrumento de adorno do texto:

Júpiter transformado
em tão várias figuras,
deixando desprezado
o ceo, quão baixo o mostram mil pinturas!
Poderosas branduras
que assi as almas convertem
no que amam! Assi sovertem
por manha a grande alteza
do sprito, que se enterra em vil fraqueza!²⁶

²⁴ Esta vertente mítica recupera a tese platónica e vai ao encontro da doutrina de Feliz Buffière e Jean Pépin, já anteriormente explicadas.

²⁵ CARVALHO, Ana, “Camões e os Anfitriões”, in *Boletim de Estudos Clássicos*, Coimbra, Instituto de Estudos Clássicos da Universidade de Coimbra, Vol. 47, 2007, p. 147.

²⁶ FERREIRA, António, *Poemas Lusitanos*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2000, p. 403.

No canto do 2º Coro do Acto I, o autor recorre à imagem de Júpiter que, para se unir a mulheres terrenas, transformava-se em touro e cisne, com o intuito de expor os males provocados pelo amor. Júpiter esquece a sua função divina e dedica-se aos prazeres carnavais, ou seja, a fraqueza do amor pode, por vezes, impedir um raciocínio coerente e levar os homens a esquecerem as suas obrigações.

No século seguinte, a literatura barroca caracteriza-se pela busca de uma nova expressão de vida, pela procura da grandiosidade harmoniosa, pelo estado de angústia, pelo rebuscamento das formas e pelas extravagâncias lúdicas e acumulações retóricas. No entanto, por vezes, em alguns textos cruzamos com referências mitológicas. A obra vieiriana comprova esta teoria:

O Polvo, com aquele seu capelo na cabeça, parece um Monge; com aqueles seus raios estendidos, parece uma Estrela; com aquele não ter osso nem espinha, parece a mesma brandura, a mesma mansidão. E debaixo desta aparência tão modesta, ou desta hipocrisia tão santa, testemunham constantemente os dois grandes Doutores da Igreja latina e grega que o dito Polvo é o maior traidor do mar. Consiste esta traição do Polvo primeiramente em se vestir ou pintar das mesmas cores de todas aquelas cores a que está pegado. As cores, que no Camaleão são gala, no Polvo são malícia; as figuras, que em Proteu são fábula, no Polvo são verdade e artifício.²⁷

Além de o escritor recorrer ao mito como exemplo comparativo, este adquire também uma função didáctica e moralizadora. De facto, a verdadeira intenção de Padre António Vieira é alertar os ouvintes para o perigo do Polvo, alegoria da dissimulação e da traição.

Semelhante função encontramos no “Sermão de Santo António” (1697):

Que na mesma terra se conserve a geração dos Gigantes, isto é, de homens maiores do que outros, também o não pode negar, quem tiver lido as antiguidades do mundo. Basta por exemplo serem os Lusitanos, os que com seu Rei Sículo, filho de Luso, debelaram em Sicília os Ciclopes, e deixaram eternizada esta vitória no mesmo nome de seus habitantes, os quais desde então se chamaram Sículos. Mas que importam estas excelências, e outras que se puderam dizer sem lisonja, se o

²⁷ FRANCO, José Eduardo (coord.), *1608-1697 Padre António Vieira – O Imperador da Língua Portuguesa*, Lisboa, Correio da Manhã, 2008, p. 103. Proteu era o deus marinho da mitologia grega, filho de Poseídon e Tétis, que estava encarregue de proteger as focas, rebanho que pertencia a seu pai. Era essencialmente célebre pelo extraordinário poder de adivinhação que possuía. O pai tinha-lho concedido em recompensa de serviços prestados. Sabia indicar com perfeição o que foi, o que é e o que deve ser. Mas este “Velho do mar”, pouco amável, recusava-se sempre a proferir as predições. Entretanto, quem desejasse saber, por ele, o futuro, devia vir a encontrá-lo, por volta do meio-dia, hora em que ele fazia a sesta e acorrentá-lo. Surpreendido e furioso, Proteu transformava-se numa série de monstros, todos aterradores, embora uns mais do que outros. Chegava mesmo a tomar a aparência indescritível da água e do fogo. Então, se aquele que viera consultá-lo não se assustasse, Proteu retomava a sua forma primeira e consentia falar.

clima, ou constelação natural da mesma terra é tão alheia de humanidade, que come seus próprios filhos?²⁸

O pregador pretende criticar a sociedade e a mentalidade portuguesas, no que diz respeito à forma como trata os seus homens talentosos. Assim, manifesta o seu descontentamento por Portugal não saber valorizar e reconhecer as potencialidades dos seus habitantes, que para singrarem têm de sair do país. Este mal apontado assenta na inveja. A referência aos “Gigantes” e aos “Ciclopes” tem um tom panegírico, isto é, pretende apelar para as experiências de vida ou qualidades dignas de serem valorizadas. Desta forma, propõe a exaltação e o respeito pelos feitos de alguns “homens maiores”.

Mais tarde, o Neoclassicismo apresenta-se como um período literário que pretende reagir aos exageros artificiosos do Barroco e recuperar o equilíbrio e a pureza clássica dos quinhentistas. Um dos escritores que mais se destacou nesta tentativa de retorno ao passado foi Correia Garção. A sua *Cantata de Dido* é um modelo exemplar da recuperação dos valores e temas clássicos:

Já no roxo Oriente, branqueando,
As prenes velas da trojana frota
Entre as vagas azuis do mar dourado
Sobre as asas dos ventos se escondiam.

A misérrima Dido

Pelos paços reais vaga ululando,
C’os turvos olhos inda em vão procura

O fugitivo Eneias.

Só ermas ruas, só desertas praças
A recente Cartago lhe apresenta.

(...)

Longe tempo depois gemer se ouviram:

Doces despojos
Tão bem logrados
Dos olhos meus,
Enquanto os fados,
Enquanto Deus
O consentiam.
Da triste Dido
A alma aceitai,
Destes cuidados
Me libertai.
Dido infelice
Assaz viveu:
D’alta Cartago
O muro ergueu:
Agora, nua,

²⁸ *Idem*, p. 124.

Já de Caronte
A sombra sua
Na barca feia
De Flegetonte
A negra veia
Surcando vai.²⁹

Na verdade, Correia Garção foi influenciado pelo texto virgiliano. Porém, apesar de imitar o autor da *Eneida*, o escritor neoclássico conseguiu ser original. A acção do mito de Dido foi conservada, mas o autor português não se limitou a utilizar as palavras dos Antigos. Pelo contrário, procurou achar na língua materna termos equivalentes e enérgicos, sem distorcer a mensagem original. Além disso, tentou adornar o seu poema com imagens suas conhecidas, como é a menção a Caronte, que acentua, desta forma, o tom dramático do destino da princesa.

No teatro, António José da Silva foi, a nosso ver, o dramaturgo que trilhou por excelência o caminho do ressurgimento dos temas clássicos. Atentemos em duas das suas peças *Os Encantos de Medeia* e *Anfitrião e Júpiter ou Alcména*.

Na obra *Os Encantos de Medeia*, o escritor centra a sua atenção apenas na estadia de Jasão e dos Argonautas na ilha de Colcos, para roubarem o velo de ouro. Com o intuito de conquistar o velo de ouro, Jasão embarca com destino à região Cólquida. Quando chega à ilha, consegue despertar duas paixões, Medeia e Creúsa, respectivamente filha e sobrinha do rei. Louca de paixão, Medeia tenta ajudá-lo a concretizar o seu objectivo. Porém, Jasão, vendo-se em poder do tesouro, foge com Creúsa. Sentindo-se traída, Medeia lança contra os amantes uma enorme tempestade que os obriga a regressar à ilha de Colcos. O rei mostra-se bastante ofendido por Medeia o ter roubado, casa Jasão com a sobrinha e dá-lhe o poder sobre o reino. Angustiada, a princesa desaparece.

Retomando um mito já tratado por Camões, o autor reescreve a história de Anfitrião, comprovando, dessa forma, a (re)invenção dos mitos a que já fizemos referência:

ALCMENA – Justos Deuses, quem se viu em maior confusão!

JÚPITER – Ainda recusas ir comigo?

ANFITRIÃO – Ainda resistes a acompanhar-me?

ALCMENA – Eu não posso ser de dous ao mesmo tempo.

SARAMAGO – Partilha em dous pedaços e cada um leve o seu taçalho.

²⁹ GARÇÃO, Correia, *Obras Completas*, Lisboa, Editora Planeta DeAgostini, 2004, pp. 277-279.

ANFITRIÃO – Alcmena há-de vir comigo, apesar de toda a resistência.

JÚPITER – Tu te atreves a resistir-me? Vem, Alcmena.

ALCMENA – Felizarda, que farei neste caso?

JUNO – Eu to digo. Já que estes Senhores ambos dizem que são teus esposos, o que não pode ser senão um só, neste caso, por não fazer equívoca a eleição, a ambos desprezara até ver qual deles é o verdadeiro Anfitrião.

CORNUCÓPIA – Deu no trincho a Senhora Felizarda.

ANFITRIÃO – Pois, Alcmena, que determinas?

ALCMENA – Eu não hei-de seguir a nenhum, por que nenhum se ofenda.

ANFITRIÃO – Logo, tu, tirana, crês que eu não sou o verdadeiro Anfitrião?

JÚPITER – Logo, tu, inimiga, te persuades que o verdadeiro Anfitrião não sou eu?

ALCMENA – Porque ambos dizeis que sois verdadeiros, por isso algum de vós há-de ser fingido.

JÚPITER E ANFITRIÃO – O fingido é este.³⁰

A (re)leitura centra-se na vertente cômica, que explora de forma eficaz a confusão provocada pela temática do duplo. Além de incluir três novas personagens (Juno, Íris e Tirésias) e de atribuir nomes nobres a criados, o dramaturgo recorre a pormenores cômicos que prendam a atenção do público híbrido que o espera. Para tal, centra a acção no tema da metamorfose e dos jogos de amor: o amor duplo de Alcmena, a paixão de Sósia por Íris e a tentativa de Cornucópia de cortejar Mercúrio, pensando ser o seu marido. Todas estas personagens, os diálogos rápidos e a enorme riqueza lexical enriquecem a intriga e contribuem para a grande comicidade da peça.

Nas suas obras, António José da Silva baseia-se, portanto, em mitos antigos e reescreve-os a seu bel-prazer. Depois de recolher o essencial de cada uma das histórias, o escritor adapta o fenómeno mítico com o propósito de criticar os costumes sociais do Portugal de D. João V, onde reinavam a libertinagem, inclusive do próprio rei, os casamentos encomendados, o desprezo, o parasitismo da nobreza e a arrogância dos fidalgos. A mitologia adquire assim uma função satírica, salientando os aspectos da vida setecentista e certos grupos sociais e profissionais.

No período do Romantismo, os escritores afastam-se, regra geral, e apenas temporariamente da mitologia clássica a favor do medievalismo e da literatura nacional. Só nos finais do século XIX, com a escrita queirosiana, encontramos de novo referências a algumas imagens míticas do passado, como veremos de seguida.

Eça de Queirós recupera o mito de Ulisses. Mas a (re)leitura que faz não se cinge à repetição das palavras de Homero. Pelo contrário, inscreve no seu conto um cunho verdadeiramente original em relação ao texto grego. O excerto transcrito mostra

³⁰ SILVA, António José da, “Anfitrião ou Júpiter e Alcmena”, in *Cd-Rom da Colecção Obras Integrais de Autores Portugueses do Século XVIII*, Projecto Vercial, Copyright 2003-2006.

que essa distinção é logo evidenciada pela concepção do protagonista. O náufrago, herói magro, nu, carente e esfomeado que surge na epopeia homérica transforma-se num ser humano integrado num meio seguro e confortável, na companhia de Calipso que sempre ambicionara torná-lo imortal. Deste modo, assistimos à concepção do paradigma da *humanitas*. Na *Odisseia*, Homero caracterizava-o como verdadeiro homem, submisso a todas as adversidades da vida. No texto queirosiano, esse herói surge integrado num ambiente de perfeição, próprio dos deuses. Além disso, notamos uma outra importante diferença. Na epopeia de Homero, a aventura de Ulisses com Calipso dá-nos a oportunidade de analisar o seu sentido de dever e a sua responsabilidade, demonstrando que, apesar da sua susceptibilidade à tentação, como mortal que é, não abdica de ser fiel à sua mulher, Penélope. Ulisses não troca a sua esposa, ser especial, recusando a imortalidade de Calipso. No conto, Ulisses não prefere Penélope por ser a pessoa que é, mas porque nela reside a imperfeição, uma das condições essenciais dos homens. Assim, como afirma Ulisses:

– Oh deusa, o irreparável e supremo mal está na tua perfeição!³¹

Desta forma, Eça de Queirós transmite uma interessante filosofia de vida, incarnada na personagem de Ulisses.

Também em *A Cidade e as Serras*, o escritor mostra o seu conhecimento da cultura clássica, através de citações da obra virgiliana e da referência a dois episódios míticos de Roma (o rapto das Sabinas e a fundação da cidade):

Mirando, à vela do sebo, o copo grosso que ele orlava de leve espuma rósea, o meu Príncipe, com um resplendor de optimismo na face, citou Virgílio:

– *Quo te carmine dicam, Rhaetica?* Quem dignamente te cantará, vinho amável destas serras?

Eu, que não gosto que me avante em saber clássico, espantei logo também o meu Virgílio louvando as doçuras da vida rural:

– *Hanc olim ueteres uitam coluere Sabini...* Assim viveram os velhos Sabinos. Assim Rómulo e Remo... Assim cresceu a valente Etrúria. Assim Roma se tornou a maravilha do mundo!³²

No século XX, com o Modernismo, assistimos a uma curiosa redescoberta e reintegração de fenómenos míticos antigos, como forma de encontrar respostas para as

³¹ QUEIRÓS, Eça, *Contos*, Porto, Livraria Chardron, 1926, p. 317.

³² QUEIRÓS, Eça, *A Cidade e as Serras*, Lisboa, Planeta DeAgostini, 2006, pp. 134-135.

necessidades humanas. A obra poética de Fernando Pessoa é um espelho dessas carências. O seu heterónimo Ricardo Reis é um clássico por excelência. A sua poesia reflecte grande admiração pela mitologia greco-romana. Vejamos, por exemplo, a ode *As rosas amo dos jardins de Adónis*:

As rosas amo dos jardins de Adónis,
Essas volucres amo, Lídia, rosas,
Que em o dia em que nascem,
Em esse dia morrem.

A luz para elas é eterna, porque
Nascem nascido já o Sol, e acabam
Antes que Apolo deixe
O seu curso visível.

Assim façamos nossa vida um dia,
Inscientes, Lídia, voluntariamente
Que há noite antes e após
O pouco que duramos.³³

Antes de mais, é importante saber que as rosas de Adónis eram muito breves na sua duração, morrendo no dia em que desabrochavam. O poeta convida a sua amada, Lídia, a serem como as rosas de Adónis, ou seja, pensando que a vida é breve, o melhor seria viver cada dia como se fosse o último. Desta forma, é visível, nesta ode, o tema da efemeridade da vida, característica da poesia pessoana, a que o ser humano está condenado pelo Tempo que tudo devora e do modo como se responde à eventual dor e angústia existenciais. Além de expressar a filosofia de vida do poeta, a realidade mítica surge com uma dimensão moralista, pois partindo das sensações, faz intervir o pensamento e daí extrair regras de vida essenciais para uma sobrevivência calma e serena.

Também Miguel Torga se serve de alguns mitos clássicos para expressar o seu ponto de vista:

Orfeu rebelde, canto como sou:
Canto como um possesso
Que na casca do tempo, a canivete,
Gravasse a fúria de cada momento;
Canto, a ver se o meu canto compromete
A eternidade no meu sofrimento.

³³ ZENITH, Richard, *Obra essencial de Fernando Pessoa – Poesia dos outros eus*, Lisboa, Assírio e Alvim, 2007, pp. 117-118.

Outros, felizes, sejam rouxinóis...
Eu ergo a voz assim, num desafio:
Que o céu e a terra, pedras conjugadas
Do moinho cruel que me tritura,
Saibam que há gritos como há nortadas,
Violências famintas de ternura.

Bicho instintivo que adivinha a morte
No corpo dum poeta que a recusa,
Canto como quem usa
Os versos em legítima defesa.
Canto, sem perguntar à Musa
Se o canto é de terror ou de beleza.³⁴

Orfeu era um dos mitos preferidos do escritor. Era um cantor maravilhoso. Os sons da sua lira domavam as feras, que se deitavam a seus pés. Como a sua esposa Eurídice tinha sido mordida mortalmente por uma serpente, Orfeu desceu aos Infernos, para a ir buscar. Com o seu canto delicioso, conseguiu obter permissão para trazer de novo ao mundo a sua amada. Porém, jamais poderia olhar para trás enquanto não tivesse transposto os limites das sombras de Hades. Orfeu não cumpriu e nunca mais voltou a ver a sua amante.

Miguel Torga reutiliza o mito, tirando partido do seu significado e aplicando-o à sua visão do mundo. Assim, o fenómeno mítico surge como uma reflexão em torno do ser humano, destacando a rebeldia de quem não aceita, nem cumpre os limites impostos. A partir desta altura, os mitos clássicos proliferam na Literatura Portuguesa em autores vários. A par disso, assistimos a uma enorme vaga de estudos sobre a permanência da Antiguidade Clássica na Cultura Portuguesa. Afinal, como escreveu Gilbert Durand:

O Ocidente perdeu o magistério religioso e o magistério político. O que explica que tenha havido um enorme apelo de ar fresco, pela boa razão – o que a antropologia actual mostra através da sua formação, por um lado, e através de uma experimentação, pelo outro, [é] que o mito, a fantasia, a projecção utópica é indispensável à vida do homem e talvez do animal.³⁵

Deste modo, como não tem capacidade para criar os seus próprios mitos, o homem recorre à actualização do mito clássico para satisfazer o seu imaginário. Para tal, baseia-se na História, no mito, ora delinearmente, ora submetendo-a/o, como sucede nos textos post-modernistas. Nestes,

³⁴ TORGA, Miguel, *Orfeu rebelde*, Coimbra, Coimbra Editora, 1958, pp. 10-11.

³⁵ DURAND, Gilbert, *Mito, símbolo e mitologia*, Lisboa, Presença, 1982, p. 30.

(...) implode-se, questiona-se, inverte-se, em maior ou menor grau e através de estratégias diversas, a herança canonicamente aceite e seguida, assim obrigando o leitor a uma maior interação com o que se lhe oferece. O jogo interactivo que assim se leva a cabo resulta, normalmente, em pesquisas em variadas *sérias* fontes, quer porque os dados fornecidos claramente colidem com os da sua enciclopédia quer porque lhe são anunciadas novas teorias, quer, ainda, porque tão somente decide buscar a confirmação de paralelos traçados entre o tempo-espaço do passado e o do presente sobre que a narrativa se debruça.³⁶

Desta forma, o escritor apropria-se parodicamente dos referentes mitológicos e adapta-os ao mundo contemporâneo, uma vez que apesar de se inspirar nos traços principais delineados pela História, mantém sempre um distanciamento crítico do texto original.

Na década de 70, o poeta Manuel Alegre procede à (re)apropriação de um mito já abordado na obra queirosiana. Referimo-nos à história de Ulisses, imortalizada na sua obra *Um Barco para Ítaca*. Neste texto, o fenómeno mítico serve para retratar a situação política da nação portuguesa:

Em Ítaca (a de Ulisses chamada)
os corvos debicam
seus restos.

Em Ítaca (a tão calada)
só o silêncio tem gestos.
Partem homens e ficam
restos.

Em Ítaca (a tão lembrada).³⁷

Assim, Ulisses assume-se como a voz do poeta exilado e de todos os exilados políticos, ansiando, sem barcos, sem remos e sem reino, pelo regresso à sua Ítaca, que é a nação portuguesa.

Deste modo, podemos afirmar que Manuel Alegre faz a (re)leitura de um mito grego, para, sob a sua aparência, denunciar a realidade bem conhecida da sociedade portuguesa, ou seja, utiliza o mito como arma ideológica, de acordo com a interpretação de Linda Hutcheon.

³⁶ ARNAUT, Ana Paula, “Do tempo que não envelhece”, in *Boletim de Estudos Clássicos*, Coimbra, Instituto de Estudos Clássicos da Universidade de Coimbra, Vol. 39, 2003, p. 83.

³⁷ ALEGRE, Manuel, *Um Barco para Ítaca*, Coimbra, Centelha, 1974, pp. 14-15.

Outro dos mitos materializados na Literatura Portuguesa do século XX é o de Édipo. Através da obra *António Marinheiro – o Édipo de Alfama* do dramaturgo Bernardo Santareno, assistimos à recuperação da última fase da vida de Édipo, numa versão actualizada com novas roupagens.

Assim, na peça portuguesa, encontramos a mesma estrutura da tragédia grega, apenas com a modificação de pequenos pormenores da história:

(...) um Édipo português, Édipo de Alfama, em que Jocasta é Amália e tem todos os ingredientes da tragédia grega: um coro real (o povo) e outro que, como o da tragédia crítica, informa o público do que se está a passar, anuncia o que se vai passar, e que é representado por Bernarda e a ave agoirenta, o almur, que é uma invenção do autor.³⁸

O enredo não se altera, porém há um aspecto que se destaca: Jocasta afirma-se como mulher. Já não estamos diante da mãe que se culpabiliza pelo castigo do filho, mas deparamo-nos antes com a assunção de um ser que merece todo o respeito.

A personagem Amália, mãe de Édipo, já não transporta consigo a carga trágica de Jocasta. Pelo contrário, o suicídio e a função maternal são substituídos pela afirmação do ser mulher. A originalidade, a força e os desejos femininos marcam a figura de Amália, que ultrapassa conscientemente um tabu.

Também no meio teatral, encontramos Eduarda Dionísio que se destaca pela (re)leitura, na sua peça *Antes que a noite venha*, de dois mitos gregos – Antígona e Medeia. O texto recupera quatro personagens de outras tantas obras, que se revelam numa roupagem interior. As duas heroínas da tragédia grega, que intervêm ao lado de Castro e de Julieta, são símbolos de uma vivência trágica de amor e de morte. Num mundo pessoal e doméstico, assistimos a quatro monólogos femininos, onde cada protagonista dirige a sua fala a um ser ou objecto específicos. Antígona fala à irmã, ao amado e ao irmão morto. Já Medeia dirige-se a Jasão, a si própria e ao espelho. A escritora baseia-se em textos antigos, com distanciamento crítico, retirando às heroínas o nível de destaque próprio da tragédia grega e dando-lhes mais humanidade.

O romance contemporâneo também espelha afinidades com o mundo clássico. Como afirma Ana Paula Arnaut, basta atentarmos na *Peregrinação de Barnabé das Índias* de Mário Cláudio,

³⁸ JABOUILLE, Victor, *Do Mythos ao Mito – Uma Introdução à Problemática da Mitologia*, ed. cit., p. 50.

(...) onde as referências mitológicas decorrem, necessária e inevitavelmente, da intertextualidade com a epopeia camonianiana. Aqui, entre outros casos que passam pela menção a Clóris (esposa de Zéfiro e deusa das flores), deparamos com a personagem que empresta o nome ao título do romance (personagem já presente em um dos contos de *Itinerários*) a lembrar-se de Leonardo e de “ninfas nuas, nas nascentes se banhando” (p. 253) ou, nas linhas finais, Vasco da Gama que, olhando-se ao espelho, vê “a sereia e o grifo, a harpia e o dragão, e eis que estremeceu de frio e pasmo (p. 282).³⁹

A ligação ao mundo mítico pode, ainda, ser analisada a um outro nível mais genérico. Desta forma,

(...) se tivermos em conta a quase sempre notória descontinuidade do sintagma narrativo, não nos parece *desciéndolo* chamar à colação um paralelo estreito com o mito do labirinto. (...) Neste, o diálogo pulverizado entre textos vários (o seu, Roteiro da Índia de Álvaro Velho, as Décadas da Ásia de João de Barros ou Os Lusíadas) redonda numa ausência de cronologia, de linearidade, capaz de enredar o leitor em múltiplos e labirínticos caminhos e, por conseguinte, potencialmente capaz de despoletar a possibilidade de o fazermos assumir o papel de Teseu.⁴⁰

Neste sentido, a (re)apropriação de uma personagem, de uma história ou de uma referência de um tempo remoto obriga o leitor a desvendar a verdadeira interpretação. O escritor post-modernista inspira-se numa narrativa com factos históricos, transformando-os e utilizando-os de outra forma.

Também o romance *A Caverna* de José Saramago nos remete para o mundo da mitologia clássica, nomeadamente o mito da Caverna retratado na escrita platónica.

Segundo *A República* de Platão, o mito da Caverna, também designado por alegoria da Caverna, pretende exemplificar como nos podemos libertar da condição de escuridão que nos aprisiona, através da luz da verdade. O filósofo alerta para a necessidade de fugir das teias que prendem o ser humano às falsas crenças e, partindo em busca da verdade absoluta, atingir e conhecer um mundo mais amplo, ou seja, o homem não pode viver agarrado a uma irrealdade, acreditando que as sombras da vida são realmente verdadeiras.

Saramago retoma a ideia platónica, mas adapta-a à actualidade. Com este romance, o autor pretende mostrar a forma como estamos a perder o nosso mundo cheio de valores morais e tradições familiares, a favor de uma realidade nova e cheia de

³⁹ ARNAUT, Ana Paula, “Mário Cláudio – Aproximação a um retrato” in *Mito Clássico no Imaginário Ocidental*, Coimbra, Ariadne Editora, 2005, p. 23.

⁴⁰ *Idem*, p. 23.

aparentes encantos, que privilegia os bens materiais e despreza os sentimentos. A história centra-se na vida do oleiro Cipriano Algor, que luta pela sobrevivência de um negócio de família, de gerações, e pela sobrevivência do seu próprio lar. De facto, o oleiro tenta vender os seus produtos no Centro, mas as pessoas rejeitam, porque vão perdendo as suas raízes e, conseqüentemente, o interesse por tudo o que as rodeia. Assim, a falta de trabalho instaura uma tragédia pessoal que é ignorada pela sociedade actual. Há sempre uma esperança que o faz acreditar no futuro. Porém, desfeito o sentimento de esperança, o homem, incapaz de aceitar o mundo que se criou e receando o mesmo fim que outros tiveram, decide partir sem rumo, pois o que mais teme é ser vítima de si próprio.

O Prémio Nobel recupera o mito platónico para reflectir sobre a mudança de hábito das pessoas que trocaram as praças tradicionais por lugares claustrofóbicos como os centros comerciais. Monumentos do consumo, com lojas, teatros, cinema, bingo, jardins suspensos, onde os seres humanos acabam por perder a noção de tempo e ficam prisioneiros de uma fantasia construída. Saramago estabelece assim o paralelo entre o tempo-espaco do passado e o do presente que a narrativa descreve⁴¹.

Sem pretendermos ter esgotado as várias definições e exemplos de mitos tratados na Literatura Portuguesa ao longo dos tempos, diríamos, então, que o mito pode ser entendido como uma história extraordinária referente a acontecimentos relacionados com os deuses, os homens, os animais, os fenómenos da Natureza, os sentimentos, as ideias e os seres fantásticos, sendo que o seu conteúdo pode ser variadíssimo, ou seja, pode contar os amores de um deus ou as desventuras de um animal fabuloso; pode ainda explicar a origem da Terra e do Homem.

Diríamos, ainda, que o mito da Antiguidade permanece na literatura através de diferentes materializações, desde o Renascimento até à actualidade. É inegável o crescente interesse pelo tratamento da mitologia clássica. Na realidade mítica, os autores encontram uma forma de embelezar as suas obras, uma reflexão sobre a Humanidade, um instrumento didáctico e moralizante, uma forma subtil de criticar os costumes da sociedade, e a resposta às suas necessidades. O Homem vive e pensa não apenas pelas ideias, mas também através de fantásticas construções imaginárias e reais (porque inspiradas em factos verídicos da História).

⁴¹ A (re)apropriação do mito da Caverna na obra saramaguiana já foi exaustivamente analisada na dissertação de Mestrado *Deambulando pela(s) Caverna(s) de Saramago*, de Clárisse Ribeiro Medeiros, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, sob orientação de Ana Paula Arnaut.

A riqueza mitológica fascina os nossos escritores, pois

Os temas e mitos da cultura antiga tornaram-se parte importante da cultura e literatura modernas; ora, retomados e reescritos, enformam ou fornecem um eixo de significado a obras inteiras, ora aparecem em alusões fugidias ou mais extensas. O legado clássico continua hoje vivo e exprimiu, através da sua utilização constante pelos autores contemporâneos da qual se servem para dar corpo aos valores e ideais do homem da actualidade.⁴²

Na esteira da (re)apropriação da realidade mítica, Hélia Correia retomou e transformou os mitos de Antígona, de Helena e de Medeia, para dar voz aos seus ideais e valores, actualizando-os, como veremos nos capítulos seguintes.

⁴² FERREIRA, José Ribeiro, DIAS, Paula Barata (coord.), *Fluir Perene – A cultura clássica em escritores portugueses contemporâneos*, Coimbra, Imprensa da Universidade, MinervaCoimbra, 2004, p. 7.

CAPÍTULO II

A reescrita do mito de Antígona

2.1. O outro lado de Antígona

Paradigma de figura clássica
pelo seu equilíbrio, sentido de justiça, submissão
e, simultaneamente, revolta, Antígona chegou até nós
como um modelo forjado ao longo dos séculos,
perene, mas actual e ainda merecedor de atenção.
Victor Jabouille

Antígona é uma pessoa da minha vida.
Hélia Correia

A figura de Antígona é uma das mais fascinantes do mundo grego. Os princípios que regem as suas atitudes e o seu modelo de comportamento exercem uma enorme sedução em todas as sociedades.

O testemunho da filha de Édipo chega-nos sobretudo através das tragédias sofocianas, nomeadamente da Trilogia de Édipo. Antígona é a heroína da Casa Real de Tebas, filha da relação incestuosa de Édipo e Jocasta, irmã de Etéocles, Polinices e Ismena. Quando Édipo, cego e envelhecido, após ter descoberto o incesto e o parricídio, foi expulso da cidade tebana pelos seus filhos e teve de mendigar o alimento ao longo dos caminhos, foi Antígona, filha dedicada, que lhe serviu de guia, procurando, até ao fim da sua vida, dar-lhe conforto e assisti-lo nos seus últimos dias em Colono, lugar que o acolheu durante o exílio.

Regressada deste período de solidão e amargura, encontra os seus irmãos a disputarem o poder da cidade, acabando por morrer às mãos um do outro. Creonte, seu tio, sobe ao trono e ordena que não se dê sepultura ao corpo de Polinices. Após o combate de Etéocles e Polinices e a determinação de Creonte para o irmão agressor não ter direito às honras fúnebres, Antígona empenhou-se em sepultar o irmão e, por esta atitude de desobediência e rebeldia, foi condenada à morte, tendo sido encarcerada viva no túmulo dos Labdácidas⁴³. Em vez de morrer à fome, preferiu enforcar-se. Hémon,

⁴³ A dinastia dos Labdácidas foi a família que fundou e reinou a cidade de Tebas, na Grécia Antiga, segundo a mitologia grega. Este nome patronímico, empregado para designar os célebres heróis e

filho do rei e seu noivo, desesperado, suicidou-se⁴⁴. Não suportando a morte do filho, que amava acima de tudo, Eurídice pôs termo à vida.

A personalidade da filha de Édipo suscitou desde sempre grande interesse por parte dos artistas e escritores, não só em espaço grego, como também numa dimensão mundial. Mas foi, essencialmente, no meio literário que o mito granjeou maior importância, através da escrita de diferentes peças, como *Antígona* e *Édipo em Colono* de Sófocles; *Fenícias* de Eurípides; *Sete contra Tebas* de Ésquilo; *Antigone* de Alfieri; *Antigone* de Jean Anouilh e *Die Berliner Antigone* de R. Hochhuth. Como é óbvio, no panorama literário português, este tema mitológico ganhou, igualmente, contornos elevados, pois:

(...) num período assolado por vários conflitos internos e externos, atravessado por uma longa ditadura de quase cinco décadas, recortado por diferentes crises de valores e por conflitos ideológicos, e marcado ainda pelo lento e não fácil reconhecimento do papel da mulher na sociedade, o mito de Antígona encontrou no nosso país um palco também ideal para poder evoluir.⁴⁵

Por conseguinte, são vários os escritores portugueses que, na sua escrita, se dedicam à figura de Antígona, fazendo as suas próprias (re)leituras dramáticas do mito

(...) que ora traduzem as diferentes sensibilidades dos autores, ora reflectem as preocupações da época em que foram e para que foram escritas.⁴⁶

Nesta nossa reflexão, identificando as afinidades e os pontos de ruptura que, inevitavelmente, surgem na recuperação do património clássico, começaremos, portanto, e em primeiro lugar por estudar o texto *Perdição – Exercício sobre Antígona*. A versão, inspirada no original grego da *Antígona* de Sófocles, apresenta-nos, contudo, inovações várias como veremos de seguida.

heroínas tebanos (Édipo, Polinices, Etéocles, Antígona e Ismena), provém de Lábdaco, um dos reis de Tebas, neto de Cadmo e de Harmonia, pai de Laio e avô de Édipo.

⁴⁴ Apesar de apresentar o mesmo destino (a morte), a tradição conservada por Higino descreve outro caminho para a sua concretização. Segundo a versão higiniana, Hémon é ordenado pelo pai para matar a noiva, mas vencido pelo amor confia-a a pastores e mente ao afirmar tê-la matado. Ela dá à luz um filho e quando este, na idade da puberdade, chega a Tebas, é reconhecido por Creonte, por ter um sinal comum no corpo. Hércules tentou intervir a favor de Hémon, mas sem êxito. Este acabou por matar a esposa e suicidar-se.

⁴⁵ MORAIS, Carlos (coord.), *Máscaras Portuguesas de Antígona*, Aveiro, Universidade de Aveiro, 2001, p. 8.

⁴⁶ *Idem*, p. 8.

2.1.1. Arquitectura formal

Na composição da sua tragédia, Sófocles recorreu à estrutura formal apresentada por Aristóteles, que se compõe em cinco partes: o prólogo, o párodo, os episódios e os estásimos (alternados entre si), e o êxodo. Como é hábito na tragédia sofocliana, o prólogo não surge em monologismo, mas antes em diálogo entre as duas irmãs, Antígona e Ismena, tendo como cenário o palácio real de Tebas. Esta conversa fraternal assenta na discussão sobre o conteúdo do comunicado de Creonte, rei da cidade tebana, que havia deliberado o abandono do corpo de Polinices às aves de rapina e às feras⁴⁷:

Creonte – a Polinices (...) quanto a esse, proclamou-se nesta cidade que nem seria sepultado, nem pessoa alguma o lamentaria, mas se deixaria insepulto, e que o seu corpo, dado a comer aos cães e às aves de rapina, se havia de tornar um espectáculo vergonhoso. (p. 318)

O rei de Tebas tinha, ainda, interdito a prestação de quaisquer honras fúnebres. Quem ousasse ultrapassar as suas ordens, seria certamente punido.

De seguida, assistimos à entoação do párodo, pelo Coro dos Anciãos de Tebas, rejubilando à libertação da cidade, que outrora tinha sido ameaçada por enormes perigos. Interpreta-se a derrota dos sete sitiantes⁴⁸ como um castigo de Zeus, invoca-se o patrono de Tebas, Baco (também conhecido por Dioniso ou Brómio), e honra-se a subida de Creonte ao poder, tio dos protagonistas da guerra. Depois, sucedem-se

⁴⁷ Os excertos apresentados da tragédia grega são retirados da seguinte edição: SÓFOCLES, *Tragédias*, Coimbra, MinervaCoimbra, 2003.

⁴⁸ O desfecho desta guerra constitui o mote para o desenvolvimento de toda a tragédia. Quando Édipo foi expulso de Tebas, os seus filhos, Etéocles e Polinices, estabeleceram um acordo, segundo o qual cada um aceitava reinar a cidade alternativamente durante um ano. Contudo, terminado o governo de Etéocles, Polinices reclamou o trono, que lhe foi recusado. Assim sendo, travou-se uma luta implacável, que ficou conhecida pelo episódio dos *Sete Contra Tebas*, colocando os irmãos no papel de rivais. Polinices fugiu da cidade tebana e procurou refúgio junto de Adrasto, rei de Argos, cuja filha Polinices desposou. Foi nessa cidade que reuniu forças de apoio e preparou uma expedição contra o seu irmão. Os Argivos, comandados por Polinices, Tideu, Capaneu, Etéoclo, Hipomedonte, Partenopeu e Anfiareu surgiram diante das muralhas de Tebas. Para defender a cidade, Etéocles organizou o seu exército composto por Melanipo, Polifonte, Megareu, Hipérbio, Actor e Lástenes. Os dois irmãos, alimentados por uma ira incomensurável, encontraram-se num combate singular e morreram ambos, como havia amaldiçoado Édipo: “É por isso que a divindade tem os olhos fixos em ti – e não ainda como o fará em breve, se é verdade que os teus exércitos avançam sobre Tebas. É que não te será possível arrasar aquela cidade: pelo contrário, tu hás-de cair, manchado por crime de sangue, e teu irmão cairá de igual maneira” (SÓFOCLES, *Édipo em Colono*, Madrid, Ediciones Clásicas, 2001, p. 79). Este episódio foi imortalizado por muitos escritores, nomeadamente Ésquilo em *Sete Contra Tebas*.

alternadamente, em número de cinco, os episódios e os estásimos. Os primeiros correspondem às falas das personagens em cena, que nos permitem caracterizar os intervenientes e conhecer o desenvolvimento da acção: apresentação da política do soberano (epis. I), busca incessante da pessoa que havia desobedecido à lei régia (epis. II), intervenções que procuram demover Creonte de castigar Antígona (epis. III), decretação do encarceramento da filha de Édipo e descrição do seu percurso lamentoso (epis. IV) e, por fim, advertimento de Tirésias para o mal que a decisão do rei poderia causar à cidade (epis. V). Os momentos corais, inseridos entre a sucessão dos episódios, procuram mostrar os pontos de vista do Coro em relação aos acontecimentos. Para tal, são entoados hinos de temas vários: o elogio ao Homem (est. I), as maldições sobre a descendência de Laio (est. II), a força inquebrável do Amor (est. III), a recordação de ilustres figuras mitológicas marcadas pelo emparedamento (est. IV) e, por fim, a invocação ao deus da cidade, Dioniso, pedindo a cura de Tebas (est. V). A peça termina com o êxodo, durante o qual o Mensageiro relata os destinos de todas as personagens: o arrependimento tardio de Creonte, a morte de Antígona e os suicídios de Hémon e de Eurídice, sua mãe.

A tragédia grega cumpre assim a estrutura definida na *Poética* de Aristóteles:

Prólogo é uma parte completa da tragédia, que precede a entrada do coro; episódio é uma parte completa da tragédia entre dois corais; êxodo é uma parte completa, à qual não sucede canto do coro; entre os corais, o párodo é o primeiro, e o estásimo é um coral desprovido de anapestos e troqueus; *kommós* é um canto lamentoso, da orquestra e da cena a um tempo.

(...) estas são, por sua vez, as partes da tragédia, considerada em extensão e nas secções em que é possível reparti-la.⁴⁹

Por sua vez, em *Perdição*, Hélia Correia apresenta-nos três planos da acção⁵⁰:

- 1) Tirésias, o adivinho cego, muito velho, preside e comenta os acontecimentos, longe do local da acção.
- 2) Um pátio do palácio de Tebas e depois a sala do trono. Aí se desenrolam os diálogos dos vivos.
- 3) Um campo de asfódelos na penumbra. As mortas devem atravessá-lo, perdendo cada vez mais a luz e a relação entre elas. (p. 15)

⁴⁹ ARISTÓTELES, *Poética*, Maia, INCM, 1998, p. 119.

⁵⁰ Os excertos são retirados de CORREIA, Hélia, *Perdição – Exercício sobre Antígona*, Relógio d' Água, Lisboa, 2006.

Deste modo, temos a perspectiva do adivinho Tirésias que comenta as peripécias, fazendo a transposição de episódios; a existência de réplicas entre as personagens no palácio da cidade e, ainda, o diálogo no mundo do além. Logo daqui depreendemos a existência, para a autora, de dois mundos: o dos Vivos e o dos Mortos, que são espelhados graficamente em duas colunas. O mundo dos Mortos, representado pelos espectros de Antígona e da Ama, traduz-se em comentários breves, paralelos à acção (mundo dos Vivos), sobre o discurso das personagens, revelando muitas verdades que haviam sido omitidas.

O diálogo entre as personagens no mundo do além, não é nenhuma inovação da autora. Já na Grécia Antiga Luciano escreveu o seu *Diálogo dos Mortos*, colocando em interacção Hades, senhor do mundo subterrâneo, Hermes, o deus que conduz os defuntos até ao reino do Inferno, e Caronte, o barqueiro que os transporta através do rio Estige. Todos os diálogos giram em torno de Menipo e Diógenes, antigos filósofos falecidos, que questionam os mortos e expõem com ironia a inconsistência das suas ideias. Em *Perdição*, a dramaturga recupera este artifício formal, com o intuito de problematizar e comentar as afirmações das personagens vivas. Parece-nos uma espécie de *alter-ego* da consciência das personagens, que desvenda os mistérios dos conflitos psicológicos.

Não nos parece ser possível uma correspondência linear entre a estrutura do texto português e a *Antígona* sofocliana, por diversos motivos. Hélia Correia não nos apresenta o prólogo, antes inicia a peça com um ditirambo entoado pelo Coro das Bacantes, aliás a única intervenção desta personagem colectiva, que terá uma forte influência no comportamento da protagonista como veremos mais adiante. Além disso, notamos a predominância de episódios, sem a interrupção de momentos corais. Em sua vez, a dramaturga coloca os comentários de Tirésias, o adivinho cego revelador das verdades. A este cabem várias funções: i) introduzir os primeiros diálogos; ii) marcar a mudança de assunto e de plano dos mesmos: *ab initio*, a atenção centra-se na vivência de Antígona, para de seguida analisar o exercício do poder de Creonte; iii) em epílogo, revelar o destino das restantes personagens. A nosso ver, esta última réplica poderá, desta forma, funcionar como êxodo. Neste sentido, o intérprete da vontade dos deuses, na peça sofocliana, transforma-se, em *Perdição*, numa espécie de

(...) narrador-comentador que apresenta, explica e critica a fábula e as personagens.⁵¹

Julgamos, então, que as intervenções do adivinho Tirésias, no texto português, podem ser entendidas como sendo o ponto de vista da dramaturga. Privilegiando a focalização interna, Hélia Correia faz a transposição dos diálogos de acordo com a capacidade de conhecimento de uma personagem inserida no drama, ou seja, é com Tirésias que a autora analisa e comenta os acontecimentos do universo da ficção.

A escritora aproveitou, portanto, alguns aspectos da arquitectura formal da tragédia grega, imprimindo-lhe ideias inovadoras. Deste modo, Hélia Correia oferece-nos um interessante drama, que resulta da introdução de aspectos cómicos, como veremos mais adiante, e da existência de conflitos menos violentos que na tragédia grega. Assim sendo, notamos alguma preocupação com as inovações formais em detrimento da estrutura de arte tradicional.

O elenco de personagens gregas – Antígona, Ismena, Creonte, Guarda, Hémon, Tirésias, Mensageiro, Eurídice, 2º Mensageiro e Coro dos Anciãos de Tebas – é também alterado na obra em apreço.

No texto grego, temos um Coro constituído por quinze Anciãos de Tebas, que representa o povo dessa cidade. Podemos, então, afirmar que a peça segue a tese aristotélica:

O coro deve considerar-se como um dos actores, como parte do conjunto, que toma parte na acção, não como Eurípides, mas como em Sófocles.⁵²

De facto, esta entidade surge como parte integrante da história, apesar de não entrar em sintonia com os interesses da personagem principal. Trata-se de um aspecto único e inocador na obra de Sófocles: o Coro passa a ser incorporado por pessoas de outro sexo, representando apenas os interesses da comunidade, ou seja, as ideias dos habitantes da cidade de Tebas. Inicialmente, conscientes, admiram a excelência moral de Antígona, ao mesmo tempo que repreendem a sua desobediência. Mais tarde, advertidos pelo discurso de Tirésias, que denuncia o erro da lei de Creonte aos olhos dos deuses, limitam-se a dirigir palavras de censura e de condenação ao rei de Tebas. A sua principal função é defender os interesses do Estado.

⁵¹ SILVA, Vitor Manuel Aguiar e, *Teoria da Literatura*, Coimbra, Almedina, 2000, p. 605.

⁵² ARISTÓTELES, *Poética*, ed. cit., p. 130.

Em Hélia Correia, o Coro dos Anciãos de Tebas é substituído por um Coro de Bacantes, que entoa, no início da peça, um ditirambo em honra de Dioniso. Com a introdução deste aspecto, parece-nos que a intenção da escritora é reforçar a importância e a humanização da mulher. Julgamos que Hélia Correia ter-se-á influenciado nas *Bacantes* de Eurípides, uma vez que se trata das melhores fontes para o conhecimento desta prática religiosa dionisiaca: referências concretas ao traje e às insígnias das Bacantes, à dança nas montanhas, à música, à caça do animal selvagem e uma alusão à omofagia:

Oh!
Bem-aventurado o ditoso
que conhece os mistérios divinos,
purifica a sua vida,
participa com toda a alma no tíaso,
faz as bacanais nas montanhas
com santas purificações,
celebra as orgias de Cíbele,
a grande mãe,
e, brandindo o tirso,
coroadado de hera,
presta culto a Diónisos.

Ide, Bacantes, ide, Bacantes,
das montanhas da Frígia
para as espaçosas
ruas da Hélade!
Trazei Brómio, deus filho de um deus,
Diónisos! Trazei Brómio!

Na verdade, Dioniso aparece como o único ser com poder divino em toda a peça, representando a força da natureza e do instinto. É nele que as mulheres buscam a satisfação. Vestidas de peles de leão, o peito quase desnudado, trazem o tirso e entregam-se a uma dança frenética que as mergulha no êxtase místico e lhes confere uma força prodigiosa e temível:

À roda, à roda, à roda,
raparigas,
euoi, euoi, iú-iú, espojadas,
rastejantes,
alegres como bichos,
apavoradas como bichos.
Bichos.
À roda, à roda.

Será isto o amor? (p. 22)

Desta forma, encontramos presente o sentido da mudança e dos valores que representa, isto é, altera-se o Coro e, conseqüentemente, o seu papel. Mais adiante, daremos conta das potencialidades desta força dionisíaca.

O ditirambo de *Perdição* apresenta uma estrutura (quase) semelhante aos hinos do culto dionisíaco. O Coro não se centra na *genos*, mas apenas na *physis* e no *dynamis*, ou seja, é dada atenção aos atributos e ao poder do deus, não prestando muito interesse à sua genealogia. A dramaturga cria um hino cheio de força e frescura, deixando transparecer uma despreocupada alegria, em comunhão com a natureza e com o deus, tal como o párodo das *Bacantes* de Eurípides. Todo este ambiente de descontração e euforia vai captar a atenção de Antígona, como veremos mais adiante, porque

A exaltação dionisíaca tem a magia de comunicar a toda a multidão esse dom artístico de se envolver por uma multidão de seres espirituais e de estar inteiramente em união com eles. Este processo de formação do coro trágico é o fenómeno dramático primordial: ver-se a si próprio transfigurado e actuar então como se tivesse entrado realmente num outro corpo, num outro carácter.⁵³

Assim sendo, todo o ritual das *Bacantes* é uma forma de o ser humano se transfigurar e de se exprimir em outras almas e outros corpos. Decorre do exposto que, além das influências colhidas em Sófocles, também é possível estabelecer um paralelismo com Eurípides.

Além da alteração no *corpus* do Coro, é ainda introduzida a personagem da Ama no circuito feminino que rodeia Antígona, impondo um tom mais pessoal, confidencial e intimista. Ismena, irmã da protagonista, passa a ser chamada de Isménia. Toda esta mudança e incorporação de elementos decorrem da capacidade imaginativa e da vivência real de Hélia Correia, uma vez que “a menina dos gatos”, assim conhecida, viveu a sua infância num mundo de delicadeza feminina onde não faltavam as figuras protectoras. Temos, portanto, uma Antígona mais humana que se distancia da heroína sofocliana, marcada pela astúcia e pela prepotência.

⁵³ NIETZSCHE, *A Origem da Tragédia*, tradução, apresentação e comentário de Luís Lourenço, Lisboa, Lisboa Editora, 1999, pp. 99-100.

2.2.2. Physis e Nomos

A peça de Sófocles é marcada pelo tema da justiça, que se revela na necessidade de prestar honras fúnebres ao falecido irmão de Antígona, Polinices:

ANTÍGONA - Mas sei-o eu, e por isso te mandei vir para fora do palácio, a fim de que só tu o ouvisses.

ISMENA - Que é? Pareces perturbada por alguma notícia.

ANTÍGONA - Pois não distinguiu Creonte, na sepultura, um dos nossos irmãos, e desonrou o outro? A Etéocles, segundo se diz, tratando-o de acordo com a justiça e a lei, ocultou-a sob a terra, de uma maneira honrosa aos olhos dos mortos do além. Quanto ao cadáver de Polinices, perecido miseravelmente, diz-se que foi proclamado aos cidadãos que ninguém o recolhesse num sepulcro, nem o lamentasse, mas sim que o deixasse sem gemidos, por enterrar, tesouro bem-vindo para as aves de rapina, quando lá do alto espreitam, em busca da alegria de um repasto. (p. 312)

Após o comunicado de Creonte, ordenando que o corpo de Polinices, por ter sido atacante da cidade tebana, fique entregue às aves de rapina e às feras, Antígona, perturbada, resoluta e fiel aos seus princípios, propõe-se refutar tal decisão e conceder ao querido irmão as honras fúnebres merecidas. Ismena, talvez por ser tímida e pouco corajosa, recusa-se a apoiar a irmã. Procurando convencê-la a cumprir a lei do soberano Creonte e a evitar dessa forma um crime de lapidação pública, apresenta alguns importantes argumentos: a cegueira do pai Édipo, depois de descobrir os seus próprios crimes; o enforcamento de Jocasta; a luta fratricida e o seu desfecho trágico. Relembra ainda que se trata de uma lei, pelo que não colaborará com ela, mas respeitará a decisão do tio.

A decisão de Creonte não é inédita na realidade grega. Há princípios e exemplos históricos que apoiam a sua acção:

Xenofonte refere o pedido para que os estrategas atenienses acusados de não socorrerem os soldados feridos nas ilhas Arginusas sofram uma pena de traição: condenação a não serem sepultados no território da Ática. O mesmo princípio está contemplado em Platão.⁵⁴

⁵⁴ JABOUILLE, Victor, “O Mito de Antígona”, in *Estudos sobre Antígona*, Mem Martins, Editorial Inquérito, 2000, p. 20.

No entanto, os valores morais prevalecem e Antígona, numa atitude de *philia* e *eusebeia* para com alguém muito especial, procura dar sepultura ao irmão, ou seja, o descanso no além, mostrando uma enorme dedicação e justeza que ultrapassam os limites vitais. Esta divergência de opiniões coloca em confronto os *nomina* e a *nomos*, isto é, os costumes e a lei. Se por um lado, era costume a prática do enterro dos mortos, por outro, a lei terrena impede que isso se faça. Estabelece-se assim um antagonismo entre a lei da *physis*, que é também a lei divina, e a dos soberanos, a lei humana.

Tirésias alerta Creonte para a sua teimosia e procura sem êxito demovê-lo da sua decisão:

(...) Reflecte pois nisto, meu filho. Errar é comum a todos os homens. Mas quando errou, não é imprudente nem desgraçado aquele que, depois de ter caído no mal, lhe dá remédio e não permanece obstinado. A teimosia merece o nome de estupidez. Anda, cede diante do morto e não bastas num cadáver. Qual é a valentia de matar de novo quem já morreu? Por pensar no teu bem é que eu falo. Nada mais agradável do que atender quem fala por bem, se é vantajoso o que diz. (p. 350)

A dimensão de justiça, neste texto, assenta na lei do culto. Na Antiguidade Clássica, os Gregos enterravam os seus entes queridos e a razão dessa prática prendia-se à piedade e à esperança de que o morto descansaria no além. Para este povo, a possibilidade de um corpo ficar insepulto poderia desencadear graves malefícios para toda a comunidade.

O tema dos rituais fúnebres sempre foi tratado, na literatura greco-romana, com uma descrição pormenorizada, o que deixa transparecer a importância que a sociedade antiga dava à última homenagem prestada aos homens. Além de práticas religiosas, era, acima de tudo, sinal de respeito para com a vida humana.

Na verdade, já Heródoto dizia que só se podia considerar a vida humana como feliz depois de morto, porque só uma morte digna traria honra ao verdadeiro homem.

Assim, facilmente detectamos, na literatura clássica, episódios descritivos dos enterros dos corpos e de homenagem aos deuses em sua memória. Homero sempre veiculou a convicção de que um dos deveres dos mortais é proporcionar aos defuntos uma digna cerimónia fúnebre. Na sua *Ilíada*, assistimos a uma minuciosa descrição do processo de cremação nos funerais de Pátroclo (canto XXIII). Também Roma não ficou alheia a esta tradição. Os Romanos atribuíam especial valor ao culto dos deuses *Lares* e *Penates*. Por isso, era-lhes prestado culto doméstico, para além do tradicional Cortejo

das Carpideiras, que acompanhava as práticas fúnebres. Não é, então, de estranhar que Virgílio celebre as honras fúnebres a Anquisses (canto V) segundo a tradição grega, dado que

*(...) solus Honos Acheronte sub imo est.*⁵⁵

(...) é a única honra que existe sob o profundo Aqueronte (tradução nossa).

Com Hélia Correia, este conflito continua a existir, porém o desejo de sepultar Polínicos é apenas um argumento para dar prova de uma personalidade determinada, inflexível e obstinada, enfrentando o seu tio Creonte. Antígona é dotada de uma força firme, segura e mais humana. Não se trata de uma prova de amor fraterno, nem de obediência às divindades superiores, mas tão somente algo que tem de ser feito:

CREONTE – Porquê então agora tudo isto? Por me estender o ódio a mim? Para me ofender?

EURÍDICE – Foi só um desvario, não foi, filha?

ANTÍGONA – Qualquer coisa que tinha de ser feita. (p. 46)

Além de ser também uma forma de desafiar Creonte e alcançar um protagonismo sempre desejado:

AMA – Pronto. Aí está Antígona como sempre quis estar. Só e ameaçada, num campo de batalha. (p. 50)

Parece-nos evidente o desejo de isolamento de Antígona. Porém, esta solidão não lhe causa sofrimento; pelo contrário, a heroína parece desejar cultivá-la. O mesmo não se passa na peça clássica. Aí, a filha de Édipo apresenta-se como um ser humano que obedece às leis divinas e eternas. Detentora de uma determinação suprema, tudo faz para não quebrar a lei de consanguinidade, apesar do enorme sofrimento causado pelas desgraças e maldições da sua ascendência. Como ela própria refere:

Não nasci para odiar mas sim para amar. (p. 330)

⁵⁵ MARO, Publius Virgilius, “Aeneis”, in *Publii Virgillii Maronis Opera*, Paris, Hachette et C., 1908, p. 421.

Por sua vez, com Hélia Correia temos uma protagonista marcada por alguns momentos de ódio (como acontece durante o seu crescimento com o pai) e desprendida de qualquer sentimento familiar.

Desta forma, segundo afirma Jabouille, estamos diante de uma Antígona sofocliana

(...) desligada das relações de poder e das formas de sucessão, dos princípios de matriarcado, dos rituais de inumação e de incineração, das formas de luta por tronos, das alianças políticas ou dos princípios religiosos.⁵⁶

Este espírito de poder e ambição dá lugar

(...) à pintura dos sentimentos, à exaltação do sentido do dever, aos amores filial e adélfico e auto-sacrifício face ao dever.⁵⁷

De facto, a figura de Antígona imortaliza-se pelo amor à família em detrimento dos deveres do Estado.

Na nossa opinião, podemos compreender a filha de Édipo como um modelo exemplar de resistência perante as adversidades do destino e das forças humanas. No entanto, as suas atitudes só a conduzem a uma solidão forçada:

Sem lágrimas, sem amigos,
sem himeneu, desgraçada,
pelo caminho que me espera
sou levada.
Da luz o disco sagrado
não posso mais, infeliz,
contemplar.
A minha sorte, sem pranto,
amigo algum a lamenta. (p. 345)

Esta última réplica da personagem principal demonstra, com veemência, que estamos diante de alguém que abandona o seu percurso existencial, quando tinha pela sua frente a força da vida e a experimentação de um amor correspondido, encarando com algum temor o emparedamento que a espera. Antígona tem consciência de que a sua acção é justa. Não há arrependimento, mas humanidade na atitude da jovem, quando

⁵⁶ JABOUILLE, Victor, "O Mito de Antígona", in *Estudos sobre Antígona*, Ed. Cit., p. 23.

⁵⁷ *Idem*, p. 23.

desespera ante a juventude que irá perder por ter prestado culto à piedade. É importante lembrarmos que este isolamento é um traço característico de todo o herói sofocliano⁵⁸.

Em *Perdição*, a atenção é transferida para a esfera da vivência trágica da protagonista. De facto, a autora centra-se na figura de Antígona, transmitindo todo um manancial de experiências vividas pela personagem, desde a infância até à idade adulta, não sem esquecer todo o sofrimento, fruto da experiência do exílio, e a privação de uma adolescência tranquila e própria da sua idade. Do período da infância, a filha de Édipo recorda dois aspectos muito especiais: os cuidados da Ama e a cadelita, símbolos de aconchego, de família, de segurança e de protecção:

ANTÍGONA – Ainda me lembro dela. Da minha cadelita. (pp. 22 e 56)

A única prova de amor, recordada por Antígona, é-nos desvendada através de um dos comentários da personagem já no mundo do além. Aliás, para que o sofrimento se tornasse menos penoso, era na cadelinha que Antígona centrava o seu pensamento:

ANTÍGONA – Sentia a minha fome e punha-me a pensar: ao menos ela, em Tebas, no palácio, há-de ter vísceras bem quentes para comer. Há-de aninhar-se ao colo da ama e olhará os visitantes com os seus grandes olhos, luzentes como o mel. E talvez sinta a minha falta, não com pena, mas com aquele excesso de alegria que já não acha onde poisar e consumir-se. (p. 23)

A ideia do (eventual) conforto e do aconchego da cadelita são, a nosso ver, uma forma sublime de ultrapassar o desamparo humano a que esteve sujeita. Notamos que são estas as palavras que abrem e fecham o texto dramático, estabelecendo assim uma espécie de circularidade, que podemos designar de *ring composition*, cujo objectivo é reforçar a importância deste animal de estimação para a irmã de Polinices, que perdeu o seu animalzinho, por negligência da Ama. Este prenúncio é-nos confirmado pelo fantasma da Ama:

⁵⁸ Segundo Maria do Céu Fialho “Ao falarmos de herói trágico – noção que não é, de resto, indubitavelmente, o perfil dos protagonistas sofoclianos que nos ocorre ao espírito. Eles são seres dotados de excepcional grandeza e por essa excepcionalidade se destacam, isolados, solitários, de algum modo inabordáveis, quando as suas emoções são aviadas. Não sabem o que é ceder nem conhecem o compromisso” (SÓFOCLES, *Tragédias*, Coimbra, MinervaCoimbra, 2003, p. 12). Recordemos que, para além da heroína de Tebas, todos os outros protagonistas das tragédias sofoclianas – Ajax, Electra, Édipo, Dejanira, Hércules e Filoctetes – caracterizam-se pelo isolamento, ora por suicídio ou morte em sofrimento, ora por abandono ou exílio.

Matei-a. Bem sabias que eu a tinha matado. (p. 23)

A propósito desta atitude da criada, Maria de Fátima Silva afirma:

Hélia profundiza incluso en perfil de esta vieja mujer que funciona como una especie de símbolo maternal y garantiza la presencia distanciada de una madre, que por ser distanciada es falsa. Con el tiempo, la Nodriz gana los contornos de una verdadera encarnación del Destino, que parece dispuesto a seguir a Antígona sin treguas y que aguza los lados más negros del carácter de su protegida.⁵⁹

A Ama procura arruinar Antígona e toda a família dos Labdácidas. Constantemente, dirige à “filha” palavras que exigem bastante reflexão e a colocam contra a família, contribuindo, dessa forma, para o caos e a desunião entre todos. Estas atitudes talvez possam ser entendidas como uma forma de vingar a sua vida de escrava e de humilhação, além de vincar o seu carácter humano outrora esquecido.

É importante lembrarmos a função da Ama no seio de uma família da Antiguidade Clássica. Regra geral, em casa, auxiliavam as mães a cuidar das crianças recém-nascidas, fiavam e teciam a lã e o linho em teares. A partir dos sete anos, os rapazes iam preparar-se física e militarmente para a defesa da pátria, enquanto as meninas ficavam entregues aos cuidados da Ama, no gineceu, e aprendiam a fiar, a tecer e as demais lides da casa.

Hélia Correia recupera, então, uma figura própria da sociedade grega, mas altera-lhe o seu carácter. A autora poderá ter recorrido à figura da Ama para reforçar a existência de sentimentos e carinhos na protagonista, que na tragédia sofocliana estavam desaparecidos, isto é, encontrou na Ama uma forma de mostrar a figura humana escondida na Antígona da peça grega. Na verdade, as atitudes demonstradas na tragédia sofocliana eram de obediência às leis divinas e eternas, pelo que não podem ser entendidas com grande dose de afecto. Pese embora a ausência desta personagem na *Antígona* de Sófocles, certo é que há outras tragédias gregas em que não nos passa despercebido o extremo carinho e a enorme preocupação demonstrados pela Ama para com os seus meninos. Para tal, recordemos a título exemplificativo a Ama de Electra n'As *Coéforas* de Ésquilo.

⁵⁹ SILVA, Maria de Fátima, “El don de la inmortalidad. Sófocles y algunas Antígonas del siglo XX”, in *Sófocles el Hombre. Sófocles el Poeta*, Málaga, 2004, p. 98.

Nessa peça, a personagem apresenta-se como parte integrante da família da protagonista. Assume-se como um ser capaz de cuidar do lar e das suas crianças com todo o carinho e dedicação, preparando-os para o futuro. Com eles, chora o sofrimento que se instala no meio familiar e caracteriza-se como uma desgraçada perante a morte do seu querido Orestes.

A nosso ver, como já referimos anteriormente, a figura da Ama pode ser fruto da própria experiência de vida de Hélia Correia. Pela mesma razão, e segundo vários depoimentos feitos à imprensa, compreendemos a importância do animal de estimação, já que durante a infância e a adolescência a escritora sempre viveu de perto com animais (gatos). Além disso, a autora portuguesa viveu o seu crescimento num tempo de ditadura e de opressão, marcado pela crise de valores, pelo conflito ideológico e pela subvalorização do papel da mulher na sociedade. Assim sendo, Hélia Correia poderá ter projectado em Antígona as suas ideias, os seus receios, os seus valores... enfim, a jovem irreverente que foi ou sonhou ser, justificando, dessa forma, a afirmação em epígrafe, isto é, a ânsia de um crescimento tranquilo, a liberdade de expressão e a afirmação do papel da mulher na sociedade são defendidos pela autora e são espelhados no comportamento e na afectividade da personagem.

Notamos então que Hélia Correia conhece, portanto, a realidade grega. Na verdade, ela tem a capacidade de absorver elementos nela existentes, alterando alguns pontos da intriga e atribuindo-lhes novas roupagens.

Ainda nesta peça portuguesa verificamos que o desejo de um crescimento saudável, por parte da protagonista, foi aniquilado com a ida para o exílio, quando o pai foi expulso de Tebas. Parece-nos ter sido um tempo marcado pela angústia, pelo desespero e pela solidão. Além da carência afectiva devido ao desleixo da mãe, Antígona vê-se agora afectada pelo fracasso da figura do pai, após a descoberta dos crimes cometidos, que outrora fora considerado

(...) O único dos homens que soubera vencer o velho monstro, o sugador do nosso sangue jovem. (p. 25)

O que julgamos poder descortinar nesta breve citação é, eventualmente, ecos do famoso episódio da Esfinge, criatura da mitologia grega. Misto de vários animais, a Esfinge tinha a cabeça e o busto de mulher, o corpo de leão, a cauda de dragão e as asas como as das Hárpias. Era um monstro que, há já algum tempo, vinha assustando a

cidade de Tebas. Encontrava-se num rochedo, junto ao monte de Tebas, para onde fora enviada por Hera, que quisera castigar um crime praticado pelo rei Laio. Sentada à beira do caminho, propunha a todos os transeuntes uma adivinha que lhe tinha sido ensinada pelas musas e, como ninguém acertava, a todos devorava. Creonte, sucessor de Laio no trono de Tebas, prometeu, então, o trono e a mão de Jocasta, a jovem e bela viúva, sua filha, a quem livrasse o país daquele monstro pavoroso. Um dia, Édipo resolveu enfrentá-la e, sem dificuldade, decifrou o enigma: “Qual é o ser que no começo da vida anda sobre quatro pés, a meio da vida anda em dois pés e pelo fim da vida anda em três pés?”. O filho de Laio respondeu que era o homem, porque nos primeiros tempos gatinha sobre os dois pés e as duas mãos, durante a vida se desloca sobre os dois pés e que, pelo fim da vida se desloca sobre os pés com a ajuda do bordão, que é o terceiro pé. Vencida, a Esfinge precipitou-se do alto do rochedo, acabando por morrer. A escritora mantém-se fiel à tradição, no que diz respeito a este episódio.

Consideramos que este terrível monstro constituiu o passaporte para a concretização do oráculo, uma vez que aproximou Édipo da cidade tebana e, conseqüentemente, dos crimes que havia de cometer.

Deste modo, em *Perdição*, a dramaturga recupera a memória colectiva através da referência ao episódio da Esfinge, que a ajuda a introduzir a queda de Édipo e a descrever a experiência do exílio, onde esteve acompanhado apenas pela sua filha mais velha. Durante esse tempo, em Colono, Antígona incomoda-se, cada vez mais, com o estado doente do progenitor, como nos revela já morta:

ANTÍGONA – Recordo-me tão bem das noites do exílio. Os olhos do meu pai deitavam pus. Detestava beijá-lo. Escondia-me até que me passassem os vômitos. (p. 26)

E, simultaneamente, vai alimentando um ódio e nojo extremos, chegando a venerar deusas terríveis:

ANTÍGONA – Ah, foi o ódio que me alimentou todo este tempo que segui meu pai. Sabes tu a que deusas me votei? Às da vingança, Ama, às da vingança. Foi nos seus bosques que nos abrigámos. Elas, que tão hostis costumam ser, é que nos acolheram nos seus lugares sagrados. São terríveis, hediondas, e no entanto, ó Ama, como eu as venerarei. Como o meu pobre peito se animava quando as via aceitar as minhas oferendas, as fiadas de lã, as libações sem vinho, e lhes ouvia os risos de aves entre as nuvens. (p. 26)

Pensamos que Hélia Correia se refere às Erínias / Euménides. Megera, Alecto e Tisífone eram as deusas da vingança, que percorriam a terra para atormentarem as consciências culpadas dos humanos, sobretudo aqueles que tivessem colocado em perigo a ordem social e pública. De corpo alado e cabeleira de serpentes, traziam paus e tochas. O seu poder demoníaco sempre foi incontestável. Com a referência às deusas da vingança, a escritora introduz assim o sentido do sagrado, que adquire, nesta peça, uma dinâmica de dessacralização, pois não se presta culto ao que é realmente sagrado, mas antes àquilo que pode tornar-se prejudicial. A Antígona sofocliana, que não se cansava de relembrar o poder dos deuses benévolos, prestando-lhes total obediência, dá agora lugar a uma jovem que venera as deusas da vingança, como que atraindo o seu próprio mal. No entanto, Antígona não esquece a função benevolente das deusas, que a ela e a Édipo “acolheram nos seus lugares sagrados”.⁶⁰ Tal como acontece em outros momentos, Hélia Correia aproveita, imita o legado clássico, mas dele se distancia com objectivos bem definidos: humanizar Antígona.

Regressada a casa, deparamo-nos com uma jovem adulta estranha, inserida no seu próprio mundo anormal, incapaz de recuperar a alegria e o sorriso da meninice, como o desejara Eurídice, sua tia, que arrependida afirma:

Pobre criança. Causas-me arrepios. Se eu pudesse fazer-te nascer de novo. Criar-te devagar. Doer-me e orgulhar-me de te ver ganhar corpo e ideia de mulher. E amar-te. E ter ciúmes da tua mocidade. (p. 37)

2.1.3. O poder das mulheres

O fio condutor temático não é o mesmo nas duas peças. Assim sendo, não é difícil percebermos que o antagonismo *physis* e *nomos* também se altera. Na peça portuguesa já não temos o confronto lei divina / lei humana, mas cria-se um conflito entre o universo masculino e o feminino. Toda a peça é marcada pela força feminina, visível pela já referida substituição do Coro, pela introdução da figura da Ama, pela

⁶⁰ A tragédia *Euménides* de Ésquilo terá sido a fonte para a referência ao duplo carácter destas deusas. De facto, para Ésquilo, as Erínias e as Euménides são as mesmas divindades, resultando estas da transformação das Erínias por intervenção de Atena. Enquanto as Erínias tinham a tarefa de punir, as Euménides estavam encarregues de assegurar o bem-estar, a saúde e a prosperidade dos homens.

valorização dada a Eurídice e, sobretudo, pelo núcleo central de todo o texto ser a vivência de uma jovem mulher.

A caracterização de Antígona explica-se por uma experiência de vida amargurada, que corrompe a sua alma, alimentando uma enorme mágoa e ódio para todos os que a rodeiam. Orgulha-se da sua própria solidão. Pensamos estar diante de uma alteração de traumas, tendo em conta que a personagem criada por Sófocles vive atormentada pela morte dos irmãos, e o marco mais traumatizante no percurso da jovem de *Perdição* ser a experiência de vida amargurada, repleta de infortúnios, desgraças e abandono.

Uma outra figura feminina marcante é Eurídice, mãe dos filhos de Creonte, que assume também agora o papel de mãe das sobrinhas. É ela quem Antígona consulta em questões de homens e amor:

ANTÍGONA – Ó minha tia, ensina-me a arte das mulheres.

EURÍDICE – Pobre arte a nossa, filha.

ANTÍGONA – Diz-me. Diz com que enfeites entrançam o cabelo, com que óleos se perfumam. De que modo se deitam, lado a lado com o homem, sobre a pele de carneiro.

EURÍDICE – Falaremos um pouco antes das tuas núpcias. É certo que me cabem as palavras da mãe.

ANTÍGONA – Não. Diz já. Diz-me tudo o que pode esperar-se do amor. (p. 33)

Através da sabedoria e da experiência de vida da sua tia, Antígona procura descodificar o ritual das Bacantes que, como já afirmámos, a atrai e conquista. São cânticos e danças que fascinam Antígona e a fazem enlouquecer de desejo de experimentação, ao contrário da donzela sossegada e tranquila de Sófocles. Este é um dos aspectos que se destaca na diferente construção da Antígona de Sófocles e de Hélia Correia.

É notável o carinho da rainha para com Antígona. A tia tem a consciência de que terá de aconselhar a sobrinha, uma vez que Jocasta se ausentou do papel de mãe. Uma função muito difícil, já que a filha de Édipo critica a vida das mulheres no gineceu e descobre o segredo da tia que costuma

(...) uivar nos braços das mulheres, lá no Citéron, entre a poeira e a baba. (p. 39)

Na verdade, Antígona manifesta uma enorme curiosidade sobre o prazer das Bacantes que parece não ter fim e procura desmistificar todo o ritual:

ANTÍGONA – Será talvez o que elas ouvem no Citéron. O ruído do deus que se aproxima. O deus risonho e feio que endoidece as bacantes. Um susto, um terror pânico, uma luz deslumbrante que dói, antes que venha a perda a consciência. Não será isso, tia? (p. 53)

Para ela, todo esse clima é uma forma de as mulheres se assumirem a si próprias e perderem-se numa natureza estranha, ou seja, despirem-se de preconceitos e manifestarem os seus mais profundos desejos através da dança.

A tia não consegue controlar o interesse suscitado pelas Bacantes e pela arte de seduzir os homens. Porém, Eurídice tenta desviar a tónica do diálogo e demonstra sempre uma grande preocupação em proteger a sobrinha de todas as situações adversas. Prova disso mesmo é a ousadia que manifesta quando a defende perante o rei:

Diremos que não foste responsável. Todos sabem que os deuses, para se divertirem, nos fazem cometer acções ridículas ou desvairadas. A isso chamam de loucura. Assim, Creonte, meu senhor, estaremos salvos. Nenhum rei piedoso pune um louco. (pp. 50 e 51)

Eurídice procura convencer Creonte que o acto de tentar sepultar Polinices por parte da sobrinha foi causado por uma loucura, desculpando-a dessa forma. Antígona torna-se, portanto, o pretexto fundamental para que a rainha imponha a sua opinião ao rei, passando assim a ter um papel mais activo no desenrolar da acção.

A Antígona recatada e fiel ao dever familiar transformou-se numa jovem ousada, provocadora e fantasiosa. Através da inversão do carácter da heroína, Hélia Correia mostra-nos todo o natural movimento psicológico da personagem.

A mulher começa, portanto, a granjear uma força incrível para o desenrolar de todos os acontecimentos. Surge ainda Isménia como rival da irmã, por quem esta nutre uma enorme inveja, uma vez que foi arrastada para as amarguras do exílio, cumprindo o dever de acompanhar o seu pai Édipo, e vendo-se desse modo privada de viver a normalidade da vida de uma adolescente, como o fez a irmã mais nova. A rivalidade entre elas prende-se com o facto de a protagonista ser escolhida pelo seu noivo Hémon. Este privilegia a perversidade de Antígona em detrimento das práticas de gineceu seguidas por Isménia, que se entrega demasiadamente aos bordados e a uma vida

recatada. Em relação ao original grego, verificamos uma subversão da intriga, que pretende ridicularizar ainda mais a figura do filho de Creonte, uma vez que, para Sófocles, era Antígona a noiva de Hémon.

A Ama é a pessoa distante e fria. Cumpre apenas o papel de criada, não manifestando nenhuma atitude de carinho com a “filha”, o que se vai repercutir, naturalmente, na personalidade da menina, adolescente e mulher dilacerada pela carência afectiva.

Como vimos as mulheres ganham maior importância no desenrolar do drama português. Pelo contrário, Creonte e Hémon, principais representantes do universo masculino, adquirem uma outra dimensão, por motivos diversos nas duas peças. Se por um lado, Sófocles pretende enaltecer o exercício do poder, por outro Hélia Correia tem como objectivo humanizar as personagens, mostrando o que existe nelas para além da figura de poder austero.

Em *Antígona*, Creonte é o sucessor do trono de Tebas, detentor do poder e autor das leis que regem a pólis:

Varões, de novo os deuses restabeleceram a segurança da nossa cidade, depois de a terem abalado com vagas alterosas. Mandeí-vos convocar para aqui, longe de todos, pelos meus emissários, ciente de que sempre honrastes o poderio do trono de Laio, e depois, quando Édipo dirigia a cidade, e em seguida pereceu, permanecestes leais aos filhos de cada um deles, com um ânimo constante. Mas já que esses, por um duplo fado, acabaram num só dia, batendo-se e ferindo-se, poluindo as suas mãos no próprio sangue, devido à proximidade de parentesco com aqueles que se finaram.

É impossível conhecer o espírito, pensamento e determinação de qualquer homem, antes de ele se ter exercitado no poder e nas leis. Eu, por mim, entendo que todo aquele que, sendo supremo senhor de um Estado, não se manteve firme nas melhores decisões, mas por medo de entrar a sua língua, é e foi sempre um grande celerado. E quem quer que tenha mais amor a outrem do que à própria pátria, por esse não tenho a menor consideração. Pela minha parte – saiba-o Zeus, que sempre vigia tudo – não me calaria, se visse a ruína, em vez da salvação, a avançar sobre os cidadãos, nem teria por amigo próprio um varão que quisesse mal à nossa terra. Sei bem que é ela que nos mantém salvos e que, se navegarmos nela com direito rumo, podemos contrair amizades. Tais são as leis com que eu criarei a prosperidade deste Estado. (p. 317)

Depois de subir ao trono, Creonte, num discurso manipulador que pretende alcançar o apoio dos representantes da cidade, expõe as ideias orientadoras do seu programa de governo. A sua teorização política assenta nos seguintes pressupostos: censura aos que não se mantiverem firmes nas melhores decisões; repreensão aos que

reneguem o amor à pátria e, por fim, condenação àquele que conduzir a ruína à cidade. Consideramos tratar-se de um acérrimo defensor da pólis, cujos objetivos principais são, exclusivamente, os interesses da comunidade.

Creonte mostra uma cegueira desmedida, decorrente da sua visão autocrática. Assume-se como um político capaz de transgredir os estatutos que regem o funcionamento da pólis, proclamando leis que violam o direito natural. Ao atentar contra a cidade, é natural pensarmos que terá um castigo penoso.

O rei instala uma tirania inabalável, apresenta-se como um ditador com falta de bom senso, para quem o exercício de poder se traduz na manifestação de posse.

Hémon tenta demover a determinação do pai:

Meu pai, de quantos bens os deuses outorgaram aos homens, o raciocínio é o mais excelente. Nem eu poderia nem saberia afirmar que não tens razão de falar assim. Contudo, também pode ocorrer por outra via um pensamento aproveitável. Ora tu não estás em condições de vigiar quanto dizem ou fazem ou têm a censurar, porque o teu aspecto é terrível para o homem do povo, ante aquele género de palavras que te não apraz ouvir. Mas a mim é-me dado escutar na sombra como a cidade lamenta essa rapariga, porque, depois de ter praticado acções tão gloriosas, vai perecer de tal maneira, ela, que, de todas as mulheres, era quem menos o merecia. Ela, que não consentiu que o seu próprio irmão caído em combate ficasse insepulto, e fosse destruído pelos cães vorazes ou por alguma ave de rapina. Não é ela digna de receber honras gloriosas? Tais são os murmúrios obscuros que em silêncio se difundem. Para mim, ó meu pai, não há bem mais precioso do que a tua felicidade. Pois que glória maior pode haver para os filhos do que a prosperidade do pai, ou para o pai do que a dos filhos? Não tenhas pois um só modo de ver: nem só o que tu dizes está certo, e o resto não. Porque quem julga que é o único que pensa bem, ou que tem uma língua ou um espírito como mais ninguém, esse, quando posto a nu, vê-se que é oco. Mas não é vergonha que um homem, ainda que seja sábio, aprenda muita coisa, e não distenda demasiado a corda. Bem vêes que, nas torrentes inverniais, quando as árvores cedem, os ramos se salvam: quem oferece resistência, perde-se com as próprias raízes. Do mesmo modo, quem distender a cordagem da nau e não ceder em nada, há-de ficar voltado para baixo, e navegar para sempre com os bancos dos remadores virados ao contrário. Mas domina a tua cólera, modifica o teu ânimo. Se, portanto, eu posso, apesar de mais novo, apresentar uma opinião boa, direi certamente que vale mais aquele homem que por natureza é mais dotado de saber em tudo; se, porém, assim não for – pois é costume a balança não se inclinar para este lado – é belo aprender com aqueles que falam acertadamente. (pp. 337 e 338)

Hémon surge, portanto, como alguém capaz de se dominar para encobrir os seus sentimentos e argumentar perante Creonte, somente em nome da razão e do interesse deste, mas acabando por ceder ao desespero.

O príncipe mostra-se preocupado com Antígona, mas também com a imagem do próprio pai, que está a ser denegrida perante a população. Todo o seu discurso demonstra a necessidade de escutar a opinião dos outros, ou seja, Hémon adverte o pai para substituir a sua tirania pela democracia. Para que Creonte atinja a felicidade, há que saber harmonizar os três conceitos: a *philia*, a *eusebeia* e a *nomos*.

Creonte acaba arruinado no lar (não soube respeitar os laços familiares) e na política, por ter transgredido e desrespeitado os valores e normas da cidade, colocando-a em perigo. *Id est*, acaba por ser vítima da *hybris* e da *asebeia*, pois manifesta

(...) um comportamento reprovável à luz da moral divina e social, por constituir uma afronta em domínios que são determinantes para assegurarem estabilidade na existência humana e na vida em comunidade: a protecção dos deuses, a hierarquia familiar (bem como a sua memória), a consciência de uma identidade política e solidária.

Neste sentido, o exagero das suas atitudes e o incorrecto desempenho da prática fúnebre condenam-no, acabando por ser vítima da *atimia*.

Na peça de Hélia Correia, a caracterização destas duas personagens perde o tom sério e de autoridade. Creonte já não é o déspota sofocliano, dominado por uma ambição desmedida, e receia assumir o governo do reino. Ao contrário da tragédia sofocliana, Creonte não tem agora um programa político. Pese embora o decreto que proíbe as honras fúnebres a Polinices, certo é que o soberano carece de autoridade cívica, chegando a pedir conselhos ao Criado e ao filho, sobre o destino de Antígona:

Eu. Bem preciso aqui de algum conselho. (p. 49)

e

Sim? Ajuda-me, então. Que hei-de eu fazer? (p. 54)

Além disso, facilmente se deixa seduzir pelas palavras meigas das mulheres que o cercam, procurando demovê-lo de punir Antígona. A determinação em Sófocles deu lugar, em *Perdição*, à insegurança e, por vezes, ao ridículo, com o objectivo de descortinar a imagem de poder e ambição, mostrando que Creonte, além de soberano, é acima de tudo um ser humano:

Mas, minha filha, é claro que não posso entregar-te ao horrível castigo. Nem por muita frieza que tente conservar neste meu raciocínio encontro proporção entre o teu gesto e aquela morte horrível por emparedamento... (p. 49)

Perante a insistência da plateia feminina, Creonte mostra-se incapaz de decidir:

E ousas tu falar de mistérios nocturnos perante toda a gente? Mulheres! Como é possível pensar com sensatez junto a esta assembleia? (p. 53)

Assistimos à superioridade do poder feminino, que tudo controla e domina. Já nem Creonte, o senhor de Tebas, seguro das suas convicções, consegue resistir às seduções da mulher.

Hélia Correia desconstrói a personagem, fragiliza-a (muitas vezes através do ridículo) e atribui-lhe um lado mais humano, mas mais racional perante a família. Já não é só o governador de Tebas, mas o marido, o pai e o tio de uma família. Deste modo, em *Perdição*, Creonte é ridicularizado em relação ao poder, pedindo conselhos ao Criado e ao filho sobre o destino de Antígona. A sua imagem autoritária cede lugar à hesitação e à instabilidade nas questões a solucionar. A autora imita o modelo grego, mas dele se distancia criticamente, permitindo verificar o esvaziamento ideológico do poder. Ao fazer a caricatura do soberano mostra-nos o ser humano que ele é, um homem que se deixa influenciar pelas palavras sedutoras das mulheres que o rodeiam, tomando assim decisões a favor da família e não do Estado.

Tal como sucede com a caracterização de Creonte, também a figura de Hémon é esvaziada da sua dimensão grandiosa. Hémon surge aqui como um tolo, que prefere espiar as donzelas, enquanto tomam banho no rio, do que cumprir os seus deveres de realeza:

ANTÍGONA – Que andas tu a espiar? Onde estavas escondido?

HÉMON – A espiar!... Pois que seja. Pois ando-te a espiar.

ANTÍGONA – Quem te incumbiu de ocupação tão vil? Foi o teu pai.

HÉMON – Não. Foram os meus olhos, querida prima. É aos meus próprios olhos que obedeco.

ANTÍGONA – E que mandam teus olhos?

HÉMON – Que te siga. Que de manhã me esconda por trás dos amieiros, junto à represa onde mergulham as mulheres.

ANTÍGONA – Escondes-te ali?

HÉMON – E em vão.

ANTÍGONA – Para quê?

HÉMON – Para te ver nua.

ANTÍGONA – Ah, senhor, não me agradam esses modos. Escolhe outro alvo para as tuas brincadeiras.

HÉMON – Sim, imagina. Eu, Hémon, filho de Creonte, o ‘Justo’, eu, de quem todos esperam grandes feitos, a espreitar raparigas como um tolo.

ANTÍGONA – Decerto por lá vês Ismena, minha irmã e...

HÉMON - ... E minha prometida. É bela, Ismena. Bela e recatada. Nem dentro de água tira a camisinha.

ANTÍGONA (*divertida*) – Ó Hémon, que maneiras de falar! Com assuntos tão sérios para ocupar o espírito...

HÉMON – Mais sérios do que ver-te nua, prima? (pp. 29 e 30)

Hémon e Antígona mantêm uma relação ferosa, vivida na aventura, instável e cheia de imprevistos. Já não é visível o domínio dos sentimentos e a supremacia da razão sobre o coração. Agora não estamos diante de um digno sucessor ao trono, como afirma Antígona, através destas palavras de insulto:

Ainda bem que o governo da cidade ficou entregue aos meus irmãos e não a ti. Não te comportarias dignamente. (p. 30)

A esta afronta, o príncipe responde com um presságio, que alimenta o receio de Antígona pelo acumular de violências na sua família:

Ah, deixa-os governar. Um ano Etéocles, outro ano Polinices. É partilha incomum. Supões que durará? O trono é doce, e cega, e paralisa. É como o leito de uma feiticeira. Nunca mais há vontade de o deixar. Vão acabar por se matar um ao outro. (p. 30)

O Hémon de *Perdição* é, agora, um jovem dedicado aos prazeres, que está disposto a todas as loucuras, correndo perigos, para conquistar a sua amada. A escritora faz, então, a recuperação da personagem grega, não de forma linear, mas subversiva, mostrando que ele não tem capacidades intelectuais para essa função.

Podemos então afirmar que nesta peça, na esteira do mito de Antígona, Hélia Correia recupera a heroína da tragédia da casa de Laio, retirando aquele nível de destaque, de sobriedade próprio da tragédia clássica, e aproximando-a de nós. Pensamos estar diante da (re)apropriação de uma personagem de um tempo remoto, que poderá levar a diferentes leituras, em função do leitor e do modelo de apropriação. A heroína recriada, incompreendida, isolada e afectada pela carência afectiva, acabará por caminhar para a ruína, perdendo-se, numa espécie de cegueira trágica, que se manifesta na sedução extrema pelo oculto.

Recordemos que o herói da tragédia grega traz consigo valores essenciais da sua civilização, constituindo-se como um alvo de perseguição da pólis, ou seja, o seu estatuto não depende tanto do seu percurso individual, mas do seu compromisso com as ordens divinas e colectivas. A sua trajectória tem, normalmente, início na *eudaimonia*, que se transforma na *daimonia*. É importante realçarmos que é possível dar-se o percurso inverso. Através das suas atitudes e acções, o herói comete uma falha fatal, que o levará à insolência e, posteriormente, à catástrofe, afectando, dessa forma, a ordem social, política e económica da cidade. Após a peripécia, dá-se a sobrevida de glória. De seguida, na anagnórise, o herói reconhece o seu erro, podendo assim ser glorificado na sua desgraça imolatória, em favor da harmonia universal. No fecho do ciclo dos heróis trágicos, ocorre a catástrofe, que pode culminar na morte do herói e/ou daqueles que o cercam. De facto, a heroína sofocliana, descendente de uma ilustre família, não se distingue nem pela virtude, nem pela justiça, mas por cair no infortúnio devido à *harmatia*, colocando assim em perigo a harmonia entre as emoções e as percepções do mundo. Já Hélia Correia atribui-lhe um carácter mais humano, descrevendo as suas vivências, as suas paixões, os seus receios, as suas fraquezas, as suas angústias e os seus limites, isto é, a sua verdadeira essência e filosofia de vida, não se centrando tanto no trajecto *eudaimonia-daimonia*. De facto, como a autora afirma

Não quis degradar a dimensão heróica de Antígona, mas dei-lhe mais uma humanidade, até porque a tomei na infância e acompanhei o seu crescimento doloroso, o que implica uma aproximação mais afectiva à personagem.⁶¹

Hélia Correia elabora, portanto, um trabalho de descodificação textual do que crê ser a verdadeira personalidade da filha de Édipo. Através da sua memória extremamente aguda sobre os factos míticos, faz a representação singular do real em função daquilo que observa. *Perdição* enraíza-se assim na realidade política e cultural da Grécia, pela criação ficcional de um mundo próprio da heroína, que se identifica com (quase) toda a realidade por ela vivida. Desta forma, Hélia Correia constrói a personagem de Antígona não com o objectivo de desculpabilizá-la ou inocentá-la na luta pela prestação de honras fúnebres ao falecido irmão Polinices, mas apenas com o

⁶¹NUNES, Maria Leonor, “O atrevimento de Hélia”, in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 21 de Setembro de 1993, p. 25.

propósito de mostrar as suas características e vivências humanas para além deste conflito, ou seja, a sua verdadeira intenção é descrever o lado humano da heroína.

Perdição cria assim a ironia e o distanciamento face a um certo tipo de cultura, através da desconstrução e da (re)construção de imagens míticas e de estruturas simbólicas, nas quais Hélia Correia recupera, no entanto, de forma fascinante, o valor da fantasia e da magia da cultura grega. Num estímulo de libertação sócio-ideológica da escrita feminina, cria todo um eixo que se movimenta em torno das vivências de um conjunto de mulheres. Como referimos no capítulo I, este mito antropológico que assenta no crescimento e no desenvolvimento de Antígona está sujeito às transformações que a escritora lhe inscrever. Toda esta competência para humanizar e a afirmação do feminino em detrimento do universo masculino vamos encontrar também em *O Rancor – Exercício sobre Helena*.

CAPÍTULO III
O mito de Helena

3.1 A mulher fatal

Helena de Tróia é, de acordo com a mitologia grega, a mulher mais bela da Grécia. Filha de Zeus, Helena nasceu, como já fizemos menção no capítulo I a propósito das estruturas míticas, de um ovo posto por Leda. Teve como seu pai oficial e terrestre Tíndaro, rei de Esparta, e por irmãos os Dioscuros, Castor e Pólux. Como o seu destino fora tão nefasto e perigoso para o povo heleno, certas tradições atribuem Némesis, a deusa da vingança, como sua mãe.

A personagem Helena é uma das mais célebres de toda a mitologia clássica, tendo servido como mote, pela sua natureza universal, para a elaboração de diversas obras literárias, icono e cinematográficas. Como já foi referido anteriormente, o mito sempre seduziu as sociedades. O mito de Helena não foi excepção. Por isso mesmo, conhecemos obras como *Helena* de Eurípedes, *As Troianas* de Séneca, *Odisseia* de Homero, *Tróia: o romance de uma guerra* de Cláudio Moreno, *O Rancor – Exercício sobre Helena*, entre outras. Na pintura, a título exemplificativo destacamos as telas *Helena e Páris* de Jacques-Louis David, e *Helena de Tróia* de Evelyn De Morgan. No cinema, podemos assistir aos filmes *Helena de Tróia* e *Tróia*.

Dotada de poderosos artifícios de beleza, foi objecto de cobiça de muitos heróis. Teseu, ainda durante a infância, levou-a à força para a Ática, onde antes de partir para o Hades a desposou. Foi com a ajuda dos seus irmãos que alcançou a sua libertação e regressou à pátria. Por essa altura, Tíndaro resolveu que estaria no momento certo de casar a princesa. Muitos eram os seus pretendentes, que não conseguiam resistir ao seu poder de sedução. Perante difícil dilema e seguindo o conselho de Ulisses, o rei de Esparta determinou que todos os pretendentes deviam jurar aceitar a escolha de Helena e auxiliar o eleito em caso de necessidade e perigo eminente.

Helena acabou por escolher Menelau, e do seu casamento nasceu uma filha, Hermíone.

A beleza da princesa continuava a irradiar um enorme brilho e disputa entre os olhares indiscretos masculinos. A sensualidade fatal de Helena seria, portanto, a causa directa de uma das mais famosas guerras da Antiguidade Clássica – a Guerra de Tróia.

Na época da querela, a cidade troiana estava no apogeu. Príamo, seu rei, era casado em segundas núpcias com Hécuba. Segundo Homero, ele foi pai de numerosos filhos, que tiveram quase todos um papel preponderante durante a guerra: Heitor, Páris, Deífobo, Cassandra, Laódice e Heleno. A quase todos viu perecer. Conforme o mito, foi exactamente um deles, o mais novo dos filhos, Páris, também conhecido por Alexandre, o principal impulsionador do conflito ao raptar Helena, esposa de Menelau, e ter-se refugiado com ela em Tróia.

O rapto de Helena ocorreu após as bodas de Tétis e Peleu, na Grécia, onde estiveram presentes os deuses do Olimpo. Como Discórdia não havia sido convidada, resolveu preparar uma vingança brutal. Para isso, instaurou o caos e a desordem entre os *conuiuua* em pleno banquete. Desta forma, lançou uma maçã de ouro para o meio dos divinos comensais, que se destinava à mais bela das deusas.

Atena, Afrodite e Hera julgavam-se a mais bela e disputaram a maçã. Perante tal disputa, o pai dos deuses decidiu entregar a Páris, perito em questões de beleza feminina, a importância da decisão, declarando-o como o juiz do “Pomo da Discórdia”.

Com o objectivo de persuadir o príncipe, as deusas oferecem-lhe protecção e favores muito especiais. Atena dar-lhe-ia sabedoria; Afrodite, o amor da mulher mais bela do mundo; e Hera prometeu-lhe o domínio de toda a Ásia. Páris decidiu a favor da deusa do amor, marcando, dessa forma, a fortuna de Tróia. É importante referirmos que já a sua mãe, Hécuba, havia tido um sonho profético pouco antes de o príncipe nascer. Sonhou que daria à luz uma tocha incendiária de toda a cidade, facto que é consumado, como veremos na referência ao episódio da Guerra de Tróia.

Após o julgamento, o príncipe dirigiu-se ao reino de Esparta, onde Menelau cumpriu o dever de hospitalidade segundo os deveres gregos. No entanto, este teve que se ausentar e viajou até Creta para assistir ao funeral de Glauco, filho de Minos e Pasífae. A ausência do rei fora apenas o mero pretexto para Páris se aproximar e seduzir Helena. A flecha do cupido e da tentação levaram-no a raptar a rainha, que consigo levou escravas e tesouros do palácio. Chegados à cidade de Príamo, todos os troianos ficaram deslumbrados com a extraordinária figura da rainha de Esparta. Instalaram-se no palácio de Tróia, onde permaneceram até à morte drástica de Páris.

Com a ida de Helena para a cidade troiana, trava-se um conflito implacável. Como se tinham comprometido a socorrer o eleito que fosse ultrajado, todos os pretendentes decidiram vingar a afronta feita aos Gregos.

De acordo com a tradição clássica, uma enorme expedição de Aqueus, sob o comando de Agamémnon, rei de Micenas, cercou Tróia, com o propósito de reaver Helena, a elegantíssima esposa de Menelau, raptada pelo filho do rei daquela cidade da Ásia Menor.

Depois do cerco de dez anos, Tróia foi tomada devido à astúcia de Ulisses que teve a excelente ideia de criar um enorme cavalo de madeira, oferecido como presente votivo aos deuses, mas que na realidade permitiu aos soldados que estavam lá escondidos abrir as portas da cidade ao exército grego. Deste modo, Grécia conseguiu recuperar a sua beldade e apoderar-se da cidade troiana.

Na verdade, é esta dicotomia amor/ódio que a nossa escritora, através de quatro actos antecédidos de uma palinódia, esmiuça e subverte com novo olhar, estimulando novos horizontes de expectativa, na obra em apreço como analisaremos de seguida.

3.2. A (re)leitura por Hélia Correia

3.2.1. To be or not to be?

Não é verdade esta história.
Não embarcaste nas naus de sólidos brancos.
Não foste à fortaleza de Tróia.
Estesícoro de Hímera

Como referimos anteriormente, Hélia Correia abre a peça com a *Palinódia* de Estesícoro de Hímera, que coloca em questão o motivo principal da Guerra de Tróia. A ida de Helena para a cidade de Príamo sempre constituiu uma fonte de ambiguidade entre os autores da época, que ora corroboravam a verdade homérica, já por nós exposta no ponto anterior, ora questionaram e procuraram interpretar a suposta viagem de uma outra forma. Estesícoro de Hímera foi um dos escritores que mais se destacou por se afastar da versão de Homero e defender acerrimamente a origem egípcia da mulher mais bela do mundo, Helena. Para tal, escreveu a *Palinódia*, da qual nos chegaram estes três versos que a nossa escritora aproveitou para dar início ao drama. Neste pequeno texto, o

autor grego retira qualquer culpabilidade do conflito a Helena e defende tratar-se antes da criação de um *eidolon*, pelo que a verdadeira Helena, por capricho de Hera, teria sido transportada para o Egipto com o único objectivo de provocar contendas. Já com Páris, seguia para Tróia, um autêntico *eidolon* da rainha de Esparta. O retrato de Helena tal como foi transmitido pela tradição dos Poemas Homéricos descreve-nos uma mulher que desgraçou e que traiu a sua família e o seu povo. Na tradição literária pós-homérica, Helena é denegrada repetidamente, quer como esposa traiçoeira, quer como a libertina que preferiu o prazer à honra.

Consciente desta mesma realidade, Hélia Correia, ao incluir a *Palinódia* de Estesícoro de Hímera como epígrafe da peça, abre desde logo o horizonte de expectativa do leitor, que começa a desenhar os fios de todo o drama.⁶² Na verdade, a autora, ao incluir este excerto, começa já a lançar ao leitor mais atento algumas pistas de interpretação, estimulando-o a descodificá-las e a encontrar a resposta ao enigma, isto é, a autêntica interpretação das mesmas. *Id est*, a incorporação desta epígrafe obriga o leitor a ter uma maior preocupação no trabalho de descodificação textual do que se crê ser o verdadeiro significado subjacente, a origem de Helena.

Com estes breves exemplos, facilmente detectamos que o mito de Helena tenha tido uma enorme visibilidade no mundo artístico, assente num percurso com muitas variantes. Não obstante, compreendemos o seu fascínio no seio da literatura europeia e, por isso mesmo, Hélia Correia deixou-nos o seu contributo nesta peça, em que a responsabilidade de Helena na Guerra de Tróia se alia ao

(...) *topos* da sua beleza excepcional, que recebe nesta peça um tratamento único, a oposição entre o poder da guerra, ansiada pelos homens, e a debilidade da paz, desejada pelas mulheres, o tema da “veracidade” dos cantos dos poetas, e,

⁶² De facto, além destes dois grandes contributos, diversas foram as variantes que o percurso do mito da rainha de Esparta adquiriu ao longo dos tempos. Alceu numa esfera mais realista, lança a culpa do conflito sobre a filha de Zeus, contrapondo o seu carácter com o de Tétis, a fiel esposa de Peleu. Com Safo, no fragmento 16, temos o convite a uma nova análise onde se pretende comprovar que Eros é o único responsável por todas e quaisquer calamidades, desorientando o pensamento e a autonomia da rainha. O poema não elogia nem condena o comportamento de Helena, simplesmente porque o objectivo de Safo não é escrever um texto sobre a moralidade de Helena. Safo não menciona os sofrimentos que a Guerra de Tróia causou aos Gregos e aos Troianos, devido à escolha de Helena. Se ela tivesse querido avaliar Helena através de critérios morais, esperar-se-ia que mencionasse as consequências do rapto. Ao contrário disto, Safo contrasta o desejo de Helena com três outros tipos de amor: amor de marido, filial e paternal. Eros está acima de todas as coisas. Já com Eurípides, na sua *Helena*, assistimos a uma aliança entre as versões conhecidas, não com o intuito de inocentar a heroína, mas para descobrir a sua verdadeira essência.

naturalmente, os temas relacionados com a Guerra de Tróia e com a família dos Atridas.⁶³

3.2.2. Recordações de pequenas histórias

Hélia Correia inicia o acto I com a personagem de Menelau, rei de Esparta, a preparar-se para a recepção de um hóspede no seu palácio. Referimo-nos a Telémaco, filho de Ulisses, o famoso inventor do cavalo de madeira, que se dirige a terras espartanas com o propósito de saber notícias do seu pai. Recuperam-se assim alguns aspectos do episódio central do Canto IV da Odisseia, recriando o ambiente de recepção no luxuoso palácio de Esparta. Na verdade, Hélia Correia subverte a representação realista, o que se crê ser verdade pela narração homérica, pois, na sua peça, o filho de Ulisses surge sozinho no palácio de Esparta e a sua chegada já é prevista, o que naturalmente vai provocar alterações na hospitalidade. Pelo contrário, na *Odisseia* de Homero, Telémaco dirige-se a Esparta na companhia de Pisístrato, chegando durante o grande festim para celebrar os próximos casamentos dos filhos do rei. A recepção é muito elegante, tomam banhos e mudam de roupa, e depois são-lhes concedidos lugares de honra na sala de banquetes. São recontados alguns episódios tristes da Guerra de Tróia.

Em *O Rancor*, para receber delicadamente Telémaco, surge-nos em cena o rei de Esparta, ensaiando o discurso que devia apresentar ao visitante:

MENELAU (*ensaia*) – 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. Sim, chamo-te meu filho, porque teu pai, Ulisses, é um irmão para mim. E não seria... (*Suspendendo o discurso*): Mas não vem essa mulher? (*Chamando*) Etra! A tua rainha, onde está ela? (p. 11) (Sublinhado nosso.)

Menelau ensaia um discurso marcado pela exaltação da supremacia da pátria, preparando-se dessa forma para cumprir o dever de hospitalidade tão próprio do Mundo Antigo.

Na Antiguidade Clássica, era costume atender e proteger quem suplicava auxílio. Deste modo, se Telémaco se dirige à Lacónia, suplicando notícias do pai, o rei

⁶³ FERREIRA, Luísa, “O Rancor – Exercício sobre Helena, de Hélia Correia”, in *Boletim de Estudos Clássicos*, Coimbra, Instituto de Estudos Clássicos da Universidade de Coimbra, Vol. 34, 2000, p. 148.

deve acolhê-lo como seu hóspede. A partir daí, este passa a gozar dos privilégios inerentes a essa mesma qualidade: é oferecido um banquete em sua honra e entregam-se-lhe os “presentes de hospitalidade”⁶⁴.

De forma a cumprir o dever de hospitalidade, Menelau logo começa a chamar pela sua querida esposa, cuja beleza continua a ser motivo louvável e supremo. Para ele, Helena continua a ser a mais deslumbrante de todas as mulheres, que irradia um brilho imenso, dispensando enfeites de que as outras necessitam, pois, como ele afirma,

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

Esta atitude espartana de mostrar as suas mulheres é censurada por Etra, a Ama, que considera esse acto como “o massacre de Tróia” ao contrário de Menelau que o classifica como “a conquista de Tróia”. Estas palavras da Ama, aliadas à dúvida por ela lançada sobre a verdade da beleza de Helena, evidenciam logo um certo ressentimento amargo e rancor para com a rainha que, mais tarde como veremos no 2º Acto, darão lugar a uma relação de empatia e carinho maternal.

Tal como em *Perdição*, a Ama adquire também um papel fundamental durante toda a peça, assumindo-se como uma espécie de narrador-comentador, que incomoda com as suas pequenas e sensatas intervenções o espírito de Helena, recordando-lhe os erros cometidos no passado. É Telémaco, o hóspede que procura novas do seu progenitor, que reconhece o verdadeiro valor de Etra:

Uma escrava!... Mulher do rei Egeu, mãe de Teseu, o salvador de Atenas, uma escrava... Ah! Ah! (Olhando em volta os rostos sérios) Uma escrava?! (p. 31)

Assim sendo, a autora leva-nos numa viagem ao passado histórico e legitima a memória dos Antigos, através da imitação do mito de Teseu.

Uma das mais importantes figuras históricas da Antiguidade Clássica, Teseu era filho de Egeu e Etra. Segundo a tradição, foi o décimo rei de Atenas. Grande amigo de Hércules, embora mais jovem, também realizou grandes façanhas e livrou o mundo de

⁶⁴ Nos textos antigos, facilmente nos deparamos com passagens que descrevem o processo pelo qual alguém se torna hóspede de outro. A título exemplificativo, referimos a súplica de Ulisses, na *Odisseia*, à rainha Aretê para regressar à sua terra. O mais idoso dos conselheiros fala com o rei que tarda em dar a sua resposta. É acolhido como hóspede e recebe tudo o que tem direito. Mais tarde, será reconduzido a Ítaca num novo navio.

bandidos e monstros. As suas aventuras situam-se no fim da Idade Heróica, algumas décadas antes da Guerra de Tróia, na qual os seus filhos Demofonte e Ácamas teriam participado.

A mais conhecida das aventuras de Teseu e, aparentemente, a mais antiga, é a derrota do feroz Minotauro, animal monstruoso carnívoro meio-homem e meio-touro, que se escondia no labirinto de Creta.

Após a morte de Egeu, o seu filho, Teseu, tornou-se rei de Atenas. Eis uma breve lista de algumas das suas aventuras como rei: a guerra contra as Amazonas, o rapto de Helena, a descida ao Hades, e a morte de Hipólito e Fedra. Além disso, a nível de realizações políticas, é-lhe atribuído o sinecismo, a união das aldeias da Ática numa pólis – Atenas – que se tornou a mais importante da região.

De facto, como temos vindo a mencionar, o rei de Esparta, Menelau, surge-nos com uma imagem desfigurada da realidade grega. Hélia Correia, ao despir o monarca do seu tom altivo, andrajoso e guerreiro, como já fizera com Creonte e Hémon em *Perdição*, mostra o esvaziamento ideológico do seu poder, e apresenta-o como o chefe de uma família desorganizada, sem poder e soberania. Nas palavras de Helena, a figura do rei dá lugar à de um

(...) pastor a juntar as ovelhas na encosta de um monte. (p. 13)

Não ficando agradado com a comparação da rainha, Menelau reafirma a sua genealogia, que conduz Etra a referenciar o banquete de Tiestes, anunciado de forma breve o relato das memórias hediondas dos antepassados da família dos Atridas. Na verdade, Atreu, que desejava o poder despótico, necessitou de afastar através da destruição não só física, mas sobretudo moral o seu maior rival, o irmão Tiestes. Nesse sentido, teve de preparar um crime que horrorizasse até os próprios deuses, quebrando assim os laços familiares, afectivos e de amizade. Atreu que sempre desejou vingar-se do irmão, maquina, portanto, um crime que lhe dará o trono e todo o poder. O anseio de vingança surge, então, como um acto voluntário. Desta forma, podemos afirmar que o *furor regni* de Atreu que leva à prática de um crime hediondo resulta do facto do Atrida agir não segundo a *ratio*, mas antes pelo sentimento, o *adfectus*. A paixão, a sede de vingança e de poder perturbam a alma de Atreu, que acaba por servir a Tiestes carne humana dos seus próprios filhos como refeição.

A incorporação deste crime horrendo é suficiente para que, disfarçadamente, se inicie um breve diálogo entre Pirro e Hermíone, cujo mote principal é a dicotomia guerra/paz:

PIRRO – Queres que eu bata nas coxas e me sarcoteie e toque pandeireta? Já disse muita vez. Esparta aborrece-me.

HERMÍONE – É a paz que te aborrece. Vocês não sabem que fazer vivendo em paz. (p. 14)

Este conflito de sexos exprime uma divergência de objectivos e de mentalidades: enquanto os homens estão interessados na guerra e na aniquilação plena do adversário, as mulheres, por outro lado, desejam o regresso à paz. Esta temática é já visível no pré-texto, pois Hermíone também deseja acabar com a guerra ao contrário de Pirro. Na verdade, este conflito de sexos é uma realidade que também existe no mundo grego. Basta para isso recordarmos a peça Lisístrata de Aristófanes, na qual podemos assistir à greve das mulheres ao sexo até à decisão fundamental dos homens de terminarem com a querela existente.

Toda esta temática entre os sexos e até de uma certa emancipação da mulher, com uma conseqüente ginococracia, encontra-se também presente na peça analisada anteriormente, o que nos pode levar a corroborar a forma actual e moderna que Hélia Correia utiliza para tratar os mitos clássicos que reescreve no seu teatro.

De seguida, já com o discurso ensaiado, chega Telémaco que é recebido de forma expansiva e não esquece de elogiar a sensualidade de Helena:

(...) Não ver Helena era não ver a luz do sol. (p. 15)

A visita dele é o pretexto para o encaixe de novos mitos, isto é, embora venha com o propósito de saber novidades do seu pai, a conversa que se trava permite relembrar velhas histórias do passado e da memória dos Atridas, através das vozes vivas da Ama e de Hermíone:

HELENA – Hás-de dizer que teu irmão influenciou muito nessa escolha. Teu irmão Agamémnon... Já nesse tempo conhecia bem as artes da estratégia e o poder das duas alianças de família.

ETRA – Sempre foi voz corrente que casarem dois irmãos com mulheres que são irmãs a nenhum deles trará felicidade. E, então, com gémeas, tu e Clitemnestra...

MENELAU – Cala-te, ó agoirenta! (*Mudando de tom, para Telémaco*) – Ah, não te apresentei a venerável Etra, que tem acompanhado Helena a toda a parte. São na verdade como mãe e filha. (p. 17) (Sublinhado nosso.)

Como Etra afirma, os irmãos Menelau e Agamémnon, que casaram com as duas irmãs gémeas, Helena e Clitemnestra respectivamente, não viveram num ambiente de felicidade plena. Pela sua extrema sensualidade e beleza, a rainha de Esparta, que costuma “(...) andar de uma cama para outra... (p. 23)”, provoca alguns dissabores ao marido, levando-o a enfrentar inimigos que pretendem conquistar a beldade.

Conta o mito que Agamémnon casou com Clitemnestra e tiveram três filhos: Orestes, Electra e Ifigénia. Quando Páris raptou Helena, Agamémnon desejou vingar o seu irmão e chefiar a expedição até Tróia. Em Áulis, foi obrigado, sob o conselho de Calcas, a sacrificar a sua filha Ifigénia à deusa Artémis, que impedia a frota grega de prosseguir viagem em direcção a terras troianas. Agamémnon escondeu o sucedido a Clitemnestra. Porém, mais tarde, esta veio a saber do trágico fim da filha e, segundo uma outra versão, enganada pelo marido que se apaixonara por Criseida, ela tomou Egisto como seu amante e, com ele, preparou uma forma de assassiná-lo:

MENELAU – Da infelicidade, dizes bem. Volta um homem da guerra, triunfante, para ser apunhalado na banheira pela própria mulher que, enquanto ele combatia para se cobrir de glória, e dos tesouros, diga-se, que trouxe para casa, dormia com o primo. A puta! (p. 25)

Entre este episódio e outras histórias terríveis e o pedido insistente de Telémaco para conhecer aventuras do seu pai, vamos tomando contacto com o núcleo central deste primeiro acto – a recepção do filho de Ulisses no palácio de Esparta. Assim sendo, assistimos a um diálogo onde são feitas algumas revelações sobre Ulisses que vão incomodar Telémaco, pelo seu carácter ofensivo e insultuoso.

Menelau e Pirro, seu genro, não se coíbem de expressar constantemente frases ou palavras que vão de encontro ao íntimo de Telémaco, afectando a sua moral.

A paródia à figura de Menelau é reforçada durante a visita de Telémaco, na medida em que o rei não sabe, nem cumpre os deveres de hospitalidade já referidos, quebrando uma lei tão respeitada na Antiguidade, através da existência de ofensas e insultos ao seu hóspede:

PIRRO – Ah, sim, aquela história de Ulisses, o cobarde. (p. 24)

Além de ser caracterizado como covarde, verificamos ainda a tentativa de dessacralização do herói de Ítaca, na medida em que são colocados em questão os feitos por ele glorificados, procurando minimizar a sua relevância no acontecimento histórico, como a Guerra de Tróia:

PIRRO – É bom que a ouças, pois cedo passará ao esquecimento. Ulisses de certeza não vai ficar lembrado na memória dos homens. Não é bem um herói, Ulisses. Não tem nada do que dota um herói de eternidade. (p. 27)

Como já afirmámos anteriormente, o dever de hospitalidade é bastante importante no Mundo Antigo. No entanto, o rei de Esparta, na peça portuguesa, não consegue cumprir essa norma tão valiosa. De facto, Hélia Correia faz a crítica a este dever tão honrado na Grécia Antiga, através de atitudes impróprias por parte de Menelau, que assentam em ofensas e insultos ao hóspede. A autora coloca em dúvida o que realmente se passou, e destina ao leitor a função primordial de verificar o paralelismo existente entre a realidade e a ficção, assim contribuindo para a ridicularização da figura do rei.

Através das ofensas e dos insultos ao seu hóspede, temos acesso a um monarca cujos ideais não se pautam já por um modo de vida de elegância, de conforto e de boas maneiras, pela ordem social, pela estabilidade e prosperidade material, e pela paz doméstica. Toda a exaltação do sistema cavalheiresco, da honra, dos feitos marciais e do alcance da fama pessoal desapareceu, cedendo lugar à anarquia, à arrogância, à falta de respeito e de valores.

Este primeiro acto termina com a discussão da culpa de Helena no decurso da Guerra de Tróia. Esta alimentou bastante devido à excepcional beleza da rainha de Esparta que não pára de ser exaltada e, como afirma Hermíone, já se tornara um assunto saturante para a própria rainha:

HERMÍONE – Ela está farta dessa história de beleza. Não é, mãe? Já anseias pela vinda da velhice, por 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)

De facto, desde a escolha de Páris que Helena deixou de ter sossego e tem sido sempre objecto de inveja e rancor por parte das outras mulheres, que não têm a mesma beleza e sensualidade da rainha.

No entanto, apesar de evitar a situação com todo o fervor, Helena não escapa de ser humilhada perante todos:

(Antes que Helena, exausta, o possa impedir, ele tira-lhe a cabeleira egípcia e todos têm um sobressalto. Os cabelos de Helena estão todos rapados.) (p. 46)

Maria de Fátima Sousa e Silva considera que a este impulso simbólico

Hélia Correia 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.⁶⁵

O acto de rapar o cabelo é uma inovação na escrita heliana e poderá ser entendido como um gesto irreverente, com o intuito de Helena se libertar da perseguição a que tem estado sempre sujeita.

3.2.3. Culpada ou inocente?

O segundo acto da peça inicia-se num espaço mais descampado e aberto, onde encontramos Helena com a mesma atitude com que terminara o acto primeiro: ar desmazelado, de cabeça rapada e em farrapos, manifestando uma imagem quase andrajosa que, agora numa atitude de obsessão, procura limpar o sangue do remorso, ou seja, acalmar a consciência atormentada pelo amor e pela sedução mantidos com o príncipe de Tróia. Desta forma, numa espécie de auto-reflexão, Helena parece querer demonstrar-se arrependida de todos e quaisquer actos praticados, que levaram ao sofrimento de muitos e ao ciúme e desalento de outros, como Enone. Esta era a ninfa que se casou com Páris, quando jovem, e fora abandonada pela beleza de Helena.

⁶⁵ SILVA, Maria de Fátima Sousa e, “Mitos em crise. Hélia Correia, *O Rancor*”, in *Furor: ensaios sobre a obra dramática de Hélia Correia*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 2006, p. 104.

Quando Páris, ferido pelas setas mortais, pediu auxílio à ninfa Enone, esta recusou ajudá-lo ao lembrar-se de todos os ultrajes que sofrera. O príncipe voltou a Tróia e morreu. Enone, arrependida, apressou-se a ir ao seu encontro com remédios, mas como chegou demasiadamente tarde, enforcou-se pelo castigo da consciência. Na peça de Hélia Correia, a rainha de Esparta está, portanto, decidida a remediar e aniquilar toda a malvadez cometida, ou seja, quer apagar da memória de todos as consequências nefastas da sua beleza:

HELENA (*insistindo*) – Veio agarrado a mim todo este sangue, escorreu-me pelas pernas à medida que eu ia caminhando. Olha ali, olha, a marca de uma sandália minha. Está o meu rasto a sangue em toda a parte.

ETRA – Estás a ver tanto o sangue como eu. Helena, pára. Só estou eu aqui. Já não caio nessa história há muito tempo.

HELENA (*parando, olha para Etra como uma criança*) – O sangue está em toda a parte. Em toda a parte. Nunca mais deixa de escorrer por mim abaixo.

ETRA – Ela e as suas grandes atitudes!... Imitas muito bem as loucas, querida. Mas não conseguirás enlouquecer. Somente os inocentes enlouquecem. (*Tira-lhe o balde, com violência*)

HELENA – O remorso espalha o sangue daqueles que morreram, de maneira que o criminoso nele escorregue a vida toda. (p. 48)

No entanto, como afirma a própria escrava, Etra, não são o arrependimento e o remorso que a atormentam, mas antes a saudade de um tempo passado bem vivido junto do seu amado:

ETRA – Dizem que sim. 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)

A tentativa de desculpabilização de Helena falha quando ela própria e Etra procuram uma vez mais justificar a herança bastante pesada da beleza excepcional e da fatalidade da rainha de Esparta, que as coloca num diálogo muito controverso. Por um lado, devido ao seu “grandioso destino”, Etra aponta Helena como responsável directa por ter revelado a sua beleza e, conseqüentemente, despertado paixões avassaladoras:

ETRA – O que a tua beleza fez de mim.

(...)

ETRA – A tua mãe devia ter-te marcado o corpo inteiro com ferros à nascença. Mas não: aposto que te olhou embevecida, com a suprema estupidez das mães. (p. 49)

Além disso, acusa-a de ter provocado muitas glórias e derrotas nas guerras que se travaram em torno da sua própria sensualidade:

ETRA – É natural. Com tantos homens que tiveste e tanta guerra que houve à tua volta. (p. 51)

Por outro lado, a rainha de Esparta renuncia a responsabilidade da Guerra de Tróia, valorizando o exercício de posse dos homens e fazendo uma pequena analepse sobre o rapto a que esteve sujeita pelo filho de Etra, bem como sobre o modo como esta entrou na sua própria vida

ETRA – Sim, derretida com 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.

(...)

HELENA – Mas parece que foste tu quem sugeriu o preço que os príncipes de Esparta, meus irmãos, considerassem digno de tal crime. Que Etra, a mãe do raptor, ficasse minha escrava, era vingança que bastava e assim não mais se falaria do assunto. (pp. 50-51) (Sublinhado nosso.)

Parece-nos importante referir que as circunstâncias deste breve diálogo entre ambas foi essencial para a criação de um ambiente de cumplicidade em detrimento do rancor vivido no primeiro acto, como já havíamos mencionado, pois

Ambas, pela primeira vez, são consonantes na denúncia da hipocrisia grotesca de Menelau, apostado em preservar uma conjugalidade de fachada, em gritante dissonância com a verdadeira natureza do sentimento que unira Helena a Páris. Etra e Helena expõem (...) a indisfarçável incongruência entre ser e parecer e o papel dissimulador da máscara, cenicamente na alternância entre a exuberante cabeleira egípcia e uma heróina careca.⁶⁶

Por essa mesma razão, agora Helena e Etra

(Riem as duas, numa espécie de cumplicidade feminina). (p. 52)

Este segundo acto é marcado pela entrada em cena da personagem Orestes. Numa espécie de errância e loucura desmedida, chega a Esparta, quando se dirigia para Delfos. Vem aterrorizado, pois está constantemente a ser perseguido pelas deusas da

⁶⁶ MATEUS, Mário Rui da Trindade, *Percursos do mito de Helena: da literatura grega ao drama de Hélia Correia, O Rancor*, Tese de Mestrado apresentada à Universidade de Aveiro, 2003, p. 116.

vingança, as Erínias⁶⁷. N' *O Rancor*, elas são a figuração de todo o mal e assumem-se com uma dupla função: por um lado, alegórica, enquanto substantivação do mal, por outro, indicial, uma vez que insinuam o espectro da falta criminosa de Orestes, não revelada até então.

Estas deusas da vingança não falam, nem mesmo invocadas por Orestes e são invisíveis para Helena e Etra, mas a sua presença afiança a prática de um crime desconhecido até ao momento (o assassinio da própria mãe).

O anonimato da personagem conduz a algumas expressões de ironia e de humor, provocadas pela falta de conhecimento e de identidade, causando, desse modo, equívocos e ofensas à rainha de Esparta, que apelida de “puta”, “puta sanguinária”, “cabra”, “a grande prostituta” e “a das pernas abertas”, atribuindo-lhe toda a culpa do sangue derramado e das setas mortais existentes durante a Guerra de Tróia.

O diálogo que se trava entre as três personagens em cena – Orestes, Etra e Helena – pretende desmistificar todo o mistério, a causa primária de toda a Guerra de Tróia. Orestes não consegue, de forma alguma, desculpabilizar a rainha de Esparta de todo o conflito irreparável e mortífero. Já Etra caracteriza Helena não como a culpada, isto é, como a génese de toda a calamidade instaurada, mas antes inocente do seu próprio rapto. A rainha procura também ilibar-se de todo o sucedido, apontando como motivo primordial da guerra o factor económico.

As intervenções destas personagens femininas podemos entendê-las como exercícios de auto-reflexão, na medida em que afiançam desde já o esperado no fim da peça: Helena não será culpada nem inocente.

Orestes prossegue com o seu diálogo, comentando e argumentando uma das consequências dessa mesma guerra: a ausência de vingança da memória de Agamémnon, recriando, dessa forma, pela sua extensa justificação, a dicotomia *nomos* e *physis*. Ao lermos esta passagem d' *O Rancor*, facilmente verificamos a existência de uma certa semelhança com a peça anteriormente analisada. De facto, em *Perdição*, este antagonismo surge em cena pelas palavras trocadas entre Antígona e Creonte a propósito da importância e do dever de dar uma sepultura a Polínicos, morto em combate. Também neste diálogo entre Orestes e Helena, aparece uma vez mais o confronto entre estas duas esferas da lei:

⁶⁷ Lembremo-nos que as Erínias já eram uma presença na peça *Perdição*, mas não com o propósito de atormentar as almas pecadoras, antes sim para acolher Antígona e Édipo dos bosques escondidos e perigosos.

HELENA – O nosso Menelau? Não se atreveu. Helena far-lhe-ia exactamente o mesmo que a irmã fez ao outro. É um rei com juízo, Menelau. Morto o irmão, é nele que habita agora toda a grandeza do triunfador. Pobre Agámemnon. Vir morrer numa banheira, às mãos de uma mulher, entre perfumes, ele, o chefe supremo dos exércitos. Sempre que fala nisso, Menelau não consegue evitar um pequeno, pequenino sorriso.

ORESTES – Menelau deveria vingar o seu irmão.

HELENA – O quê? Contra a cunhada? E contra o primo? Ah, não. Antes de tudo, a harmonia. É importante a união numa família. Se uma mulher mata o marido, é lá com ela. Ninguém tem o direito de interferir. (p. 61)

Num tom elevado e sublime, o filho de Agámemnon insiste em defender a honra do seu pai e criticar a falta de vingança por parte do seu tio Menelau:

ORESTES – Há o castigo da consciência, ainda que falte o castigo da lei.

HELENA – A lei não interfere nos assuntos privados.

ORESTES – Interfere a consciência. (p. 61)

Este segundo acto termina com a revelação do crime hediondo de Orestes, que é feita de forma gradativa, hipotética e ilusória. Através de muitos presságios que vai apresentando, Orestes descreve o seu crime de forma a crer que a história narrada é ilusória e verdadeira:

ORESTES – O rei havia no entanto de gostar de ouvir como morreram Egisto e Clitemnestra...

HELENA – Não. Cala-te. Que ideia. Não deves agoirar.

ORESTES – Não é agoiro. É o fiel relato.

HELENA – Clitemnestra está viva. És doido. Vai-te.

ORESTES – Imagina que ainda não chegaram as notícias a Esparta. Que eu caminho bem mais depressa do que os mensageiros, porque as asas das fúrias me levantam no vento do meu próprio pavor... (p. 66)

Desta forma, faz-se a reconstrução de tudo o que se passou, recupera-se a memória colectiva, e aproxima-se a ficção da realidade mítica. Hélia Correia aproveita a Cultura Clássica para através dela moralizar os leitores para a prática de crimes hediondos. Em *Perdição*, a escritora aproveita o mito de Antígona para dar voz aos valores que defende, como a emancipação da mulher. Assim sendo, verdade e aparência surgem lado a lado até se ouvir a voz de Etra desvendar a identidade do mendigo:

ETRA – Não viste que ele não era um louco ou um mendigo? Os loucos não mantêm uma longa conversa e os mendigos não insultam as rainhas. Aliás, tem parecenças com vocês, filhas de Tíndaro. Eis Orestes, teu sobrinho.

ORESTES – Adivinhaste. Eu sou Orestes, sim.

HELENA – Orestes! Vivo! Então, e tudo aquilo...

ORESTES – Aquilo de que eu falei. Sucedeu já. (p. 73)

A anagnórise de Orestes catalisa a revelação do nome do mendigo, do crime praticado e da verdade que se equacionara como hipotética e ilusória. Orestes, envolvido num ambiente entre alucinações e remorsos, assume-se como protagonista de um terrível crime.

3.2.4. A verdade da mentira

Uma mulher gosta de ser raptada,
contanto que o raptor seja por ela escolhido. (p. 77)

Regressadas das traseiras do palácio, as personagens encontram-se agora na entrada do mesmo. Perseguido pelas Erínias, Orestes descansa no regaço de Helena e as deusas que o perseguem tornam-se aos poucos visíveis para os outros companheiros em cena. De facto, a rainha de Esparta começa também a sentir a presença das deusas da vingança, observando mesmo a sua fisionomia:

HELENA – Mas a mim não me assustam. Sabes, Etra? Até sinto uma espécie de alívio. É como uma cortina que se afasta, uma parede que se derrubou. Avisto finalmente os milhares de répteis que de noite sopravam, mexiam, separados por um leve tabique da minha própria cama.

ETRA – Parecem-te serpentes?

HELENA – Há qualquer coisa tão familiar... Não, não são feias. São... um espelho mal polido que me reflecte. Uma deformação. Preciso de mantê-las afastadas de Orestes, se não chegar-me-ia mais, tocava-as...

ETRA – Dizem que é a presença do remorso.

HELENA – Se for, não me é penoso. É uma espécie de paz que a ira delas me provoca. Creio que o sinto, sim, é uma espécie de mão de ferro sobre o coração. Eu estava precisada de sangrar... (pp. 75-76)

As Erínias vão despoletar em Helena sentimentos contrários aos de Orestes. Apesar de manterem a sua função alegórica enquanto substantivação do mal e do remorso, as deusas da vingança criam na esposa de Menelau uma sensação de alívio e de paz espiritual. Recordemos que, já em *Perdição*, Antígona, tal como Helena, venera as deusas da vingança como que atraindo o seu próprio mal (cf. Capítulo II, p. 56). A obediência ao sagrado adquire assim uma dinâmica de dessacralização, uma vez que assistimos a uma espécie de rompimento com a verdadeira prestação de culto aos deuses benévolos, ou seja, verifica-se a perda da noção do sagrado, prestando culto a entidades

que atormentam as mentes humanas, em vez de as protegerem, como é o caso das Erínias.

A questão da culpa de Helena sobre o desenrolar da Guerra de Tróia tem sido uma constante nesta peça. Como é óbvio, também neste acto voltamos a essa temática, mas desta vez pela voz da própria protagonista. Na verdade, pela primeira vez, a rainha de Esparta fala-nos abertamente e sem qualquer tipo de vergonha do amor que sentiu por Páris, um desejo louco que a obrigou a fugir à conjugalidade:

ETRA – A que remorsos julgas ter direito? Destruíste meio mundo, é certo, mas que culpa terás tu da promessa de Afrodite? Ou de que os reis da Grécia decidissem que era uma boa altura e um bom pretexto para destruírem Tróia, como queriam?

HELENA – Eu fui com Páris porque o desejei. Era um belo rapaz de doces falas e olhos langorosos, bem o sabes. 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. É um marido. Os maridos risonam e adormecem. Agamémnon também, tenho a certeza.

HELENA (*sorrindo*) – E Páris, mal me teve em segurança, na Tróia de seu pai. Coitados dos meus homens, sempre um tanto distraídos na cama, passados os primeiros encantos da conquista. Sempre com mais inveja dos irmãos do que desejo de mulher, à noite. E foram afinal os outros quem morreu, os dois grandes, Heitor e Agamémnon, já viste? Para aqui estarmos como no princípio.

ETRA (*aponta para Orestes*) – Não como no princípio. Continua, uma guerra de Tróia já sem Tróia e Helena, a bela Helena, sem amantes. (pp. 76-77) (Sublinhado nosso.)

Helena assume-se como responsável por ter escolhido ir com Páris, mas não aceita a atribuição da responsabilidade sobre a Guerra de Tróia. Estamos, portanto, perante um acto de humanizar, em que assistimos ao reconhecimento da culpa, mostrando o seu carácter humano e consciente. A própria escrava, Etra, procura ilibar a rainha, defendendo que ela não tem culpa das promessas feitas por Afrodite, ou seja, a esposa de Menelau foi mais uma das vítimas da deusa do amor. Helena surge-nos, portanto, como uma mulher dominada pelo *eros*, condenado pela rotina conjugal, capaz de tudo para satisfazer a sua libido e deixar-se cair nos braços do amado. Possuída pela loucura e pela paixão desmedida, a rainha foge aos deveres da conjugalidade e entrega-se ao amor frenético de Páris. Esta nova interpretação, assente no amor desmedido, vai ao encontro do fragmento 16 de Safo, onde se apela a uma nova análise em que se pretende responsabilizar *eros* como o desestabilizador do pensamento e da autonomia da rainha de Esparta (cf. nota 62). A Guerra de Tróia ainda não terminara, porque o

rancor instalado permanece e a discussão das consequências da mesma continuam a ser motivo de conflito familiar.

Ao acolher Orestes, Helena está a contrariar o que se considera como predestinação:

HELENA – Ora, velha, deixamos agora essa fraqueza. Já me basta ter este aqui, adormecido nos meus braços, inteiramente à minha mercê, e no entanto as minhas mãos não quererem mais do que acariciá-lo e protegê-lo.

ETRA – Isso, que bela ideia. O teu sobrinho. Vamos ter outra cena de incesto na família?

HELENA – Como eu devia detestá-lo. Prosseguir esta corrente de matanças. Como uma cantilena de amor, não é? Alguém que mata alguém que já matara outra que matara aqueloutro, trá-lá-lá... (p. 78)

Em boa verdade, Helena deveria sentir rancor por Orestes dado o crime hediondo por ele praticado – o matricídio; porém, a rainha de Esparta não consegue esconder o amor que sente pelo sobrinho, acariciando-o e procurando protegê-lo do poder demoníaco das deusas da vingança. Quem também não disfarça o carinho maternal que nutre por Helena é a sua escrava, como esta própria afirma:

ETRA – Sabes qual foi maior humilhação do que ser tua escrava? Foi amar-te. (p. 78)

É importante recordarmos que a presença de uma Ama ou Escrava é uma constante no teatro de Hélia Correia (cf. Capítulo II, pp. 53-54). No entanto, há um aspecto bastante particular que se destaca e diferencia as escravas de ambas as peças: se em *Perdição* temos uma Ama que cumpre apenas o seu papel de criada, não demonstrando em momento algum gestos de simpatia e ternura para com Antígona, já na peça *O Rancor*, Etra, mais do que acompanhante da trajectória de vida de Helena, chega a amá-la como filha, o que naturalmente se vai repercutir na relação por elas criadas, pautada por uma certa cumplicidade feminina e maternal.

De seguida, assistimos a dois momentos marcantes de revelações de verdades ocultas: a ascendência de Ifigénia e o segredo de Pirro.

Segundo a tradição grega, Ifigénia era filha de Agamémnon e de Clitemnestra e que havia sido destinada pelo seu pai, sob o conselho do adivinho Calcas, a ser sacrificada à deusa Ártemis, que retinha a frota grega em Áulis, impedindo-a de se dirigir para Tróia. O pai chamou-a, com o falso pretexto de que ia tornar-se esposa de

Aquiles, para a imolar ao punhal do sacrificador. Ártemis, condoída, tomou uma corça no seu lugar, arrebatou-a numa nuvem e transportou-a para Táurida. Lá, Ifigénia tornou-se sacerdotisa da deusa, sobretudo encarregada de imolar os estrangeiros a Ártemis. Certo dia, seu irmão, Orestes, acompanhado por Pílates, desembarcou nas costas da Táurida. Feito prisioneiro, foi conduzido até ao templo onde Ifigénia oficiava e foi rapidamente reconhecido. Para salvar o seu irmão, a filha de Agamémnon anulou o sacrifício, acusando-o de ser culpado de um assassinio e para ser sacrificado teria antes de mais de se purificar. Mais tarde, levando consigo uma estátua da deusa, fugiu na companhia do irmão e de Pílates e chegou à Grécia, através dos ventos favoráveis. Conta-se que Ifigénia terá falecido em Mégara.

De todas as peripécias do mito de Ifigénia, o que nos importa realçar para o paralelismo com a peça em análise é a sua ascendência. Segundo a História, Ifigénia é filha de Agamémnon e Clitemnestra, mas Hélia Correia subverte a intriga e atribui novos progenitores à irmã de Orestes:

ETRA – Porque a tua irmã nunca amou Ifigénia.

HELENA – Que dizes?

ETRA – O que sei.

HELENA – Nunca a amou?

ETRA – Foi ela quem a mandou nos barcos de Agamémnon. Esperando que lhe acontecesse alguma coisa. Achas habitual que uma donzela acompanhe um exército para a guerra?

HELENA (*sobressalta-se, irrita-se, e tira assim Orestes do seu letargo*) – Que malvez te passa agora pela cabeça?

ETRA – Ifigénia não era filha de Clitemnestra.

HELENA (rindo) – Essa agora! Era filha de quem, não me dirás?

ETRA (reflectindo) – Talvez haja momentos em que as coisas se soltam da mentira, como os frutos se desprendem do ramo que os sustinha. E vão rolando até ao sol, no meio da estrada, sob os olhares de todos. E não há nisso acção de deuses nem de humanos, mas tão-só a passagem da própria natureza. E uma vez caído o fruto, nunca mais alguém conseguirá uni-lo à árvore. (*Para Helena*) A partir do instante em que eu to diga, tudo será diferente. Queres saber?

HELENA – Saber o quê?

ETRA – Que ela era tua filha. E minha neta. Filha de Teseu. (pp. 80-81)
(Sublinhado nosso.)

Na versão portuguesa, Ifigénia passa a ser filha de Helena e de Teseu, embora tenha estado entregue aos cuidados da tia Clitemnestra que a apresentou como sua filha. Porém, ao longo dos tempos, como não a amava enquanto filha e

ETRA - (...) a rapariguinha crescia na verdade de uma forma perigosa e sempre pendurada no pescoço do rei. (p. 82)

a esposa de Agamémnon desenvolveu um sentimento de rancor pela donzela que a levou a um enorme desejo de aniquilação. Desta forma, percebemos o motivo da ida de Ifigénia junto do exército grego para Tróia. No nosso entender, esta subversão poderá funcionar como um bom auxílio à interpretação realista do possível cenário apresentado por Estesícoro de Hímera, reiterado pelo suposto rapto de Teseu.

Depois de revelado mais um crime escondido por Clitemnestra e Etra, ou seja, conhecidas mais histórias ocultas, a escrava conclui

ETRA – Talvez estejamos todos servidos de tragédia. Já temos muita história para contar. Só precisamos de serões tranquilos para podermos ouvir-nos uns aos outros. (p. 83)

Na verdade, todas as personagens têm algo escondido, alguma coisa para revelar. Descobertas as práticas de Clitemnestra e de Etra, isto é, o mal por elas cometido, e conhecedores do remorso de quase todas as personagens, verificamos agora que as Erínias já estão visíveis para todos:

As Erínias estão completamente visíveis e algumas delas começam a cuidar da sua figura, penteando os cabelos, por exemplo. Algumas aproximam-se, como simples mulheres curiosas. Outras mantêm a sua atitude atemorizante. (p. 83)

Parece-nos existir aqui alguma coincidência entre o desvendar do mal e a visibilidade das Erínias, uma vez que estas são perseguidoras dos criminosos e deixam de ter a atitude aterrorizadora, manifestando-se visivelmente sem parecerem pequenos fantasmas. A descoberta dos crimes torna possível a presença mais humana das Erínias, pois os crimes deixam de estar escondidos.

Em seguida, entram em cena novas personagens: Pirro, Telémaco, Menelau e Hermíone. É com estas *personae* em palco que temos acesso ao outro momento “em que as coisas se soltam da mentira”.

Antes da nova revelação, Menelau, aparentemente alheio ao que se passa ao seu redor, dá lugar a mais uma narrativa das “histórias de amor de Aquiles” e conta-nos o assassinio de Policena às mãos de Pirro. Esta era a mais nova filha de Príamo, uma princesa doce e delicada por quem Aquiles se apaixonou e desejou. Na altura do saque

de Tróia, a sombra de Aquiles apareceu aos Gregos e pediu-lhes que sacrificassem Policena. Foi sobre o seu próprio túmulo que o seu filho, Pirro, cumpriu esta ordem⁶⁸. Para ele, dada a sua crueldade, não se trata de um crime:

PIRRO – Falam de crime! Mas não houve crime ali! 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. E olhai: se aquelas são, como dizeis, as Fúrias, por que razão jamais me atormentaram? (p. 95)

Pirro pensa que as Erínias não o perseguem; porém, o segredo que esconde tão bem guardado pode ser entendido como a forma de penitência para a acção cometida. Para os Gregos, a virilidade era uma questão fulcral e nunca poderia ser colocada em causa. Para ser um verdadeiro *uir*, o homem tinha de cumprir todos os seus deveres na sociedade e no seio familiar. Nesta peça, Hélia Correia mostra-nos Pirro como um ser humano amante das armas, um apaixonado pela guerra que tudo faz em nome da pátria, mas ao mesmo tempo é um guerreiro que não tem capacidade de cumprir com os seus deveres no lar, como a própria esposa denuncia:

(Pirro ameaça Hermíone, Orestes defende-a, Telémaco começa também a interpor-se, enquanto Menelau não sabe o que fazer. As Erínias riem e bebem, como quem não tem nenhuma tarefa a cumprir.)

HELENA – Filha, não compreendo o que queres dizer.

HERMÍONE – É simples, mãe. Este homem nunca me tocou.

PIRRO – Nem mais uma palavra!

HERMÍONE – Uma mulher que livremente o aceitou não o interessa. Ele não consegue, enfim, as condições...

MENELAU – Impotente?!

HERMÍONE – Comigo é impotente. Estou tão virgem como antes de subir ao leito nupcial.

PIRRO – Que dizes tu? Que fazes? Estás a destruir tudo! (p. 99)

À semelhança do que já vimos em relação a outras personagens (Creonte e Hémon), também aqui Hélia Correia esvazia a personagem da sua solenidade tradicional. Para proteger Hermíone de eventuais ciladas de Pirro, este é morto por Orestes e Telémaco. As Erínias dançam em volta do seu corpo. Helena regozija-se pelo

⁶⁸ A peça *Troades* de Séneca descreve de forma pormenorizada todo o sacrifício de Políxena. A princesa comove todos os presentes pela dignidade da sua beleza e pelo verdor dos anos. Todos se mostram impressionados com a sua força de ânimo e determinação com que caminha para a morte. A sua atitude desafiadora revela-se no instante da morte. Depois de trespassada pela espada, lança-se sobre o túmulo, para que a terra que cobre o herói se lhe torne mais pesada. Deste modo, a terra do túmulo absorve todo o sangue de Políxena. A morte altiva e heróica da princesa é a última batalha entre vencidos e vencedores.

acto de justiça praticado. E Menelau, sem saber o que fazer, anuncia já com a sua última réplica o ambiente de farsa que será dominante nas cenas finais da peça:

MENELAU – Que disparate! Isso foi mesmo aquilo que aconteceu! (p. 104)

3.2.5. “Acaba com a farsa.”

Esta peça surge-nos com sequência de cenas ligadas entre si. No entanto, do ponto de vista estrutural, este drama é, uma vez mais, uma *ring composition*, isto é, uma composição em anel, uma vez que inicia e termina com Menelau a ensaiar o discurso de recepção a Telémaco:

Na sala de recepções do palácio, uma cena em tudo semelhante à cena inicial. Pirro é substituído por Orestes. Helena está de novo em grande traje e com cabeleira egípcia. As Erínias estão à volta, como simples bailarinas de banquete.

MENELAU – (*declama*): 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. Sim, chamo-te meu filho, porque teu pai, Ulisses, é um irmão para mim. E não seria necessário invocar a qualidade de hóspede, sagrada, é certo, mas igual para todo o homem, seja ele grego ou bárbaro, pois é como parente que quero receber-te. (p.105)

Além de o discurso ser o mesmo, também o diálogo que se trava entre Menelau, Telémaco e Helena é em muito similar ao da abertura da peça. Orestes sucede a Pirro, aparecendo agora como o noivo prometido há muito tempo de Hermíone. As Erínias sentem-se tranquilas no ambiente que as rodeia. A cabeleira egípcia de Helena denuncia já o carácter de fingimento e farsa existente.

A rainha de Esparta já não surge como a mulher fatal que fugiu com Páris, provocando a Guerra de Tróia. Agora, ela é somente um *eidolon* que esteve ao serviço da deusa Afrodite:

HELENA – Há quem chegue a pensar que a rainha de Atenas me acompanhou a Tróia. Porém, nem mesmo 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. (p. 107)

Desta forma, esta verdade anunciada vem confirmar os versos introduzidos por Hélia Correia no início da peça:

“Não é verdade esta história.
Não embarcaste nas naus de sólidos bancos.
Não foste à fortaleza de Tróia.” (p. 7)

A versão de Estesícoro de Hímera apresenta-se como um bom cenário criado, auxiliando à construção de todo este ambiente de farsa e fingimento a que se submeteram agora as personagens, alterando os próprios papéis que representam e dando-lhes o máximo de credibilidade.

Na verdade, baralham-se as funções das personagens. Orestes passa a ser o noivo de Hermíone. Etra deixa de ser com todo o prazer a escrava de Helena, tencionando regressar ao seu antigo posto. As Erínias passam a encarnar o papel de escravas de Helena. E a rainha de Esparta, como já afirmámos, embora relutante, encarna a versão do poeta grego.

Cada personagem adquire um novo papel, ganha uma nova biografia, que aceita defender até ao fim com toda a legitimidade, dando importância a esta farsa vivida. De notar que Hélia Correia introduz reminiscências de um outro género literário, como a farsa. Termina-se a peça com uma espécie de teatro dentro do próprio teatro, isto é, em *myse-en-abyme*, através da subversão de toda a história.

Ao longo de toda a peça, verificámos uma riqueza e complexidade no registo discursivo. Hélia Correia utiliza uma linguagem que avança a um ritmo nervoso, com elipses, parataxes e anacolutos. Todo o texto é marcado por um discurso expressivo, que gosta de palavrões, de interjeições, com traços de naturalidade do nosso dia-a-dia. Notamos que se trata de uma linguagem transparente, que procura chamar a atenção para o que está a ser narrado e pretende demonstrar a realidade.

Através de todos estes artifícios linguísticos, Hélia Correia dá-nos a conhecer a sua versão do mito de Helena. No entanto, apesar de todas as subversões por ela inscritas, a verdade é que conseguimos extrair da narrativa aquilo que a memória colectiva legitima como sendo parte do mito da rainha de Esparta, suscitando novas ideias e lições por aquilo que foi acrescentado, pois não podemos concordar

(...) que todas as interpretações empobrecem o mito e o sufocam: com os mitos não podemos ter pressas; é melhor deixarmos que eles se depositem na memória, determo-nos a meditar em todos os pormenores, meditar neles sem sairmos da sua linguagem de imagens. A lição que podemos extrair de um mito assenta na literalidade da narrativa, e não no que lhe acrescentarmos nós de fora.⁶⁹

É também esta realidade que vamos encontrar na peça *Desmesura – Exercício com Medeia*.

⁶⁹ CALVINO, Italo, “1ª Conferência – Leveza”, in *Seis propostas para o próximo milénio*, Lisboa, Teorema, 1990, p. 18.

CAPÍTULO IV

A (re)apropriação do mito de Medeia

4. Os amores de Jasão e Medeia

4.1.1. Medeia e as artes mágicas

A história de Medeia está relacionada com a viagem dos Argonautas, dirigida por Jasão. Depois do seu tio Pélias subir ao trono, é a Jasão que lhe é pedida uma grande prova considerada impossível: recuperar a pele de um carneiro sagrado que se encontrava na Cólquida, um país da parte mais oriental do mundo. Jasão empreendeu a longa viagem em companhia de muitos heróis e tiveram de enfrentar grandes obstáculos. Quando estes desembarcaram na Cólquida, para conquistar o Velo de Ouro, eles tiveram de enfrentar a hostilidade do rei Eetes, guardião do precioso tesouro. Receberam, entretanto, o auxílio de Medeia, a filha do rei, que se apaixonara por Jasão.

Especialista nas artes da magia, a jovem deu ao amante uma loção, com a qual o herói devia untar todo o corpo, para assim se proteger das chamas do dragão que vigiava o Velo de Ouro. Ofereceu-lhe, ainda, uma pedra, que ele atirou para o centro dos homens armados, que tinham nascido dos dentes do dragão; rapidamente, os guerreiros começaram a lutar, matando-se uns aos outros e o herói pôde, dessa forma, apoderar-se do Velo. Como forma de agradecimento, Jasão concedeu a Medeia o título de esposa. Deste modo, a feiticeira fugiu com ele e para evitar a perseguição de Eetes, despedaçou o próprio irmão Absirto, cujos membros ensanguentados espalhou ao longo do caminho. Chegada a Iolco, na Tessália, foi recebida com grandes honras. Por amor a Jasão, ela entregou-se a todo o tipo de crimes. É, então, que incita as filhas de Pélias a matarem o próprio pai, sob o pretexto que o rejuvenesceriam, cortando-o em pedaços e atirando-o para uma caldeira de água a ferver. Mais tarde, Jasão e Medeia acabam por se refugiar em Corinto, onde a maga deu à luz dois filhos, Feres e Mérmero. Após alguns anos de felicidade, Jasão decidiu contrair núpcias com Glauce, filha do rei Creonte, e abandonou Medeia. Para se vingar, esta acaba por enviar uma túnica envenenada à princesa e por assassinar os filhos de ambos. Depois destes crimes, Medeia fugiu para Atenas num carro atrelado por dois dragões alados e desposou o rei

Egeu, de quem teve um filho. Banida por Teseu, que tentara em vão matar, voltou, por fim, para junto do pai, na Cólquida.

A história de Medeia foi imortalizada por Eurípides, mas sabemos que suscitou interesse por parte de outros escritores e de outras formas de arte, como a pintura.

A *Desmesura* segue o desenvolvimento euripidiano do mito, centra-se em certos traços característicos do episódio da feiticeira de Cólquida na cidade de Corinto, nomeadamente o conflito agora existente com Jasão, devedor do seu amor e da aventura do velo de ouro; o seu estatuto de bárbara no mundo grego; e a natureza violenta e desmesurada que conduz ao filicídio. Em boa verdade, ambas as peças mostram-nos a protagonista dotada de poderes mágicos, a prestar culto à deusa Hécate e, refugiada na cidade de Corinto, num espírito apaixonado, planeia um estratagema de vingança, quando vê o seu amor obsessivo ameaçado pela traição do Argonauta, que quebra os juramentos e abandona Medeia, pela busca incessante do poder e do amor de Glauce. Partindo destes ingredientes principais, Hélia Correia dá à peça um toque de inovação, como veremos de seguida.

4.2. Medeia em *Desmesura*

4.2.1. Uma estrangeira na cidade de Corinto

Esta obra heliana mostra, desde logo, inovações ao nível estrutural. Desaparecem de cena as personagens Creonte, Egeu, Ama e o Pedagogo e o drama passa a ser composto por cinco personagens, quatro das quais pertencem ao universo feminino: Medeia, Melana (escrava grega), Éritra (filha de Melana) e Abar (escrava núbia). Jasão é a única personagem masculina de toda a peça. Notemos, portanto, que a inclusão de uma filha bastarda de Creonte (Éritra) vai, naturalmente, alterar o desfecho de toda a história. Daqui depreendemos também a força das mulheres em detrimento do carácter e do poderio dos homens. Todo este circuito feminino que rodeia a protagonista, tal como acontece com Antígona e Helena, vai caracterizar-se por conflitos e tensões, sobretudo pela luta do amor de Jasão. Além disso, o lugar de cenário deixa de ser nas dependências do palácio e centra-se na cozinha de uma casa simples, onde vivem Medeia, Jasão e as crianças. Mais uma vez, verificamos que a escritora

recupera o tópico do dever da hospitalidade, como já fizera em peças anteriores (cf. Capítulo III, pp. 71-72). No entanto, apesar de não ser totalmente quebrado este princípio, Creonte acolhe a família do Argonauta num casebre, e não em instalações mais ricas como seria de esperar.

Hélia Correia recupera, neste texto, portanto, mais uma das figuras míticas da Antiguidade Clássica: Medeia. Porém, ao contrário do que nos habituou nos dramas precedentes, aqui a escritora não faz a sua própria (re)leitura dos acontecimentos principais, mas debruça-se antes num exercício com a protagonista, partindo dos ingredientes fundamentais da intriga, isto é, do mito, e leva-os ao excesso, à desmesura, mostrando todo o drama psicológico de Medeia e explicando, dessa forma, o título e subtítulo da peça.

O drama, dividido em três partes, inicia-se com dois hinos, o “Lamento dos Heróis” e o “Hino a Hécate”, esta última a deusa adorada de Medeia, ora na escrita heliana, ora na tragédia grega. Hécate pertence à primeira geração dos deuses e era filha de Perses e Astéria. Quando os filhos de Cronos reinaram sob a suprema soberania de Zeus, esta deusa conservou os privilégios e as condições adquiridas anteriormente: considerada, em tempos longínquos, como a benfeitora, ela dispensava quaisquer riquezas materiais e espirituais, as vitórias aos mortais, aos imortais e aos deuses, que a respeitavam e a temiam. Aos poucos, Hécate foi adquirindo um carácter maléfico e temível. Esta divindade é a mensageira dos demónios e dos fantasmas. Seguida por uma multidão uivante, ela encontra-se nos cruzamentos das estradas e dedica-se a várias actividades de magia e adivinhação. Por essa mesma razão, exerce um enorme fascínio sobre protagonista da peça.

Representada com os traços de uma divindade tricéfala, a Hécate tripla foi assimilada, por vezes, a Selene, Ártemis e Perséfone. Em sua honra, ofereciam-se sacrifícios e procuravam-se os seus favores através de encantamentos. Esta característica de prestar culto a deusas maléficas não é nova na escrita heliana. Lembremo-nos que já na peça *Perdição*, a escritora encontra nas Bacantes, entidade colectiva, uma forma de dedicação e prazer para Antígona, que se deixa embalar pelas danças frenéticas e pela loucura que a envolve. Além disso, as Erínias, deusas da vingança, eram, como já referimos anteriormente, motivo de veneração para a sobrinha de Creonte. Importa, ainda, introduzir uma nota sobre o papel do Coro em ambas as peças. Se atentarmos bem, verificamos que, na tragédia euripídica, o Coro tem um

papel activo, é a voz da contestação, é ele quem se assume contra o plano de vingança desenhado por Medeia; já com Hélia Correia, os hinos acima referidos estarão ao serviço apenas das “mudanças de cena ou de ritmo”, minimizando, desse modo, a sua importância e transferindo a voz da revolta para a escrava núbia, como veremos mais adiante.

A peça abre com o diálogo entre duas personagens escravas, Melana e Éritra, mãe e filha respectivamente, que estão inseridas num ambiente escuro, sombrio e tenebroso:

Cidade grega de Corinto.

Uma cozinha, Melana, uma mulher que ainda não fez quarenta anos, morena, olha para a porta, como quem espera. Ouve-se um trovão. Percebe-se que o tempo está escuro no exterior. O lume aceso na chaminé é um pequeno foco de claridade.

Entra uma jovem de cabelo ruivo, Éritra, com um alguidar cheio de farinha. Ao longo da cena, vão preparando a massa para o pão. Há interrupções várias neste trabalho, o que faz com que leve muito mais tempo do que o habitual.⁷⁰ (p.17)

Surgem-nos em cena Melana e Éritra. A primeira é uma mulher com quase 40 anos, morena, com uma atitude misteriosa e sombria como a ocultar as feridas do passado, bem ao sabor da tragédia grega. Vive envelhecida e apática no silêncio e na escuridão, realidades que Medeia representa. A sua filha é uma jovem activa, observadora, faladora, simpática e com os cabelos ruivos. A cor da cabeleira de Éritra é mais do que uma característica, pois

(...) é a denúncia de uma filiação que pode funcionar como objecto de reconhecimento.⁷¹

Mais uma vez, notamos a importância que Hélia Correia dá ao pormenor da cabeleira, como já acontecera n' *O Rancor*. Se com Helena, a cabeleira egípcia escondia os cabelos rapados, agora a cabeleira de Éritra guarda um enorme segredo.

Na verdade, o segredo bem guardado de Melana acaba por ser desvendado através da valorização da cor dos cabelos de Éritra e Glaúce como factor de semelhança, que justifica assim a afinidade natural entre si e o próprio rei Creonte. É pela voz de

⁷⁰ Os excertos são retirados de CORREIA, Hélia, *Desmesura – Exercício com Medeia*, Relógio d' Água, Lisboa, 2006.

⁷¹ SILVA, Maria de Fátima Sousa e, “Linguagem, Barbarismo e Civilização. Hélia Correia - *Desmesura*” in *Furor – Ensaios sobre a obra dramática de Hélia Correia*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2006, p. 178.

Jasão, enquanto apreciador da beleza da escrava, que vamos concluindo o parentesco existente.

Neste jogo de sedução e conquista, Jasão está disposto a trocar a filha legítima do rei pela descendente bastarda, comprovando, desta forma, que não só reina o seu carácter de conveniência e de interesse, mas também o seu íntimo de apaixonado. Neste sentido, assistimos à subversão da própria intriga original com o propósito de desmistificar toda a figura de um Jasão egoísta, cínico e calculista da tragédia grega, dando-lhe mais humanidade e atribuindo-lhe um lado mais afectuoso próprio de qualquer ser humano. Deixa de ser alguém distante para dar lugar a uma personagem com emoções que são agora partilhadas.

A senhora da casa, Medeia, é uma estrangeira da Cólquida, temida por todos, pois não necessita de escutar as palavras para adivinhar os pensamentos daqueles que a rodeiam

ÉRITRA (*segredando*) – Ela consegue ouvir-nos pensar... (p. 17)

Verificamos, desde já, pela didascália inicial e através da breve troca de palavras, que o ambiente exterior caracterizado pelo aspecto negativo vai acompanhar o conflito psicológico vivido pelas personagens, que muitas referências fazem ao estado temporal. Aliás, o tempo chuvoso e de frio é responsabilidade de Medeia, uma figura omnipresente, porque sempre temível e assustadora, até porque

ÉRITRA - Ela não ouve.
MELANA – Ela adivinha, sabes muito bem! (p. 22)

O ambiente vivido é descrito como uma paisagem sombria, isolada, lúgubre, inquietante e decadente, em que a natureza se expressa no seu estado selvagem e influencia as próprias personagens. Este *locus horrendus*, característica dos românticos, é fruto da presença e da veneração de Medeia à deusa Hécate:

ÉRITRA – E é assunto comum que chova assim?
Toda a gente em Corinto passa a vida
A estranhar estas chuvas tão intensas.
Eu própria me recorde de como era
Cheia de sol esta cidade. E quente!
Os Invernos passavam num instante.
Desde que ela chegou, vivemos nisto... (p. 18)

ABAR – Ninguém nasceu para escravo, rapariga. (p. 29)

Abar é a escrava núbia que acompanhava Medeia e que evidencia ainda mais o barbarismo da protagonista, sobretudo por falar em colco. Além disso, o papel de estrangeira acentua-se pelo facto de não conseguir assumir as funções de senhora de uma casa na pólis onde vive, deixando Melana e Éritra movimentarem-se de forma vivaz e alegre.

De facto, neste drama, a relação e o comportamento de escravas e senhora estão muito longe da norma padronizada na Grécia Antiga. Deste modo, Hélia Correia mostra-nos a levandade de Éritra por um lado, e a falta de autoridade e respeito de Medeia por outro. A filha bastarda de Creonte, tal como a mãe, Melana, deveria mostrar-se uma escrava contida, de poucas ou nenhuma palavras, mas dedicada ao seu trabalho de ajudante da princesa de Cólquida no seu embelezamento para Jasão, preparasse as refeições e cuidasse das crianças. Ao invés, Éritra está constantemente a tecer comentários sobre o que lhe suscita interesse, além de se ausentar várias vezes para se deslocar ao palácio e falar com Glauce:

MELANA – Tu continuas a ir ter com ela!...
ÉRITRA – Se me manda chamar!... É a princesa.
Manda mais do que tu. Mais que Jasão.
MELANA – Menos que o rei. Se o rei to proibir...
ÉRITRA – Porque o faria ele? Quer ver a filha
Feliz, na companhia de outra jovem
Que é para ela uma irmã... (p. 19)

Éritra dá lugar a uma jovem rebelde e desafiadora das próprias ordens. Porém, Medeia, a senhora da casa, não consegue impor a autoridade e o respeito, deixando as criadas circularem e terem livre-arbítrio para tudo. Por não se sentir em casa e não pactuar com os valores e os princípios daquela civilização, a estrangeira estabelece uma relação de frieza para com os que a rodeiam, sendo apenas um pouco humilde quando descobre a traição cruel do marido:

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? (p.36)

As únicas coisas que a ligam ao passado são a língua e o amor, que considera os bens mais valiosos. As suas recordações estão marcadas pela traição à família e à pátria e pelo fratricídio, deixando-nos a imagem de uma mulher amargurada e sofrida. Por esse abandono, não há nenhuma referência aos tempos vividos na Cólquida, no entanto, verificamos uma necessidade por parte da heróina em estabelecer a comunicação e a convivência segundo a sua língua, e fá-lo através da escrava núbia, Abar. Contudo, esta tentativa falha, na medida em que Abar não corresponde às expectativas de Medeia, recusando-se a aprender um idioma para ela já esquecido. Esta seria, talvez para a heróina, uma forma de protecção, de criação de um mundo novo e independente só por elas entendido. A atitude de relutância e repulsa da escrava vai provocar em Medeia

(...) uma reacção de fúria, que é ao mesmo tempo um traço caracterizador da sua natureza desmedida e o sinal evidente de desespero e desadaptação que, como nunca, lhe pesa sobre os ombros.⁷²

De facto, a negação de Abar traz alguma inquietação e irritação a Medeia. Mais uma vez, é notável o sentimento de estranheza e indiferença que o ambiente lhe proporciona. Para a maga colca, é um grande alento ouvir a sua língua; é uma espécie de lugar de reconforto do passado:

MEDEIA – Ensinei-te. És a única com quem
Posso falar a língua dos meus pais
E a da feiticeira, minha tia.
É o meu único consolo aqui.
Vamos, fala-me em colco. Faz um esforço. (p. 22)

A feiticeira lamenta não ter com quem falar a língua dos seus pais e da sua tia Circe, e implora a Abar para fazer um esforço para se recordar. Porém, para a escrava núbia, além de um regresso à infância, torna-se uma atitude desconfortante por reaar não conseguir voltar a pronunciar o colco correctamente:

ABAR – Perdoa. Eu lembro bem a minha língua
De infância, a núbia. E o grego que aprendi
Quando para cá, vendida, me trouxeram.

⁷² *Idem*, p. 181.

Receio que o teu colco já não tenha
Encontrado terreno raízes.
É a primeira coisa a apagar-se... (p. 24)

Mas esta dicotomia da língua, mais do que provocar a hostilidade entre Medeia e a escrava, vai criar um clima de intimidade, de revelação de uma verdade oculta, de uma natureza escondida. Pese embora a hesitação de Abar, certo é que as palavras trocadas com a senhora tornam-se nos meandros de um caminho perdido, de um segredo guardado, que é o quadro de crimes do passado da feiticeira de Cólquida, mas que já fora descoberto por todos:

MELANA – O que todos sabemos. Que mataste
Teu próprio irmão e o cortaste em postas...
MEDEIA – Para atrasar meu pai que perseguia
O barco de Jasão e as recolheu
Para o ressuscitar, como eu previa.
MELANA – E o velho Pélias? O senhor de Iolcos
Cujas filhas levaste no engano
Fazendo-as cozinhar o pobre rei
Sob o pretexto de o tornar mais novo?..
MEDEIA – Esse maldito rei! Puniu Jasão.
Mandando-o para o perigo. Ainda que,
Devo reconhecer, foi para cumprir
A sua ordem que chegou à Cólquida.
De certo modo, devo agradecer
A Pélias a perigosa expedição.
Mas tu soltas-me a língua, desgraçada.
E a memória também. (p. 23) (Sublinhado nosso.)

É, directa ou indirectamente, através dos breves diálogos partilhados numa língua só por ambas conhecida, o colco, que a escrava núbria vai desvendando as *estórias* da sua confessora. Desta forma, acaba pois por se estabelecer uma relação de confidencialidade com a heróina. Essa função da escrava/ama já a observámos nas peças anteriores. De facto, também em *Perdição* e *O Rancor*, Hélia Correia atribui um papel (quase) de carácter psicológico a esta personagem, comprovando que, além de uma mulher útil aos afazeres domésticos e cuidados para com a senhora, é sobretudo a chave do mistério, ou seja, a sabedora de toda a verdade.

A feiticeira vê-se agora num ambiente estranho e esquisito, caracterizado pela barbárie, pela discórdia, pelo cenário de desentendimento que obriga ao afastamento e ao silêncio puro. Para além de um conflito de culturas existente, Maria de Fátima Sousa e Silva aponta ainda a incompatibilidade climática. Na verdade, o clima não agrada a

ambas as personagens, Medeia e Abar. Como já referimos anteriormente, Medeia pertence a um ambiente selvagem e sombrio, onde ela própria se sente bem. A chuva, as trevas, o pessimismo e o nocturno beneficiam a maga colca, trazendo-lhe bem-estar e a inspiração que necessita para preparar as suas acções. Porém, a sua escrava núbia foge sempre que pode deste cenário, em busca de um lugar mais calmo, com uma paisagem ideal em comunhão com os elementos da natureza, como as árvores, os pássaros, as fontes e todos os elementos sensoriais, como o perfume das flores, o cromatismo dos pequenos recantos e o canto das aves. Estamos, portanto, diante do *locus amoenus* medieval e renascentista que se opõe ao *locus horrendus* venerado por Medeia. Deste modo, podemos afirmar que Hélia Correia soube aproveitar as reminiscências antigas e adaptou-as à sua escrita.

4.2.2 Do amor ao ódio

Odi et amo. Quare id faciam, fortasse requiris.
Nescio, sed fieri sentio et excrucior.
Catulo

A parte II da peça abre com a entrada de Jasão com “um ar desconfortável, preocupado”, perguntando obsessivamente por Medeia. Esta tinha-se preparado com todo o cuidado e prazer que o reencontro de amor merece. Hesitante, repara em poucas palavras na sedução de Éritra,

JASÃO (*estranhando*) – Pareces uma velha alcoviteira.
Isso são maneiras de falar
Para esposos com filhos. Mas talvez
Eu possa apreciar os teus serviços
Se os aplicares em outra direcção... (*Sorri para Éritra*) (p. 27)

e recusa-se a avançar para junto da mulher que o domina, pois agora não consegue desprender-se do medo e entregar-se à sua esposa. Hélia Correia recupera aqui o Jasão da tragédia grega, ou seja, o herói decadente, egoísta, calculista e com falta de lealdade nos juramentos, que prevê desde já um *agôn*. Fracassado, Jasão não tem uma conversa própria de casal com Medeia, num espaço intimista, preferindo a cozinha, lugar onde se

encontram as escravas que, na sua consciência, funcionarão como testemunhas e suas aliadas contra a princesa de Cólquida:

JASÃO – Basta! Silêncio! (*Para Éritra*) Vai chamar Medeia.
Será preferível que lhe fale aqui
Em vez de me encontrar a sós com ela.
Se me ajudares, Melana, serás livre. (p. 30)

São, declaradamente, visíveis o temor, a agonia e o desconforto em que se encontra o herói, apenas por estar sujeito a uma breve troca de palavras com a feiticeira. No desenrolar do diálogo, pouco doudo nas palavras e não querendo comprometer-se, lança um conjunto de ofensas e humilhações à esposa, utilizando o plural magestático:

JASÃO - Digo que em Corinto todos
Se afastaram de mim por tua causa. (p. 30)

JASÃO - Sim, todos te culpam
Pela chuva que não cessa de cair. (p. 30)

JASÃO - (...)
Vêem-te a carregar a núbia às costas! (p. 31) (Sublinhado nosso.)

É por detrás deste “todos” que Jasão declara e expõe os seus sentimentos. Não encontra as palavras certas para se assumir, mostrando-se um covarde e irresponsável. Também Medeia, a estrangeira desamparada, vê-se agora a perder alguns dos seus pensamentos, deixando de ler a mente dos outros. Dessa forma, a pobre coitada não prevê a traição do marido, nem a decisão de Creonte, que deseja o matrimónio de Jasão e da princesa Glauce:

MEDEIA – Como te atreves a falar-me assim?
Sofres... Porque estás tu a sofrer tanto?
Que quer o Rei, diz lá então?... Que quer?
JASÃO – Que eu me case com Glauce. (p. 32)

O Argonauta procura esconder a sua traição sob as palavras de Abar, mas a maga colca não permite isso, obrigando-o a definir quais os verdadeiros interesses dele neste casamento:

MEDEIA – Cobarde. Não te escondas atrás dela.
Já não te servem as palavras gregas,
Tens medo de as sujar com a pestilência
De um coração traidor? Que queres tu dela?
O cabelo vermelho? Eu pinto o meu. (p. 33)

Jasão defende-se, argumentando querer um futuro melhor para os seus filhos:

JASÃO – Ouve: sendo eu rei
Desta cidade, levo-os para o palácio,
Farei deles meus herdeiros. Pois Creonte
Nunca gerou varões. E que destino
Lhes daremos aqui, em casa pobre,
Filhos de mãe estrangeira? Na verdade
Não passam de mendigos que se inclinam
À caridade alheia. Se soubesses
Amá-los como as mães gregas,
Sem egoísmos, sem furores, verias
O que há de razoável na proposta. (p. 33)

JASÃO – Se falas em amor, em dar-me a vida,
Porque não dás somente a permissão
De que tudo se trate em harmonia?
Com o tempo, as pessoas esquecerão
Que as crianças são filhos da estrangeira
E eles reinarão felizes em Corinto. (p. 34)

Como já dissemos, Jasão tem a conversa íntima com Medeia, na cozinha, diante de todas as escravas e revela a decisão de casar com Glauce. Com palavras hipócritas e oportunistas, justifica tal acto, garantindo poder, estabilidade e protecção para ele, Medeia e os filhos. São estas mesmas palavras que vão despoletar na feiticeira um plano de vingança que se inicia com o envio da coroa e do manto mágicos e culmina com a morte trágica de Glauce e o filicídio, depois do Argonauta rejeitar, uma vez mais, seguir com Medeia para Cólquida, e anunciar núpcias com Éritra, a filha bastarda de Creonte.

MEDEIA – Não fales dos meus filhos! Não os uses
Como argumento para o teu desejo
De te deitar com Glauce! Não transformes
O instinto animal numa estratégia!
Combinaste com ela o que dirias?
Como se eu fosse alguma mulherzinha
A quem se dá um pão e um manto roto! (p. 34)

Medeia tem conhecimento durante os anos do seu casamento da traição de Jasão, do seu desejo de unir matrimónio com Glauce, ou depois da sua morte, com Éritra, filha bastarda de Creonte. Eurípides mostra-nos uma Medeia que já sabe do dolo do marido, enquanto o drama heliano desvenda aos poucos o pecado de Jasão, mostrando-nos assim todo o conflito psicológico vivido pela heróina até à hora da vingança. A feiticeira descobre-o através de pequenos sinais de comportamento do marido e tudo faz para salvar o amor que os une sem, no entanto, recorrer a traços de magia. Jasão anseia desmesuradamente subir ao trono local, é ambicioso e covarde, pois receia falar sozinho sobre o divórcio. Para tal, pede ajuda a Melana, prometendo-lhe liberdade. A mulher traída e ignorante, um dos pontos altos da peça, torna-se motivo de pena para quem ouve as suas palavras doridas. Os seus poderes mágicos e de adivinhação de nada lhe valem perante tal discurso, pois

Apesar de ser maga, marcada pelos outros de saber adivinhar e ler os pensamentos, ela fica paralisada ao ouvir o marido falar da sua intenção de casar com Glauce.⁷³

De facto, Medeia não esperava aquela atitude por parte do cônjuge. No entanto, a determinação a que já nos habituou leva-a a alterar a sua acção e a pensar na vingança, deixando de ser humilhada. Começa a enfrentar o obstáculo que se lhe colocara, entoando um monólogo cheio de amor e doçuras para Jasão, onde relembra tudo o que fez em nome do amor que por ele sentia.

As palavras ofensivas, humilhantes e denunciadoras afastam os amantes que outrora se amaram e ampararam. Agora, reina um clima de raiva, ódio e despeito. A relação entre o Argonauta e a feiticeira de Cólquida é marcadamente difícil e conflituosa. Segundo Maria de Fátima Sousa e Silva é uma

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?⁷⁴

⁷³ *Idem*, p. 171.

⁷⁴ *Idem*, p. 191.

Medeia e Jasão viveram um grande amor, que foi ensombrado por factores externos. Por amor ao Argonauta, a feiticeira abandona tudo o que tem e comete crimes horrendos. No entanto, e apesar de amar a maga, Jasão faz sobrepor o seu materialismo e interesse ao amor que sente pela mãe dos seus filhos. A ambição desmedida leva-o a trair a sua amada. A traição dá-se não por amor, mas antes por ânsia do poder. Assim sendo, o amor existente cede lugar a um ódio implacável que conduz à morte.

Certo é que Medeia, a princesa de Cólquida, é a mulher que acompanha sempre Jasão nas aventuras dos Argonautas, ajuda-o a ultrapassar grandes obstáculos e nunca se deixa vencer ou se dá por vencida. É por essa razão que não perde tempo em engendrar um plano maquiavélico para se vingar do herói.

4.2.3. A Desmesura de Medeia

Medeia tem um percurso de vida, um historial de existência ao lado de Jasão, marcado por atitudes e acções de cariz amoroso. É o amor que a impele a deixar a família, a pátria e a língua. É o amor que a impele ao trabalho do ciúme, do ódio e da vingança. É o amor que a impele à solidão, onde cria e desenha o seu plano de vingança.

Jasão anseia o poder e a autoridade. Pretende a união com Glauce ou com Éritra. Tudo o que Medeia fez por ele é respondido com gratidão, e não com amor. Esta deseja para as crianças a liberdade de falarem a língua grega e o estatuto de cidadãos de pleno direito. Tenta convencer o herói a voltar para Cólquida, mas não consegue porque sabe que ele a vai abandonar.

Na ânsia da vingança, Medeia não tem limites e procura criar um plano que consiga ferir Jasão, da mesma forma que ela sentiu a dor da traição. O amor obsessivo que sente obriga-a a tomar atitudes perigosas que levam à compaixão das próprias vítimas. Medeia assume-se, portanto, como a dona da verdade e a única merecedora do amor do Argonauta. O sentimento que a domina fá-la organizar um projecto de vingança, que se inicia com o aniquilamento da rival, Glauce. Para tal, prepara um manto de tecido rico como oferta e envia-o através dos filhos. Após a entrega a Glauce, com o manto embebido em feitiçarias, assistimos à morte da princesa:

ÉRITRA – Foi ela, mãe! Foi ela quem mandou
Um manto envenenado para a princesa.
Assim que a pobre o colocou nos ombros,
Seu corpo ateou fogo. Ela gritava,
Corria pelos pátios, pelas escadas.
Nós, a mãe, as amigas, as criadas,
A tentar alcançá-la, mas as chamas
Espalhavam-se no espaço a separar-nos.
Os escravos, os guardas, alertados,
Faziam grandes gestos e fugiam
Como se enlouquecidos pela cena. (p. 44)

Reparemos que a noite, tempo ídílico para a feiticeira, torna-se especial para a concretização do crime. Depois de cometido, Abar consegue finalmente voltar a ver o sol. Ela transforma-se numa espécie de cúmplice do acto da senhora, que depois de praticado proporciona a vinda da luz. A noite transforma-se no tempo predilecto para o crime, porque sombrio e obscuro para a sua realização. Lembremos que tal como a noite vai desaparecendo à medida da evolução do crime, também as Erínias tornam-se visíveis, na peça *O Rancor*, depois de reveladas as atitudes criminosas. Noite e as Erínias são o espaço de refúgio, de âncora escondida de todos os crimes.

Além disso, Medeia prepara ainda a morte de Abar e das crianças. Apesar de a escrava núbia tentar proteger os filhos de Jasão, certo é que a maga colca consegue acabar com a sua escrava e os filhos. Para se vingar, mata os filhos e Abar, acabando com os bens mais preciosos – a língua e o amor. Acaba dessa forma com o seu passado. Depois do assassínio da núbia e das crianças, faz um último pedido,

MEDEIA - Meu corpo que os gerou os aniquila,
Aos filhos de seu pai. Tu, Sol, prepara-te
Para me resgatar com o teu carro
Que os assustará tanto como a chuva!
Cidadãos gregos, tudo o que vos cabe
É somente ir contando a minha história
Até que um, de entre vós, compreenda! (p. 52)

O desfecho é completamente distinto nas duas peças. Se em Eurípides, temos as mortes do rei e da filha e o encontro final de Jasão e de Medeia, em que este lhe pede os cadáveres dos filhos quando ela já desaparece *deus ex machina*. Com Hélia Correia, no momento do sacrifício das crianças, são ouvidas as palavras acima transcritas e a autora lança assim um desafio aos leitores, que assenta não só na *orthoépeia*, transmitindo o mito com todo o rigor, mas sobretudo impulsiona-nos a compreender o recôndito da

alma humana. Termina, deste modo, uma bela peça de teatro heliano que foi dedicada a Eurípides, um cidadão grego, que soube transmitir sabiamente o amor desmedido de Medeia.

Conclusão

A mitologia, entendida como o conjunto de mitos de uma determinada cultura e ainda como a ciência que se dedica aos estudos dos mesmos, é uma presença constante nos dias de hoje.

Durante séculos, foram vários os investigadores que se dedicaram ao estudo da mitologia, procurando defini-la e encontrar uma clara explicação para a sua existência. Não descurando qualquer estudo mais aprofundado, certo é que podemos designar o mito como uma história com personagens específicas, deuses, heróis e semi-heróis, que narra acontecimentos e feitos grandílocos por eles praticados e cuja lição é transmitir a vivência do mundo que nos rodeia, os costumes e as tradições de uma determinada civilização.

De um modo geral, considera-se a mitologia clássica como a primordial, que retrata o modo de pensar e de agir da raça humana desde os tempos imemoriais. Na verdade, muitos estudiosos consideram os mitos greco-romanos como a base de todos os outros que se lhe seguiram, permitindo-nos recuar a eras tão longínquas que desenham o *modus uiuendi* de outrora. Crê-se que a imaginação era uma presença intensa nestas histórias, que procuram explicar o passado, o presente e o porvir.

Ao longo dos tempos, encontramos várias doutrinas que tentam interpretar e compreender a realidade mítica. Destacam-se a explicação alegórica, a teoria do ritual, a psicanálise, a teoria dos arquétipos do inconsciente colectivo, a cosmogonia, e as doutrinas teológica e estruturalista, que já explicámos no capítulo I. Seja como for, depreendemos pela existência destes diversos estudos que a sedução pela mitologia clássica foi, é e será sempre um motivo de procura constante pelo explicável. De qualquer forma, parece-nos perfeitamente aceitável definir o mito como uma narrativa extraordinária, por vezes com um fundo histórico, que explica a vivência dos seres vivos e os acontecimentos do mundo em geral.

Como já referimos anteriormente, o mito prendeu sempre a atenção dos seres humanos. Não é, por isso, de estranhar a sua presença em diversas formas artísticas,

como a pintura, o cinema ou a literatura. De facto, na literatura encontramos referências a mitos, que se apresentam, regra geral, com uma estrutura fixa. Hélia Correia não foge à norma. No caso das obras analisadas, podemos concluir que os mitos de Antígona e de Medeia têm uma estrutura semelhante, uma vez que são narrativas cujo mote principal é a missão, a aventura da heroína. Em boa verdade, quer em *Perdição*, quer em *Desmesura*, assistimos ao confronto de muitos obstáculos e adversidades, por parte das princesas, para demoverem os seus oponentes, mas contando com a ajuda dos que estavam em seu auxílio. Mais. A escritora coloca-as em contacto com situações distintas que pretendem mostrar o lado humano das personagens. Também em *O Rancor*, apesar de o mito de Helena, como referimos no capítulo I, se integrar nas narrativas de geração e do nascimento, a autora humaniza a rainha de Esparta, mostrando-nos tanto os seus pontos fortes quanto a sua fragilidade. Neste sentido, Hélia Correia, partindo dos testemunhos literários conhecidos, reescreve os mitos, adaptando-os à sociedade actual e apresentando uma nova perspectiva.

Segundo a organização canónica de Victor Jabouille, podemos afirmar que nas peças estamos diante de dois tipos de mitos: o antropológico que inclui as histórias de Antígona e de Medeia, uma vez que narram o crescimento e o desenvolvimento das personagens, e o cultural, que abrange a narrativa de Helena, visto esta ter sido a causa principal da querela entre duas civilizações, entre dois povos: o Grego e o Troiano.

A Literatura é, portanto, uma forma de manifestação dos mitos, ora como artifício de embelezamento, ora como instrumento ideológico, criticando de forma subtil os vícios, os erros e os maus costumes de uma sociedade. É nesta última vertente que se inscrevem as peças helianas. Através dos mitos estudados, Hélia Correia dá voz aos seus valores e ideais, construindo as suas histórias com traços em comum.

Para além das várias subversões presentes nas obras, outro dos aspectos que destacamos é a centralidade da figura feminina. Em todas as peças é visível a superioridade das mulheres em detrimento da força masculina, que é agora reduzida e tantas vezes caricaturada. Hélia Correia pretende provar que a situação degradante a que se sujeitavam as mulheres na Grécia Antiga está já ultrapassada e que actualmente elas não são submissas aos homens, emancipando-as com uma identidade própria. Uma das personagens femininas que se destaca na obra heliana é a figura da Ama, que se assume como cúmplice e a conhecedora de todos os segredos das heroínas. Um outro aspecto comum a todas as peças é a presença do divino, através da referência a vários deuses

que as protagonistas veneram e que, de algum modo, auxiliam à criação de uma nova história.

Para a criação de novos cenários, a autora recria os mitos, deixando de se centrar nos momentos de grande importância para dar enfoque a outros pequenos aspectos que outrora haviam sido esquecidos. Além disso, assistimos, por vezes, à subversão de pequenos acontecimentos, qualidades ou estados, com o intuito de ridicularizar algo ou alguém, ou ainda denunciar situações menos correctas. É, exactamente, tendo em conta todos estes aspectos que Hélia Correia procura desafiar os leitores a dar uma nova interpretação do legado mitológico, demonstrando o seu carácter flexível e mutável.

Bibliografia

Activa:

- **CORREIA**, Hélia, *Perdição – Exercício sobre Antígona*, Lisboa, Relógio d'Água, 2006 ♦ *O Rancor – Exercício sobre Helena*, Lisboa, Relógio d'Água, 2006 ♦ *Desmesura – Exercício com Medeia*, Lisboa, Relógio d'Água, 2007.

Passiva:

- **ALEGRE**, Manuel, *Um Barco para Ítaca*, Coimbra, Centelha, 1974.
- **ARISTÓTELES**, *Poética*, Maia, INCM, 1998.
- **ARNAUT**, Ana Paula, *Post-Modernismo no Romance Contemporâneo. Fios de Ariadne. Máscaras de Proteu*, Almedina, Coimbra, 2002 ♦ “Do tempo que não envelhece”, in *Boletim de Estudos Clássicos*, Coimbra, Instituto de Estudos Clássicos da Universidade de Coimbra, Vol. 39, 2003 ♦ “Mário Cláudio – Aproximação a um retrato”, in *Mito Clássico no Imaginário Ocidental*, Coimbra, Ariadne Editora, 2005.
- **BURKERT**, Walter, *Mito e Mitologia*, Lisboa, Edições 70, 1991.
- **CAILLOIS**, Roger, *O Mito e o Homem*, Lisboa, Edições 70, 1937.
- **CALVINO**, Italo, “1ª Conferência – Leveza”, in *Seis propostas para o próximo milénio*, Lisboa, Teorema, 1990.

- **CAMÕES**, Luís, *Os Lusíadas*, Porto, Porto Editora, 1992.
- **CARVALHO**, Ana, “Camões e os Anfatriões”, in *Boletim de Estudos Clássicos*, Coimbra, Instituto de Estudos Clássicos da Universidade de Coimbra, Vol. 47, 2007.
- **CHEVALIER**, Jean *et alii*, *Dicionário de Símbolos*, Lisboa, ed. Teorema, s/d.
- **COELHO**, Jacinto do Prado, “Literatura e Mito”, in *A Originalidade da Literatura Portuguesa*, Lisboa, I.C.L.P., 1983 ♦ *Dicionário de Literatura*, Porto, Mário Figueirinhas Editora, 4ª ed., 1994.
- **DURAND**, Gilbert, *Mito e Sociedade – A Mitanálise e a Sociologia das Profundezas*, Lisboa, Regra do Jogo, 1983.
- **ELIADE**, Mircea, *Aspectos do mito*, Lisboa, Edições 70, 1986.
- **EURÍPIDES**, *As Bacantes*, Lisboa, Edições 70, 1998 ♦ *Helena* (introd. e trad. José Ribeiro Ferreira), Coimbra, FESTEIA Tema Clássico, 2005 ♦ *Medeia* (introd., versão do grego e notas de M. H. Rocha Pereira), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2005.
- **FERREIRA**, António, *Poemas Lusitanos*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2000.
- **FERREIRA**, José Ribeiro, **DIAS**, Paula Barata (coord.), *Fluir Perene – A cultura clássica em escritores portugueses contemporâneos*, Coimbra, Imprensa da Universidade, MinervaCoimbra, 2004 ♦ *O Trabalho do Ciúme*, in www.fluirperene.com.
- **FERREIRA**, Luísa de Nazaré, “O Rancor - Exercício sobre Helena, de Hélia Correia”, in *Boletim de Estudos Clássicos*, Coimbra, Instituto de

- Estudos Clássicos da Universidade de Coimbra, Vol. 34, 2000 ♦ “A Medeia de Eurípides nos palcos europeus”, in *Boletim de Estudos Clássicos*, Coimbra, Instituto de Estudos Clássicos da Universidade de Coimbra, Vol. 35, 2001.
- **FIALHO**, Maria do Céu *et alii*, *NOMOS – Direito e sociedade na Antiguidade Clássica*, Madrid, Ediciones Clásicas, 2004 ♦ “Mito, narrativa e memória” in *Antiguidade Clássica: que fazer com este património: Colóquio à Memória de Victor Jabouille*, Lisboa, 2004.
 - **FRAISSE**, Simone, *Le mythe d’Antigone*, Paris, 1974.
 - **FRANCO**, José Eduardo (coord.), *1608-1697 Padre António Vieira – O Imperador da Língua Portuguesa*, Lisboa, Correio da Manhã, 2008.
 - **GARCÃO**, Correia, *Obras Completas*, Lisboa, Editora Planeta DeAgostini, 2004.
 - **GRAVES**, Robert, *The Greek Myths*, vol. I e II, Oxford, Penguin Books, 1961.
 - **GRIMAL**, Pierre, *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*, Linda-a-Velha, Difel, 2ª ed., 1992.
 - **HUTCHEON**, Linda, *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth Century Art Forms*, New York & London, Methuen, 1985 ♦ *The politics of postmodernism*, Routledge, London, 2002.
 - **JABOUILLE**, Victor, *Do Mythos ao Mito – Uma Introdução à Problemática da Mitologia*, Lisboa, Edições Cosmos, 1993 ♦ *Iniciação à Ciência dos Mitos*, Mem Martins, Editorial Inquérito, 2ª ed., 1994 ♦ *Estudos sobre Antígona*, Mem Martins, Editorial Inquérito, 2000.

- **JESI**, Furio, *O Mito*, Lisboa, Editorial Presença, 2ª ed., 1988.

- **LEÃO**, Delfim, “O corpo de Helena ou a insolência da dúvida”, in *Boletim de Estudos Clássicos*, Coimbra, Instituto de Estudos Clássicos da Universidade de Coimbra, Vol. 30, 1998 ♦ *Sólon – Ética e Política*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

- **LEVI-STRAUSS**, Claude, *Mito e Significado*, Lisboa, Edições 70, 1978.

- **MARO**, Publius Virgilius, *Publii Virgilii Maronis Opera*, Paris, Hachette et C., 1908.

- **MATEUS**, Mário Rui da Trindade, *Percursos do mito de Helena: da literatura grega ao drama de Hélia Correia*, O Rancor, Universidade de Aveiro, 2003.

- *Medeia no drama antigo e moderno: Actas do Colóquio de 11 e 12 de Abril de 1991*, Coimbra, INIC, 1991.

- **MORAIS**, Carlos (coord.), *Máscaras Portuguesas de Antígona*, Aveiro, Universidade de Aveiro, 2001.

- **NIETZSCHE**, A Origem da Tragédia, tradução, apresentação e comentário de Luís Lourenço, Lisboa, Lisboa Editora, 1999.

- **NUNES**, Maria Leonor, “O atrevimento de Hélia Correia”, in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 21 de Setembro de 1993.

- **OLIVEIRA**, L. F. D., “A cena da morte dos filhos na Medeia de Eurípedes e no filme de Lars von Trier”, in *Som e Imagem no Ensino Est. Class.*, Coimbra, 2003.

- **PEREIRA**, Maria Helena Rocha, *Estudos de História da Cultura Clássica*, Vol. 1, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1997 ♦ “Mito / Mitologia”, in *Biblos, Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, Vol. 3, Lisboa, Editorial Verbo, 2001 ♦ *Portugal e a herança clássica e outros textos*, Porto, Asa, 2003 ♦ *O Mito na Antiguidade Clássica*, Separata de Labirintos do Mito, Coimbra, 2004.

- **PULQUÉRIO**, Manuel Oliveira, “A actuação dos deuses na Helena de Eurípides”, in *HUMANITAS XXVII-XXVIII*, 1975-1976 ♦ “Julgamento de uma feiticeira: a Medeia de Eurípides”, in *BIBLOS LI*, 1975.

- **QUEIRÓS**, Eça, *A Cidade e as Serras*, Lisboa, Planeta DeAgostini, 2006.

- **REIS**, Carlos, *O Conhecimento da literatura*, Coimbra, Almedina, 1999 ♦ *História Crítica da Literatura Portuguesa [Do Neo-Realismo ao Post-Modernismo]*, Vol. IX, Lisboa, Editorial Verbo, 2005.

- **SANTOS**, J. T., “Antígona. A mulher e o Homem”, in *HUMANITAS XLVII*. 1, 1995.

- **SARAIVA**, A. J. e **LOPES**, Óscar, “História da Literatura Portuguesa”, Porto, Porto Editora, 17ª edição, Julho 2001.

- **SILVA**, António José da. “Anfitrião ou Júpiter e Alcmena”, in *Cd-Rom da Coleção Obras Integrais de Autores Portugueses do Século XVIII*, Projecto Vercial, Copyright 2003-2006.

- **SILVA**, Maria de Fátima, “Duas versões do tema de Antígona no teatro português contemporâneo: Antígona de Júlio Dantas e Perdição de Hélia Correia”, in *HUMANITAS L. 2*, 1998 ♦ “A imortalidade de Antígona”, in *Revista de Artes e Ideias*, Alma Azul, 1999 ♦ “Antígona, o fruto de uma cepa deformada. Hélia Correia, Perdição”, in *Máscaras Portuguesas de Antígona*, Universidade de Aveiro, Aveiro, 2001 ♦ “El don de la inmortalidad. Sófocles

y algunas Antígonas del siglo XX”, in *Sófocles el Hombre. Sófocles el Poeta*, Málaga, 2004 ♦ *Furor: ensaios sobre a obra dramática de Hélia Correia*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 2006.

- **SILVA**, Vitor Manuel Aguiar e, *Teoria da Literatura*, Coimbra, Almedina, 2000.
- **SILVESTRE**, Osvaldo e DIAS, Ângela, “Pós-Modernismo”, in *Biblos, Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, Vol. 4, Lisboa, Editorial Verbo, 2001.
- **SOARES**, Carmen, “A Perdição de Antígona por Hélia Correia”, in *Boletim de Estudos Clássicos*, Vol. 29, Coimbra, Instituto de Estudos Clássicos da Universidade de Coimbra, 1998 ♦ “O exílio afectivo de Antígona na Perdição de Hélia Correia”, in *Máscaras Portuguesas de Antígona*, Universidade de Aveiro, Aveiro, 2001.
- **SÓFOCLES**, *Édipo em Colono*, Madrid, Ediciones Clásicas, 2001 ♦ *Tragédias*, Coimbra, MinervaCoimbra, 2003.
- **TORGA**, Miguel, *Orfeu rebelde*, Coimbra, Coimbra Editora, 1958.
- **TROUSSON**, Raymond, “Temas e mitos”, Lisboa, Livros Horizonte, 1988.
- **ZENITH**, Richard, *Obra essencial de Fernando Pessoa – Poesia dos outros eus*, Lisboa, Assírio e Alvim, 2007.