



**Mário Rui
da Trindade Mateus**

**Percursos do mito de Helena: da literatura grega
ao drama de Hélia Correia, *O Rancor***



**Mário Rui
da Trindade Mateus**

**Percursos do mito de Helena: da literatura grega
ao drama de Hélia Correia, *O Rancor***

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Estudos Clássicos, realizada sob a orientação científica da Prof.^a Doutora Maria Fernanda Amaro de Matos Brasete, Professora Auxiliar do Departamento de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro.

o júri

presidente

Doutor João Manuel Nunes Torrão, Professor Catedrático da Universidade de Aveiro

vogais

Doutor José Ribeiro Ferreira, Professor Catedrático da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

Doutora Maria Fernanda Amaro Matos Brasete, Professora Auxiliar da Universidade de Aveiro (orientadora)

Agradecimentos

À Doutora Fernanda Brasete, pela total disponibilidade demonstrada no decurso das várias fases de elaboração desta dissertação, pela leitura rigorosa e pelos comentários estimulantes com que enriqueceu as páginas que se seguem. O seu empenhamento na orientação deste trabalho foi determinante para a sua consecução.

Aos Professores do Curso de Mestrado em Estudos Clássicos, Doutores Carlos Mora, João Torrano, Maria de Fátima Silva e, em especial, ao Doutor João Torião, na qualidade de Coordenador, pela sabedoria e encorajamento que sempre souberam transmitir.

Ao Paulo, pela preciosa ajuda nas traduções de textos em Inglês e pelo apoio dispensado nas ocasiões de maior abatimento.

Aos meus pais e irmãs, à minha avó – ela sim, a mais linda mulher, a quem quero dedicar este trabalho – e a toda a minha família em geral, pelo alento dado em fases de maior desânimo.

À Patrícia e à Isabel, pela amizade que sempre me dedicaram e pelas suas observações sempre tão motivantes.

A todos, o meu mais profundo reconhecimento.

Resumo

O mito de Helena de Tróia, alicerçado em referências dispersas em vários testemunhos clássicos, continuou a exercer um poderoso fascínio criativo ao longo dos tempos. Em *O Rancor*, Hélia Correia retextualiza o mito da rainha de Esparta, baseando-se nas múltiplas imagens que dela a tradição clássica veiculou, mas apresentando-a a uma luz profundamente humana. Neste trabalho, partindo dos elementos constantes do retrato de Helena de Tróia nos diferentes autores clássicos, analisa-se o modo como o percurso da personagem é revisitado no drama de Hélia Correia.

Abstract

The myth of Helen of Troy, based upon scattered references found in multiple classical authors, has given proof of an enduring creative appeal that has stood the test of time. In *O Rancor*, Hélia Correia retextualises the myth of the Spartan queen, taking into account the multifarious images that have been handed down by the classical tradition, but depicting her under a profoundly human light. In this dissertation, after pointing out the recurrent elements in Helen's classical portraits, we have attempted to analyse the ways in which these are revisited in Hélia Correia's play.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO.....	1
I PARTE.....	5
1. O mito de Helena: sob o signo da ambiguidade.....	5
1.1. A genealogia de Helena.....	8
1.2. Entre mulher e deusa.....	14
1.3. Uma feminilidade fatal.....	22
1.3.1. A beleza e a sedução.....	22
1.3.2. O motivo do rapto.....	29
1.3.3. De volta ao lar: a conjugalidade de Helena.....	34
1.3.4. O <i>eros</i> disruptivo.....	40
1.4. Sobre a culpa de Helena.....	45
II PARTE.....	87
2. Da tragédia à farsa: derivas do mito de Helena em <i>O Rancor</i> de Hélia Correia.....	87
2.1. «Pertinho da Grécia e dos camarins»: <i>O Rancor</i> como exercício de reescrita.....	87
2.2. Estrutura do drama.....	99
2.2.1. 1.º Acto – Relembrando «velhas histórias».....	99
2.2.2. 2.º Acto – O «castigo da consciência».....	112
2.2.3. 3.º Acto – Os «momentos em que as coisas se soltam da mentira».....	126
2.2.4. Epílogo «Não é verdade esta história».....	136
CONCLUSÃO.....	145
BIBLIOGRAFIA.....	149

INTRODUÇÃO

Confrontado com a necessidade de circunscrever o objecto da dissertação que agora se apresenta, e encontrando-me, desde o início, confessadamente inclinado para abordar um tema atinente a aspectos da recepção da herança clássica na cultura e literatura portuguesas, foi com agrado que acolhi, de entre diversas hipóteses de trabalho, a abordagem do mito de Helena na obra *O Rancor. Exercício sobre Helena*, de Hélia Correia. A escolha, primeiro fortuita, revelou-se, logo após as pesquisas iniciais, acrescidamente pertinente. Por um lado, porque a produção literária de Hélia Correia, conquanto já significativa e de valor reconhecido no panorama das letras nacionais, não tem sido, tanto quanto pude apurar, objecto de um estudo aprofundado e sistemático, nomeadamente em contexto universitário. Esta é, pois, uma primeira tentativa de incursão numa obra que espero venha a merecer análises de conjunto posteriores. Por outro lado, o facto de se tratar de estudar o intertexto clássico num texto dramático pareceu-me particularmente estimulante, uma vez que o espaço teatral, pela pluralidade de códigos a que recorre, é um espaço privilegiado para encenar o jogo temporal entre o passado clássico e as suas releituras contemporâneas. Finalmente, um terceiro factor pesou favoravelmente na ponderação do tema: o facto de o universo dramático de *O Rancor* gravitar em torno da figura controversa e conflitual de Helena de Tróia, uma personagem que, desde a sua origem, parece ter concitado a controvérsia e a discórdia, e cuja culpa está longe de ser unanimemente reconhecida. Helena figura o feminino, no que ele tem de misterioso e insondável, e é esse processo de composição de uma personagem, cindida e contraditória, que se pretende também esclarecer.

Parece ser justificada a divisão deste trabalho em dois capítulos distintos, que correspondem a duas fases de interpretação do percurso mítico de Helena: num primeiro momento, e sem se pretender a exaustividade, apresenta-se uma resenha geral das representações da figura de Helena, desde a poesia épica, passando pela lírica arcaica, e culminando no drama ático e nos textos dos prosadores. A extensão deste trajecto impôs que, em cada testemunho

considerado, nele fossem destacados quer os aspectos mais significativos dessas antigas representações da famosa rainha de Esparta, quer aqueles que parecem deter uma função primordial na estruturação do universo dramático de *O Rancor*. Deste modo, na análise da constituição do mito literário de Helena, privilegiaram-se aspectos como a genealogia da personagem e a ambiguidade da sua origem divina, a feminilidade e o *topos* da sedução fatal, o motivo do rapto, o papel de Helena face aos modelos de conjugalidade convencional, o *eros* disruptivo e, finalmente, a questão central (irresolvida) da culpa de Helena.

Num segundo momento, são analisadas as implicações do processo de reescrita do mito de Helena, empreendido por Hélia Correia em *O Rancor*. A singularidade do drama reside na aparente subversão dos objectivos que, regra geral, presidiam às reescritas clássicas: em causa não está resgatar ou desculpabilizar a figura de Helena, mas recolocá-la em cena e rever as suas acções numa dimensão estritamente humana.

A concretização deste trabalho implicou que se tentassem contornar algumas dificuldades. Estas prenderam-se, principalmente, com a abordagem fragmentada do mito de Helena, disperso num vasto leque de autores gregos. A presença da personagem na literatura grega é, como se sabe, tão assídua como rarefeita. Por outro lado, a quase inexistência de bibliografia crítica sobre Hélia Correia – e, sobretudo, sobre a incidência do legado clássico na sua obra – representou igualmente um entrave, sobretudo em virtude da escassez de leituras fundamentadoras de uma interpretação que, também por este facto, se pretende pessoal.

Procurou-se, assim, estabelecer, neste estudo, um diálogo entre as plurais interpretações que o mito de Helena inspirou nos autores antigos e o significado dramático de que essa figura reveste na peça de Hélia Correia. O texto que nos ocupa, nas páginas que se seguem, é, pois, um drama que tipifica aquilo que Genette considera como «littérature au second degré»¹: ao ser construído sobre textos antigos, sobretudo de Homero, Estesícoro e Eurípides, rapidamente a autora deles se distanciou para traçar o seu próprio roteiro de leitura, reinterpretando, recontextualizando e, por essa razão, actualizando o universo

¹ Gérard Genette, *Palimpsestes: La Littérature au Second Degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 453.

dramático. Sobre este processo, Genette defende que «[...] l'hypertextualité a pour elle ce mérite spécifique de relancer constamment les œuvres anciennes dans un nouveau circuit de sens»². É esse circuito de sentido que espero ter conseguido, pelo menos em parte, reconstituir.

² Idem, *loc. cit.*

I PARTE

1. O mito de Helena: sob o signo da ambiguidade

Em 1984, numa obra consagrada ao estudo das representações literárias de Helena de Tróia, observava Jean-Louis Backès: «Il faut bien le dire: dans la littérature, le mythe d'Hélène n'a pas eu beaucoup de chance»¹.

Apesar de o nome de Helena evocar, de imediato, a desestabilizadora beleza de uma mulher que esteve na génese da não menos célebre guerra de Tróia, bem como das trágicas consequências que dela defluíram, a vulgarização da figura desta heroína controversa, que a antonomásia deixa transparecer, não devolve uma imagem real da complexidade de um mito que, de modo algum, podemos reduzir à cadeia de acontecimentos comumente aceites e difundidos.

Se na versão homérica as “peças narrativas” da lenda eram ainda relativamente dilúcidas e definíveis, e se um congruente fio condutor dos vários acontecimentos era passível de ser reconstituído, a verdade é que, em fase subsequente aos testemunhos épicos, proliferaram em torno desta personagem inúmeros comentários, exegeses e interpretações. Ainda de acordo com Backès, «Les textes sur lesquels pourra s'appuyer une étude sont pourtant relativement nombreux»², se bem que, com muita frequência, «il s'agit de fragments: quelques vers au milieu d'un ensemble»³. Instituiu-se, assim, uma complexa teia de versões, uma espécie de jogo de espelhos refractores que projecta, de cada um dos seus fragmentos, um ou outro aspecto, este ou aquele pormenor da existência da personagem, investindo a história mítica de uma qualidade

¹ Jean-Louis Backès, *Le Mythe d'Hélène*, Clermont-Ferrand, Éditions Adosa, 1984, p. 5.

² Idem, *loc. cit.*

³ Idem, *loc. cit.*

metamórfica, fluida e difusa, que chega, por vezes, ao paroxismo de versões inconciliáveis. Neste aspecto particular, o mito de Helena ajusta-se exemplarmente à definição de mito literário, apresentada por Nicole Ferrier-Caverivière, que refere que «Pour s'imposer, le mythe doit reprendre une vertu, un vice, une grande tendance, une idée-force; a partir de là, c'est à l'artiste qu'il appartient de rehausser cet aspect nécessairement abrupt et apparemment schématique, par les couleurs et les nuances de son style. Le mythe se nourrit de représentations fortes, et vit le plus souvent dans le choc des contrastes»⁴.

Efectivamente, o mito de Helena é, desde a sua origem, afectado por uma natureza fragmentária e ambígua, de tal modo que o nome da heroína, conjuntamente com a beleza unanimemente reconhecida, constituirão, presumivelmente, os seus únicos elementos consensuais e, por esse facto, os que permitem agregar os testemunhos díspares. A complexidade insolúvel desta história que, atendendo à longinquidade das suas origens, somos forçados a aceitar, transforma o projecto de reconstituição pacífica numa utopia. Porque se alicerça na ambiguidade e na conjectura, «le mythe d'Hélène est insaisissable, plus mouvant, plus décevant encore que bien d'autres. C'est peut-être la raison pour laquelle il a, plus que d'autres, droit au nom de mythe»⁵.

Ainda que o mito da mais bela mulher tenha constituído um assunto recorrente de múltiplos autores clássicos, em nenhuma obra relevante e sistemática seria possível verter uma lenda tão acentuadamente rarefeita e contraditória, e, porventura por isso mesmo, não existe qualquer composição inteiramente consagrada à filha de Zeus – com a excepção, talvez, do drama euripidiano onde, não acidentalmente, a versão tradicional do mito é significativamente derogada.

A inventariação e o comentário de cada um dos elementos constitutivos do mito que a seguir se apresentam são, pelas razões aduzidas, necessariamente subjectivos e contestáveis. Pretendeu-se, apenas, caracterizar os lugares que, na tradição mitológica de Helena, foram mais sistematicamente revisitados e reescritos na Antiguidade. Seleccionaram-se, desse modo, os traços de carácter

⁴ Nicole Ferrier-Caverivière, «Figures Historiques et Figures Mythiques» in Pierre Brunel (dir.), *Dictionnaire des Mythes Littéraires*, Paris, Editions du Rocher, 1988, p. 608.

⁵ Jean-Louis Backès, *op. cit.*, p. 14.

ou os incidentes factuais que mereceram mais ampla representatividade nos testemunhos antigos.

É, pois, o trajecto literário de uma heroína ambígua que pretendemos acompanhar. E essa ambiguidade começa, justamente, pela sua genealogia.

1.1. A genealogia de Helena

No tocante às origens de Helena, a vacilação dos mitógrafos é evidente, manifestando-se esta, inclusivamente, na impossibilidade de apurar uma genealogia inequívoca da heroína, sendo que coexistem diferentes interpretações para a sua ascendência. Com efeito, Backès nota que, desde logo, «le mythe littéraire d'Hélène met en cause un personnage dont on ne sait trop s'il est humain ou divin»⁶. E Ingrid Holmberg refere que «like the two *logoi* about her birth, Helen herself is a double, and has a double story»⁷.

Esta linhagem dúbia participa, como observa Norman Austin, da mais genérica ambiguidade da personagem, sendo que a ambivalência humano/divino tem correspondência noutras antinomias encarnadas pela personagem, tais como mortal/imortal ou esposa/amante:

«Is Helen a goddess? Aphrodite's threats in the *Iliad* remind us that Helen is no god if to be a god is to have force, that is, power and volition. Is she then human? If so, she belongs to that class of heroes which has its being in the ambiguous space between mortality and immortality»⁸.

Apesar de fragmentárias, as episódicas referências de Homero a esta figura mitológica corroboram a ideia de que o mito de Helena escapava a uma fixação. Se parece acima de qualquer dúvida que o poeta era conhecedor das diferentes versões que a tradição veiculara quanto às origens de Helena, a verdade é que Homero não menciona, na *Ilíada*, a ascendência materna da personagem. Na *Odisseia*, ao contrário, encontramos uma referência ao nome de

⁶ Jean-Louis Backès, *op. cit.*, p. 6.

⁷ Ingrid E. Holmberg, «Euripides' *Helen*: Most Noble and Most Chaste», *American Journal of Philology*, 116, nº1 (1995), p. 34.

⁸ Norman Austin, *Helen of Troy and her Shameless Phantom*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1994, pp. 85-86.

Leda, tida como mãe dos gémeos Dioscuros⁹. Quanto à paternidade da rainha, o poeta épico limita-se a referir, numa forma um tanto tautológica, que a irmã dos Dioscuros¹⁰ é «filha de Zeus»¹¹. Ora, este epíteto formular, se interpretado no seu sentido literal, revelar-se-á distinto de outros equivalentes, especialmente se considerarmos que para gozar de um estatuto divino não é prerrogativa suficiente ser-se descendente de uma divindade – cite-se, a este propósito, o caso de Aquiles, que, embora sendo filho de Tétis, não transcende a categoria de mortal.

Um dado curioso que importa desde já salientar é que, na tradição mítica grega, a maternidade de Helena se revela notoriamente ambígua: umas vezes é referida Némesis¹² como sua mãe, outras Leda¹³.

No Fragmento VII dos *Cypria*, é narrada a perseguição de Némesis – a Vingança divina, filha da Noite – por Zeus e a forma como o pai dos deuses, transmutado em cisne, conseguiu unir-se à deusa, tornada gansa, em Ramnunte, relação de que nasceu Helena, a partir de um ovo posto por Némesis¹⁴. De acordo com Backès, esta lenda afigura-se, todavia, incompatível com outra versão, por certo posterior, que considerava Leda a verdadeira mãe de Helena¹⁵. Kenneth Mayer, no entanto, nota que estas duas histórias não são obrigatoriamente incompatíveis, uma vez que circulava a versão de que o ovo

⁹ H. *Od.* XI.298-301.

¹⁰ H. *Il.* III.236-238. Aos gémeos Dioscuros era atribuído, nos poemas homéricos como noutras obras, um estatuto quase imortal.

¹¹ *Il.* III.199, 418, 426; *Od.* IV.184, 219; XXIII. 218.

¹² Segundo Hesíodo, *Teogonia*, 223-224, Némesis era filha da Noite, *p?μα* dos perecíveis mortais. Assim, de acordo com esta árvore genealógica, Helena era sobrinha da Velhice, do Engano, da Luta e do Sexo; como primos, da parte de Éris, a encantadora mulher tinha o Assassínio, a Fome, a Batalha, o Crime e a Dor. Trata-se, nas palavras de Kenneth Mayer, de uma família completamente disfuncional, engendrada por iniciativa divina, a partir de Pandora. Cf. Kenneth Mayer, «Helen and the ??? S ????» in *American Journal of Philology*, 117 (1996), pp. 10-11.

¹³ Leda era uma princesa Etólia que casou com Tíndaro, de quem teve vários filhos. Segundo a versão corrente, e que viria a inspirar Eurípides, Helena, juntamente com os Dioscuros, havia nascido de um ovo posto por Leda, fruto da sua união com Zeus.

¹⁴ De acordo com François Jouan, esta lenda alcançou algum crédito em Atenas, nomeadamente entre 430 e 400, e encontra-se atestada em várias passagens da literatura grega, bem como em diversos documentos arqueológicos, como vasos pintados. Vd. F. Jouan, *Euripide et les Légends des Chants Cypriens, des Origines de la Guerre de Troie à l'Illiade*, Paris, Les Belles Lettres, 1996, p. 148. Outros poetas consideram Helena filha de Némesis, como é o caso de Higino, *Astronomia*, II.8 (apesar de apresentar algumas variantes na questão da perseguição, Higino não rejeita a versão que reconhece Leda como mãe verdadeira de Helena) ou de Pausânias, *Descrição da Grécia*, I. 33.7.

¹⁵ Jean-Louis Backès considera que duas variantes tão distintas de uma mesma história podem querer indiciar que a unidade da lenda só tardiamente foi constituída, por contaminação, já que de

posto por Némesis fora transportado por pastores até Leda que, após a eclosão, cuidou de Helena como verdadeira filha¹⁶. Paralelamente, a autora chama a atenção para o facto de não existir qualquer dado, na epopeia homérica, que derroque esta versão, até porque o *Catálogo das Mulheres* de Hesíodo se revela extremamente ambíguo, e mesmo contraditório¹⁷. Acerca desta variante, François Jouan defende que «en conservant à Lédá le rôle de mère adoptive de l'héroïne, l'auteur des *Chants Cypriens* conciliait son récit avec la tradition sans doute plus ancienne qui la donnait comme la véritable mère d'Hélène»¹⁸.

De qualquer modo, a versão mais difundida na literatura grega antiga é a que reconhece a Leda a maternidade, não apenas de Helena mas igualmente dos gémeos Dioscuros¹⁹. O facto de uma tradição antiga apresentar Némesis como verdadeira progenitora de Helena não alterava o arquétipo mítico em que se baseava o nascimento da filha de Zeus. A única diferença é que, considerando Némesis como mãe, a ascendência de Helena se tornava inquestionavelmente divina, mas sem que se registasse qualquer alteração nos motivos tradicionais do mito: a perseguição e rapto por parte de Zeus e a história do ovo.

Em ambas as versões mencionadas para a maternidade de Helena, a filha de Zeus nasce fruto de uma relação extraconjugal do rei dos deuses, consumada a contragosto da figura materna – mesmo sendo ela uma deusa, como é o caso de Némesis – e tendo como motivo o rapto. A excepcionalidade e a duplicidade são, afinal, duas constantes do mito de Helena, que caracterizam já a sua genealogia significativamente ambígua, se considerarmos vários registos atestados na literatura grega, onde duas linhagens são referidas em concomitância²⁰.

acordo com este autor haveria, primitivamente, duas Helenas. Vd. Jean-Louis Backès, *op. cit.*, p. 13.

¹⁶ Kenneth Mayer, *art. cit.*, p. 9. Cf. *Cypria*, Apol., *Biblioteca*, III.10.7.

¹⁷ Vd. Hesíodo, *Catálogo das Mulheres*, fr. 24.

¹⁸ F. Jouan, *op. cit.*, p. 148.

¹⁹ De acordo com F. Jouan, Homero, se bem que tendo talvez conhecido ambas as genealogias de Helena, terá certamente optado por silenciar a sua origem, recusando, deste modo, acolher a versão mais fabulosa – a seguida pelo poeta dos *Cypria* – e preterir uma outra qualquer. Eurípides, por seu turno, mostra-se reticente quanto à genealogia de Helena, embora o tragediógrafo prefira seguir apenas uma de entre as várias versões. Vd. F. Jouan, *op. cit.*, pp. 147 sqq.

²⁰ É que circulava a versão de que Tíndaro, o marido de Leda, terá com ela, numa mesma noite, partilhado o leito conjugal, pelo que a princesa da Etólia passou, desde esse encontro nupcial, a transportar no seu ventre, não um, mas dois ovos – um divino, outro humano. Consequentemente,

Muito embora Eurípides pareça acolher a versão de que Helena é, efectivamente, filha de Zeus e de Leda, principalmente em peças como *As Troianas*, e em particular na *Helena*²¹, encontramos, de igual modo, a versão oposta num vasto espectro de obras, onde a heroína é referida como sendo filha de Tíndaro²². Relativamente a este assunto, François Jouan advoga que Eurípides põe em evidência um certo antagonismo entre Tíndaro, o pai de Clitemnestra, e Zeus, o pai de Helena – «opposition dont le destin des deux soeurs porte jusq'au bout la marque»²³.

O facto de Eurípides seguir, em momentos diferentes, versões discrepantes acerca da origem de Helena²⁴, parece reflectir a sua própria reserva céptica acerca da questão. Por exemplo, em *Helena*, é inquestionavelmente filha de Leda, mas, em voz própria, ela exprime algumas incertezas quanto à sua ascendência²⁵, referindo que o seu pai é Tíndaro, ainda que a tradição prefira relatar que Zeus terá entrado furtivamente no leito de Leda²⁶. A este propósito, adverte Pearson: «Repare-se como Helena, ao referir-se à história de Leda, qualifica a sua referência por meio de expressões como “se esta história é verdadeira” ou “como dizem”»²⁷. Num outro passo da mesma peça, a rainha manifesta explicitamente a sua incredulidade em relação à hipótese de ter, de facto, nascido de um ovo, uma vez que, segundo ela, nenhuma mulher, grega ou bárbara, dá à luz o seu filho pondo um ovo branco, como se afirma ter sido o caso

de um único ovo viriam a nascer conjuntamente Helena e Polideuces, ou Pólux, progénie de Zeus; de outro, Castor e Clitemnestra, descendentes de Tíndaro. Desta forma, relativamente à paternidade, a tradição mitológica registava alguma ambiguidade: se umas vezes Zeus é considerado o pai «divino» de Helena, outras é-lhe atribuído Tíndaro como pai humano. Cf. E. *I.A.*, Introd. e Versão de C. Alberto Almeida e Notas de Maria de Fátima Silva, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1998, p. 178, nota 5. Vd também Higino, *Fábulas*, LXXVII; Apolodoro, *Biblioteca*, III.10.7.

²¹ Cf. *Il.* III.199, 418, 426; *Od.* IV.184, 219; XXIII.218; E. *Hel.* 214-216; 1144-1146; E. *I.A.* 780-781; E. *Héc.* 398; E. *Tro.* 398; E. *Or.* 1385-1387; Em E. *Tro.* 766 sqq., Andrómaca nega veementemente que Helena seja filha de Zeus. Da mesma forma, Orestes não aceita a sua origem divina em E. *Or.* 750.

²² Cf. E. *Héc.* 269-270 e 1278. Vd. também E. *Or.* 245 sqq., 457-458, 1423; E. *Andr.* 898; E. *Tro.* 34-35; E., *El.* 480; E. *Hel.* 472, 614, 1179, 1546; E. *I.A.* 61, 1335, 1417.

²³ F. Jouan, *op. cit.*, p. 154. Cf. E. *El.* 989-991.

²⁴ Cf. E. *Hel.* 214-216 e 1144-1146; E. *Or.* 1386-1387; E. *I.A.*, 49-50.

²⁵ E. *Hel.* 470-472.

²⁶ E. *Hel.* 16-21.

²⁷ *Apud* H. D. F. Kitto, *A Tragédia Grega*, Vol. II, Tradução de José Manuel Coutinho e Castro, Coimbra, Arménio Amado Editora, 1990, p. 223.

com sua mãe²⁸. De acordo com Jouan, «Telle est la version de la naissance d'Hélène qu'Euripide propose aux spectateurs athéniens. La manière dont I la présente, les réserves qu'il fait sur son authenticité, montrent qu'elle n'était pas familière au public»²⁹. Ora, segundo Kitto, «Eurípides ofende o seu crítico ao fazer com que Helena lance dúvidas sobre a história do ovo de Leda». E prossegue, sublinhando que o tragediógrafo «não está a informar Atenas, com desajeitada solenidade, que na sua opinião, esta história antiga não é verdadeira. Ninguém acreditava que fosse verdadeira, de modo que toda a gente a considerava extremamente engraçada a ponto de a própria Helena compartilhar do cepticismo geral»³⁰.

Em *Ifigénia em Áulide*, é o Coro que verbaliza análoga incerteza: em determinado passo, ao pretenderem acusar a filha de Zeus, estas mulheres dão voz, em tom veemente, às suas dúvidas acerca da origem divina de Helena, questionando a veracidade da união de Leda com a ave alada³¹.

No seu *Encómio de Helena*, Isócrates apresentará um novo argumento que parece querer ratificar a origem divina de Helena e a singularidade do seu nascimento, ao advogar que, de todas as relações que Zeus consumou com mulheres mortais, Helena terá sido o único rebento do sexo feminino que delas resultou³². Na verdade, este facto, por si só, justifica a sua particular predilecção por Helena – com efeito, Zeus só a ela autorizou que lhe chamasse pai, para além de que a transformou, em virtude da sua beleza divinamente inspirada, numa verdadeira heroína espartana, destinando-lhe um futuro notável, um destino verdadeiramente extraordinário³³, que lhe valeu a deificação e a veneração como autêntica deusa da beleza e do encanto. Em síntese, Jouan afirma que «Il nous semble (...) que l'héroïne avait sa place marquée dès le départ dans le plan divin»³⁴, ao contrário de sua irmã Clitemnestra, cuja natureza estritamente humana se preocupa sempre realçar. – «C'est qu'elle a imité les débordements

²⁸ Vd. E. *Hel.* 256-259.

²⁹ F. Jouan, *op. cit.*, p. 147.

³⁰ Vd. H. D. F. Kitto, *op. cit.*, p. 232.

³¹ Vd. E. *I.A.* 794-800.

³² Vd. Isócrates, *Encómio de Helena*, 16.

³³ Vd. E. *Hel.* 45-46.

³⁴ F. Jouan, *op. cit.*, p. 148, nota 2.

d'Hélène sans avoir l'excuse d'être la fille de Zeus et de servir son grand dessein»³⁵.

³⁵ Idem, *ibidem.*, p. 154.

1.2. Entre mulher e deusa

Backès chama a atenção para a necessidade de esclarecer as conjecturas que se foram construindo a partir das coincidências onomásticas ou das analogias funcionais que levaram a considerar Helena uma deusa bastante antiga, apontando, para esse efeito, três exemplos: por um lado, a semelhança que, desde a Antiguidade, se verifica entre os nomes de *Helena* e *Selène*, e que levou, por vezes, à assimilação de ambas as figuras numa só; a identificação de Helena com Saramâ, que seria, em sânscrito, a deusa Aurora; o facto de Helena ser tradicionalmente considerada como protegida de Afrodite³⁶. Se bem que reticente em relação a estas hipóteses interpretativas, Backès não coloca em dúvida que tenha existido uma deusa chamada Helena, prolongando-se na contemporaneidade o ensejo de encontrar, por detrás da personagem homérica, a figura dessa deusa primitiva. Segundo Maria Pantelia, «There is enough evidence to suggest that Helen was originally a cult figure, a “faded goddess” who was later made into a mortal woman in the historical world»³⁷. Mas não é de descartar a hipótese de ela nunca ter sido uma figura com existência histórica e de a sua lenda ter resultado de uma elaboração literária, um produto, pelo menos num estágio inicial, da literatura oral, com elementos oriundos do folclore, práticas de culto e incidentes históricos³⁸.

Para Norman Austin, Helena poderá ter sido uma deusa, heroicizada em momento posterior, isto é, despromovida de deusa a deusa virtual, de molde a adaptar-se ao registo da epopeia homérica. O autor compulsu vários argumentos que parecem abonar esta hipótese:

³⁶ Jean-Louis Backès, *op. cit.*, p. 13.

³⁷ Maria Pantelia, *Beauty Unblamed: A Study of The Ancient Portrayals of Helen of Troy*, The Ohio State University, 1987 (dissertação de doutoramento policopiada), p. 1.

³⁸ Idem, *ibidem*, p. 150.

«We might cite her daimonic power in the Homeric poems, peculiar to itself; her “doubleness”; and her “radical undecidability”. We note also the mysterious eclipse of the Dioskouroi by the two sons of Atreus; Helen’s parentage, as daughter of Zeus, with her mother never named in Homer; and the confusion in the myths between Leda and Nemesis. Helen’s cult of the tree (as immanent presence at Sparta, as tree fetish on Rhodes) and the hints in epic diction of Helen’s original Indo-European role as sun-princess, sister of the Twin Riders, are suggestive too»³⁹.

Linda Clader advoga a natureza divina de Helena, baseando-se na análise dos epítetos homéricos atribuídos à personagem, que a autora interpreta como reminiscências da natureza pré-épica e cultual de Helena comunicadas à epopeia. Na figura de Helena confluíam, por um lado, uma figura épica indo-europeia tradicional, de remota origem divina, mas cuja divindade, na sequência de sucessivos tratamentos artísticos, teria sofrido uma inevitável “desfiguração”; por outro, uma deusa da fertilidade pré-indo-europeia, cujo poder era ainda perceptível em Esparta e noutros locais, e cujo culto se mantinha activo. A este propósito, argumenta a autora:

«The fact that Helen’s father is Zeus and that she is associated with brothers who are essentially immortal gives her a divine pedigree from the start. The association implies, moreover, that in some respects Helen is a lady far older than her character in traditional Greek epic. A quick consideration of this association should help establish not only Helen’s age but perhaps her pre-Homeric epic nature, as well»⁴⁰.

Apesar de a história do envolvimento de Helena na guerra de Tróia não parecer encontrar-se directamente ligada a essa Helena divina, as caracterizações da personagem humana e divina parecem coincidir parcialmente. Na qualidade de deusa, Helena evidencia a mesma natureza ambígua que

³⁹ Norman Austin, *op. cit.*, p. 86.

⁴⁰ Linda Lee Clader, *Helen. The Evolution From Divine to Heroic in Greek Epic Tradition*, Leiden, E. J. Brill, 1976, p. 49.

caracteriza a sua encarnação humana. As fórmulas associadas a Helena sugerem que o seu carácter divino ocultava uma natureza ameaçadora e sinistra. Tendo o poder de outorgar ?????, como na *Ilíada*, encontra-se inevitavelmente ligada ao perigo e à morte. Parece, pois, ser lícito concluir que « (...) as a goddess, Helen seems to exhibit the dangerous ambiguity of the epic Helen»⁴¹.

Os poemas homéricos, e a *Ilíada* em particular, destacam, com alguma insistência, o estatuto divino de Helena. Este facto torna-se mais relevante se tomarmos em consideração que é ela a única mortal a ser apodada de «filha de Zeus»⁴². Outro aspecto que nos remete para o carácter divino de Helena encontra-se descrito no Canto III da *Ilíada*, quando Afrodite se apresenta dissimulada de velha, frente a Helena⁴³. É neste momento que a deusa entabula com Helena um diálogo que visa incitá-la ao amor com Alexandre. Reportando-se a esta aproximação de Afrodite à encantadora filha de Zeus, Backès, enfatiza o contacto privilegiado de Helena com o divino, referindo, com muita propriedade, que «Hélène n'est pas déesse, mais elle peut voir, face à face, une déesse»⁴⁴.

Por outro lado, no momento em que a deusa havia pronunciado apenas cinco versos, e apesar do seu disfarce táctico⁴⁵, já Helena, com intuição sobrenatural, tinha reconhecido o seio maravilhoso de Afrodite e os seus luminosos olhos. Esta constitui, pois, a única instância em que Helena exhibe e põe em prática faculdades sobre-humanas. Para além disso, este episódio permite-nos extrair conclusões sobre a natureza da relação de Helena com os deuses, nomeadamente com Afrodite. Poder-se-á dizer «qu'Hélène appartient, comme Achille, comme Ulysse, à ces personnages privilégiés qui voient les dieux, qui sont leurs familiers, qui peuvent les reconnaître sous leurs déguisements»⁴⁶. Trata-se, como poderemos notar, de uma relação diversa da de um simples

⁴¹ Ingrid E. Holmberg, *art. cit.*, pp. 24-25.

⁴² Vd. *supra* p. 11. Como refere Norman Austin, os poemas homéricos omitem qualquer referência a Tíndaro, o pai terreno de Helena. Esta omissão pode constituir uma estratégia deliberada da tradição épica no sentido de escamotear a promiscuidade que, desde a sua origem, se insinua no mito de Helena. Como defende o autor, «By excluding Tyndareus from the text, the epic quietly disengages itself from some of the greater embarrassments of the Helen myth, which the name of Tyndareus invariably invokes». Cf. Norman Austin, *op. cit.*, p. 15.

⁴³ *Il.* III.383 sqq.

⁴⁴ Jean-Louis Backès, *op. cit.*, p. 22.

⁴⁵ Vd. *Il.* III.396 sqq.

⁴⁶ Jean-Louis Backès, *op. cit.*, p. 23.

mortal. Veja-se, a título de exemplo, a cena em que Helena ousa questionar e resistir à ordem daquela divindade de se juntar a Alexandre, no seu leito⁴⁷. Segundo Backès, Afrodite terá escolhido Helena como substituta de si mesma, a fim de agradar a Alexandre, seu protegido:

« (...) la déesse l'aurait utilisée comme une manière de substitut d'elle-même, pour donner du plaisir à l'un de ses favoris. Il semble sous-entendu par là que, somme toute, Aphrodite souhaite être l'épouse de Pâris et ne s'y refuse que pour ne pas avoir à "quitter la voie des dieux"»⁴⁸.

Um outro aspecto que nos leva a considerar o estatuto quase divino de Helena é o irrestrito ascendente que esta mulher deteve sobre os homens, tratando-se de um controlo que supera largamente o exercido por qualquer outra mulher mortal.

Foi, afinal, Helena quem instigou ao confronto bélico dois poderosos exércitos, cujos combates ela representa no manto cor de púrpura que tece com as suas próprias mãos⁴⁹.

⁴⁷ Cf. *Il.* III.410-412. Note-se que, como veremos, Helena demonstra uma maior *philotes* para com Menelau do que para com Pâris. Porém, tanto o narrador-poeta como a própria Helena consideram que Pâris Alexandre é o seu legítimo esposo. Vd. *Il.* III.329, 337; VI.337; VII.355; VIII.82; XI.505; XXIV.765.

⁴⁸ Jean-Louis Backès, *op. cit.*, p. 23.

⁴⁹ Cf. *Il.* III.125-128. Como notou E. Fredricksmeyer, «In doing so Helen creates her own self representation in particular of her role in history and thus acts, similarly to Achilles – the son of Thetis – who sings of “the glorious deeds of warriors”». Cf. Erhard Christian Fredricksmeyer, *The Many Faces of Helen in Archaic and Classical Greek Poetry (Homer, Sappho, Alceus, Stesichorus)*, Austin, University of Texas, 1996 (dissertação de doutoramento policopiada), p. 28. Cf. *H. Il.* IX.189. Tal como o canto de Aquiles enceta a apologia das façanhas gloriosas em que ele ultrapassa a esfera da acção humana, também Helena borda os feitos que ambos os exércitos empreendem por causa dela – trata-se, aqui, como nota Fredricksmeyer, de expressões artísticas homólogas, pelo seu carácter auto-reflexivo e auto-elogioso. Note-se ainda que o desenho da tapeçaria de Helena pré-inscreve a resolução contida no epílogo, ao representar o confronto dos dois exércitos e não de dois guerreiros individuais, como se os acontecimentos se conformassem ao delineado na trama. Maria Pantelia defende que, neste episódio, Helena exerce, como Homero, a sua função de compositora da memória. Ao tecer a história épica, Helena é a autora e o tema do relato que compõe. Cf. Maria Pantelia, *op. cit.*, p.27. Também I. Holmberg nota, a propósito de Helena, que «Uniquely among mortal women in Homeric epic, she is represented as capable of constructing a poetic narrative, of acting as a type of poet». Cf. Ingrid Holmberg, *art. cit.*, pp. 26-27. Depois de observar que é sintomático que todas as aparições de Helena se associem, na *Iliada*, à poesia, Linda Clader defende que «Homer is using Helen's poetic self-consciousness on two levels: within the drama she is aware of her role as Cause of War, and she also embodies the poet's awareness of the nature of his craft». Por esse facto, «Homer must see himself not as the creator of Helen, but as an artist in a position both above and below her in tradition. She is woven

Pode, então, deduzir-se que o papel secundário que na epopeia homérica se verifica, no que diz respeito ao tratamento que os Aqueus dispensariam a Helena no caso da queda de Tróia, se deve à pressuposição do autor de que a rainha espartana conseguiria eximir-se, pela sua natureza (quasi)divina, às consequências dos seus actos⁵⁰.

Não obstante, e a despeito de surpreendermos, nos poemas homéricos, diversos elementos de caracterização que certificam o estatuto divino da filha de Zeus, são múltiplos os passos em que, inversamente, se sublinham os seus traços claramente humanos. Como vimos anteriormente, o episódio em que Helena reconhece Afrodite é a única ocasião em que aquela demonstra ser detentora de poderes excepcionais. Por outro lado, note-se que Helena se encontra igualmente à mercê dos caprichos da vontade divina e, até mesmo, do destino de outros humanos. Com efeito, a sua estada em Ílion – que ela lamenta, não apenas por questões pessoais, mas igualmente pela simpatia que nutre pelos Troianos – deve-se, em larga medida, à vontade divina. A épica homérica representa-a como uma vítima da guerra, um peão esvaziado de vontade própria, um brinquedo nas mãos dos homens, uma personagem cindida entre as disputas dos guerreiros e o sofrimento inocente, o que intensifica o seu estatuto profundamente humano e, sobretudo, irremediavelmente feminino. Apesar de argumentar com Afrodite, a rainha revela-se, no entanto, impotente para reverter o curso dos acontecimentos previamente traçados pela deusa. Por outras palavras, se bem que tenha constituído a causa imediata da guerra, a vontade de Helena não pode influir no seu próprio futuro nem condicionar o desfecho dos acontecimentos. Por essa razão, Backès afirma: «si l'origine du malheur est à chercher dans une intervention des dieux, Hélène, figure purement humaine, est prise elle-même, comme victime, dans la tragédie qu'a déchaînée son enlèvement»⁵¹.

into his picture, but she also has a pre-existence before the *Iliad* which implies that in some measure she has woven the picture around herself». Cf. Linda Lee Clader, *op. cit.*, p. 8-9.

⁵⁰ Cf. E. C. Fredricksmeier, *op. cit.*, p. 31.

⁵¹ Jean-Louis Backès, *op. cit.*, p. 20.

Segundo Mihoko Suzuki, no lamento de Helena pelos seus irmãos, que ela ignora estarem mortos⁵², o poeta épico representa, com solidária empatia, o hiato no seu conhecimento e sublinha as suas restrições humanas, tal como ela, aliás, também fará no decurso da sua confrontação com o poder divino de Afrodite. Assim como os guerreiros-heróis, Helena situa-se acima dos mortais vulgares, mas o poder superior dos deuses – e, acrescente-se, do poeta – chama repetidamente a atenção para as suas constringências e limites humanos.

Se bem que Helena se assemelhe, de certo modo, aos heróis épicos, ela ocupa também uma posição simétrica à do poeta e um estatuto que parece dividir com o herói do poema, Aquiles. Helena possui não somente uma perspectiva espacial, mas também temporal, uma vez que ela conhece, em antecipação presciente, o seu destino revela uma consciência divinatória de que se irá transformar numa personagem de poemas como a *Ilíada*⁵³.

Mas, como notou Fredricksmeyer, a epopeia homérica esbate, por vezes, os traços divinos de Helena, ao ponto de negar a sua deificação *post mortem*⁵⁴. O estatuto da personagem deverá ser compreendido à luz de uma intencionalidade poética empenhada em obscurecer a sua faceta divina / imortal sempre que se pretende iluminar a sua tragicidade. Com efeito, é ela própria quem afirma: «Zeus reservou-nos um mau destino a fim de que sejamos um assunto de poema para os homens vindouros»⁵⁵. Por seu turno, Norman Austin salienta, precisamente, o facto de a ambiguidade ontológica de Helena constituir a tónica do seu retrato homérico. Na *Ilíada*, conquanto de uma beleza superlativa, Helena é apenas uma mulher. Aquela que já se insinuava como uma inequívoca superioridade em relação a todas as outras mulheres, só é plenamente revelada na *Odisseia*, quando se descobre que, a despeito da sua cumplicidade na guerra, Helena não recebe qualquer dano pela queda de Tróia e que Menelau será isentado da morte por ser seu marido. Desse modo, poderemos afirmar, como Norman Austin, que

⁵² *Il.* III.233-244. Cf. M. Suzuki, *Metamorphoses of Helen. Authority, Difference, and the Epic*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1989, pp. 39-40.

⁵³ Cf. *Il.* VI.358-359. Cf. M. Suzuki, *op. cit.*, p. 40.

⁵⁴ E. C. Fredricksmeyer, *op. cit.*, p. 32.

⁵⁵ *Vd. Il.* VI.357-358.

«Taken together, the *Iliad* and the *Odyssey* represent a complicated Helen who is both a woman at the mercy of human desires and constraints, and someone more than human, a daughter of Zeus who escapes human constraints altogether, including the nemesis that attends on transgressions of the ethical codes»⁵⁶.

Reconhecendo-se como uma mera *persona* num enredo architectado pelos deuses, a Helena da *Ilíada* transforma-se já numa espécie de fantasma e esses traços espectrais vão acentuar-se na *Odisseia*, remetendo a heroína para a esfera de uma domesticidade sem mácula que parece já evocativa do mundo sobrenatural. Se a *Ilíada* rasura os aspectos mais inequivocamente divinos na caracterização de Helena – deixando intactos os meramente circunstanciais, como a fórmula «filha de Zeus» –, a *Odisseia* parece inverter o processo e reinvestir Helena de uma sobrenaturalidade que se revelaria dissonante com o contexto da *Ilíada*⁵⁷.

Assim, parece-nos claro que, apesar de se afirmar como figura partícipe de uma natureza humana, Helena transcende, como Aquiles, os padrões habituais de julgamento, facto que, naturalmente, dimana do seu nascimento divino. Como nota M. Pantelia, mesmo quando Helena surge como mortal, é habitualmente sugerido que terá atingido a imortalidade após a morte terrena. Contudo, continua a autora, essa imortalidade é uma bênção dúbia, simultaneamente benéfica e sinistra, uma vez que «although she was known for her longevity and ageless beauty, she also exemplified the dangerous potential of a woman»⁵⁸.

Mas, substanciar a suposição de que Helena tenha, efectivamente, sido deusa, implica recorrer a outros testemunhos poéticos, historiográficos e até arqueológicos mais tardios.

Heródoto, por exemplo, aduz um aspecto particularmente relevante no âmbito da questão da origem divina ou humana de Helena. Segundo relata o historiador, após a sua morte, Helena foi venerada como autêntica deusa, em Atenas e junto de Esparta, em Terapne, num dos templos que lhe eram

⁵⁶ Norman Austin, *op. cit.*, p. 10.

⁵⁷ Idem, *ibidem*, p. 19.

⁵⁸ Maria Pantelia, *op. cit.*, p. 2.

dedicados. A ela estavam consagradas a beleza e a fertilidade. Assim, as jovens donzelas acorriam ao local de culto, endereçando-lhe súplicas, junto da sua imagem, para que a deusa as libertasse da fealdade⁵⁹. A sua função era conduzir as donzelas à plenitude da sua maturação sexual. Segundo Pòrtulas e Solana, Helena era venerada em Terapne «bajo los rasgos de la mujer adulta cuya belleza, como la de Afrodita, expresa el atractivo sexual y la seducción»⁶⁰.

Do debate em torno do estatuto divino da filha de Zeus participa igualmente Teócrito, que se detém, em particular, na apoteose de Helena. Segundo o poeta, o culto à deusa Helena prolongou-se, em Esparta, até à época clássica⁶¹. Trata-se de um culto ligado a rituais de iniciação das jovens donzelas. Na versão de Teócrito, é frequente as imagens da deusa Helena incluírem elementos vegetalistas, ou até mesmo uma árvore, visto que esta divindade representa uma variante local da grande deusa, patrona da vida, da flora e da fertilidade. Acontecia, por vezes, juntar-se-lhe uma figura masculina, que seria, certamente, Menelau, ou ainda duas representações varonis subjugadas à deusa, que figuravam os gémeos Dioscuros, estabelecendo assim a existência de uma tríade divina que os congrava numa osmose fraternal.

⁵⁹ Heródoto conta como a esposa de Ariston, rei de Esparta, fora a mais feia das donzelas e que, por isso, visitava frequentemente o templo de Helena, venerada como a divindade que confere o dom da beleza. Um dia, a deusa apareceu-lhe e acariciou-lhe a cabeça. A partir de então, a donzela adquiriu um novo semblante, tornando-se a mais bela mulher de Esparta. Vd. Heródoto, *Histórias*, VI, 61 sqq. Cf. J. Pòrtulas e M. Solana, «Entre la iniciación y el matrimonio: Helena» in Yves Bonnefoy (dir.), *Diccionario de las mitologías y de las religiones de las sociedades tradicionales y del mundo antiguo*, Volume II, Tradução de Maite Solana, Barcelona, Ediciones Destino, 1997, p. 387.

⁶⁰ Idem, *ibidem*, p 387.

⁶¹ Teócrito, *Idílios* XVIII, 43 sqq.

1.3. Uma feminilidade fatal

1.3.1. A beleza e a sedução

Em qualquer caso, o que se pode inferir com segurança é que, desde muito cedo, Helena se terá afirmado como uma mulher na qual convergiam todos os atributos que garantem a beleza e o encanto ou, como um dia Safo disse, «a que em muito ultrapassou em beleza os outros homens»⁶² – e este constituirá, presumivelmente, um dos escassos elementos indisputados do mito de Helena. Por esta razão, a filha de Zeus passou a ser conhecida como uma das mais notáveis *mulheres fatais* da história da literatura, tornando-se a encarnação emblemática do desejo masculino.

Ora, Backés considera que o enquadramento ideológico da beleza de Helena conduz a uma inevitável análise da retórica ao serviço da sua expressão. Nesse sentido, o autor aponta a hipérbole como um recurso nuclear na descrição, excessiva e inefável da sua beleza, «si on prend le mot dans un sens très large, quasi mallarméen. Il faudrait en effet entendre par là tout ce qui, dans le langage, s'écarte de la dénomination exacte, du mot juste, pour suggérer un au-delà que l'on ne parvient pas à dire»⁶³. É, na verdade, com relativa frequência que os poetas recorrem a superlativos, a construções comparativas ou exclamativas dissimuladas, desviando-se de uma senda poética de objectividade isenta, e, por meio de uma tonalidade afectiva, procurando provocar no leitor, não a constatação imparcial, mas a adesão emotiva. Segundo Backès, é nesta linha que se inscreve, por exemplo, a retórica homérica. Cada vez que Helena surge no

⁶² Safo, fr. 16 (L-P), vv. 6-7. Segui a tradução de Denys Page.

⁶³ Jean-Louis Backès, *op. cit.*, p. 25.

poema, o autor «lui applique presque mécaniquement une épithète descriptive, fort peu précise si l'on veut parce qu'elle s'est appliquée à bien d'autres femmes»⁶⁴. A beleza distintiva de «Helena de nêvos braços»⁶⁵ emerge, nos poemas homêricos, através de uma linguagem formular, por intermédio da qual o poeta acentua a sedutora feminilidade de «Helena de lindos cabelos»⁶⁶, o incomparável encanto desta mulher «divina entre as mulheres»⁶⁷, o incedível brilho de «Helena de lindas faces»⁶⁸, as feições de uma perfeição sobrenatural, o irresistível apelo de um «rosto [que] se assemelha ao das imortais»⁶⁹. A encantadora rainha torna a sua distinta sensualidade extensiva à sua descendência, porquanto «dera à luz a encantadora Hermíone que tinha a beleza da Afrodite de jóias de ouro»⁷⁰. Para além da inimitável beleza física da filha de Zeus, os seus encantos prolongam-se na sua voz maviosa⁷¹ e nas «palavras doces como o mel»⁷² que profere.

Em concurso com uma superlativa beleza física, a mais bela de todas as mulheres oferece-se frequentemente ao nosso olhar estrategicamente adornada, consciente de valorizar a sua incomparável formosura. Alguns desses ornamentos fariam, possivelmente, parte do conjunto dos tesouros transportados pela rainha até Tróia. Assim, Helena apresenta-se amiúde coberta com um «longo véu»⁷³ ou com um «vestido, brilhante como o néctar»⁷⁴. Relata a *Odisseia* que a rainha tinha «arrumadas as vestes finamente bordadas, obra das suas mãos»⁷⁵. Eram vestes que a própria filha de Zeus tecera e que tinham a função, não apenas de a cobrir, mas também de ornar o seu divino corpo⁷⁶. Desta forma, todos – humanos e deuses – se encontram irmanados no impressionante fascínio exercido por aquela

⁶⁴ Idem, *ibidem*, p. 25

⁶⁵ *Il.* III.121. De acordo com Fredricksmeier, «Aristocratic Homeric figures tend to be attractive, (...). Aristocratic women also tend to be beautiful and often take epithets of physical beauty». E. C. Fredricksmeier, *op. cit.* p. 19.

⁶⁶ *Il.* III.329; *Od.* XV.58.

⁶⁷ *Il.* III.171 e 426.

⁶⁸ *Od.* XV.123.

⁶⁹ *Il.* III.158.

⁷⁰ *Od.* IV.12-14.

⁷¹ Cf. Teócr, *Epit. Hel.*

⁷² *Il.* VI.343

⁷³ *Il.* III.228.

⁷⁴ *Il.* III.385.

⁷⁵ *Od.* XV.104-105.

⁷⁶ Cf. *Il.* III.142 e 419.

mulher. Torna-se, pois, compreensível que os chefes troianos, ao contemplarem aquela doce criatura, trocassem entre si, a meia voz, estas palavras aladas: «Não é de estranhar que os Troianos e os Aqueus de belas cnémides padeçam há tanto tempo intermináveis sofrimentos por uma mulher destas»⁷⁷. A beleza de Helena é, com efeito, inumana, semelhante à de uma deusa, como referem os anciãos de Tróia, mas não propriamente divina.

Como observa Fredricksmeyer, os epítetos de Helena tendem a descrever a sua beleza física e o seu erotismo, mas sempre no contexto de uma guerra que é travada em seu nome. Trata-se, com efeito, de atributos que, frequentemente, estabelecem uma estreita conexão entre amor e morte, uma vez que a tradição apresenta, de modo reiterado, a beleza de Helena como fonte de desgraça⁷⁸. Esta associação não deixa de se revelar tópica. Como refere Maria Pantelia, a natureza destrutiva da beleza constitui quase um *topos* do pensamento grego⁷⁹.

Na óptica de Raymond Ruyer, o poeta da *Ilíada* mostra-se, no entanto, indulgente para com a beleza e o sortilégio afrodisíaco da filha de Zeus⁸⁰. Não será casual que a posição do mundo homérico em relação à beleza apareça expressa na voz de Príamo e dos anciãos de Tróia: com efeito, devido à sua idade, estes encontram-se imunes ao poder sedutor de Helena e, portanto, o seu julgamento detém uma validade inatacável.

Mais notável é, no entanto, a transformação de Helena, de mulher fatal em dona de casa respeitável na *Odisseia*. Trata-se, contudo, de uma indulgência masculina. Na *Odisseia*, a conversão à respeitabilidade doméstica é absoluta e raiaria a comédia, se o autor não reservasse a sua ironia estritamente para os homens e, no caso, para Menelau. Como nota Maria Pantelia, em Homero, «beauty is dangerous but it cannot be blamed»⁸¹, embora seja verificável uma

⁷⁷ *Il.* III.155-156.

⁷⁸ Cf. E. C. Fredricksmeyer, *op. cit.*, pp. 22-23. Sobre este assunto vd. *infra* «O eros disruptivo», p. 40 sqq.

⁷⁹ A autora fornece outros exemplos ilustrativos das potencialidades destrutivas da beleza: «One thinks of Paris (*Il.* 3.54f.) and Pandora whom Hesiod calls a “lovely evil” (*Theo* 585). In the *Trachiniae* Deianeira and Iole are victims of their own beauty (25, 465) as is Iphigenia». Cf. Maria Pantelia, *op. cit.*, p. 152, nota 5.

⁸⁰ Cf. Raymond Ruyer, *Homère au féminin*, Paris, Copernic, 1977, p. 36.

⁸¹ Maria Pantelia, *op. cit.*, p. 29.

diferença substancial no posicionamento do autor nos dois poemas. Na *Ilíada*, os efeitos deletérios a que a beleza condena os homens por ela seduzidos (desnorte, perdição, morte) são involuntários e devem ser imputados mais à iniciativa masculina do que a uma deliberada perfídia feminina; na *Odisseia*, são as mulheres que, movidas por uma inelutável atracção pela beleza masculina – também esta perigosa, se não mesmo letal –, os submetem a um destino adverso.

De modo pertinente, Backès questiona a singularidade da formosura de mais encantadora mulher – «Est-elle, de nature, plus belle qu'une autre? Le texte homérique n'en dit jamais rien». Efectivamente, nos poemas épicos, a todas as outras mulheres são atribuídos epítetos lisonjeiros. Por essa razão, «Homère ne semble pas se douter qu' Hélène pourrait incarner l'Idée platonicienne de Beauté. L'hyperbole épique se passe d'émulation, de classements, de concours. Hélène n'a pas à réaliser la perfection de l'humanité; elle participe du divin»⁸².

Isócrates acrescenta que a natureza estimulante da beleza de Helena lhe fora reservada por Zeus e revelara-se mesmo antes de ela atingir a maioridade⁸³. Loira e de pele delicada, Helena é repetidamente comparada a Afrodite em virtude da sua formosura e sensualidade.

No seu *Epitalâmio de Helena*, Teócrito encarece igualmente a extrema formosura de Helena: as doze coreutas descrevem, cantando, a encantadora filha de Leda como uma jovem que se encontra a divertir-se, nas margens do Eurotas, entre um grupo de quatro vezes sessenta donzelas; de entre elas, cantando em honra de Afrodite e de Atena, distingue-se Helena, quer pela sua beleza, quer pela excelência do seu canto⁸⁴.

Não é de estranhar que, enquanto paradigma de beleza, Helena revele uma incomparável mestria nas artes de sedução. Como parece indiciar a raiz etimológica do seu nome, se bem que incerta, *Helena* relacionar-se-á, plausivelmente, como propõe Ximena León, «con una raíz que indica 'esplendor',

⁸² Jean-Louis Backès, *op. cit.*, pp. 23-24.

⁸³ Isócr., 18 sqq.

⁸⁴ Cf. Teócrito., «The Epithalamy of Helen» in *The Greek Bucolic Poets*, ed. trad. J. M. Edmonds, Cambridge / Massachusetts, Harvard University Press, 1996, reimpr.

como heláne»⁸⁵, ‘círio, tocha, farol’. Tal como observa Robert Bell, Helena, na qualidade de filha de Zeus, recebeu daquele um dom especial, que a alcandorou ao estatuto de um ser física e mentalmente superior. A inultrapassável beleza de Helena terá constituído, segundo este autor, factor de alguma crispação no relacionamento com sua irmã Clitemnestra, já que situações de comparação entre ambas, com inequívoco privilégio da primeira, eram inevitáveis⁸⁶.

Esta *arete* feminina de Helena é de tal ordem que, enquanto projecção paradigmática da fantasia masculina, a filha predilecta de Zeus é naturalmente eleita como objecto de cobiça de incontáveis heróis. Este seu destino parece concitar a conduta adoptada pela filha de Zeus, segundo Hesíodo, uma vez que Helena, tal como Clitemnestra, havia sido vingativamente predestinada por Afrodite para ser uma adúltera infame e repudiada⁸⁷.

Segundo Isócrates, este carácter da filha de Zeus tinha como função mobilizar a unanimidade de todos os olhares e fazer despertar todas as rivalidades em torno de si⁸⁸. É que Zeus sabia que só como móbil do conflito, e não através da discricção, poderia Helena ascender à categoria divina, como era sua pretensão. Contudo, como se o desejo de um só homem não bastasse, Isócrates concede grande proeminência a uma outra vertente do mito – a consabida questão dos pretendentes, como evidência do impacto irresistível da natureza e beleza da futura rainha espartana⁸⁹.

Dizia a lenda que depois de Helena regressar a Lacedémon, o seu pai adoptivo, Tíndaro, achou conveniente casá-la. Perfilou-se, então, como já anteriormente notara Eurípides⁹⁰, uma multidão de príncipes gregos como pretendentes, que disputavam entre si a mão da jovem filha de Zeus⁹¹. Atraídos pelos tão apregoados atributos da mais bela mulher, que eram por toda a parte exaltados, os príncipes gregos apresentaram-se carregados de presentes. Como

⁸⁵ Vd. Ximena Ponce de León A., «Distintas versiones del mito de Helena de Troya», *Revista de Historia*, vol. 8 (1998). <<http://www.udec.cl/historia/rhistoria/art13-8.htm>>

⁸⁶ Cf. Robert Bell, «About Helen of Troy», in *Women of Classical Mythology: A Biographical Dictionary*. <http://english.uiuc.edu/maps/poets/g_l/hd/abouthelen.htm>

⁸⁷ Cf. Hes. fr. 93. Esta visão é, posteriormente, retomada no *Orestes* euripidiano, onde Helena surge como uma figura fadada para o escândalo. Vd. E., *Or.* 250.

⁸⁸ Vd. Isóc., *Hel.*

⁸⁹ Vd. Isóc., *op. cit.*

⁹⁰ Vd. E. *I.A.* 51-71. Vd. F. Jouan, *op. cit.*, pp. 157 sq.

⁹¹ E., *I.A.*, 51-52.

esperado, a única filha mortal de Zeus não poderia deixar de atrair, através do seu divino encanto, todos os olhares masculinos. Estes candidatos, cujos nomes os mitógrafos conservaram, num número que oscila entre os vinte e nove e os noventa e nove, enfileiravam-se à porta de Tíndaro⁹². Como refere Bell, «Every red-blooded male in Greece who had heard of the gorgeous Helen dreamed of possessing her»⁹³. Sabe-se que, no elenco dos elegíveis, não se encontrava Aquiles, uma vez que este não atingira ainda idade núbil⁹⁴. Como já, em data anterior, mencionara Eurípides, em *Ifigénia em Áulide*, pela boca de Agamémnon, Tíndaro ficara um tanto apreensivo em face de um tão desmesurado número de pretendentes⁹⁵. Desta forma, e receoso de uma contenda, optou, com engenho, por não rejeitar liminarmente nenhum dos candidatos, mas igualmente não aceitar nenhum deles. Pensou, assim, fazer com que cada um deles jurasse acolher a decisão de Helena e defendesse o eleito dos ressentimentos dos outros, socorrendo-o em caso de necessidade⁹⁶ – foi, com efeito, este voto que, mais tarde, viria a ser invocado por Menelau.

Esta prudente atitude de Tíndaro encontra a sua justificação, segundo me parece, no primeiro rapto de Helena, perpetrado por Teseu. Receoso de um novo sequestro, torna-se compreensível que o pai da mais desejada mulher reclame um juramento de mútua defesa por parte dos cortejadores preteridos. Por outro lado, invalida-se, deste modo, a temível possibilidade de vingança por parte dos excluídos⁹⁷. Ora, como defende F. Jouan, «L'histoire du serment a dû apparaître à

⁹² Se bem que Homero não mencione este episódio dos pretendentes, ele é convocado por vários outros poetas gregos: vd. Hesíodo, *Catálogos de Mulheres*; Hig., *Fab.*, 81; Apol., *op. cit.*, III.10.8. De acordo com François Jouan, «le rassemblement des princes grecs autour des Atrides s'explique par leur allégeance à l'égard d'Agamemnon, ou encore par le goût de l'aventure ou les espoirs de butin». Vd. F. Jouan, *op. cit.*, p. 157.

⁹³ Robert E. Bell, *art. cit.*

⁹⁴ Se bem que Aquiles, por não ter ainda idade suficiente para se casar, não esteja submetido ao juramento efectuado pelos pretendentes, na *Iliada* ele aparece como sendo um dos guerreiros, presumivelmente por amizade a Agamémnon ou pelo simples prazer pelo combate. Cf. Jean-Louis Backès, *op. cit.*, p. 29.

⁹⁵ Cf. E., *I.A.*, 55-58.

⁹⁶ Vd. E., *I.A.*, 56-66. Não sabemos ao certo se foi Tíndaro quem pensou submeter os pretendentes ao juramento solene ou se esta terá sido uma solução engendrada pelo manhoso Ulisses, como forma de garantir o seu casamento com Penélope. Se bem que Isócrates anule a presença de Tíndaro e considere o juramento uma iniciativa espontânea dos pretendentes, outros testemunhos nada referem quanto a esse facto. Vd. Hig., fr. 78; Apoll., *op. cit.*, III,10,9.

⁹⁷ Cf. Estesícoro, fr. 13P.

une époque où l'on ne comprenait plus la force des sentiments qui assuraient la cohésion du monde féodal»⁹⁸.

É ainda Isócrates quem defende que a aparência externa da mais bela mulher, motivo do fascínio da multidão dos pretendentes, bem como o próprio carácter da filha predilecta de Zeus, haviam sido, tal como já Homero sugerira⁹⁹, predestinados pelo rei dos deuses, de molde a assegurar-lhe glória eterna, facto que parece coadjuvar a sua divinização¹⁰⁰.

Parece fora de qualquer dúvida que Helena se revela astuciosamente consciente desta sua graça e formosura, a ponto de presumir que estas qualidades a ilibarão da responsabilidade de todos os seus erros. Na fase final da guerra, por exemplo, a bela Helena é surpreendida por uma sentinela amarrando um cordame a uma das ameias, tentando escapar-se¹⁰¹. Nesse momento, Helena sente-se ameaçada, mas enfrenta todas as dificuldades, pois está ciente de que a sua beleza a torna imune às consequências de todos os seus actos.

Posteriormente, após a queda de Tróia e depois do assassinio de Deífobo, Menelau, que sempre jurara que Helena haveria de morrer, apareceu junto da sua mulher brandindo a espada, a fim de a matar. Não obstante, ao reencontrar a sua deslumbrante esposa, seminua e tão bela como sempre, esqueceu a espada e levou-a, incólume, para as embarcações. Os Gregos, ao aperceberem-se de que Helena ficava sã e salva, quiseram lapidá-la¹⁰². Previsivelmente foi, uma outra vez, a sua extrema beleza que a salvou, pois os seus carrascos, assim que a viram, fraquejaram na intenção de a assassinar.

⁹⁸ Vd. F. Jouan, *op. cit.*, p. 158.

⁹⁹ *Il.* VI.358.

¹⁰⁰ Vd. Isócr., *Hel.*

¹⁰¹ Cf. E. *Tro.*, 955-960.

¹⁰² Cf. Hig., *Fábulas* 240; Paus., V.18.1; Apol., *Epítome* V.22

1.3.2. O motivo do rapto

A inquestionável beleza da filha de Zeus e o desejo masculino que naturalmente acicatava deram lugar a que, por duas vezes, fosse raptada. A tradição mítica grega diz-nos que tanto Teseu como Páris, em momentos distintos, foram possuídos pelo ardente desejo de se lhe unir, razão pela qual envidaram todos os esforços para o conseguirem. Estes dois raptos, por sua vez, terão estado na origem de duas guerras – uma delas, era Helena ainda criança, entre Espartanos e Atenenses, na sequência da abdução por Teseu; a outra, já depois de casada, entre Gregos e Troianos, decorrente do rapto de Páris.

Esta forte vinculação de Helena ao confronto bélico, de fatídicas consequências, acentua o poder destrutivo da sua beleza e contribui para o engrandecimento trágico da sua figura. De acordo com Nicole Ferrier-Caverivière, «Les destins extraordinaires, à la dimension généralement tragique (...) conviennent à l'univers mythique: ils ont valeur de modèles que la Providence semble proposer au genre humain»¹⁰³.

Na realidade, a primeira vez que o poder de sedução de Helena estimulou a atenção e o desejo de um homem encontra-se documentada numa lenda, ignorada por Homero, na qual Helena fora raptada por Teseu, o rei que era alvo de primordial adoração em Atenas, e pelo seu paraninfo Pirítoos¹⁰⁴. Teseu era ainda um jovem efebo, mas dotado já de uma impressionante beleza, quando firmou com Pirítoos um juramento mútuo, segundo o qual cada um teria que dar ao outro uma filha de Zeus por esposa¹⁰⁵. Independentemente dos riscos que tiveram de enfrentar, apoderaram-se então de Helena, numa altura em que a donzela, cada vez mais encantadora, se entregava a uma dança ritual no templo de

¹⁰³ Nicole Ferrier-Caverivière, *art. cit.*, p. 609.

¹⁰⁴ Cf. s.v. «Pirítoos» e «Teseu», in Pierre Grimal, *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*, Tradução de Victor Jabouille, Lisboa, Difel, 1992, respectivamente pp. 376 e 439.

¹⁰⁵ Cf. Isóc., *Hel.* 18-19.

Ártemis Órtia, em Lacedémon. A sorte determinou que fosse Teseu o feliz contemplado.

Este poder encantatório da mais bela mulher sobre todos os homens justifica, por si só, a ousadia que Teseu manifestou – foi este, com efeito, o primeiro príncipe a ser afectado pela inigualável beleza da filha de Zeus – ao querer raptar a jovem Helena, já que, como observa Isócrates, não há testemunho mais eloquente sobre a virtude de Helena que a natureza excepcional de Teseu e a sua ambição de querer desposar a jovem princesa. De facto, a menção do seu nome estimula a simpatia e a admiração dos atenienses, acabando por granjear ao jovem príncipe uma maior autoridade, ao mesmo tempo que sublinha a excelência de Helena¹⁰⁶. Por outras palavras, para a apologia de Helena concorre significativamente a audácia, a valentia e a beleza do seu raptor, visto que a fraqueza e a insensatez do usurpador em nada serviriam o intento de dignificação da filha de Zeus.

Previendo que os Atenienses não aprovassem esta atitude, por recearem uma querela com os temidos Dioscuros, Teseu confiou-a a Afidnos, mas foi Etra, a mãe do raptor, quem haveria de cuidar de Helena até que esta atingisse a idade núbil¹⁰⁷. Após a guerra motivada por este primeiro rapto de Helena, entre peloponesos e atenienses, Etra viria a assumir um importante papel como aia da filha de Zeus¹⁰⁸. Quando Helena regressou a Esparta, Etra acompanhou-a maternalmente, de livre vontade, e dela cuidou com desvelo, apesar de, frequentes vezes, a rainha ter dado provas do seu desagrado pela pessoa de Etra, não se coibindo de, em certas ocasiões, lhe pisar a cabeça com os pés, ou então puxar-lhe cruelmente os cabelos. Mais tarde, a escrava acompanhou a filha de Zeus até Tróia, embora Eurípides, por exemplo, omita qualquer alusão a este facto. Existe, inclusivamente, uma versão que relata ter sido Etra quem a aconselhou a abandonar Menelau e a seguir Páris.

É incerto se a relação com Teseu foi consumada, e, portanto, se Helena se manteve virgem. Há autores que defendem que sim, tendo Teseu determinado

¹⁰⁶ Cf. Isóc. *Hel.* 21-22.

¹⁰⁷ Est. *Cantos Cíprios.*, fr. X.

¹⁰⁸ Esta relação entre a rainha de Esparta e a sua aia será, como veremos, objecto de ilustração desenvolvida no *Rancor* de Hélia Correia.

preservar a sua castidade até ao seu casamento. Na tragédia euripídiana *Helena*, é a própria heroína quem afirma ter entrado virgem no leito de Menelau¹⁰⁹. Outros, porém, advogam opinião contrária. Segundo Bell, por exemplo, a consumação é óbvia, uma vez que «After all, that was the object of the kidnapping»¹¹⁰, adiantando mesmo que «the more realistic writers even gave the couple a child. Interestingly, but improbably, the child was Iphigeneia»¹¹¹. A respeito da improbabilidade deste facto, alguns críticos acrescentam que, como prova da sua gratidão pelo sucesso do parto, Helena terá dedicado um santuário em honra de Ártemis.

Este rapto, longe de ensombrar a reputação de Helena, acabou por lhe granjear um prestígio acrescido aos olhos dos gregos. Netta Zagagi sugere a hipótese de acordo com a qual Isócrates terá integrado este episódio no seu discurso, uma vez que a corte de Helena por um herói grandioso, como Teseu, magnificaria necessariamente a sua glória¹¹².

Ora, como defende Backès, se supusermos que havia, primitivamente, duas Helenas, é lícito interrogarmo-nos se ambos os raptos de Helena constituem factos dotados de autonomia relativa; se este rapto foi decalcado do anterior ou se, pelo contrário, aquele é que serviu de modelo a este, de mais ampla difusão¹¹³. À pergunta sobre se existirá alguma ligação entre as duas tradições, a única resposta possível parece ser a de que nenhuma conclusão se pode formular com certeza inabalável.

No que concerne a este segundo rapto, os poemas homéricos, e em particular a *Ilíada*, seguem a tradição mais vulgarizada, se bem que nenhum pormenor seja adiantado. De facto, os poemas desenvolvem apenas uma parcela da história, ou seja, visto que não narram todos os acontecimentos relativos à guerra, apenas temos acesso a breves referências ao rapto. A captura de Helena

¹⁰⁹ E. *Hel.*, 1400.

¹¹⁰ Robert E. Bell, *art. cit.*

¹¹¹ Idem, *ibidem*. O mesmo autor nota ainda que «If the child was Iphigeneia, some of the drama of sacrifice at Aulis would be diminished».

¹¹² Netta Zagagi, «Helen of Troy: Encomium and Apology», *Wiener Studien.*, 98 (1985), p. 76.

¹¹³ Jean-Louis Backès, *op. cit.*, p. 13.

por Alexandre, o *heperopeuta*¹¹⁴, é, simplesmente, aceite e objecto de menção passageira, sem

que ela constitua elemento de estranheza no contexto normativo da sociedade homérica. A este respeito, Backès considera que «Ce qui a déclenché la guerre, c'est un acte de piraterie»¹¹⁵, uma vez que Alexandre não se contentou em seduzir a rainha – ele roubou-a e apoderou-se dos seus tesouros. O mesmo crítico acrescenta ainda que «il n'y a rien de plus commun que ce genre d'expéditions. L'*Illiade* en raconte bien d'autres»¹¹⁶. No entanto, o autor prossegue, afirmando que, aos olhos da sociedade grega, este acto não é, de todo, vergonhoso – «La razzia fait partie de la vie courante; aucune morale ne la condamne»¹¹⁷. Com efeito, o direito não tinha, para os Gregos, o mesmo carácter de imperativo absoluto que detém para o mundo moderno, e essa é a razão pela qual «La razzia n'apparaît pas comme un crime, mais comme un dommage causé à un individu, et qui peut donner lieu à compensation. C'est bien pourquoi, dans l'*Illiade*, on négocie»¹¹⁸. Não sejamos, contudo, induzidos a pensar que, entre os Gregos, preponderava um laxismo permissivo: uma vez que a honra convém a um acto deste tipo, este rapto não acarreta, por exemplo, quaisquer danos materiais. Toda a violência é considerada, pois, um atentado contra a vítima. Por exemplo, o facto de Agamémnon arrebatou Briseida a Aquiles, uma parte dos seus despojos, é considerado por este último um atentado contra a sua *time*. Assim, independentemente da forma que pode assumir o roubo, ele representa invariavelmente um ultraje. Deste modo, a usurpação dos tesouros reais é considerada, segundo Backès, um atentado à honra de Menelau, uma ofensa que se situa no mesmo plano do rapto da sua esposa¹¹⁹.

Os pormenores do rapto de Helena por Páris, elididos na epopeia homérica, são-nos relatados na Épica Cípria. Com efeito, é aqui que o mito do

¹¹⁴ // III.39.

¹¹⁵ Jean-Louis Backès, *op. cit.*, p. 15.

¹¹⁶ *Idem, loc.cit.*

¹¹⁷ *Idem, loc.cit.*

¹¹⁸ *Idem, loc.cit.*

¹¹⁹ *Idem, op. cit.*, p. 16.

juízo de Páris é abordado, supostamente pela primeira vez, tal como a origem do encontro de Alexandre com Helena¹²⁰.

Escasso tempo decorreu até que o «homem do tálamo funesto»¹²¹ seduzisse, efectivamente, a rainha. Agamémnon comenta, em *Ifigénia em Áulide*, que Páris, recebido na casa dos Atridas, e louco de amor, raptou Helena, também ensandecida de paixão, desonrando a mesa hospitaleira e levando-a para os estábulos do Ida¹²². Desta forma, Helena, rendida ao interminável rol de presentes que o jovem troiano lhe ofertava, e à sua beleza e luxo oriental que a protecção de Afrodite acrescentava, não hesita em abandonar tudo, incluindo a própria filha Hermíone, que contava à altura nove anos de idade. Esta falta de Helena granjear-lhe-á uma presença assídua na literatura grega¹²³.

Por outro lado, é pertinente sublinhar que a rainha, tirando partido da escuridão da noite, terá reunido todos os tesouros que conseguiu, fazendo-se acompanhar de grande parte do seu dote real e de uma grande quantidade de ouro, furtado ao templo de Apolo, bem como do seu séquito de escravas, entre as quais se encontrava a cativa Etra¹²⁴. Com efeito, e como sublinha Bell, não deixa de ser estranho que os numerosos súbditos, de guarda ao palácio, tenham permitido que Helena, quer tenha sido raptada ou partido de livre vontade, abandonasse o palácio e com ela transportasse aquele imenso tesouro. De acordo com o mesmo autor, a razão para a inércia dos guardas seria tão-só esta: «Undoubtedly many of the palace guards were secretly in love with her»¹²⁵.

Chegados a Tróia, Helena rapidamente conquista a simpatia de Príamo e de Hécuba, que, cativados pela sua divina beleza, a recebem com efusivas demonstrações de afecto. Os amantes imediatamente celebram as suas núpcias e, segundo a tradição homérica, foi em Tróia que viveram durante todo o período

¹²⁰ Outras referências ao julgamento de Páris podem ser encontradas em: Hom. *Il.* XXIV.28-30; e posteriormente em Eur. *Tro.* 924 sqq; *I.A.* 573 sqq, 1290 sqq; *Hel.* 23 sqq; *Andr.* 274 sqq; Isócr. *Hel.* 41 sqq.

¹²¹ Ésquilo, *Agamémnon*, Introdução, tradução e notas de M. Oliveira Pulquério, Lisboa, Edições 70, 1992, vv. 714-715. Segundo o tradutor, a restituição destes versos é uma aproximação, uma vez que os versos originais se encontram corruptos.

¹²² E., *I.A.* 75-77. Vd. também Ésq., *Agamemnon*, 400 sqq.

¹²³ Vd., por exemplo, Ésq., *op. cit.*, v. 804; E., *I.A.*, 487-488, 1169.

¹²⁴ Vd. Apol., *loc. cit.*; Hig, 92.

¹²⁵ Robert E. Bell, *art. cit.*

de guerra, tendo Helena sido considerada por todos, de pleno direito, como esposa de Páris.

1.3.3. De volta ao lar: a conjugalidade de Helena

Não se verifica, em Homero, o desenvolvimento integral da relação entre Helena e Páris¹²⁶ desde o seu início¹²⁷, assim como também não se testemunha a narração dos acontecimentos que antecedem o décimo ano de guerra¹²⁸.

De acordo com Fredricksmeyer, a relação conjugal de Alexandre com Helena na epopeia é remanescente, em muitos aspectos, do de outros casais, uma vez que o narrador-poeta considera a sua união legítima¹²⁹, não ocorrendo, em situação alguma, qualquer referência a Helena como concubina do príncipe troiano¹³⁰. A confirmar este facto, podemos apontar as fórmulas lexicais usadas, que indiciam uma verdadeira relação familiar – tal como Helena trata Páris por

¹²⁶ Vd. s.v. «Páris», in Pierre Grimal, *op. cit.*, p. 355. Antes de parturir Príamo, Hécuba sonhara que dava à luz uma tocha. A interpretação deste sonho atribuía ao nascituro a causa da ruína de Tróia, que por isso tinha de morrer. Contudo, tendo sido abandonado no Monte Ida, foi acolhido pelos pastores que o salvaram, ignorando a sua origem. Páris foi o escolhido de Zeus, que o elegeu para juiz da contenda divina. Em E. *I.A.*, 1284 sqq., é-nos descrito um rústico e tranquilo cenário onde Páris se encontrava quando as deusas o encontraram. A este ambiente vai opor-se o desenrolar dos acontecimentos subsequentes, após o julgamento de que Zeus o incumbiu.

¹²⁷ Efectivamente, o desenvolvimento da história de amor deste casal é apenas retratada na sua última fase, «to mollify the impact of the tragic moments which may disrupt the illusion of external calmness in the protagonists' conduct if they are emotionally exaggerated» Vd. N. Zagagi, *art. cit.*, p. 64. Segundo a autora, as Epopeias Cíprias abordavam esta questão de modo distinto do drama e da poesia lírica, uma vez que, no primeiro caso, os poetas tendiam a descrever os factos menos explícitos da relação do casal. Na tragédia, por oposição, o que se pretende é explorar sentimentos e emoções que Gregos e Troianos manifestam relativamente aos esposos e ao conflito armado que se instalara. O facto de poetas líricos e dramaturgos tomarem partido, moral e emocionalmente, face à conduta dos protagonistas desta história de amor pode perturbar o equilíbrio emocional que caracteriza a poesia épica.

¹²⁸ As únicas referências ao passado são vagamente apresentadas em *Il.* III.46 sqq, 174 sqq, 242, 249, 441 sqq; XXIV.765 sq.

¹²⁹ Vd. *Il.* III. 122, 329; IV. 337; VII. 355; VIII. 82; XI. 369, 505.

¹³⁰ Vd. E. C. Fredricksmeyer, *op. cit.*, pp. 8-9.

marido¹³¹, também Alexandre lhe chama sua esposa¹³²; da mesma forma, Helena considera Príamo seu sogro¹³³ e Heitor seu cunhado¹³⁴. Por outro lado, encontramos na epopeia a representação de algumas cenas domésticas que, tomadas como indicativas da devoção conjugal e da fidelidade feminina, estabelecem evidente contacto com o retrato de outras esposas homéricas. Por exemplo, Helena é encontrada, nos seus aposentos, a fiar, primeiro por Íris, disfarçada de Laodice, e, posteriormente, quando Heitor procura Páris e o convence a regressar à batalha¹³⁵. Também o termo *philotes* usado em Homero, quer por Helena, quer pelos seus parentes por afinidade, para descrever a sua relação erótica com Páris, se enquadra nas normas conjugais homéricas. Além disso, *philos* e os seus cognatos podem referir-se à mútua relação entre uma esposa e a família do marido e aparece frequentemente unidos a *aidos* ('respeito' ou 'reverência'), que define as atitudes adequadas a adoptar relativamente aos membros da família.

No Canto XXIII da *Odisseia*, no momento em que Penélope reconhece Ulisses, a mãe de Telémaco tece um comentário em defesa de Helena que, de certo modo, caracteriza a relação erótica desta com Páris. Neste passo, quando Penélope afirma que Helena se uniu por amor num leito estrangeiro, a palavra *philotes* não supõe propriamente, de acordo com Backès, a paixão violenta e arrebatadora, nem tão pouco uma benévola docilidade. Na opinião deste crítico, o mesmo vocábulo serve para designar a relação de Ulisses com Calipso, quando o narrador-poeta conta que o herói homérico tinha forçosamente que repousar ao lado da ninfa na gruta profunda, apesar de os seus desejos terem cessado de corresponder aos dela¹³⁶. O facto de Helena se encontrar incapacitada de gerar descendência pode querer acentuar que a relação de Helena com Páris tem por base não a *philotes*, mas sim o *eros* ('paixão', 'desejo', 'pulsão erótica'), visto os Gregos tenderem a associar o *eros* à infecundidade. A propósito deste assunto, importará recordar um passo emblemático da *Ilíada*. No final do Canto III, Helena

¹³¹ // XXIV. 763.

¹³² // VI. 337.

¹³³ // III.172.

¹³⁴ // VI. 344, 355; XXIV.762.

¹³⁵ // III.125; VI.323 sq.

¹³⁶ Vd. Jean-Louis Backès, *op. cit.*, p. 30. Cf. *Od.* V.154-155.

e Páris unem-se sexualmente, enquanto Menelau procura, entre as tropas troianas, o seu adversário. Esta referência à consumação da relação sexual, associada ao destaque concedido à beleza física dos protagonistas – que lhes confere certa excepcionalidade no panorama das restantes personagens homéricas – realça o impulso erótico que determinou tal união. Não esqueçamos que Alexandre elegera Afrodite a mais bela das deusas, uma vez que esta lhe prometera Helena como a mulher mortal de insuperável beleza. Compreendia-se, por isso, que Páris não tivesse resistido à beleza de uma mulher que os Troianos consideravam deslumbrante como uma deusa imortal¹³⁷.

As referências a Helena, na *Odisseia*, são, todavia, em menor número, pelo que as suas características são mais insistentemente glosadas. Ao passo que na *Iliada*, como se viu, Helena é associada a Afrodite e, por conseguinte, à pulsão erótica, na *Odisseia*, o poeta estabelece um paralelo entre a mais bela mulher e a deusa Ártemis, logo a partir da primeira referência a Helena¹³⁸. Ártemis, a divindade da castidade que recusa a concretização sexual, é a patrona da maternidade no casamento, representando, por essa razão, a sexualidade “benigna” em contexto conjugal. Esta mudança na associação de Afrodite para Ártemis parece sinalizar a conversão de Helena de mulher apaixonada em esposa recatada e casta. Ao passo que, na *Iliada*, Helena tecia a história da guerra de Tróia, na *Odisseia*, ela encontra-se a fiar, aparecendo aos olhos do leitor acompanhada da sua roca¹³⁹. Sabe-se que, na sociedade e na cultura gregas, o acto de tecer se encontrava intimamente relacionado com o próprio acto de composição poética e com o universo feminino¹⁴⁰. Ora, esta transição do acto de tecer da *Iliada* para o de fiar da *Odisseia* é extremamente significativa. Maria Pantelia interpreta-a da seguinte forma:

«In the context of the *Odyssey* Helen is no longer weaving but spinning. In the Homeric world both spinning and weaving are parts of the domestic life of a married woman. Spinning, however, is the particular activity of women whose

¹³⁷ Cf. *Il.* III.157-158.

¹³⁸ *Od.* IV.122.

¹³⁹ Cf. Mihoko Suzuki, *op. cit.*, p. 64.

¹⁴⁰ Cf. H. Holmberg, *art. cit.*, p. 27.

marital status has been fully defined. When Homeric women enjoy peace and domestic harmony they appear spinning. When their domestic harmony is being threatened they resort to weaving»¹⁴¹.

De modo simbólico, Helena deixa, assim, de ser depreciativamente perspectivada como mulher adúltera e, portanto, de constituir uma ameaça real para o *oikos*. Esta Helena da *Odisseia*, regressada a Esparta, após o final da guerra, caracteriza-se, como notou W. B. Stanford por se ter tornado «repentant, industrious, hospitable, domesticated, and still beautiful»¹⁴². As palavras de Norman Austin dão conta da evidente reconfiguração a que foi submetido o carácter da heroína, no sentido de erradicar a sua ambiguidade congénita:

«Helen is no longer wild; her status has been resolved. She is not wife and mistress, but simply a wife; not Greek and Trojan, but simply Greek. Eros has been caged, and Helen's vagrancy is over once and for all. (...) How Helen was domesticated is left unsaid. It does not seem to matter. Bygones are bygones. Husband and wife, with youthful excesses behind them, can enjoy a comfortable middle age knowing that though they may grow wiser, they will never grow older»¹⁴³.

Para além disso, podemos estabelecer, a partir da *Odisseia*, um paralelo entre Penélope e Nausícaa, por um lado, e Ártemis, por outro¹⁴⁴. Esta equiparação poderá exprimir a conformidade da sexualidade de Helena com as normas conjugais homéricas. Com efeito, Nausícaa, como mulher jovem – por isso núbil – e atraente, constitui uma potencial ameaça ao regresso de Ulisses. Contudo, quando o herói a identifica com Ártemis¹⁴⁵, define-a como virgem, pelo que lhe atribui um papel não ameaçador. Quanto a Penélope, a sua sexualidade foi, na *Odisseia*, disciplinada, domesticada e socializada pelo vínculo matrimonial. Em face de toda a adversidade, Penélope vai manter-se casta até ao regresso do seu marido. Ora, este paralelo de Helena com Nausícaa e com Penélope, bem

¹⁴¹ Maria Pantelia, *op. cit.*, p. 37.

¹⁴² *Apud* Norman Austin, *op. cit.*, p. 72.

¹⁴³ *Idem, ibidem*, pp. 72-73.

¹⁴⁴ *Od.* VI.105, 151; XVII.37; XIX.54.

¹⁴⁵ *Od.* IV.151.

como a sua comparação com Ártemis, indicam que a sexualidade da filha de Zeus foi estrategicamente socializada pelo casamento, o que sustenta a sua caracterização como mulher não promíscua e, por conseguinte, casta.

Ainda que o paralelo estabelecido entre Helena e Ártemis possa significar uma reabilitação para a filha de Zeus, não deixa de ser irónica a comparação entre a deusa da virgindade e aquela que é vulgarmente conotada como a mais adúltera das mulheres. De acordo com Fredricksmeyer, «Despite its positive implications with respect to the *oikos*, moreover, Helen's comparison with Artemis suggests a subversion of *oikos*»¹⁴⁶. Efectivamente, esta analogia entre a divindade que recusa a esfera sexual e Helena pode constituir um primeiro indício da rejeição, por parte da mais bela mulher, da sua própria sexualidade na relação que mantém com Menelau. Uma vez que Ártemis presidia aos ritos de passagem das adolescentes, nos quais cada uma das jovens rejeitava temporariamente o futuro papel de esposa e de mãe, a sua associação a Helena sugeria a reintegração da rainha espartana no *oikos* de Menelau.

Tendo em conta o passado de Helena, a sua associação com Ártemis serve, em parte, para sublinhar que ela já não é a mesma mulher da *Ilíada*, subjugada ao poder de Afrodite, mas uma esposa casta que entretanto regressara ao ??????

De acordo com Mihoko Suzuki, Helena não se encontra confinada à esfera amorosa propriamente feminina. Ao projectarem os seus desejos impetuosos em Helena, uma mulher ameaçadoramente instável, os homens interpretam-na e culpam-na como palco de divisão e conflito. O poeta, contudo, representa a posição liminar de Helena como promovendo a integração e não a divisão, autorizando-a a uma participação imaginativa em ambos os mundos: o da guerra masculina e o da domesticidade feminina. Como qualquer mulher, e nomeadamente como Andrómaca, Helena pertence ao mundo da paz e da domesticidade, mas tal como os guerreiros gregos, ela encontra-se exilada da sua pátria¹⁴⁷.

¹⁴⁶ E. C. Fredricksmeyer, *op. cit.*, p. 42.

¹⁴⁷ Vd. Mihoko Suzuki, *op. cit.*, p. 39.

Na *Ilíada*, tanto o poeta-narrador como a própria Helena consideram, efectivamente, que Páris Alexandre é seu esposo legítimo, e muitos são os passos que o comprovam¹⁴⁸. Salientamos, a título meramente exemplificativo, uma situação particularmente elucidativa: no momento da morte de Heitor, juntam-se três mulheres com a finalidade de realizarem os rituais fúnebres – são elas Andrómaca, a esposa; Hécuba, a mãe, e Helena, a cunhada¹⁴⁹. Uma vez que a nenhuma outra mulher é permitida a participação neste ritual, e apesar de nenhuma referência explícita à situação matrimonial ser apresentada, indica-se que Helena faz, de facto, parte da família.

Importa, no entanto, salientar que Helena demonstra uma maior *philotes* para com o seu anterior marido do que para com Páris. Aliás, o termo *philos*, ou qualquer um dos seus cognatos, não é nunca usado por Helena em relação ao seu actual esposo, o que parece ser acrescidamente relevante, se se atentar na lealdade que a rainha vota ao seu primeiro marido¹⁵⁰. Quer isto dizer que, na perspectiva da própria Helena, não existe um vínculo relacional de obrigação mútua com Páris, o que a distancia de outros casamentos homéricos¹⁵¹.

Se, por um lado, Helena demonstra, no Canto III da *Ilíada*, maior lealdade para com o seu primeiro marido do que em relação a Alexandre, no Canto VI, a bela mulher rejeita explicitamente Páris, a sua loucura e a sua fraqueza¹⁵². Por outro lado, Helena considera que Páris não reúne as qualidades que deseja num marido – qualidades essas que Heitor detém. É por esta razão que a sua atitude para com Heitor diverge flagrantemente daquela que escolhe adoptar em relação a Páris, quando ela exorta a regressar ao campo de batalha.

A ilação que legitimamente se pode retirar parece ser a de que, na *Odisseia*, contrariamente à *Ilíada*, Helena assume plenamente a imagem de

¹⁴⁸ *Il.* III.329; III.337; VI.337; VII.355; VIII.82; XI.505; XXIV.765.

¹⁴⁹ *Il.* XXIV. 722 sqq.

¹⁵⁰ Junto às Portas Ceias, Helena, rememorando o seu anterior casamento e desejando o seu primeiro marido, confessa a Príamo o desejo de ter morrido antes de ter abandonado o seu tálamo espartano. Depois de Páris ter sido salvo por Afrodite, Helena, instigando-o novamente à batalha, diz-lhe que desejava que ele tivesse perecido às mãos do seu primeiro marido, este sim, um homem melhor que Alexandre. Vd. *Il.* III.139, 173-175, 428-433.

¹⁵¹ E. C. Fredricksmeier, *op. cit.*, p. 11. Cf. *Il.* VI.482, 495, 668; XXIV.710; *Od.* I.363; XVI.450; XIX.603, XXI.86, 357; XXII.324; XXIII.2, 8.

¹⁵² Cf. *Il.* VI.350-353. A fraqueza de Páris é apontada também por Heitor, ao opor a extrema beleza à flagrante insensatez do seu irmão. Vd. *Il.* III.39-45, 55-56.

esposa devotada, dissociando-se do poder destrutivo de um erotismo nefasto com que a tradição a tinha estigmatizado. Situando-se nos antípodas da conjugalidade, foi, todavia, sob o signo da atracção aniquiladora, do eros disruptivo, que a relação de Páris e Helena se desenvolveu.

1.3.4. O eros disruptivo

Como refere Mihoko Suzuki, tal como Eva e Pandora, Helena transformou-se no paradigma de todas as mulheres que trazem sofrimento ao homem¹⁵³.

Referindo-se às potencialidades caóticas e desordeiras e aos efeitos nefastos da beleza de Helena, observa François Jouan que «L'unique héroïne qui pût se dire fille de Zeus ne devait pas manquer d'attirer tous les coeurs à elle. C'est ainsi que les *Chants Cypriens* faisaient débiter très tôt les désordres provoqués par sa beauté»¹⁵⁴. De facto, foi a sua excessiva beleza e a real impotência de os homens lhe resistirem que terá feito desencadear a mais terrível das guerras. Por essa razão, não podemos convocar o nome de Helena sem imediatamente o associarmos à hecatombe da guerra, reduzindo o próspero esplendor urbano à mais completa desolação e ruína.

Se é inegável que qualquer guerra tem contornos apocalípticos, a de Tróia, em particular, foi ainda mais terrível por terem fracassado as negociações, já que nenhum diplomata se encontrou apto a suster o conflito, antes da queda de cidade. Desde o início que os aqueus enviaram embaixadores a Ílion, a fim de negociarem a devolução de Helena. Mas Páris havia subornado Antímaco, pelo recurso ao seu ouro, para que convencesse os companheiros a não restituírem a sedutora refém¹⁵⁵ – e esta não é, pois, a única vez que o príncipe troiano inviabiliza qualquer negociação por uma mulher que, de acordo com Backès, é um «Être à l'origine d'un massacre, c'est presque devenir un être de l'au delà, une

¹⁵³ Mihoko Suzuki, *op. cit.*, p. 13.

¹⁵⁴ F. Jouan, *op. cit.*, p. 156.

¹⁵⁵ Cf. *Il.* XI.124-125.

de ces puissances d'égarément dont l'intervention fait sortir les hommes d'eux-mêmes et de leur vie réglée par l'habitude»¹⁵⁶.

O efeito destrutivo que Helena e a sua funesta beleza provocam nos homens é sugerido por meio de um vasto repertório de epítetos usados por Homero para caracterizarem a sedutora filha de Zeus¹⁵⁷. Como vimos anteriormente, os atributos de Helena situam a sua beleza física e o seu erotismo num contexto inequivocamente bélico. Neste contexto, faz, pois, todo o sentido a associação de Helena com a deusa Ártemis, como sugere o epíteto que a caracteriza na fórmula – *ἄρτεμις χρυσαίχμη*¹⁵⁸. Esta expressão, cujo sentido será 'Ártemis das flechas de ouro' ou 'com flechas de ouro', convoca o poder aniquilador da deusa, de certo modo semelhante ao de Helena, cuja beleza acabou por ter consequências mortíferas.

Essa associação de erotismo e morte emerge repetidamente nos poemas homéricos. De facto, a *physis* atribuída por Zeus a Helena não era digna de menção pelos seus atributos morais sublimes, mas antes pela sua capacidade de gerar conflitos e guerras. Foi por esta razão que os chefes troianos murmuraram entre si que não se deviam, pois, admirar que Aqueus e Troianos combatessem há tanto tempo por causa duma mulher assim¹⁵⁹. Com efeito, a extrema beleza de Helena não é expressamente mencionada neste passo¹⁶⁰. O que importa salientar não é a semelhança, pela sua divina beleza, com os deuses, mas, sobretudo, o carácter terrível desta formosura, enfatizada pelo advérbio *αἴματι*¹⁶¹. Desta forma, é notória a contradição que o texto denuncia entre o espanto que se apossou dos guerreiros, ao contemplarem a beleza extraordinária de Helena, e o desejo de a verem partir. A este respeito, comenta Backès :

¹⁵⁶ Jean-Louis Backès, *op. cit.*, p. 20.

¹⁵⁷ Vd. supra «A beleza e a sedução», pp. 22 sqq.

¹⁵⁸ *Od.* IV.122.

¹⁵⁹ *Il.* III.156-160.

¹⁶⁰ Segundo Jean-Louis Backès, neste passo em que os anciãos troianos colocam em relevo a espantosa beleza de Helena, a palavra parece faltar. Devemo-nos, pois, contentar com uma tradução extremamente vaga – “uma tal mulher”. Efectivamente, o poeta nada mais fez que induzir o leitor, através duma expressão que, apesar de ambígua, se revela claramente superlativa. Trata-se, pois, de um efeito de amplificação hiperbolizante. Vd. Jean-Louis Backès, *op. cit.*, p. 25.

¹⁶¹ *Il.* III.158.

«La sagesse des vieillards troyens reconnaît l'apparition du tout autre, lui rend hommage, mais songe aussi à la nécessité de faire survivre l'ordre quotidien. Cette femme par qui est venue la guerre, cette femme dont le rapt, contrairement à l'habitude, ne peut pas faire l'objet de négociations efficaces, cette femme ne peut pas ne pas être en relation avec un monde admirable et terrifiant»¹⁶².

Por outro lado, enquanto mulher, Helena é, na perspectiva de Mihoko Suzuki, irremediavelmente objectificada e, nesse sentido, reduzida pelos guerreiros masculinos a um significante: eles limitam-se “lê-la” como um emblema de duplicidade, cuja significação dual, simultaneamente beleza divinizada e móbil de guerra, reflecte a sua ambivalência a respeito de um conflito que lhes trará tanto glória como morte. Enquanto pretexto para a guerra, *Helena* revela-se, necessariamente, uma palavra insuficiente para dar conta dos factos subsequentes¹⁶³. Todavia, o seu erotismo revelar-se-á destrutivo não apenas para Páris e para os Troianos, como afinal para todos quantos participaram naquela guerra.

Tanto Safo como Alceu retomam múltiplos tópicos homéricos no que toca ao papel determinante do desejo amoroso na queda de Tróia. Alceu, por exemplo, nos fragmentos 42 e 283 (L-P), apresenta uma condenação inapelável de Helena, responsabilizando-a pelo adultério e pela guerra¹⁶⁴. Por seu turno, Safo, se bem que acolhendo uma fraseologia e situações comuns à *Ilíada* e à *Odisseia*, desloca o acento tónico do contexto bélico para a exaltação da experiência amorosa. Na realidade, como demonstra Fredricksmeyer, Safo «invites at least a partially favorable assessment of Helen's behavior by using it to illustrate her claim that whatever one loves is *t? ?????t??*»¹⁶⁵. Problematizando intertextualmente as interpretações de Homero e Alceu, a poetisa de Lesbos reafirma a superioridade do amor sobre a guerra e, por extensão, do desejo feminino sobre o masculino.

O único texto esquiliano que refere a questão de Helena – a tragédia *Agamémnon* « (...) faisait d'Hélène un être à la fois abstrait et divin, une manière

¹⁶² Jean-Louis Backès, *op. cit.*, p. 25.

¹⁶³ Mihoko Suzuki, *op. cit.*, p. 43.

¹⁶⁴ Alceu, fr. 42 e 283 L-P.

¹⁶⁵ E. C. Fredricksmeyer, *op. cit.*, p. 119.

de Malédiction proche de la Némésis,...»¹⁶⁶. Com efeito, esta tragédia revela-se, para nós, de grande importância, na medida em que o carácter de Helena é objecto de um enquadramento dramático que explora precisamente a ambiguidade dos *topoi* tradicionais: o do adultério e o da responsabilidade pela Guerra de Tróia. Curiosamente, na tragédia esquiliana, encontra-se atestada uma série de neologismos relacionados com Helena que importa considerar. De acordo com Ésquilo, Tíndaro, o pai adoptivo de Helena, atribui àquela cujas núpcias foram disputadas com lanças, e por quem dois exércitos lutaram, um nome sonante, um nome que materializa a verdade. Assim, Ésquilo integra no texto grego «um jogo de palavras intraduzível em português, que explora a semelhança entre o nome *Helena* e a primeira parte de compostos com sentido de “destruidora”»¹⁶⁷. Desta forma, e de acordo com o seu nome, a sedutora mulher seria *helenas*, a ‘destruidora de navios’; *helandros*, a ‘destruidora de homens’; *helepolis*, a ‘destruidora de cidades’¹⁶⁸. Este jogo de palavras considera, metaforicamente, Helena um naufrágio, uma batalha e um sismo, em virtude da sua capacidade destruidora. Backès defende que aqui «le poète fait hommage à “quelque invisible” de ce visible accord entre le nom et le personnage. Mais justement, par ce biais, il suppose au dieu une raison, un savoir et presque un plan concerté. Le nom propre devient parlant, explicable; la singularité qu’il désignait perd de sa force. Le dieu manie les signes; il rend le destin déchiffrable»¹⁶⁹. É, pois, ominoso que a natureza de Helena seja marcada pelo estigma do seu nome.

Num outro passo da obra, encontramos, na boca do coro esquiliano, uma tripla identificação entre Helena, um jovem leãozinho e a Erínia: tal como uma pequena fera criada por um homem para seu deleite, necessita, inicialmente, de um peito materno e de um colo acariciador, e com o tempo vai mostrando o carácter da sua raça, acabando por manchar a casa do seu dono com o sangue do terrível repasto de destruição e morte, assim Helena, o «ornamento de riqueza,

¹⁶⁶ Cf. Jean-Louis Backès, «Hélène (et la Guerre de Troie)», in Pierre Brunel (dir.), *Dictionnaire des Mythes Littéraires*, Paris, Editions du Rocher, 1988, p. 712.

¹⁶⁷ Ésquilo, *Oresteia - Agamémnon*, Introdução, tradução e notas de Manuel de Oliveira Pulquério, Lisboa, Edições 70, 1998, p. 53, nota 71.

¹⁶⁸ Vd. Ésquilo, *Ag.* 689.

¹⁶⁹ Jean-Louis Backès, *op. cit.*, p. 33.

(...) uma flor de desejo»¹⁷⁰, se instala no palácio real de Tróia e, como uma sacerdotisa de *Ate*, seduz todos com a sua incomparável formosura acabando por revelar o amargo e cruel desfecho das suas funestas núpcias¹⁷¹. Segundo Backès, «on est loin aussi du calembour qui donne à Hélène comme une mission divine, qui en fait un instrument de la fatalité»¹⁷². Assim, torna-se notório o envolvimento religioso que emerge Helena num ambiente de terror sagrado, facto ampliado pelo desfilar de insultos que lhe são endereçados¹⁷³.

Com efeito, e como nota Sheila Murnaghan, Helena corporiza um paradoxo insolúvel: como prémio, ela é alvo de suprema valorização e é por ela que muitos guerreiros estão dispostos a lutar e a morrer; por outro lado, é uma mulher considerada adúltera, fonte e objecto de vergonha e, por isso, inculpada. É, efectivamente, indiscutível que «Helen is the most conspicuous instance of that perplexing, unstable union of seductiveness and treachery, of indispensability and unreliability, which the Greek imagination saw as intrinsically female»¹⁷⁴. Tanto no universo épico como no trágico, segundo Ingrid Holmberg, uma vez que o herói, agente activo e transformador, é invariavelmente masculino, « (...) both the obstacles to the male's progress *and* his goal are constructed as feminine»¹⁷⁵. Assim se compreende que *eros* disruptivo e feminilidade se revelem, deste modo, termos indissociáveis de um mesmo binómio, um binómio que Helena encarna exemplarmente.

¹⁷⁰ Ésq., *Ag.*, Introdução, tradução e notas de M. Oliveira Pulquério, Lisboa, Edições 70, 1992, 742.

¹⁷¹ Ésq. *Ag.*, 718 sqq.

¹⁷² Jean-Louis Backès, *art. cit.*, p. 712.

¹⁷³ Vd, por exemplo, Ésq. *Ag.* 63, 402-407, 799, 1455-1456.

¹⁷⁴ Sheila Murnaghan, «Recensão crítica a Norman Austin, *Helen and Her Shameless Phantom*», *Bryn Mawr Classical Review*, 94.10.07.

¹⁷⁵ Ingrid E. Holmberg, *art. cit.*, p. 22.

1.4. Sobre a culpa de Helena

Como refere Austin Norman, ainda a guerra de Tróia não tinha chegado ao seu epílogo e já Helena se encontrava perpetuada na tradição épica como a mulher que tinha caído duplamente em desgraça: da primeira vez, por ter entrado no leito de um forasteiro; mais tarde, ao ser retirada à força da cama do forasteiro e devolvida ao seu justo lugar, a cama do marido. Era este, conclui o autor,

« (...) the portrait of Helen as it was transmitted through the tradition in the Homeric poems – the woman who disgraced herself and betrayed her family and people. In the post-Homeric literary tradition Helen is again and again reviled, whether as a treacherous wife or as the libertine who preferred pleasure to honor»¹⁷⁶.

É natural, portanto, que o papel mais recorrente de Helena na Antiguidade seja o de uma mulher em julgamento. Como nota Maria Pantelia, «Helen appears often in a trial situation centering on indictments or apologies for her»¹⁷⁷.

Na *Iliada*, logo nos primórdios da sua tradição literária, a conduta de Helena é marcada por uma radical indecidibilidade. Mihoko Suzuki levanta, a esse respeito, importantes questões que importa considerar: os guerreiros dizem lutar pela sua posse – mas será Helena, de facto, a causa da contenda? Diz-se que ela fugiu com Páris – mas foi a isso obrigada por Afrodite? Como mulher de Menelau e de Páris, será ela grega ou troiana?¹⁷⁸

Numa primeira impressão, Helena desempenha uma função meramente ancilar na vasta trama de acontecimentos que determinam a evolução da Guerra

¹⁷⁶ Norman Austin, *op. cit.*, p. 2.

¹⁷⁷ Maria Pantelia, *op. cit.*, p. 82.

¹⁷⁸ Mihoko Suzuki, *op. cit.*, p. 18.

de Tróia¹⁷⁹, mas ocasiões há em que a heroína se revela uma peça fundamental na vasta e complexa engrenagem dos factos em que se vê implicada. Se é indiscutível que a presença de Helena se revela central, como agente catalisador da guerra, a progressão episódica do conflito acaba por remeter a personagem para uma clara subalternidade. Quer isto dizer que o seu protagonismo se encontra diluído na progressão do intricado emaranhado de factos que sobrevieram à sua partida para Tróia. Torna-se, então, pertinente a perplexidade formulada por Backès: «Mais ce rapt lui-même a-t-il la moindre importance, la moindre allure, si, un instant, on oublie ses conséquences?»¹⁸⁰. A resposta será, certamente, negativa, já que, com inegável plausibilidade, se pode vaticinar que Helena seria praticamente desconhecida se tivesse permanecido em Esparta.

Em Homero, a estratégia de tratamento de Helena revela-se extremamente discreta, aliás tal como a forma de aceder aos sentimentos de repúdio e hostilidade que outras personagens exprimem a seu respeito. Com efeito, é através da própria filha de Zeus e dos seus comentários que conhecemos o ódio a ela votado por Gregos e Troianos¹⁸¹. As reiteradas menções de Helena à sua *hamartia*¹⁸² e o ódio que manifesta por Páris, que cessara de amar havia longo tempo¹⁸³ – se é que alguma vez o amara –, parecem constituir o único sintoma de perturbação a ameaçar o equilíbrio emocional que atravessa os poemas homéricos.

Nas epopeias homéricas, Helena é, acima de tudo, uma personagem controversa, cujas acções diferentes pessoas perspectivam de forma também discrepante¹⁸⁴. Na epopeia não é, portanto, possível apurar se Helena partiu espontaneamente para Tróia ou se, ao invés, foi levada contra a sua vontade, em oposição ao que se verifica em relação a Briseida, que se sabe ter partido a contragosto. Em relação a Helena, o texto revela-se frequentemente ambíguo, quando não mesmo contraditório.

¹⁷⁹ Cf. *Il.* II.160 sqq, 176 sqq; *Od.* IV.145; XI. 438.

¹⁸⁰ Jean-Louis Backès, *op. cit.*, p. 5.

¹⁸¹ Cf. *Il.* XXIV. 768 sqq. Como documenta Zagagi, os Troianos canalizaram, antes, o seu ódio contra Páris, ao passo que Penélope compreendia os motivos de Helena. Vd. N. Zagagi, *art. cit.*, p. 63, nota 4.

¹⁸² Cf. *Il.* III, 173 sqq, 241 sq, 404; VI. 344, 356; XXIV. 764; *Od.* IV. 145, 360 sqq.

¹⁸³ Cf. *Il.* III. 406 sqq, 428 sqq; VI. 349 sqq. Vd. também nota anterior.

¹⁸⁴ Vd. *Il.* XXIV. 774-775.

Se bem que Helena é, em diversos passos, tratada como uma mera mulher, ela detém, apesar de todas as condicionantes, alguma margem para as suas motivações humanas e para a sua decisão pessoal¹⁸⁵. Contudo, é igualmente verdade que, tal como acontecia com a Guerra de Tróia, também o carácter de Helena é, frequentemente, descrito como sendo pré-determinado pelos deuses. Kenneth Mayer defende que «Helen, like Pandora, was a construct specifically designed to bring misery to mortals, and (...) her creation served as an *aetion* for wars in general»¹⁸⁶. Torna-se, pois, problemático avaliar o seu grau de autonomia e de responsabilidade sobre o curso dos acontecimentos. A opinião de Maria Pantelia parece-nos bastante conciliadora a este respeito, pois, de acordo com a autora, Homero investiu a figura de Helena de uma mistura de responsabilidade e ausência de poder efectivo que constituem a verdadeira essência do trágico¹⁸⁷.

Alguns exemplos concretos poderão, porventura, servir para nos elucidar a este respeito. Por exemplo, no discurso de Nestor, o velho condutor de carros, não é óbvio se ?????? é um genitivo subjectivo ou objectivo¹⁸⁸. Se aceitarmos a primeira hipótese, que Fredricksmeyer considera a mais plausível, «as batalhas e gritos» referem-se a Helena e indicam que ela terá sido abduzida à força; mas, se «as batalhas e gritos» são devidos a ela, o que é igualmente aceitável, será então a hipótese contrária a mais lógica. Noutros passos, os Gregos atribuem, de forma resoluta, as baixas sofridas a Helena (?????? e??e?a)¹⁸⁹.

Posteriormente, também Aquiles, ao protestar contra a tomada de Briseida por Agamémnon, deixa no ar a interrogação em torno da causa da estada do exército aqueu em Ílion – não terá sido ?????? e??e?a¹⁹⁰? Terá sido essa, na verdade, a razão que o induziu ao combate, como ele próprio afirma, uma vez que se encontra em terra estranha a combater e??e?a ???eda??? ??????¹⁹¹. Como notou Fredricksmeyer, e??e?a «can mean “because of” and be strictly motivational, or it can mean “for the sake of” in the sense of “to do pleasure or service to”

¹⁸⁵ Cf. *Il.* III.174.

¹⁸⁶ Kenneth Mayer, *art. cit.*, p. 9.

¹⁸⁷ Cf. Maria Pantelia, *op. cit.*, p. 30.

¹⁸⁸ Cf. *Il.* II.355-356. Sobre este assunto vd. E. C. Fredricksmeyer, *op cit*, p. 32.

¹⁸⁹ Cf. *Il.* II.161, 177.

¹⁹⁰ *Il.* IX.339.

¹⁹¹ *Il.* XIX.325.

someone»¹⁹². Neste sentido, a primeira interpretação remete-nos para a culpa de Helena, por ter livre e espontaneamente embarcado para Ílion; a segunda, para a natureza involuntária da sua estada em Tróia, sendo essa a razão pela qual os Gregos lutam – por causa dela. Ao passo que as duas primeiras situações apontadas¹⁹³ podem, pela sua ambiguidade, ser interpretadas duplamente, a terceira¹⁹⁴ representa, pelo contexto em que ocorre, uma referência à *causa* e não à *culpa*. Assim, Helena constitui tão-só um pretexto para a guerra, que visava trazer a destruição a Tróia e a agonia aos Troianos e aos Aqueus.

Outra situação em que o vocabulário usado não permite dilucidar impasses interpretativos é o episódio em que Alexandre, depois de ter sido repreendido e instigado ao combate por Menelau, aceita combater *αμφι* *τις* *αυτου* *μας*?¹⁹⁵. Não obstante, e de acordo com Fredricksmeyer, quando a preposição *αμφι* *τις* regendo dativo, diz respeito a coisas ou pessoas, tem sempre o sentido neutro de «about or concerning»¹⁹⁶. Desta forma, e na óptica do mesmo autor, ambas as situações anteriormente mencionadas poderão indiciar que Helena viajou com Páris por sua própria e livre vontade.

No entanto, a culpa é, em diversos momentos da epopeia, admitida pela própria filha de Zeus. Efectivamente, no momento em que a esposa de Páris se lamenta, junto de Príamo, por não ter perecido antes de seguir o seu filho, o uso da forma verbal *επι* *μας*?, neste contexto, permite-nos, como notou Fredricksmeyer, considerar a partida da rainha troiana como intencional¹⁹⁷. Acresce que o emprego, em múltiplos passos, do vocábulo *κατα* ou seus derivados, por Helena, que a si mesma atribui o apodo de *cadela*, reitera os sentimentos de culpa excruciante e de desgosto alojados no seu *κατα*?¹⁹⁸.

¹⁹² E. C. Fredricksmeyer, *op. cit.*, p. 33. Cf. *Il.* I.336, onde *επειτα* assume um sentido meramente motivacional.

¹⁹³ *Il.* II.161, 177.

¹⁹⁴ *Il.* IX.339.

¹⁹⁵ *Il.* III.70, 91.

¹⁹⁶ E. C. Fredricksmeyer, *op. cit.*, p. 34.

¹⁹⁷ *Il.* III.173-174. Outros exemplos podem ser vistos em *Il.* II.524; IV.202; IX.44; X.194; XXIV.327. Cf. E. C. Fredricksmeyer, *op. cit.*, p. 34.

¹⁹⁸ *Il.* III.180; VI.344, 356. Linda Clader explica esta imagem à luz das múltiplas referências homéricas aos cães necrófagos que se banqueteiavam com carne humana. Para um herói épico, a possibilidade de constituir presa de um cão, ao invés de receber honras fúnebres condizentes com o seu estatuto, representa uma temível ameaça. Refere a autora: «In other words, dogs often seem to represent an obstacle in the traditional hero's path to an honorable death. The fact that Helen calls herself a *κατα*? always in the context of the Trojan War would suggest that the basis of

Também o termo *ἄμνηστος*, usado por Helena, num momento em que se encontra defronte a Heitor, no decurso do retrato que traça de si própria, nos parece particularmente eloquente¹⁹⁹.

Inscrevendo a autocaracterização de Helena no contexto da confrontação bélica, pode considerar-se a sua assunção como o reconhecimento da liberdade de escolha que aquela exerceu ao seguir Alexandre e, por extensão, da causa da guerra e do sofrimento gerado, tanto a Gregos como a Troianos.

Por outro lado, a aproximação de Helena e de Aquiles poderá ajudar-nos a compreender a razão pela qual a rainha é tão odiada. Se atendermos ao início da epopeia, verificamos que o objecto do canto de Homero é a *menis* de Aquiles. Ora, se essa cólera é digna de ser cantada, é porque ela comporta algo de extraordinário. Com efeito, a *menis* de Aquiles torna-se relevante pelas consequências nefastas que desencadeia²⁰⁰. Mais ainda, embora ambos os heróis se apresentem como casos singulares na *Ilíada* – uma vez que têm consciência da sua própria morte – e assumam funções claramente distintas na economia da epopeia, Aquiles e Helena encontram-se consorciados pelo uso de um mesmo vocábulo na descrição que Aqueus e Dândanos tecem sobre eles. Na verdade, ambos os heróis são descritos como sendo *ῥήματα* para a Humanidade²⁰¹. Ao passo que Aquiles deseja morrer para pôr fim à guerra e desfazer o sofrimento causado, Helena declara ter preferido sucumbir a originar este conflito.

Desta forma, K. Mayer defende que «There seems to be a deep-seated awareness within the poem that the war arises from the transmission of *eris* through Helen and Achilles»²⁰². Por outras palavras, tal como a partida de Helena de Esparta põe fim ao seu papel de mulher e de mãe, também a retirada de Aquiles põe termo ao seu papel de guerreiro; ao passo que a abdução de Helena determina o início da guerra, a retirada de Aquiles ocasiona os confrontos bélicos que constituem os acontecimentos narrados na *Ilíada*.

her self-reproach may be connected with the terrible threat that dogs represent to heroes». Cf. Linda Lee Clader, *op. cit.*, p. 18.

¹⁹⁹ *Il.* VI. 344.

²⁰⁰ *Il.* I.3.

²⁰¹ Cf. *Il.* III.50-51; XXII.288.

²⁰² Kenneth Mayer, *art. cit.*, p. 13.

Contrariamente a estas situações, que quase nos persuadem do carácter incontroverso da culpa que a Helena cabe no conflito, revela-se igualmente significativo o episódio em que Páris, regressado do campo de batalha, convida Helena a entrar nos seus aposentos e evoca o momento em que a raptou, nos seus navios, e a ela se uniu pela primeira vez²⁰³. Trata-se, com efeito, de um momento que pode ser interpretado como uma revisitação ou reencenação do episódio de sedução original. Parece-nos, pois, oportuno sublinhar que o verbo *ἀπαγαγεῖν* convoca, em Homero, semas relacionados com a força, pelo que a partida de Helena terá, deste ponto de vista, sido coerciva, mitigando-se, deste modo, a culpa que, noutras situações, a rainha em voz própria admite. No entanto, a posição assumida por Helena não a iliba de responsabilidade – de facto, a deslumbrante rainha responde, enfurecida, a Páris e recusa-se a segui-lo. Todavia, receando a fúria de Afrodite, acaba por assentir. Nesse momento, Helena critica amargamente Alexandre pela sua fraqueza no combate frente a Menelau, mas revela-se incapaz de resistir à declaração amorosa que Páris profere, rendendo-se ao desejo do marido²⁰⁴.

De acordo com Fredricksmeyer, a noção homérica de dupla motivação encontra-se patenteada na convergência das vontades divina e humana que se concertam numa mesma finalidade ou projecto: «human actions are given motivation simultaneously on the human and divine levels»²⁰⁵. Por outras palavras, se bem que a acção humana pudesse engendrar um resultado em tudo análogo, mesmo faltando essa influência, a acção divina constitui um reforço da humana. A cena amorosa anteriormente descrita ilustra exemplarmente esta ideia. No momento em que Helena afirma que a deusa grega do amor a levará até junto de um homem que será caro à própria Afrodite²⁰⁶, a caracterização da divindade, que representa o poder inelutável da atracção sexual, revela-se significativamente expressiva e a sua influência é uma realidade iniludível. Como acontece com qualquer povo religioso, a noção de dupla motivação constituiria uma forma de os Gregos abordarem determinada questão – isto é, apesar de

²⁰³ // III. 443-444.

²⁰⁴ Cf. // III.447-448.

²⁰⁵ E. C.Fredricksmeyer, *op. cit.* p. 36.

²⁰⁶ // III.401-402.

exercerem um certo grau de livre-arbítrio, os humanos não podem ser totalmente responsabilizados pelos seus actos, visto existir uma subordinante e imperativa vontade divina. Para os guerreiros, Helena, como *casus belli*, reflecte a sua ambivalência em relação à inextricável dualidade de glória e morte que define o código heróico. Os combatentes projectam a sua ambivalência nesta autoridade – simultaneamente a sua aspiração de glória e o seu temor da morte – no putativo objecto da guerra, Helena, a beleza terrível. Como refere Suzuki, apesar da centralidade aparente da rainha espartana no episódio de guerra, ela, na verdade, serve de uma espécie de bode expiatório, permitindo às tropas fortalecer a sua comunidade de armas²⁰⁷.

Uma leitura mais atenta da *Iliada* permite-nos ainda verificar que, em parte nenhuma, os beligerantes aqueus lançam sobre a protagonista o anátema da responsabilidade pela guerra, sendo ela mesma que se autocritica²⁰⁸; quanto aos Troianos, a filha de Zeus afirma que eles a temem e a detestam²⁰⁹. Contudo, e na óptica de Backès, «Homère acceptait bien que la plèbe de Troie s'en prenne à Hélène, mais les meilleurs, Priam, ses conseillers, Hector, ne pouvaient pas ne pas la respecter»²¹⁰. Príamo e Heitor consideram-na, pois, a origem da guerra, mas jamais a culpada²¹¹. Se os Troianos, muito embora reconheçam que a sua presença em Tróia se deve inteiramente aos deuses, acusam a sua funesta permanência em Ílion, Príamo sai em sua defesa, na convicção de que tudo é imputável a uma vontade divina²¹². No entanto, Helena lamenta-se de que todos os familiares de Páris, à excepção de Príamo e Heitor²¹³, a exprobram e tratam com desdém, o que poderá ser simplesmente interpretado como uma tentativa, por parte de Helena, de hiperbolizar o seu *pathos*.

Uma situação que pode ilustrar a ambiguidade da culpa da heroína é descrita, por duas vezes, no Canto II da *Iliada* – trata-se dos soluços de

²⁰⁷ Mihoko Suzuki, *op. cit.*, p. 19.

²⁰⁸ Vd. *supra* nota 196.

²⁰⁹ Cf. *Il.* III.775.

²¹⁰ Jean-Loius Backès, *art. cit.*, p. 713.

²¹¹ Cf. *Il.* III.50; 160; 164-165.

²¹² De acordo com Jean-Louis Backès, «il semble bien que ni “responsable”, ni “coupable”, ni même “cause” ne soient des équivalents exacts pour le grec ἀλλοτρίως. Or ce sont les dieux qui sont ἀλλοτρίως». Cf. Jean-Louis Backès, *op. cit.*, p. 25.

²¹³ Cf. *Il.* XXIV.762-775.

Helena²¹⁴. Não nos é possível concluir se estes soluços são uma consequência da sua partida forçada, involuntária, para Tróia, ou, pelo contrário, sintoma do seu arrependimento. No entanto, concordo com Backès, que considera que o contexto em que cada uma das situações ocorre é desfavorável à segunda destas interpretações, porquanto, em ambos os casos, se alude ao desejo manifestado pelos aqueus de vingarem os soluços de Helena²¹⁵. Todavia, a filha predilecta de Zeus assume explicitamente, em vários passos, a sua culpa pelo deflagrar da guerra²¹⁶. Esta pode ser, parece-me, um forma de a esposa de Páris intentar atenuar a sua responsabilidade pessoal, apresentando-se como vítima de um decreto divino que regulou o seu percurso, bem como o de Páris. Nesta perspectiva, importa atender ao diálogo que mantém com Afrodite, onde Helena acusa a deusa, atribuindo-lhe a responsabilidade do seu adultério²¹⁷. Num outro passo, a filha de Zeus defende-se, num momento de estranha cumplicidade com Heitor, asseverando-lhe que os deuses lhes reservaram um pérfido destino – desgraçados os dois! – a fim de que fossem, nas gerações vindouras, objecto de glorificação pelos poetas²¹⁸. Esta ideia de predestinação é defendida por Backès, que considera que «Un phénomène extraordinaire doit avoir une cause hors du commun»²¹⁹. Tal concepção parece encontrar-se em perfeita consonância com o carácter dos heróis homéricos, que preferem uma vida curta e gloriosa, merecedora de louvores, a uma vida longa e inglória²²⁰.

Uma vez mais, estabelecer um paralelo entre Helena e Aquiles pode revelar-se frutífero para a compreensão da complexidade e ambiguidade da filha de Zeus. A este propósito, notou Mayer que o filho de Tétis «by representing divine succession and by his quarrelling with Agamemnon, serves to bring strife – *Eris* – from the realm of the gods into the earthly political sphere»²²¹. Na verdade, Helena fora engendrada por Zeus, a fim de encarnar o *Eros*, e, consequentemente, trasladar o conflito para o domínio matrimonial e familiar.

²¹⁴ Cf. *Il.* II.356, 590.

²¹⁵ Vd. Jean-Louis Backès, *op. cit.*, p. 21.

²¹⁶ Vd. *supra* nota 196.

²¹⁷ Cf. *Il.* III.399 sqq.

²¹⁸ Cf. *Il.* VI.349; 357.

²¹⁹ Jean-Louis Backès, *art. cit.*, p. 711.

²²⁰ Cf. *Od.* VIII.577-580; *Eur. Hel.* 41; *Isócr. Hel.* 17; *Apol. Epit.* 3.1.

²²¹ Kenneth Mayer, *art. cit.*, p. 13.

Na *Ilíada*, tendo desmistificado o estatuto de Helena como bode expiatório e signo, o poeta introdu-la no poema, no Canto III. Contrariamente ao que seria de esperar, as dificuldades de interpretação aumentam quando Helena entra no poema. O poeta não faculta um retrato compreensivo da personagem; opta antes por delinear os seus contornos difusos, quer como signo indeterminado, quer como mulher com uma subjectividade interior inapreensível. Os Gregos não viram a rainha de Esparta durante vinte anos e, conseqüentemente, ela transformou-se, aos seus olhos, numa abstracção, quase num fantasma. Os troianos aceitaram Helena no seu mundo, mas a sua presença parece torná-la ainda mais enigmática do que a sua ausência. Enquanto mulher forasteira – e adúltera –, a sedutora Helena é, para a maior parte dos troianos, uma presença inassimilável, duplamente o Outro, nas palavras de M. Suzuki. Se, para alguns, Helena é como uma deusa, para outros, corporiza a desgraça e a dor: em qualquer dos casos, nunca é uma mera mulher de quem se fala, mas um ser exaltado ou sinistro, que questiona o domínio da normalidade e a esfera do real²²².

Suzuki demonstra como, ao passo que o poeta da *Ilíada* retratou Helena como uma personagem investida de subjectividade, mostrando ao mesmo tempo como ela fora reduzida a um ícone, uma vez que, enquanto bode expiatório da guerra ela transformou-se, para os guerreiros gregos, num símbolo e perdeu o seu estatuto real; na *Odisseia* ela será concebida como um emblema da duplicidade da poesia, transformando-se agora no bode expiatório do próprio poeta, isto é, assume um papel amplamente funcional. Através desta mudança na representação de Helena pode discernir-se, portanto, uma alteração substancial nos valores das duas epopeias. No poema mais antigo, Helena, tal como Aquiles e o poeta, possuía um poder imaginativo que incluía várias dimensões, mas, no poema posterior, a sua pluralidade converte-se em duplicidade. Ao sobrecarregar Helena com a duplicidade da *Ilíada* e da própria poesia, o poeta abre espaço para o seu próprio poema e para a sua heroína. O poeta transfere a subjectividade de Helena na *Ilíada* para a sua prima, Penélope, e coloca-a em confronto com ela, agora reduzida a um emblema estático com sentidos antitéticos, relegados para

²²² Cf. Mihoko Suzuki, *op. cit.*, pp. 34-35.

um desenvolvimento inconsequente na subintriga da epopeia. Nota o autor que se a *Ilíada* foi o poema de Helena, a *Odisseia* é o de Penélope²²³.

No Canto XXIII da *Odisseia*, somos confrontados com um argumento que, ao considerar os deuses culpados pelo desvario de Helena, abona em sua defesa: ao reconhecer Ulisses, Penélope expõe o seu ponto de vista acerca da culpa de Helena. Segundo a fiel esposa, teria sido, efectivamente, um deus que inflamara em Helena o infame desejo, porquanto jamais o seu coração concebera a ideia da falta funesta²²⁴.

No que concerne à responsabilidade de Helena na sua partida para Tróia, Backès refere o seguinte:

«Si l'on admet que n'est pas à sa place dans Homère une explication en termes psychologiques et juridiques (...) on devra se plier au mode de pensée qui nous a paru s'affirmer dès le début de l'*Iliade*, et poser la question de savoir qui a conduit Hélène à Troie. La réponse n'est donnée que dans l'*Odyssée*, par Hélène elle-même»²²⁵.

De facto, é a própria esposa de Páris que manifesta o seu arrependimento pelo desvario em que Afrodite a fizera incorrer, ao conduzi-la para Ílion, exilada da sua pátria e longe do esposo querido²²⁶. Ora, para além da clara referência a um nome próprio, como responsável – Afrodite –, é-nos apresentada a noção fundamental de desvario – a *?t?* –, um instrumento utilizado de modo a originar um acto extraordinário. Esta noção é, segundo Backès, transversal a ambas as epopeias. Apesar de Homero considerar a *?t?* como um nome comum, esta tende a personificar-se ou mesmo divinizar-se, dado que mantém uma estreita relação

²²³ Cf. Mihoko Suzuki, *op. cit.*, p. 73. É uma curiosa coincidência que a Penélope da *Odisseia* siga, nas suas encarnações literárias posteriores, o destino da Helena iliádica. Assim como a ambiguidade de Helena é reduzida a dualidade e duplicidade na *Odisseia*, também as questões relativas a Penélope deixarão de ser mantidas em suspensão delicada, mas vão fragmentar-se e reificar-se: ela torna-se, na tradição posterior, quer a esposa casta e paciente, quer a mãe de Pã, perfilhado por todos os pretendentes. Como mãe de Pã, o patrono divino dos poetas, e tal como Helena, transforma-se também numa figura associada à promiscuidade desestabilizadora da poesia. Cf. Idem, *ibidem*, p. 91.

²²⁴ Cf. *Od.* XXIII.218-244.

²²⁵ Jean-Louis Backès, *op. cit.*, p. 21.

²²⁶ Cf. *Od.* IV. 261-262.

com os deuses²²⁷. A *??* é responsável pela ruptura entre a normalidade que tipifica o mundo humano e determinados actos extraordinários com consequências notáveis e importantes, chancelados pela intervenção divina.

De acordo com parâmetros mais racionais, a noção de desvario é passível de ser abordada de dois modos: pode representar um subterfúgio de desresponsabilização ou uma estratégia de lançar a culpa sobre um ser superior e dotado de razão. No entanto, afirmar que Helena foi tocada pela 'loucura' de Afrodite não a isenta de responsabilidade – permite apenas considerá-la como vítima e, apesar de não ser deusa, confirmar o seu contacto com Afrodite e, por conseguinte, com o sagrado²²⁸. M. Pantelia, por seu turno, defende que «Aphrodite is not only the reason for the beginning of the war but she is also responsible for its continuation. Helen and Paris are the tragic instruments and all the other Greeks and Trojans victims of her destructive power»²²⁹.

No que se refere aos poemas épicos, e concretamente à *Ilíada*, somos, pois, forçados a reconhecer a irresolvida ambiguidade com que Helena nos é descrita e a diversidade de interpretações que o carácter da filha de Zeus tem suscitado. Por essa razão, poderemos sempre questionar a originalidade das passagens em que surgem visões tão distintas. Sobre este assunto, Backès considera que «il sera toujours possible de dire que l'un des deux passages n'appartient pas à l'*Ilíade* primitive, qu'il a été ajouté par un remanieur qui avait, sur la culpabilité ou l'innocence d'Hélène, des idées bien arrêtées»²³⁰, acrescentando ainda que «L'inconvénient de cette démarche, c'est qu'elle aboutit seulement à semer le doute sans jamais parvenir à le résoudre»²³¹.

Se a grande maioria dos críticos tem chegado – em virtude da profunda complexidade e das tensões latentes que a figura corporiza – a conclusões dissonantes, dando conta ora de uma Helena pérfida e traidora, ora compondo o retrato de uma mulher honesta e dócil, torna-se, pois, lícito admitir a permanência do dubitativo e do incerto, isto é, a completa ambiguidade no que toca à questão

²²⁷ Jean-Louis Backès, *op. cit.*, p. 22.

²²⁸ Sobre este assunto vd. Jean-Louis Backès, *op. cit.*, p. 22.

²²⁹ M. Pantelia, *op. cit.*, p. 21.

²³⁰ J. L. Backès, *op. cit.*, p. 21.

²³¹ Idem, *loc. cit.*

da culpa de Helena. É, precisamente, esta natureza dual que Linda Clader acentua, ao caracterizar a figura que emerge dos poemas homéricos:

«The Helen who appears in the action of the *Iliad* and the *Odyssey*, then, is a many-faceted character. She can be a positive force, as she portrays herself in her tale of Odysseus in troy, but she can also be destructive, as in the parallel tale told by Menelaos. She is strongly identified with Aphrodite, and her relationship with that goddess appears to be as dangerous as it is supportive. She comes into contact with the central themes of both epics through her association with poetry: she represents the shining but deadly goal of the Trojan War, and participates in the world of unreality – the world of *??pe????* – from which Odysseus is struggling to emerge. Though terrible to behold, she is attractive not only because of her beauty but also because of her extraordinary powers of recognition and prediction; and although she will be the cause of the poetic immortality of the great heroes and the more literal immortality of her husband, still Menelaos is burdened with a sadness that seems again to have been brought about by Helen. In short, she appears to have a dual nature which is reflected in many of her relationships and activities (...)²³².

A despeito desta caracterização por vezes ambivalente, considero que Homero não terá pretendido condenar, ou sequer acusar, a conduta seguida pela rainha de Esparta. É esta também a posição de M. Pantelia que afirma categoricamente que «Homer has no condemnation of Helen in his masterful picture of her»²³³. Contudo, considerando a lucidez e prudência patentes na posição perfilhada por Príamo, na *Ilíada*, parece-nos plausível que o poeta tenha optado por veicular o seu ponto de vista pela boca do rei troiano, o que corrobora a ideia apontada na *Odisseia*, de acordo com a qual a sedutora mulher fora levada para Tróia por Afrodite. Exibe-se, desta forma, uma Helena que é vítima das maquinações divinas, facto que inquestionavelmente contribui para a glorificação sublimadora da filha de Zeus.

²³² Linda Lee Clader, *op. cit.*, p. 40.

²³³ Maria Pantelia, *op. cit.*, p. 25.

No prólogo dos *Cypria*, não é apresentada a solução *ad hoc* de Zeus para o problema da sobrepovoação da Terra, mas antes uma explicação para os confrontos entre os humanos em geral.

Zeus, que havia chamado Helena à criação, unindo-se fosse a Leda, fosse a Némesis, optou por suprimir, devido a preocupações políticas, os desejos eróticos e casar Tétis com um mortal, de cuja união haveria de nascer Aquiles. A Guerra de Tróia foi, com efeito, o resultado da intersecção destes dois acontecimentos – o nascimento de Helena e as bodas matrimoniais de Peleu e Tétis. Segundo Kenneth Mayer, a aproximação destas duas correntes desencontradas afigura-se como um empreendimento político público, com o propósito de solucionar uma questão de adultério privado e familiar. A concretização deste plano mantém, pois, em estreita relação os planos da criação impura e da sucessão divina²³⁴. Nesta sequência, Helena teria, tal como Aquiles, sido engendrada como resultado de um capricho divino que, uma vez mais, iliba a filha de Zeus de qualquer responsabilidade no conflito despoletado.

Se, como já foi anotado, na épica se detecta uma visível tendência no sentido de salvaguardar a equidade emocional na descrição de acontecimentos e personagens, na lírica e no drama, os autores tentaram sobretudo rendibilizar poeticamente as emoções e os sentimentos despertados quer pelos Gregos quer pelos Troianos.

Dois dos mais famosos poetas líricos da antiguidade, Safo e Alceu, apresentam um ponto de vista muito particular na abordagem da culpa de Helena. Ao passo que Alceu, na sua visão mais realista que romanesca, esboça a sua acusação de Helena, lançando sobre a filha de Zeus o estigma da culpa da destruição de Tróia, e apresentando, como contraponto ético, o carácter de Tétis, a fiel esposa de Peleu e modelo de todas as virtudes conjugais²³⁵, Safo, nas palavras de Zagagi, «evades the moral issue involved in Helen's betrayal of her husband, depicts her as a woman who as materialized to perfection, and without any misgivings, what to the poetess was the most beautiful thing – namely love»²³⁶.

²³⁴ Kenneth Mayer, *art. cit.*, pp. 13-14.

²³⁵ Vd. Alceu, fr N 1 L-P e fr B 10 L-P.

²³⁶ N. Zagagi, *art. cit.*, p. 65. Vd. Safo, fr 16-1-20 Voigt.

Safo, desviando-se da senda de revisionismo moralista percorrida por Estesícoro, acolhe a representação homérica de Helena, arrogando-se, no entanto, permissão para reinterpretar subjectivamente o mito. Nesta óptica, Helena concretiza modelarmente o sentimento amoroso, e é precisamente essa a pedra angular do tratamento poético que Safo lhe dispensa. Como nota Norman Austin, na ode de Safo, a figura de Helena é introduzida «as Sappho's mythological *paradeigma*, the model she presents to support her argument that beauty is not an absolute value but a subjective judgement driven by desire»²³⁷. Em Safo, Helena constitui, pois um *exemplum* mitológico ao serviço de um encómio do amor. O facto de ser apresentada como filha de pais mortais, e não de Zeus e Leda, comprova que Safo a considera enquanto amante humana, explorando a sua funcionalidade demonstrativa.

No Fragmento 16, no âmbito do tríptico de figuras femininas evocadas, Helena ocupa uma posição de evidente protagonismo. Contrariamente ao que é habitual – isto é, Helena ser considerada como paradigma do feminino execrável e desprezível –, o enfoque é diametralmente oposto, pois que todo o poema consubstancia uma autêntica apologia de Helena, tecida com grande sensibilidade.²³⁸ O sujeito lírico parece votar uma evidente admiração a Helena, bem como à emoção que norteia os seus actos, e este facto torna-se particularmente notório no superlativo enaltecimento da personagem que, de acordo com G. O. Hutchinson, assegura uma intensidade pungente e não apenas uma mera indignação²³⁹.

Trata-se, na verdade, de uma complexa abordagem da figura de Helena, que acaba por não ser totalmente divergente da de Homero, muito embora o poema se revele, no julgamento de Hutchinson, todo ele anti-Homérico²⁴⁰. Dado que Safo não pretende condenar a causadora da guerra, não se assiste, neste poema, a qualquer exploração das calamidades provocadas por Helena, apesar

²³⁷ Norman Austin, *op. cit.*, p. 52.

²³⁸ Vd. G. O. Hutchinson, *Greek Lyric Poetry. A Commentary on Selected Larger Pieces*, Oxford, Oxford University Press, 2001, p. 160.

²³⁹ *Idem, ibidem.*, p. 160.

²⁴⁰ *Idem, ibidem*, p. 160. I. Holmberg é da opinião que «Granted that Sappho elevates this passion to heroic status, Helen is still stuck in the same story and defined by the same characteristics as in Homer». Cf. I. Holmberg, *art. cit.*, p. 25.

de nele surpreendermos alusões aos exércitos. Com efeito, Safo pretende asseverar, antes de mais, que o amor constitui um potente factor de desvio e desnorte do indivíduo. Por outras palavras, o fragmento demonstra como o amor – que Safo reputava o mais elevado sentimento – pode residir na génese do erro e da dor, muito embora a Helena descrita no fragmento ofereça um inegável testemunho de que, para a poetisa, é moralmente legítimo desejar uma coisa acima de todas as outras. Ao imputar a culpa a Afrodite, acusada de ter transtornado o discernimento e o poder judicativo de Helena, o eu poético aligeira o fardo da culpa que sobrecarregara a heroína. Por outro lado, a fraqueza humana desempenha, no poema, um papel igualmente decisivo no surgimento da perturbação. Deste modo, o fragmento, porque parece constituir a anotação pessoalíssima de uma impressão, a tradução lírica de uma visão intransmissível, terá de ser lido à luz dessa subjectividade que permitiu reinterpretar a história de Helena. Maria Pantelia sintetiza, de modo bastante convincente, o argumento do poema:

«The poem neither commends nor condemns Helen's behavior simply because Sappho's purpose is not to write a poem on Helen's morality. Helen is merely an example which demonstrates the poem's argument that the most beautiful thing, no matter how subjective one may be, is what a person loves. Sappho makes no mention of the sufferings that the Trojan war brought on both the Greeks and the Trojans because of Helen's choice. Had she wanted to evaluate Helen by moral standards, we would expect her to have mentioned the consequences of her elopement. Instead of this, Sappho contrasts Helen's desire to three other kinds of love: love of husband, child and parents. Eros is proved to be above all things»²⁴¹.

Na poesia de Alceu, o mito de Helena parece desempenhar um papel análogo ao que preenche em Safo, ou seja, constitui um precedente mitológico que o tempo demonstrou ser válido e a que o poeta recorre para substanciar a sua argumentação. Ao intersectar dois mitos, e mais especificamente, dois casamentos, cruzando a história de Helena com a de Tétis e Peleu, defende M.

²⁴¹ Maria Pantelia, *op. cit.*, pp. 56-57.

Pantelia que o poeta não pretendeu apresentar um julgamento moral da conduta daquela, mas antes ilustrar um aspecto da vida humana: «the role of gods in human affairs»²⁴².

A tradição mitológica antiga resolveu o problema de Helena gerando dela múltiplas caracterizações, quer como mulher infiel e impiedosa, mulher casta e empática, ou como estando sujeita a forças que ultrapassam o seu controlo.

Num dos seus fragmentos, Estesícoro narra que Tíndaro, o pai adoptivo de Helena, havia cometido uma falta: o rei de Esparta teria oferecido sacrifícios a todos os deuses, excepto a Afrodite, por esquecimento. Esta, irritada, acabou por descarregar a sua cólera sobre as filhas de Tíndaro, Helena e Clitemnestra, predestinando-as a serem adúlteras de renome²⁴³. No entanto, esta não é a dimensão mais relevante e mais surpreendente da versão de Estesícoro. De facto, o poeta deu à irresolvida questão da culpa de Helena uma notável resposta, que abona em favor da inocência da sedutora mulher: trata-se da criação de um *eidolon*.

De facto, a ele se deve uma drástica inflexão na fortuna da história de Helena, porquanto, no século VI a.C., numa derrogação radical da lição homérica, compõe uma versão do mito, de que apenas nos chegaram três versos²⁴⁴, que parece constituir um conto alternativo do seu cativo. O que aconteceu foi que Estesícoro²⁴⁵, depois de ter ficado cego como castigo por ter composto poemas

²⁴² Idem, *ibidem*, p. 64.

²⁴³ Estesícoro, fr. 26 B (Bergk) / 17 D (Diehl).

²⁴⁴ Este fragmento, única menção à *Palinódia* de Estesícoro, foi transmitido por Platão, *Fedro*, 243 a. Quando Fedro regressa de junto de Lísias, trazendo consigo um discurso manuscrito sobre o amor, encontra Sócrates, e ambos sentam-se à sombra de um plátano, junto do Ilissos. Neste cenário prazenteiro, Fedro lê o discurso de Lísias, segundo o qual devemos agradecer a quem não ama e nunca a quem ama. Findo o discurso, Fedro pede que também Sócrates disserte sobre o mesmo tema. Este, que considera o assunto funesto, acaba por aceder. No entanto, ao terminar, Sócrates assume a sua falta, avaliando como uma estupidez e uma impiedade os discursos por ambos pronunciados – é que, se o Amor nasceu de Afrodite, não pode nunca ser um mal. Trata-se de discursos primitivos com pretensões a civilizados – di-lo Sócrates – e daí que tenha necessidade de se purificar, a exemplo de Estesícoro que, privado de vista por ter caluniado Helena, escreveu: “Não é verdade esta afirmação, / nem embarcaste / nas naus de sólidos assentos, / nem foste à cidadela de Tróia” (Tradução de José Ribeiro Ferreira, Lisboa, Edições 70, 1997, p. 54.) Cf. Platon, *Phèdre*, Tome IV – 3.^o partie, Texte établie par Claudio Moreschini et traduit par Paul Vicaire, Paris, Les Belles Lettres, 1985.

²⁴⁵ Como nota Austin, Estesícoro, etimologicamente aquele que posiciona o coro, «was a kind of *nom de plume*, signifying his role as both composer and choreographer in the development of the choral form. He was credited with inventing the triadic structure of the coral ode – strophe, antistrophe, and epode». Cf. Norman Austin, *op. cit.*, p. 90.

injuriosos e acusatórios versando a filha de Zeus²⁴⁶, pretendeu retractar-se, difundindo, com o propósito expresso de reabilitar Helena, a ideia de que esta estava inocente de cumplicidade no seu rapto. Estesícoro nega, portanto, o móbil primário que subjaz à história homérica – a falta de Helena²⁴⁷. Só terá conseguido recuperar a visão²⁴⁸ depois de ter abjurado, na sua *Palinódia*, onde Helena é absolvida e os deuses são acusados de terem enviado, juntamente com Páris, um *eidolon*, para que tomasse o lugar da heroína em Tróia. A verdadeira Helena teria sido, então, transportada para o Egipto, por capricho de Hera, com o único propósito de instigar contendidas.

Como nota Austin Norman, a reputação da *Palinódia* suplantou largamente o próprio poema e Estesícoro, advoga o autor, conquistou a sua imortalidade por ter sido o primeiro poeta a reconhecer que Helena de Tróia não era mais do que uma prodigiosa ficção. Ao rever, de modo cabal, a autoridade de um texto canónico, a *Palinódia* ilustra as pressões políticas que, no decurso do período arcaico, se faziam certamente sentir sobre o legado mítico tradicional²⁴⁹. Ao mesmo tempo, a tentativa de reabilitar a reputação maculada da Helena homérica exprime uma inovadora postura racionalista, que reflecte o clima mental da Grécia arcaica dos séculos VII e VI²⁵⁰.

De acordo com Backès, a versão de Estesícoro retoma dois pormenores já referidos, se bem que tangenciais, nas epopeias homéricas – por um lado, encontramos já na *Iliada* um *eidolon* capaz de enganar os humanos pela sua semelhança com um herói real²⁵¹; por outro lado, a *Odisseia* refere a viagem

²⁴⁶ Refere Maria Pantelia que «It is generally agreed that Stesichorus wrote two poems on Helen: *Helen and the Palinode*. He also mentioned Helen in his *Nostoi* and most probably in his *Iliou Persis*. (...) We know that the *Helen* covered a wide range of episodes from the wrath of Aphrodite against Tyndareos to Helen's arrival at Troy. Our evidence shows that in his *Helen* Stesichorus used the same mythical material that we know from Homer but he went even further to accuse Helen as the cause of the Trojan war». Cf. Maria Pantelia, *op. cit.*, pp. 65-67.

²⁴⁷ Vd também Pausânias, III.19.11.

²⁴⁸ Bergk aventou a hipótese de a cegueira de Estesícoro ser metafórica e não real, simbolizando a perda da visão poética, isto é, «his ability to see and sing the right things». Cf. Maria Pantelia, *op. cit.*, p. 72.

²⁴⁹ Nesta linha, C.M. Bowra desenvolveu uma leitura histórico-política da *Palinódia*. Segundo o autor, o relato de Estesícoro na sua *Helena* teria sido recebido com animosidade em Esparta, onde Helena havia granjeado uma posição de especial favor. De modo a desculpar-se dos insultos proferidos, Estesícoro exprime na *Palinódia* uma opinião aceitável para Esparta. Cf. Maria Pantelia, *op. cit.*, p. 71.

²⁵⁰ Cf. Norman Austin, *op. cit.*, p. 104.

²⁵¹ Cf. *Il.* V.449.

realizada por Menelau ao Egipto²⁵². É, de facto, no Egipto que Helena aguardava castamente o regresso de Menelau, no epílogo da guerra²⁵³. Mas, embora retomando aspectos já glosados nas epopeias homéricas, defende Austin Norman a propósito da *Palinódia* de Estesícoro, que nenhuma outra revisão de um mito tradicional representou um tão radical desafio à autoridade homérica e nenhuma outra personagem mitológica terá constituído pretexto para uma tão absoluta recriação. Pode, contudo, argumentar-se, a exemplo de I. Holmberg, que a versão de Estesícoro não é, no contexto poético arcaico, tão idiossincrática como parece à primeira vista, porque, na verdade, o *eidolon* não nega totalmente a versão homérica dos acontecimentos. Estesícoro, em face da incapacidade de negar convincentemente a presença de Helena em Tróia, viu-se compelido a forjar a ficção do *eidolon*, que postula a ausência que, em projecto inicial, pretendeu comprovar. E, portanto, como conclui a autora: «Stesichorus' challenge to the epic tradition, in the end, cannot completely escape the strong bonds imposed by that tradition»²⁵⁴. Opinião semelhante é veiculada por Karen Bassi, que descreve da forma seguinte o paradoxo que estrutura a ideologia subjacente à *Palinódia*:

«But what is immediately paradoxical – or rather telling – is that while Helen is the locus of Stesichorus' denial of the truth of the epic, the traditional “truths” informing the construction of female subjectivity in the Greek tradition are maintained. Or, to put it another way, the Palinode denaturalises or fictionalises the Iliadic narrative (by saying it is not true) while it naturalizes the tradition of the ambiguous and deceptive female (by re-inscribing it)»²⁵⁵.

Uma vez que, como se sabe, os mitos gregos eram férteis em variantes, o relato de Estesícoro pode ter constituído uma dessas recriações, porventura, como sugere Austin, promulgada pelos devotos do templo de Helena, em Therapne, onde esta continuou a ser objecto de culto como deusa. Contudo, independentemente da fonte que tenha seguido, Estesícoro «presented his

²⁵² Cf. *Od.* IV.561-562. Vd. Jean-Louis Backès, *op. cit.*, p. 28.

²⁵³ De acordo com Bell, esta versão «sought to make Helen look sinned against rather than sinning». Cf. Robert E. Bell, *art. cit.*, p. 3.

²⁵⁴ I. Holmberg, *art. cit.*, p. 24.

²⁵⁵ Karen Bassi, «Helen and the Discourse of Denial in Stesichorus' Palinode», *Arethusa*, 26 (1993), p. 62.

version of the Helen myth not as a variant but as a thorough repudiation of the Homeric story. Without Helen at Troy, the *Iliad* and the *Odyssey* would fall to pieces»²⁵⁶.

Esta variante engenhosa resolve, pois, a questão do estatuto moral de Helena, ao dividir as suas qualidades contraditórias entre a mulher íntegra e real e o *eidolon* fictício e desviante. Na opinião de Sheila Murnaghan, a introdução da imagem de Helena levanta determinadas questões que importa considerar acerca do objectivo da guerra e da relação com uma série de aparentes antinomias que os Gregos exprimiam como *onoma* e *pragma* ou como *dokesis* e *ta onta*²⁵⁷. Ora, como nota Austin Norman, se Estesícoro foi o primeiro poeta a ler a guerra troiana explicitamente como uma guerra em nome de uma imagem, a questão da imagem como simulacro era um tópico filosófico paulatinamente mais candente nas cidades da Grécia arcaica. Como lembra o autor, em época aproximada àquela em que Estesícoro sugeria que a própria Helena era apenas um *eidolon*, «Xenophanes was arguing that even the gods are no more than idols, self-projections of humans, who venerate them as gods. Projection and representation were emerging as key concepts in philosophical discourse»²⁵⁸. Quaisquer que tenham sido as origens do *eidolon* de Helena, o termo aparece, no século VI a.C., investido de um novo significado, como se pode concluir a partir da notoriedade que Estesícoro alcançou com a sua *Palinódia*. Em Homero, *eidola* são simplesmente fantasmas dos mortos, excepto numa única ocorrência em que Afrodite substitui Eneias por um *eidolon* no campo de batalha, poupando-o, desse modo, à morte iminente²⁵⁹.

Se a versão de Estesícoro consegue ilibar Helena de qualquer culpa, não explica, ainda assim, o deflagrar da guerra de Tróia. Por outro lado, se a versão de Estesícoro ratifica a hipótese segundo a qual Páris tinha trazido Helena para o Egipto, onde o rei Proteu a substitui pelo *eidolon* – esta é a versão atribuída a Estesícoro em várias fontes²⁶⁰ –, torna-se legítimo questionar a forma como Helena terá logrado chegar ao Egipto e aí permanecer durante todo o tempo da

²⁵⁶ Austin Norman, *op. cit.*, p. 3.

²⁵⁷ Sheila Murnaghan, *art. cit.*

²⁵⁸ Austin Norman, *op. cit.* p. 111.,

²⁵⁹ Cf. *Il.* VIII. 549-53.

²⁶⁰ Vd N. Zagagi, *art. cit.*, p. 67.

guerra, sem que a sua reputação fosse abalada. No entanto, foi difundida uma outra versão que explica a sua estada no Egipto e o seu *eidolon* como resultado de uma maquinação divina que visava afastar Alexandre e preservar a castidade de Helena. A rainha espartana teria, então, sido raptada por Hermes e conduzida até ao palácio de Proteu, enquanto Hera, movida pelo seu sentimento de vingança inflamado pelo juízo de Páris, moldava o *eidolon* de Helena e lho entregava.

Segundo Mihoko Suzuki, Helena, ao lançar sobre Estesícoro a cegueira punitiva, contesta a tradição literária acerca de si própria, impondo ao poeta esta diferença relativamente à tradição homérica e instituindo, deste modo, uma tradição alternativa, ou, por outras palavras, outra autoridade. Estesícoro tenta, assim, dividir a ambivalência sexual e ética em duas figuras, atribui-lhes dois *logoi*; classifica uma de verdadeira e outra de falsa e responsabiliza pela falsa os seus rivais poéticos mais velhos, reivindicando a verdadeira para si próprio²⁶¹. A questão, no entanto, mantém-se: quem diz a verdade, Helena ou a tradição? A relação ambivalente de Estesícoro para com ela é um privilégio ou uma maldição?

Enquanto projecto de reabilitação de Helena (simultaneamente da Helena deusa do culto espartano e da Helena homérica), a *Palinódia* fracassa paradoxalmente, porque, ao invés de anular a ambiguidade que constituíra a marca distintiva da sua tradição logo na sua estreia literária, vai multiplicá-la, como observa Norman Austin:

«But, such is Helen's paradox, the intention of the *Palinode* was not to create a double Helen with a twofold *logos*, but to do the opposite – eliminate the oscillation of Helen's twofold *logos* by reducing it to one. Stesichorus thus created, or thought he had created, not two *logoi* but one genuine *logos* and one apparent *logos* – the false *logos* objectified as the *eidolon*»²⁶².

A tarefa de Eurípides será, juntamente, a de reunificar esta Helena cindida, através de uma abordagem racionalizada da personagem. Tendo atribuído uma proeminente importância à questão da responsabilidade de Helena e consciente

²⁶¹ Mihoko Suzuki, *op. cit.*, p. 13.

²⁶² Norman Austin, *op. cit.*, p. 115.

da sua complexidade estrutural, Eurípides, dramatiza, n'As Troianas e em *Helena*²⁶³, ambas as tradições. Influenciado pelas teorias filosóficas dos sofistas e seguindo o seu próprio princípio de que é possível ver as coisas sob ângulos diferentes, Eurípides optou por abordar oposições como realidade e aparência. Na sua tentativa de aflorar o problema da impossibilidade do verdadeiro conhecimento e os perigos da ignorância, o tragediógrafo dramatizou na sua *Helena* a história da Helena egípcia e a ideia de que toda a guerra se travou em nome de um fantasma. Se aceitarmos, como acontece em toda a Antiguidade, que a história do *eidolon* foi uma invenção de Estesícoro, então a *Palinódia* de Estesícoro foi a predecessora da *Helena* de Eurípides²⁶⁴.

Na audiência ateniense, que tinha presenciado uma Helena muito diferente n'As Troianas, instalar-se-ia, seguramente, uma surpresa divertida ao apreciar, alguns anos depois na *Helena*, as técnicas euripidianas de inversão de papéis dramáticos. Com efeito, a Guerra de Tróia constituiu o pano de fundo de várias tragédias de Eurípides, de tal forma que em *Andrómaca*, *Hécuba*, *Electra*, *Ifigénia em Táuris* e *Ifigénia em Áulide*, Helena é mencionada por actores ou pelo Coro. Em quase todos os casos, o seu nome é fonte de ódio e injúrias.

Ao passo que do ponto de vista de Jean-Louis Backès, no drama *As Troianas*, «Euripide ne voit dans son héroïne qu'une femme; il n'admet même pas qu'Aphrodite ait pu intervenir de manière contraignante en inspirant à Hélène une

²⁶³ A peça tem sido objecto de interpretações desencontradas por parte dos críticos, alguns dos quais a consideram inclusivamente uma paródia. Como nota Maria Pantelia, «Scholars who have written about the *Helen* have not come to an agreement as to the category of dramatic composition to which the play belongs. *Helen* has been called a "farce", a "comedy of ideas", "no tragedy", a "parody of the *Iphigeneia in Tauris*", "tragedy manqué", a mixture of "theology and irony" etc.». Cf. Maria Pantelia, *op. cit.*, pp. 116-117. Dado que inclui situações semelhantes às descritas em *Ifigénia entre os Tauros*, e como a linha do enredo discrepa significativamente da versão popular, há alguma legitimidade, pensamos, na opinião que equaciona a hipótese de Eurípides pretender, com *Helena*, escrever uma paródia das suas tragédias mais antigas. No ano seguinte à sua composição, a peça forneceu matéria a Aristófanos para uma comédia que foi, posteriormente, revisitada por Menandro e Plauto. Norman Austin nega a essência farsesca, cómica ou romanesca da *Helena* euripidiana nos seguintes termos: «Perhaps Euripides did not at first intended the *Helen* to be a comedy, or did not dream that it would appear so comic to us. The beauty of the choral lyrics, the reflections on the human tragedy of misperception, the sympathetic portrait of Helen as a woman conscious that she is powerless to recuperate her own honor – these aspects of the play should be sufficient to dissuade us from reading it as a farce or sentimental romance. Nothing in the play, whether in the dialogue or in the choral odes, specifically invites us to behold the events as a comedy (...). If Euripides intended the *Helen* to be taken for comedy, it could be only because he took the very idea of revising the Helen myth to be nonsensical». Cf. Norman Austin, *op. cit.*, p. 198.

²⁶⁴ Sobre este assunto, vd. Maria Pantelia, *op. cit.*, p. 93.

passion à laquelle il est impossible de résister»²⁶⁵, Maria Pantelia defende que a sua apologia, na presença de Hécuba e de Menelau, constitui a primeira tentativa conhecida, desde Homero, de deixar Helena falar por si própria. De modo sagaz, a protagonista confere maior preeminência aos factos que retiram a culpa de cima dos seus ombros e suprime todos os aspectos pouco abonatórios²⁶⁶, chegando inclusivamente ao ponto de desejar tornar-se feia para que os Gregos possam esquecer as desventuras causadas pela sua beleza²⁶⁷. Este desejo transforma-se num argumento muito significativo, dado que noutras peças de Eurípides Helena é acusada de ter preservado, e intencionalmente usado de modo perverso e destrutivo, a sua beleza²⁶⁸.

Com efeito, é Hécuba quem afirma claramente que Helena não conseguiu resistir à extrema formosura do seu filho Páris, e que os humanos atribuem a Afrodite a culpa da sua insensatez²⁶⁹. Desta forma, Backès, com toda a legitimidade, questiona: «Dans quelle mesure ce discours psychologique, qui joue de l'allégorie, est-il aussi un discours impie, qui met en doute l'existence réelle des dieux? C'est ce qu'il ne nous est pas facile d'apprécier»²⁷⁰. É, pois, a própria Helena que apresenta a sua defesa, ao argumentar que, caso venha a ser condenada, morrerá injustamente²⁷¹. Para além de questionar o poder divino, este discurso põe em causa ainda a origem do desejo e o poder da sedução, que representava um «Sujet convenable pour ces rhéteurs que veulent avant tout appârer un public»²⁷². Por outro lado, encontramos nesta tragédia, pela primeira vez, um argumento claramente anacrónico, usado em defesa de Helena, e que reclama uma visão histórica compreensiva. É, com efeito, durante o seu confronto com Hécuba que a filha de Zeus refere, como estratégia de autodefesa, os benefícios que esta guerra propiciou para a Hélade²⁷³. O mesmo argumento encontra-se registado em *Andrómaca*, avançado, desta feita, por Menelau²⁷⁴.

²⁶⁵ Jean-Louis Backès, *art. cit.*, p. 712.

²⁶⁶ Vd. Maria Pantelia, *op. cit.*, p. 95.

²⁶⁷ Eur. *Hel.* 262-266.

²⁶⁸ Vd. Maria Pantelia, *op. cit.*, p. 103.

²⁶⁹ Eur. *Tro.* 987.

²⁷⁰ Jean-Louis Backès, *art. cit.*, p. 712.

²⁷¹ Eur. *Tro.* 903.

²⁷² Jean-Louis Backès, *art. cit.*, p. 713.

²⁷³ Cf. Eur. *Tro.* 932-937.

²⁷⁴ Cf. Eur. *Andr.* 680-683.

Ora, se é verdade que em Homero, como se viu, o adultério de Helena foi favorecido pela vontade divina, é igualmente pertinente destacar que Menelau abriu caminho, ingénuo e negligentemente, ao romance adúltero da sua esposa com o príncipe troiano. Na verdade, Menelau ausentara-se de Esparta, com vista à participação, em Creta, nas cerimónias fúnebres do seu avô Catreu. Desta forma, o rei delegou na esposa a função de anfitriã, devendo esta tomar a seu cargo o bem-estar do hóspede. Esta atitude havia de valer-lhe uma crítica acerba por parte da própria Helena, numa passagem d'*As Troianas* – Menelau, o mais incauto dos homens, ausentando-se na sua nau, permitiu que o príncipe troiano permanecesse em seu palácio e raptasse a mulher indefesa²⁷⁵. A esta ausência de Menelau alude ainda Peleu, em *Andrómaca*, exprobrando a sua ingenuidade por se ter afastado e deixado o palácio abandonado aos dois amantes, sem que um único escravo aí se encontrasse, como se Helena fosse uma prudente mulher e não a mais incauta representante do género feminino²⁷⁶.

Depois de ter apresentado uma *mulher fatal* em *Andrómaca*, em *Hécuba* e n'*As Troianas*, o tragediógrafo propõe, em *Helena*, uma conduta claramente diversa para a controversa heroína. Esta versão não é, segundo Guardini, uma versão alternativa à mais racional, como comumente se crê, mas antes uma versão contígua ao relato homérico²⁷⁷.

Ao passo que n'*As Troianas*, no seu julgamento, depois da queda de Tróia e tendo Hécuba como principal acusadora, a filha do rei imortal é considerada culpada, na *Helena*, por outro lado, diz-se que «proprio a Proteo viene affidata Elena, accompagnata in Egitto, terra di morte e di rinascita, da Hermes, messaggero delle divinità inferi, destinato alla guida delle anime verso il mondo dei morti.»²⁷⁸. A casta filha de Zeus permaneceu, então, com Proteu no Egipto, apesar de requestada por um pretendente inoportuno, Teoclímeneo, filho de Proteu (evocando, neste contexto, a Penélope da *Odisseia*), enquanto um *eidolon*, um fantasma criado por Hera, foi para Tróia.

²⁷⁵ Cf. Eur. *Tro.* 943-944.

²⁷⁶ Cf. Eur. *Andr.* 593-595.

²⁷⁷ Marialia Guardini, «La Ripresa del Mito nell'Elena de Euripide» in *Atti del Convegno Nazionale*, Trento, 25/27, Aprile, 1987, p. 58

²⁷⁸ Idem, *ibidem*, p. 58.

Esta versão da origem de guerra troiana postula explicitamente a questão do papel de Helena como *casus belli*, ao desligar Helena do seu nome sob a forma de um *eidolon*, tornando assim claro que “Helena” era um constructo dos guerreiros para justificar a guerra, tal como Heródoto já tinha sugerido²⁷⁹. Em *Helena*, não encontraremos, todavia, em momento algum, qualquer menção às maquinações divinas consideradas por Estesícoro. Com efeito, apesar de reconhecer a existência dos deuses, Eurípides considera difícil conjecturar racionalmente ou deduzir logicamente acerca das divindades²⁸⁰. De acordo com Guardini, as contradições e irracionalidades dos acontecimentos obstam a uma postulação racional da essência da divindade, encontrando-nos, pois, perante uma forma diferente de vivência religiosa²⁸¹.

De acordo com a própria Helena, no drama euripídiano homónimo, o deflagrar da guerra constitui, mais pragmaticamente, um meio, ainda que radical e impiedoso, de resolver o problema da explosão demográfica sobre a Terra²⁸². Esta forma que os deuses encontraram para solucionar a questão, que é posterior a Homero, em nada se relaciona com as acções dos protagonistas. O conflito entre as deusas, provocado pelo pomo dourado, teria, portanto, sido desencadeado por Zeus, por forma a promover o encontro entre Páris e Helena²⁸³. Deste ponto de vista, a rainha de Esparta não era mais do que um meio instrumental que os deuses manietaram com vista à deflagração da guerra. Esta interpretação parece corroborar, assim, o motivo tradicionalmente invocado para justificar o conflito: a *boule* de Zeus²⁸⁴.

Da mesma forma, também o seu regresso a Esparta se encontra dependente quer da derrogação dos desígnios a que se encontrava submetida, quer do epílogo da disputa entre Afrodite e Hera²⁸⁵. Ora, no *Orestes* euripídiano, somos confrontados com mais um argumento que desresponsabiliza a filha de Zeus pela destruição de Tróia: foi, efectivamente, em consequência da vontade

²⁷⁹ Vd. Mihoko Suzuki, *op. cit.*, p. 15.

²⁸⁰ E. *Hel.* 711, 1137.

²⁸¹ Marialia Guardini, *art. cit.*, p. 58.

²⁸² Também em *Electra*, o envio de Helena a Tróia visa lançar a morte sobre os humanos, embora o móbil para tal purificação não seja cabalmente esclarecido. Cf. Eur. *El.* 1280-1283.

²⁸³ Vd. N. Zagagi, *art. cit.*, p. 71.

²⁸⁴ *Il.* I.5.

²⁸⁵ Eur. *Hel.* 880-886; 1097 sqq.

vingativa de Afrodite que as filhas de Tíndaro se tornaram adúlteras reputadas²⁸⁶. Esta versão ecoa a antiga crença religiosa segundo a qual «the fathers have eaten sour grapes and the children's teeth are set on edge»²⁸⁷. Este é, pois, um argumento que intenta justificar os traços negativos da índole de Helena.

A combinação da motivação divina com a razão aventada nos *Cypria* encontra-se, pois, aduzida no *Orestes* euripidiano. O discurso de Apolo é elucidativo, uma vez que a sua justificação para o início da guerra não deixa margem para dúvidas – os deuses conduziram ao confronto Gregos e Troianos a fim de aliviarem a Terra de um excesso de população²⁸⁸. Na mesma peça, Helena, retomando uma ideia já explorada por Homero, afiança a Electra que partiu para Tróia movida por um fatal acesso de loucura, cujas causas atribui a Febo Apolo²⁸⁹. Por outras palavras, o alcance desta atitude transcende, de forma óbvia, o entendimento humano.

Ora, não encontramos, nos dramas em que o tragediógrafo alude ao motivo do *eidolon* de Helena, nenhuma referência a qualquer propósito moral que permita considerar que Zeus tenha desejado iniciar a guerra a qualquer custo²⁹⁰. Mais do que castigar Páris por ter, com o seu juízo, irritado as deusas, o *eidolon* visava proteger Helena e preservar a sua castidade, fazendo-a permanecer incólume no Egito. Páris e Helena são, desde Homero, retratados como marionetes indefesas que actuam em obediência às vontades arbitrárias dos deuses, deixando uma escassa margem para os desejos pessoais dos humanos, o que permitirá, porventura, aproximá-los do *eidolon*, criado e usado pelos próprios deuses.

No final da sua carreira dramaturgica, compôs Eurípides a peça que Austin Norman classifica como a sua própria palinódia de Helena, cuja imagem o tragediógrafo não coibira de denegrir impiedosamente em tragédias anteriores. Trata-se, assim, desde Estesícoro, do único tratamento do motivo do fantasma de Helena na Antiguidade, mas também da tentativa inédita de um poeta antigo se

²⁸⁶ Eur. Or. 249. De acordo com Zagagi, este argumento foi atribuído a Estesícoro pelo escoliasta de Eurípides. Cf. N. Zagagi, *art. cit.*, p. 75. Vd *supra* nota 240.

²⁸⁷ Vd. N. Zagagi, *art. cit.*, p. 75.

²⁸⁸ Eur. Or. 1639-1642.

²⁸⁹ Eur. Or. 78-79.

²⁹⁰ Cf. N. Zagagi, *art. cit.*, p. 72.

aventurar imaginativamente nos meandros problemáticos que a *Palinódia* inadvertidamente introduziu no mito, ao cindir Helena no seu ser e na sua imagem. Como nota Austin Norman, «Eurípides' *Helen* is a valiant, albeit flawed, attempt to reconcile two Helens – the Helen of the *Iliad* and the Helen of the *Palinode*»²⁹¹. Na verdade, embora o facto de Eurípides retomar o motivo do *eidolon* separe, até certo ponto, a figuração de Helena do seu retrato épico, a verdade é que, como nota Ingrid Holmberg,

« (...) what seem to be Euripides' most outrageous innovations find their origins in the Homeric corpus itself. What Euripides seems to be doing in *Helen* is exploring the ramifications of certain incidents and ideas expressed but not emphasized or fully developed in Homer»²⁹².

A relação entre percepção visual e verdade histórica, candente na tradição grega e insistentemente revista na figura de Helena, encontra, assim, a sua expressão culminante na tragédia euripídiana, na qual a heroína possui dois corpos²⁹³. A ambiguidade ontológica de Helena constituía, como demonstra o autor, um tema que correspondia às ambições intelectuais da Grécia do século V a.C. A disjunção entre a essência e os fenómenos constituía, à época, um tópico de grande fortuna nos debates de filósofos e matemáticos, e um dos temas nucleares da tragédia ateniense. Segundo G. Zuntz, partindo de um axioma paradoxal, Eurípides transformou em assunto da peça uma Helena fiel, sofredora e inocente²⁹⁴, reconfigurando elementos já discerníveis na Helena homérica.

O drama *Helena* de Eurípides, no entanto, apresenta como pano de fundo um cenário fabuloso e todos os ingredientes de um enredo romanesco: um misterioso país – o Egipto – dois amantes desde há muito separados, uma protagonista caluniada que, pela sua virtude, se salvará a si mesma e ao seu

²⁹¹ Austin Norman, *op. cit.*, p. 9.

²⁹² Ingrid E. Holmberg, *art. cit.*, pp. 20-21.

²⁹³ Sobre a revisão euripídiana do passado, vd. as considerações de Karen Bassi, «The Somatics of the Past: Helen and the Body of Tragedy», in Mark Franco, Annette Richards (eds.), *Acting on the Past. Historical Performance Across the Disciplines*, Middletown, Wesleyan University Press, 2000, pp. 13-34.

²⁹⁴ Günther Zuntz, «On Euripides' *Helena*: Theology an Irony», *Entretiens Hardt*, 6 (1960), p. 223.

marido dos perigos iminentes²⁹⁵. Charles Segal alude, no artigo que consagra a este drama euripidiano, a estudos anteriores que consideram que à obra falta força trágica e dois elementos indispensáveis ao género trágico: *eleos* e *phobos*²⁹⁶, e que a peça constitui uma paródia, assemelhando-se, por essa razão, ao drama satírico²⁹⁷. No entanto, Segal defende que a seriedade dramática de *Helena* se situa a um outro nível: «Le sérieux de l'*Hélène* est, je crois, celui qui existe dans le genre romanesque; car se genre, (...) a sa forme propre (*oikeion*, dirait Aristote) de sérieux»²⁹⁸. Neste sentido, o autor salienta dois aspectos que conduzem o desenvolvimento da peça: o elemento fabuloso, romanesco e até folclórico, levado aos seus extremos; o “cómico de ideias” e tudo o que reflecte o ambiente sofista, intelectual, dos finais do século V, elevado aos seus limites.

Marialia Guardini, por seu lado, considera que a peça «realizza la sua profonda rivoluzione ideologica e strutturale del genero tragico»²⁹⁹. Por essa razão, «La sua [de Eurípides] visione della realtà e della persona, ispirata al relativismo dei Sofisti e segnata dalla negatività della storia, finisce per rendere impraticabile il genere tragico, legato, per sua stessa natura, all'affermazione di valori assoluti»³⁰⁰. Mais, a autora considera que a presente versão euripidiana do mito se despoja dos valores paradigmáticos e, por esse motivo, rígidos dos comportamentos éticos e civis. Desta forma, Guardini afirma que «il mito è preso come termine di confronto che, attraverso la riflessione, deve portare lo spettatore a una più chiara consapevolezza della sua situazione personale e del suo essere dentro una realtà incredibilmente contraddittoria»³⁰¹.

²⁹⁵ Vd. Charles Segal, «Les Deux Mondes de l'*Hélène* d'Euripide» in *La Music du Spinx*, Paris, Éd. La Découverte, 1987, p. 294.

²⁹⁶ Charles Segal, *art. cit.*, p. 293.

²⁹⁷ Idem., *ibidem*, p. 294. As seguintes palavras de Norman Austin são, a este respeito, esclarecedoras: «Yet, as a tragedy, Euripides' *Helen* could be judged as a failure. Modern commentators generally read it as a comedy or at best a tragicomedy. The impediment to a tragic treatment was that Helen who was truly innocent on all counts could scarcely stand as a persuasive protagonist on the tragic stage. Inevitably, a story of the Trojan War in which Helen was excused from the plot but happily reunited with her husband after the plot was over would easily slide into a romantic comedy». Cf. Austin Norman, *op. cit.*, p. 9.

²⁹⁸ Charles Segal, *art. cit.*, p. 294.

²⁹⁹ Marialia Guardini, *art. cit.*, p. 56.

³⁰⁰ Idem, *loc. cit.*

³⁰¹ Idem, *loc. cit.*

Muito embora Guardini defenda que Eurípides expõe o problema religioso com a mesma racionalidade do argumentador filosófico³⁰², Segal considera que, pelo seu carácter profundamente inverosímil, *Helena* se inscreve num género não-realista, defendendo que «l'intention et le ton du drame ne visent pas du tout au réalisme»³⁰³. Um dos elementos que Segal considera definidores desta estrutura romanesca é a antítese, ou seja, a exploração sistemática do efeito de duplicação e contraste, seja ele explícito ou implícito. Desta forma, o autor distingue o mundo real, empírico, com todas as suas provas, por um lado, do mundo fantástico, maravilhoso, pleno de perigos, onde tudo é aceitável, por outro. A transição entre mundo real e o ideal, entre a ilusão e a verdade, constitui o núcleo aglutinador de toda a obra. Esta é, segundo Segal, a razão pela qual «le thème de la reconnaissance – *anagnorisis* – s'accorde assez bien avec les autres éléments du romanesque»³⁰⁴. Será essa estrutura que antitética permite, não raramente, ocasiões de paradoxo e de ironia: o motivo central de *Helena* é o paradoxo e a antítese entre *onoma* e *pragma*, entre a aparência e a realidade. Assim, a heroína constitui o símbolo do carácter enigmático da realidade. Por outras palavras, Helena, pelo duplo papel que lhe é reservado, vive entre o mundo das aparências e o mundo da realidade – por um lado, ela é um *eidolon* em que as tropas acreditaram e pelo qual encetaram um combate real e com consequências bem concretas; por outro lado, ela é a verdadeira Helena que habita um país que, embora real, evoca uma geografia fantástica, onde não falta uma princesa de contos de fadas, Teónoe, nem um rei tirânico e malvado, Teoclímeno. De acordo com Segal, a ironia desta peça reside no facto de nela nunca se decidir qual destes dois mundos é o verdadeiro, Tróia ou o Egipto, Teoclímeno ou Teónoe³⁰⁵. Por seu turno, G. Zuntz sublinha igualmente na *Helena* euripídiana a tendência para a duplicação dramática (visível, por exemplo, no facto de a peça incluir dois prólogos e dois momentos de reconhecimento) que, no seu parecer, traduz «the ironical coincidence of error and truth»³⁰⁶.

³⁰² idem, *art. cit.*, p. 57. Cf. Eur. *Hel.* 711-715, 1137-1150.

³⁰³ Charles Segal, *art. cit.* p. 296.

³⁰⁴ Idem, *loc. cit.*

³⁰⁵ Idem, *ibidem*, p. 297.

³⁰⁶ Günther Zuntz, *art. cit.*, p. 223.

Ora, a versão narrada por Eurípides tem, pois, por base a *Palinódia* de Estesícoro, reevocando, de certo modo, a tradição homérica, mas acrescentando-lhe o relato complementar de uma Helena casta que permanece no Egípto. Os propósitos de Eurípides são, não obstante, claramente distintos: se o *eidolon* de Estesícoro projectava inocentar Helena, o *eidolon* euripídiano visa questionar a essência da realidade, assumindo, por essa razão, uma função “intelectualizada” e instrumentalmente filosófica. É, por esta razão, que a cena do reconhecimento, a *anagnorisis*, assume particular relevância na economia dramática. Como nota I. Holmberg, «Eurípides’ *eidolon*, in its patent falsity and destructibility, implies the fictionality of the Greek perception of Helen. The complete destruction of this *eidolon* frees him to explore in Helen’s character the potentials of female subjectivity»³⁰⁷.

Tal como o *eidolon*, também a beleza de Helena pode, segundo Segal, ser questionada. São dois aspectos que desempenham «un rôle de médiation entre les dimensions morales et épistémologiques de la pièce»³⁰⁸. De facto, a beleza da heroína é garante da felicidade num mundo que lhe é estranho e opressor. Contudo, é a própria Helena que constantemente repete que tal beleza constitui, para ela, a causa da desgraça. A beleza da filha de Zeus, pela sua dupla funcionalidade, constitui a questão epistemológica e moral que radica no centro do drama euripídiano – poderá a extrema formosura de Helena ser real? Poderá ela ser a fonte de desgraça e de destruição? Com efeito, Eurípides alude, por duas vezes, à singular beleza de Helena e às terríveis consequências que dela advieram³⁰⁹. Esta beleza é descrita no contexto de um espaço idílico – a beleza do Egípto – onde floresce a virgindade de Teónoe e a pureza e a fidelidade de Helena, contrastando com a violência da guerra. No entanto, também o Egípto apresenta as suas ambiguidades: em oposição a Teónoe, justapõe-se a figura do violento Teoclímeno, caçador apaixonado; o pacifismo do Egípto diverge flagrantemente da dura realidade de Tróia. Helena recusa, pois, permanecer num

³⁰⁷ Ingrid Holmberg, *art. cit.*, p. 33.

³⁰⁸ Charles Segal, *art. cit.*, p. 301.

³⁰⁹ Eur. *Hel.* 23, 885 sq.

local isolado, que lhe é hostil, numa existência suspensa, até à chegada de um libertador que a reconduzirá ao mundo dos vivos³¹⁰.

O contraste que enforma o drama encontra-se patente, não apenas na oposição entre a realidade e a ilusão, entre a verdadeira Helena e o seu *eidolon*, mas também entre a formosura da filha de Zeus e a beleza do Eurotas; entre a inocência e a culpa; o rapto de Helena como resultado da protecção dos deuses e o rapto como um crime; entre a vida e a morte. Ora, em geral, do lado da ilusão situam-se os homens, simbolizando a violência, a guerra e a morte; do lado oposto encontram-se as mulheres, representando, positivamente, a realidade.

Assim, como a Teónoe se opõe Teoclímeneo, também a Helena se opõe Menelau. Ele é enganado pelo *eidolon*, permanecendo submerso no ambiente sombrio de Tróia. Desta forma, em face da ambiguidade do nome de Helena, ele fala de morte, ao passo que Helena fala da vida³¹¹; ele fala dos sofrimentos vividos na guerra, ao passo que Helena fala em salvá-lo³¹²; ele representa a violência que o caracteriza como guerreiro, ela simboliza a beleza e a doçura; Menelau figura os valores perversos da guerra, Helena a força feminina ao serviço da exaltação da vida. Assim, a *anagnorisis* entre os esposos revela-se, igualmente, um duplo reconhecimento: ao reconhecer a sua esposa, o ex-combatente é simultaneamente confrontado com a inutilidade desta guerra. Menelau terá, agora, que passar dum mundo ao outro, através duma morte simbólica. Para alcançar a vida, ele terá que esquecer a morte; para atingir a felicidade, terá que esquecer o sofrimento; ganhar algo acarreta igualmente perder. Ganhar Helena e reaver o seu reino implica necessariamente, como no caso de Ulisses, perder Tróia e despir a sua farda de guerreiro. O casal situa-se, agora, entre um passado sombrio, um passado de morte, e um futuro de vida e de felicidade. Nesta transição da morte à vida, é Helena quem desempenha o papel principal, assumindo aqui diversas funções: como deusa-mãe, ela chora o seu esposo morto; como jovem donzela, mantém-se pura e fiel, assemelhando-se, por isso, a Perséfone, escondida sob a terra.

³¹⁰ Cf. Charles Segal, *art. cit.*, p. 302.

³¹¹ E. *Hel.* 494-504. Sobre este assunto, vd. Charles Segal, *art. cit.*, p. 303.

³¹² E. *Hel.* 805-806.

Na heroína euripídiana convergem duas particularidades: por um lado, retoma-se a ancestral tradição da veneração de Helena como deusa da vegetação; por outro, enfatiza-se a inteligência da mulher, já que Helena assume aqui a função de mulher-personificação da *techne*, das *mechanai*, testemunhada pela sua habilidade em manipular a ilusão. Mas, acima de tudo, como afirma Norman Austin relativamente à *Helena* de Eurípides, «we should still praise Euripides for seeing that to solve Helen's riddle we should turn to Helen herself»³¹³.

Segal salienta ainda a oposição entre Helena e Teónoe: enquanto a primeira é a deusa da terra, esta é a virgem que fala do céu e da vida sobrenatural; elas são a oposição entre o pensamento abstracto e os ritos primitivos; entre a inteligência e a natureza; entre o ideal e o real. Por este motivo, Segal considera que «À travers les figures de ces deux femmes, le poète dessine une image de la vie humaine suspendue entre la pensée et la matière, les rythmes immanents des processus naturels et l'essor de l'homme qui cherche à se dépasser dans une conception quasi mystique de l'immortalité»³¹⁴. Teónoe representa um novo tipo de profetisa, uma «fada onisciente» nas palavras de Günther Zuntz³¹⁵, que abandona as artes divinatórias tradicionais, escolhendo a responsabilidade moral humana, de modo a preservar valores positivos, como o respeito pelos mortos, a hospitalidade e a intocabilidade do casamento. Segundo M. Pantelia, ao concordar em suprimir a verdade de modo a evitar a injustiça e a violência, Teónoe assume-se como o negativo de Helena³¹⁶.

Helena apela, tal como Menelau, não à força, mas à justiça, constituindo o ideal de pureza do seu marido, porquanto guardou o seu leito imaculado. Do ponto de vista de Segal, Helena pode falar a linguagem mística e sibilina de Teónoe, conceber sentenças misteriosas, como acontece quando Teoclímeno sentencia que os mortos já não são nada, Helena responde que os seus mortos, os que lhe interessam, estão lá, bem presentes³¹⁷.

³¹³ Norman Austin, *op. cit.*, p. 202.

³¹⁴ Charles Segal, *art. cit.*, p. 306.

³¹⁵ Günther Zuntz, *art. cit.*, p. 203.

³¹⁶ Maria Pantelia, *op. cit.*, p. 116.

³¹⁷ Idem, *ibidem*, p. 307.

Um outro aspecto que se salienta no drama euripídiano pela sua particular relevância é a aproximação, uma vez mais, da protagonista à figura heróica de Aquiles: é, pois, a própria Helena que refere que Aquiles terá sido, noutra tempo, seu pretendente³¹⁸. Esta tentativa, por parte do tragediógrafo, de situar o herói entre os pretendentes da mais bela mulher leva-nos a questionar, uma vez mais, o motivo para o deflagrar da guerra. Com efeito, Backès nota, referindo-se a Aquiles, que «la guerre de Troie avait été prévue aussi pour le faire briller (...) ; d'ailleurs la pomme de Discorde, origine de tout, avait été produite lors des noces de Thétis et de Pélée, futurs parents d'Aquille»³¹⁹.

A desafiadora complexidade da *Helena* euripídiana manifesta-se, portanto, numa hábil e, por vezes, desconcertante manipulação dos ingredientes do género trágico, assim como na síntese das desencontradas tradições em torno da heroína. Não é, portanto, de estranhar que a crítica tenha, nas tentativas de interpretação, privilegiado linhas de sentido extremamente díspares. Em todo o caso, vários autores têm demonstrado que Eurípides, mesmo na peça homónima, não estava particularmente interessado na figura de *Helena*. Para Maria Pantelia, por exemplo, o nome do tragediógrafo encontra-se impropriamente associado ao processo de reabilitação de Helena, uma vez que o seu objectivo não terá sido o de regenerar a reputação da personagem repudiada da tradição, asseverando a sua inocência. Pelo contrário, parece ter pretendido sobretudo sublinhar a inanidade da guerra, questionando a justeza das acções divinas e a percepção humana do seu sentido pelos homens. Conclui a autora: «In this sense, he simply used the myth of Helen in order to challenge the Athenian audience and bring out serious intellectual questions by mixing contradictory elements into theatrical entertainment»³²⁰.

Embora acentuando uma outra vertente da peça, Ingrid Holmberg observa igualmente o relativo desinteresse manifestando por Eurípides no que se refere à subjectividade feminina da personagem de Helena. Na sua óptica, o autor pretendeu, sobretudo, testar os limites do género trágico, chegando, por vezes, à subversão de algumas das suas prerrogativas. De acordo com a autora, «He

³¹⁸ Eur. *Hel.* 99.

³¹⁹ Jean-Louis, Backès, *art. cit.*, p. 713.

³²⁰ Maria Pantelia, *op. cit.*, p. 113.

challenged the tragic tradition on two major fronts: in his rejection of the tragic hero, and in his treatment of female characters»³²¹. A reconfiguração da personagem de Helena resolve habilmente estas duas questões: sendo uma mulher e sendo representada a uma luz positiva, Helena transforma-se no mais paradoxal dos heróis.

Paralelamente, não deixa de ser curioso que Heródoto jamais tenha feito qualquer alusão, seja ao *eidolon* de Helena, seja a Estesícoro, ao referir-se à permanência da rainha no Egito. Distanciando-se da versão de Estesícoro, possivelmente por considerá-la mera criação idiossincrática daquele poeta e não uma componente canónica da lenda tradicional, o historiógrafo parece, efectivamente, ter optado por se basear na tradição homérica, à qual não foi, contudo, incondicionalmente fiel – com efeito, Heródoto, tal como Estesícoro, advogou, no Livro I das *Histórias*, que Helena tinha, de facto, sido raptada por Páris (na sequência de uma série de outros raptos de mulheres) e, mais tarde, no Livro II, defendeu que ela nunca fora para Tróia³²². Efectivamente, durante a viagem para Tróia, Páris e Helena teriam feito escala no Egito, onde o rei Proteu os recebeu hospitaleiramente. No entanto, ao aperceber-se daquela relação, o rei, agastado, despediu Alexandre e aprisionou Helena, até que Menelau a viesse buscar. Desta forma, e ao contrário de Estesícoro, Heródoto não nega o «pecado» de infidelidade de Helena³²³.

De acordo com N. Zagagi, a crítica de Heródoto a Estesícoro assume uma tonalidade moralizante, ao passo que a crítica que Homero lhe dirige é tendencialmente racional, porquanto o historiógrafo não nega o adultério cometido por Helena³²⁴. Na verdade, Heródoto refere que Homero estava familiarizado com esta história, mas suprimiu-a por ser discrepante com o registo da poesia épica. Também aqui Heródoto apresenta o seu relato revisionista acerca de Helena como um desafio da autoridade de Homero. Heródoto advoga, no Livro I, que Helena não foi abduzida por Páris, mas fugiu com ele de livre vontade, e que os Gregos não deviam ter iniciado uma guerra para a resgatar, visto que uma mulher

³²¹ Ingrid Holmberg, *art. cit.*, p. 38.

³²² Cf. Mihoko Suzuki, *op. cit.*, p. 14; N. Zagagi, *art. cit.*, pp. 67-68; Gual e Cuenca y Prado, «Argumento – Helena» in Eurípidés, *Tragedias*, vol III, p. 17.

³²³ Vd. Heródoto, II. 112-120.

³²⁴ Cf. N. Zagagi, *art. cit.*, p. 68. Vd. Hdt. I.4; II.120.

nunca poderia ser raptada se não o desejasse. Neste passo, Heródoto aborda a questão da motivação e da responsabilidade de Helena. Teria ela sido um sujeito ou um objecto? Esta questão é formulada, mas nunca respondida, na *Ilíada*³²⁵.

Com efeito, o historiógrafo, como escritor piedoso que era, transpôs os padrões religiosos e morais para o relato da guerra de Tróia e para os acontecimentos que a antecederam. Desta forma, Heródoto, que detinha uma visão profundamente negativa acerca da guerra em geral³²⁶, considera, igualmente, que o rapto de Helena era, enquanto causa do conflito, totalmente destituído de sentido³²⁷.

Desta forma, a multiplicidade de caracterizações de Helena – *eidolon* maléfico e lascivo, esposa inocente e fiel, espírito hábil e inteligente – enfatiza a ideia de perigo subjacente à beleza ilusória e à sedução no universo das aparências. Para Norman Austin, tanto Estesícoro, como Eurípides e Heródoto colaboram na resolução do problema da honra grega manchada, tentando cada um deles aperfeiçoar a solução engendrada pelo poeta precedente. Estesícoro, ao afirmar que Helena não partiu para Ílion, deixou, ainda assim, em aberto a possibilidade de ela ter passado os anos da guerra desacompanhada e, portanto, livre e fora do controlo disciplinador. Heródoto tentou obviar esse silêncio lacunar de Estesícoro, caucionado uma história que lhe fora relatada por alguns sacerdotes egípcios. De acordo com essa versão, Helena fora roubada de Alexandre por um faraó que a manteve no Egipto até ser salva, no final da guerra, pelo seu primeiro marido. Dado que este relato alternativo atribuía todo o mérito a um faraó estrangeiro, era notoriamente ineficaz na efectiva reposição da honra grega. Eurípides, porém, delineou um novo enredo, em que a própria Helena rejeita as investidas do filho lascivo do faraó benévolo. Nesta versão, é também Menelau o seu salvador.

Tendo em conta o relato de Platão acerca da génese da *Palinódia* de Estesícoro, este poeta parece retratar Helena como uma deusa onipotente que exigia respeito reverencial e um relato isento dos eventos. No entanto, tanto Eurípides como Heródoto parecem mais interessados em utilizar Helena para

³²⁵ Sobre este assunto, vd. Mihoko Suzuki, *op. cit.*, p. 14.

³²⁶ Hdt. I.87.

³²⁷ Hdt. I.4.

abordarem as suas próprias preocupações sobre a verdade, as aparências e a tradição do que propriamente em encetar a reabilitação da sua imagem³²⁸. Por outro lado, e do ponto de vista de Backès, «Hélène est une femme à qui on a volé jusqu'à son nom, jusqu'à son visage. Sauvée, parce que les dieux proclament enfin la vérité, elle peut retrouver, au mois en espérance, l'aimable atmosphère des fêtes spartiates (v. 1452 sq), les danses de jeunes filles et l'époux vers qui on l'a menée avec des chants»³²⁹.

Referindo-se às configurações literárias de Helena em Homero, em Estesícoro e em Heródoto, refere Austin Norman que o projecto de diluir os pontos de indeterminação, as zonas de penumbra e as fragilidades de Helena teve como resultado a cisão da personagem de três figuras claramente dissociadas: Helena de Tróia, Helena de Esparta e Helena no Egipto. E conclui o autor: «But each revision to construct a single Helen detached from her images and projections, only multiplied her images»³³⁰.

No *Encómio de Helena*, Górgias exonera Helena seguindo outra estratégia. O filósofo advoga que o seu poder de dizer a verdade libertará Helena da servidão do testemunho “unívoco e unânime” (e falso) dos poetas inspirados. Deste modo, demarca-se explicitamente da tradição considerada como servidão, concebendo não uma nova Helena, mas uma nova forma de compreender as acções da heroína como manifestação desse poder. Divergindo mesmo daqueles que defendiam que nunca foi para Tróia, Górgias pressupõe que Helena terá, na verdade, ido, mas desculpa-a por ter agido devido a uma de três razões: Helena pode ter sido conduzida por um destino inexorável³³¹, sublinhando-se a total incapacidade humana de resistir à vontade divina, porquanto os mais poderosos dominam e subjagam os mais fracos; a mais bela mulher pode ter sido raptada à força, merecendo, por isso, a piedade, ao passo que o raptor é merecedor de punição³³²; Helena pode ter sido coagida pelo poder do discurso³³³ pois que, segundo Górgias, a influência das palavras sobre a alma é análoga à das drogas

³²⁸ Cf. Sheila Murnaghan, *art. cit.*

³²⁹ Jean-Louis Backès, *art. cit.*, p. 714.

³³⁰ Norman Austin, *op. cit.*, p. 132.

³³¹ Górgias, *Encómio de Helena*, 6.

³³² Gorg., *op. cit.*, 7.

³³³ Górg., *op. cit.*, 8-14.

sobre o corpo³³⁴; ao contemplar a figura de Páris, com toda a sua beleza e esplendor, a filha de Zeus pode ter-se deixado seduzir pelo amor que, por ser tão poderoso como um deus, a enlouqueceu³³⁵. Esta é, pois, a versão tradicionalmente difundida desde Homero³³⁶.

Em nenhum caso terá sido Helena responsável, visto a persuasão e o amor serem ambas formas de coerção. Mas a defesa de Helena encetada por Górgias funciona duplamente: apenas inocenta Helena porque a considera não um agente, em posse de livre-arbítrio para decidir as suas próprias acções, mas um objecto passivo³³⁷.

De acordo com N. Zagagi, o filósofo terá optado por silenciar o nome do pretendente eleito pela filha de Zeus e que ela própria traiu, como forma hábil de contornar as regras por si mesmo estabelecidas – louvar os que são dignos de louvor e culpar os que são dignos de culpa³³⁸. Desta forma, o que Górgias pretendeu foi enaltecer os que são dignos de louvor e silenciar os que são dignos de culpa. Acrescenta ainda a autora que «This appears to be the first attempt at a systematic presentation of Helen's case in terms of concepts borrowed from contemporary philosophical debates»³³⁹. Uma vez que Górgias não distingue claramente as motivações que subjazem a cada uma das quatro classificações apontadas, elas parecem ser excessivamente simplificadas. Em Homero, por exemplo, Helena assume, como verificámos, ter seguido Páris por amor, considerando, portanto, que a sua atitude foi regulada por determinação divina³⁴⁰. Ora, Górgias, provavelmente mais interessado na exibição retórica da sua arte argumentativa, retira complexidade às causas da conduta humana. Como refere Maria Pantelia, «He used therefore Helen for his own rhetorical purposes»³⁴¹.

³³⁴ E, portanto, umas podem curar, ao passo que outras se podem revelar letais. De modo semelhante, o discurso pode despertar sentimentos contraditórios, aliviando o sofrimento humano ou iludindo-o – e, deste ponto de vista, Helena ter-se-ia, então, revelado mais fraca que Páris, ao deixar-se seduzir pelo seu discurso.

³³⁵ Górg., *op. cit.*, 15-19.

³³⁶ Cf. *Il.* III.174. 399 sqq; *Od.* IV.261-262; Safo, fr. 16 L-P; Alc. fr. N 1 L-P; Eur. *Cicl.* 182 sqq; *Tro.* 373, 946 sqq, 987, 1037; *El.* 1065; *I-A.* 75-76, 584; *Andr.* 602 sqq; Plat. *Fedro*, 249D-256E.

³³⁷ Cf. Mihoko Suzuki, *op. cit.*, p. 15.

³³⁸ Cf. Górg., *op. cit.*, 1. Sobre este assunto, vide N. Zagagi, *art. cit.*, p. 77.

³³⁹ N. Zagagi, *art. cit.*, p. 79.

³⁴⁰ Vd. *supra* nota 215.

³⁴¹ Maria Pantelia, *op. cit.*, p. 82.

Acresce que, em momento algum, Górgias alude ao tema do *eidolon* de Estesícoro – caso o fizesse, teria entrado em contradição com a sua própria argumentação. No entanto, o sofista sugere, em vários momentos, a possibilidade de a viagem de Helena para Ílion, bem como a falta que a precedeu, serem, no mínimo, duvidosas. Ambíguas e imprecisas são igualmente as suas referências à infidelidade daquela rainha de deslumbrante beleza³⁴². É que Górgias coloca a ênfase do seu discurso na *arpagē* de Helena, subalternizando o motivo da viagem da filha de Zeus e de Menelau para Ílion. De facto, Górgias não intenta conceder qualquer destaque ao exame crítico da questão moral.

Por essa razão, detecta-se, no *Encómio de Helena*, a preponderância da apologia da singular formosura e excepcional nobreza da filha de Zeus, qualidades que corroboram o postulado básico do orador de que uma mulher desta estirpe é digna de ser defendida. Em síntese, Górgias retrata-a como uma mortal indefesa, vítima dos acontecimentos engendrados pelos deuses. Tendo-se abalçado a escrever um *encomium*, Górgias, assumindo-se como advogado da causa de Helena, acaba por compor uma *apologia*. E disso será acusado por Isócrates.

No seu *Encómio de Helena*, Isócrates apresentando argumentos apologéticos completamente discrepantes dos de Heródoto, refere que Zeus, aquele que considera o verdadeiro pai da rainha de Esparta, é efectivamente a autoridade divina que subjuga a conduta da bela Helena. Neste aspecto, Isócrates diverge quer da versão seguida por Homero, quer da atribuída a Estesícoro: enquanto o poeta épico atribui, nas palavras da própria Helena, um importante papel tanto a Zeus como a Afrodite³⁴³, a versão atribuída a Estesícoro considera Afrodite a única divindade com ascendente real sobre Helena. Na versão de Isócrates, por seu turno, uma vez que as intenções de Zeus relativamente à sua filha predilecta são as melhores, o rei dos deuses terá moldado não apenas a fisionomia da sublime Helena, mas igualmente o seu carácter, de forma a magnificar a sua glória eterna. É que o divino rei sabia que só através de guerras e de lutas pode nascer a glória, não através da tranquilidade e do anonimato³⁴⁴.

³⁴² Górg. 6, 19, 20.

³⁴³ Cf. *Il.* III.399 sqq; VI.357-358; *Od.* IV.261-262.

³⁴⁴ Isócrates, *Encómio de Helena*, 17.

Por essa razão, o pai dos deuses fez de Helena um pólo centrípeto, em torno do qual gravitam os sentimentos e desejos dos indivíduos. Esta é, certamente, uma qualidade distintiva que acompanha Helena em grande parte das tradições.

Na esteira de Homero, Isócrates considera Helena como uma causa sublime para a guerra³⁴⁵, assumindo o conflito, por essa mesma razão, uma nobreza de que carece qualquer outro³⁴⁶. Por outro lado, e tal como Heródoto havia atribuído à batalha de Maratona uma primordial importância, também este conflito se reveste de grande proeminência, por se revelar fundamental a competição entre a Ásia e a Europa³⁴⁷. De acordo com o poeta, também os deuses, e não apenas os humanos, atribuíam grande importância à guerra, uma vez que eles mesmos haviam lutado entre si e sacrificado os seus próprios filhos por Helena³⁴⁸. Desta forma, e em consonância com o seu ponto de vista totalmente favorável à unificação da Grécia, Isócrates enfatiza os resultados positivos da Guerra de Tróia: graças a Helena e ao conflito armado travado em seu nome os Gregos mantêm-se unidos em torno de um sentimento comum e por ele organizaram uma armada a fim de combaterem os bárbaros. Assim, a Europa obtém, pela primeira vez, um troféu contra a Ásia³⁴⁹, constituindo, por essa razão, um ponto de viragem na história da Grécia – e esta era também a perspectiva partilhada por Tucídides³⁵⁰.

Ao contrário da versão de Górgias, Isócrates não considera que Helena se encontre sob acusação. Inversamente, no seu papel de panegirista, o poeta entende que, em virtude da excelência do carácter da filha de Zeus, sejam quais forem os seus actos, eles contribuem para a sua glória, encontrando-se, deste modo, acima de qualquer culpa. Por outras palavras, a magnífica Helena não é, em absoluto, uma vítima impassiva das circunstâncias, mas é ela quem as domina fortuitamente e sem qualquer esforço; ela não é um instrumento nas mãos

³⁴⁵ Idem, *ibidem*, 50.

³⁴⁶ Idem, *ibidem*, 49.

³⁴⁷ Idem, *ibidem*, 67.

³⁴⁸ Idem, *ibidem*, 52-53.

³⁴⁹ Idem, *ibidem*, 67. Este argumento histórico fora anteriormente evocado por Eurípides em *As Troianas*. Vd. *supra* nota 270.

³⁵⁰ Tucídides, I.3.1.

dos imortais, mas antes uma mortal heróica que alcança o estatuto de deusa, acabando por exercer os seus poderes sobre os humanos que a rodeiam³⁵¹.

Segundo Zagagi, o *Encómio de Helena* de Isócrates terá tido, eventualmente, implicações políticas. Na verdade, os feitos militares gregos, durante a Guerra de Tróia, podem ter sido considerados pelo autor como servindo de móbil para a incapacitação da Grécia desunificada do século IV a.C. e para abalar o domínio persa³⁵².

Afastando-se, uma vez mais, da versão de Górgias, que concedia uma importância mínima à viagem para Tróia, Isócrates atribui não só à guerra como também a própria viagem uma tal relevância, que passam a constituir um motivo acrescido para a glorificação de Helena. Por outras palavras, a *arpagem* de Helena constitui uma causa para a sua hiperbolização panegírica, em virtude de ter sido ela a escolhida por Páris, em detrimento do poder real, e por ter sido uma oferenda divina. No entanto, Isócrates não enfatiza este segundo motivo, optando por intensificar a apologia de Páris, como forma de salientar a glória da filha de Zeus, bem como a sua inocência. Quer isto dizer que Isócrates eleva a primeiro plano o valor de Páris, assim como o dos restantes pretendentes da sublime rainha espartana, por forma a descrever Helena como uma mulher perfeita e superior a qualquer culpa, devendo, por esse motivo, todas as acusações serem dirigidas a Alexandre. A escolha da mais bela mulher constitui a prova fulcral da excelência do juízo de Páris. De facto, para além de ter sido ela a origem da maior guerra entre humanos e deuses alguma vez travada, muitos heróis tinham preferido morrer por ela.

Outro aspecto inovador no discurso é a preocupação por parte de Isócrates em investir a relação entre os esposos de um carácter de evidente respeitabilidade. A este propósito, importa salientar que o orador atribui como motivo da escolha de Páris não a paixão, mas sim elevados e nobilitantes sentimentos, como sejam a vontade de gerar descendentes de Zeus, o desejo de se tornar genro do rei dos deuses e a consciência de que a *eugeneia* constitui um garante de valor e de estabilidade para os humanos³⁵³.

³⁵¹ Isócr., *op. cit.*, 61, 66.

³⁵² Cf. N. Zagagi, *art. cit.*, p. 74.

³⁵³ Cf. Isócr., *op. cit.*, 42-44. Sobre este assunto, *vide* N. Zagagi, *art. cit.*, p. 81.

Seja o discurso de Isócrates um tratado sobre um teor político implícito, constitua ele um engenhoso exercício retórico de tema mitológico, o que é certo é que a figura de Helena emana, quer-nos parecer, maior sedução quando reflectida no espírito da História do que no espírito da tragédia, porquanto este responde moral e emocionalmente aos feitos individuais na sua tentativa de dramatizar o sofrimento humano.

Cerca de um século mais tarde, Teócrito comporia o seu *Epitalâmio de Helena*³⁵⁴. O facto de o canto ser endereçado às núpcias de Helena e Menelau, um exemplo de conjugalidade trágica, levantou alguma perplexidade entre os críticos. No entanto, há outros precedentes de epitalâmios trágicos atestados na tradição do género³⁵⁵.

Parece ter sido intenção de Teócrito elidir qualquer marca de disforia implicada nos acontecimentos funestos que decorreram desta união matrimonial, enfatizando, ao invés, a deificação de Helena. Nesse sentido, são múltiplas as referências à Helena da *Odisseia*, a esposa casta regressada ao lar. Mesclando os elementos épicos com os de uma Helena divina³⁵⁶, Teócrito parece ter desejado compor uma reconfiguração da tradição mitológica. Na verdade, são inúmeras as alusões homéricas, em particular ao Canto IV da *Odisseia*, onde tem lugar a primeira aparição literária conjunta de Helena e Menelau. Mas, Teócrito não deixa de relevar a natureza ambígua de Helena. Participando das esferas do humano e do divino, esta personagem enigmática era certamente uma escolha acertada. Como refere Maria Pantelia, «Theocritus showed how classical tradition can be manipulated and become an artistic game in which even Helen and Menelaus can be the happy couple of a wedding song»³⁵⁷.

Se é indisputável que Helena tenha sido a mais bela mulher e exercido sobre os escritores um contínuo fascínio, é igualmente certo que o seu tratamento foi geralmente afectado pelo contexto particular e, sobretudo, pela intenção com

³⁵⁴ Teócrito, *Idylles*, XVIII.

³⁵⁵ Maria Pantelia refere dois outros exemplos de epitalâmios trágicos: um que constaria da *Helena* de Estesícoro, e o fr. 44LP de Safo. De acordo com os *scholia* sobre o *Idílio* XVIII, Teócrito foi influenciado, na composição do seu epitalâmio, pela *Helena* de Estesícoro. Cf. Maria Pantelia, *op. cit.*, p. 119.

³⁵⁶ G. Kaibel formulou a hipótese de o poema constituir uma explicação para o culto da árvore, de outro modo desconhecido, ligado à figura de Helena. Cf. Maria Pantelia, *op. cit.*, p. 125.

³⁵⁷ Maria Pantelia, *op. cit.*, p. 149.

que cada autor compôs a sua obra. Assim, como notou Maria Pantelia, apesar de a estrutura do mito ser basicamente a mesma, ela parece ter estado aberta à inovação literária e à amplificação imaginativa³⁵⁸. Perante uma tal diversidade de abordagens do carácter de Helena e uma tal variedade de interpretações veiculadas pelos autores gregos antigos, torna-se, pois, impossível estabelecer os aspectos invariáveis dos desencontrados percursos do mito.

³⁵⁸ Maria Pantelia, *op. cit.*, p. 147.

II PARTE

2. Da tragédia à farsa: derivas do mito de Helena em *O Rancor* de Hélia Correia

2.1. «*Pertinho da Grécia e dos camarins*»: *O Rancor* como exercício de reescrita

O Rancor. Exercício sobre Helena de Hélia Correia¹, publicado em 2000, é a segunda incursão dramaturgical da autora por territórios clássicos, após ter dado

¹ Hélia Correia nasceu em Lisboa, em 1949. Licenciada em Filologia Românica, exerceu funções de professora do ensino secundário, dedicando-se presentemente à tradução e à escrita. Sendo também poetisa e dramaturga, foi enquanto ficcionista que Hélia Correia se revelou como um dos nomes mais significativos e originais surgidos durante a década de oitenta, ao publicar, em 1982, *O Número dos Vivos*. No domínio da ficção narrativa, claramente maioritária na sua obra, destacam-se os seguintes títulos: *O Separar das Águas* (1981), *O Número dos Vivos* (1982), *Montedemo* (1983), *Villa Celeste* (1985), *Soma* (1987), *A Fenda Erótica* (1988), *A Casa Eterna* (1991), *Insânia* (1996), *Lillias Fraser* (2001). Outras vertentes, exploradas de modo menos sistemático, incluem incursões esporádicas no território da poesia (*A Pequena Morte. Esse Eterno Canto*, de 1986, de parceria com Jaime Rocha, e, já em 2002, *Apodera-te de Mim*) e da literatura para a infância (*A Luz de Newton – 7 Histórias de Cores*), para além de escrita para teatro: *Perdição. Exercício sobre Antígona* seguido de *Florbela* (1991) e *O Rancor. Exercício sobre Helena* (2000). A sua obra dramática tem sido levada à cena por várias companhias de Lisboa: *Montedemo*, numa adaptação pelo grupo de teatro *O Bando*, em 1987, e já na década de 90, *Perdição. Exercício sobre Antígona* pelo grupo *A Comuna* e *Florbela* pelo grupo *Maizum*. Vd. o verbete sobre a autora em Álvaro Manuel Machado (org.), *Dicionário de Literatura Portuguesa*, Lisboa, Editorial Presença, 1996, pp.140-141.

Cultivando uma atitude de intencional alheamento das actividades de promoção literária, Hélia Correia permaneceu, durante largo tempo, uma autora mais referida como caso singular do que estudada, facto que poderá explicar a escassa bibliografia crítica consagrada à sua obra. Sobre Hélia Correia, afirmou Urbano Tavares Rodrigues: «Hélia Correia, escritora um tanto marginal, até pelo acaso das suas publicações, quase sempre arredadas do triunfo publicitário, mas reconhecida e classificada já entre os casos mais autênticos da actual literatura portuguesa, não fabrica os seus livros à maneira de. As suas mais fundas experiências, os seus fantasmas recorrentes, ditam-lhe, esses sim, as estruturas simbólicas de uma escrita nova extremamente original». Cf. Urbano Tavares Rodrigues, «O Fantástico em Hélia Correia. *Soma*: o salto na marginalidade», in *O texto sobre o texto. Uma visão sobre literatura portuguesa contemporânea*, Lisboa, IN-CM, 2001, p. 218.

a lume, em 1991, *Perdição. Exercício sobre Antígona*. Recobrando diferentes registos genológicos, o seu interesse parece ter recaído, em particular, sobre as formas narrativas – sobretudo o conto e a novela – e, com muito menor frequência, em textos de filiação dramática. A escrita teatral de Hélia Correia, vertida num registo trágico, é produto, nas palavras de Maria Helena Serôdio, de uma «nouvelle génération qui, quoiqu’ en refusant le statut de féministes, parle des problèmes de la femme dans un monde dominé par des hommes»². Esta interrogação da especificidade – histórica, existencial, ética – da condição feminina parece ter acompanhado, desde o seu início, a carreira literária da autora e tem constituído tónica dominante na apreciação crítica da sua obra. Os exemplos poderiam multiplicar-se, mas apontemos apenas alguns. No estudo prefacial que, em 1997, Hilary Owen antepõe à segunda edição de *O Número dos Vivos*, a autora considera a obra como a «(...) tentativa histórico-literária da mulher de converter por dentro o realismo clássico»³. Isabel Allegro de Magalhães, por seu turno, sublinha a presença, em *Montedemo* e em *A Casa Eterna*, de um dos «pólos atractivos na escrita de autoria feminina», patente, segundo a autora, na «criação de universos fantásticos ou de um realismo mágico, onde se dá o cruzamento de uma dimensão de magia com a vida quotidiana e com uma re-interpretação da História»⁴. Também a propósito de *A Casa Eterna*, destaca Luís Mourão o modo como «a matriz realista de um inquérito sobre a vida de um homem ganha uma progressiva dimensão poética porque conduzida segundo a sensibilidade de uma narradora que implicitamente vai sempre afirmando a sua diferença feminina»⁵. Sobre *Insânia*, salienta Maria

² Maria Helena Serôdio, «Regards croisés entre le théâtre portugais et français du XX ème siècle», in *Le théâtre portugais récent en conversation avec le monde*, Paris, Instituto Camões, 1999, p. 6.

³ Hilary Owen, «Adultério Textual / Adulterando o Texto», in Hélia Correia, *O Número dos Vivos*, Lisboa, Relógio D'Água Editores, 1997, p. 20.

⁴ Isabel Allegro de Magalhães, *O Sexo dos Textos*, Lisboa, Editorial Caminho, 1995, p. 27. Vd. ainda, incluído na mesma obra, o estudo «A distorção do olhar: denúncia e anúncio n'A Casa Eterna, de Hélia Correia», pp. 93-102.

⁵ Luís Mourão, «1968-1998: Três décadas do romance português em pouco mais de 30K», *Ciberkiosk*, <<http://www.ciberkiosk.pt/arquivo/ciberkiosk3/ensaios/1968.htm>>. Vd., ainda do mesmo autor, «"O belo coração azul das coisas": acerca de *A Casa Eterna*, de Hélia Correia», *Ciberkiosk*, <<http://www.ciberkiosk.pt/ensaios/helia.html>>. O romance *A Casa Eterna* é, como nota Luísa Ferreira, construído a partir da matriz implícita da *Odisseia*, corroborando também a preferência de Hélia Correia pelo universo literário antigo: «A presença do tema de Ulisses em *A Casa Eterna* não se limita à simples evocação dos gostos literários de Alvarinho. Note-se que a arquitectura geral do romance se apoia, como dissemos, na memória das personagens,

Alzira Seixo que «o romance de Hélia Correia ergue (...) uma voz feminina»⁶. Carmen Soares, após qualificar *Perdição* como «uma peça de mulheres», nota que Hélia Correia, não derogando a tradição clássica respeitante à figura de Antígona, «cria uma heroína actual, controversamente humana e, acima de tudo, orgulhosamente mulher»⁷.

Na última obra da autora intitulada *Apodera-te de Mim*, vinda a lume já em 2002 – um texto significativo a vários títulos e que, por isso, voltará a merecer a nossa atenção – um dos três poemas que integram a composição «Em Knossos» insiste nessa centralidade do feminino :

«Caia a mulher à terra, diz o coro. Que ela retorne à posição
deitada da qual nunca haveria de sair.
Que ela rasteje como um mármore animado, caos de elementos,
anterior aos bichos.

Vede o seu cabelo claro, um pó de trigo, um turbilhão de areia,
pequena coisa concebida para arder.
Jaz, espreitando pelos seus buracos, atravessada como uma
armadilha no trilho dos viajantes. Detestável, solitária entre os
seres, ainda quando encostam as cabeças e se ajudam umas às
outras, no momento de parir.

Crescem, teimosas como vegetais, ligeiramente trémulas do
esforço.
Se a brisa as toca, dobram a cintura e a isso chamam dança
e não defesa, como chamam amor à momentânea inflamação
do sexo»⁸.

construção semelhante à da *Odisseia* que depende, em grande parte, da memória de Ulisses e de outras figuras, como os aedos. Por outro lado, o romance apresenta vinte e quatro capítulos, o que pode ser simples coincidência ou uma alusão à divisão tradicional da epopeia homérica». Cf. Luísa Nazaré Ferreira, «De Amorins a Esparta: o tema de Ulisses em Hélia Correia», *Humanitas*, vol. LIV (2002), p. 403.

⁶ Maria Alzira Seixo, «Uma Desenganada Alegria. *Insânia*, de Hélia Correia», in *Outros Erros. Ensaios de Literatura*, Porto, Edições Asa, 2001, p. 306.

⁷ Carmen Soares, «O exílio afectivo de Antígona na *Perdição* de Hélia Correia», *Raízes Greco-Latinas da Cultura Portuguesa. Actas do I Congresso da APEC*, Associação Portuguesa de Estudos Clássicos, Coimbra, 1999, p. 360.

⁸ Hélia Correia, «Em Knossos», in *Apodera-te de Mim*, Lisboa, Black Sun Editores, 2002, p. 6.

É interessante registar que a personagem feminina surge aqui como centro de uma representação teatral, vulnerável aos juízos formulados por um coro, evocando, portanto, o contexto performativo da tragédia. Por outro lado, reaparecem neste excerto os temas nucleares da narrativa e do drama de Hélia Correia, associados à singularidade do universo feminino: a submissão e a coragem, a maternidade, o amor e o erotismo. De certo modo, o reenvio para uma ambientação antiga exprime a predilecção, já reconhecida, da autora por «lugares e tempos indefinidos, habitados pela marginalidade e pela loucura»⁹.

Este breve poema demonstra, igualmente, a profícua relação que, na obra de Hélia Correia, se pode detectar entre universo feminino e tragédia clássica. Discorrendo sobre uma fortuita passagem pelo palco, onde, numa encenação de *Édipo Rei*, lhe cabia uma réplica em grego, tecia a autora, em 1991, os seguintes comentários:

« – E da passagem pelo palco o que foi que ficou: o desejo de um regresso? O gosto de encenar dramas, falas e tragédias? A paixão pelo teatro?

– A passagem pelo palco foi uma passagem pela Grécia e não pelo palco, que nunca exerceu qualquer fascínio sobre mim. (...) Senti-me, com esta experiência, sobretudo muito pertinho da Grécia e dos camarins. Foi um ano perto do mistério do actor, mistério que continua intacto (...). Tanto olhei para Antígona que escrevi uma peça sobre Antígona, que eu gostava que fosse feita pelos mesmos actores que fizeram a peça em que entrei. Suponho que está em vias de ser representada, mas não sei por enquanto onde nem quando.

– Existe, portanto, uma relação forte com o teatro...

– Existe uma relação mágica. O teatro anda, de facto, a «namorar-me» e eu sinto uma grande tentação de ceder. (...) Mas eu continuo a dizer que o que mais me tocou nesta experiência teatral foi ter estado tão perto da Grécia»¹⁰.

⁹ Ernesto Rodrigues, «Lillias, a afilhada de Blimunda», *Expresso-Cartaz*, 25 de Agosto de 2001, p. 39.

¹⁰ José Jorge Letria, «Hélia Correia: o eterno retorno», *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 14-05-91, p. 8.

Se acaso não bastasse o facto de os dois ensaios dramaturgicos de Hélia Correia (*Perdição* e *O Rancor*) elegerem como pretexto de escrita motivos clássicos, estas palavras constituem um indício evidente da sedução criativa que este repertório temático exerceu sobre a autora. Da similitude dos títulos das duas peças e da classificação de ambas como *exercícios* se pode inferir o seu carácter unitário, que nos convida a lê-las como um díptico: na verdade, embora centradas em heroínas trágicas diferentes, tanto Antígona como Helena vão nelas ser objecto de uma reconfiguração dramática que, partindo da letra dos textos clássicos, cedo dela se vai afastar, em obediência a um projecto de reescrita revisionista. Como notou Isabel Gil, reportando-se a *Perdição*, «a designação "Exercício" aplica-se magistralmente a esta forma de reconfiguração da história mítica, que questiona o mito tradicional, a estrutura clássica do drama, instituindo (...) uma visão renovada da tragédia sofocliana». Conclui, então, a autora que «*Perdição* não é, deste modo, um mero avatar de Antígona, mas uma contra-assinatura do mito (...)»¹¹.

Não é excessivo reconhecer em *O Rancor* uma mesma «contra-assinatura do mito». A oposição do mesmo subtítulo a esta segunda peça da autora confirma um similar intento de retextualizar a tradição, operação à qual não é alheio um projecto ideológico coerente. Na verdade, tanto *Perdição* como *O Rancor* ilustram, pelo menos em parte, uma das coordenadas que, mais insistentemente, tem sido reconhecida como prevalecte na denominada estética pós-moderna: a revisão das grandes narrativas consignadas pela História, seja o acto de reescrita estimulado por uma agenda política, uma atitude irónica ou paródica, ou um propósito de revisitação evasiva. Em qualquer caso, altera-se, em geral, a perspectiva canónica dos factos, o destaque e os papéis convencionais dos intervenientes, a moralidade do epílogo. Ao caracterizar os tratamentos da história na dramaturgia contemporânea, Jean-Pierre Ryngaert refere-se precisamente a essa mutação de ponto de vista, a partir do qual o passado é perspectivado. Já não se trata de reproduzir fielmente um contexto epocal, de apresentar uma «história em primeiro grau», mas sim de reler o passado, assumindo como incontornável a interferência do presente:

¹¹ Isabel Capelo Gil, «Espectros literários: Perdição de Hélia Correia», *Actas do VI Encontro da*

«Les auteurs classiques traitant d'un sujet emprunté à l'histoire ancienne situent l'action et les personnages précisément dans ce passé, dans la Rome antique ou dans quelque cité ravagée par les guerres. Ils affectionnent les traits de couleur locale et, depuis ce passé, les personnages remontent par les récits et les détails biographiques jusqu'à un passé antérieur. L'Histoire s'épaissit d'une mise en perspective dûment datée, où toutes les filiations sont consignées, alors que l'actualité de celui qui écrit, si elle perce derrière la fable ou fait signe au lecteur, n'est jamais évoquée directement.

Nos auteurs (...) traitent assez peu du passé au premier degré. Quand ils le font (...) ils donnent moins d'importance aux grands noms et aux grandes dates historiques, et ils préfèrent traiter des événements vus par des personnages populaires, en tout cas par des «petits» plutôt qu'en mettant en scène les héros légués par l'Histoire»¹².

Andrés Pociña, por seu turno, relembra a margem de liberdade que o exercício de reescrita propicia, uma vez que o texto clássico se abre ao investimento da subjectividade de um autor moderno. A reescrita faz, portanto, emergir a pluralidade de sentidos que o texto já continha em potência e que um outro olhar pode tornar visível:

«La reescritura dramática está siempre motivada por la riqueza del original, por su capacidad de hacernos reflexionar, de movernos a pensar por qué aquel personaje se comportó de tal manera, por qué hizo lo que hizo; entonces nos sugiere la posibilidad de llevarlo a otro ambiente, de cambiar el rumbo fatídico de su historia, de recrearlo a nuestro modo»¹³.

Trata-se, em suma, de fazer emergir versões do passado, frequentemente em tensão conflitual, de modo a relativizar a precedência de uma verdade unívoca e inquestionável. A reiteração dos actos de reescrita é, evidentemente, uma confirmação inquestionável da riqueza de interpretações que, desde logo, reside

Associação Internacional de Lusitanistas. <http://www.geocities.com.ail_br/espectrosliterarios.html>

¹² Jean-Pierre Ryngaert, *Lire le théâtre contemporain*, Paris, Bordas, 1999, p. 90.

¹³ Andrés Pociña, «Sobre la reescritura de los Clásicos», *Las Puertas del Drama. Revista de la Asociación de Autores de Teatro*, nº 6 (Primavera 2001), p. 7

no original. Hélia Correia optou em *O Rancor* por uma verdadeira reconfiguração dramática, renunciando, desde logo, a um projecto de fiel emulação literária de qualquer versão dos textos clássicos que convoca. Recorrendo à distinção estabelecida por Jorge Márquez, encontramos, no caso de *O Rancor*, perante uma *visão*, e não uma *versão*, de um tema clássico. Considerando que a abordagem filológica da versão e o olhar dramatúrgico mais livre da visão se têm revelado essencialmente incompatíveis, o autor tenta separar as águas entre ambos nos seguintes termos:

«La versión de un texto, entendida como traducción, es el arma que los filólogos especialistas en clásicas más rigurosos blanden contra lo que ellos consideran los despropósitos lingüísticos, intencionales y escénicos que los adaptadores – entendiendo la adaptación como la forma que adopta el texto de una obra – proponen; en esencia, los filólogos y traductores, más cercanos a las bibliotecas que a los escenarios, defienden la pureza del texto original por encima de dobles lecturas y suelen calificar a éstas de traiciones a la intención del clásico, actualizaciones innecesarias (porque para ellos en el clásico ya está todo) y enrevesamientos contaminadores. Por su parte, los adaptadores, pensando en la representación escénica más que en la lectura, cusan de arcaico al lenguaje que los filólogos atribuyen al original – cuando no al del original mismo –, suelen juzgar excesivamente largos y primitivos en su estructura los textos clásicos y, sobre todo, no quieren resistirse a la tentación de “adaptar” (a veces un poco a machamartillo) una obra de teatro a un conflicto más o menos novedoso, lo que les viene al pelo para demostrar hasta qué puntos los clásicos son eternos y – todo hay que decirlo – lo hábiles que son ellos al haberse dado cuenta de las posibilidades de la obra y “ajustarla” al suceso que está ocurriendo o acaba de ocurrir. Con estos ingredientes, es lógico que se monte la polémica, y puesto que ambas posturas parten de planteamientos científicos y artísticos tan sólidos como irreconciliables, difícil es que el enfrentamiento tenga solución, si no es con la tolerancia de unos hacia el trabajo creativo de los otros por el trabajo riguroso de los unos, o sea, por el propio clásico»¹⁴.

¹⁴ Jorge Márquez, «Versiones y Visiones de los Clásicos (una vez más)», *Las Puertas del Drama. Revista de la Asociación de Autores de Teatro*, nº 6 (Primavera 2001), p. 12.

Tal como acontecera com o mito de Antígona, também a figura de Helena permitirá construir um espaço fértil de debate em torno da verdade da história. Note-se, no entanto, que a reescrita dramática está longe de assinalar uma inovação contemporânea, revelando-se, desde os seus primórdios, uma operação constitutiva do género trágico. O dramaturgo contemporâneo, que manipula a tradição clássica, encontra-se, deste modo, mais próximo do que à partida se poderia pensar dos tragediógrafos que se inspiravam na tradição literária precedente. As palavras de Andrés Pociña são, a este respeito, esclarecedoras:

«El fenómeno de la reescritura como hábito dramático normal se da ya desde el comienzo del teatro griego, existiendo multitud de ejemplos que sostienen de maravilla esta afirmación: en la rápida sucesión de los tres grandes artífices de la tragedia, es curioso comprobar que ninguno de ellos sintió el menor recelo en rescribir argumentos ya puestos en escena por sus predecesores (...).

Un aspecto que pienso que no debe olvidarse nunca es que el dramaturgo moderno que rescribe una obra clásica realiza una labor de emulación literaria, está comportándose como un dramaturgo clásico: la maestría del resultado será lo único que deberemos juzgar, pues el procedimiento es a todas luces absolutamente lícito»¹⁵.

Além disso, como muito justamente nota Norman Austin, as preocupações «modernas» que os poetas contemporâneos transpõem para o mito de Helena podem, na verdade, detectar-se já, seja de modo mais desenvolvido ou tão-só embrionário, nos seus tratamentos antigos:

«Realism and idealism, the Signifier and the Subject, the woman and the woman-as-sign – these themes, which seem peculiarly modern, can all be traced ancient Greek thought as early as Homer. What separates the Greek treatments from the modern uses of the theme is the simple problem of Hellenic honor. From Homer to Euripides, wherever Helen's name is

¹⁵ Andrés Pociña, *art. cit.*, pp. 5-7.

introduced into the discourse, honor is the issue, whether it be her honor or the honor of Hellas or, more often, both»¹⁶.

Deste modo, muitos dos motivos glosados no texto dramático de Hélia Correia encontravam-se, pelo menos parcialmente, já inscritos nos plurais retratos de Helena transmitidos pela literatura grega, de que nos ocupámos na primeira parte deste trabalho. E, nesse sentido, a revisitação que o drama contemporâneo propõe não é, nos seus objectivos, muito discrepante daquela que, sobretudo na esteira do tratamento homérico dispensado à figura da rainha de Esparta, foi regularmente realizada pelos autores clássicos.

A escolha, em ambas as peças de temática clássica de Hélia Correia, de títulos nominais e abstractos (*Perdição e Rancor*) reforça a complementaridade de processos que ambas evidenciam. Pretende a autora subordinar toda a acção dramática a uma palavra-tema que funciona como uma linha transversal de leitura. Como se verá, é, com efeito, o rancor, em todas as suas possibilidades manifestativas, que reúne concentricamente as personagens em torno de Helena, na sequência da guerra de Tróia. A centralidade do rancor explica o domínio quase espectral de vários temas desenvolvidos na peça: o peso inexorável do fardo do passado, o remorso, a responsabilidade e a culpa, os desencontros de lei e consciência. Na verdade, como sublinha, Luísa Ferreira, o tema da peça pode sintetizar-se em algumas questões-chave que remetem para os múltiplos sentidos que o título prenuncia: «quer tenha ido para Tróia de livre vontade ou à força, até que ponto é Helena culpada das desgraças de Gregos e de Troianos? Terá fundamento o RANCOR das mulheres gregas e troianas contra a mais bela da Grécia?»¹⁷.

Finalmente, ainda a unir as duas peças, intui-se a presença de duas heroínas trágicas que condensam um imenso capital simbólico. Antígona, em virtude do imaginário literário de rebeldia, de insubmissão, de confrontação audaciosa que activa, constitui uma figuração perfeita do feminino em busca de uma identidade libertadora, do indivíduo solitário que afronta a ordem comunitária.

¹⁶ Norman Austin, *op. cit.*, p. 14.

¹⁷ Luísa Ferreira, «O Rancor – Exercício sobre Helena, de Hélia Correia», *Boletim de Estudos Clássicos*, vol. 34 (Dezembro 2000), pp.147-148.

Em Helena, a ambiguidade ética e axiológica será pretexto para uma análise ainda centrada no feminino, mas agora colocando em cena uma mulher cindida entre as suas pulsões e a sua consciência. Não obstante existirem diferenças evidentes no tratamento dramático dispensado a estas figuras, ambas se articulam com essa linha de sentido que, de modo unânime, a crítica tem reconhecido na produção ficcional de Hélia Correia: a relevância do universo feminino e a reflexão assídua em torno da condição da mulher, da sua liberdade e da sua autodeterminação. Helena representa, como se mostrará, um fértil terreno de indagação, para uma autora que, de modo algo redutor, tem sido tomada como paradigma de uma escrita «feminina»¹⁸. A figuração feminina de ascendência clássica vai ser retomada no recente *Apodera-te de Mim*, onde se incluem dois breves ensaios narrativos intitulados «A de Cólquida» (em torno de Medeia) e «Penthesiléa» (a Amazona). Em ambos os casos se verifica um cruzamento deliberado da subjectividade do narrador, responsável pelo relato, com a matéria das biografias míticas, permitindo que o seu olhar e experiência contaminem as ilações que dela extrai. É o que sucede, por exemplo, no epílogo da pungente história da maternidade de Medeia, que assim se contrapõe ao *incipit*, onde se começara por afirmar: «Não conheci Medeia, a pensativa»:

«Esta é a história como a recebi. A história de uma mãe nervosa e exausta. Esta é a história que deixei cair para que se desfaça em mil pedaços e a grande, a bruxa, seja levantada pela minha versão. Esta Medeia, a doce e a vencida, dará lugar a outra, uma que pensa e concebe a magnífica vingança. Cale-se essa voz e faça-se ouvir esta para que a lição do amor nos seja horrível.

¹⁸ Confirmando a vitalidade do mito, não deixa de ser significativo o interesse que a figura de Helena continua a despertar junto dos jovens dramaturgos portugueses. Em 1998, obedecendo à estrutura de cinco actos separados por intervenções corais, Paulo José Miranda estreia-se no drama com *O corpo de Helena*. Nesta peça, nas palavras de Helena Barbas, a protagonista transforma-se no «estranho símbolo de um valor abstracto ultrapassando as dimensões e condicionalismos do material». Cf. Helena Barbas, «A Sombra de Helena», *Expresso-Cartaz*, 31/10/1998. Vd. ainda, sobre a mesma peça, o artigo de Maria de Fátima Sousa e Silva, «Os caminhos da honra e do amor ou *O corpo de Helena* de Paulo José Miranda», *Ágora. Estudos Clássicos em Debate*, 1 (1999), pp. 57-74.

Tenha o despeito de uma feiticeira dimensão tal que nunca a compreendam e o arrepio dure uma eternidade»¹⁹.

Em *O Rancor*, e continuando no âmbito peritextual, também a epígrafe que Hélia Correia elege para figurar na abertura da peça faculta coordenadas de leitura importantes. De facto, a citação da *Palinódia* de Estesícoro instala, logo de início, a dúvida sobre qual das versões adoptar na reconstituição do itinerário mítico de Helena, colocando a personagem sob o signo da ambivalência e da ambiguidade. Ao afirmar-se, citando-se a retractação de Estesícoro, que «Não é verdade esta história», a dicotomia entre real e ficção, ilusão e verdade, aparência e real transforma-se no fulcro dinamizador do universo dramático de *O Rancor*, ao mesmo tempo que se justapõem as duas grandes tradições que historicamente se debateram na constituição do mito de Helena: a tradição condensada na lição homérica e a derrogação desta encetada na *Palinódia*.

É, aliás, o próprio Orestes que, no 2º Acto, formula aquela que se poderia considerar a síntese lapidar deste *exercício* sobre Helena: «(...) se vamos imaginar as coisas, podemos vê-las sucedendo de outro modo»²⁰. Já em *Perdição*, por meio da justaposição dramática de dois planos (o dos diálogos dos vivos e o do diálogo *post mortem* entre Antígona e a Ama) se tinha explorado essa colisão de essência e aparência, dado que, como observa Carmen Soares, «o que, por vergonha, falta de coragem ou hipocrisia os vivos calaram, as mortas – que já nada têm a ganhar, porque tudo perderam – ostentam-no despidoradamente»²¹. Essa estratégia de duplicação de planos dramáticos não se encontra em *O Rancor*. Mas também aqui, o número restrito de *dramatis personae* – sete, se contarmos com a figuração das Erínias – será decisivo na criação de relações dramaticamente tensas, alimentadas por um diálogo obsessivo e circular, que concorre para gerar um clima trágico. Essa atmosfera de tragicidade, que se adensa ao longo da peça, irá, paradoxalmente, redundar, no

¹⁹ Hélia Correia, «A de Cólquida», in *Apodera-te de Mim*, p. 11.

²⁰ Hélia Correia, *O Rancor. Exercício sobre Helena*, Lisboa, Relógio d'Água Editores, 2000, p. 65. Todas as referências à obra reenviam para esta edição e serão, de agora em diante, integradas no corpo do texto.

²¹ Carmen Soares, *art. cit.*, p. 365.

epílogo, num registo de farsa, pelo qual se exprime o triunfo da falsidade e do logro sobre a verdade.

2.2. Estrutura do drama

2.2.1. 1.º Acto – Relembrando «velhas histórias»

O primeiro acto abre com a recepção de Telémaco por Menelau, no palácio de Esparta, que, como já foi observado²², constitui o episódio central do Canto IV da *Odisseia*, intersectando-se este episódio com a história de Orestes. Deste processo resulta, segundo Luísa Ferreira, «um olhar mais transgressor do que inovador sobre estes temas»²³.

A sucinta didascália inicial instaura uma situação áulica, já implícita no texto homérico, de requinte aristocrático, confirmada pela presença do monarca «ataviado» (p.11) e de Helena que se prepara para receber condignamente o hóspede. Menelau surge em cena ensaiando um discurso de circunstância, de tonalidade eufórica, que será repetido, em simetria invertida, no epílogo da peça.

Cria-se, portanto, um jogo de espelhos que aproxima circularmente, pela fala de Menelau, abertura e conclusão, mas que simultaneamente as afasta pelas circunstâncias radicalmente distintas em que elas são pronunciadas. Além disso, o facto de Menelau surgir em cena *ensaiando* estas palavras cria, ao nível da comunicação teatral, uma primeira instância de teatro dentro do teatro, como se o rei da Lacónia fosse actor – como, na verdade, será – das suas próprias palavras. Esta dimensão de jogo metateatral, de simulacro da realidade, é determinante na peça e atingirá a sua expressão máxima no epílogo. No início, contudo, o tom celebrativo do discurso sublinha o carácter inexpugnável e a superioridade militar do rei de Esparta:

²² Luísa Ferreira, «De Amorins a Esparta: o tema de Ulisses em Hélia Correia», p. 412.

²³ Idem, loc. cit. A mesma autora inventaria as diferenças nucleares introduzidas por *O Rancor*, relativamente à versão homérica. Se, no canto IV da *Odisseia*, o casamento de Hermíone é referido como acontecimento recente, em *O Rancor*, ela está casada com Pirro há já algum tempo. Por outro lado, elide-se a figura de Pisístrato, filho de Nestor, acompanhante de Telémaco na sua deslocação a Esparta.

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. (...)». (p. 11)

A alusão à supremacia guerreira de Esparta reenvia o espectador para um tempo preciso: o do rescaldo da guerra de Tróia, de memória ainda recente. Esta proximidade temporal entre o sangrento conflito, que se estendera por uma década, e o tempo de representação, frequentemente recordada por algumas personagens, explica que a guerra surja (sobretudo por força da responsabilidade que nela é atribuível a Helena) como uma presença fantasmática mas incontornável, sobretudo no discurso de Menelau:

«MENELAU – (...) Já chega, com efeito. Lá uma guerrazita de vez em quando, um saque, umas escravas, não está mal. É como os jogos: exercita os músculos e até se não se ganha alguma coisa valeu a pena ter participado, mais que não seja pela mudança de ares. Mas esta guerra contra Tróia, filho, fatigou-nos a todos. Foi excessivo. Longínqua, prolongada, invernos, verões, falta de banhos. E de fruta, já se vê.». (pp. 23-24)

Pouco depois, Menelau, tentando atenuar perante Telémaco a agressividade do confronto de Etra e Helena, refere: «Parece que ainda temos o deus da guerra em nós e não sabemos já o que fazer com ele». (p. 31). Mais tarde, no segundo acto, Etra recorrerá a uma metáfora com óbvio alcance irónico, afirmando que «Está toda a gente muito atarefada a limpar a poeira desta guerra para que ela brilhe em todas as suas perspectivas» (p. 67).

A entrada de Helena em cena é, numa prefiguração clara do que representará um dos atributos mais sublinhados da personagem, precedida por referências de Menelau e Etra à sua beleza física. Essas alusões são dúbias, como se pode avaliar no curto diálogo entre ambos, na ausência da rainha. À reclamação do rei pelo atraso de Helena, retorque Etra:

«ETRA – Ora, Menelau, sabes como são as mulheres...

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

ETRA – Ela deve arranjar-se conforme as circunstâncias. Quer se queira, quer não, é a rainha.» (pp. 11-12)

Acolhendo-se a genealogia divina de Helena²⁴, insiste-se na sua superioridade, referindo-se que ela transcende, pela beleza inextinguível que parece ser de origem sobrenatural, o estatuto de mulher e de mortal; por outro, a alusão a uma Helena andrajosa não pode deixar de evocar, em antecipação quase profética, a personagem, mais humanizada, que, no 2º acto, «de cabeça rapada e em farrapos, lava obsessivamente o chão de terra» (p. 47). Neste momento, contudo, é relembrada por Menelau a origem incontestadamente divina de Helena:

«MENELAU – Sabes bem... (*Entra Helena, seguida das mulheres; Helena usa uma cabeleira egípcia*) – Ah, a mais deslumbrante das mulheres! Mais do que uma mulher. Filha de Zeus. Avança, avança, instala-te depressa.» (p. 13)

Etra torna evidente, desde as falas iniciais, a natureza ambígua da sua relação com Helena, que assumirá, ao longo da peça, tonalidades extremamente diferenciadas, desde o ressentimento amargo e a acusação impiedosa, à cumplicidade e ao desvelo maternal. Estabelece-se, deste modo, uma nítida contraposição entre o primeiro e o segundo actos, na medida em que o ressentimento e a revolta surda da escrava darão lugar, posteriormente, à empatia de uma figura quase maternal. De qualquer modo, existe uma relação de indestrutível complementaridade entre escrava e rainha, como se pode inferir das seguintes palavras de Etra: «Moro com a mulher de Menelau, onde quer que ela tenha a sua cama. Em Esparta, em Tróia, em Esparta novamente.» (p.17). Hélia Correia amplia, assim, o papel dramático da mãe do primeiro raptor de Helena

²⁴ Vd. *supra* o subcapítulo «A genealogia de Helena», pp. 8-13.

que, na sequência da guerra entre peloponesos e atenienses, decorrente desta primeira abdução, entrara ao seu serviço.

Em *O Rancor*, Etra é uma personagem-charneira, que, pela função de narrador-comentador que preenche, parece acumular algumas das funções que canonicamente pertencem ao coro da tragédia. As intervenções corais, que pontuavam o desenvolvimento do *mythos* trágico, são aqui substituídas pelo aparte. A figura da mãe de Teseu, relativamente subalternizada nos testemunhos clássicos, vai deter, na obra de Hélia Correia, uma proeminência dramática inédita, que compete mesmo com a da própria Helena. Uma figura semelhante aparecera já em *Perdição. Exercício sobre Antígona*. Aí, no «circuito mulheril que rodeia Antígona»²⁵ surgia-nos uma Ama, «acrescentada por Hélia Correia ao mito clássico»²⁶, à qual era igualmente confiada uma função dramática e teatral preponderante.

O registo da mãe de Teseu é, geralmente, o da ironia ambígua e perspicaz, que vê para além da argumentação falaciosa e expõe impiedosamente a verdade. Etra, ocupando, enquanto escrava de Helena, uma posição de subalternidade e subordinação, é, paradoxalmente, a personagem que, de modo mais corajoso, a faz confrontar-se com a responsabilidade dos seus actos passados. Etra funciona, por vezes, como o *superego* de Helena, isto é, a consciência que ela intenta, sem sucesso, silenciar. Esse estatuto ambíguo de Etra, entre a escrava e a rainha, é garante da sua independência incómoda e da sua insubmissão. A situação particular que, neste xadrez de relações familiares, cabe a Etra é reconhecida por Telémaco, na seguinte passagem:

«PIRRO – Fica, Etra. Tens tanto direito como nós.

ETRA – Que direito? Uma escrava!

TELÉMACO (*rindo*) – Uma escrava... São modos de falar! Mulher do rei Egeu, mãe de Teseu, o salvador de Atenas, uma escrava. Ah! Ah! (*olhando em volta os rostos sérios*) Uma escrava?

²⁵ Maria de Fátima Silva, «Duas versões do tema de Antígona no teatro português contemporâneo: *Antígona* de Júlio Dantas e *Perdição* de Hélia Correia», *Humanitas*, vol. L (1998), p. 988. Vd. também, da mesma autora, «Antígona, o fruto de uma cepa deformada. Hélia Correia, *Perdição*», in Carlos Morais (coord.), *Máscaras Portuguesas de Antígona*, Aveiro, Universidade de Aveiro, 2001, pp. 103-120.

MENELAU – Uma escrava... São modos de falar. Escrava, rainha, que diferença faz? (...)» (p. 30-31)

Nesta cena inicial, Etra encarna igualmente um *ethos* feminino, definido pelo antibelicismo e pelo repúdio da fúria destrutiva do princípio viril que é personificada por Menelau e, sobretudo, por Pirro. A misoginia que ambos revelam «no primeiro é mais fruto da educação heróica, mas no segundo é um claro defeito de carácter»²⁷. Etra descreve a incursão militar em Tróia como «massacre», ao passo que, na óptica de Menelau, se tratou antes de uma «conquista». Num outro passo, estes dois universos de valores irreconciliáveis são explicitamente apresentados por Helena:

«PIRRO (*entrando*) – Ouvisse o quê, rainha? Que disse ela?

HELENA – Nada. A tua mulher falava contra a guerra. As mulheres falam contra a guerra, os homens zangam-se. É sempre assim». (p. 14)

O diálogo impossível entre as mundividências feminina e masculina e a absoluta discrepância axiológica de ambas encontram-se repetidamente expressos em *O Rancor*, transformando-se numa das linhas ideológicas norteadoras da relação tensa e conflitual entre as personagens. Já Maria de Fátima Silva detectara em *Perdição. Exercício sobre Antígona* uma antinomia fundamental que opunha feminino e masculino. Nesse texto, defende a autora, as componentes masculina e feminina assinalam uma «dicotomia paralela à oposição dos conceitos de *nomos* e *physis*», ou seja, uma «tensão entre instinto natural e ordem social»²⁸. Essa duplicidade de posturas exprime-se, por exemplo, na distinta atitude relativamente ao amor, «coisa de mulheres», como refere, assumindo uma atitude de céptico desengano, a Ama a Antígona.

«ANTÍGONA – Não. Diz já. Diz-me tudo o que pode esperar-se do amor.

AMA – Do amor!

²⁶ Carmen Soares, *art. cit.*, p. 368.

²⁷ Luísa Ferreira, «*O Rancor – Exercício sobre Helena, de Hélia Correia*», p. 150.

²⁸ Maria de Fátima Silva, *art. cit.*, pp. 989-990.

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

ANTÍGONA – E de mortais?...

AMA – É coisa de mulheres.

EURÍDICE – É uma sombra. Estendes a mão e não agarras nada».²⁹

Em *O Rancor*, Pirro e Hermíone, porque se situam em pólos diametralmente opostos da escala de valores, constituem a mais eloquente manifestação deste confronto sem solução. Um diálogo entre Hermíone e Menelau revela esta divergência de posturas, sublinhando um apetite bélico masculino desenfreado. Os homens de Esparta revelam-se guerreiros entediados, desocupados em tempo de paz:

«HERMÍONE – É a paz que te aborrece. Vocês não sabem que fazer vivendo em paz.

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

HERMÍONE – E de que assuntos falam vocês, há?

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

ETRA – Uma cabra». (pp. 14-15)

Já no segundo acto, Helena, impaciente, dirá a um Orestes acusador:

«HELENA – Chega! Mas como tu és cansativo! Que cansativos se tornaram todos os homens desta terra, desde os reis ao mais enlouquecido vagabundo! A falta que lhes faz a guerra! O mais parecido que agora acharam para se entreterem é insultarem as mulheres!» (p. 64-65)

²⁹ Hélia Correia, *Perdição. Exercício sobre Antígona*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1991, p. 34.

Porque, como se viu na primeira parte deste estudo³⁰, Helena ocupa, nos poemas homéricos, uma situação liminar, partícipe, em simultâneo, do mundo bélico masculino e da domesticidade feminina, só ela detém a ominisciência e o necessário distanciamento crítico que lhe permitem contrastar estas duas esferas éticas. Telémaco, por seu turno, é a única personagem masculina que se afasta resolutamente desse princípio bélico viril destrutivo e que se autocaracteriza em função de um ideal de ruralidade: «Eu sou, por vocação, um lavrador» (p. 20). Mais tarde, no terceiro acto, Pirro referir-se-lhe-á, depreciativamente, como «o porqueiro» (p. 91). Telémaco contraria, pois, o *ethos* masculino, tal como ele aparece corporizado por Menelau e Pirro, como se torna claro no seguinte diálogo:

«HERMÍONE – Ora. Pai... Tarde ou cedo, o nosso hóspede saberá que para meu marido todo aquele que não se entregue à guerra com paixão, quem não se atire para as batalhas como um louco, como o seu pai fazia, é um covarde.

PIRRO – Mais que um covarde: é uma mulherzinha.

TELÉMACO – Há outras formas de mostrar virilidade. Como se ganhou Tróia? Com combates? Não. Com inteligência». (p. 22)

Etra assume, com frequência, as funções de porta-voz do intertexto mítico e é, juntamente com Hermíone, a responsável pelo relato do passado dos Atridas. A recapitulação, através de analepses completivas que aludem ou resumiam os antecedentes da história familiar, é um procedimento a que se recorre com regularidade. A assiduidade com que as histórias passadas emergem no presente dramático traduz, precisamente, o peso simbólico que o passado inescapável detém para estas personagens. Por vezes, a história é debitada para os circunstantes, sobretudo para o recém-chegado Telémaco, (mas tendo, em simultâneo, um alcance intracénico – actores em cena – e extracénico – público), assumindo, ao nível dos códigos paralinguísticos (sobretudo da entoação) o que de artifício teatral é evidente neste processo. Os dois exemplos seleccionados ilustram a proliferação destas narrativas encaixadas com valor rememorativo:

³⁰ Vd. *supra*, p. 38, sobre esta questão, as reflexões apresentadas a propósito da opinião de Mihoko Suzuki.

«MENELAU – Filho e neto de rei, que ninguém esqueça.

ETRA – Ah, não, ninguém se esquece. Ninguém se esquecerá. Um banquete em que o pai come os filhos guisados.» (p. 13)

HERMÍONE (*para Telémaco, como recitando um texto*) – Meu tio assassinou o primeiro marido de Clitemnestra, e assassinou os filhos que deles tinham nascido. Foi depois obrigado a casar com a viúva.

TELÉMACO – Ah, que histórias terríveis. Possam fazer os deuses com que os homens as esqueçam no tempo de uma ou duas gerações.

ETRA – Com esses linguareiros desses cantores que agora andam por toda a Grécia, com tanta morte, e adultério, e cenas de braveza guerreira para porem nos seus versos, nunca mais, nunca mais estas coisas verão o esquecimento». (pp. 25-26)

Este breve diálogo introduz, igualmente, um momento de auto-reflexividade dramática. Na verdade, o voto formulado por Telémaco de que as histórias trágicas da família se dissolvam no tempo não deixa de carrear uma subtil ironia, atendendo a que é esse, precisamente, o assunto da representação em curso. Por outro lado, o juízo de Etra, segundo o qual a poesia grega transmitida por aedos e rapsodos se encarregará de eternizar a história, mitificando-a, revela-se profeticamente certo, porque permite projectá-la para a contemporaneidade, isto é, do tempo da acção representada para o tempo de representação. Em certo sentido, como refere Luísa Ferreira, «esta peça é também uma reflexão sobre os valores dos heróis celebrados pelos poemas épicos ou mesmo pela tragédia»³¹. Como se viu, essa consciência antecipada que as personagens revelam da sua posteridade literária, já lucidamente presente na Helena da *Odisseia*, é por ela veiculada na *Ilíada*, de modo inequívoco, quando refere que o infortúnio que lhe foi reservado constituirá a matéria de um «poema para os homens vindouros»³².

Como notara Isabel Gil para o caso de *Perdição*, «O drama de Hélia Correia é uma construção dramática intertextual e auto-reflexiva»³³. Estas

³¹ Luísa Ferreira, «O Rancor – Exercício sobre Helena, de Hélia Correia», p. 153.

³² Vd. *supra*, pp. 17-18.

³³ Isabel Capelo Gil, *art. cit.*, p. 1.

palavras podem igualmente transpor-se, com pertinência, para *O Rancor*, porque, com efeito, uma das vertentes de sentido exploradas na peça diz respeito à oposição entre ilusão poética e verdade, entre fingimento literário e facto histórico.

O carácter obsessivo, quase mórbido, com que as personagens parecem comprazer-se em contar histórias do passado umas às outras encontra-se patente no seguinte diálogo:

«MENELAU – Ah, histórias de amor... Histórias de amor... Teu pai, Ulisses, teve a ver com a nossa, sabias?

TELÉMACO – Minha mãe contou-me, sim (*Perante a decepção de Menelau*) Mas terei todo o gosto se a puder escutar das vossas próprias bocas.

HELENA – Ai, meu marido adora histórias velhas. Remexe no passado como os corvos costumam mexer em estrumeiras». (p. 16)

A relutância de Helena em persistir nesta escavação da memória familiar contrasta com a atenção ávida que Telémaco lhe dedica, e deixa adivinhar a dificuldade da esposa de Menelau em lidar com o passado:

«HERMÍONE (*sem lhe dar atenção*) – A história dos Atridas foi assim. Começa com Atreu e com Tiestes, irmãos, matando a outro irmão, Crisipo, sob a instigação de sua mãe.

HELENA – Deixa as velhas histórias. Telémaco fatiga-se.

TELÉMACO – Não, rainha. (*Para Hermíone*) Não pares, por favor. É com prazer imenso que te escuto.» (pp. 32-33)

Helena aparece caracterizada como detentora de uma beleza excessiva, em conexão com a sua linhagem divina. São várias as personagens que se lhe referem, desde a menção inicial de Menelau. Telémaco, por exemplo, louva o uso espartano de não negar à contemplação masculina a face das mulheres, porque, nas suas palavras «Não ver Helena era não ver a luz do sol» (p. 15). Esta referência não deixa de se revelar detentora de uma ironia involuntária, dado que Helena é uma personagem claramente associada ao domínio da sombra, bastante mais do que à vitalidade solar. Menelau refere-se-lhe como «Helena, a

Bela» (p. 16), e o cognome é sintomático da qualidade que mais se destaca na configuração da personagem, assinalando, no plano da exterioridade, a supremacia de Helena. Essa beleza de efeitos desestabilizadores (e lembre-se que o pensamento grego tendia a equacionar beleza física e ímpeto destrutivo) relaciona-se, como se observa nos comentários jocosos de Etra e Pirro, com a sua sensualidade imoral e com um erotismo volúvel:

«ETRA – (...) A cabeça perde-a ela com o cheiro dos homens. Desde criança é uma pega, esta mulher!». (p. 30)

«PIRRO (*bêbedo*) – À barriga de Helena. Que tanto homem e tanto filho de homem teve dentro que esgotou os recurso da família. Gozou e pariu mais que as gregas todas juntas». (p. 38)

Seja de modo deliberado ou contra a sua vontade, a verdade é que a beleza sensual e insinuante de Helena se transforma numa eficiente estratégia de desculpabilização dos seus erros³⁴. A sua contemplação faz os agravados, como Menelau, esquecerem, ofuscados pelo desejo, as traições de que foram vítimas e a sua sede de vingança. O episódio em que Menelau avista Helena nas muralhas de Tróia, relatado por Telémaco no terceiro acto, comprova os ilimitados poderes da sedução da rainha de Esparta³⁵:

«TELÉMACO – Contam que Menelau, em cólera, seguiu a bela Helena ao longo das muralhas de Tróia, decidido a matá-la, por vingança. E que ela, de repente, se deteve e virou-se de frente para ele. E que um seio se avistava, porque a veste tinha sido rasgada e descaíra. E Menelau ajoelhou e perdoou-lhe, novamente perdido de paixão» (p. 102).

Por outro lado, essa beleza extrema parece ser sentida por Helena como incómoda, lembrando o desejo formulado pela personagem, na tragédia euripídiana homónima, segundo o qual abdicaria, sem hesitar, da sua extrema

³⁴ Sobre a beleza como componente central do retrato codificado pelos tratamentos clássicos de Helena, vd. *supra* o subcapítulo «a beleza e a sedução», pp. 22-28.

³⁵ Sobre este episódio, vd. *supra* p. 28 e nota n.º 101.

beleza para que os gregos esquecessem as desventuras por ela fizera deflagrar³⁶. É, pelo menos, o que se afigura legítimo concluir a partir da seguinte réplica de Hermíone, referindo-se à mãe:

«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)

Como observa Elisabeth Frenzel, essa mesma ambivalência, traço omnipresente na sempre enfatizada beleza de Helena, encontra-se precisamente na origem dos tratamentos extremamente diferenciados de que a figura foi objecto nos testemunhos clássicos, aos quais consagramos a primeira parte deste trabalho: «La ambivalencia de la figura de Helena – su infidelidad por un lado, su belleza triunfante, y que la disculpa, por otro – fue ya en la Antigüedad causa de un doble desarrollo»³⁷.

Destacando-se dessa «beleza triunfante», o cabelo é, como seria de esperar, um traço particularmente sublinhado no seu retrato – Hélia Correia retoma aqui aquele que constitui um motivo central na figuração literária da rainha de Esparta, tradição à qual o próprio Telémaco alude³⁸:

«TELÉMACO (*querendo desfazer a tensão; consegue pegar numa ponta da conversa*) – Uma princesa como as outras, essa é boa! Como se alguma te chegasse aos pés. Suponho que as mulheres de Tróia eram pequenas e de cabelos muito pretos, não?

ETRA – Tinham olhos bonitos.

TELÉMACO – Mas Helena, tão alta e loira, e de rosada pele, pareceria uma deusa no meio delas. Na verdade, eu atrevo-me a dizer que nesta tão amável recepção há uma coisa que me desilude.

(...)

³⁶ Vd. *supra*, p. 71.

³⁷ Elisabeth Frenzel, «Helena», in *Diccionario de Argumentos de la Literatura Universal*, Madrid, Editorial Gredos, 1976, p. 224.

³⁸ Sobre os epítetos constantes do retrato homérico de Helena, vd. pp.23-24.

TELÉMACO – É que eu parto amanhã sem ter visto os cabelos de Helena.
Tanto deles falam todos os poetas...» (p. 43)

Ora, Helena surge em cena envergando uma cabeleira egípcia que não poderia deixar de suscitar alguma perplexidade no público suposto da peça. É verdade que «esse adereço evoca, ainda que não necessariamente, a estadia de Helena no Egito, e põe em causa as recentes palavras de Menelau, segundo as quais a beleza da esposa dispensava enfeites»³⁹. Não obstante, aquilo que parecia simplesmente um adereço, ligado à beleza extravagante é, na verdade, utilizado para dissimular uma Helena com «cabelos (...) completamente rapados» (p. 46). Atendendo ao hábito grego de simbolizar o luto através do corte do cabelo, descobre-se, na sequência do pedido insistente de Telémaco para que Helena retire a cabeleira, a sua agora indisfarçável viuvez. Trata-se do reconhecimento de que a relação de Helena e Páris aparece em *O Rancor* caracterizada como sendo a de um amor recíproco e voluntário, resultado de um destino ao qual os amantes não puderam eximir-se. Como afirma Helena, respondendo à prece vã que Etra formula para que os olhos de Helena e Páris não mais se encontrassem, «Ninguém pode ir contra o destino» (p. 30). Embora, no segundo acto, a natureza recíproca deste amor seja explicitamente admitida, em nome próprio por Helena, ela aparece apenas enunciada, em tom de acusação irónica, no discurso de Pirro que afirma, seguindo neste particular uma das versões mais difundidas do mito, que o rapto de Páris, longe de se basear na violência coerciva, foi perpetrado com a anuência da raptada:

«PIRRO – Ah, sim, basta o exemplo que aqui temos. Mal viu Páris – que, isso há que confessá-lo, era um belo homem com olhar húmido e negro, cheio de truques do amor oriental – foi atrás dele deixando o ninho e as crias. Trataram de levar os tesouros de Esparta. (*Para Telémaco*) Não te parece estranho, um raptor que tem tempo para embarcar tesouros que se achavam fechados nas câmaras reais? Levaram os tesouros, mas deixaram os filhos para trás.

³⁹ Luísa Ferreira, «*O Rancor – Exercício sobre Helena, de Hélia Correia*», p. 149.

TELÉMACO (*com firmeza*) – A Grécia inteira sabe que Helena foi raptada e esteve presa em Tróia até que Menelau, triunfante, a libertou. A Grécia inteira sabe. E foi assim.» (p. 40)

Neste acto, introduz-se também o tema da responsabilidade de Helena na guerra de Tróia, aspecto relativamente ao qual a própria visada revela uma posição ambígua, no desenrolar dramático. Trata-se de uma culpa que lhe é imputada pelos outros (Etra e Pirro, sobretudo), mas que ela, aqui, enjeita, invocando dois argumentos. Por um lado, tratou-se, segundo ela, de «um jogo de imortais», isto é, a guerra foi consequência inevitável de um desígnio divino, totalmente alheio à vontade ou aos caprichos dos mortais:

«HELENA – Ai, houve tanta gente a querer-me mal... Como se a guerra fosse culpa minha. Quando não passou tudo de um jogo de imortais.

HERMÍONE – Dizem até que Zeus quis esta guerra para livrar a Terra de um bom número de humanos. Que havia gente a mais e era preciso uma matançazinha» (p. 28)

Por outro lado, Helena refere que a indolência e a pusilanimidade de Menelau nunca lhe teriam permitido organizar um conflito armado de tal envergadura, com o único propósito de limpar a honra manchada:

«HELENA (*para Telémaco*) – Como bem vês, a guerra não foi por minha causa. Meu marido tolera muito bem os insultos que qualquer um me faça. Tu próprio poderias, neste exacto momento, beijar-me, e tudo o mais, que o querido Menelau se entreteria a beber ou a limpar as unhas com a faca. Parece-te este um homem capaz de reunir os exércitos gregos para ir vingar o rapto da mulher?» (p. 40)

Esta interrogação provocatória não deixa de lembrar o erro de trágicas consequências imputável a Menelau, de que, aliás, Helena veementemente o acusa n'As *Troianas*: ao ausentar-se de Esparta, o incauto marido, pouco cioso

das suas obrigações conjugais, abriu caminho ao adultério⁴⁰. Este retrato grotesco de Menelau como marido enganado, posteriormente desenvolvido, veicula a imagem de um rei que, de certo modo, merece receber, como retribuição do seu indesculpável desmazelo, semelhante afronta à sua reputação.

2.2.2. 2.º Acto – O «castigo da consciência»

Regressar-se-á à questão da culpabilidade de Helena no segundo acto. É, significativamente, uma Helena andrajosa e de cabelos rapados, lavando, em gestos obsessivos e absurdos, um imaginário sangue de remorso, a que agora surge em cena.

A transição de espaço cénico prenuncia precisamente essa nova luz que incide sobre a protagonista. Assim como à ambientação de festividade áulica do acto anterior se sucede, desta feita, o espaço inóspito das «traseiras do palácio, ou pátio, ou descampado na sua vizinhança» (p. 47), também aquela que fora caracterizada como heroína ostensivamente sedutora revela, neste passo, uma face disfórica de mulher aparentemente atormentada pela dúvida, pelo remorso e pelo arrependimento contrito. O diálogo entre Etra e Helena, evoluindo através de sucessivas e, por vezes, desconcertantes modulações de tom e inflexões nas atitudes das personagens, oscila entre a acusação mordaz e o afecto cúmplice que, paradoxalmente, também parece nortear a tumultuosa relação de rainha e escrava.

Ao surpreender Helena que, de modo infrutífero, tenta limpar as imaginárias manchas do sangue de Páris, Etra dissuade-a da ingente tarefa, denunciando o fingimento que radica na origem desse gesto, como se o objectivo das manifestações exteriores de remorso de que Helena dá provas se destinassem meramente ao espectáculo desse arrependimento insincero e simulado oferecido aos outros. Mais uma vez, se instaura uma dupla ficção, como se as próprias personagens – e não apenas os actores – encarnassem papéis e os

⁴⁰ Vd. *supra*, p. 67.

representassem perante uma plateia imaginária, constituída pelos seus pares em cena. Através de juízos impiedosos e demolidores, Etra expõe o logro do desespero forjado de Helena. O rasto de sangue, que na voz de Helena simbolizaria os seus laços ominosos à fatalidade e à morte – note-se que, em passo posterior, Orestes se lhe referirá como «a puta sanguinária» (p. 56) –, não passa afinal de uma tática engenhosa, destinada a conquistar a empatia dos espectadores:

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 atitudes!... Imitas muito bem as loucas, querida. Mas não conseguirás enlouquecer. Somente os inocentes enlouquecem (*Tira-lhe o balde, com violência*). (p. 48)

Etra, recorrendo a um sumário com óbvia função explicativa, convoca o trágico relato de ciúme, amor e morte protagonizado por Páris e pela sacerdotisa Enone, contrastando-o com o afecto viciado e volúvel de Helena. Desconstruindo o suposto arrependimento desta, Etra interpreta como meras saudades o estado de desalento presente de Helena:

«ETRA – (...) Mas tu não tens remorsos, Helena. Tens saudades. Eu própria, às vezes, dou por mim a bocejar. E no entanto nunca experimentei um grandioso destino, desses que dão depois matéria para os trágicos». (p. 49)

Para além da já costumada alusão ao devir literário do mito de Helena, detecta-se, neste passo, o desencontro de opiniões que o controverso

comportamento da rainha de Esparta, à semelhança do que acontecia nas epopeias homéricas, continua a despertar no drama contemporâneo⁴¹.

Ironicamente, a pacificação da contenda e o rescaldo da guerra de Tróia parecem instalar um desconforto generalizado: os guerreiros, ociosos e desocupados, anseiam por recuperar as ocasiões de demonstração de proeza bélica; as mulheres, como Helena, fadadas para uma existência superior, sentem falta das peripécias aventurosas e dos tumultos sensuais que outrora fizeram deflagrar. No terceiro acto, será Pirro quem, em defesa própria, acusa as mulheres de, arvorando-se em guardiãs da paz, ansiarem, tanto como qualquer guerreiro, pelo conflito e pela discórdia:

«PIRRO – (...) Falam da paz como se sempre fossem as suas guardiãs, mas aborrecem-se tanto ou mais do que nós. Não descansam enquanto não põem tudo aos gritos!». (p. 101)

Ao aludir ao «grandioso destino» de Helena e ao evocar a sua projecção literária futura, e mais especificamente trágica, Etra dá provas de uma omnisciência que lhe permite vislumbrar aquele que será o futuro do mito protagonizado pela rainha de Esparta. Trata-se, também aqui, de um jogo auto-reflexivo que implica tempo da representação e tempo da acção representada, patente nesta profecia que a plateia contemporânea pode testemunhar ter-se já cumprido. Um processo semelhante fora já utilizado por Hélia Correia em *Perdição*, quando a Ama, num vaticínio certo, afiança a Antígona: «Vão-te amar. E supor tanta coisa a teu respeito»⁴².

Beleza e fatalidade aparecem, de novo, unidas, de modo indestrinçável, na composição do carácter de Helena. O modo como a mãe de Teseu e a rainha de Esparta ponderam o peso dessa herança trágica é, naturalmente, diverso: Etra responsabiliza directamente Helena por ter escolhido revelá-la incautamente, assim incendiando paixões e ódios; inversamente, Helena advoga que as consequências nefastas do desejo que despertara não lhe podem ser imputadas,

⁴¹ Sobre o modo dissonante como as acções da heroína de Esparta são perspectivas nas epopeias homéricas, vd. *supra*, p. 45.

⁴² Hélia Correia, *Perdição. Exercício sobre Antígona*, p. 46.

porque os homens que a ele se renderam se encontravam em posse e exercício pleno do seu livre-arbítrio:

«ETRA – O que a tua beleza fez de mim.

HELENA – Ah, também nisso a culpa é minha! Francamente!

ETRA – Velasses o teu rosto e já ninguém se transtornava de paixão por ti.

HELENA – E porque havia eu, não me dirás, de me esconder atrás dos véus como as leprosas? Cabia aos outros prevenir-se, não a mim.

ETRA – A tua mãe devia ter-te marcado o corpo inteiro com ferros à nascença». (p. 49)

A alusão analéptica ao rapto de Helena por Teseu e as circunstâncias em que Etra, a pedido daquela, entra ao serviço da rainha de Esparta ocasionam a expressão de uma inesperada cumplicidade feminina entre ambas as personagens, chegando mesmo à assunção de uma tonalidade maternal no discurso de Etra que, em diálogo com Orestes, e algo surpreendentemente, designa Helena de filha («Ainda agora, eu falava justamente das minhas. De como não consigo adormecer antes de aconchegar a roupa à minha... filha», p. 54). Mais tarde, será a vez de Helena, comentando ironicamente o inexplicável zelo de Etra em relação a Orestes, sublinhar a inclinação maternal da escrava:

«ETRA – Volta tu para dentro. Trata de te arranjar. Eu não posso deixar o rapazito num desamparo assim.

HELENA – Sempre tão maternal. Teseu nem sabe como é doce o regaço que perdeu quando te deu a meus irmãos para se escapar.

ETRA – Eu quis vir. Ofereci-me. Sabes bem.

HELENA – Mas o teu filho abandonou-te à tua sorte, e tu não lhe perdoas, pois não, Etra? Pegas em qualquer outra criatura para poderes fazer papel de mãe...» (p. 67)

No terceiro acto, ao referir-se à interminável expiação das faltas cometidas, levada a cabo ao serviço de Helena, afirmará Etra: «Sabes qual foi maior humilhação do que ser tua escrava? Foi amar-te» (p. 78). Os cambiantes

afectivos da complexa relação que existe entre ambas, e que podem incluir amor maternal e repúdio veemente, permitem um contínuo jogo de papéis dramáticos, em que a acusação pode ceder lugar à defesa e a agressividade ao humor cúmplice.

O episódio de Helena ostentando os cabelos rapados, que tinha, como estratégia dotada de evidente intensidade dramática, rematado o primeiro acto, surge de novo no discurso dramático, agora ironicamente revisitado pelas duas personagens em cena. 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, neste passo, a indisfarçável incongruência entre ser e parecer e o papel dissimulador da máscara, cenicamente figurada na alternância entre a exuberante cabeleira egípcia e uma heroína careca:

«ETRA – Não nos deixámos. (*Afectuosa, descontraída*) A cara dele!... Tu viste a cara dele?

HELENA – De Menelau? Parecia que lhe caiu um raio à frente do nariz!

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

HELENA – Como as viúvas! Como as descasadas!

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

(*Riem as duas numa espécie de cumplicidade feminina ...*) (pp. 51-52)

O segundo acto é dominado pela entrada em cena de Orestes. A indicação didascálica que precede a aparição da personagem em cena é particularmente elucidativa, no que diz respeito à sua caracterização e trajectória dramática ulterior:

«(Surge Orestes, andrajoso, gesticulando como um louco, fugindo de algo que o persegue de muito perto. As duas mulheres assustam-se.)» (p. 52)

A figura de Orestes aparece, desde este momento inicial, associada à errância e à loucura. Orestes é o vagabundo sem nome e sem norte que, inadvertidamente, chega a Esparta quando se encaminhava para Delfos. As Erínias, com as quais se debate violentamente e que o impedem de conciliar o sono, constituem, nesta sequência dramática, uma figuração cenicamente materializada do remorso. A sua função é neste acto, portanto, alegórica e indicial: alegórica, porque, enquanto figuração mitológica, elas constituem a substantivação do remorso; indicial, porque insinuem o espectro da falta criminosa de Orestes, neste momento ainda não revelada. A diferença substantiva das Erínias como presença dramática é sublinhada pelo facto de não lhes ser concedida nenhuma réplica. A sua débil intervenção actancial obriga-as a uma presença silenciosa e impassível, um mutismo nem mesmo quebrado quando são confrontadas com as invectivas exasperadas de Orestes:

«ORESTES – (*para as Erínias*) – Só um momento. É o que eu peço. Um só momento. Que eu me possa sentar, que feche os olhos, já não digo dormir, mas ter a paz de um ínfimo momento sem as ouvir e sem as ver. Um intervalo. Depois recomeçamos, se quiserem...» (p. 52)

Não deixa de ser significativo que as Erínias sejam invisíveis para Helena e Etra. Com efeito, a sua presença torna materialmente manifesto o crime de Orestes que, por enquanto, rainha e escrava desconhecem. Mesmo não tendo acesso à contemplação do remorso personificado de Orestes, Helena não deixa de lhe certificar que o pesado ónus da culpa entronca na condição universal do homem, extravasando, portanto, a sua situação particular. O verdadeiro alcance das reflexões de Helena escapa, naturalmente, a Orestes:

«ORESTES – Tu também não as vês?

HELENA – Não, não as vejo. Cada qual tem as suas, meu rapaz.

ORESTES – Tu tens as tuas, tu? Que mal fizeste?

HELENA – Todos as temos. Mas é de noite que aparecem, que se deitam em cima de nós para nos esmagar. São as almas de todos os que ferimos, mas

pesam como ferro, essas malditas. No entanto, o segredo, digo-to eu, é uma boa gargalhada ao acordar e uma boa chapada de água bem fria na cabeça.
ORESTES – Se fosse assim tão fácil. Para mim a mais doce das fontes se transforma na saliva de um monstro, ácida e quente». (p. 58)

O anonimato de Orestes constitui um dispositivo tragicômico reiteradamente explorado no diálogo que este mantém com Helena e Etra, de cuja identidade, por seu turno, ele também não é conhecedor. Esta ignorância recíproca das personagens funciona a dois níveis: por um lado, faz emergir o *qui pro quo* e a ironia; por outro, permite a intensidade patética que domina a cena de reconhecimento que encerra o segundo acto.

Relativamente ao *equivoco* que o anonimato permite instaurar, ele pode, com efeito, introduzir no discurso dramático ressonâncias humorísticas, como é verificável no passo seguinte:

«ETRA – Por que olhas tanto para trás? Quem te persegue?

ORESTES – Não as vêem?

ETRA – A quem?

ORESTES – Tendes assim as almas tão limpas de pecado?

(*Helena e Etra riem*)

ETRA – Como as almas de crianças!... Nem os olhos de um gatito estas mãos alguma vez furaram.

ORESTES – Estão a rir-se porquê?» (p. 53)

A ironia resulta, evidentemente, da ignorância de Orestes, no que respeita à herança trágica de Helena e ao desconhecimento da culpa íntima que a dilacera. De modo análogo, Helena, não sendo conhecedora do matricídio perpetrado por Orestes, através da ironia e da derisão, desvaloriza o enigmático crime que a personagem assevera ter cometido, e reduz, pelo cómico, o significado do suplício infligido a Orestes pelas Erínias:

«HELENA – Mas que crime terrível cometeste?!... Roubaste amêndoas ao vizinho, não? Tosquiaste uma ovelha que não te pertencia? Ouvias a conversa dos homens que voltavam da chacina de Tróia e foste apunhalar um

velho que dormia na sua bebedeira para te sentires também um matador? E agora andas por aí, fazendo gala de uma perseguição de fúrias invisíveis, para te dares importância, não, menino?» (p. 59)

Por outro lado, o equívoco faz emergir o fingimento que, no caso de Helena, se confunde mesmo com uma verdadeira máscara despersonalizante, ao ponto de a personagem chegar a falar de si própria, como se de outrem se tratasse:

«ORESTES – Todos os chefes regressaram com mulheres. É o costume. Menelau, decerto...

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...» (p.61)

Desde o início, e desconhecendo que se encontra na presença da rainha de Esparta, Orestes vota a Helena uma ostensiva animosidade, que atinge foros de ódio irracional. Trata-se da personagem que, de modo mais veemente, faz questão de sublinhar, para além de qualquer dúvida, a inalienável responsabilidade de Helena no conflito que opôs gregos e troianos. Orestes, ainda ignorante da verdadeira identidade da sua interlocutora, apoda a rainha de Esparta de «a maior das putas» (p.55), de «puta sanguinária» (p.56), de «grande prostituta» (p. 69) e a mãe de «irmã de puta» (p.71), chegando a relatar a fantasia macabra do assassinio de Helena:

«(...) Espetava-lhe uma lança na barriga e havia de rasgá-la até sair-lhe a porcaria toda de entre as pernas, ali onde a desgraça da Grécia começou...» (p. 69)

No entanto, a mais violenta expressão, verbal e física, do seu ódio situa-se no momento em que o sobrinho de Helena é, finalmente, confrontado com a identidade da forasteira com quem entabulara diálogo:

«ETRA (*decidida*) – Esta é Helena.

ORESTES – A rainha de Esparta? A prostituta? (*Cospe-lhe.*). Nem sequer é bela como dizem. Foi por isto... Por esta mulherzinha que morreu tanta gente na guerra? (*Dá-lhe um pontapé. Ela não se defende.*). (p.71)

Etra intenta refrear os excessos verbais de Orestes e aplacar a sua ira vingativa, recordando-lhe que «Não podia viver-se num mundo em que as palavras não passassem primeiro pelo crivo do bom senso» (p. 55). Este comentário, colocado na boca da escrava, não deixa de se revelar ambigualmente irónico e de gerar um efeito de surpresa. Por um lado, Etra assume aqui o papel de uma espécie de superego comunitário, uma faceta incongruente se atendermos às críticas ousadamente desassombradas que, sistematicamente, tem vindo a tecer à conduta de Helena. Por outro lado, ao fazer a apologia do não-dito, as palavras de Etra projectam-se alusivamente, sem que a personagem disso tenha consciência, no delito (por ora ainda silenciado) de Orestes. Como já notou Rosa Maria Martelo, a propósito das personagens de Hélia Correia, «são seres que se encontram em cumplicidades que as palavras não chegam a criar, ou que se criam no intervalo entre as palavras, e nunca são exactamente o que os outros vêem neles, pois é sempre além de palavras e olhares que residem as íntimas razões das suas vidas»⁴³.

A questão central da responsabilidade de Helena vai ser agora reexaminada, quer na reprovação inapelável de Orestes, quer no julgamento, aparentemente menos severo que lhe merece a intervenção de Etra:

«ORESTES – O que tinham os gregos a ver com a cidade de Tróia, não me dizes? Não fosse o rapazinho mimado por seu pai a vir buscar a prenda que lhe dera Afrodite...

ETRA – Pois aí tens. Seja qual for o modo de se encarar a coisa, Helena acaba sempre por ficar inocente. A deusa prometeu-a a Páris, que a ganhou, como se ganha um belo cavalo nas corridas. Diz-se que não seria exactamente um rapto, pois com Helena foram os tesouros de Esparta, e não

⁴³ Rosa Maria Martelo, «Hélia Correia», in Isabel Pires de Lima (coord.), *Vozes e Olhares no Feminino*, Porto, Edições Afrontamento, 2001, p. 248.

é coisa que se leve às escondidas, sem que os guardas reais se dêem conta. Mas enfim, diz-se agora tanta coisa...». (p. 56)

Pode considerar-se que esta repentina complacência de Etra funciona como um indicador de descodificação de toda a peça. Com efeito, a verdade parece ser uma categoria em constante oscilação, variável em função de quem é chamado a julgar. O rapto de Helena é o facto mítico sobre o qual mais frequentemente incide essa arbitrariedade de avaliação. Ao defender agora a inocência de Helena, considerando-a vítima de maledicência gratuita («diz-se agora tanta coisa...»), tal como antes a tinha condenado sem remissão, Etra ilustra a subjectividade e o relativismo que votam ao inevitável fracasso qualquer projecto de reconstituição de *uma* verdade. Como, mais tarde, afirmará Orestes « (...) se vamos imaginar as coisas, podemos vê-las sucedendo de outro modo» (p.65). Assim se dissolve a eventual suspeita na convivência de Helena na sua abdução por Páris. Ao referir-se aos rumores que proliferam sobre o rapto de Helena, Etra, num nível extracénico, parece também aludir à multiplicação de versões literárias desconstruídas que acompanhará o percurso da história mítica.

A própria Helena tenta ilibar-se da culpa que lhe é atribuída, deslocando a motivação da guerra de Tróia do plano erótico para o domínio do interesse económico, sublinhando que fora sobretudo este último que tinha ocasionado o desencadear do conflito:

«HELENA – Dizem que desde há muito que os gregos queriam limpar Tróia dos mapas. Porque Tróia controlava o acesso ao norte pelo mar, tinham de lhe pagar portagem sempre que iam pescar atuns. Ou carregar minério.

ORESTES – És entendida nessas coisas?

HELENA – Tu não?

ORESTES – Não. É matéria para comerciantes». (p. 59)

No final do acto, é em resposta à repugnância indignada de Orestes que Helena contrapõe a sua inocência. Na verdade, aquilo que era, no plano da intenção do locutor, uma pergunta retórica transforma-se num pretexto que

Helena explora em proveito próprio para se exonerar da culpa, afirmando que uma mulher, conquanto de linhagem divina, nunca poderia ter desencadeado, por meios próprios, uma guerra de semelhantes proporções:

«ORESTES – (...) Como é possível que os maiores guerreiros que alguma vez o mundo dos homens viu nascer abandonassem casa e família pelo resgate de uma... coisa, uma imundície?... Um balde de despejos, nada mais?...

HELENA – (*calmamente*) – Sim, como foi possível? Pensa bem. Como podia uma mulher levar um pai a oferecer a filha em sacrifício só para que os ventos empurrassem os navios com rapidez na direcção de Tróia?». (p. 72)

Ao comentar a morte de Agamémnon às mãos de Clitemnestra, Orestes, argumentando que se esperava de Menelau que tivesse vingado a memória do irmão, contrapõe os conceitos de lei e consciência. A breve troca de palavras entre ele e Helena, a este propósito, é particularmente elucidativa:

«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.

HELENA – Disso não sei. Ao que ouço, Clitemnestra é feliz.» (p. 61)

Nomos e *physis* representam, assim, as esferas do público (comunidade) e do privado (família). Orestes faz apelo a uma ética individual que, sintomaticamente, Helena desvaloriza. A mesma bipolaridade entre lei e consciência se poderia facilmente aplicar ao seu caso particular. Na verdade, as decisões – sobretudo de natureza amorosa – que Helena toma, num plano de estrito livre-arbítrio individual, não deixam de ter profundas repercussões ao nível comunitário e colectivo mais alargado. O mito de Helena ilustra, também, o peso da responsabilidade individual no destino da colectividade. Já em *Perdição* se esboçara um análogo conflito, a propósito do decreto de Creonte que interditara a sepultura do corpo de Polinice. As palavras que, nessa ocasião, Antígona dirige a Creonte parecem prefigurar as de Orestes e de Helena:

«CREONTE – (...) Eu confesso que lancei o decreto porque me pareceu que seria bem-vindo. Que todos sentiriam prazer em o cumprir, que haveria digamos, um acordo profundo entre mim e os súbditos. Que a própria consciência de cada um iria coincidir com o sentido da lei. Pois não é essa a perfeição de um Estado?

ANTÍGONA – Não podes legislar querendo prever aquilo que passa nas consciências»⁴⁴.

No decurso do diálogo entre Orestes e Helena, torna-se óbvio este diverso entendimento do papel vigilante que a consciência deve exercer nas tomadas de decisão individual, assim como uma díspar noção dos efeitos indeléveis que actos individuais podem provocar na vida das colectividades. Essa diferença encontra-se marcada também no plano retórico, através de duas linguagens antinómicas: a de Orestes é atravessada por uma gradativa intensidade, de tom lírico e agónico; a de Helena é irónica e emocionalmente descomprometida. Discorrendo sobre o «uivo de morte» de Agamémnon, audível ainda em Micenas, afirma Orestes:

«ORESTES – É um grito que o tempo, por si só, nunca terá poder para apagar. É o grito do homem que morre a traiçoadado pela própria mulher. O que se ouve em Micenas não é a dor da carne que a faca dilacera. É a do coração. E essa perdura. Como se o ar em volta da cidade fosse de bronze e o grito não achasse saída. Embate às cegas, fere-se, recua, e atravessa os ouvidos de cada cidadão.

HELENA – Mas do que fui falar! Já percebi que és desses que não podem passar sem uma bela tragédia bem servida logo pela manhã. Mesmo se essa tragédia cheira a ranço, de tão gasta que está. Ponto final. São coisas que ficam em família. (...)» (p. 63)

⁴⁴ Hélia Correia, *Perdição. Exercício sobre Antígona*, p. 48.

Este desencontro de linguagens traduz não só uma postura ética radicalmente distinta das personagens, no que toca ao remorso e à culpa, fazendo contrastar o estilo elevado e sublime de Orestes – próximo do discurso convencionalmente trágico – como também os coloquialismos, intencionalmente anacrónicos e estilisticamente desajustados, que pontuam o discurso de Helena.

O segundo acto culmina com a revelação do crime de Orestes. Este momento de reconhecimento é preparado através de múltiplos presságios que Helena escolhe, de modo deliberado, ignorar:

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

HELENA – Não. Cala-te. Que ideia. Não debes 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)

O modo como Orestes relata o crime hediondo é, num primeiro momento, o de uma versão hipotética da história realmente acontecida, como uma ficção poética atribuível a um acto de recriação fantasiosa dos factos:

«HELENA – Que dizes?

ORESTES – Que, se vamos imaginar as coisas, podemos vê-las sucedendo de outro modo.

HELENA – Serás poeta, tu?

ORESTES (*surpreendido*) – De certo modo... Sou poeta, sim. Corro de terra em terra, possuído por forças que me fazem delirar». (p. 65)

A aproximação entre reconstrução imaginativa da história – as coisas que podem suceder de outra maneira – e o furor criativo poético (incluindo, obviamente, aquele que gera a poesia dramática) reveste-se de grande significado na economia dramática de *O Rancor*. Por um lado, instala-se na peça uma ambiguidade, sempre latente nas réplicas das personagens, entre o plano do

real efectivo e o do real simulado, isto é, um esbatimento das fronteiras entre história e ficção. Como se pode deduzir, no âmbito deste jogo, torna-se tarefa fracassada tentar apurar a verdade. Por outro lado, as personagens que reinventam a sua história parecem espelhar, num nível extratextual, o contexto criativo de Hélia Correia, quando revisita criticamente o mito de Helena. Dramaturga e *dramatis personae* parecem, pois, convergir neste projecto de baralhar factos e ficção, real e ilusão, verdade e fingimento. *Estranhamento* e *simulacro*, lemas que, segundo Isabel Gil, regem o universo dramático de *Perdição* repetem-se, sem dúvida, em *O Rancor*⁴⁵. Não casualmente, como se viu, Helena surgia, já nos poemas homéricos, metaforicamente associada à duplicidade a poesia⁴⁶; e na peça homónima de Eurípidés, a própria protagonista é a encarnação da duplicidade que rege a antinomia entre aparência e realidade⁴⁷.

Assim se explica que o relato de Orestes comece por constituir uma hipótese implausível (traduzida pelo conjuntivo), um delírio poético, a que o descritivismo realista empresta, no entanto, uma aterradora verosimilhança:

«ETRA – E se não for? E se, chamado pela irmã, o rapazinho regressasse a Micenas para vingar a morte e a desonra do pai?... Se entrasse no palácio, devagar, pé ante pé, a percorrer os corredores de que não tinha o menor eco na memória, guiado apenas pelo gemido dos amantes, ocultos nas cortinas doiradas do seu leito... e tudo o que ele queria era encostar-se ao regaço da mãe, de quem tivera tanta, tanta saudade ao longo de todos aqueles anos no exílio... E quando o braço com o punhal desceu sobre os dois corpos que dormiam enlaçados, e o sangue o atingiu em pleno rosto, ele viu os olhos dela e desejou que tudo se tivesse passado exactamente de maneira contrária».
(p., 69)

⁴⁵ Vd. Isabel Capelo Gil, art. cit.

⁴⁶ A propósito da relação da figura de Helena com o processo de composição poética, cf. *supra*, p. 17, nota n.º 125, e p. 54.

⁴⁷ Sobre a ambivalência entre *onoma* e *pragma* vd. *supra* p. 72.

Orestes lamenta o facto de Egisto não ter reconhecido o seu algoz, o único pormenor que faltou cumprir-se para que a vingança tivesse sido perfeita. A este propósito, Etra tece o seguinte comentário:

«ETRA (*trocista*) – Orestes podia ter-lhe dito o seu nome. Vê-se muito esse efeito nas tragédias...

ORESTES – Orestes limitou-se a tirá-lo de cena.» (pp. 69-70)

Este breve diálogo assume, como se torna evidente, uma tonalidade cômica que, de resto, já surpreendemos noutras réplicas de Etra. Trata-se, antes de mais, de amenizar o crescendo de *pathos* que dominara a confissão de Orestes. O humor decorre aqui (e esta estratégia também não é inédita na peça) da presença do teatro no teatro. As referências às convenções estruturais do género trágico ou ao espaço cénico desviam a atenção da acção contada-representada para a própria situação espectacular, dando-se permissão ao espectador para franquear os seus “bastidores”.

É Etra quem primeiro reconhece Orestes e desvenda a uma Helena incrédula 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.» (pp. 72-73)

O reconhecimento catalisa diferentes revelações: a revelação do nome, a revelação do crime cometido e a revelação de que é, no fim de contas, verdade o que apenas se equacionara como ficção. Aquilo que era profecia macabra transforma-se, agora, em história verídica já passada. E Orestes, de mero narrador em delírio, passa a efectivo protagonista de um crime.

2.2.3. 3.º Acto – Os «momentos em que as coisas se soltam da mentira»

Mais uma vez, na transição para o terceiro acto, se explora, no que toca à articulação estrutural da peça, as oscilações de emoção dramática. Ao movimento ascendente, que culminara com a revelação de Orestes, segue-se, nesta abertura, um episódio de distensão, funcionando como um contraponto do excesso catártico com que se encerrara o acto anterior. A própria gestualidade das personagens é reveladora deste intervalo de descompressão momentânea: Orestes surge em cena «dormitando no regaço de Helena» e Etra «come o que trouxera para Orestes, com a gulodice das velhas» (p. 75). A primeira cena deste acto desenrola-se à entrada do palácio – relembre-se que o segundo acto tivera lugar nas traseiras do palácio – e, portanto, inicia, de certo modo, aquele que será o trajecto inverso das personagens que regressarão, no epílogo, à ambientação aristocrática que dominara o primeiro acto. Esta transição de espaços cénicos (do exterior para o interior, do inóspito para o doméstico) contribui para exprimir a ambivalência entre essência e aparência, real e ilusão, ao opor a sumptuosidade artificial da corte ao espaço desolado e caótico onde, na ausência das convenções postizas, se representa o violento encontro das personagens consigo próprias.

As Erínias, presentes em cena desde o segundo acto, continuam a desempenhar a função alegórica de concretização cénica do remorso. Contudo, a inovação reside agora no facto de as Euménides se tornarem progressivamente visíveis para as outras personagens em cena, a começar por Helena. Orestes deixa, pois, de ser o único a ser por elas importunado, e esta visibilidade selectiva e gradual é indicativa da tomada de consciência da culpa individual que cada uma delas transporta. É, indubitavelmente, este o caso de Helena, o que permite

justificar a familiaridade que esta confessa sentir para com as deusas vingadoras, como se aquelas não fizessem mais do que simplesmente conferir existência concreta a um fardo que, desde há muito, se encontrava alojado na consciência. As Erínias constituem, portanto, o espelho deformado de Helena, a magnificação da sua culpa, essa mesma culpa que, como se viu, a heroína lúcida e torturadamente experiencia desde a sua aparição homérica:

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. (...)

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 questões relativas à culpa de Helena na guerra de Tróia e à natureza do seu vínculo sentimental com Páris que, como temos vindo a destacar, emergem ciclicamente no discurso das diferentes personagens, vão ser objecto de uma confissão lúcida por parte de Helena. Pela primeira vez, esta não tem pudor em assumir que o desejo erótico constituíra o móbil da sua relação com Páris, admitindo, em consequência, a sua cumplicidade conivente no rapto. A personagem que fala agora é, sobretudo, a Helena iliádica, discípula de Afrodite, e, portanto, confessadamente dominada pela pulsão de *eros*⁴⁸.

De notar também que, abandonando o papel de acusadora impiedosa, Etra tenta agora mitigar a culpa da rainha, cuja vontade teria sido manietada por circunstâncias que naturalmente escapavam ao seu controlo, como sejam a imprudente promessa de Afrodite ou a ânsia dominadora dos reis da Grécia. É,

⁴⁸ Cf. *supra*, pp. 35-36.

desta vez, Helena quem denuncia a sua inalienável responsabilidade, por ter sucumbido ao ímpeto erótico:

«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 de guerreiro.

ETRA – (*sarcástica*) – E Menelau foi uma decepção? Qualquer homem seria. É marido. Os maridos rersonam e adormecem. Agamémnon também, tenho a certeza. (...)

HELENA (*coquette*) – Páris era bonito. E o teu filho também. Uma mulher gosta de ser raptada, contanto que o raptor seja por ela escolhido, compreendes? Que achas? Ainda sou apetecível? Espero bem que me raptem outra vez...» (pp. 76-77)

Na oposição irreductível entre *eros* e conjugalidade a que, ironicamente, Etra alude, não se pode deixar de ler nas entrelinhas um comentário genérico ao estatuto da mulher, e já não apenas circunscrito ao caso particular de Helena. Em *Perdição*, também Eurídice já tinha anunciado a Antígona a inevitável morte do desejo ocasionada pela rotina conjugal: «Fica uma vida, filha, entre os teares, os armazéns e a lareira. Entre o sangue dos meses e o sangue dos partos. A governar entre criadas, aí tens»⁴⁹.

Posteriormente, em resposta a uma injúria de Pirro, Helena confirma a responsabilidade de ter escolhido seguir Páris, mas recusa ficar aprisionada pelo estigma da culpa:

«PIRRO – Não corresses atrás do valdevinos, do ladrão de mulheres, que isso também não tinha sucedido!

⁴⁹ Hélia Correia, *Perdição. Exercício sobre Antígona*, p. 34.

HELENA – Não te admito, entendes? Não te admito! Quantas mulheres não deixam a casa do marido para seguirem o encanto de um homem que passou sem que isso abale a paz do mundo inteiro? Tu não me enganas! És bem filho do teu pai (...). (p. 98)

Ao referir que «continua, uma guerra de Tróia já sem Tróia e Helena, a bela Helena, sem amantes» (p.77), Etra enfatiza o carácter imparável e repetitivo do ciclo de destruição que se iniciara e que assim se projecta no devir familiar. Helena, ao absolver Orestes e ao acolhê-lo no seu regaço maternal, parece querer contrariar aquilo que se considera como predestinação:

«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)

Nesta cena, ocorrerá um dos dois momentos fulcrais de revelação que podemos distinguir neste acto. Trata-se, como é evidente, da revelação de Etra de que Ifigénia é, na realidade, filha de Helena e Teseu, facto que a rainha de Esparta e Clitemnestra haviam sido cúmplices em ocultar. Precedendo a perturbadora confissão de Etra, a escrava apresenta a seguinte reflexão:

«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 ninguém conseguirá uni-lo à árvore. (*Para Helena*) A partir do instante em que eu to diga, tudo será diferente. Queres saber?». (pp. 80-81)

A imagem da verdade que, desligada da vontade de deuses e de mortais, se desprende, sem retorno possível, da mentira funciona como o mote que este acto irá desenvolver dramaticamente. Com efeito, as personagens parecem agora envidar esforços para se libertarem das máscaras dissimuladoras e aceder, quaisquer que sejam os custos, à verdade. Repare-se que o apuramento do que

realmente aconteceu não é fruto nem de um desígnio divino, nem da livre deliberação dos mortais, mas parece ser um processo autónomo e arbitrário, submetido às leis do acaso, mas cujos efeitos se revelam irreversíveis.

Uma vez proferida a revelação, as Erínias tornam-se visíveis também para Etra que assume, perante estas, uma atitude de desafio audacioso, assegurando-lhes que a cadeia de acontecimentos trágicos que elas esperariam ver indefinidamente prorrogada, irá ser quebrada pelo esforço apaziguador de Helena:

«ETRA – (...) (*Consegue finalmente avistar as Erínias.*). Ah, aí estão! Enfureci-as, hã? Deusas velhas, deusas do sangue-fêmea, a quem ninguém oferece sacrifícios nos altares! Ah, não me fazem medo! Que quereis vós? Que Orestes mate Helena; e, por seu turno, para que as coisas não acabem nunca, Hermíone matará o matador da mãe. De maneira a que a vossa loucura seja a lei e a guerra alastre dentro das famílias! Olhai: Helena afaga o seu sobrinho e ele depõe armas e aceita o seu afago». (p. 83)

Reenviando para a vertente pedagógica do acto de contar, que já aparecera no primeiro acto, remata 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).

Antecedendo a entrada em cena de novas personagens, introduz-se uma notação didascálica, relativa à figuração das Erínias:

«*As Erínias estão agora 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)

Já vimos que a evolução dramática das personagens em cena, bem como a gradativa assunção das suas faltas, tem como contrapartida simbólica a visibilidade das Erínias. Tendo-se tornado, neste ponto, visíveis para todas as personagens em cena, as deusas vingadoras parecem, além disso, abandonar a

sua função alegórica negativa e atemorizadora. Ao embelezarem-se, assemelhando-se a ninfas inofensivas, abrandam a perseguição obsessiva que até então tinham movido a Orestes⁵⁰. Esta mutação das Erínias (que Hermíone, significativamente, designa agora de «mulherzinhas») é apontada por Etra, que refere que as divindades parecem abandonar a sua substância espiritual, transformando-se em corpo mortal:

«ETRA – Dá ideia que já todos as podem ver. Talvez se estejam a tornar só corpo, corpo mortal. Têm de ceder espaço às novas divindades» (p. 84)».

«ETRA – O remorso de Orestes está, por certas razões, bastante atenuado. As Fúrias já não têm muito poder sobre ele. Aliás, o costume da vingança está a desaparecer a pouco e pouco. A voz do sangue perde o seu papel». (p. 86)

A entrada em cena de Menelau e Telémaco e de Pirro e Hermíone dá início a uma nova sequência dramática. Sobretudo em relação ao rei de Esparta, sublinha-se o desnível de conhecimento que irremediavelmente o separa das outras personagens. Esta ignorância, mais do que estritamente circunstancial, é, no caso de Menelau, um traço que concorre, também neste passo, para a composição grotesca do seu carácter que, como foi referido, constitui a tónica dominante da sua caracterização. Acusado de desleixo conjugal, Menelau é, igualmente, uma personagem ligada à esfera da conveniência e do aparente, incapaz, portanto, de aceder ao que se oculta por detrás do imediatamente visível. São várias as ocasiões em que, neste acto, a personagem manifesta a sua incompreensão ou inépcia. Refira-se, a título ilustrativo, a sua entrada em cena:

⁵⁰ Esta natureza benévola das Erínias não é de todo inédita. Relembre-se que já nas *Euménides* de Ésquilo, as Erínias abandonam o seu estatuto prioritariamente punitivo, convertendo-se em entidades propiciatórias da saúde, da abundância das colheitas, dos animais e dos homens. Cf. Ésquilo, *The Eumenides*, Tradução de Anthony Podleck, Cambridge / Massachusetts, Harvard University Press, 1989. Vd. também «Introdução – Euménides» in Ésquilo, *Oresteia – Agamémnon. Coéforas. Euménides*, Introdução, tradução e notas de M. Oliveira Pulquério, Lisboa, Edições 70, 1992, p. 179.

MENELAU (*aproxima-se com os outros dois homens*) – Ora aqui está a minha sofredora. Não lhe bastou um escândalo. Precisa de mostrar-se outra vez nessa miséria. Já convenci Telémaco de que sofres de uma espécie de ataques, quando lembras os horrores da guerra com excesso de pormenores, como ontem sucedeu. Espero que tenha acreditado, enfim... (...)

(*Para Etra*) Manda que se dê pão a essa gente, e uma moeda pelo seu espectáculo. Pulgas! Vamos ficar cheios de pulgas! (*Dá um pontapé em Orestes*) Desanda, miserável! Descarado!». (p. 84)

Num outro passo, o rei de Esparta, desconhecendo os acontecimentos relatados no segundo acto, é incapaz de decifrar o sentido das palavras que Helena e Etra trocam entre si:

«HELENA – O que já está, já está. Não deveria eu sentir-me cheia de ódio porque ele assassinou a minha irmã? Contra ti, velha, que roubaste a minha filha?

ETRA – E contra a tua irmã que a queria morta?

MENELAU – De que falam vocês? Endoideceram?». (pp. 88-89)

E a sua impaciência atinge o auge quando Helena dá mostras de querer contar a Hermíone como, do alto das Portas Ceias, testemunhara o bárbaro assassino de Policena às mãos de Pirro que, numa macabra oferenda, a pretendia, desse modo, oferecer em sacrifício a seu pai, Aquiles:

«MENELAU – Pronto, lá recomeçam. Depois não se admirem que me doa a cabeça. Parece que conspiram contra mim. Acabem de uma vez com as recordações.

HELENA – Mas tu adoras as recordações.

MENELAU – Algumas não. Enfim, as que não têm já nada a ver com as questões da guerra» (p. 92)

Ao assumir-se como contador de histórias ou como «aedo», Menelau introduz de novo, no plano da representação, o jogo entre real e ficção. Aquilo

que, ao nível da história relatada, pertence ao domínio da «verdade» (o assassino de Policena por Pirro) é narrado como se de um «poema» ou de uma «história de amor» se tratasse. É, deste modo, atenuada a crueza do que se conta, porque se considera como mera ficção literária ou invenção poética:

«MENELAU (*tentando sempre desdramatizar*) – Eu conto a história e não se pensa mais no assunto. (...) Vamos então transformar isto numa espécie de poema de bardo. Na verdade, pode encarar-se como uma história de amor.

HELENA – Acertaste. As histórias de amor de Aquiles são assim.

MENELAU (*procurando elegância no acto de narrar*) – Quem era Policena? Uma princesa. A mais nova das filhas legítimas de Príamo.» (pp. 93-94)

A narrativa encetada por Menelau, sob sugestão de Helena, vai retomar o confronto entre um código de comportamento guerreiro masculino e uma ética de humanitarismo que, na peça, se revela preponderantemente feminina. Para Pirro, como se esperaria, a morte de Policena é, a esta luz, perfeitamente legítima e não configura qualquer 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. (...).» (p. 95)

A segunda revelação neste acto diz respeito ao casamento não consumado de Hermíone e de Pirro. A incapacidade de o casal assegurar descendência deve-se à sexualidade perversa de Pirro, cujo desejo só é despertado por relações baseadas na dominação coerciva da mulher. Em Pirro, portanto, *eros* e *thanatos* constituem duas faces da mesma moeda, e, nesta medida, a consumação sexual, em vez de permitir a fertilidade procriadora e a continuidade da linhagem, confunde-se com a infecundidade e o furor destrutivo da guerra:

« (*Pirro ameaça Hermíone, Orestes defende-a, Telémaco começa também a interpor-se, enquanto Menelau não sabe o que fazer. As Erinias 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!

HERMÍONE – Oh, nestas coisas de destruição, tu sabes bem que o mal é começar...» (pp. 99-100)

A sinistra necrofilia de Pirro, denunciada por Helena, é, assim, por extensão, um sintoma claro da esterilidade do princípio bélico de que ele é apologista, aqui indubitavelmente assimilado à destruição e à morte:

«HELENA – Amas a morte e as mortas, não as vivas». (p. 101)»

«HELENA – (...) És filho de Aquiles e da guerra. Foi sempre a morte que vos excitou». (p. 101)

Este momento de tensão dramática, por um lado, confirma a desorientação e a inépcia de Menelau que, mais uma vez, «não sabe o que fazer» e, por outro, acentua a transformação funcional das Erínias. Alheadas do tumulto emocional que avassala as personagens, elas assumem agora uma presença que parece destituída de qualquer função cénica. No entanto, este intervalo de momentânea «inutilidade» prepara a reconversão de que serão alvo no epílogo da peça.

O acto, obedecendo a uma estrutura já caracterizada anteriormente, em que é verificável uma escalada gradual de emoção dramática, vai culminar com o assassinio de Pirro por Orestes e Telémaco, antes que este conseguisse aniquilar Hermíone:

«(Pirro levanta a espada sobre ela. Orestes e Telémaco antecipam-se e matam-no.

As Erínias fazem danças lamentosas em volta do seu corpo)

MENELAU – Ó deuses, deuses! Tudo me acontece! Que me foram vocês fazer, rapazes?

ORESTES – Preferias que ele matasse tua filha?

MENELAU – Não, evidentemente. Mas também... Era preciso que chegassem a tal extremo? Isto vai ser uma complicação... Familiares que chegam, poetas que investigam... Minha filha viúva... E o escândalo, o tal escândalo que ele queria abafar, propaga-se na mesma. Francamente!

HELENA – Fez-se ao menos justiça.

MENELAU – Que justiça? Ainda por cima as Fúrias parecem tão tocadas com a morte do pequeno que receio que nos venham agora pedir contas. Ele era o tipo de criaturas que elas amam. E as pessoas? Que diremos às pessoas?

ORESTES – Diremos que o matei.

MENELAU – Que disparate! Isso foi mesmo aquilo que aconteceu!» (pp. 103-104).

Nesta cena final, as Erínias, em sintonia com a sua versatilidade cénica, pranteiam a morte de Pirro. Note-se que as distintas reacções à morte inesperada do filho de Aquiles corroboram a caracterização das personagens em cena, relembrando aquele que foi o trajecto dramático de cada uma: Menelau defende, como habitualmente, uma moralidade de fachada e a exterioridade das convenções; Helena elogia a reposição da justiça e a punição da culpa; Orestes é o único a fazer a apologia da verdade. A última réplica de Menelau, no entanto, abre já um novo momento dramático, baseado na dissimulação e na mentira. De facto, ao defender-se que seria absurdo relatar os factos realmente ocorridos, anunciam-se aqueles que serão os vectores que estruturam o epílogo da peça: o simulacro, a ilusão e o fingimento.

2.2.4. Epílogo – «Não é verdade esta história»

O epílogo da peça estabelece uma relação de estreita cumplicidade com os diferentes actos e exige uma leitura retroactiva. É o segmento dramático que sintetiza o programa ideológico de *O Rancor*, já anteriormente delineado na fala de algumas personagens. Explorando-se uma estrutura intencionalmente circular, regressa-se, no epílogo, à situação de abertura da peça: o discurso de boas-vindas com que Menelau celebra a chegada de Telémaco à corte de Esparta, decalcado do Canto IV da *Odisseia*. A didascália inicial anota a similitude da situação representada, mas introduz, igualmente, algumas diferenças significativas:

«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 a sua cabeleira egípcia. As Erínias estão à volta, como simples bailarinas de banquete» (p. 105).

Note-se como as Erínias facilmente se adequam a este novo contexto de festividade de corte, desempenhando uma função puramente ornamental. A indumentária exuberante de Helena – sobretudo a cabeleira egípcia – sugere que se transitou, novamente, para o domínio da falsidade e do aparente. A Pirro sucede-se Orestes, que assume agora o papel de futuro cônjuge, cumprindo-se uma promessa matrimonial de longa data. O diálogo de circunstância entre Menelau, Telémaco e Helena segue, de perto, aquele que fora reproduzido no primeiro acto, deixando adivinhar que as personagens se preparam para repetir, sem alterações, as réplicas que anteriormente declamaram. Contudo, será Menelau a interromper Helena e a conferir novo rumo ao diálogo, quando os comentários desta resvalam perigosamente para as incómodas histórias de família:

« MENELAU – Vem conhecer minha mulher, Helena.

TELÉMACO – Oh! Louvores sejam dados a Afrodite, que não exista nesta terra aquele costume de se cobrir o rosto das mulheres ou de as manter fechadas nas traseiras, inacessíveis ao olhar de estranhos. Não ver Helena era não ver a luz do sol.

HELENA – Falas de belo modo. Vê-se bem que és o filho de Ulisses, o manhoso. E que nos contas sobre tua mãe? Sabes que foi com a ajuda do rei Tíndaro...

MENELAU – Excelente. Muito bem. Telémaco, meu filho, aquele sol que apanhaste no caminho para cá deixou-te mergulhado num pesadelo horrível...

TELÉMACO – Assim foi.

MENELAU – E acabas de acordar. Com certo atraso, daremos pois início à recepção que Esparta oferecerá em tua honra» (pp. 105-106)

Toda a acção anteriormente representada e todos os acontecimentos relatados e/ou mostrados aparecem, de acordo com a tática concebida por Menelau, reduzidos a um «pesadelo horrível». Transpondo-os para o plano do onirismo e da alucinação, Menelau nega-lhes existência real e abre caminho à reinvenção da história de cada personagem. Cada uma delas é agora chamada a reescrever a sua própria biografia, assumindo um novo papel, liberto da tragicidade que atravessara aquele que, no passado, tinham encarnado. O epílogo corresponde, assim, a um último momento de teatro dentro do teatro: cada personagem representa perante as outras um papel e todas pactuam acreditar nesse fingimento. Esta representação é paralela à que, num plano extracénico, se encontra envolvida a plateia real de *O Rancor*, instaurando, uma última vez, esse jogo entre cena e plateia que já nos apareceu repetidamente.

Baralham-se, assim, os papéis: Orestes transforma-se no noivo de há longa data prometido a Hermíone; Etra volta a ser rainha de Atenas, de visita passageira à corte espartana e Helena nega alguma vez ter estado em Tróia. Com efeito, em evidente contradição com o que afirmara anteriormente, Helena reproduz agora a versão apresentada na *Palinódia* de Estesícoro, com cujos versos, recorde-se, Hélia Correia escolhera epigrafar a peça. Como aí se afirmava, «Não é verdade esta história»: Páris teria, assim, raptado um *eidolon*,

enquanto que a verdadeira Helena se encontraria, inocente e incólume, à guarda de 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.

TELÉMACO – Um artifício de Afrodite?

MENELAU – Exactamente.

HERMÍONE – Parece um tanto...

ORESTES – Um tanto descabido. Acham que alguém aceitará essa versão?

TELÉMACO – Pergunta antes se alguém a vai contradizer. A quem cabia essa tarefa? A Tróia? Mas Tróia não existe. Os guerreiros, os reis, as servas do palácio que viram essa Helena de perto não existem. O que existe é o mar com o seu livre acesso às terras do minério e da planície dos belos cavalos do Oriente. Quem contradiz o quê?

HELENA (*sorrindo*) – És o filho de Ulisses, na verdade.» (pp. 106-107).

Note-se que, ao fornecerem pormenores complementares desta versão, tanto Menelau como Telémaco auxiliam Helena a forjar esse álibi engenhoso; por outras palavras, todos são coniventes numa mesma ficção que não é mais do que uma mentira colectivamente partilhada. Note-se como o texto de Estesícoro que, no século VI a .C., assinalara já uma radical conversão do mito no sentido da reabilitação ética da personagem⁵¹, é agora chamado a preencher uma função, de certo modo, antagónica: pede-se-lhe que ajude a urdir a mentira e já não a repor a verdade.

Face às reservas colocadas por Orestes, no tocante à credibilidade da história, Telémaco relembra-lhe que a verdade é uma construção puramente subjectiva e que, porque assim é, mesmo a história mais improvável pode ser

reconhecida como verdadeira, contanto que seja validada por alguém. Esta ideia de que todas as versões de uma mesma história podem considerar-se verdadeiras, dependendo da perspectiva de quem julga, que já anteriormente aparecera associada à ponderação da culpabilidade de Helena na guerra de Tróia, e nas múltiplas tentativas de legitimação moral do seu comportamento, é agora retomada para justificar o exercício de fingimento a que as personagens se entregam.

Nem todas, no entanto, assumem com semelhante grau de credibilidade as novas *personae* que, neste jogo, lhes cabem. Enquanto Etra encarna o (novo) papel de rainha em visita até às últimas consequências, aproveitando inclusivamente o ensejo para se libertar da sua condição de escrava de Helena e declarar que tenciona regressar a Atenas, Helena evidencia alguma vacilação em abdicar dos serviços da mãe de Teseu, e, portanto, em assumir cabalmente a sua nova máscara. De entre todas as personagens, é aquela que (ironicamente, se atendermos ao seu estatuto de representação emblemática da perversidade feminina) se mostra mais hesitante em entregar-se, sem reservas, ao jogo de simulação, cujas regras todos tacitamente já aceitaram. Invertendo aquele que foi o seu percurso de mulher fatal que a tradição literária lhe legou, Helena transforma-se, paradoxalmente, num joguete na mão dos outros:

«ETRA – Preparem, pois, depressa os esponsais porque quero tornar a minha casa.

HELENA – Que dizes? Etra! A tua casa é esta aqui!

ETRA – Não. É Atenas.

HELENA – Nunca quiseste regressar!...

ETRA – Schiu. Não te entendo. Eu estou apenas de visita. Cumpri o tempo que entendi conveniente.

HELENA – Acompanho-te, então. No teu palácio, será a minha vez de ser a escrava.

MENELAU – Schiu. Mas de que escrava falas tu?

(...)

HELENA – Conspirais todos contra mim? Que quereis, então?

⁵¹ Sobre o significado da *Palinódia* no percurso do mito de Helena, vd. *supra*, pp. 60 e sqq.

MENELAU – Que se festeje a vinda de Telémaco e visita de Etra, que termina.

HELENA – Que farei eu sem ela?

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

(...)

HELENA (*reagindo*) – Seja, então. Comecemos de novo com a festa. Prometo não cortar o seguimento.» (pp. 108-109)

Esta transfiguração das personagens vai estender-se igualmente às Erínias. Já foi referido o modo como as deusas vingadoras têm espelhado as transformações emotivas dos caracteres em cena. Se, no início, lhes fora confiada uma funcionalidade alegórica, em sintonia com a tradição trágica, elas são agora isentadas desse papel e assumem a função de escravas de Helena, isto é, de substitutas de Etra. Como lembra Orestes, as Erínias constituíam a lembrança resistente daquilo que todos pretendiam silenciar. Assim, «domesticadas» por Helena como escravas (que, por meio deste acto simbólico, apazigua o seu remorso), tornam-se meros comparsas desta ilusão colectiva:

«ORESTES (*aponta para as Erínias*) – Com essas entre nós, tudo o que queremos que já não seja dito está presente. Há que pedir a Apolo que as faça retirar.

HELENA (*assumindo a atitude geral*) – Quem? As minhas escravas?

MENELAU (*surpreendido e satisfeito*) – Ah, ah! São as tuas novas escravas pessoais? Muito bem.

HERMÍNONE – Estavam a fazer falta. Ultimamente, houve uma certa mortandade nas escravas...

As Erínias resistem um pouco, mas parecem entontecidas e aceitam o seu papel. Dançam e servem à mesa.» (p. 109)

Helena, no momento em que ainda se mostrava renitente em desempenhar convincentemente o seu papel, dirige a Menelau as seguintes palavras:

«HELENA (*perturbada*) – Acaba com a farsa. Todos nós sabemos muito bem do que é que eu falo». (p. 108).

A designação de toda esta cena final como *farsa*, que Helena introduz neste passo, é particularmente adequada. Na verdade, este epílogo pode ser lido como a redução da essência trágica da peça – conferida pelos vastos precedentes literários que Hélia Correia retoma – ao registo da farsa. Segundo Patrice Pavis, a farsa define-se, essencialmente, pelo seu carácter subversivo. Essa subversão pode manifestar-se «contra os poderes morais ou políticos, os tabus sexuais, o racionalismo e as regras da tragédia»⁵². No epílogo de *O Rancor*, encontramos igualmente, para utilizarmos os termos propostos pelo autor, a desintegração da «angústia trágica» sob a «máscara e a bufonaria e a “licença poética”»⁵³. Não se trata, obviamente, de considerar a peça como farsa enquanto género dramático autónomo, mas, mais genericamente, de a relacionar, neste último episódio, com a linguagem farsesca, cuja característica essencial é o engano ou o logro. No caso de *O Rancor*, o engano é, sobretudo, o das próprias personagens em relação à sua consciência e à sua memória, enredadas como se encontram nas mentiras que elas próprias urdiram para atenuar uma culpa dilacerante. Esse engano farsesco, através do qual se tenta reescrever as diferentes histórias pessoais, só aparentemente é eficaz, porque, como lucidamente afirma Helena, «Todos nós sabemos muito bem do que é que eu falo» (p. 108). Esta réplica demonstra que só ficcionalmente se pode pretender anular a memória trágica do passado.

No interessante artigo que dedica a *O Rancor*, observa Luísa Ferreira:

«Telémaco demora um certo tempo a compreender que a corte de Esparta só aparentemente é uma corte “bem-disposta”. Esperava encontrar uma família feliz, pelo fim da guerra e pelo regresso do seu rei, ou seja, um ambiente igual ao que é descrito no início do canto IV da *Odisséia*. No entanto, a abordagem de Hélia Correia é mais realista. Não se prende apenas aos temas

⁵² Patrice Pavis, «Farsa», in *Dicionário do Teatro*, São Paulo, Editora Perspectiva, 2001, p. 164.

⁵³ Idem, *ibidem*, p. 164.

mitológicos, mas procede à análise psicológica das personagens, esmiuça as suas intenções e formas de agir. Ao contrário do que pensa Telémaco, não estamos perante os heróis do canto épico, mas figuras de carne e osso, que vivem dramas semelhantes aos dos tempos modernos»⁵⁴.

Esta redução dos actantes a figuras humanas – mais fracas do que deuses, mas porventura mais complexas – e o comprazimento na análise das suas minudências psicológicas constitui, na verdade, a tónica desta releitura transgressiva do mito de Helena. Helena é, mais do que qualquer outra personagem, a figura em que essa humanidade, com os seus sentimentos intrincados e contraditórios, mais plenamente se instala. E apenas nesse sentido nos parece dever ser tomado o realismo em *O Rancor*.

A intensificação dessa humanidade não deixa de ser curiosa se atendermos ao ascendente divino que, em todas as tradições, acompanha a genealogia de Helena. Não se trata tanto de rever as versões mitológicas tradicionais, mas sobretudo de as reintegrar num contexto dramático radicalmente distinto daquele em que surgem. Se, como se viu na primeira parte deste trabalho, a maioria das reescritas revisionistas do mito de Helena se subordinavam ao propósito central de encetar a sua reabilitação, em Hélia Correia acentua-se tão-só a humanidade da personagem. Aí se compreende que, por exemplo, a versão de Estesícoro e o motivo do *eidolon*, ao invés de exonerarem Helena de um comportamento eticamente reprovável, sejam instrumentos ao serviço da expressão do engano e do logro, instaurando um universo de farsa. A verdade é que, como também já foi referido, grande parte destes temas se encontravam, de modo latente, presentes nos testemunhos antigos. Hélia Correia não faz mais do que ampliá-los, enquadrando-os num universo dramático intrinsecamente distinto do clássico. De certo modo, a ambiguidade que outrora preponderava no tratamento da figura de Helena encontra-se agora resolvida. As contradições entre mulher e deusa, casta e adúltera, impiedosa e compassiva, fria e apaixonada, inocente e contrita, são um inevitável produto da sua condição irremediavelmente humana.

⁵⁴ Luísa Nazaré Ferreira, «De Amorins a Esparta: o tema de Ulisses em Hélia Correia», p. 416.

CONCLUSÃO

No epílogo de um profundo estudo em torno das figurações de Antígona, Cassandra e Medeia, no drama de expressão alemã do século XX, refere Isabel Capelo Gil, a propósito do que denomina «uma poetologia da protagonista mítica»:

«Na construção da protagonista mítica convergem a dimensão inscripcional do feminino e a construtividade social do género, que lhe dão um carácter em aberto e em constante mutação – ao contrário de configurações literárias e culturais do sexo masculino, muito mais estáveis em termos de construção identitária e agindo dentro das constrições do próprio sistema, atente-se nos exemplos de Édipo, Fausto ou Hamlet –, a dimensão parabólica do mito e a funcionalidade poético-cultural e político-cultural do sistema literário»¹.

Este carácter mutável e inconstante da protagonista mítica encontra-se, como se procurou demonstrar, exemplarmente ilustrado na figura de Helena de Tróia, a personagem mítica que é objecto de focalizações mais discrepantes, desde a reprovação mais impiedosa à exaltação mais encomiástica. Se, nas suas derivas pelos textos antigos, era uma inquietante ambiguidade que dava corpo às imagens desconstruídas que a ficção literária dela ia forjando, em *O Rancor*, Hélia Correia transforma essa ambiguidade nas contradições inerentes à própria natureza humana e, mais especificamente, feminina. Não encontramos agora *uma* Helena: nem a letal sedutora da *Íliada*, nem a esposa fiel da *Odisseia*, nem o inefável e perverso fantasma engendrado por Estesícoro. Hélia Correia, ao transformar Helena no arquétipo do feminino, fá-la representar, em alternância, todas essas máscaras, porque de todas elas se compõe a indefinível condição humana. No drama moderno, impera, portanto, por detrás do jogo de engano e dissimulação a que as personagens se entregam, a convicção de que não existe *uma* verdade absoluta sobre Helena. Contrariamente ao que se pretendia provar,

¹ Isabel Maria de Oliveira Capelo Gil, *Mitografias. Figurações de Antígona, Cassandra e Medeia no Drama de Expressão Alemã do Século XX* (dissertação de doutoramento policopiada), Lisboa, Faculdade de Ciências Humanas, Universidade Católica Portuguesa, 2002, p. 691.

no processo de intenções, quase tribunício, que os autores antigos moveram à rainha de Esparta, ela não é, em *O Rancor*, nem culpada nem inocente. O rancor transforma-se, na verdade, muito mais na luta contra os demónios íntimos do seu remorso e do seu passado do que na culpa que lhe era socialmente imputada pela tradição.

A figura feminina de Helena surge, na obra de Hélia Correia, legitimada pela tradição mítica grega, assumindo, contudo, uma relação dúplice de afirmação e denegação desse passado, e consistindo, desse modo, uma verdadeira *translatio* recontextualizadora. É bem verdade que, como já foi observado a propósito de heroínas trágicas como Antígona ou Medeia, a mulher, na Grécia antiga como na modernidade, apresenta-se como «figura liminal, sacrificada, silenciada ou excluída»² e, talvez por isso, particularmente vocacionada para ser uma figura de transgressão da ordem estabelecida. Se era sob o signo da ambiguidade ameaçadora que Helena emergia nos textos antigos, é sob o signo da ambiguidade humanizada que a sua figura é retomada em *O Rancor*.

Na obra seminal que dedica ao mito de Helena – e, em especial, ao desdobramento fantasmático que a personagem conhece em Estesícoro, Heródoto e Eurípides –, refere Norman Austin:

«The mythopoetic Helen, with her uncanny powers, her disregard for social mores coupled with her grace in every social situation, her self-determinism even in captivity, was born in the age when gods still walked on the earth, and the daimon could be seen in every tree. Attuned as they were to the physical world, to the here and now, the archaic Greeks nevertheless understood that Nature herself spoke through masks, and therefore to adopt a mask was to approach the highest reaches of Being. Helen is all mask and therefore comes closest to the gods, whose presence, radiating through her, makes her the more real»³.

Esta “Helena mitopoética”, uma máscara em comunicação privilegiada com os deuses, não está, na verdade, assim tão distante da mulher dilacerada pela

² idem, *ibidem*, p. 693.

³ Norman Austin, *op. cit.*, p. 89.

dúvida que reaparece em *O Rancor*. No presente, como no passado, Helena é, ainda e sempre, máscara – mesmo que essa máscara seja, agora, a da mais problemática humanidade.

1. BIBLIOGRAFIA ACTIVA

1.1. Textos Gregos: edições, traduções e comentários

Alceu

- *Greek Lyric*, I, SAPPHO AND ALCEUS, ed. trad. David A. Campbell, Cambridge / Massachusetts, Harvard University Press, 1990 reimpr.

Apolodoro

- *The Library*, Vol. I, (Books 1-3.9), trad. J. G. Fraser, London, Edited by G. P. Goold, 1989.
- *The Library*, III.10.7, Vol. II, (Books 3.10-end, Epitome), trad. J. G. Fraser, London, Edited by G. P. Goold, 1989.

Ésquilo

- *Agamémnon*, Vol. II, ed. trad. Herbert Weir Smyth, Cambridge / Massachusetts, Harvard University Press, 1957.
- *The Eumenides*, ed. trad. Anthony Podleck, Cambridge / Massachusetts, Harvard University Press, 1989.
- *Oresteia – Agamémnon - Euménides - Coéforas*, Introdução, tradução e notas de M. Oliveira Pulquério, Lisboa, Edições 70, 1992.

Estesícoro

- *Greek Lyric*, vol. III, ed. trad. David A. Campbell, Cambridge / Massachusetts, Harvard University Press, 1991.
- *Poetae Melici Graeci: Alcmanis, Stesichordi, Ibyci, Anacreontis, Simonidis, Corinnae: Poetarum Minorum Reliquias: Carmina Popularia et Convivialia Quaque Adepota Ferentur*, ed. Denys Page, Oxford, Clarendon Press, 1962.

Eurípides

- *Alcestis*, ed. trad. comm. D. J. Conacher, Warminster, Aris & Phillips, 1988.

- *Andromache*, ed. trad. comm. Michael Lloyd, Warminster, Aris & Phillips, 1994.
- *Bacchae*, ed. trad. comm. Richard Seaford, Warminster, Aris & Phillips, 1997.
- *Cyclops, Alcestitis, Medea*, ed. trad. David Kovacs, Cambridge / Massachusetts, Harvard University Press, 1994.
- *Electra*, ed. Martin Cropp, Warminster, Aris & Phillips, 1988.
- *Hecuba*, ed. trad. comm. Christopher Collard, Warminster, Aris & Phillips, 1991.
- *Helen*, ed. trad. comm. James Michie and Colin Leach, Oxford, Oxford University Press, 1992.
- *Heracles*, ed. trad. comm. Shirley Barlow, Warminster, Aris & Phillips, 1998.
- *Hyppolytus*, ed. trad. comm. Michael Halleran, Warminster, Aris & Phillips, 1995.
- *Iphigenia among the Tauris; Bacchae; Iphigenia at Aulis; Rhesus*, ed. trad. James Marwood, Oxford, Oxford University Press, 1999.
- *Ifigénia em Áulide.*, Introd. e versão de C. Alberto Almeida e notas de M.^a de Fátima Silva, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1998.
- *Ion*, ed. trad. K. A. Lee, Warminster, Aris & Phillips, 1997.
- *Iphigenia in Tauris*, ed. trad. comm. Martin Cropp, Warminster, Aris & Phillips, 2000.
- *Orestes*, ed. trad. comm. Martin West, Warminster, Aris & Phillips, 1990.
- *Phoenician Women*, ed. trad. comm. Elizabeth Craik, Warminster, Aris & Phillips, 1988.
- *Suppliant Women, Electra, Heracles*, ed. trad. David Kovacs, Cambridge / Massachusetts, Harvard University Press, 1998.
- *Tragedias*, vol I, II e III, ed. trad. comm. Carlos García Gual e Cuenca y Prado, Madrid, Editorial Gredos, 1998.
- *Trojan Women*, ed. trad. comm. Shirley Barlow, Warminster, Aris & Phillips, 1986.

Górgias

- *Encomium of Helen*, ed. trad. D. McDowel, Bristol, Bristol Classical Press, 1993.

Heródoto

- *Herodotus*, ed. trad. A. D. Godley, Cambridge / Massachusetts, Harvard University Press, 1994 reimpr.
- *Histórias*, Introdução, tradução e notas de Maria de Fátima Sousa Silva, Lisboa, Edições 70, 1994.
- *The Persian Wars*, VI, Vol. 3 (Books V-VII), Cambridge / Massachusetts, Harvard University Press, 1994.

Hesíodo

- *Hesiod. Homeric Hymns. Epic Cycle. Homeric*, ed. trad. H. G. Evelyn-White, Cambridge / Massachusetts, Harvard University Press, 1995.
- *Theogonia Opera et Dies Scutum*, ed. Friedrich Solmsen, *Fragmenta Selecta* ed. R. Merkelbach et M. L. West, Oxonii, 1990.

Higino

- *Fables*, 81, Texte établi et traduit par Jean-Yves Boriaud, Paris, Les Belles Lettres, 1997.

Homero

- *Iliad*, Vol. I (Books I-XII), ed. trad. William Wyatt e A. T. Murray, Cambridge / Massachusetts, Harvard University Press, 1999.
- *Iliad*, Vol. II (Books XIII-XXIV), ed. trad. William Wyatt e A. T. Murray, Cambridge / Massachusetts, Harvard University Press, 1999.
- *The Iliad of Homer*, Vol. I-II, ed. comm. M. M. Willcock, London, St. Martin's Press, 1978-1984.
- *The Iliad: A Commentary*, Vol. I-II (1-4, 5-8) G. S. Kirk, 1987-1999; Vol. III (9-12), B. Hainsworth, 1983; Vol. IV (13-16) R. Janko, 1982; Vol. V (17-20), M. W. Edwards, 1991; Vol. VI (21-24), N. Richardson, 1993, Cambridge, Cambridge University Press.
- *The Odyssey*, Livros I e II, ed. trad. comm. P. V. Jones, Warminster, Aris & Phillips, 1991.

- *The Odyssey*, Vol. I (Books I-XII), ed. trad. A. T. Murray e George E. Dimock, Cambridge / Massachusetts, Harvard University Press, 1995.
- *The Odyssey*, Vol. II (Books XIII-XXIV), ed. trad. A. T. Murray e George E. Dimock, Cambridge / Massachusetts, Harvard University Press, 1995.
- *The Odyssey of Homer*, ed. comm. W. B. Stanford, Clarendon Press, 1961-1962.
- *A Commentary on Homer's Odyssey*, Vol I (I-VIII), comm. A. Heubeck, S. West et J. B. Heisworth, 1991 reimpr; Vol. II (IX-XVI) comm. A. Heubeck et A. Hoekstra, 1992 reimpr ; Vol. III (XVII-XXIV), comm J. Russo, M. Fernandez-Galiano et A. Heubeck, Oxford, Clarendon Press, 1992.

Isócrates

- *Evagoras. Helen. Busiris. Concerning the Team of Horses. Trapeziticus. Against Callimachus. Aegeneticus. Against Lochites. Against Euthynus. Letters 1-9*, Vol. III, ed. trad. La Rue Van Hook, Cambridge / Massachusetts, Harvard University Press, 1998.
- *Discours*, Tome I, Texte établi et traduit par G. Mathieu e E. Brémond, Paris, Les Belles Lettres, 1972.

Pausânias

- *Description of Greece*, Vol. I, (Books 1 and 2 – Attica and Corinth), ed. trad. comm. W. H. S. Jones, Cambridge / Massachusetts, Harvard University Press, 1992.

Platão

- *Phaedrus*, ed. trad. comm. Christopher Rowe, Warminster, Aris & Phillips, 2000.

Safo

- *Greek Lyric*, I, SAPPHO AND ALCEUS, ed. trad. David A. Campbell, Cambridge / Massachusetts, Harvard University Press, 1990, reimpr.

Teócrito

- *A Selection*, ed. trad. R. Laurence Hunter, Cambridge / Massachusetts, Harvard University Press, 1999.
- «The Epithalamy of Helen» in *The Greek Bucolic Poets*, ed. trad. J. M. Edmonds, Cambridge / Massachusetts, Harvard University Press, 1996, reimpr.

1.2. Obras de Hélia Correia

- *O Separar das Águas*, Lisboa, Ulmeiro, 1986².
- *O Número dos Vivos*, Lisboa, Relógio d'Água, 1997².
- *Montedemo*, Lisboa, Relógio d'Água, 1987³.
- *Villa Celeste – Novela Ingénua*, Lisboa, Ulmeiro, 1985.
- *A Pequena Morte / Esse Eterno Canto* (Poemas em díptico com Jaime Rocha), Black Sun Editores, 1986.
- *Soma*, Lisboa, Relógio d'Água, 1987.
- *A Fenda Erótica*, Lisboa, Relógio d'Água, 1988.
- *A Luz de Newton*, Lisboa, Relógio d'Água, 1988.
- *A Casa Eterna*, Lisboa, Relógio d'Água, 1999².
- *Perdição – Exercício sobre Antígona* seguido de *Florabela*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1991.
- *Insânia*, Lisboa, Relógio d'Água, 1996.
- *O Rancor – Exercício sobre Helena*, Lisboa, Relógio d'Água, 2000.
- *Lilias Fraser*, Lisboa, Relógio d'Água, 2001.
- *Apodera-te de Mim*, Black Sun Editores, 2002.

2. BIBLIOGRAFIA PASSIVA

2.1. Estudos sobre Helena de Tróia

AUSTIN, Norman, *Helen of Troy and her Shameless Phantom*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1994.

- BACKÈS, Jean-Louis, *Le Mythe d'Hélène*, Clermont-Ferrand, Éditions Adosa, 1984.
- BACKÈS, Jean-Louis, «Hélène (et la Guerre de Troie)» in Pierre Brunel (dir.), *Dictionnaire des Mythes Littéraires*, Paris, Editions du Rocher, 1988, pp. 711-721.
- BASSI, Karen, «Helen and the Discourse of Denial in Stesichorus' Palinode», *Arethusa*, 26 (1993), pp. 51-75.
- BASSI, Karen, «The Somatics of the Past: Helen and the Body of Tragedy», in Mark Franco, Annette Richards (eds.), *Acting on the Past. Historical Performance Across the Disciplines*, Middletown, Wesleyan University Press, 2000, pp. 13-34.
- BELL, Robert E., «About Helen of Troy», in *Women of Classical Mythology: A Biographical Dictionary* (1991), p. 1. <http://english.uiuc.edu/maps/poets/g_l/hd/abouthelen.htm>
- CLADER, Linda Lee, *Helen. The Evolution From Divine to Heroic in Greek Epic Tradition*, Leiden, E. J. Brill, 1976.
- DOHERTY, Lillian Eileen, «Sirens, Muses, and Female Narrators in the *Odyssey*», in Beth Cohen (ed.), *The Distaff Side. Representing the male in Homer's Odyssey*, Oxford, Oxford University Press, 1995, pp. 81-92.
- DOTTIN-ORSINI, Mireille, *Un mythe épisodique: Hélène de Troie chez Jules Laforgue*, (2002) <<http://www.udec.cl/historia/rhistoria/art13-8.htm>>
- FERRIER-CAVERIVIÈRE, Nicole, «Figures Historiques et Figures Mythiques» in Pierre Brunel (dir.), *Dictionnaire des Mythes Littéraires*, Paris, Editions du Rocher, 1988, pp. 603-611.
- FREDRICKSMEYER, Erhard Christian, *The Many Faces of Helen in Archaic and Classical Greek Poetry (Homer, Sappho, Alceus, Stesichorus)*, Austin, University of Texas, 1996 (dissertação de doutoramento policopiada).
- FRENZEL, Elisabeth, «Helena», in *Diccionario de Argumentos de la Literatura Universal*, Madrid, Editorial Gredos, 1976, pp. 223-224.
- GUARDINI, Marialia, «La Ripresa del Mito nell'Elena de Euripide» in *Atti del Convegno Nazionale*, Trento, 25/27, Aprile, 1987, pp. 56-62.
- HOLMBERG, Ingrid E., «Euripides' *Helen*: Most Noble and Most Chaste», *American Journal of Philology*, vol. 116, n.º 1 (1995), pp. 19-42.
- HUTCHINSON, G. O., *Greek Lyric Poetry. A Commentary on Selected Larger Pieces*, Oxford, Oxford University Press, 2001.

- JOUAN, François, *Euripide et les Légends des Chantes Cypriens – Des Origines de la Guerre de Troie à l'Illiade*, Paris, Les Belles Lettres, 1996, pp. 145-164.
- LÉON A., Ximena Ponce de, «Distintas versiones del mito de Helena de Troya», *Revista de Historia*, vol. 8 (1998), <<http://www.udec.cl/historia/rhistoria/art13-8.htm>>
- MAYER, Kenneth, «Helen and the ? S ? ? ? ? ?» in *American journal of Philology*, 117 (1996), pp. 1-15.
- MURNAGHAN, Sheila, «Recensão Crítica a Norman Austin, *Helen and Her Shameless Phantom*» *Bryn Mawr Classical Review* <<http://ccat.sas.upenn.edu/bmecr/1984/94.10.07.html>>
- OLESKER, Katie, «The Conflicting Views of Helen», <<http://www.perseus.tufts.edu/classes/KOp.html>>
- PANTELIA, Maria, *Beauty Unblamed: A Study of the Ancient Portrayals of Helen of Troy*, The Ohio State University, 1987 (dissertação de doutoramento policopiada).
- PÒRTULAS, Jaume e SOLANA, Maite, «Entre la iniciación y el matrimonio: Helena» in Yves Bonnefoy (dir.), *Diccionario de las mitologías y de las religiones de las sociedades tradicionales y del mundo antiguo*, Volumen II – Grecia, Traducción de Maite Solana, Barcelona, Ediciones Destino, S.A., 1996, pp. 384-389.
- RUYER, Raymond, *Homère au féminin*, Paris, Copernic, 1977, pp. 33-42.
- SEGAL, Charles, «Les Deux Mondes de l'Hélène d'Euripide» in *La Musique du Sphinx*, Paris, Éd. La Découverte, 1987, pp. 221-241.
- SUZUKI, Mihoko, *Metamorphoses of Helen. Authority, Difference, and the Epic*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1989.
- TRÉDÉ-BOULMER, Monique e SAID, Suzanne, *A Literatura Grega – de Homero a Aristóteles*, Tradução de Maria Clara Fraxes, Mem Martins, Publicações Europa-América, 1992.
- ZAGAGI, Netta, «Helen of Troy: Encomium and Apology» in *Wiener Studien*, 98 (1985), pp. 63-88.
- ZUNTZ, Günther, «On Euripides' *Helena*: Theology an Irony», *Entretiens Hardt*, 6 (1960), pp. 199-227.

2.2. Estudos sobre Hélia Coreia

- BARBAS, Helena, «A Sombra de Helena», *Expresso-Cartaz*, 31/10/1998.
- FERREIRA, Luísa, «O Rancor – Exercicio sobre Helena, de Hélia Correia», *Boletim de Estudos Clássicos*, vol. 34 (Dezembro 2000), pp.147-154.
- FERREIRA, Luísa, «De Amorins a Esparta: o tema de Ulisses em Hélia Correia», in *Humanitas*, vol. LIV (2002), pp. 401-417.
- GIL, Isabel Capeloa, «Espectros literários: Perdição de Hélia Correia», *Actas do VI Encontro da Associação Internacional de Lusitanistas*. <http://www.geocities.com/ail_br/espectrosliterarios.html>
- LETRIA, José Jorge, «Hélia Correia: o eterno retorno», *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 14-05-91.
- LISTOPAD, Jorge, «Montedemo, perto da terra do Demo», in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 03-08-87.
- MAGALHÃES, Isabel Allegro de, «A distorção do olhar: denúncia e anúncio n'A Casa Eterna, de Hélia Correia» in *O Sexo dos Textos e Outras Leituras*, Lisboa, Editorial Caminho, 1995.
- MARTELO, Rosa Maria, «Hélia Correia», in Isabel Pires de Lima (coord.), *Vozes e Olhares no Feminino*, Porto, Edições Afrontamento, 2001.
- MOURÃO, Luís, «1968-1998: Três décadas do romance português em pouco mais de 30K», *Ciberkiosk*, <<http://www.ciberkiosk.pt/arquivo/ciberkiosk3/ensaios/1968.htm>>.
- MOURÃO, Luís, «"O belo coração azul das coisas": acerca de A Casa Eterna, de Hélia Correia», *Ciberkiosk*, <<http://www.ciberkiosk.pt/ensaios/helia.html>>.
- NOGUEIRA, Albano, «Hélia Correia – Soma» in *Colóquio Letras*, n.º 103 (Maio-Junho se 1988).
- OLIVEIRA, Cristina Cordeiro, «Hélia Correia – A Fenda Erótica» in *Colóquio Letras*, n.º 109 (Maio-Junho se 1989).
- OWEN, Hilary, «Adultério Textual / Adulterando o Texto», in Hélia Correia, *O Número dos Vivos*, Lisboa, Relógio D'Água Editores.
- PEDROSA, Inês, «Hélia Correia, ou a radiosa aparição» in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 03-08-87.
- RODRIGUES, Ernesto, «Lillias, a afilhada de Blimunda», *Expresso-Cartaz*, 25 de Agosto de 2001, pp. 38-39.

- ROSA, Armando Nascimento, «As Máscaras de Florbela Mítica na Dramaturgia Portuguesa», in *A Planície e o Abismo (Actas do Congresso sobre Florbela Espanca na Universidade de Évora)*, Évora, Vega, 1997.
- SEIXO, Maria Alzira, «Uma Desenganada Alegria. *Insânia*, de Hélia Correia», in *Outros Erros. Ensaios de Literatura*, Porto, Edições Asa, 2001, pp. 304-307.
- SOARES, Carmen, «O exílio afectivo de Antígona na *Perdição* de Hélia Correia», *Raízes Greco-Latinas da Cultura Portuguesa. Actas do I Congresso da APEC*, Associação Portuguesa de Estudos Clássicos, Coimbra, 1999.
- SILVA, Maria de Fátima Sousa, «Duas versões do tema de Antígona no teatro português contemporâneo: *Antígona* de Júlio Dantas e *Perdição* de Hélia Correia», *Humanitas*, vol. L (1998).
- SILVA, Maria de Fátima Sousa, «Os caminhos da honra e do amor ou *O corpo de Helena* de Paulo José Miranda», *Ágora. Estudos Clássicos em Debate*, 1 (1999), pp. 57-74.
- SILVA, Maria de Fátima Sousa, «Antígona, o fruto de uma cepa deformada. Hélia Correia, *Perdição*», in Carlos Morais (coord.), *Máscaras Portuguesas de Antígona*, Aveiro, Universidade de Aveiro, 2001, pp. 103-120.
- ROGRIGUES, Urbano Tavares, «O Fantástico em Hélia Correia. *Soma*: o salto na marginalidade», in *O texto sobre o texto. Uma visão sobre literatura portuguesa contemporânea*, Lisboa, IN-CM, 2001.

3. BIBLIOGRAFIA GERAL

- BRUNEL, Pierre (dir.), *Dictionnaire des Mythes Littéraires*, Paris, Editions du Rocher, 1988.
- COHEN, Beth, (ed.), *The Distaff Side. Representing the male in Homer's Odyssey*, Oxford, Oxford University Press, 1995.
- CRUZ, Ivo Duarte, «O Teatro Português Contemporâneo: Caminhos e Tendências» in *História do Teatro Português*, Lisboa, Editorial Verbo, 2001.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes: La Littérature au Sécond Degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 453.
- FERREIRA, José Ribeiro, «Temas Clássicos na Literatura Portuguesa Contemporânea» in *Raízes Greco-Latinas da Cultura Portuguesa (Actas do Congresso APEC)*, Coimbra, 1999.

- FERREIRA, José Ribeiro, *Hélade e Helenos – Génese e Evolução de um Conceito*, Coimbra, I.N.I.C., 1992.
- GIL, Isabel Capeloa, *Mitografias. Figurações de Antígona, Cassandra e Medeia no Drama de Expressão Alemã do Século XX* (dissertação de doutoramento policopiada), Lisboa, Faculdade de Ciências Humanas, Universidade Católica Portuguesa, 2002.
- GRAVES, Robert, *Os Mitos Gregos*, vol. 1, 2 e 3, Tradução de Fernanda Branco, Lisboa, Publicações D. Quixote, 1990.
- GRIMAL, Pierre, *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*, Tradução de Victor Jabouille, Lisboa, Difel, 1992.
- JABOUILLE, Victor, et al, *Mito e Literatura*, Mem Martins, Editorial Inquérito, 1993.
- JABOUILLE, Victor, *Iniciação à Ciência dos Mitos*, Mem Martins, Editorial Inquérito, 1994.
- KITTO, *A Tragédia Grega*, II Vol., Tradução de J. M. Coutinho e Castro, Coimbra, Arménio Amado Editora, 1990.
- LESKY, Albin, *História da Literatura Grega*, Tradução de Manuel Losa, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1995.
- LESKY, Albin, *A Tragédia Grega*, tradução de J. Guinsburg et al, São Paulo, Editora Perspectiva, 2001.
- MACHADO, Álvaro Manuel (org.), *Dicionário de Literatura Portuguesa*, Lisboa, Editorial Presença, 1996.
- MÁRQUEZ, Jorge, «Versiones y Visiones de los Clásicos (una vez más)», *Las Puertas del Drama. Revista de la Asociación de Autores de Teatro*, nº 6 (Primavera 2001).
- NIETZSCHE, *A Origem da Tragédia*, Tradução, apresentação e comentário de Luís Lourenço, Lisboa, Lisboa Editora, 1999.
- PAGE, Denys, *Sappho and Alceus. An Introduction to the Study of Ancient Lesbian Poetry*, Oxford, Clarendon Press, 2001 reimpr.
- PAVIS, Patrice, *Dicionário do Teatro*, Trad. de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira, São Paulo, Editora Perspectiva, 2001.
- PEREIRA, M.^a Helena da Rocha, *Estudos de História da Cultura Clássica*, I Volume – Cultura Grega, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.
- POCIÑA, Andrés, «Sobre la reescritura de los Clásicos», *Las Puertas del Drama. Revista de la Asociación de Autores de Teatro*, nº 6 (Primavera 2001).

- PRIETO, M.^a Helena Ureña, *Dicionário da Literatura Grega*, Lisboa, Editorial Verbo, 2001.
- ROMILLY, Jacqueline de, *A Tragédia Grega*, tradução de Leonor Santa Bárbara, Lisboa, Edições 70, 1999.
- RYNGAERT, Jean-Pierre, *Lire le théâtre contemporain*, Paris, Bordas, 1999.
- SCHMIDT, Jo?l, *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*, tradução de João Domingos, Lisboa, Edições 70, 1985.
- SEGAL, Charles, *La Musique du Sphinx*, Paris, Éd. La Découverte, 1987.
- SERÔDIO, Maria Helena, «Regards croisés entre le théâtre portugais et français du XXème siècle», in *Le théâtre portugais récent en conversation avec le monde*, Paris, Instituto Camões, 1999.
- SILVA, Maria de Fátima Sousa, *Crítica do Teatro na Comédia Antiga*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian e Junta Nacional de Investigação Científica e Tecnológica, 1997.
- TEIXEIRA, Cláudia, «O Clássico no Moderno: Coreografia de uma Herança» in *Humanitas*, vol. LI (1999).
- TORRANO, JAA, «Mito e Dialética na Tragédia *Agamêmnon* de Ésquilo», in BRASETE, Maria Fernanda, (Coord.), *Máscaras, Vozes e Gestos: nos Caminhos do Teatro Clássico*, Aveiro, Universidade de Aveiro, 2001, pp 27-37.
- VERNANT, Jean Pierre, *Myth and Tragedy in Ancient Greece*, New York, Zone Books, 1990.