

Mesura em *Desmesura* de Hélia Correia: exercício de recriação do ritmo clássico¹

CARLOS MORAIS²,

Centro de Línguas e Culturas, Universidade de Aveiro

Abstract: Hélia Correia's fascination with Greek culture and literature becomes once again manifest in *Desmesura. Exercício com Medeia*. In this 2006 play, not only does the author reinvent the main theme of Euripides's *Medea*, but she also seeks to recreate the rhythm of the dialogues and lyrical sections of the original Greek text. In this article, we attempt to highlight the strategies used by Hélia Correia to replicate the stichomythia, the *antilabe*, the caesurae and the syncopated of the iambic trimeter, a measure used in tragic dialogues, as well as the multiple cadence of the choral songs.

Keywords: Hélia Correia, *Desmesura*, Euripides, *Medea*, rhythm, iambic trimeter, stichomythia, *antilabe*, caesura, rhythmic accent.

A palavra é, numa só unidade, três coisas distintas — o sentido que tem, os sentidos que evoca, e o ritmo que envolve esse sentido e estes sentidos³.

Num Colóquio subordinado ao tema *Les Antigones Contemporaines (de 1945 à nos jours)*, que decorreu em Clermont-Ferrand, em finais de Janeiro de 2007, tive com Hélia Correia, escritora convidada para o evento, um simpático e curto diálogo que, na altura, me deixou perplexo. Ao “estive a ler a sua tese”⁴, atirado inesperadamente pela escritora, respondi, quase de imediato, com incredulidade e sem falsa modéstia: “A minha tese?! Desculpe, não estará a confundir-me com outra pessoa?!...”.

Texto recebido em 15.10.2009 e aceite em 13.03.2010.

¹ Comunicação apresentada, a 4 de Agosto de 2008, no IX Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas (Funchal), *Lusofonia: tempo de reciprocidades*.

² cmorais@ua.pt

³ Fernando PESSOA, *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias* (Lisboa 2^a1994) 79.

⁴ Referia-se a autora à dissertação *O trímetro sofoclíano: variações sobre um esquema*, entretanto publicada pela FCG/FCT (Lisboa 2010).

Ágora. Estudos Clássicos em Debate 12 (2010) 97-114 — ISSN: 0874-5498

Enquanto ia articulando estas poucas palavras, iniciava um silencioso e curto raciocínio: “Como pode uma escritora interessar-se por métrica grega, um assunto que, de tão específico, é quase sempre ignorado ou desvalorizado até por pessoas do meu ofício?!...”. Ainda que seja consabido o fascínio da escritora pelos autores gregos — que lê demoradamente para lhes estudar as palavras, num ritual que, mais do que uma leitura, “é uma missa” (in *Notícias Magazine*, 22.06.2008: 64) —, era, no mínimo, muito estranho que este seu inegável apreço se estendesse à métrica, mais concretamente ao ritmo do trímetro sofocliano. Mas a confirmação surgiu logo, rápida e assertiva, dissipando as dúvidas que, por segundos, haviam tomado o meu pensamento: “Li a sua tese, sim. Quis perceber como os tragediógrafos gregos encaixavam, com sentido, as palavras em esquemas métricos bem definidos”. Naquele instante, fiquei certo da leitura, mas não esclarecido quanto ao motivo de tão inusitado interesse, porque o curto diálogo foi interrompido e não mais retomado.

Meses mais tarde, ao reencontrar a escritora, na Universidade de Aveiro, num Colóquio sobre os *Ofícios do Livro*, já o assunto estava sob o pó do meu esquecimento. Porém, Hélia, sem que dele voltássemos a falar, encarregar-se-ia de me trazer à memória, quando, sensivelmente a meio da sua comunicação intitulada “Dois ofícios chamados literatura”, regressando à Grécia, à ‘sua’ casa (Aveiro 2007: 14), onde a grande Literatura de hoje vai ainda beber, dissertou assim sobre o ritmo dos textos gregos (Aveiro 2007: 15):

A língua grega era muito inflexível, isto é, o criador não era livre de escrever unicamente para transmitir um conteúdo, como no romancezinho barato [...]. Os Gregos não podiam escrever assim. Tinham de escrever respeitando o valor do som e da medida de cada palavra, porque em todo o texto literário grego [...] o que quer que se quisesse escrever tinha de respeitar o som, a forma, a música. Cada palavra tinha uma organização interna em sílabas longas e breves e a sua escolha dependia essencialmente do esquema métrico a usar. O acento não era o nosso

acento tónico, era um acento musical, subia uma oitava, e portanto havia música dentro da palavra, dentro da frase. Cada palavra era uma valiosa peça de *puzzle* com um determinado recorte e submetida a rigorosas regras de encaixe. De modo algum podia considerar-se um utensílio, uma coisa que servia para dizer outra coisa. Não, era a matéria primordial e essa própria matéria, pelas suas exigências de forma, determinava aquilo que seria dito. Nós lemos *Antígona* e louvamos merecidamente a sua beleza, mas nunca pensamos que Sófocles teve de a conceber ao milímetro, porque cada fragmento a preencher tinha o seu molde obrigatório [...]. A palavra era quase material, ocupava um lugar físico, impunha-se. Esse domínio e a sua aceitação criaram as obras mais belas da humanidade.

Esta circunstanciada referência ao ritmo grego evidenciava da parte da escritora um conhecimento da matéria muito além do saber comum. Tal facto, aliado à forma recorrente como este assunto começava a interpelar-me, instigou-me uma natural curiosidade pela descoberta da razão de tão invulgar interesse. O que procurava acabaria por me ser revelado por uma leitura mais atenta da sua última produção dramática, saída do prelo em finais de 2006. Ao contrário de *Perdição. Exercício sobre Antígona* (1991) e de *Rancor. Exercício sobre Helena* (2002), *Desmesura. Exercício com Medeia* (2006) foi escrita em verso. Ficava assim claro no meu pensamento que a autora, nesta peça que completava a tríade de mitografias dramáticas escritas “no feminino”, além de ter reinventado o tema nuclear da *Medeia* de Eurípides, intentara também recriar o ritmo dos diálogos e das partes líricas desta peça.

1. O ritmo dos diálogos

Simultaneamente “escravo” do pensamento, como escreveria Ricardo Reis (Lisboa 1987: 158), e “senhor” na rigorosa estruturação e composição dos versos, o ritmo grego assentava basicamente na oposição entre sílabas longas e breves, numa relação de duração de 1/2, que equivale, *grosso modo*, à que se verifica, nas nossas composições musicais, entre uma semínima e uma colcheia. Assim, cada palavra era, no dizer perfeito de Hélia, “uma valiosa

peça de *puzzle* com um determinado recorte e submetida a rigorosas regras de encaixe” nos diferentes esquemas métricos, dotados de variados graus de flexibilidade e de variação.

Nos diálogos trágicos, o ritmo usado, quase em exclusivo, era o trímetro iâmbico, porque, pela sua natureza, era o que melhor se adequava, no dizer de Aristóteles (*Po.* 1449a 22-28; 1459a 11-12; 1459b 37), à cadência e ao tom da linguagem corrente. Esta estrutura métrica, que Arquíloco elevou à dignidade literária, apresentava-se, no séc. V a.C., composta por três *metra*. Cada *metron* (x – U –) era constituído por dois pés iâmbicos (iambo: U –), com a particularidade de o seu primeiro elemento ser ocupado por uma *anceps* (representada por um x), o que significa dizer que, nas posições 1, 5 e 9 do trímetro, podemos ter uma sílaba breve ou longa, o mesmo acontecendo na última sílaba da sequência, designada ἀδιάφορος. Infere-se, assim, desta descrição simples, que o trímetro iâmbico é um verso com uma estrutura-base de 12 sílabas, com duas cesuras principais — a pentemímere (depois do quinto meio pé) e a heftemímere (depois do sétimo meio pé):

1.º metron		2.º metron				3.º metron					
1.º pé		2.º pé		3.º pé		4.º pé		5.º pé		6.º pé	
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
x	–	U	–	x	–	U	–	x	–	U	x

A fim de se harmonizar com a cadência dos diálogos dramáticos, de variável intensidade emocional e rítmica, o trímetro pode espriar-se, em sinafia, pelo que se lhe segue (*enjambement*), pode ser fraccionado por diferentes falas (*antilabai*), ou pode conter em si uma única intervenção que vai alternando sequencialmente com outra de igual extensão, numa simetria perfeita que acentua o contraste da linguagem do diálogo (esticomitia).

Se o primeiro processo consente o encadeamento lógico do pensamento, quando este ultrapassa os limites do verso, os dois últimos ocorrem em momentos de grande excitação ou drama-

tismo, a sublinhar a intensidade do *pathos*, como acontece, por exemplo, na *Medeia* de Eurípidés, no tenso diálogo final entre Jasão e a protagonista (vv. 1363-1366; 1393-1398):

Ια. ὦ τέκνα, μητρὸς ὡς κακῆς ἐκύρσατε.
Μη. ὦ παῖδες, ὡς ὤλεσθε πατρῴϊαι νόσωι.
Ια. οὔτοι νιν ἡμῆ δεξιά γ' ἀπώλεσεν.
Μη. ἀλλ' ὕβρις οἶ τε σοὶ νεοδμητῆς γάμοι.
(...)
Ια. φεῦ φεῦ, μυσαρὰ καὶ παιδολέτορ.
Μη. στείχε πρὸς οἶκους καὶ θάπτ' ἄλοχον.
Ια. στείχω, δισσῶν γ' ἄμορος τέκνων.
Μη. οὔπω θρηνηῖς· μένε καὶ γῆρας.
Ια. ὦ τέκνα φίλτατα.
Μη. μητρὶ γε, σοὶ δ' οὔ.
Ια. κάπειτ' ἔκανες;
Μη. σέ γε πημαίνουσ'.

JASÃO — *Ó filhos, que mãe perversa vos coube em sorte!*
MEDEIA — *Ó filhos, como a loucura paterna vos perdeu!*
JASÃO — *Não foi contudo a minha dextra que os imolou.*
MEDEIA — *Mas a tua insolência e as tuas novas núpcias.*
(...)
JASÃO — *Ai, execranda assassina dos filhos!*
MEDEIA — *Vai para casa enterrar a tua esposa.*
JASÃO — *Vou, mas privado de ambos os meus filhos.*
MEDEIA — *Não chores ainda; aguarda a velhice...*
JASÃO — *Ó filhos tão queridos!...*
MEDEIA — *À mãe, não a ti.*
JASÃO — *...Que depois mataste?*
MEDEIA — *Para te castigar.*⁵

Iniciado em esticomitia, este *agon* desemboca num diálogo melodramático final, fragmentado por curtas e excitadas *antilabai* anapésticas⁶. Esta organização discursiva em crescendo traduz,

⁵ As traduções de todos os excertos de *Medeia*, citados neste artigo, são de M. H. Rocha Pereira, *Eurípidés. Medeia* (Lisboa 32005).

⁶ São poucas as *antilabai* na *Medeia*. Além destas duas, temos uma outra quatro versos depois (v. 1402), também em anapestos, e ainda outra no

assim, a espiral de tensão e de emoção, que resulta do facto de, executado o horrendo plano da feiticeira da Cólquida, Jasão ter ficado só, privado do leito régio e dos filhos. A isto acresce ainda a circunstância de o herói se sentir impotente para se vingar da “execranda infanticida” (vv. 1406-1407) que, longe do seu alcance, no plano sobrenatural, se retira, *ex machina*, no carro do Sol.

Mas o que mais faz do trímetro uma cadência moldável ao ritmo da elocução dramática é a possibilidade de resolução das sílabas longas, ou seja, de substituição de uma longa por duas breves, que pode ocorrer nas posições 2 (ou 1), 4, 6, 8 e 10 (mais raramente):

1.º metron		2.º metron				3.º metron						
1.º pé		2.º pé		3.º pé		4.º pé		5.º pé		6.º pé		
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	
υ	-	υ	-	υ	-	υ	-	υ	-	υ	x	I
-	-			-	-			-	-			S
υ	υυ	υ	υυ	υ	υυ	υ	υυ	υ	υυ			T
-	υυ			-	υυ							D
υυ	-	(υυ -)		(υυ -)		(υυ -)		(υυ -)				A

Mercê desta licença métrica, o verso, em teoria, pode alongar-se até às 17 sílabas e desdobrar-se em cerca de duas centenas e meia de diferentes estruturas⁷. A resolução é, assim,

v. 1009, em trímetro iâmbico, ambas em momentos de grande carga emotiva. Sobre este assunto, *vide* M. BONARIA (Palermo 1980) 177.

⁷ Além de o espondeu poder alternar com o iambo, nos pés ímpares, em razão da natureza ancípite do primeiro elemento de cada *metron*, há ainda a possibilidade de, com a resolução da sílaba longa, o iambo (I: υ-) dar lugar ao tríbraco (T: υυυ), nos primeiros cinco pés (mais raro no 5.º), e de o espondeu (S: - -) do 1.º e 3.º pés ser substituído por um dáctilo (D: -υυ). No 1.º pé, com a resolução da ancípite, podemos também encontrar esporadicamente um anapesto (A: υυ -), que pode ocorrer também nos quatro pés seguintes, em circunstâncias muito especiais.

Assim, atendendo às possibilidades de substituição e de resolução referidas (cinco no primeiro pé, duas no segundo, quatro no terceiro, duas no

uma variação rítmica que formalmente permite ao poeta utilizar palavras ou expressões com uma sequência de duas breves, que não caberiam no trímetro iâmbico, caso a estrutura não fosse dotada desta maleabilidade. Mas, ao romper o esquema canónico dodecassilábico do trímetro, tornando-o assim mais fluido e cromático, a resolução pode ser entendida também como um processo estilístico, não exclusivamente métrico, já que lhe introduz uma significativa oscilação rítmica que pode ter uma função icónica ou deíctica ou até mesmo ambas as funções⁸.

No primeiro caso, a palavra com a sua dupla breve, ao assemelhar-se ao significado, insinua ou imita iconicamente o acontecimento ou a ideia descritos, como acontece, por exemplo, nos vv. 496-509 de *Medeia*, onde o acumular de breves, resultante de seis resoluções, numa tão curta passagem, sugere a cólera da heroína que se sente traída e perdida, sem saber que rumo dar à sua vida e à dos seus filhos; ou ainda nos vv. 1347-1348, onde as breves das resoluções, na sequência de várias apóstrofes, sublinham a veemência dos improperios de Jasão, lançados contra a infanticida que fugia na *mechane*⁹.

Na medida em que chama a atenção para um sentido já presente semanticamente na palavra ou no contexto onde surge inserida, a resolução pode ter, como referimos, um valor deíctico — a mais produtiva das suas funções. É o que se verifica, por

quarto, e três no quinto), podemos construir, por hipótese, 240 estruturas de trímetros iâmbicos: oito de 12 sílabas, 40 de 13 sílabas, 78 de 14 sílabas, 74 de 15 sílabas, 34 de 16 sílabas, e seis de 17 sílabas.

⁸ Estes dois conceitos são uma adaptação de dois dos três tipos básicos de signos definidos por C. S. PEIRCE (S. Paulo 21990: 74 sqq.), na relação que o *signum* mantém com o *signatum*: o *ícone* que é o signo que se assemelha ao objecto representado; e o *índice* que é o signo que se refere ao objecto denotado em virtude de ser por ele afectado.

⁹ Esta peça tem 75 resoluções em cerca de 1030 trímetros iâmbicos, o que corresponde a uma resolução por cada 14 versos. Mais de metade das resoluções ocorre na posição 6, menos de um quarto na posição 8, o resto na posição 2 e 4 ou na posição 1. Cf. MASTRONARDE (Cambridge 2002) 102-103.

exemplo, em *Medeia* 324, 497 e 710¹⁰. Nestes três versos, a variação rítmica, ao destacar γονάτων ('joelho', palavra que alude à atitude de súplica), põe em evidência a importância do estatuto de suplicante como garantia de um vínculo indissolúvel de lealdade e de fidelidade entre as partes envolvidas, vínculo esse quebrado por Jasão. Refira-se que, no último destes exemplos (v. 710), a função deíctica da resolução sai reforçada pelo facto de esta palavra-chave da tragédia de Eurípides, num contexto de repetições próprio de uma súplica, aparecer associada ainda a ἰκεσία ('prece', 'súplica'), um termo do mesmo campo semântico e também com resolução (vv. 709-711)¹¹:

Μη. ἀλλ' ἄντομαί σε τῆσδε πρὸς γενειάδος
γονάτων τε τῶν σῶν ἰκεσία τε γίγνομαι,
οἴκτιρον οἴκτιρόν με τὴν δυσδαίμονα...

MEDEIA — *Mas imploro-te pelas tuas barbas e pelos teus joelhos, como tua suplicante, compadece-te de mim que sou uma desgraçada...*

Dada a fronteira ténue que as separa, estas duas funções, por vezes, sobrepoem-se, como sucede em *Medeia* 1176, um verso em sinafia ou *enjambement* com o seguinte¹²:

Αγ. εἴτ' ἀντίμολπον ἦκεν ὄλολυγῆς μέγαν
κωκυτόν.

MESSAGEIRO — *Então um grande lamento em contrário respondeu àquele grito.*

¹⁰ Assume particular importância o facto de, neste contexto de súplica, dois destes versos (324 e 710) apresentarem dupla resolução, a acentuar a emoção do momento. O terceiro verso com dupla resolução surge na parte final da peça (v. 1322), no momento em que Medeia aparece no carro do Sol, a *mechane* que o pai lhe facultou “como meio de defesa contra mãos inimigas”.

¹¹ As resoluções, ao produzirem, no v. 710, um anapesto e um dátilo [υυ – υ – | – υυ υ – | υ – υ – (AI DI II)], introduzem no trímetro uma variação rítmica com significado.

¹² Ao produzir um tríbraco [– – υ– | υ– υυυ|– – υ– (SI IT SI)], a resolução introduz no trímetro uma variação rítmica com um nítida função dramática.

Neste contexto, o termo ὀλολυγῆς ('grito agudo'), com uma resolução que produz um tríbraco, mimetiza, através da oscilação rítmica e da aliteração, o sentido já em si contido, ou seja, a gritaria e a confusão que, de acordo com o relato do Mensageiro, se instalou no palácio, mal se teve conhecimento da morte horrenda de Glauce.

Com o intuito de imitar esta estrutura dodecassílábica, adequada, como disse já, ao ritmo da elocução trágica, Hélia Correia optou não pelo verso de doze sílabas, como à primeira vista poderia parecer mais lógico, mas pelo decassílabo, seguindo assim o caminho encetado por António Ferreira, na *Castro*. Tal como o primeiro trágico nacional, Hélia usa, nas partes dialogadas de *Desmesura*, este ritmo introduzido na poesia portuguesa por Sá de Miranda, nas suas variáveis heróica e sáfica, com acentos rítmicos, respectivamente, na 6.^a e 10.^a e na 4.^a, 8.^a e 10.^a sílabas. Vigoroso e grave, apropriado a assuntos de natureza elevada e séria como este, o decassílabo, dada a sua plasticidade extraordinária, é simultaneamente adaptável (como fora o trímetro) a todos os movimentos emocionais e a todas as expressões rítmicas, como convinha, aliás, a um texto dramático, onde a emoção é “expressa em ritmo através do pensamento”¹³.

Não era expectável que Hélia Correia, na sua recriação rítmica, reproduzisse as resoluções, próprias de uma cadência baseada na quantidade silábica e na permutabilidade de longas e breves, ausentes do nosso sistema métrico. No entanto, as licenças poéticas de compressão da poesia portuguesa, como a síncope, a apócope, a sinalefa, a eclipse e a sinérese, consentem muitas vezes o acumular de sílabas, que permitem que o verso se distenda, tal como o trímetro grego, até cerca das 17 sílabas gramaticais. Exemplo extremo desta amplitude é o v. 182 (p. 24), colo-

¹³ F. PESSOA (Lisboa 21994) 73. Sobre o *ethos* do decassílabo (heróico e sáfico), veja-se A. CARVALHO (Lisboa 1987) 46-55.

cado na boca de Abar, a núbia cujas falas têm tendência para apresentar esta característica de aglomeração silábica, sugestiva da sua dificuldade em dominar línguas que não a materna (vv. 181-185):

ABAR — *Perdoa. Eu lembro bem a minha língua
De infância, a núbia. E o grego que aprendi
Quando para cá, vendida, me trouxeram.
Receio que teu colco já não tenha
Encontrado terreno para raízes.*

Nesta passagem, além do *enjambement* comum a muitas outras falas mais ou menos extensas, merece referência ainda a forma como Hélia dispõe as palavras no desenho métrico das falas. Conceitos nucleares, como a sua condição de escrava (“vendida”) e as diferentes línguas que foi aprendendo (“grego”, “colco”), além da sua de infância (“a núbia”), aparecem destacados pelos acentos rítmicos do decassílabo heróico, na 6.^a e 10.^a sílabas, bem como por uma das pausas rítmicas que coincide com o acento secundário na 4.^a sílaba, mais próprio dos decassílabos sáficos, que ao longo da peça, em número muito mais reduzido (133 em 990 versos), se vão articulando harmoniosamente com os heróicos.

Mas as licenças de compressão, ao introduzirem no verso variações e oscilações rítmicas similares às das resoluções, muitas delas com sentido, podem também, do mesmo modo que as variações do trímetro, ter uma função icónica, sempre que traduzam estados emocionais ou sublinhem movimentos cénicos, como nos vv. 60-62 da Parte I (p. 19):

MELANA — *Que sabes tu, tontinha? Tu que sabes?*
ÉRITRA — *Sei o bastante para...*
Voz de Jasão, fora de cena, aproximando-se
JASÃO — *Ela onde está?*
Porque não se acha uma mulher em casa?

Bruscamente interrompidas pela chegada de Jasão, que vem em busca de Medeia, as últimas palavras do diálogo de Éritra com sua mãe (“Sei o bastante para...”), no final da primeira cena, são pronunciadas de forma bem articulada, sem atropelos silábicos.

Nem mesmo a preposição *para*, no respeito devido à acentuação do sáfico na 4.^a e 8.^a sílabas, sofre qualquer apócope ou síncope, como é hábito num normal acto elocutório. Contrariamente a este ritmo mais compassado de Éritra, a curta pergunta de Jasão, em *antilabe* (“Ela onde está?”), comporta duas sínopes e uma aférese, que reduzem as seis sílabas gramaticais a três métricas, introduzindo assim no final do verso uma aceleração prosódica que sublinha o movimento ansioso e precipitado do senhor da casa.

Com Éritra escondida atrás de uma cortina, o diálogo, muito fragmentado, alternando os ondulantes sáficos com os mais graves heróicos, prossegue entre uma Melana pouco expansiva e um Jasão autoritário (vv. 63-71, pp. 19-20):

JASÃO — *Tua senhora onde é que está?*
MELANA — *Não sei.*
JASÃO — *Isso é resposta que uma escrava dê?*
MELANA — *Como queres que responda?*
JASÃO — *Por acaso*
Serás uma criança a quem eu tenha
De ensinar a falar? Não to pergunto
Pela segunda vez.
MELANA — *Senhor, bem sabes...*
JASÃO — *Bem sei o quê, Melana?*
MELANA — *Onde ela foi.*
JASÃO — *Atrás da núbria?*
MELANA — *Sim.*
JASÃO — *Para muito longe?*
MELANA — *Como é costume. Até onde haja sol.*

Secas e a denotar enfado, as intervenções da escrava, excepto a última, sempre bem demarcadas pelas cesuras que coincidem com os acentos rítmicos, reduzem-se a curtos fragmentos estíquicos: seja no fim do verso, depois das cesuras tónicas na 8.^a e 6.^a sílabas (“Não sei”; “Senhor, bem sabes”; “Onde ela foi”), seja no seu início, num hexassílabo ou quebrado de heróico (“Como queres que responda?”), seja ainda depois da cesura átona da 5.^a sílaba, a coincidir com tónica na 6.^a sílaba (“Sim”).

Esta atitude de desrespeito da serva — que, por ter partilhado já o leito do rei, gozava de estatuto especial no palácio — exagera Jasão que a repreende duas vezes. Num tom de voz seguramente mais elevado, a segunda das reprimendas (vv. 65-68, p. 19), delimitada pelos acentos rítmicos principais, começa e termina a meio de verso, tomando um movimento melódico que extravasa a cadência da unidade métrica, já que o pensamento é transportado, em sinafia ou *enjambement*, de linha para linha, a sugerir uma elocução áspera, feita quase de um fôlego.

Neste excerto, que é uma pequena amostra da mestria com que Hélia maneja o ritmo dos versos em *Desmesura*, torna-se assim evidente que o acento, ao estabelecer ligeiras pausas rítmicas, é um elemento estruturante da frase, funcionado quase sempre como *pivot* nas transições esticomíticas e, sobretudo, em *antilabe*. Contrariamente a Eurípides que, em consonância com práticas mais antigas, utiliza, em *Medeia*, a primeira destas técnicas de construção dialógica (esticomitia), Hélia, para imprimir uma maior tensão e movimento aos confrontos dramáticos, dá preferência à segunda (*antilabe*). Assim, de apenas dois versos em *antilabe* nos 1030 trímetros iâmbicos de *Medeia* passamos a 153 nos 990 versos não líricos de *Desmesura*. Destes, 129 apresentam dupla *antilabe*, 14 tripla e dois (vv. 464 e 510, pp. 34-35) fragmentam-se por quatro intervenções.

O primeiro destes dois versos (v. 464), que configuram o caso mais extremo de agitação rítmica em *Desmesura*, encontra-se sintomaticamente no primeiro e tenso *agon* entre *Medeia* e Jasão, quando a feiticeira, ao saber que o herói tencionava casar com Glauce, sentindo-se atraçoada e desprezada, pergunta o que será feito dela, que por amor deixou “família, e pátria, e língua / E tudo o mais, a vida” (vv. 473-474, p. 34):

JASÃO — *Trata-se de um acordo, uma aliança.*
MEDEIA — *E eu?*
JASÃO — *Tu?*
MEDEIA — *Eu.*

JASÃO — *De ti nada foi dito.*
Poderias talvez viver aqui...

(vv. 463-465, p. 34)

A grande maioria dos versos em *antilabe* da peça heliana tem o seu ponto de fractura na cesura, seja ela tónica ou átona, que sucede aos acentos rítmicos nas 4.^a e 8.^a sílabas (47 casos) e, sobretudo, na 6.^a sílaba (86 casos), aquela que cinde o decassílabo em heróico quebrado (hexassílabo) e tetrassílabo.

2. O ritmo das partes líricas

É precisamente com a primeira destas duas estruturas rítmicas, muito maleável e de acentuação incerta (adequada, por isso, a uma melopeia lamentosa¹⁴), que a autora, tal como António Ferreira em alguns dos Coros da *Castro*, constrói o primeiro de dois textos líricos, entoado entre as Partes I e II (pp. 13-14):

Lamento pelos Heróis (Coro masculino)

1. *Ai do homem que deixa*
A cidade sem guarda
E responde ao apelo
Ardiloso do mar.
Que é a eternidade
Mais que uma sombra parda?
Parda sombra o herói
Se irá também tornar.

2. *Mata, mata o guerreiro*
Entre o corpo e a lança
Põe seu escudo de couro
Põe a sua ambição
Sobre o pó do terreiro
Alguma coisa dança
É o sangue a tombar
Como folha no chão.

3. *Ai do homem que cai*
No fulgor da batalha
E assiste ao festim
Que é o seu funeral
Morre longe de quem
Lhe teceu a mortalha
Morre longe da paz
A que sempre quis mal.

4. *Ai do pobre mortal*
Que nasceu masculino
Que do leite da mãe
Em vão se alimentou.
Não pôde ela, falando,
Impedir-lhe o destino.
Só aos homens ouviu
Só à glória escutou.

¹⁴ Sobre o *ethos* do hexassílabo ou heróico quebrado, vide A. CARVALHO (Lisboa 1987) 48, 73-83, 110.

Em quatro oitavas, com rimas interpoladas entre o 2.^o e o 6.^o, e o 4.^a e o 8.^o versos heróicos quebrados, o Coro masculino, num canto plangente que traz à memória os *kommoi* gregos, prepara a entrada de Jasão com a notícia de um casamento de conveniência com a jovem filha do rei de Corinto, que denuncia a sua ambição desmedida pelo poder. Antecipando-se ao juízo do espectador-leitor, os coreutas fazem-lhe uma crítica velada. Lastimam a atitude do herói que, insensatamente, responde ao apelo ardiloso do mar, deixando a cidade sem guarda. Lamentam o herói macho que, só os homens ouvindo, procura a glória e a eternidade no campo de batalha, esquecendo-se que mais não é do que uma sombra parda, uma folha que tomba no chão e morre longe de quem lhe teceu a mortalha, longe da paz a que sempre quis mal.

O segundo trecho lírico, destinado a um coro feminino, é um hino a Hécate, a deusa das artes mágicas e das encruzilhadas, ligada por parentesco a Medeia¹⁵ (pp. 14-15):

Hino a Hécate (Coro feminino)			
<i>A serpente</i>	3 (1)+3	<i>A senhora</i>	3 (1)+3
<i>Que desliza</i>		<i>Das três caras</i>	
<i>É o jorro</i>	3 (1)+3	<i>Dona das</i>	1 (2)+4
<i>De uma ferida</i>		<i>Encruzilhadas</i>	
<i>Sangra a terra</i>	3 (1)+3	<i>Das três vias</i>	3 (1)+3
<i>Da barriga</i>		<i>Aziagas</i>	
<i>Lua negra</i>	3 (1)+3	<i>Com as três</i>	3+4
<i>Que ilumina</i>		<i>Cadelas bravas</i>	
<i>A paisagem</i>	3 (1)+3	<i>Solta a sua</i>	3 (1)+3
<i>Da chacina</i>		<i>Gargalhada.</i>	
		<i>Fazedora</i>	3 (1)+3
		<i>De hecatombes</i>	
		<i>Tombas, Hécate,</i>	3 (1)+3
		<i>Os mortais</i>	

¹⁵ Hécate ora é mãe de Circe, tia de Medeia, ora é mãe da feiticeira da Cólquida. No original euripídiano, Hécate é também invocada por Medeia, no monólogo em que esta prepara o seu plano de vingança (v. 397).

<i>No desastre,</i>	3+4
<i>Astro da febre,</i>	
<i>No fulgor</i>	3+4
<i>Dos temporais.</i>	
<i>Leva as armas</i>	3 (1)+3
<i>Para a cova</i>	
<i>Herói macho,</i>	3+4
<i>Herói perdido.</i>	
<i>Que ao luar</i>	3+4
<i>A mulher dança</i>	
<i>Sobre a tumba</i>	3 (1)+3
<i>Do marido.</i>	

Adequadamente colocado a abrir a terceira parte, este Hino prepara o público para a execução do plano de vingança da protagonista, por meio de venenos.

Mas se o posicionamento do canto é apropriado, a sua cadência agitada, a lembrar os dócmios gregos, não o é menos. Numa estrutura que procura reconstituir a composição triádica grega, com estrofe e antístrofe em décimas e um epodo de 16 versos, os curtos segmentos rítmicos que a constituem são irregulares, oscilando entre o monossílabo (1 caso), o tetrassílabo (6 casos) e o dominante trissílabo (29 casos). Porém, se agrupados aos pares, estes versos formam heptassílabos regulares, mas de grande maleabilidade rítmica, já que apresentam uma periodicidade inconstante [3 (1)+3; 3+4; 1(2)+4], com cesuras a coincidir ora com as átonas ora com as tónicas, e amplitudes átonas de três e cinco sílabas¹⁶.

Assim organizadas, estas sequências sugerem rápidos movimentos circulares, pautados pelas rimas toantes das décimas e consoantes da estrofe final, que sublinham o insinuante deslizar da serpente, o fulgor dos temporais com que Hécate tomba os

¹⁶ Todas as amplitudes átonas são de três sílabas, excepto a dos vv. 13-14 que é de cinco. Sobre o heptassílabo, veja-se A. de CARVALHO (Lisboa 1987) 67-72.

mortais e, numa clara alusão ao desenlace da peça, a dança da mulher sobre a tumba do marido.

Da análise feita, podemos concluir, com Pessoa, que o ritmo das partes líricas e recitadas desta peça está “preso aos sentidos que a palavra comporta ou sugere”¹⁷. De facto, ao mesurar a sua *Desmesura*, num exercício de recriação rítmica da *Medeia* de Eurípides, Hélia Correia, com apurada técnica, deu às palavras da sua tragédia, não só o “sentido que [têm e] os sentidos que evoca[m]”, mas também “o ritmo que envolve esse sentido e estes sentidos”¹⁸.

¹⁷ F. PESSOA (Lisboa 2¹⁹⁹⁴) 80.

¹⁸ F. PESSOA (Lisboa 2¹⁹⁹⁴: 79), texto citado em epígrafe.

Bibliografia

- BONARIA, M., "L'antilabé nella tragedia greca antica": *Studi di filologia classica in onore di G. Monaco* (Palermo 1980) 173-188.
- CARVALHO, Amorim de, *Teoria Geral da Versificação* (Lisboa 1987), 2 vols.
- CORREIA, Hélia, *Perdição. Exercício sobre Antígona* (Lisboa 1991).
- CORREIA, Hélia, *Rancor. Exercício sobre Helena* (Lisboa 2002).
- CORREIA, Hélia, *Desmesura. Exercício com Medeia* (Lisboa 2006).
- CORREIA, Hélia, "Dois ofícios chamados literatura": A. Manuel Ferreira e M. Eugénia Pereira (coord.), *Ofícios do Livro* (Aveiro 2007) 9-18.
- MANOJLOVICH, Tatjana, "Personagens de Antígona, Helena e de Medeia na trilogia de Hélia Correia": M. Fátima Sousa e Silva (coord.), *Furor. Ensaios sobre a obra dramática de Hélia Correia* (Coimbra 2006) 155-172.
- MASTRONARDE, D. J., *Eurípides. Medea* (Cambridge 2002).
- MORAIS, Carlos, *O trímetro sofociano: variações sobre um esquema* (Lisboa 2010).
- PEIRCE, C. S., *Semiótica* (S. Paulo ²1990).
- PEREIRA, M. H. Rocha, *Eurípides. Medeia* (Lisboa ³2005).
- PESSOA, Fernando, *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias* (Lisboa ²1994).
- REIS, Ricardo, *Odes* (Lisboa 1987).
- SILVA, M. Fátima, "Linguagem, barbarismo e civilização. Hélia Correia, *Desmesura*": M. Fátima Sousa e Silva (coord.), *Furor. Ensaios sobre a obra dramática de Hélia Correia* (Coimbra 2006) 173-195.

* * * * *

Resumo: O fascínio de Hélia Correia pela cultura e literatura gregas manifesta-se uma vez mais em *Desmesura. Exercício com Medeia*. Nesta peça de 2006, a autora não só reinventa o tema nuclear da *Medeia* de Eurípides como também procura recriar o ritmo dos diálogos e das partes líricas do original grego. Neste estudo, tentaremos pôr em evidência quer as estratégias usadas por Hélia para reproduzir a esticomitia, a *antilabe*, as cesuras e o ritmo compassado do trímetro iâmbico, medida usada nos diálogos trágicos, quer a cadência variada dos cantos corais.

Palavras-chave: Hélia Correia, *Desmesura*, Eurípides, *Medeia*, ritmo, trímetro iâmbico, esticomitia, *antilabe*, cesura, acento rítmico.

Resumen: La fascinación de Hélia Correia por la cultura y la literatura griegas se vuelve a manifestar en *Desmesura. Exercício com Medeia*. En esta pieza de 2006, la autora no sólo inventa de nuevo el tema central de la *Medea* de Eurípides, sino que también intenta recrear el ritmo de los diálogos y de las partes líricas del original griego. En este trabajo intentaremos poner en evidencia las estrategias usadas por Hélia para reproducir la esticomitia, la *antilabé*, las cesuras y el ritmo acompasado del trímetro yámbico, medida usada en los diálogos trágicos, tal como la cadencia variada de los cantos corales.

Palabras clave: Hélia Correia, *Desmesura*, Eurípides, *Medea*, ritmo, trímetro yámbico, esticomitia, *antilabé*, cesura, acento rítmico.

Resumé: La fascination d'Hélia Correia pour la culture et la littérature grecques se manifeste une fois de plus dans *Démesure. Exercice avec Médée*. Dans cette pièce de 2006, l'auteur ne fait pas que réinventer le thème nucléaire de la *Médée* d'Euripide, mais cherche aussi à recréer le rythme des dialogues et des parties lyriques de l'original grec. Dans cette étude, nous essaierons de dégager les stratégies utilisées par Hélia pour reproduire la stichomythie, l'*antilabe*, les césures et le rythme compassé du trimètre iambique, mesure utilisée dans les dialogues tragiques, ainsi que la cadence variée des chants choraux.

Mots-clé: Hélia Correia, *Démesure*, Euripide, *Médée*, rythme, trimètre iambique, stichomythie, *antilabe*, césure, accent rythmique.