

estrema

Revista Interdisciplinar de Humanidades

Interdisciplinary Review for the Humanities

Para citar este artigo / To cite this article:

Figueira, Ana Rita. 2015. "O Mito de Helena de Tróia na Ópera *King Priam* de Michael Tippett". *estrema: Revista Interdisciplinar de Humanidades* 6, 127-171.



Centro de Estudos Comparatistas

Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

Centre for Comparative Studies

School for the Arts and the Humanities/ University of Lisbon

<http://www.estrema-cec.com>

O Mito de Helena de Tróia na Ópera *King Priam* de Michael Tippett

Ana Rita Figueira¹

Resumo

Este artigo consiste numa reflexão acerca da representação do mito de Helena na ópera *King Priam* de Michael Kemp Tippett, mediante uma abordagem hermenêutica. Defende-se que a beleza de Helena simboliza o sagrado. Para contextualizar, apresentam-se as linhas gerais do pensamento do compositor, comenta-se a cosmovisão da ópera e definem-se os conceitos-chave para o tema em análise. Mostra-se que Helena é totalmente identificada com o ‘dionisiaco’ e define-se o sentido metafórico desta noção. Esclarecem-se as dimensões desta utilização e explicita-se a sua relação com o conhecimento sensorial. Explica-se que este conhecimento é poder e que conduz a uma forma de poder, que, aliado ao sentido último da beleza que distingue Helena, a inscreve no domínio da sensibilidade, mas também lhe descobre uma dimensão trágica. Considera-se que estes elementos constituem uma ética amoral e que neles se gera uma verdade que é experiência do sagrado. Comentam-se alguns aspectos musicais que confirmam esta compreensão. A sustentação teórica procede das proposições de Clarke (2001) e de Serra (1986) acerca do Dionisiaco, e a teoria ontológica do sagrado de Eliade (1978) está na base da tese defendida.

Palavras-chave: *King Priam*, Helena, Dionisiaco, Sagrado, Beleza

Abstract

In this article, I present a reflection on the representation of the Myth of Helen of Troy in Michael Tippett’s *King Priam* from a hermeneutic point of view. I briefly present the author’s thought and this opera’s cosmovision and I provide a concise account of some key concepts for this study. In this discussion I show that Helen is totally identified with the ‘Dionysiac’ that is used here as a metaphor. A definition of its dimensions aims to show and explain the elements that distinguish Helen’s beauty from Andromache’s and Hecuba’s. Examination of discourse and music adds to this, disclosing a kind of knowledge that is sensitive and tragic. I further argue that this knowledge is power and leads to power. A particular focus on those concepts – the sensitive knowledge and the Dyonisiac – displays an amoral ethics. Clarke (2001) and Serra’s (1986) propositions provided theoretical support to discuss the Dyonisiac and Eliade’s (1978) ontological approach of the sacred as a starting point for supporting the thesis that Helen’s beauty is a symbol of the sacred.

Key Words: *King Priam*, Helen of Troy, Dyonisiac, Sacred, Beauty

¹ Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

Introdução

A primeira parte desta investigação tem uma tripla orientação. Em primeiro lugar, pretende familiarizar o leitor, de um modo geral, com o compositor; em segundo lugar visa enumerar alguns aspectos teóricos que foram decisivos para a composição do *libretto* de *king Priam*; em terceiro lugar pretende informar acerca do enredo da ópera e do seu conteúdo, de modo a esboçar o mapeamento da cosmovisão que a distingue.

Referem-se alguns aspectos musicais com o propósito singular de reforçar o que é dito acerca do enredo. Finalmente elucidam-se o papel de Helena neste alicerce e segue-se com a análise da dimensão de *King Priam* que motivou este estudo, ou seja, que Helena é símbolo do sagrado.

A segunda parte tem uma directriz: identificar e comentar a noção de sagrado que está associada a Helena. As opções metodológicas para o fazer são, em primeiro lugar, enunciar os aspectos gerais do mito de Helena na recriação de Tippett; em segundo lugar, visitar o Canto III da *Ilíada* (vv.126-129), com a intenção de mostrar como algumas particularidades que singularizam Helena podem contribuir para aquela recriação; em terceiro lugar esclarecer o sentido em se utiliza a metáfora do Dionisíaco; e, finalmente, comentar excertos do *libretto*, tomando como referência a teoria ontológica de Eliade acerca do sagrado, por ser, de entre o amplo quadro teórico que procura explicar tal noção, a que mais se adequa a este contexto.

I *King Priam*: Aspectos gerais acerca do compositor e da ópera

O Compositor e a Ópera

Michael Kemp Tippett (1905-1998), que foi distinguido com o título de Cavaleiro de Sua Majestade em 1966, é um dos mais reconhecidos compositores britânicos que nasceram na primeira geração do século XX, entre os quais se encontra Britten. O seu pensamento e percurso artístico caracterizam-se pela pugna constante para compreender e reconciliar a sua criatividade espontânea e o modo de pensar do período em que viveu, em que cada ponto de vista tem a sua validade. A sua música diferencia-se pela disponibilidade que singulariza a abordagem modernista da harmonia, revelando uma expressividade e um colorido que não se subordinam aos procedimentos e prioridades ditados por épocas anteriores, nem se enquadram nas tendências contemporâneas. A lógica que daí resulta, por não ser evidente, motiva a rejeição do seu trabalho por alguns críticos e maestros (Bowen 2014), mas também lhe garante aclamação internacional e desperta o interesse académico, onde se distingue o estudo seminal de Ian Kemp (1987).

A liberdade exuberante de Tippett foi menosprezada, em face dos compositores mais jovens, que se distanciavam dos seus procedimentos, ou por adoptarem um estilo mais rígido ou ainda por manterem associações directas com os cânones.

Tippett foi também autor de diversos ensaios originalmente reunidos em duas publicações, *Moving into Aquarius* (Paladin Books, 1974) e *Music of the Angels: Essays and Sketchbooks* (Eulenburg Books, 1980), este último editado por Meirion Bowen, ainda hoje consultor da academia britânica para os estudos tippetianos.

A sua segunda ópera, *King Priam*, com *libretto* da sua autoria, foi estreada em 1962 durante o festival comemorativo da reconstrução da catedral de Covent Garden, que fora destruída por bombardeamentos ocorridos durante a Segunda Guerra Mundial.

Escrita no enquadramento das convicções pacifistas de Tippett, esta ópera problematiza temas como a compaixão e a validade das leis de causa e efeito, que servem o propósito de questionar a paternidade, a angústia, a paixão, a euforia, a dor, a vergonha e a morte. Transparece nesta abordagem que a condição humana carece de um centro de convergência, o que origina uma existência fragmentada que se caracteriza pela ignorância de identidade, pela ausência de um sentido de vida e de uma cultura partilhada.

Esta concepção manifesta-se na utilização da linguagem pantonal, que se distingue por os seus elementos não convergirem para um centro tonal comum e ainda por integrar no próprio processo de criação características como a ambiguidade, a incerteza e imprevisibilidade. A pantonalidade é, por estes motivos, adequada, por um lado, para dizer musicalmente aquela condição e, por outro lado, para expressar a experiência do sagrado, que, em relação a Príamo, se manifesta no seu íntimo como questão vital que emerge da dimensão irredutível e injustificada do seu sofrimento, ou seja, daquilo que suportou. Com efeito, a noção de sagrado que está associada a Príamo não se acha na imediatez do quotidiano, mas sim no olhar que se desvia desta, involuntariamente e de modo imprevisível, para penetrar o seu interior e dele emergir, integrando-se na experiência do quotidiano como acção espontânea e genuína (“The soul will answer from where the pain is quickest”, “A father come to

ransom the body of his son”, III, ii; Segundo Interlúdio; as referências são ao acto e à cena).

O questionamento surge como sendo inevitável e exprime a curiosidade e a necessidade humanas de conhecer e de tornar mensurável o que acontece à sua volta. Particularmente mediante o percurso de Príamo, observa-se que ao medir, quantificar, racionalizar, formatar e unificar aspectos essenciais e sagrados da vida, se trava o seu movimento e se anula a sua espontaneidade e individualidade. Com esta anulação, compromete-se também a vitalidade e a intimidade do processo de achamento de um sentido de vida para além de tudo o que é mensurável e mais humano. Não quer isto dizer que *King Priam* apresente o questionamento como indesejável. De facto, pela inquirição o homem tenta realizar-se maximamente e procura transcender a condição que o aprisiona. Essa realização não pode ser previamente definida, mas é achada no próprio processo da procura, expondo o ser humano ao perigo da *hybris*. Porém, é neste processo que encontra a sua humanidade e a dos que os rodeiam.

King Priam começa com uma pergunta, desenvolve-se mediante um processo inquisitivo e termina com uma questão. Nesta ópera, o questionamento é um processo interminável, em que a obsessão por uma resposta definitiva expõe ainda mais a fragilidade da condição humana. O silêncio sugerido pelas últimas notas pode ser entendido como expressão da noção de que o antagonismo (“a father and a king”, I, i) e a contradição (“I love my home, but I want adventure”, I, iii), presentes na ópera, são inalienáveis do ser humano. Enfatiza-se assim a perpetuidade do questionamento como traço distintivo do Homem, sugerindo-se que, no

silêncio entre interrogações, o ser humano acha o sagrado, como algo real que o transcende e transfigura. A ausência de uma conclusão objectiva e concreta confere maleabilidade ao fim desta ópera e, por isso, Kemp (1987, 370) considera-o inconclusivo. Porém, aquele silêncio e esta ausência salientam o achamento do sagrado como algo interior e individual, porque acontecem imediatamente, e também em simultâneo, à mais profunda expressão de sofrimento, solidão e impossibilidade de nomear a perda vital que daí resulta. Assim sendo, tal silêncio e tal ausência constituem um espaço de circulação entre aquelas expressões extremas, onde se origina a possibilidade de convergência simultânea entre duas experiências antagónicas (o medo e o fascínio em face de algo que a razão não explica), que convergem num tecido de angústia (“I see mirrors, myriad upon myriad moving the dark forms of creation”, III, iv) e de plenitude (“Why do I speak gently now, below the screams of the dying [...]”, III, iv). Tal resultado expressa libertação dos condicionamentos que impedem o contacto com aquilo que constitui o fundamento de vida da personagem (“Where the pain is quickest. O Hector, my son, my son.”, III, ii) e sugere o renascimento, noções que definem a plenitude de Príamo.

Este momento final revela o sagrado como uma experiência estética, vindo, assim, aliar-se à dimensão ética que também distingue a noção ‘sagrado’ associada a Príamo.

Assim sendo, a conclusão aberta de *King Priam* mostra ainda que a obra artística é insuficiente, por um lado, para responder satisfatoriamente às situações de sofrimento injustificado e, por outro lado, para expressar o estado de tranquilidade que simultaneamente distancia Príamo daquelas

situações, mas que simultaneamente descortina o seu mais profundo envolvimento com as mesmas.

Por outro lado, Príamo, que é identificado com o estado racional, e Helena, que é associada ao estado sensível, nomeadamente a Eros, mostram uma conclusão perfeita (*perfecta*), uma vez que representam a aliança equilibrada entre sensibilidade e razão. No entanto, o assassinio de Príamo e o fim musical subsequentes não pode ser ignorado, o que indica que aquela aliança simboliza o plano do ideal, ao passo que o acto de brutalidade e de crueldade representa o plano do real. *King Priam* termina não com um fim inconclusivo, mas com uma conclusão que espelha a compreensão de que estados de barbárie (crueldade e brutalidade) e de civilização (sensibilidade e razão) se alternam continuamente.

Reconhece-se que a intertextualidade e o pleno aproveitamento da ambivalência das alusões é o resultado de uma cuidadosa mistura de influências que corresponde à culminação de um processo datado entre 1953 e 1962. A metodologia seguida pelo compositor assenta em quatro regras definidas por si: (1) “o autor dramático alcança com as palavras o que o compositor consegue mediante a música”, (2) “quanto mais colectiva se pretende que uma experiência imaginativa e artística seja, tanto mais involuntária é a descoberta de material adequado” (3) “enquanto a matéria colectiva mitológica é sempre tradicional a especificidade do século vinte consiste na capacidade para transmutar este material numa experiência do nosso quotidiano” (4) “na ópera os esquemas musicais são sempre ditados pelas situações”, ou seja, a música deve *ser* as situações (Tippett 1974, 57).

Estas regras, em particular a segunda e a terceira, estão presentes na abordagem das quatro principais fontes que alicerçam *King Priam*: o legado da Grécia antiga, as tragédias de Racine, a interpretação destas feita por Goldmann em *Le Dieu Caché* e as orientações estruturais do teatro épico de Brecht.

O legado da Grécia antiga é incontestável, não só para o estudo de *King Priam*, mas também para a compreensão do pensamento de Tippett, uma vez que o seu sentido do divino e do transcendente se encontram na tragédia grega e não no Cristianismo.

Apesar de se verificarem discrepâncias e sobreposições, a cada fonte corresponde uma função. Por exemplo, *King Priam* assenta fundamentalmente na matéria que colhe e retrabalha dos trágicos gregos, da mitologia grega e ainda da *Ilíada* de Homero. As noções de piedade e terror, que também são uma presença importante nesta ópera, reportam-se à *Poética* de Aristóteles. Porém, a interpretação daquelas noções provém das tragédias de Racine, da interpretação destas que é feita por Goldmann em *Le Dieu Caché* e ainda de Brecht e não da leitura directa da *Poética*. Assim, constata-se que *King Priam* encontra em Racine uma orientação relativamente à abordagem da herança grega, conferindo-lhe um sentido contemporâneo, que adapta à sua cosmovisão. A principal influência que toma deste autor é tema do arbítrio em torno do qual esta ópera se desenvolve. No que diz respeito a Goldmann, o compositor não partilha a sua visão dialéctica da História, mas aproveita a sua leitura de Racine, de acordo com a qual o protagonista trágico é acometido e aceita as consequências de algo que o transcende, percebendo claramente que não

tem nada em comum com o mundo a que pertencia antes desta compreensão, nomeadamente porque tem uma perspectiva objectiva da sua condição. Finalmente, algumas orientações estruturais do teatro épico de Brecht são particularmente visíveis no enredo depurado desta ópera e na articulação entre cenas, porém Tippett recusa abertamente a teoria brechtiana no seu aspecto político e na sua intenção didáctica. De facto, nesta ópera transparecem aspectos formais em comum com o teatro daquele autor, como, por exemplo, as cenas autónomas apresentadas em quadros, ou a apresentação abrupta dos acontecimentos, ou ainda os comentários e a possibilidade de leitura não-linear e nos diálogos sóbrios (Pollard 1995, 72-86).

Em *King Priam* não transparece um determinado modelo de tragédia, nem as complexas relações que referimos são lineares, mas devem ser consideradas e analisadas por serem uma componente importante para a cosmovisão desta ópera (cf. Pollard, Rowena e Clarke 1999, 168). A construção constelar da ópera conta ainda com alusões ou citações directas a autores como Eliot, seu mentor, Yeats e Shakespeare, que são referências fundamentais para o *novo humanismo*² que distingue Tippett como um compositor que criou uma tradição própria, quer por ter seguido a sua vocação, não se tendo subordinado ao gosto da sua época (Matthews 1980, [13]), quer por o seu pensamento reflectir uma preocupação profunda com questões fundamentais acerca do Homem e do seu posicionamento no mundo, que está ancorada num vasto *corpus* teórico, mas não se segue uma

² A bibliografia crítica considera que Tippett é um autor pós-romântico modernista, “post-romantic modernist” (Clarke 2001, 5; Whittall 2006, 77).

só orientação, o que justifica afirmar que Tippett faz filosofia sem filosofia, ou seja, sem uma linhagem filosófica (Clarke 2001, 7).

Fundamentalmente, *King Priam* reflecte uma aliança formada pela fricção entre o materialismo e o realismo, particularmente associados ao século XX, e as aspirações ao ideal e ao absoluto que caracterizam o romantismo do século XIX. Efectivamente, o materialismo manifesta-se, por exemplo, no interesse exclusivo de Hécuba pelo domínio político (I, i) ou ainda nos comentários entre os convivas que assistem ao casamento de Andrómaca e Heitor; o realismo é evidente nas observações do coro ou ainda nas razões evocadas por Hécuba relativamente aos motivos da guerra (III, i), por aquelas constituírem uma representação independente de qualquer idealização ou transfiguração do plano histórico. Ao invés, os matizes associados ao romantismo emergem da constatação da perpetuidade dos antagonismos e das contradições presentes em todas as dimensões da vida, do desejo de as transcender (“a father and a king”; “why give us bodies with such power of love, if love’s a crime?”, I, i; II, Segundo Interlúdio) e da noção desta impossibilidade (“[...] I accept the trick of fate [...] let it mean my death!”, I, ii).

Em relação à música, a heterogeneidade e a liberdade com que alia e relaciona o passado musical com o contemporâneo mantém-se fiel a esta caracterização. Esta ópera não corresponde a um género perfeitamente delimitado, mas a um todo formado por elementos épicos (por exemplo, a compreensão do Homem como sendo um processo e uma fonte de inquirição capaz de se transfigurar e de transfigurar os outros), trágicos (o confronto com imperativos antagónicos; a necessidade de agir de acordo

com a sua vocação) e mesmo líricos, como é exemplo a ária de Hermes. Por estar identificado com a ideia de circulação e por se apresentar em momentos decisivos, Hermes simboliza a necessidade de circular (“the god who’s tied to nothing”, II, Primeiro Interlúdio), que é uma ideia particularmente relevante para a caracterização dionisíaca de Helena.

Esta mistura resulta numa forma de entender a vida em que o racional e o dionisíaco convergem para a mesma compreensão trágica, sendo, portanto, apresentados como análogos, embora seguindo por vias diferentes.

Como se pretende demonstrar nesta reflexão, ao dionisíaco corresponde o conhecimento sensorial e do seu encontro com o conhecimento lógico vai surgindo a vivência do trágico como evidência.

Esta evidência deriva de uma clarificação espiritual que é simultaneamente uma revelação, que deve ser identificada com um processo de achamento interior, sem discussão possível, como demonstra o encontro de Príamo e Helena no último diálogo da ópera. Helena é claramente identificada com o dionisíaco, enquanto o trágico em Príamo se encontra mais associado a uma dimensão racional que resulta de pensar acerca das experiências viscerais que correspondem a um aspecto do dionisíaco. Assim, no final o estado de conhecimento que caracteriza ambos é íntimo e espontâneo, integrando-os totalmente em algo que já estava neles.

A esse estado corresponde o amor que é indiscutível e consiste numa experiência de fidúcia da relação com o outro, singularizando-se ainda por uma mobilidade que actua como sentido de vida, motivando a vivência em sua função.

Corroboram esta interpretação as diferentes manifestações de amor observáveis em *King Priam*. Hécuba vive em função do seu amor pelo poder, enquanto o amor pela família é o sentido de vida de Andrómaca, assim como o amor pelos filhos move Príamo e o amor erótico une Páris e Helena, enquanto para Heitor impera o amor pela pátria e pela família.

Para este artigo interessa o aproveitamento que se faz em *King Priam* do mito enquanto força potencial capaz de imaginar situações racionais nas quais se questionam e procuram compreender formas de sentir e de estar no mundo que são universais da condição humana e como tal constituem memórias de impressões sensíveis. Afirma-se, portanto, que em *King Priam* a representação do mito é afectiva e não mimética, uma vez que nela se expressa a tragédia como valor universal e perene na vida humana.

A questão do arbítrio, por ser apresentada como intemporal e inevitável e por estar presente em todos os aspectos e fases da vida humana, é uma categoria importante para o delineamento da silhueta do trágico nesta ópera. As restantes derivam da abordagem da *Ilíada* que nela se encontra. A estratégia que confere o protagonismo a Príamo possibilitou que se reunissem numa família sua mulher (Hécuba), os seus filhos (Heitor e Páris) e as mulheres destes (Andrómaca e Helena), e se explorasse o intrincado tecido das relações humanas, problematizando a culpa, o conhecimento, a necessidade e a liberdade, no seio familiar.

O destino mescla-se nestas relações, e a acção humana, apesar desta intromissão, é considerada relevante, necessária e inevitável, entendendo-se ainda que o homem é responsável pelos seus arbítrios (cf. Schlesinger 1963,

23). Estes pesam sobre si e sobre os outros, fazendo de todos responsáveis pelos seus actos.

Sintetizando: o conflito, o destino, a liberdade, a culpa, o conhecimento e a necessidade são a herança da tragédia grega (cf. Serra 2006, parte II) que se discerne na silhueta trágica de *King Priam*.

Estes aspectos são corroborados na música por elementos que regressam de cenas anteriores e que são transportados de umas personagens para outras. Estes procedimentos expressam o entendimento do tempo como devir, deixando clara a rejeição da sua compreensão como progressão. A atribuição de um tema próprio à ideia ‘ciclo’ e mesmo ao objecto ‘berço’, por um lado, confirmam este entendimento e, por outro, reafirmam a cosmovisão trágica nesta ópera, uma vez que o ciclo assim como o berço comportam a ideia de eterno retorno.

O que retorna é o mesmo mas a recepção deste retorno é diferente, constatando-se que as possibilidades de responder de uma forma coerente aos problemas existenciais se encontram limitadas à estrutura da personalidade humana. A forma de reagir pode, no entanto, corresponder a situações históricas diferentes e mesmo contraditórias. Justifica-se, portanto, que a mesma ideia passe por renascimentos sucessivos e que em tempos diferentes a mesma visão assumia também aspectos diferentes (cf. Clarke 2001, 5). A compreensão final de Príamo demonstra a necessidade de questionamento perpétuo e o retorno de universais (“I see mirrors, myriad upon myriad moving the dark forms of creation”, III, iv).

As personagens individuais, como a Ama, o Ancião e o Jovem Guarda desagregam-se do coro, dando expressão às questões existenciais de Príamo, equacionando a sua dimensão dual e ambígua.

Musicalmente esta situação expressa-se em discretos grupos e solos destacados da orquestra, que raramente funciona como um todo, o que comunica a inexistência de uma cultura comum, tal como já se referiu. A estes elementos alia-se um som dissonante³ e agressivo que diz o sofrimento, a dureza e a brutalidade que se observam no discurso. Estruturalmente, a ópera está alicerçada em três actos, com a duração integral de 138 minutos, cujas cenas, com uma leitura autónoma, directa e coerente, se articulam entre si em quadros. Todavia, uma vez que são constituídas por fragmentos separados que contrastam entre si, o resultado é uma complexa estrutura em mosaico, em que a linearidade da leitura permanece mas a ambiguidade que também a individualiza motiva e legitima uma leitura não-linear. Assim reforça-se a ideia de ‘viagens distintas’⁴, que é enfatizada com a atribuição de um tema único a cada personagem (cf. Bowen 2014).

A instrumentalização é também selecta. Ideias (ciclo), objectos (berço) e conceitos (guerra) caracterizam-se por um tema próprio que lhes confere a importante função de corroborar a ambivalência das dimensões que compõem a vida e que o discurso continuamente lembra. Do mesmo modo, a tendência para procurar a conciliação entre forças apolíneas e dionisíacas sobressai, em particular, nos solilóquios de Príamo e de Páris, como expressão daquelas e a acção de Páris, como revelação destas.

³ O termo ‘dissonante’, neste contexto, designa entendimentos díspares.

⁴ Cf. Goldman, A. 1992. “The Value of Music”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* vol.50, 1 (1992):41.

Quanto às opções musicais, a predominância do canto declamado, a que se alia a clareza da composição, são expressões associadas ao apolíneo, ao passo que a fanfarra inicial, os gritos corais da palavra ‘war’, assim como a agressividade sonora das trompetas, piano e percussão⁵ (Kemp 1987) são elementos identificados com o dionisíaco, na sua dimensão de crueldade e de brutalidade. Esta expressão violenta, quando é rodeada por momentos de quietude e de tranquilidade (a ária de Hermes e a conversa entre Príamo e Helena), evidencia que nesta ópera o sagrado se revela nestas condições extremas e inexplicáveis.

Finalmente, a heterogeneidade que individualiza o discurso de *King Priam* está ainda presente na música⁶ (Pollard 1995, 91). Notam-se diferentes estilos, que incluem momentos de tonalidade, bitonalidade, pantonalidade, e percebem-se tensões entre sétimas modais e diatónicas. A utilização da escala Lídia sem resolução melódica e os nichos bitonais e modais são ainda aspectos que contribuem para a diferença notada. Esta liberdade de linguagem e diversas alusões a tradições estilísticas distintas causam alguns problemas, uma vez que a ligação entre as linhas vocais e instrumentais, na sua relação com a harmonia tradicional e a atonalidade, nem sempre é clara. No entanto, a expressividade plena de sentido sobrepõe-se àquelas questões.

A personagem Helena representa o *axis mundi* deste universo, como presença real que, nada fazendo, transfigura, liberta e assim possibilita o confronto com a alteridade totalmente outra. A sua presença é sagrada e é

⁵ Cf. Kemp, Ian. *Tippett: The Composer and His Music*, p. 364.

⁶ Cf. Pollard, Rowena Jane. 1995. “From Ancient Epic to Twentieth-Century Opera: the Reinvention of Greek Tragedy in Tippett’s *King Priam*.” p.91.

catalisadora do sagrado. A segunda parte deste artigo explora algumas vias desta função.

II - O Mito de Helena em *King Priam*

Defende-se a tese de que a beleza de Helena é um símbolo do sagrado. Não se pretende proceder a um estudo exaustivo deste tema complexo e pleno de singularidades, que comprometem uma apresentação demonstrativa, mas tão só apurar elementos que permitem delinear a aceção do sagrado na cosmovisão que orienta esta ópera, particularmente aqueles que estão associados a Helena. Outras aceções desta noção estão agregadas às restantes personagens, por exemplo, a de Lévinas (1977), sendo que nenhuma corresponde a uma linhagem teórica pura.

Tendo em conta que a ambiguidade de tudo o que aparece como unidade é uma dimensão importante em *King Priam* e que Helena manifesta características contraditórias mas indissociáveis — nomeadamente, a sua beleza, que fascina mas também horroriza, analisa-se o que está por detrás dessa ambivalência, partindo de um axioma sugerido pela teoria ontológica de Eliade⁷. Assim, entende-se o sagrado como achamento da relação frutífera que o homem estabelece com o meio envolvente, tendo presente a noção de que faz parte desse meio, aí encontra algo inegavelmente real e que o transcende.

⁷ M. Eliade, *L'Épreuve du labyrinthe: Entretiens avec Claude-Henri Rocquet* (Paris, Belfond, 1978: 175): "Comment délimiter le sacré? C'est très difficile [...] en tout cas, [...] Il est impossible d'imaginer comment la conscience pourrait apparaître sans conférer une signification aux impulsions et aux expériences de l'homme. La conscience d'un monde réel et significatif est intimement liée à la découverte du sacré. Par l'expérience du sacré, l'esprit a saisi la différence entre ce qui se révèle comme réel, puissant, riche et significatif, et ce qui est dépourvu de ces qualités, et ce qui est dépourvu de ces qualités, c'est-à-dire, le flux chaotique et périlleux des choses, leurs apparitions et leurs disparitions fortuites et vides de sens [...]"

A experiência do sagrado em *King Priam* é sempre uma relação de deslumbramento que resulta da perpétua novidade nessa relação com o mundo, onde se forma a consciência identitária, sendo esta a única realidade que se conhece (por exemplo, I, ii; iii; III, i; iv).

O que se observa em *King Priam* não é uma representação artística da teoria ontológica de Eliade, mas a ambivalência, a identidade e o sentido de que existe algo real e diferente em cada experiência são elementos em comum com a representação de Helena nesta ópera. Com os elementos que se analisam em seguida procura-se demonstrar esta concepção do sagrado. Assim sendo, identificam-se aspectos daquela representação que se intersectam com o universo de Dioniso e, por não constarem da tese de Clarke, cuja metáfora do dionisíaco serviu de ponto de ancoragem a este artigo, possibilitaram uma abordagem mais completa desta temática.

Aspectos Gerais do Mito de Helena em *King Priam*

Define-se agora em que medida Helena é dionisíaca e identifica-se esta compreensão com o conhecimento sensível, associando-o a uma forma de conhecer intuitiva e não-discursiva. Este modo de conhecer consiste na memória impressa nos sentidos e, por esse motivo, é também a verdade única e inalienável que distingue a sensibilidade afectiva de Helena. A atenção que lhe permite identificar e mesmo apreender simultaneamente estas impressões corresponde à aceitação da plenitude sensorial e, conseqüentemente, a uma forma de conhecer que é tão plena e profunda que conduz, tal como a via racional, à clarificação trágica. Esta tensão dualista entre sensibilidade e razão é constante em *King Priam*. Para Tippett, tal

tensão, na arte, consiste na ‘unidade mágica’ (“a magical unity”) em que Dioniso e Apolo ocupam o primeiro lugar alternadamente (“[...] sometimes Dionysus wins, sometimes Apollo”, Tippett, 1998, 208). Naquela compreensão está implícito que a sensibilidade que caracteriza Helena não se reduz à imediatez, ela é a realização madura da experiência que resulta de um processo de refinamento sensorial. Por isso, Helena simboliza a maturação do conhecimento sensorial que lhe confere uma sabedoria trágica: “She is the opera’s representative of the ontological. Her identification with the Dionysiac ground of existence, that is, with the nature, is total. She therefore recognizes the futility of action and in this sense inhabits the tragic universe.” (Clarke 2001, 84).

Helena não está subordinada a nenhuma moral nem a nenhuma ética, considerada no seu sentido de regramento das condições morais, mas ela é a representação da verdade única que assenta na experiência do sagrado como vivência dionisíaca e trágica. Esta vivência revela-se na apreensão da ambiguidade, da confusão e da ambivalência que constituem a vida e as inter-relações humanas. Afirma-se assim o dionisíaco, o trágico e o sagrado como tríade indissociável da noção de beleza que singulariza Helena.

Esclarecidas as noções orientadoras desta reflexão, examina-se agora a primeira referência a Helena na *Ilíada*, com o objectivo de mostrar que o acto de bordar contém pontos de contacto com a metáfora do dionisíaco, na sua dimensão. Delimita-se o sentido em que esta figura de estilo é utilizada e prossegue-se, elucidando a sua relação com o poder atribuído a Helena. Segue-se com a análise deste tema, comentando-se, por esta ordem, a ária de

Helena ('Let her Rave'), o julgamento de Páris e a noção de beleza e, finalmente a conversa entre Helena e Príamo.

Helena de Tróia na *Ilíada*

No Canto III da *Ilíada*, vv. 126-129, Helena borda uma peça de grandes dimensões, com “dobra dupla”, em que representa “muitas contendadas de Troianos domadores de cavalos e de Aqueus vestidos de bronze: as contendadas que por causa dela tinham sofrido às mãos de Ares”. Bordar é fazer uma impressão original que se entretece em algo que existia anteriormente a essa acção e é transformado por ela e por sua vez também transforma. É ainda um acto que, particularmente por se tratar de uma grande peça complexa, implica tempo, atenção, paciência, pensamento e conhecimento. Relativamente ao tempo, bordar é acto ritual orientado pela precisão, pela lentidão e que se expressa mediante a análise que celebra a criação cósmica, recriando-a. Este facto implica atenção e paciência para repetir o mesmo gesto em lugares diferentes, para formar um desenho complexo em que a cada ponto corresponde um e só um lugar na trama.

Tal acto procede espontaneamente da manifestação do conhecimento sensível que sobressai, por um lado, na compreensão de que a humanidade é motivada e age tendo em conta o conflito originado pelo impulso para dominar. Por outro lado, bordar o conflito é também resolvê-lo, uma vez que a lentidão deste gesto gera uma cadência mimética do ritmo interior, onde se misturam lembrança, esquecimento e novidade. Daí, o coração de Helena, enquanto borda contendadas, ser tocado pela doce “saudade do primeiro marido, da sua cidade e dos seus progenitores” (vv.139-140).

Assim, observa-se que não só segue o ritmo interior, mas que este também está intrinsecamente ligado às condições exteriores, de forma que transparece a sua história particular enquanto Helena de Esparta e Helena de Tróia, a História universal da condição humana e a do intrincado tecido formado por esta mistura. O acto de bordar corresponde, assim à transfiguração da vida pela morte daquilo que é efémero, tal como em *King Priam* acontece na ária de Helena.

O entendimento e a aceitação da existência de um destino implacável e insinuante que a todos envolve e arrasta estão subjacentes àquele gesto. O pormenor da “dobra dupla” alia-se a esta compreensão, complexificando-a, uma vez que se pode interpretar este detalhe como metáfora para a ambivalência dos aspectos que compõem a vida. O silêncio de Helena sugere a dimensão trágica da sua compreensão.

Considerando integralmente esta cena, o olhar contemporâneo pode entendê-la como metáfora para a reavaliação objectiva da vida, assente na atenção a tudo o que a compõe, particularmente à dupla condição que cabe a cada um e que desencadeia acções individuais com consequências universais. Este entendimento sugere o peso da responsabilidade, mas também reconhece que na apreensão atenta às dimensões da vida se acha um sentido de transcendência que permite olhá-la com a distância suficiente e o foco necessário para apreender o seu sentido último.

A Metáfora do Dionisíaco

Na representação do dionisíaco em *King Priam* está implícito que o sagrado assenta na compreensão da noção de beleza que distingue Helena,

diferenciando-a de Andrómaca e de Hécuba. O mistério, o terror e o tremendo são características que singularizam aquela e que lhe conferem poder, aproximando-a da sua epónima mítica. Importa, portanto, indagar o seu sentido para compreender como a sua acção revela o sagrado.

Lembra-se que o termo ‘dionisíaco’ é utilizado como metáfora para referir as forças que a razão humana não controla e para designar a harmonização com o natural, entendendo-se por harmonização a disposição para ser e estar de uma forma que acompanhe o ritmo do curso natural e que é independente de uma acção voluntária. Considera-se ainda o dionisíaco na sua dimensão de brutalidade e de crueldade, sendo o sentido de cada acepção dado pelo contexto, ou devidamente explicitada se este não for claro.

Interessa agora delimitar e analisar este universo dionisíaco.

Filha do desejo incontrolável de Zeus poderoso sobre Leda, Helena nasce de um ovo, abrindo o seu caminho para o mundo em que vai desabrochando em solidão, num meio agressivo que é indiferente à sua existência. Esta informação não se encontra na *Ilíada*, mas nesta ópera sugere-se que há uma relação entre o acto de Zeus, o poder e o conhecimento, sendo esta a chave para a compreensão de Helena. O ‘natural’ em Helena é o acto de ser, entendido como devir, e não um acto isolado de se tornar diferente, porque esta se reconhece no ciclo biológico que flui para um centro, de forma que o princípio e o fim se encontram no mesmo ponto. Assim, por um lado, opõe-se ao masculino, que se desenvolve na acção e na construção (cf. Clarke 2001, 84). Por outro lado, o ciclo biológico representa harmonia com o natural, como tal, significa uma

relação de simultaneidade com aquele ambiente. É devido a esta condição, aliada à noção de que está totalmente só, que Helena fala pouco. A fala enquanto acto de expressão resulta do pensamento como forma de conhecimento, e se se tiver em conta que pensar acerca de algo consiste, por exemplo, em pesar motivos e razões ou em avaliar situações e emitir juízos autonomamente, então, a fala que provém do pensamento é uma reflexão acerca do que já passou. Deriva, portanto, de uma suspensão temporal. Falar pouco pode ser entendido como consequência de uma apreensão simultânea da vida, que não passa por pensar sobre as coisas, porque já as pensou. Dito de outra maneira, esta simultaneidade com o natural não pode nem deve ser entendida como animismo, uma vez que Helena demonstra possuir uma compreensão plena e profunda, portanto trágica, como já foi referido.

Let Her Rave

Na ária de Helena canta-se o erotismo como força vital, autónoma e omnipresente que aproxima as personagens e influencia as suas decisões, quer desencadeando a acção, quer insinuando-se a um nível subliminar. A importância deste tema é reforçada pelo facto de ser o único momento lírico feminino de grande extensão em toda a ópera e também porque interrompe a acção, prática que, por não ser comum em *King Priam*, confirma o entendimento de que o erotismo conduz a uma forma de conhecimento que é poder. Afirma-se que esse poder gera violência e constata-se que conduz a uma experiência do sagrado, que procede, por um lado, da díade ambivalente, composta por medo e fascínio (“Oh, Helen, you leave me to the moment so desired and feared”, I, iii) e, por outro lado, ocasiona o

confronto com o desconhecido, ou seja, com a alteridade totalmente outra (“Are you woman or witch [...]”; “Mysterious daughter, who are you?”, I, iii; III, iv).

Efectivamente, aquela ambiguidade e este mistério aproximam Helena de Dioniso, uma vez que se afirma que a mulher-deusa, à semelhança do deus, não tem um só rosto e causa estranheza, instalando-se na cidade com este estatuto. Tal como o deus, Helena é uma ameaça, por perturbar a ordem instituída (“A wife is other than a whore [...] Go back to Greece”, III, i), é uma existência passageira, isto é, está onde é necessária e deixa de estar quando não é (“If you fetch me, I will come”; “Priam - You will go back to Greece, - Helen - yes”, I, ii; III, iv). A prece da mulher-deusa sugere ainda a libertação, que também está associada ao deus, não só a sua (“I, Helen, am untouched” (III, i), mas também a dos outros (“Why do I speak gently now, below the screams of the dying [...],” III, iv). Estas são simplesmente algumas simetrias entre a filha de Zeus e o deus estranho, cujo propósito é enfatizar o sentido pleno da acepção ‘sagrado’ que se identifica com Helena, uma vez que a personagem é não só mulher mas também é deusa, nascida da semente do pai dos deuses. Assim, o divino está no humano, integrando vida e morte como unidade indissociável, o que torna Helena símbolo de consagração da existência humana, sendo ela própria símbolo do sagrado. Com efeito, a prece de Helena reforça esta interpretação em três vertentes: tal desejo de vida (“[...] I pray for lovers [...] and the divine madness of insatiable desire”) é simultaneamente o bálsamo que liberta (“[...] to my man, [...] Grant balm of comfort, that he

lay with Helen”) e que inclui a noção de morte (“For death draws near [...] goddess to me [...] grant but this”, III, i).

Posto isto, o confronto com a sua presença transfiguradora e libertadora surge como condição suficiente e necessária para sugerir a experiência de algo real mas que também transcende o humano. Prossegue-se com a análise de demais elementos que reforçam esta argumentação.

A irrupção lírica de Helena é desencadeada pelas palavras que Andrómaca lhe dirige em linguagem ofensiva e tom agressivo, acusando-a de luxúria adúltera. A primeira cena de Páris e Helena esclarece que a sua relação não pode ser subordinada a qualquer juízo de valor. De facto, é uma cena dominada pela música e pelo canto glossolálico, o que a inscreve no âmbito da sensibilidade, situando-a no dionisíaco na sua dimensão de força incontrollável. Como nota Whittall (2006, 67), a música do monólogo de Páris alinha o conceito ‘guerra’ com o conceito ‘Helena’, enfatizando este aspecto.

A principal função exercida pelo ritual hierogâmico (cf. Figueira 2014, 39-49; 112-115) em *King Priam* não é, portanto, uma representação inocente do prazer sensual, nem consiste na demonstração física de uma ligação emocional. Expressa poder, subordinando aquele que é dominado e aquele domina. Tal poder, em relação a Helena, é apresentado como análogo ao que subjaz às razões antagónicas que desencadeiam o conflito não-sensorial, que também se representa nesta ópera.

A ária lírica de Helena confirma esta compreensão, uma vez que se encontra relacionada, mediante o tema e a tonalidade, com as vozes corais do prelúdio. Porém, enquanto aquele se refere ao dionisíaco, na sua

expressão força de impulsionadora da existência humana, estas relacionam-se com o seu aspecto de crueldade e de brutalidade, observando-se que ambas as cenas expressam a ideia comum de que o conflito e o poder são as forças impulsionadoras da existência humana.

O canto de Helena sugere ainda que o seu poder consiste e conduz a uma forma de conhecimento. Este assenta numa forma sensível de conhecer o mundo e de estar no mundo, que se concretiza na percepção sensorial do meio que a envolve e também se define na sua relação com esse universo. Musicalmente, as interjeições provenientes dos metais, a que se alia a interrogação trágica de Páris (“why give us bodies with such of love, if love is a crime?”, I, iii) apoiam esta interpretação (cf. Clarke 2001, 81-82). Aquelas interjeições continuam a ser usadas para significar um poder que transcende o individual e que se coloca à margem da ordem social, situando-se no ponto de contacto entre o homem e a natureza, onde imperam os instintos e a amoralidade. Afirma-se, portanto, que o conhecimento sensível gera a verdade amoral, que transcende a condição humana e que simultaneamente lhe confere a noção da sua finitude.

O conhecimento que se encontra associado a Helena não é subordinado à razão e, como tal, nem produz juízos de valor, nem é passível de os receber. Por este motivo o comentário de Andrómaca carece de sentido, como confirma a resposta objectiva de Helena: “your words are meaningless to me” (III, i). As palavras daquela não fazem sentido porque Andrómaca conhece de uma forma diferente de Helena e o seu conhecimento não lhe permite compreender mais além, nem tão-pouco aperceber-se desse facto.

O ritual hierogâmico também elucida esta relação entre conhecimento e poder. A exclamação espontânea (“Ah”, II, iii) do melisma cantado por Helena e por Páris corresponde ao deslumbramento de uma revelação inesperada, que se pode identificar com conhecimento. Esta interpretação justifica-se pela forma mais explícita como este tópico é retomado no Acto III. A especificidade daquele conhecimento confirma-se nas linhas 5 a 8 da ária de Helena, que, ao aludirem aos sentidos, sugerem que o que distingue Helena se revela e é apreendido sensivelmente de uma forma simultânea, e por esse motivo é poder:

The Old men spoke of me, for so I heard:
“No wonder Greeks and Trojans go to war for such a woman.”
And they spoke well. For I am Zeus’s daughter, conceived when the great
wings beat above Leda.

As duas últimas linhas, por nelas se referir a paternidade divina de Helena, reforçam a ideia de poder. Esta confirma-se ainda mediante referência explícita e intencional ao poema de Yeats “Leda and the Swan”.

Mesmo que a relação entre o poema de Yeats e o texto citado não fosse (re)conhecida ou não tivesse sido intencionalmente estabelecida como foi, ainda assim se poderia concluir que Helena se refere a uma impressão gravada no corpo mediante os sentidos e que esta é uma forma de conhecimento que lhe confere poder, sendo esse poder idêntico ao da morte⁸ (cf. Kristeva 1994; Clack 2002; Winkler 1990). Por esse motivo, o discurso de Helena não tem palavras para nomear ‘essa’ força incontrolável que é fonte de poder. O pronome “What” introduz a interrogação retórica com que

⁸ Cf. Kristeva, Julia. 1994. *Strangers to Ourselves*; B. Clack, Beverley. 2002. *Sex and Death: a Reappraisal of Human Mortality*. Cambridge: Polity Press; Winkler, J. 1990. *The Constraints of Desire: the Anthropology of Sex and Gender in Ancient Greece*.

Helena se refere a esta força. De facto, a perífrase que usa para a definir é inteiramente construída por substantivos concretos que nomeiam partes do corpo humano. Essas partes são estrutura, suporte e locomoção (“bone”, “feet”), nutrição e defesa do organismo (“blood”) e ainda fluxo de mensagens orgânicas provenientes do contacto entre o humano e a sua experiência sensorial e o ambiente que o envolve (“nerves”). Os verbos são de significação concreta e dizem, não só movimentos vitais (“throbs”, “beats”), mas ainda se referem à marcação de ritmo, sendo também movimento (“beats”). A concretude dos verbos é reforçada mediante a sua utilização no presente do indicativo da voz activa. Com efeito, a última frase (“down through the feet into the earth, then echoed by the stars”) enfatiza o movimento que também caracteriza aqueles verbos, uma vez que o vector de movimento, de cima para baixo (“down”), aliado ao termo (“through”) na sua acepção adjectiva que especifica algo sem interrupção e, no seu sentido adverbial, confere a noção de completude àquele movimento: “What can it be that throbs in every nerve, beats in the blood and bone, down through the feet into the earth, then echoed by the stars”, e conclui: “Love such as this stretches up to heaven and reaches down to hell.”(III, i)

Verifica-se ainda que a estrutura deste momento lírico, observada a partir de uma perspectiva musical, está escrita numa notação que não tem nome atribuído nos manuais académicos (cf. Kemp 1987, 367). Outro aspecto relevante consiste no facto de que a exaltação do erotismo se encontra, nesta ária, associada ao encontro de Páris com Heitor e Príamo e é mediada pela profundidade conferida pelo piano, a que se aliam sons provindos dos instrumentos de corda, organizados em cascata de

decrescendos. Estes presentificam aquele encontro, sugerindo que em ambas as situações se pretende salientar a força sensível, o erotismo, cujo traço distintivo consiste no poder de atracção.

Conclui-se que não só o discurso mas também a música expressam o entendimento de que o canto de Helena se refere ao conhecimento adquirido mediante a experiência do 'eu' como existência sensorial, que se caracteriza fundamentalmente por ser um processo vital. Constata-se ainda que esta é uma forma, a sua, de sentir e de compreender o que com ela se inter-relaciona. Reconhece e afirma que este conhecimento é não só válido mas também é poder: "such truth of love whose tempest carried Ganymede into the sky" (III, i).

Relembrando a acusação de Andrómaca e evocando o canto glossolálico, - que também já foi referido - regista-se que o amor de Helena e de Páris não é luxúria nem corresponde a um impulso de preservação de espécie, uma vez que o casal não tem descendência. Deduz-se que as cenas analisadas remetem para uma representação do dionisíaco (cf. Serra 1989, particularmente cap. VIII) no seu aspecto de força vital, irracional e incontrolável, que se expressa na sintonia entre seres que partilham a mesma percepção e entendimento do ambiente em que existem e com o qual interagem.

O Julgamento de Páris e a noção de beleza

Não existe nenhuma referência à beleza de Helena, salvo a que se conhece do mito e que em *King Priam* se mantém. Como é sabido, o deus Hermes ordena a Páris que entregue o pomo à deusa mais bela. Mas se todas

são belas, qual é o factor diferenciador? (cf. I, iii) Esta é a questão que se procura esclarecer estabelecendo uma análise comparativa das respostas que as três mulheres/deusas dão à pergunta de Páris. A resposta de Helena esclarece o sentido da beleza e simultaneamente o do sagrado nesta ópera.

A beleza de Helena singulariza-se na forma sensível de estar e de compreender o mundo. Por outras palavras, tem a ver com o conhecimento que se imprime no corpo mediante os sentidos da audição, visão, tacto, olfacto, etc., a que se alia, de uma forma simultânea, a noção do que ela própria é e da impressão que causa nos outros. Por outras palavras, a acção que a distingue é uma reacção sintónica com o que está a acontecer, o que lhe confere a aparência abúlica. É, portanto, um conhecimento que não é lógico mas que permite entender a verdade como autenticidade da percepção sensorial. Não provém do pensar sobre ‘as coisas’ mas da percepção directa destas e mesmo da sua antecipação (cf. I, iii), verificando-se que origina uma disposição de alma com autonomia, interioridade e complexidade, o que atrai mas também aterroriza, uma vez que o humano hesita e teme o desconhecido.

A filha de Leda aceita-se desde o início a si própria e às condições que a rodeiam, sendo esta uma forma de entender a acção que não tem a ver com o binómio causa-efeito. Esta acção distingue-se por ser harmoniosa com a força vital e pela atenção prestada a cada momento. Helena fala e age pouco porque simboliza a morte, no sentido metafórico de que as minudências que desviam a atenção do cerne dos acontecimentos já não a iludem. Neste sentido, é comparável ao eixo de uma roda, que não se move, mas todo o movimento depende de si.

Por esta razão, afirma-se que a experiência desengana Helena de um futuro, entendido como tempo independente e lugar de esperança onde se pode reparar ou alcançar uma vivência totalmente outra. O reconhecimento da vida como devir, ambiguidade, confusão e ambivalência manifesta-se na sua acção como atenção total e concretiza-se no entendimento de que a única verdade que pode conhecer é aquilo que é. Outra dimensão deste facto é a noção de que existe algo que a transcende, e por esse motivo não pode com a sua exclusiva acção alterar essa realidade. Mas a profundidade e o alcance da sua compreensão consistem na compreensão de que a sua identidade está no esquecimento desta existência, achando-se também no confronto com o desconhecido. Subjaz a este entendimento que o mundo é criação e que a identidade se acha durante cada momento criativo, não podendo este ser previsto, mas sim vivido. De facto, Helena nunca tem respostas (“I cannot tell”, I, iii; III, iv) e somente deseja para si e para os outros (“to me”, “for lovers”, “to Paris”, III, i) o desejo de viver o desconhecido e que *isso* constitua o conforto de todos, uma vez que a vida é finita e o meio em que existe não se compadece desta fragilidade (“grant balm of comfort that he lay with Helen for death draws near”, III, i).

Nisto consiste a aceitação que manifesta desde o início. Não se trata nem de acomodação nem de arrogância e por este motivo, a afirmação “I am Helen” (I, iii; III, iv) deve ser compreendida como a constatação desta verdade, que reconhece como a única que pode conhecer. Livre, porque não é prisioneira da ilusão, Helena também não pugna pela existência, vive-a, e este conhecimento é a liberdade que a mostra não subordinada a convenções que aprisionam a vida, por não admitirem qualquer transgressão. Helena é,

portanto, também símbolo de poder, uma vez que a sua presença imperturbada e imperturbável encanta os que possuem o mesmo íntimo (Páris) e horroriza aquelas que são atravessadas por uma revelação repentina e estranha (Andrómaca e Hécuba).

A noção de que a vida humana é convenção está claramente presente em Helena e a sua acção é sempre uma resposta harmoniosa com a condição dionisíaca que a distingue. Quando diz a Páris que vai regressar para Menelau, o que parece ser uma decisão ética e moral é na verdade uma atitude dionisíaca na sua dimensão de acordo com o natural, sendo, portanto, amoral, mas reveladora de um conhecimento pleno que lhe permite prever situações. Neste contexto, deve entender-se o ‘natural’ com o sentido geral de meio que a rodeia. A sua resposta é objectiva e não é egoísta, mas a sua enunciação é a comunicação indirecta do seu arbítrio. Contudo, a didascália que antecede o ritual hierogâmico (“Body draws body to body to a destined bed”, I, Segundo Interlúdio) confirma que este arbítrio depende de uma força que transcende ambos. A escolha é consciente e comum a ambos. Por estes motivos é uma escolha dionisíaca, mas também é trágica, uma vez que resulta de uma opção tomada com conhecimento das consequências.

Portanto, apesar de os arbítrios serem atribuídos aos homens e não aos deuses, por detrás das suas acções encontra-se sempre um poder que os possui mas simultaneamente os torna possuidores. Comprova-se que o texto é fiel ao pensamento de Tippett, uma vez que o compositor defende que cada acção humana tem subjacente uma voz divina⁹.

⁹ “Fate and freedom propound a paradox. Choose your fate but still the god speaks through whatever acts ensue” (Kemp 1987, 354).

O Julgamento de Páris confirma esta interpretação. Verifica-se que às deusas correspondem as mulheres que as representam. Hécuba é identificada com Atena, Andrómaca com Hera e Afrodite corresponde, naturalmente, a Helena. Quando Páris escolhe Afrodite, escolhe a mulher e não a deusa.

Esta cena está colocada após a união de Páris e Helena, reflectindo aquele entendimento, que é corroborado pela brevíssima resposta de Helena. Ao ser questionada sobre o que tem para oferecer, Helena/Afrodite responde com o nome “Paris” (I, iii), precisamente a mesma resposta que lhe dá ao ser questionada se o acompanha ou não. O que lhe oferece é o espelho, e uma vez que este mostra o próprio como o outro, o seu presente é a alteridade (I, iii). Esta é também a máscara que vela o autêntico e simultaneamente o desvela, portanto, o que de facto lhe é oferecido é a liberdade de ser ele e de ser o outro.

Este presente mostra-se como sendo uma dádiva e representa o arbítrio livre em que Páris erra e assim acha o seu destino, cumprindo-o em cada erro e achamento, uma vez que, neste contexto, errar significa experimentar e tactear o que se apresenta no caminho. Quer isto dizer que Helena demonstra possuir uma visão profunda da vida e que esta visão é profunda porque não é só compreensão, mas é também vivência e desejo dessa vivência. A resposta que dá a Páris revela ainda que o sentido último desta vivência é a dádiva (da possibilidade de uma vivência idêntica). Ao exclamar “Paris!” (I, iii), Helena expressa o que é e *isso* é o que tem para oferecer.

Revela compreender que viver é percorrer persistentemente o caminho do desejo perpétuo e aí encontrar a imperfeição, no sentido de inacabamento, e a contradição que conduzem ao questionamento e, mediante este, ao achamento de alguma coisa, que por ser sempre diferente corresponde ao desconhecido.

Este caminho é liberdade e é na oferta desta possibilidade que se desenham os contornos do amor que Helena é, dá e deseja para si e para todos.

Em relação a Páris trata-se, como já foi dito, de um amor hierogâmico, cujo traço distintivo consiste em não poder deixar de ser o outro. A vivência que caracteriza Helena corresponde a este entendimento, uma vez que admite e aceita que a vida é experimentação e repetição e que esta é desejo de vida, uma vez que cada repetição comporta algo novo.

Atena/Hécuba e Hera/Andrómaca não oferecem nada a Páris (“They have nothing to offer”, I, iii). O seu presente, por ser antes de mais uma imposição, é violência, mas deriva da ignorância. Não compreendem, como Helena entende, que a voz que chama dentro de Páris é o seu destino, contra o qual nada pode. Aceitar aquela oferta é auto destruir-se. Quando Páris se força a seguir a vontade dos restantes membros da família, a catástrofe é inevitável e a profecia de morte cumpre-se (III, ii; iv). Não o fazer não impediria a catástrofe, qualquer que fosse, mas teria respeitado o que lhe foi dado ser, aliviando-o do peso da vingança, da culpa e do vazio, levando-o a encontrar alegria no facto de estar vivo, independentemente do resultado. Aceitar a oferta de Helena é tudo, por oposição ao ‘nada’ que Andrómaca/Hera e Hécuba/Atena lhe oferecem.

A oferta de Helena é, portanto, o amor, uma vez que amar é não poder deixar de continuar a desejar ser o outro e oferecer isso mesmo. Por esse motivo encanta Páris (“Are you woman or witch that enchant me so?”, I, iii), e partilha com este a força vital que os torna destino um do outro. Esta ideia também se encontra presente na atracção que Páris exerce sobre Príamo e Heitor, como sugerem os elementos musicais comuns entre esta cena e a cena do bosque.

A beleza complexifica-se mediante a palavra “truth” (“such truth of love whose tempest carried Ganymede into the sky”, III, i), ‘verdade’, o que sugere que esta noção, neste contexto, é entendida como força visceral de uma impressão sensorial impossível de controlar. A verdade é aqui identificada com a autenticidade daquilo que é vivido.

A referência explícita à *Ilíada*, por um lado, expressa uma evidência e, por outro lado, permite confirmar a natureza da vivência, como foi dito. Relativamente à evidência, os anciãos consideram que a beleza de Helena justifica o preço da guerra e que o desejo de beleza é uma vocação e, como tal, é também destino, porque a beleza exala poder:

Once, as I came along the walls,
The Old men spoke of me, for so I heard:
“No wonder Greeks and Trojans go to war for such a
woman.” (III, i)

Admirar a beleza é pulsão e desejo de vida, particularmente significativos quando a finitude deixa de ser qualquer coisa vaga para ser a realidade que chegou demasiado cedo.

As linhas seguintes sugerem que o excesso do acto de Zeus pode desencadear uma forma de conhecimento que é uma forma de poder: “And

they spoke well. For I am Zeus's daughter, conceived when the great wings beat above Leda. [...]" (III, i)

A referência à paternidade de Helena lembra que é filha do desejo, e sugere que este é um poder que lhe confere uma aura divina e funciona como uma espécie de escudo contra os ataques de Andrómaca e de Hécuba. A “segurança” que Helena transmite corresponde, como a própria afirma (III, i), a não se deixar perturbar por aquilo que não pode controlar ou modificar, noção que é desconhecida daquelas.

A interacção destas três mulheres é clara quanto a este aspecto. Ao confrontarem-se com Helena, a agressividade difamatória da retórica de Andrómaca e a descarga emocional de Hécuba (cf. III, i) denotam desorientação e reflectem medo e horror. O facto de permanecer inabalável numa terra hostil, diante de quem não só não a compreende, mas também a ataca violentamente, pode ser um mistério e provocar horror, uma vez que exige a capacidade de se erguer para lidar com o desconhecido. Este é um movimento impossível para aquelas duas mulheres, inabaláveis no seu mundo, mas totalmente vulneráveis fora dele. Inserem-se num ambiente de convenção, circunscrito e com regras definidas. O ambiente de Helena é a criação e esta não pode ser circunscrita, nem o desconhecido, que também o caracteriza, pode ser previsto por regras e subordinado a uma convenção.

A mulher de Páris representa aquilo que a inteligência e a razão não podem compreender nem explicar, uma vez que é uma predisposição que se revela e que, portanto, não pode ser ensinada. A participação no ciclo dionisíaco de vida e de morte é total, como se verifica pela sua abertura para receber o desconhecido e o deixar circular livremente sem se lhe opor. A

circulação que a sua atitude permite confere-lhe a aparência de imperturbabilidade. Assim sendo, este é um conhecimento que a inscreve na dimensão sensível da vida que é desconhecida por Hécuba e por Andrómaca. A primeira só conhece a realidade de ser rainha e a segunda somente conhece o que é ser esposa do príncipe herdeiro e mãe de um primogénito. Sem estas condições, estas mulheres não existem. Desconhecem, pois, o seu imo e encontram-se totalmente subordinadas a condições exteriores a si que não podem controlar, mas são a sua única realidade e, conseqüentemente, a sua identidade. A ruína dessas condições expõe-as para o vazio, dominando-as a necessidade de o preencher, como pugna e pulsão de sobrevivência. Compreendem-se nestes termos o desespero e o excesso evidenciados por Hécuba e por Andrómaca, de certa forma, tão inocentes como inevitáveis. A solução desta confirma os limites da sua visão e a revolta daquela expõe o abismo que a separa de Helena (III, i).

Helena e Príamo

Finalmente importa considerar a conversa entre Helena e Príamo enquanto Tróia arde. Recupera-se o momento na *Ilíada* em que ambos dialogam, olhando o campo de batalha do alto da muralha cujo sentido metafórico esclarece a significação última da beleza de Helena.

Em ambos os textos esta metáfora sugere o distanciamento exacto para alcançar a compreensão plena. A muralha, por ser um lugar alto, sólido, firmado na terra e feito de pedra, é o símbolo daquilo que é intemporal, estável e perene. A perspectiva proporcionada por este lugar

elevado mostra que algo transcende os homens e permite reconhecer a vida como lugar de abertura, de passagem e de travessia. Quem vê desta perspectiva, vê o autêntico sob a opacidade das convenções e das acções desencadeadas por imperativos de sobrevivência e de domínio. A razão e a experiência conduziram Príamo a este entendimento e a sensibilidade gerou idêntica sabedoria em Helena.

No poema homérico, Príamo interpela Helena com ternura e compreensão, aliviando-a de culpa (III, vv. 161-164), e nota que o guerreiro não é só aquele que pugna, mas também é um belo homem (III, v. 169). Em *King Priam*, a necessidade de Príamo saber se Helena se sentiu ternamente tratada por si simboliza a libertação do seu drama individual e revela três aspectos fundamentais da cosmovisão que transparece desta ópera.

O primeiro constata que o sofrimento é o denominador comum da vida humana. O segundo expressa a ideia de que a beleza desperta a verdade de cada um e o terceiro sugere que a atitude compreensiva de Príamo é um caminho racional que respeita o ciclo dionisíaco, como demonstra o beijo oferecido a Helena (“Have I been gentle with you?”; “Why was that, I wonder? [...]”, III, iv)

Como repetidamente foi dito, Helena somente sabe aquilo que é, sendo isso muito. Pedir que explique as acções de terceiros é excessivo, portanto responde com a fórmula habitual (“I cannot tell, I am Helen.” III, iv).

A sua beleza atravessa as convenções, questionando-as e desencadeando formas de aperfeiçoar esta necessidade humana. Actua ainda como catalisador da verdade interior de quem a contempla, sendo, portanto,

algo genuíno e involuntário, que revela outras perspectivas. A que emana desta conversa é a tranquilidade, que o regresso dos gritos corais do prelúdio enfatiza, lembrando o processo comum de sofrimento e solidão (“[...] the trumpets and drums and cries from the Prelude to Act One return, with ever increasing urgency. Troy is already burning”, III, iv, Didascália).

Sensibilidade e razão encontram-se e reconhecem-se como iguais e indissociáveis. Conhecer sensivelmente, como Helena, é intuir as leis da natureza e o seu efeito em si e no outro. Conhecer racionalmente, como Príamo é compreender que existem forças que transcendem o homem que não são resolúveis por nenhuma convenção, sendo este o entendimento a que chega no auge da aliança entre experiência e razão. A muralha é o lugar onde Dioniso e Apolo, conciliados, atravessam o temporal e contemplam o intemporal. Por isso, Helena de Tróia morre para renascer como Helena de Esparta (“You will go back to Greece”; “Yes.” III, iv).

Conclusão

Concluindo, em relação à parte I, *King Priam* é uma obra heterogénea que faz uso livre da tradição, transportando universais da condição humana, entre os quais se salientam a repetição cíclica como sendo indissociável da existência humana e o conflito como elemento que desencadeia a acção, em particular a tensão entre o universo racional e o irracional. A ambivalência da palavra e das situações origina aquela tensão, como demonstra a utilização da mesma citação em contextos diferentes.

Em *King Priam* mimetiza-se o sofrimento de uma dupla perspectiva. Em primeiro lugar, mostra-se a sua dimensão irreduzível e injustificável,

como sendo inalienável da vida e, em segundo lugar, descortina-se o espaço interior da alma humana como lugar de releitura. Com efeito, este acto racional de Príamo possibilita o achamento do sagrado como revelação inesperada de uma questão vital e íntima, que é sua e, todavia, transcende-o. A morte é o segundo aspecto que se pretende salientar como sendo fundamental na cosmovisão desta ópera, enfatizando-se que estimula e celebra a vida, porque lhe abre o espaço de circulação, onde o engano e a ilusão ('a king') são transfigurados em questões vitais ('a father').

Relativamente à segunda parte, a metáfora do dionisíaco constitui a chave para a determinação da noção do sagrado que está associada a Helena. Esta noção tem que ver com o conhecimento sensível da vida, no seu estado maduro, sendo esta a verdade que Helena conhece como única e inalienável.

Constatou-se ainda que o dionisíaco que a distingue corresponde também ao reconhecimento que nela habita algo transcendente e que a sua vivência consiste em experimentar mais a vida e em aprisioná-la menos na obsessão por uma resposta final que não existe.

Por isso se comparou acção de Helena ao eixo de uma roda, uma vez que esta, sem se mover, possibilita o movimento, à semelhança daquela. Reflecte-se esta possibilidade na constatação da inutilidade de agir e na sintonia com o ciclo da vida e de morte, que também individualizam Helena. Aqui desenha-se uma ética amoral e revela-se a dimensão trágica, que também a distingue.

A beleza que a singulariza é uma unidade triádica em que poder, conhecimento e verdade são e originam beleza. Encanta pela diferença e pela força criativa e horroriza porque expõe a fragilidade humana para se

erguer no solo faminto de recriação perpétua. Todavia, o fascínio que exerce e o temor que suscita originam o confronto com o totalmente estranho ou alteridade totalmente outra.

Como Dioniso, Helena morre e renasce. Morre como Helena de Tróia e renasce como Helena de Esparta, refazendo o ciclo que iniciara morrendo como Helena de Esparta e renascendo como Helena de Tróia.

O mito de Helena em *King Priam* representa a consciência de que a circulação entre a vida e a morte é uma necessidade ontologicamente primeira, o que reforça a defesa de que a sua beleza simboliza o sagrado.

King Priam oferece ampla matéria para inúmeros e diversificados estudos, tal como se pretendeu demonstrar com o enunciado teórico introdutório. Por exemplo, a determinação do trágico que transparece da síntese de tópicos provenientes das concepções do trágico que subjazem a esta ópera, entre as quais se encontram a teorização acerca da tragédia grega feita por Aristóteles na *Poética*, as tragédias de Racine, de Shakespeare e o teatro de Brecht. Outro estudo possível seria a identificação exaustiva de particularidades do Romantismo e do Realismo presentes no *libretto* de *King Priam* e o modo como naquela identificação transparece uma certa forma de compreender a vida, que motiva Clarke a observar os contornos do *novo humanismo*. Uma terceira via de abordagem, com dois focos de incidência, seria demonstrar, analisando as recriações cénicas de *King Priam* ao longo dos anos, as opções que consagram esta ópera como um clássico, no sentido em que o seu conteúdo continua a ter significado para sucessivas gerações, que desde os anos sessenta do século XX a interpelam a fim de mimetizar a sua própria experiência. Deste modo, o segundo ponto

de incidência seria determinar a contribuição que a releitura dos textos gregos clássicos importa para a recriação cénica dos mesmos, uma vez aquela mimese emerge desta reescrita, onde se manifesta a estética de cada época.

Bibliografia

- Blondell, Ruby. 2010. "Bitch That I am': Self-Blame and Self-Assertion in the *Iliad*." *Transactions of the American Philological Association* 140 (1): 1-32.
- Blundell, Sue. (1995) 1999. *Women in Ancient Greece*. London: British Museum.
- Bowen, Meirion. 2013. "Michael Tippett's *King Priam*: Genesis, Achievement and Interpretation." <http://www.m-bowen.com/>.
- Bowen, Meirion. 2014. "How *King Priam* Saved Michael Tippett." *The Guardian*, 7 de Fevereiro.
<http://www.theguardian.com/music/2014/feb/07/how-king-priam-saved-michael-tippett>.
- Clack, Beverley. 2002. *Sex and Death: a Reappraisal of Human Mortality*. Cambridge: Polity Press.
- Clarke, David. 2001. *The Music and Thought of Michael Tippett: Modern Times and Metaphysics*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Eliade, M. 1978. *L'Épreuve du Labyrinthe: Entretiens avec Claude-Henri Rocquet*. Paris: Belfond.
- Ewans, Michael. 2007. *Opera from the Greek: Studies in the Poetics of Appropriation*, Aldershot: Ashgate.
- Figueira, Ana Rita Barros. 2014. *King Priam de Michael Tippett: Épica, Tragédia e Perdão*. Diss. de Mestrado, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

- Goñi Zubieta, Carlos. 2005. *Alma Femenina: La Mujer en la Mitología*. Madrid: Espasa.
- Harrisson, Rowena. 2002. "Homeric Resonance: *King Priam* and the *Iliad*." In *Michael Tippett: Music and Literature*, edited by Suzanne Robinson, 215-234. London: Ashgate.
- Kemp, Ian. 1987. *Tippett: the Composer and the Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Norrington, Roger. 1985. *King Priam, by Michael Tippett*. Halle: Arthaus Musik, cop. DVD.
- Kristeva, Julia. (1991) 1994. *Strangers to Ourselves*. Traduzido por Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press.
- Lefkowitz, Mary. 2007. *The Heroic Women of Greek Epic*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Lévinas, Emmanuel. 1977. *Du Sacré au Saint: Cinq Nouvelles Lectures Talmudiques*. Paris: Minuit.
- Mann, W. 1965. "The Operas: An Allegory and An Epic." In *Michael Tippett: A Symposium on His Sixtieth Birthday*, edited by Ian Kemp, 114-135. London: Faber & Faber.
- Matthews, David. 1980. *Michael Tippett: An Introductory Study*. London and Boston: Faber & Faber.
- Pollard, Rowena Jane. 1995. "From Ancient Epic to Twentieth-Century Opera: the Reinvention of Greek Tragedy in Tippett's *King Priam*." Master's diss., University of Newcastle upon Tyne.

- Pollard, Rowena Jane and David Clarke. 1999. "Tippett's *King Priam* and the Tragic Vision." In *Tippett Studies*, edited by David Clarke, 166-185. Cambridge: Cambridge University Press.
- Schlesinger, Alfred Carey. 1963. *Boundaries of Dionysus: Athenian Foundations for the Theory of Tragedy*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Serra, José Pedro. 1989. *Aspectos do Dionisismo na Literatura Grega*. Diss. Mestrado, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
- Serra, José Pedro. 2006. *Pensar o Trágico*. Lisboa: Gulbenkian.
- Tippett, M. 1985. "King Priam: An Opera in Three Acts." In *The Operas of Michael Tippett*, edited by Nicholas John, 73-91. London: John Calder; New York: Riverrun Press.
- Tippett, Michael. 1974. "The Birth of an Opera." In *Moving into Aquarius*, edited by Meirion Bowen, 50-66. St. Albans: Paladin Books.
- Tippett, Michael. (1998) 2001. "The Midsummer Marriage." In *Tippett on Music*, edited by Meirion Bowen, 185-208. Reimpressão, Oxford: Oxford University Press.
- Whittall, Arnold. 2006 "Is there a choice at all?' *King Priam* and Motives for Analysis." In *Tippett Studies*, edited by David Clarke, 55-77. Cambridge: Cambridge University Press.
- Whittall, Arnold. 1982. *The Music of Britten and Tippett: Studies in Themes and Techniques*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Winkler, John J. 1990. *The Constraints of Desire: the Anthropology of Sex and Gender in Ancient Greece*. New York: Routledge.