

NÃO-LUGAR OU LUGARES OUTROS? NOTAS SOBRE A UTOPIA NO TEATRO GREGO *

*Ao Prof. Doutor Jorge Osório
com amizade e reconhecimento*

1. Porquê o teatro?

O tema aqui proposto pressupõe um ponto prévio: até que ponto será o teatro uma escolha adequada para o desenvolver? De outro modo: será possível estabelecer uma ligação produtiva entre o teatro grego do século V a.C. e a utopia, ou estaremos à procura da proverbial agulha num palheiro, com o acrescido risco de, ainda para mais, estarmos a procurar no palheiro errado?

O problema: o teatro é uma manifestação de proximidade, um espectáculo que *respira* junto do espectador – o pensamento utópico, por seu lado, dá-se bem com o estabelecimento de uma certa distância.

Esse *distanciamento* faz-se, basicamente, através do estabelecimento de uma relação com um *lugar ausente*, um lugar a que se acede por uma descrição, ou seja, pela imaginação: e é, de algum modo, essa ausência que lhe confere alguma credibilidade – a possibilidade, mais ou menos remota, de existir, em algum sítio, ou, se quisermos, em algum não-sítio. A figuração dramática, ao afirmar-se como ilusão, ou seja, como convenção de um fingimento tacitamente aceite, reduz a credibilidade, em termos da evocação desse lugar ausente.

O discurso utópico, é sabido, também pode usar o *diálogo* (embora isso não surja propriamente como uma necessidade interior, mas essencialmente como respeito por um modelo clássico, o do diálogo platónico), o que significa, portanto,

* Uma primeira versão deste trabalho teve divulgação pública a 30 de Abril de 2002, no âmbito de um vasto conjunto de conferências sobre a utopia, apresentadas ao longo do ano lectivo de 2001/2002 na Faculdade de Letras do Porto, por obra do empenho da Prof. Doutora Fátima Vieira.

que faz uso de um mecanismo para-dramático. Em rigor, no entanto, usa-o como *dispositivo de transferência* para um outro lugar, e não como mecanismo de *apropriação* e de *proximidade* em relação ao lugar no qual as figuras do drama se movem.

Fica a pergunta óbvia: pode o teatro lidar com a dificuldade com que se defronta, ao ver-se obrigado a estabelecer uma relação entre dois lugares, aquele onde nos encontramos, como público que assiste, e outro, fruto da ilusão, criado diante dos nossos olhos – é possível transformar este último num não-lugar? Ou, tanto mais que está ainda, no contexto da antiga Atenas, a dar os primeiros passos, está obrigado, acima de tudo, a investir na credibilização dramática daquele lugar que especificamente se preocupa em reinventar?

Sem virar as costas à dificuldade, a justificação que se apresenta para, nesta ocasião, se falar de teatro, nasce de algo mais prosaico: a *centralidade* do fenómeno teatral no contexto da cultura e da literatura gregas, em especial no século V a.C. Parece-me que faz todo o sentido uma aproximação a uma manifestação cultural com um inegável peso, em termos de influência e em termos de envolvimento popular e cívico, para ver o que nela podemos encontrar de discurso de natureza utópica, mesmo que sejam apenas pequenos sinais.

Não deveremos espantar-nos se não encontrarmos sinais de um discurso utópico minimamente desenvolvido. Para nós, que estamos a olhar para estas obras com dois mil e quinhentos anos de distância, o que nelas notamos, a todos os níveis, é a sua função de semente: e a semente, como se compreende, não tem, nem pode ter, a exacta forma da planta que dela vai nascer. No entanto, a semente já tem, potencialmente, tudo aquilo que vai permitir a vida da planta. É desses sinais potenciais que, em rigor, andamos à procura.

Daí que, ao longo deste trabalho, me pareça importante ir sublinhando a noção de lugar: o *topos* grego, o mesmo que encontramos no ‘não-lugar’ de utopia e que, no que ao teatro diz respeito, nos vai conduzir a ‘outros lugares’, ou seja, lugares não propriamente inexistentes, mas, pelo menos, lugares de estranheza, capazes de pôr o espectador em sobressalto.

2. O contexto das representações teatrais: este lugar, outros lugares

Quanto mais não seja por estes dois milénios e meio, entretanto transcorridos, nos terem habituado a tratar o teatro como algo adquirido, é necessário sublinhar que estamos a falar, aqui, do absoluto nascimento do teatro. Uma forma nova de espectáculo, uma forma nova de contar as histórias. E, com ele, o surgimento de um fôlego próprio para a transfiguração, esse momento mágico em que um actor passa a ser outra pessoa, momento a partir do qual, com a cumplicidade dos espectadores, vigora uma segunda verdade, tão poderosa e efectiva como aquela que determina a existência do espectáculo.

O teatro, em Atenas, é um fenómeno que cresce e se afirma *no interior* da realidade democrática da cidade. Note-se, por exemplo, que o decisivo momento em que passamos a encontrar dois actores em cena, ou seja, em que duas personagens podem dialogar entre si, permitindo a (apenas potencial) exclusão do Coro, acontece somente na obra de Ésquilo, segundo o fiável testemunho de Aristóteles¹. Esse é o revolucionário momento em que o teatro, sem deixar de ser um espectáculo de matriz coral, ultrapassa e vence a redoma lírica. Em rigor, este é o seu certificado de existência efectiva. Como acontece com outros momentos fulcrais, seja no percurso histórico da literatura, seja na vida dos seres humanos, é valorizado, muitas vezes, de forma discreta em demasia.

O que está para trás deste momento, com toda a óbvia importância que, naturalmente, possui, é ainda proto-teatro. Na verdade, a questão das origens do teatro, que tem feito correr muita tinta, tem uma importância apenas relativa². Antes de mais porque, por via da escassez de dados fiáveis, se torna um terreno movediço, fugidio, perigoso. Mas, além disso, o peso e a importância relativa das várias perspectivas evocadas tende, consoante o ponto de vista, a canibalizar as restantes e, de caminho, a iludir e obscurecer um aspecto fundamental: o teatro nasce e afirma-se a partir de uma conjugação de factores diversos – no entanto, mais importantes do que esses factores terão sido as circunstâncias, únicas e irrepetíveis, que, num dado momento, permitiram a sua associação³.

¹ *Poética*, 1449 a: “Quanto ao número de actores, foi Ésquilo o primeiro a passá-lo de um para dois, a diminuir a parte do coro e a dar primazia à parte falada.” (tradução de Maria Helena da Rocha Pereira, *Hélade*, p. 430).

² A bibliografia sobre a origem do teatro é vasta e frequentemente contraditória. Indicam-se apenas algumas hipóteses de trabalho: Max Pohlenz – *Die griechische Tragödie*, Göttingen, ²1954 (trad. it.: *La tragedia greca*, Brescia, 1961), cap. I; Arthur Pickard-Cambridge – *Dithyramb, Tragedy, Comedy*, Oxford, 1962; Walter Burkert – “Greek Tragedy and Sacrificial Ritual”, in *Greek, Roman and Byzantine Studies* 7 (1966), pp. 87-121; Jacqueline de Romilly – *La tragédie grecque*, Paris, PUF, 1970, cap. I (trad. port.: *A tragédia grega*, Lisboa, Ed. 70, 2000); Albin Lesky – *Die tragische Dichtung der Hellenen*, Göttingen, ³1972, cap. I (trad. ing.: *Greek Tragic Poetry*, New Haven, 1983); John Herington – *Poetry into Drama*, Berkeley, Univ. of California Press, 1985; Richard Seaford – *Reciprocity and Ritual*, Oxford, 1994; Christiane Sourvinou-Inwood – *Tragedy and Athenian Religion*, Lanham, Lexington Books, 2003. Para o acesso, em tradução inglesa, a muitas das fontes fundamentais, Eric Csapo e William J. Slater – *The Context of Ancient Drama*, Ann Arbor, Michigan U.P., 1995. Sobre toda esta questão da origem do teatro e do seu peso na nossa avaliação do espectáculo que minimamente conhecemos, convirá sublinhar as palavras de Patricia Easterling: “There is no reason why a complex and continuously developing institution should be best explained in terms of an account of its origins.” (Patricia Easterling – “A show for Dionysos”, in P. Easterling (ed.), *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge U.P., 1997, p. 46).

³ Veja-se como essa associação é apresentada em Peter Wilson – “Powers of horror and laughter: the great age of drama”, in O. Taplin (ed.), *Literature in the Greek World*, Oxford, 2001, pp. 70-75.

Claro que podemos, muito brevemente, fazer uma apresentação desses factores, individualizando três:

Em primeiro lugar, o factor religioso. É comum ouvir dizer que o teatro grego era um espectáculo religioso. Eis uma afirmação perigosa, numa civilização onde tudo era religioso e, portanto, na mesma medida, nada era especificamente religioso. Naturalmente que isso não elide a presença de Diónisos, cuja ligação ao teatro era óbvia e indesmentível. Um deus especial, ligado às transformações da natureza e ao vinho, essa bebida que actua sobre o espírito e que provoca alterações de comportamento, que leva o homem a afastar-se de si mesmo. O deus de tudo aquilo que é fluído e passível de mudança. A ligação a Diónisos é um facto – é nos festivais do deus que acontecem as representações, há elementos materiais especificamente dionisiacos nas peças. Poderá, até, ser possível que, no início, determinadas cerimónias rituais tenham desaguado em manifestações de proto-teatro. Mas a verdade é que, nas peças propriamente ditas, Diónisos é essencialmente uma presença em forma de moldura, uma espécie de espírito perturbador⁴.

A isto há que juntar um segundo elemento, de natureza política: no período, extremamente conturbado, que normalmente recebe a designação de época arcaica (séculos VII e VI a.C.), um conjunto de perturbações veio a desembocar, em vários estados gregos, na implantação de regimes tirânicos: estas tiranias, ainda não marcadas, de forma tão nítida, pela conotação negativa que, mais tarde, iria estar associada ao nome, contribuíram fortemente para abalar os poderes tradicionais e para o estabelecimento de um novo centro, associado à *polis* e à sua identidade. Isso passa também pela reorganização dos cultos tradicionais, atitude que, em vários casos, leva os tiranos a apoiarem-se num culto com evidentes raízes populares, como é o de Diónisos, o que naturalmente também se insere numa estratégia de enfraquecimento dos poderes aristocráticos. Em Atenas, por exemplo, é sob o domínio da tirania dos Pisístratos, que os festivais dionisiacos assumem importante carácter nacional. Em suma, há também razões de natureza estritamente política que explicam o avanço do culto de Diónisos e a criação de condições para o crescimento dos festivais teatrais⁵.

⁴ Para uma posição distinta, que sublinha o peso do elemento dionisiaco, vejam-se Richard Seaford e Christiane Sourvinou-Inwood (*op. cit. n.2*).

⁵ Sobre a tirania na idade arcaica grega, vejam-se, entre outros, A. Andrewes – *The Greek Tyrants*, London, ²1958; H. Berve – *Die Tyrannis bei den Griechen*, München, 1967; Claude Mossé – *La tyrannie dans la Grèce antique*, Paris, 1969; José Ribeiro Ferreira – *A Grécia antiga*, Lisboa, Ed. 70, 1992, pp. 41-80; James McGlew – *Tyranny and Political Culture in Ancient Greece*, Ithaca, NY, 1993.

O terceiro elemento, literário ou mítico, é tão ou mais importante do que os anteriores: há uma longa tradição mítica que, ao ser retomada e tratada nesta nova forma de espectáculo, lhe vai dar um imenso manancial de temas e uma capacidade de evolução virtualmente infinita. É esta fonte de temas que confere à tragédia a vastidão de possibilidades de que desfruta.

A comédia, pelo seu lado, um espectáculo com afirmação mais tardia e cuja importância nunca igualou a da tragédia, tem uma origem mais popular, ligada a festejos que se prendem com a renovação da natureza e com a celebração da vida. Mas a comédia que efectivamente conhecemos é já, também, um produto da afirmação do regime democrático, quer pela forma como usa a liberdade de expressão, quer pelo facto de os assuntos da *polis* estarem no centro das suas preocupações.

O pouco que sabemos das origens não nos ajuda a esclarecer o ponto de chegada – a inversa é igualmente verdadeira: há um evidente divórcio entre estes dois momentos, separados por um enorme buraco negro, um abismo que não conseguimos preencher.

Há, no entanto, outros elementos contextuais a ter em conta. Antes de mais, a própria respiração da época. Na cidade de Atenas, durante o século V a.C., viveu-se um período vertiginoso, durante o qual, em cerca de cem anos, a cidade ascendeu a potência pan-helénica e foi, depois, derrotada numa terrível guerra entre gregos, ao mesmo tempo que afirmava um regime político, para a época inovador e revolucionário, e se deixava engolir pelos defeitos desse regime. A nível cultural, abria-se caminho a um novo género literário, o dramático, que se consolidava de forma irreversível, enquanto, no que concerne ao pensamento, se criava espaço para um racionalismo que, ao pôr em causa as verdades de toda a consciência mítica anterior, rasgava espaço para novas correntes de pensamento que o século seguinte veria afirmarem-se de forma cabal.

O teatro, como se viu, faz parte deste caldo de incessantes mudanças. Se, por um lado, é resultado, por outro é, também ele, agente deste imparável caleidoscópio. Num tempo em que as coisas mudam muito depressa, o teatro não deixa de ser uma evidente *porta aberta*⁶.

A absoluta liberdade criadora tem de ser olhada, no entanto, sem que se percam de vista os seus limites. A noção, eminentemente moderna, que nos leva a associar o teatro à figura de um criador (o autor, o encenador, por vezes ambos), ainda que

⁶ Interessante e polifacetada aproximação à constante ebulição desta época e às suas consequências culturais em Deborah Boedeker e Kurt Raafia (eds.) – *Democracy, Empire, and the Arts in Fifth-Century Athens*, Cambridge Ms., Harvard U.P., 1998.

não deva ser completamente afastada do universo ateniense, é limitada por aspectos que devemos considerar. Destacarei três:

Em primeiro lugar, o facto de as representações teatrais decorrerem apenas nos festivais de Díónisos, ocasiões públicas devidamente regulamentadas, no contexto das quais o teatro partilhava o protagonismo com várias outras cerimónias de carácter religioso e político. O festival mais importante, as Grandes Dionísias ou Dionísias Urbanas, veio a tornar-se, muito rapidamente, numa espécie de *montra* de Atenas, do seu regime político, do seu poder perante os aliados. Eis um primeiro espertilho a condicionar a liberdade dos autores⁷.

Em segundo lugar, o carácter colectivo que pautava a concepção de cada um dos espectáculos. Este factor não autoriza que se oblitere a noção de autoria, mas deve obrigar-nos a considerar os elementos concretos que a limitam: o financiamento de tudo o que respeitava a um elemento essencial e definidor do espectáculo, o coro, estava entregue a um conjunto de cidadãos proeminentes, um por autor. Esta figura, o *choregos*, faria certamente depender da sua liberalidade muito do peso e importância do espectáculo a apresentar, e não será arriscado aventar que, em muitas situações, o interesse do *choregos* não seria propriamente literário⁸. Para lá desta intervenção determinante, há que considerar, naturalmente, a presença dos próprios elementos do Coro, dos actores, ou seja, de um conjunto de filtros que, em maior ou menor grau, condicionaria o percurso entre o acto criativo do dramaturgo e aquele que viria a ser o resultado final, diante dos olhos dos espectadores.

Finalmente, não pode esquecer-se que os festivais de teatro, em Atenas, eram competitivos, ou seja, lutava-se por um prémio, por uma vitória. Quem quer ganhar está, naturalmente, obrigado a agradar a um grande número – para mais, quando o desejo de vitória ultrapassa o autor e se estende, também, ao seu *choregos* e a todos os outros envolvidos. O desejo de vencer, na antiga Grécia como nos nossos dias, obrigaria a concessões, à busca de um denominador comum, o que constituiria um óbvio limite.

Em suma, é necessário sublinhar que o teatro, em Atenas, como espectáculo inscrito em cerimónias oficiais e mobilizador de grande parte dos cidadãos, se sujeita a constrangimentos vários, e, por isso, mesmo quando é desafiador e catalizador de tensões, não deixa de estar preso a específicas circunstâncias de tempo e lugar que não podem ser ignoradas.

⁷ Sobre os festivais, continua ainda a constituir referência a obra de Arthur Pickard-Cambridge – *Dramatic festivals of Athens*, Oxford, ²1988. A recente obra de Christiane Sourvinou-Inwood, já citada, é exemplo de mais uma tentativa de reconstituir o funcionamento das Grandes Dionísias.

⁸ Sobre o *choregos* e a *choregia* veja-se Peter Wilson – *The Athenian Institution of the Khoregia*, Cambridge U.P., 2000.

3. A tragédia: a exposição de um lugar interior

A tragédia grega, como é sabido, vai buscar os seus temas a lugares conhecidos e reconhecíveis do mundo mítico do passado – que, para os Gregos, se confundia com a realidade histórica⁹.

O que a tragédia traz de radicalmente novo, mercê do seu específico dispositivo formal, é uma reinvenção desse larguíssimo fundo mítico. As figuras míticas, agora, estão diante dos espectadores, fazem ouvir a sua voz, respiram e agem no teatro, criando um tipo de envolvimento que, ao aproximar o público do espectáculo, potencia, pela proximidade, o desenvolvimento de uma relação emocional mais profunda.

A nova relação que o teatro instaura constrói de raiz a sua própria verdade. A ilusão do teatro parte de uma convenção aceite pelos intervenientes e apenas funciona devidamente a partir da completa aceitação dessa convenção, ou seja, a partir do momento em que o público acredita na verdade da mentira que lhe está a ser apresentada. O confronto entre verdade e mentira, os perigos de uma mentira que se faz passar por verdade, são tópicos fundamentais de uma discussão que atravessa todo o século V ateniense, em relação à qual o teatro é um parceiro fundamental¹⁰.

Se é certo, como já foi dito, que existe na representação teatral uma muito maior proximidade das figuras do mito, essa redução da distância, contribui, naturalmente, para lhes diluir o mistério, para mais num espectáculo que é, todo ele, um modelo de concentração, no que respeita às figuras, no que respeita ao espaço onde se movimentam. O discurso que cria outros lugares e minuciosamente os constrói parece, pois, asfíxiado por essa quase tangibilidade. Uma asfixia que parece acentuar-se pelo reduzido número de mitos explorados, um património

⁹ Além das obras já citadas, atente-se nestas outras abordagens recentes à tragédia grega: Oliver Taplin – *Greek Tragedy in Action*, Berkeley, Univ. California Press, 1978; Simon Goldhill – *Reading Greek Tragedy*, Cambridge U.P., 1986; John Winkler e Froma Zeitlin (eds.) – *Nothing to Do with Dionysus?*, Princeton U.P., 1990; Rush Rehm – *Greek Tragic Theatre*, London, Routledge, 1992; M.S. Silk (ed.) – *Tragedy and the Tragic*, Oxford, 1996; Christopher Pelling (ed.) – *Greek Tragedy and the Historian*, Oxford, 1997; David Wiles – *Greek Theatre Performance. An Introduction*, Cambridge U.P., 2000; Rush Rehm – *The Play of Space. Spatial Transformation in Greek Tragedy*, Princeton U.P., 2002.

¹⁰ Tal como tantos outros temas, esta questão da verdade e da mentira foi largamente debatida muito por influência dos chamados sofistas, um conjunto de figuras que, na segunda metade do século, ganha especial importância no universo ateniense, ao dedicar-se ao ensino (pago, para escândalo das boas consciências) do manejo da linguagem e da argumentação, armas fundamentais no contexto do regime democrático. Sobre estas figuras, vejam-se, por exemplo, W. Guthrie – *The Sophists*, Cambridge U.P., 1971; G. Kerferd – *The Sophistic Movement*, Cambridge, 1981; Jacqueline de Romilly – *Les grands sophistes dans l'Athènes de Périclès*, Paris, Ed. de Fallois, 1988.

maleável e capaz de múltiplas reinterpretações, mas, ainda assim, relativamente curto¹¹.

É por isso que pode afirmar-se que a busca de um outro lugar – não será propriamente um não-lugar – representa, no teatro trágico, antes de mais, a busca de um reposicionamento das figuras do mito. Há um caminho, nem sempre linear, que pressupõe uma viagem de fora para dentro, em direcção ao interior da personagem, e esse é, no contexto ateniense, um outro-lugar, tremendamente parecido com um não-lugar. Não é uma viagem apenas em direcção ao mundo interior em sentido psicológico, é uma viagem em que se faz um contraponto entre o mundo exterior, o mundo da vida cívica, e o mundo de dentro de casa, onde se jogam outros sentimentos, habitualmente adormecidos na vivência social¹².

O fundamental elemento, que traça a fronteira e, em simultâneo, convida à sua transposição, é a máscara. Trata-se, indiscutivelmente, de um dispositivo do culto de Díónisos, mas, a partir do momento em que é usada para a individualização de uma identidade, ganha um valor específico como signo próprio da linguagem teatral. E se, antes de mais, funciona como disfarce e garantia de uma outra identidade ('agora, com a máscara, passo a ser outro e a agir como outro', para pôr a questão em termos simples), a máscara vem a representar, em simultâneo, a porta de acesso e a barreira que nos impede de completamente aceder a esse mundo interior. A boca aberta da máscara, como já tem sido dito, deixa-nos adivinhar um mundo que nos chega por palavras e gestos, mas apenas entreabre uma porta que, na rigidez de uma expressão que não muda, somos obrigados a completar com a imaginação.

O teatro trágico, aliás, é fértil na apresentação de outros lugares. Veja-se o caso dos múltiplos relatos de Mensageiros, longas narrações de acontecimentos que decorrem fora de cena, seja num espaço exterior mais ou menos distante, seja no interior dos palácios, inacessível ao olhar. Recupera-se, nesses momentos, fruto também da natural dificuldade em *representar* acontecimentos mais complexos, o prazer de ouvir extensas narrativas que fazia parte dos hábitos atenienses.

¹¹ A redução do número de mitos efectivamente usados, numa espécie de selecção natural, não passou despercebida a Aristóteles (*Poética*, 1453b): "A princípio os poetas desenvolviam os mitos que lhes surgiam; agora compõem as mais belas tragédias em volta de um pequeno número de casas como a de Alcmeón, Édipo, Orestes, Meleagro, Tiestes e Télefo e de outros a quem sucedeu sofrer ou causar desgraças terríveis." (tradução de Maria Helena da Rocha Pereira, *Hélade*, p. 433).

¹² A questão espacial é discutida, por exemplo, em Ruth Padel – "Making Space Speak", in Winkler e Zeitlin, *Nothing to Do with Dionysus?* (n. 9), pp. 336-365; David Wiles – *Tragedy in Athens: Performance Space and Theatrical Meaning*, Cambridge U.P., 1997 e Rush Rehm – *The Play of Space* (n. 9).

Mas é, acima de tudo, o espaço fechado que, com a tragédia, chega à luz do dia. Não se trata, como é óbvio, de expor as minudências do mundo doméstico, mas de um arrastar para o exterior de fragmentos de um espaço reservado, num movimento em que a colocação, convencional, de uma cena à porta de um palácio é, muitas vezes, um simulacro de interioridade – por vezes é mesmo o interior que avança cá para fora, sem disfarces, em situações extremas.

Se o interior da casa é, por excelência, o espaço da mulher, esse *outro-lugar* que é o mundo feminino ganha também um inusitado peso na tragédia grega. Tal não significa, longe disso, que a mulher esteja ausente do mundo do mito. Ela ocupa, logo desde o início – a par com uma visão tradicional, também presente –, a posição de representante de uma difusa ameaça e de habitante de um território incompreensível. Basta lembrar o mito de Pandora, presente de todos os deuses, a mulher oferecida aos homens como castigo do desafio de Prometeu¹³. Ou Helena, cuja beleza foi a causa de uma guerra terrível e conduziu à perdição de Tróia. O que a tragédia acrescenta a esta tradição é o facto de lhe dar voz e figuração. Este território obscuro, que o homem não domina nem entende, ganha aqui uma visibilidade extrema, já que a ameaça ganha vida diante do público.

Deste ponto de vista, seria de especial interesse podermos responder cabalmente à questão acerca da presença ou não das mulheres atenienses entre o público do teatro. A diferença não é despicienda: afinal, até que ponto seria este um olhar exclusivamente masculino sobre esse outro desconhecido continente? A própria natureza do espectáculo, que se organizava de forma especialmente inclusiva no que ao público dizia respeito, ganha distintas cores, caso possamos estar a falar de um (vastíssimo) clube de cavalheiros, ou, por outro lado, de um olhar feito em partilha com as mulheres da cidade. Embora a maioria das opiniões pareça inclinar-se para a efectiva presença das mulheres, a questão continua a merecer tratamento cauteloso e não está, de facto, resolvida¹⁴.

Mas é no texto das peças que esse outro lugar, o universo feminino, ganha espaço e deixa marcas. Um exemplo evidente é a forma como evolui o tratamento

¹³ Hesíodo, *Trabalhos e Dias*, vv. 42-105.

¹⁴ Tratamentos relativamente recentes, e contextualizados, do tema são A. Podlecki, “Could Women Attend the Theatre in Ancient Athens”, in *Ancient World* 21 (1990), pp. 27-43; J. Henderson, “Women and the Athenian Dramatic Festivals”, in *Transactions of the American Philological Association* 121 (1991), pp. 133-147; Simon Goldhill, “Representing Democracy: Women at the Great Dionysia”, in R. Osborne e S. Hornblower (eds.), *Ritual, Finance, Politics*, Oxford, 1994, pp. 347-369. A corrente majoritária parece defender a presença das mulheres (veja-se Henderson, ou, mais recentemente, a forma taxativa como Sourvinou-Inwood (*op. cit.*, pp. 177-184) defende esta posição), mas tenham-se em conta as objecções de Goldhill e, de forma mais breve, de Peter Wilson (n. 3), pp. 109-114.

do mito que narra a vingança dos filhos de Agamémnon sobre a mãe, Clitemnestra, e sobre o amante desta, Egisto. Enquanto em *As Coéforas*, de Ésquilo, a trama se centra na figura de Orestes e na forma como este assume a terrível decisão de cometer o matricídio, nos outros dois trágicos o contexto da vingança desloca-se da figura do homem (Orestes) para a da mulher (a sua irmã, Electra). Em Sófocles (*Electra*), centrada ainda na esperança e desespero de Electra, ansiosa por um Orestes que tarda em regressar; em Eurípides (*Electra*), de modo ainda mais radical, através de uma efectiva substituição – é Electra, em vez de Orestes, quem conduz os acontecimentos – que subverte completamente o código heróico.

O teatro trágico, na verdade, deixa um rasto de figuras femininas marcantes, capazes de perdurar na tradição literária ocidental e que se tornam, de algum modo, ícones de posições desafiadoras ou malsãs, outras vezes apenas intimidantes. Bastará citar dois ou três exemplos:

Antígona, a jovem que, na tragédia de Sófocles, desafia o poder, num contexto que é, ao mesmo tempo, religioso e político. É um desafio obstinado, a muitos títulos incompreensível, pela dissonância em relação à típica posição de recato e recolhimento femininos, como o prova o revelador contraste com a irmã Ismena.

Medeia, a mulher ameaçadora, que, na tragédia de Eurípides, ao ver-se traída, mata os próprios filhos, ou seja, destrói a descendência do homem, tocando num dos pontos fracos do universo masculino, a questão da maternidade, esse mistério exclusivamente feminino, que o homem não consegue controlar. Poderá objectar-se que Medeia é essencialmente a feiticeira, com terríveis poderes, mas o que pesa, neste caso, é que ela também seja mulher¹⁵.

Fedra, a representação pública do domínio avassalador da paixão, num percurso que, nos dois *Hipólitos* compostos por Eurípides, vai no sentido de minimizar o escândalo causado por uma versão inicial demasiado ousada. Mas o que vemos é uma figura feminina cuja virtude desaba diante do poder esmagador de Afrodite. E o seu diálogo com a Ama, na peça conservada, é um exemplo nítido da colocação à luz do dia de uma cena que pertencia por direito ao recato das paredes domésticas.

Ou ainda, exemplo final, Helena, essa figura de insuportável beleza, cuja perfeição física já nos Poemas Homéricos caminha a par do sofrimento (*Iliada*, III, 146-160). Por um lado, encontramos a sua imagem tradicional, por exemplo em *As Troianas* de Eurípides, onde a vemos defender a sua conduta com todos os

¹⁵ Manuel Oliveira Pulquério afirma que “Medeia não é apenas ou fundamentalmente mulher” (M.O. Pulquério, “O grande monólogo da Medeia de Eurípides”, in *Medeia no drama antigo e moderno*, Coimbra, INIC, 1991, p. 33), mas, sendo tal afirmação sustentável, não deixa de ser também verdade que o poder ameaçador e circular que Medeia tem sobre os filhos (o de os gerar e dar à luz e o de os destruir) se apresenta, ao olhar masculino, como algo *exclusiva e pavorosamente feminino*.

ingredientes consagrados pela tradição mitológica, numa argumentação que, imediatamente a seguir, é estilizada pelo discurso racionalizante de Hécuba, num violentíssimo contraste em que dois mundos distintos, o do mito e o da realidade, se cruzam sem efectivamente se tocarem. Por outro, é também a figura de Helena que permite abordagens que provam a elasticidade do discurso mítico, como acontece na *Helena* de Eurípides, onde a rainha de Esparta é colocada num outro lugar, o Egipto, isenta de responsabilidades, já que para Tróia seguira, afinal, uma imagem sua – e a guerra fora feita, portanto, em torno de um simulacro, uma absoluta falsidade.

Mas a tragédia pode também levar essa busca de distintos lugares a outros extremos. Regressemos à *Electra* de Eurípides e pensemos no cenário diante do qual decorre a peça. Não é já a fachada do palácio de Argos, no qual governam o usurpador Egisto e a sua amante Clitemnestra. O cenário é a cabana pobre de um Agricultor, com o qual foi obrigada a casar a jovem princesa Electra. É um cenário de pobreza, em torno do qual Electra ferve projectos de vingança e mastiga uma raiva longamente adubada. Mas é isso que, ao mesmo tempo, coloca em causa os valores de toda a tradição mítica e os subverte, num contexto no qual a vingança se deixa tomar por instintos demasiado humanos.

Em suma, se é certo que a tragédia não dá o decisivo passo na direcção de um não-lugar, o seu percurso de afirmação faz-se, essencialmente, através do tratamento de um fundo mítico, sucessivamente reposicionado e reinventado, com a exploração de outros lugares, lugares de transgressão – afinal um espaço privilegiado para a cidade lidar com as suas emoções e com os seus medos. A reinvenção dos mitos, num circuito paradoxalmente fechado, acaba por ganhar a força de um desafio emocional, onde as acções dos homens e alguns dos seus lugares secretos são levados ao extremo do compreensível e do suportável. Não é ainda a utopia, mas, para lá chegar, terá sido necessário ver estas estradas previamente abertas.

4. A comédia como espaço de liberdade

A comédia, género que, para os gregos, era inquestionavelmente inferior à tragédia, ocupava, no entanto, uma destacadíssima posição no que concerne à liberdade criativa. A libertação em relação às cadeias do património mítico, por um lado, o espírito do regime democrático e a liberdade de expressão a ele associada, por outro, faziam da comédia o género criativo por excelência e, ao mesmo tempo, uma das válvulas de escape pelas quais o regime acertava os sobressaltos da sua respiração¹⁶.

¹⁶ Sobre a Comédia Antiga ateniense vejam-se, entre outros: K.J. Dover – *Aristophanic Comedy*, London, 1972; Francisco Oliveira e Maria de Fátima Silva – *O teatro de Aristófanes*, Coimbra, FLUC, 1991; Douglas MacDowell – *Aristophanes and Athens*, Oxford, 1995; Erich Segal (ed.) – *Oxford Read-*

É esse tipo de liberdade criativa que ressalta de um fragmento do poeta cómico Antífanos, muitas vezes citado, em que se vê como os autores de comédia faziam nascer as suas intrigas do nada, ausentes que estavam as referências de natureza mítica que serviam de baliza aos criadores e espectadores da tragédia¹⁷. Pode afirmar-se, por isso mesmo, que a comédia é um espaço pujante de invenção, em relação à qual é de absoluta justeza destacar o espírito criativo que fez brotar intrigas de uma originalidade absoluta, quer as vejamos pelo padrão da época, quer, até, segundo padrões actuais.

Repare-se, por exemplo, em duas das onze comédias de Aristófanes que o tempo conservou e veja-se como é, desde logo, pela qualidade da inventiva, ao nível da intriga, que merecem ganhar um estatuto imorredouro. Em primeiro lugar *Os Acarnenses*, a mais antiga comédia conservada deste autor, na qual um cidadão ateniense, Diceópolis, descontente com as agruras de uma guerra (a do Peloponeso) que parecia não ter fim, resolve estabelecer, para si próprio e para a sua família, umas tréguas particulares com o inimigo. Enquanto todos os outros continuam sujeitos ao sofrimento da guerra, o nosso protagonista aproveita as delícias da sua paz privada. É uma ideia de intriga absolutamente notável e, convém sublinhá-lo, tremendamente moderna, nestes tempos em que o peso da guerra continua a atravessar o quotidiano da humanidade. Ou ainda, em segundo lugar, o enredo de *Lisístrata*, outra comédia atravessada pelas preocupações com a guerra, na qual as mulheres de Atenas decidem decretar uma greve às suas obrigações conjugais, também em matéria de sexo, a não ser que os homens abandonem as actividades de Ares. É difícil imaginar outra forma de luta com maiores probabilidades de sucesso... É, pois, em primeiro lugar neste espaço de absoluta liberdade criativa que devemos procurar o elemento definidor da comédia ateniense.

É necessário sublinhar devidamente que a comédia evolui num específico contexto de festa. Na sua origem, como vimos, estão os cortejos licenciosos que

ings in Aristophanes, Oxford, 1996; Maria de Fátima Silva – *Crítica do teatro na Comédia Antiga*, Coimbra, JNICT, 2^a1997; Gregory Dobrov (ed.) – *The City as Comedy. Society and Representation in Athenian Drama*, Chapel Hill, Univ of North Carolina Press, 1998; Pascal Thiery – *Aristophane et l'ancienne comédie*, Paris, PUF, 1999; M.S. Silk – *Aristophanes and the Definition of Comedy*, Oxford, 2000; Niall Slater – *Spectator Politics. Metatheatre and Performance in Aristophanes*, Philadelphia, Univ of Pennsylvania Press, 2002.

¹⁷ Alguns extractos do fragmento de Antífanos, na tradução de Maria Helena da Rocha Pereira (*Hélade*, p. 425): “Sorte tem em tudo a tragédia: / é um poema em que o argumento / é conhecido dos espectadores, / mesmo antes de alguém falar. De modo que / basta o autor fazer uma alusão. Que eu diga apenas / “Édipo”, e já sabem tudo o mais: que o pai era Laio, / a mãe Jocasta, quem eram as filhas, os filhos, / o que é que ele sofreu, o que fez. (...) / Nós [os autores de comédia] não temos nada disso, mas força é / que tudo inventemos, nomes novos, o que se passou antes, / a situação actual, a mudança de fortuna, / o prólogo.”

celebravam a renovação cíclica do mundo natural e a sua pujança criadora. Dessa original vivacidade sobram ainda, na comédia de Atenas, a festa, a cor, as palavras licenciosas, os coros de animais, ou seja, um ambiente colorido e vistoso que faz deste espectáculo teatral aquilo que, por definição etimológica, deve também ser: uma celebração para os olhos de quem assiste. As posteriores preocupações de natureza política, encorajadas pela própria natureza do regime, acabam por enquadrar-se harmoniosamente neste conjunto.

A comédia de Aristófanes deixa-nos entrever alguns sinais de algo a que, possivelmente, já poderemos chamar discurso utópico. Irei deter-me brevemente em dois exemplos: as peças *As Aves* e *As Mulheres na Assembleia*¹⁸.

No primeiro caso, temos, bem à vista, um motivo fundamental do discurso utópico, tal como o viremos a encontrar posteriormente: a fundação de uma nova cidade. Pistetero e Evélpides, os protagonistas, saem de Atenas e intentam fundar, entre as aves, uma cidade que fica situada exactamente entre o mundo dos deuses e o dos homens. É nesse lugar intermédio que se vão interceptar as oferendas dos homens para os deuses, e ameaçar a forma como estes últimos viviam. Mas o centro da peça assenta, essencialmente, sobre a forma como esta nova cidade, este novo poder, se relaciona com os já existentes, o dos homens e o dos deuses, e como esse reequilíbrio de poderes se encaminha para um final festivo, simbolizado nas bodas que encerram a peça. Por outro lado, as figuras das várias aves e toda a sua simbologia remetem essencialmente para um mundo de fantasia, e não propriamente para a construção de uma outra realidade credível.

A segunda comédia aqui apontada como breve exemplo, embora também ofereça uma nova organização social, assenta, de forma mais nítida, num dispositivo de inversão de valores. Neste caso são as mulheres que, disfarçadas de homens¹⁹, resolvem tomar o poder, aproveitando as horas matinais de uma *ekklesia* ainda ensonada. A partir daí, gera-se um conjunto de situações cómicas, assentes no esticar até ao extremo a noção de igualdade sobre a qual ancorava, apesar dos inúmeros sobressaltos, o regime ateniense. É a liquidação da propriedade e da individualidade,

¹⁸ Sobre a utopia em Aristófanes, veja-se a parte I da obra editada por Gregory Dobrov (n. 16) e, também, Froma Zeitlin – “Aristophanes: the performance of utopia in the *Ecclesiazousae*”, in S. Goldhill e R. Osborne, *Performance Culture and Athenian Democracy*, Cambridge U.P., 1999.

¹⁹ Nas condições específicas de apresentação do teatro grego isto gera uma situação que, aos olhos modernos, chama a atenção: trata-se de actores homens a desempenhar o papel de mulheres que se disfarçam de homens. Esta circularidade, que nos deixa, hoje em dia, um pouco tontos, faria todo o sentido numa sociedade onde era impensável as mulheres acederem à representação. Naturalmente, isto sublinha, de novo, a importância de sabermos se estamos ou não diante de um clube de homens a assistir às representações, ou, por outro lado, diante de uma audiência partilhada, mesmo que desigualmente, pelos dois géneros – e tal facto não é tão marginal como eventualmente se poderá pensar.

a colocação de todos os bens num fundo comum, a partilha de tudo, incluindo os favores amorosos, com a natural discriminação positiva em relação aos menos bafejados pela beleza, ou apenas vítimas da passagem do tempo²⁰. Esta comédia permite, no entanto, estebelecer um nexu com o que Platão afirma na *República*, especialmente no livro V, a respeito do estatuto das mulheres e dos filhos. Mais do que determinar influência relativas, interessa sublinhar que esta abordagem espelha, certamente, o facto de estes tópicos circularem em Atenas e serem objecto de discussão alargada. O que é certo, também, é que Aristófanes lhes vai pegar pelo lado mais risível, mas passível de ridicularização²¹.

No caso de ambas as comédias citadas, e parece-me ser este o aspecto mais importante a sublinhar, trata-se de intrigas que vivem, acima de tudo, de dispositivos *reactivos*, em que o mais importante é aquilo que efectivamente existe e contra o qual se reage. O discurso utópico, por outro lado, é um discurso de busca, permanentemente *construtivo*, um discurso de superação e de criação, mais do que de rejeição. Às sementes do discurso da utopia que aqui encontramos, materializadas em tópicos a que o futuro conferiria pujante fortuna, falta, pois esse decisivo elemento, a capacidade de erguer algo, mais do que trabalhar em roda dos erros do mundo que já existe.

5. Notas finais

O teatro, no momento em que, pela primeira vez, abriu os olhos para o mundo, apareceu já com uma forma surpreendentemente adulta. Procurou novos temas, tratou temas antigos na sua específica linguagem, emocional e próxima, elevou a festa e a criatividade a uma nova forma de espectáculo. Mobilizou toda a *polis* e tornou-se num dos pontos fulcrais do exercício da cidadania. Tanto a nível de preocupações temáticas como a nível formal, procurou outros lugares, evoluiu, respondeu a si próprio, parodiou-se, reinventou-se, em exercícios tanto de superação como de autofagia. Não adormeceu, nunca. Esse não-lugar, esse projecto de mundo ideal a construir, não o tentou. Mas, aqui e além, foram ficando espalhadas pequenas sementes. É isso, afinal, que distingue a literatura que efectivamente conta: o seu permanente diálogo com o futuro.

Jorge Deserto

²⁰ Repare-se como a questão da discriminação positiva, alvo de recentes discussões, num interessante movimento de refluxo em relação aos objectivos iniciais, tem, afinal, antepassados tão longínquos.

²¹ Sobre o tema veja-se a introdução de Aristófanes, *As mulheres no parlamento* (introdução, tradução e notas de Maria de Fátima Silva), Coimbra, INIC, 1988.