



Teatro do Mundo

O Teatro na Universidade
Ensaio e Projecto



DEPER



FLUP
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA

Iricup

U.PORTO

NÚCLEO DE ESTUDOS
LITERÁRIOS

NEL
U.PORTO
UNIVERSIDADE DO PORTO



FUNDAÇÃO
CALOUSTE
GULBENKIAN

FCT

Fundação para a Ciência e a Tecnologia
AGÊNCIA NACIONAL DE CIÊNCIA E TECNOLOGIA

CEJE

Título

Teatro do Mundo
O Teatro na Universidade: Ensaio e Projecto

Edição

Faculdade de Letras da Universidade do Porto



Execução Gráfica

SerSilito – MAIA

Tiragem

500 exemplares

Depósito legal

252749/07

ISBN

978-989-95312-0-8

O Teatro Greco-Latino na tradição dramática do Ocidente

Belmiro Fernandes Pereira

Universidade do Porto

O título da minha intervenção carece de subtítulo que a traga aos seus modestos propósitos; na verdade, as notas que se seguem, sobre a presença do teatro Greco-Latino na cultura ocidental, pretendem apenas delinear linhas de pesquisa que justifiquem a colaboração dos docentes do grupo de estudos clássicos da Faculdade de Letras do Porto no projecto que ora se apresenta.

Têm estes classicistas orientado o seu trabalho de investigação sobretudo em três áreas: a filosofia moral, a retórica, o teatro. Ana Maria Ferreira prepara tese de doutoramento sobre as *Vidas* de Plutarco, riquíssimo manancial que, como se sabe, muito aproveitou a não poucos dramaturgos europeus. Manuel Ramos estuda a oratória e a retórica de Quatrocentos em textos de Jean Jouffroy e, sobre os discursos do embaixador enviado pela duquesa da Borgonha a D. Afonso V, apresentará em breve a sua dissertação de doutoramento; da retórica do período seguinte ocupei-me eu próprio em *Retórica e eloquência em Portugal na época do Renascimento* (Coimbra, 2005), tema que, subsidiariamente, me levou a rastrear a presença do teatro de Terêncio na pedagogia humanista. Maior contributo, no entanto, têm dado aos estudos teatrais os colegas Jorge Deserto e Marta Várzeas; depois de *Figuras sem nome em Eurípides* (Lisboa, Cosmos, 1998), Jorge Deserto está prestes a concluir o seu trabalho de doutoramento com um estudo sobre *Electra e Orestes em Eurípides*; de Marta Várzeas temos *Silêncios no teatro de Sófocles* (Lisboa, Cosmos, 2001) e a dissertação de doutoramento intitulada *A força da palavra no teatro de Sófocles: entre retórica e poética* (Coimbra, Faculdade de Letras, 2005).

Que o texto dramático dos antigos gregos e latinos interessa a um número cada vez maior de estudiosos atestam-no não só cuidadas edições, como a bibliografia imensa que todos os anos se acumula e a constante renovação de perspectivas e abordagens; mas, tão ou mais importante, pois por vezes a proliferação crítica pode obnubilar a literatura, no caso do drama antigo comprovam também a sua pervivência e vitalidade a quantidade de traduções ou de obras de divulgação e, mais ainda, frequentes

representações, quer em iniciativas isoladas, quer em festivais de teatro clássico. Na verdade, sobretudo no que respeita ao teatro greco-latino, muito importa que a produção de espectáculos e a investigação académica se complementem e que cada vez mais comuniquem entre si, única forma, talvez, de obviar a que a cultura de massas – desta nossa sociedade das distrações, que, no dizer de Fumaroli, perdeu o sentido do *otium*, da *skolê* – reduza obras-primas do passado, perdida a memória da sua função, a objectos sem vida, ainda que venerados.

A actualidade do drama greco-latino entre nós ficou mais nítida com a publicação dos três primeiros volumes de *Representações de teatro clássico no Portugal contemporâneo* (Coimbra, 1998-2004), resultados de um projecto em curso dirigido por Maria de Fátima Sousa e Silva. Têm colaborado neste valioso levantamento investigadores que são ou foram docentes da Faculdade de Letras do Porto; refiro-me a Ana Paula Quintela, Carlos Morais, Marta Várzeas e Jorge Deserto. Contemplando todo o tipo de espectáculos apresentados em Portugal por grupos nacionais ou estrangeiros, profissionais ou amadores, coligem-se nos volumes já editados notícias de centenas de representações de peças antigas ou de versões nelas inspiradas. O recenseamento de materiais tão variados permitiu realizar já pesquisas mais aprofundadas em trabalhos parcelares. De entre estes merece nota o conjunto de estudos coordenado por Carlos Morais, *Máscaras Portuguesas de Antígona*, publicado pela Universidade de Aveiro em 2001.

Ora, as versões modernas constituem um outro aspecto que revela a fecunda persistência do teatro clássico na história do Ocidente e o vigor com que tem animado a tradição dramática europeia, sobretudo nas épocas mais conturbadas. De facto, ao longo dos tempos, não poucas vezes se reacendeu, com comprovada eficácia, a dimensão política e religiosa do teatro antigo. Deixando de lado os Édipos e Filoctetes, as Andrómacas, Fedras e Ifigénias, que marcaram o teatro barroco e neoclássico ou o drama romântico e contemporâneo, passo a recordar, a título meramente ilustrativo, as múltiplas reelaborações que sofreram as figuras trágicas de Antígona, Medeia e Prometeu, principalmente nos dois últimos séculos a propósito de guerras e tiranias, de libertações e emancipações.

Antígona, a virgem mártir de todas as resistências (Schlegel), deu origem a tantas réplicas que estas, no dizer de Simone Fraisse (*Le mythe d'Antigone*, 1974), são inseparáveis da história política, pelo menos desde a Revolução Francesa. Pela repercussão que tiveram no teatro português, assinalem-se as Antígonas de J. Cocteau (1927), Jean Anouilh (1946) e B. Brecht (1948), mas sobretudo as versões portuguesas de António Sérgio (1930), Júlio Dantas (1946), António Pedro (1954), João de Castro Osório (1954), Hélia Correia (1991), Eduarda Dionísio (1992).

Já Medeia, a mulher traída e a maga terrível, quantas vezes não serviu para representar problemas políticos e sociais! Trechos da peça de Eurípides eram recitados pelas sufragistas; o infanticídio, a condição feminina surgem em *Absolvição para Medeia* de Ursula Haas, na *Medeia* de Christa Wolf, no drama de Heiner Müller; a oposição grego-bárbaro transfigura-se na crítica anticolonialista ou anti-imperialista das obras de Vergel e Magnusson; não deixou também Medeia de encarnar o protesto contra as perseguições raciais da II Guerra nas versões de Jean Anouilh ou de Corrado Alvaro (*Lunga notte di Medea*).

Outra personagem sobre-humana do teatro antigo tantas vezes reelaborada foi, como é sabido, Prometeu. O embusteiro mestre de todas as artes, mas sobretudo o amigo dos homens, o filantropo rebelde, motivou obras de Goethe (*Prometheus*), Shelley (*Prometheus Unbound*), Guerra Junqueiro (*Prometeu libertado* em esboço nas *Vibrações Líricas*), uma visão cristã do mito no *Prométhée* de Edgar Quinet, uma abordagem sarcástica no *Prométhée Mal Enchaîné* de André Gide.

Mas que há no *trágico* para tanto atrair o homem europeu? Que motivos tornaram o teatro grego na nossa cultura uma das formas mais privilegiadas de compreender a condição humana, um dos modos mais penetrantes de perscrutar o mistério do mal e do sofrimento, de indagar o sentido da culpa pessoal e hereditária, ou de questionar o absurdo da inocência culpada?

Problematicando o imanente por referência ao transcendente, o trágico parte de temas universais, representados no mito ou abstraídos da própria história humana: a *dikê*, a justiça na relação do homem com os homens, a *eusébeia* e a *hybris*, a piedade e a insolência na relação do homem com os deuses. O mito, segundo Walter Burkert, é «narrativa aplicada, que verbaliza dados complexos, supra-individuais, colectivamente importantes», quer dizer, uma linguagem que traz em si as marcas da história mas que serve para transmitir um saber de interesse colectivo, saber de aplicação imediata e finita, mas com valor universal. Já nos *Persas* de Ésquilo, como sabemos, acontecimentos recentes, vividos pelos próprios intervenientes no espectáculo, são depurados até à atemporalidade do mito. Resulta o trágico, pois, do confronto entre o homem e forças transcendentais, conflito gerado pela *ananchê*, pela necessidade, pela Moira, que paradoxalmente torna manifesta a um tempo a fragilidade humana e a grandeza do indivíduo destruído. Mas, se assenta o trágico numa concepção fatalista representada pelas forças esmagadoras do destino, todavia essas forças não impedem a expressão da liberdade humana, condição indispensável à relação que se estabelece entre acção e sofrimento: o herói trágico é compelido a agir e por isso sofre, mercê de um erro grave, *hamartia*, provocado pela falta de lucidez, *âtê*. Por isso se manifesta o trágico na passagem da felicidade à desgraça; por isso é o sofrimento moral e físico, o *pathos*, essencial à

emoção trágica. Nesta simultânea afirmação da grandeza e miséria da condição humana reside em parte a actualidade da tragédia. Mas também no modo como o desvela: revelando verdades na sua vitalidade original, precisa o trágico da linguagem oracular, da ambiguidade que ilude os heróis e desafia a razão. Ainda daqui decorre, por outra via, a actualidade da tragédia. A nossa sociedade racionalizada, a razão obscurecida pelo culto da *ciência*, necessita do trágico como de uma luz vinda de fora: para entrever o sentido, para conhecer (recorde-se o *gnôthi sauton* do templo de Delfos), importa voltar à tragédia, pois, como advertia Nietzsche, «não há tradução intelectual de tudo». Não é o homem trágico adversário da ciência, antes a coloca no devido lugar, evitando, nas avisadas palavras de Jean Marie Domenach, que a condição humana se reduza a estatísticas, a esperança a prospectiva, o risco a probabilidade. Em *O retorno do trágico*, um livro que hoje valeria a pena reler, Domenach lembra que na tragédia grega aprendemos que «o mal não tem a claridade lógica que desejaríamos que tivesse».

Na cultura ocidental não foi menor a repercussão da comédia greco-latina: se parece limitada a fortuna da comédia política de Aristófanes, já a comédia de costumes, o drama psicológico, da *Néa* ateniense, por via das suas imitações latinas, configurará em larga medida a comédia europeia. O *italum acetum* vasado na *uis comica* plautina, a comédia de enganos que valoriza a individuação de tipos sociais, perviverá em consabidos avarentos, parasitas e anfitriões (Camões, Molière, António José da Silva). Mas ainda mais afortunado do que Plauto foi Terêncio, tal a influência do seu teatro em todas as épocas. Se a crítica das convenções sociais, o escopo psicológico e pedagógico do teatro terenciano, não será estranha ao moderno drama burguês, por outro lado, a tradição milenar do ensino do latim sempre distinguiu a linguagem de Terêncio como paradigma de pureza e correcção. Foi, por isso, o Africano um dos poucos autores clássicos que gozaram de transmissão ininterrupta e de continuado trânsito escolar. No Renascimento atribui-se-lhe o maior relevo pedagógico: nos *Adagia* e nos *Colloquia* Erasmo eleva Terêncio a modelo de *latinitas* e de conversação latina, nos comentários à sua obra os humanistas acabam por fixar as características essenciais da dramaturgia moderna.

Finalmente, um outro aspecto da relevância do teatro clássico na história da cultura europeia quero frisar: o seu contributo para a produção metalinguística e metaliterária. Na verdade, o texto dramático desde cedo suscitou a reflexão sobre os mecanismos da criação literária; não se estranhe, pois, que na arte poética ocupe o drama lugar central, nem que neste encontremos os primeiros reflexos do processo que conduziu à autonomização da arte retórica. A este propósito, talvez não seja descabido recordar o parentesco que existe entre ‘teatro’, *théatron*, e ‘teoria’, *theôria*, ‘acção de ver, de examinar, de observar, de assistir a um espectáculo ou

a uma festa': ambos os termos derivam dos verbos cognatos *theáomai*, 'contemplar, considerar, ser espectador no teatro' e *theoréo*, 'observar, ver, examinar, passar em revista, contemplar, pesar, comparar'.

Com efeito, é no teatro do séc. V a. C., ainda antes de a oratória se constituir como arte, que encontramos já sinais inequívocos de uma consciência retórica sofisticada; testemunham-no a tragédia, no processo de Orestes (pelo menos assim o entenderam os retores posteriores) e em inúmeros passos de Eurípides, mas mais ainda a comédia, tanto na sátira política e literária, como na crítica à educação dos sofistas (e. g. *Acarnenses*, *Nuvens*, *Rãs* ou *As mulheres no Parlamento*). Por isso, foi também na comédia do séc. V que surgiram os primeiros ensaios de crítica teatral, os primeiros esforços de reflexão sobre os mecanismos da produção do texto dramático: o julgamento da arte de Ésquilo e Eurípides – debate a que preside o mais competente dos juizes, Dioniso, o próprio deus do teatro – ocupa toda a segunda parte das *Rãs*; a imitação paródica de cenas euripidianas alarga-se em peças como *Tesmofórias*, *A Paz* ou *Acarnenses*. Se a tragédia não dispunha das oportunidades que a parábase oferecia à comédia para a crítica de poetas, nem por isso do texto da tragédia está ausente a consideração dos meios e dos efeitos da sua arte. Assim sucede nalgumas peças de Eurípides da década de vinte do séc. V a. C., sobretudo naquelas a que muitos têm recusado o título de tragédia, a *Ifigénia entre os Tauros* e a *Helena*.

Tendo em conta os tópicos que acabo de enunciar – a permanente actualidade do teatro clássico, a sua vocação universal, a acção performativa e a operatividade metalinguística do texto dramático – que contributo poderemos trazer ao projecto que aqui nos congrega? Na medida das nossas capacidades, poderemos colaborar em iniciativas que concorram para o conhecimento do teatro greco-latino, acompanhar o trabalho de dramaturgia (de produção, encenação, escolha, adaptação ou contextualização de textos do património antigo), elaborar estudos de crítica teatral, analisar as relações entre teatro, poética e retórica, estudar a recepção do teatro clássico na cultura portuguesa dos sécs. XVI e XVII.

À Prof^a Cristina Marinho, em meu nome e em nome dos meus colegas, não só agradeço o convite que nos endereçou, como lhe transmito esta nossa disponibilidade.

