

Maria de Fátima Silva

Coordenação



topias
& Distopias

COORDENAÇÃO EDITORIAL
Imprensa da Universidade de Coimbra
Email: imprensauc@ci.uc.pt
URL: http://www.uc.pt/imprensa_uc

CONCEPÇÃO GRÁFICA
António Barros

PRÉ-IMPRESSÃO
Tipografia Lousanense, Lda.

EXECUÇÃO GRÁFICA
Tipografia Lousanense, Lda.

ISBN
978-989-8074-74-4

DEPÓSITO LEGAL
289002/09

OBRA PUBLICADA COM O APOIO DE:
Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos
Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

FCT Fundação para a Ciência e a Tecnologia
MINISTÉRIO DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR Portugal

Maria de Fátima Silva
Coordenação

*U*topias
& Distopias

UTOPIAS DISTÓPICAS NA TRAGÉDIA

O sonho, espaço por excelência da utopia, distingue-se contudo na produção trágica de Ésquilo, Sófocles e Eurípides como um mundo distópico, do qual via de regra está ausente qualquer sugestão de felicidade ou de concretização de aspirações: para boa parte dos receptores, sonhar equivale a debater-se com pesadelos. Uma tal correspondência relaciona-se decerto com o facto de as visões oníricas confrontarem os mortais com um destino por hábito pressago e inevitável, desencadeador usual de angústia e sofrimento, que favorece a concretização do que Aristóteles define como um enredo trágico bem elaborado: a mudança <da acção> verifica-se «não da infelicidade para a ventura, mas, pelo contrário, da prosperidade para a desgraça, (...) por efeito (...) de um erro grave¹». O imaginário dá assim a conhecer às personagens a realidade trágica em que acabam por se ver envolvidas, através de uma linguagem enigmática, desafiadora da interpretação humana. Ilusão e evidências entrecruzam-se, numa combinação que converte utopia em dor, em desgraça, em distopia, pela revelação de circunstâncias que abrem caminho ao conhecimento verdadeiro sobre a realidade. Nesta perspectiva, é bem expressivo o desabafo de Etéocles nos *Sete contra Tebas* quando, por adesão voluntária à determinação do destino, decide defrontar o próprio irmão, Polinices, na defesa da sétima porta do reino tebano que então governava (cf. A., *Th.* 672-675): “como eram verdadeiras as visões dos meus sonhos” (710-711), exclama. A percepção de um futuro trágico iminente e efectivo, antecipado já pela leitura simbólica do escudo exibido por Polinices (cf. 642 *sqq.*), e reiteradamente lembrado na peça pela revelação do sentido das maldições de Édipo sobre o fim dos seus descendentes (*e.g.*, 695-697), incita Etéocles a atribuir um significado definido, de infortúnio, às suas visões sonhadas, nas quais via os bens paternos divididos. Assumindo a predisposição do destino (cf. 672 *sqq.*), o herói luta contra o irmão, num combate onde ambos encontram a morte em simultâneo, como é sabido. O herdeiro do decifrador de enigmas mostra-se deste modo um homem lúcido na interpretação que faz do seu destino, antevisto afinal através do sonho. A imagem da divisão de bens, recorrente nos *Sete contra Tebas*, simbolizava que os dois irmãos partilhariam o momento da morte e os palmos de terra que os sepultariam.

¹ Aristóteles, *Poética*, 1453a. As traduções da *Poética* são citadas de A. M. Valente (Lisboa, 2004).

Na produção esquiliana, a combinação entre o motivo onírico e a premonição de desgraça é particularmente expressiva nas experiências de Atossa e de Clitemnestra (cf. respectivamente *Pers.* 176-214 e *Ch.* 22 *sqq.*, 526 *sqq.*): incluídas num conjunto de sinais reveladores da intervenção da justiça divina no destino humano, contribuem em qualquer um dos casos para reflectir o próprio sentido global da tragédia em que se inserem². As situações em que as rainhas sonham são paralelas: ambas são garantes de uma soberania que deveriam preservar durante a ausência dos monarcas então no trono³, além de que são ainda as mães dos herdeiros régios, ansiosas quanto ao regresso dos filhos. Atossa, todavia, deseja que Xerxes volte para continuar a governar o império persa, ao passo que Clitemnestra, assassina de Agamémnon e usurpadora do seu poder, receia naturalmente a vinda de Orestes, filho e sucessor legítimo do Atrida.

Nos *Persas*, Atossa, angustiada, conta com detalhe aos notáveis anciãos do seu país o sonho perturbador da noite precedente, numa narrativa em que se combinam, de forma sintomática, elementos visuais e cinéticos (cf. 176 *sqq.*). Duas mulheres de estatura elevada, muito belas e bem vestidas, irmãs do mesmo sangue que haviam optado por pátrias diferentes – a Hélade e a terra bárbara –, discutiam entre si. O jovem Xerxes procurava acalmá-las, “...ao mesmo tempo que as jungia ao seu carro e lhes punha os arreios ao pescoço. E, enquanto uma se envaidecia deste aparato, oferecendo ao freio uma boca dócil, a outra empinava-se, fazia em pedaços as rédeas, arrastava à força o carro e partia o jugo ao meio”⁴, prenunciando com o seu acto a derrota de Xerxes e dos seus homens diante dos Helenos: a habitual supremacia persa não seria capaz de se estender à Grécia. A realçar tal presságio, a visão transtornante da queda do soberano no carro e a percepção que ele próprio tem de Dario junto de si, compadecido. A imagem do pai, apresentado na peça como um rei sábio e prudente, instiga Xerxes a rasgar as vestes, em sinal da culpa que sente pelo falhanço da empresa (cf. 197 *sqq.*). As roupas das duas personagens evidenciariam então, por certo, as diferenças claras entre pai e filho: o velho rei distinguir-se-ia pelo esplendor particularmente adequado a um monarca persa, familiarizado com a riqueza, com a sumptuosidade, enquanto Xerxes surge aos olhos de Atossa com as vestes esfarrapadas, no sonho como depois, na realidade⁵. Deste modo, a glória e o sucesso passados de Dario parecem contrapor-se a um presente desastroso, embora não fatal

² A este propósito, cf. R. Aéliou, ‘Songes et prophéties d’Eschyle: une forme de myse en abyme’, *Lalies. Actes des sessions de linguistique et de littérature* III (Paris, 1984), pp. 133-146.

³ Como é sabido, após a morte de Dario, Xerxes subira ao trono da Pérsia e, procurando continuar a política de conquistas do pai <e dos soberanos Persas em geral>, partira numa expedição militar contra a Hélade: Atossa encontrava-se então sem o filho, numa corte sem monarca. Clitemnestra, por seu turno, vira Agamémnon ausentar-se do palácio durante longos anos para comandar a guerra contra Tróia e, no regresso do marido, assassinara-o, pactuando com Egisto. Orestes, o herdeiro legítimo do trono de Agamémnon, fora entretanto afastado da casa real. Atossa e Clitemnestra encaravam a autoridade régia com uma expectativa inversa: se a rainha persa sentia a necessidade de devolver o trono ao seu rei, a soberana de Argos, ao contrário, competia com aquela autoridade.

⁴ Ésquilo, *Os Persas*. As traduções dos *Persas* são citadas de M. O. Pulquério (Lisboa, 1998).

⁵ Segundo W. G. Thalmann, ‘Xerxes’ rags: some problems in Aeschylus’ *Persians*, *AJP* 101.3 (1980), p. 263, é opinião geral hoje em dia que Xerxes se apresenta em cena com as vestes esfarrapadas. Sobre a polémica relacionada com esta questão, cf. O. Taplin, *The stagecraft of Aeschylus* (Oxford, 1977), pp. 121-123.

para Xerxes, que acaba por regressar para junto de Atossa, carregando todavia consigo a humilhação de uma estrondosa derrota. O sonho, aliado na peça a outros sinais, constitui o reflexo efectivo de uma triste realidade, como de resto a própria receptora reconhece, ao ouvir as más notícias trazidas por um mensageiro, cujo discurso antecede ainda a chegada de Xerxes (cf. 517 *sqq.*): “Ai de mim, infeliz, que vejo o meu exército destruído! Ó nítida visão dos meus sonhos nocturnos, com que verdade me mostraste estes males!”. Como Etéocles nos *Sete contra Tebas*, também aqui a rainha bárbara é capaz de ver as revelações do imaginário convertidas em evidências geradoras de infortúnio, numa identificação clara e indesejável entre ilusão e realidade inevitável.

Nas *Coéforas*, o sonho constitui um sinal anunciador de um destino fatal para a própria receptora, Clitemnestra, depois de ela ter feito de Egisto seu amante e de, juntamente com ele, ter usurpado o trono a Agamémnon, seu marido, cujo assassinio a rainha foi também capaz de premeditar e realizar. A visão sonhada surge então como um meio de revelar a sorte funesta da filha de Tíndaro, decorrente de acções merecedoras de castigo, inscrevendo desde logo o mundo fictício num horizonte trágico. O próprio momento privilegiado para a ocorrência do sonho, a noite, reveste-se de particular significado, aqui como na produção trágica em geral, ao permitir acentuar a tonalidade obscura por norma associada àquele tipo de experiência, devida ao habitual carácter pressago da mesma. Em contraste com o silêncio e a tranquilidade nocturnos, o sonho destaca-se como um meio de perturbação dos receptores, gerador de terror, manifestado nas *Coéforas* ora através de gritos (cf. 34-35), ora de invocações e preces desesperadas à Terra e aos deuses infernais (cf. 45). Na verdade, as imagens vistas por Clitemnestra situam-na num universo distópico, que procura em vão eliminar, pela oferta de libações purificadoras de um sonho mau junto do túmulo de Agamémnon. Ficamos a saber pelo corifeu que, no decurso da noite, parecera à rainha ter dado à luz uma serpente; “como se de uma criança se tratasse”, ela envolvera em faixas e dera-lhe o seio. Porém, ao sorver o “doce leite”, o ser monstruoso mordera o peito que o amamentava, provocando um coágulo. A maternidade *contra-natura* de Clitemnestra era assim ferida pela violência da sua própria cria. A imagem da mulher que amamenta o seu rebento sugere a ligação natural que existe, via de regra, entre mãe e filho, pese embora a natureza invulgar da cria então nascida. Ao abordar a relação entre a filha de Tíndaro e o descendente, o sonho, para lá de aludir ao falhanço da rainha como mãe, reflecte um conflito fundamental nas *Coéforas*, particularmente implicado com o assunto de que a peça se ocupa: a vingança da morte de Agamémnon. Ao tomar conhecimento do conteúdo do sonho materno, Orestes, regressado do exílio, identifica-se com a serpente capaz de dar cumprimento à visão, *i. e.*, capaz de fazer coincidir ilusão com realidade. Qual intérprete de sonhos, o jovem entende a violência do animal como indicadora do fim merecido por Clitemnestra: “...depois de alimentar o monstro horrendo, (...) deverá sofrer morte violenta”⁶ (548-549), afirma, numa ilustração do princípio *ratherin ton erxanta* (cf. A., *Ag.* 1564), presente na *Oresteia* e fundamental para a acção das *Coéforas*. Predisposto a realizar o matricídio, o jovem conclui então: “transformado em serpente, hei-de matá-la, como diz o seu

⁶ Ésquilo, *Oresteia*. As traduções das *Coéforas* são citadas de M. O. Pulquério (Lisboa, 1998).

sonho” (549-550). O filho da víbora, ele próprio uma víbora enquanto seu descendente, converte-se em agente de uma continuada violência familiar no palácio de Agamémnon. O sangue provocado pela serpente no sonho representa pois aquele que Orestes fará verter na realidade com a sua espada, ao assassinar a mãe. O contraste cromático entre a brancura do leite materno e o vermelho que o tinge realça a ideia de que o jovem é, ao mesmo tempo, o filho e o assassino de Clitemnestra, para lá de patentear aos olhos das restantes personagens e do público, com um realismo que estimula à recriação, imagens apenas vistas pela rainha. A leitura do sonho como uma profecia por aquele que se mostra disposto a ser o instrumento dos desígnios divinos determina-o finalmente a pôr em marcha os planos necessários para levar a cabo a punição da filha de Tíndaro, concretizando o pesadelo por ela sonhado.

A rainha, confrontada com Orestes e com a iminência da consumação do matricídio, descodifica perante o filho o verdadeiro significado do sonho (cf. 928-929). Com efeito, num momento intenso em emoções, a sonhadora, prestes a tornar-se uma vítima, confirma a interpretação dada às imagens por aquele que em breve se revelará seu assassino, vendo nele a representação efectiva da serpente que gerara e criara. A decifração consonante da experiência por parte da receptora e do matricida, para lá de pôr em evidência a relação mãe/ filho, favorece ainda a noção de que o termo da vida da criminosa às mãos do seu descendente é inevitável: o sonho implica uma realização fatal. As palavras e os gestos de Clitemnestra, na esperança ainda de deter o acto vingador de Orestes, revelam-se vãos (cf. 896-898): o cumprimento, na realidade, daquilo que começou por ser visto como uma terrível ilusão, intensifica as emoções das personagens e dos espectadores, permitindo que “a tragédia (...), por meio da compaixão e do temor, provoque a purificação de tais paixões”⁷.

As visões oníricas destacam-se pois na produção trágica como um meio de antecipação de uma realidade funesta. O imaginário individual traduz e /ou provoca receios, mais tarde convertidos em desafortunadas e indesejáveis certezas para os sonhadores: aos cenários idílicos, paradisíacos, utópicos, não raro associados ao motivo do sonho, sobrepõem-se os quadros infernais, distópicos da tragédia ática em geral, na época clássica.

A relação entre sonho e distopia na produção trágica não se confina à literatura grega: prossegue na literatura latina, desde logo, e encontramos-la também nos dramaturgos portugueses, numa pervivência que testemunha o interesse de ambos os motivos da tradição dramática helénica mesmo no mundo contemporâneo. Entre os latinos, destacamos o teatro de Séneca e pseudo-senequiano, bem recheado de experiências sonhadas, nomeadamente nas *Troianas*, onde Andrómaca se mostra atemorizada por um sonho pressago relativo ao destino do pequeno Astíanax (acto terceiro), ou na *Octávia*, que põe em cena Popeia a descrever à Ama a visão em sonhos do espectro de Agripina, prenúncio de uma revolução do povo, que estava iminente (acto terceiro).

Autores renascentistas portugueses como António Ferreira e Diogo de Teive retomam o motivo do sonho prenunciador de infortúnio, respectivamente na tragédia *Castro* e na *Ioannes Princeps*; as receptoras oníricas, D. Inês de Castro e a rainha D.

⁷ Arist., *Po.* 1449b.

Catarina, esposa de D. João III, exibem a habitual angústia resultante de sonhos aterradorizadores, sinais de um destino funesto, que adensam o clima trágico. Através de uma linguagem simbólica, D. Inês, na *Castro*, antevê a própria morte às mãos de «uns bravos lobos (...) que os peitos <lhe> rasgavam» (acto terceiro, 57-59); a D. Catarina, na *Ioannes Princeps*, o sonho pressagia-lhe a morte do único filho que ainda lhe restava, o príncipe D. João, embora deixe no ar uma ténue esperança infundida pela «pequenina centelha que sai do último olho <do monstro>, (...) já (...) privado da luz antiga⁸» (o futuro rei D. Sebastião).

Almeida Garrett, no século XIX, no *Frei Luís de Sousa*, imagina a jovem Maria a sonhar com um «anjo que descia com uma espada de chamas na mão» e a atravessava entre si e a mãe, imagens anunciadoras da morte de Maria (acto terceiro, cena onze).

Os dramaturgos portugueses contemporâneos fazem igualmente jus à tradicional relação entre sonho e tragédia, nomeadamente Bernardo Santareno, no *Judeu*, ao criar o sonho premonitório de Lourença, mãe do judeu, pelo recurso a efeitos cénicos distantes da tragédia helénica: na verdade, em vez da descrição que o receptor costuma fazer da sua experiência, o sonho profético de Lourença é dado a conhecer através da projecção num ecrã de fragmentos de documentários dos campos de concentração nazis para judeus, durante a Segunda Guerra Mundial, prenúncio da condenação à morte de António José da Silva pelo Tribunal da Inquisição (acto terceiro). Na peça *António Marinheiro*, Santareno recria no cenário da Alfama lisboeta o mito de Édipo, acentuando as semelhanças com a tragédia sofocliana *Rei Édipo*; ao contrário do poeta ateniense, porém, Santareno insere o motivo do sonho, enquanto sinal que permite à protagonista, Amália, antever desgraças futuras, decorrentes do seu casamento com o próprio filho, António. A primeira obra dramática de Paulo José Miranda, *O corpo de Helena*, realça também, por seu turno, a natureza distópica do sonho: Menelau, o protagonista desta interessante versão da história dos Atridas, sonha com o triste destino reservado a Ifigénia, sacrificada pelo próprio pai.

Pese embora o tratamento paradigmático do sonho trágico como pesadelo, quero hoje continuar a acreditar, como Sebastião da Gama, que «pelo sonho é que vamos», já que, como afirma de modo entusiástico Sophia de Mello Breyner Andresen no poema de abertura do volume intitulado *Poesia*, escrito na sua juventude,

«Apesar das ruínas e da morte,
onde sempre acabou cada ilusão,
a força dos meus sonhos é tão forte,
que de tudo renasce a exaltação
e nunca as minhas mãos ficam vazias».

⁸ Trad. de N. C. Soares, *Diogo de Teive, Tragédia do Príncipe João* (Lisboa², 1999), 151, vv. 84-86.

Série
Documentos

•

Imprensa da Universidade de Coimbra
Coimbra University Press

2009

