



Epimeteu, ou o Homem que Pensava Depois: uma «fantasia mitológica» de Jorge de Sena

Maria Fernanda Brasete

Universidade de Aveiro

Palavras-chave: Jorge de Sena, *Epimeteu, ou o Homem que Pensava Depois*, Epimeteu, fantasia mitológica, tragédia, sátira, farsa, teatro português, peça em um acto, dramaturgia seniana.

Keywords: Jorge de Sena, *Epimeteu, ou o Homem que Pensava Depois*, Epimetheus, mythological fantasy, tragedy, farce, Portuguese theatre, play in one act, Sena's dramaturgy.

1. Autor de uma obra multifacetada e sortilego renovador do teatro português, Jorge de Sena manifestou, no decurso da sua intermitente e por vezes até inconclusa produção dramaturgical, uma indiscutível preferência pela forma mínima do acto único¹, sintomática de um experimentalismo vanguardista, intencionalmente provocador, como sugerem as suas palavras, na «Nota Final» que prefacia a colectânea de teatro, *Mater Imperialis*:

As aventuras de vanguarda do teatro contemporâneo, como as vi nos Estados Unidos (e que vinham na continuação do meu interesse permanente pelo teatro de hoje), excitaram-me a compor duas fantasias mitológicas que aparecem neste volume, e o teor delas (como de muitos textos meus inéditos, sobretudo poéticos, desde há muitos anos) teria sido, na versão agora publicada, muito mais violento em sugestões, acções e linguagem, se elas não visassem a uma publicação portuguesa. (Sena, 1989:12)

¹ Sobre a incidência e a importância na produção dramaturgical portuguesa da peça em um acto (séculos XIX-XX) vd. Luiz Francisco Rebello (1997).

Se entendermos como Peter Szondi que «a moderna peça em um acto não é um drama de tamanho reduzido, mas a secção de um drama elevado à categoria de obra completa» (1994: 99), poderemos supor que, tal como no drama analítico de Strindberg, a estrutura em um acto poderá ter sido, também em Jorge de Sena, a forma de expressão de «um drama do homem privado de liberdade». (100)².

O intuito de dignificar a produção dramaturgica nacional, através da experimentação de novas expressões cénicas, a fim de promover «a difusão do gosto pelo teatro e uma educação do público»³ consubstancia o principal corolário de uma «ideia de teatro» que, tão apaixonadamente, Sena alimentou, com um espírito militante e abnegado, em prol da reforma e da modernização do teatro português⁴.

Uma personalidade destacada, no panorama da literatura e cultura nacionais, como poeta, ficcionista, ensaísta, crítico teatral e tradutor Sena foi, simultaneamente, autor de teatro, testemunhando a sua dramaturgia o rasgo magistral de uma verdadeira «individualidade criativa», como vários artigos e ensaios têm vindo a demonstrar, e muito em particular, o estudo substancial que lhe consagrou Eugénia Vasques (1988), na obra intitulada *Jorge de Sena: Uma ideia de Teatro* (1938-71).

A comédia em um acto *Luto* (1938) – inédita até à sua publicação em *Mater Imperialis*⁵ (1974) – inaugurou o percurso dramaturgico do autor de *O Indesejado* (António, Rei – tragédia em verso em 4 actos, publicada em 1949). Esta sua primeira experiência teatral⁶ viria a encetar uma preferência inquestionável pela forma breve do acto

² Sobre esta questão cf. E.Vasques (1993: 42-49; 1999:209). Defende a especialista seniana que o modelo «fascicular» da peça em um acto resultou de constrangimentos estéticos e políticos que acabaram por converter esse tipo de estrutura dramática, breve e aberta, num «objecto de arremesso civil em tempo de medo e de Censura» (78).

³ Numa entrevista concedida, em 1960, à Rádio Difusão Portuguesa, Jorge de Sena atribuía ao «teatro de vanguarda» estas três missões fundamentais. Cf. «Sobre o Teatro de Vanguarda» in Sena (1989b:387-391). Veja-se ainda o artigo intitulado «Da Necessidade do Teatro», que abriu um número quádruplo, dedicado ao Teatro, da revista *O tempo e o Modo* (1967, nº 50-53), posteriormente incluído no volume de ensaios coligidos de Jorge de Sena, intitulado *Do Teatro em Portugal* (1989b).

⁴ Numa obra multiforme que se desdobrou em formas de expressão literária diversificadas – poesia, conto, novela, romance, drama, crítica, ensaio, tragédia –, expandida por traduções, prefácios, artigos de opinião, crónicas e correspondência, a produção dramaturgica não foi um parêntesis cénico na actividade do escritor e poeta. Para uma interpretação da obra seniana vd. E. Lisboa (1987) e J. Lorenço (1987).

⁵ Além dos «inéditos» publicados em *Mater Imperialis – Origem*, drama em 3 actos (1ª versão), e *Origem*, ou a 4ª pessoa (2ª versão), *O arcanjo e as abóboras*, *Bajazeto e a revolução* e *A demolição* –, escritos entre 1964-71, sabe-se que Jorge de Sena, quer na sua correspondência quer em entrevistas concedidas, mencionou o nome ou simplesmente a *ideia* de outros projectos dramáticos que nunca veio a concluir. Cf. E. Vasques (1998: cap. II e especialmente n. 40, p. 229).

⁶ Na cronologia da obra seniana, a peça em um acto *Luto* «aparece (...) praticamente ao mesmo tempo que as tentativas de ficção, um ano depois de ter começado o registo da sua criação poética», como testemunha Mécia de Sena, no «Apêndice» a *Mater Imperialis* (1989a:119).

único, como testemunhariam as restantes seis peças que escreveu: em Portugal (1948), *Amparo de Mãe* e *Ulisseia Adúltera*; durante o exílio no Brasil (1964), *A Morte do Papa* e *Império do Oriente*; *O Banquete de Dionísios* (1969) e *Epimeteu, ou o Homem que Pensava Depois* (1970-71), escritas nos últimos anos de vida, em Santa Bárbara, nos Estados Unidos da América⁷.

Se bem que a sua primeira incursão pela arte dramática denotasse ainda uma «toada realista-naturalista», como observa D. Ivo Cruz (2001:299), a verdade é que seriam os ecos de um surrealismo renovado, entrelaçados no tom patético de um existencialismo expressionista, a traçar o percurso dramático do dramaturgo. À semelhança de alguns dos seus congéneres estrangeiros, acreditou que o regresso à tragédia e, conseqüentemente, o retorno à poesia, facilitariam a «busca da melhor expressão do que queria exprimir»⁸ em *grande teatro*. Fecundada por uma contaminação dialéctica de diferentes registos genológicos – trágico, satírico e farsesco⁹ – e eivada de um expressionismo de dimensão fantasista-surrealista, a peça em um acto – *Epimeteu, ou o Homem que Pensava Depois* – é, como refere Eugénia Vasques (utilizando uma expressão de Carlo Vittorio Cattaneo) a «peça-síntese» da dramaturgia seniana (1988: 211), onde tragédia e farsa se imiscuem e complementam antiteticamente, de uma forma paródica, recriando uma polifonia dialógica entre a forma originária do teatro – a tragédia ática –, os *entremeses* farsescos medievais e a moderna linguagem cénica das dramaturgias europeia e americana do pós-guerra. Representando «a mais acabada continuidade e complementaridade entre o Surrealismo e o Classicismo» (D.I.Cruz, 2001: 299), a dramaturgia seniana veio a pender para um complexo registo trágico-farsesco, como estratégia indutora de uma estilização da cena e de desnaturalização da *fabula*, que mesclava com grande originalidade e profundidade dramáticas, mito, fantasia, irracionalidade e

⁷ Sobre a cronologia da obra dramática de Jorge de Sena cf. «Notas Bibliográficas» in *Mater Imperialis (Teatro)*, ed. de Mécia de Sena (1989a:229-30) e E.Vasques (1998: cap.II; 1999: 77-87).

⁸ Cf. J.de Sena, 1989b:377. «E o verso, rimado ou branco, medido ou não medido, mas sempre ritmado como prosa o não é (...) garante, por um lado, uma dignidade da dicção e, portanto, do homem que livremente se exprime, e, por outro lado, desenvolve, segundo esquemas rítmicos, a própria emoção a comunicar. Tudo para maior glória da arte e, conseqüentemente, do homem».

⁹ Será conveniente recordar que a «tragédia» e o «drama satírico» – a quarta peça da tetralogia – foram os dois géneros primordiais do antigo teatro grego (ou ático, porque foi nessa região da Grécia continental que se instituíram e desenvolveram os concursos dramáticos, ao longo do século V a.C., integrados nos Festivais Dionisiacos), ao passo que a «farsa», apesar das suas obscuras origens, e de incorporar um registo burlesco-satírico típico do mais antigo género cómico (a Comédia de Aristófanes), só conquistou identidade genológica, no final da Idade Média. Cf. Pavis, 1990:217-8. Jorge de Sena, na entrada que lhe consagra em *Amor e outros Verbetes* (1992: 189-90) refere que esta «forma extrema» de comédia teatral, nem sempre muito conseguida, foi recuperada, em Portugal, pelo teatro modernista de feição expressionista, como meio de acautelamento contra a Censura.

Sobre a interpenetração dos registos trágico e farsesco na poética teatral seniana vd. E. Vasques (1998: cap. IV).

simbologia. A sua derradeira peça em um acto revela-se, assim, um espectáculo metafórico e grotesco sobre as limitações da vida humana, pondo a nu a inépcia do Homem perante o seu destino, por meio da reactualização de um mito tradicional, num espaço cénico em que a expressão do *non sense* existencial se materializa sob a forma de uma fantasia mitológica.

2. O fascínio de Jorge de Sena pelos modelos clássicos do teatro ocidental, bem como o seu anseio de retorno à tragédia manifestam-se, de imediato, na escolha do protagonista da peça: Epimeteu. A etimologia do nome (*epi/depois+ meteus/pensamento*), traduzida no epíteto caracterizador que lhe é apostado, indicia um dos traços emblemáticos desta figura anti-heróica que simboliza a origem mítica do Homem. A antiga tradição mitológica grega conta-nos que ele foi o incauto irmão do titã Prometeu, de quem Zeus se serviu para punir o roubo do fogo divino em prol dos mortais. Apesar das advertências do previdente irmão, Epimeteu não foi capaz de resistir à maravilhosa dádiva do deus – Pandora –, tornando-se, assim, responsável pelos males da humanidade. Não vou aqui referir as imbricadas questões que envolvem este mito complexo, que, mesmo na antiga literatura grega, apresenta variantes muito significativas, patentes em obras de três autores: Hesíodo (*Teogonia* e *Trabalhos e Dias*, século VIII-VII a.C.), Ésquilo (*Prometeu Agrilhado*, c. 460 a.C.) e Platão (*Protágoras*, c. 385 a.C.). Limitar-me-ei apenas a evocar alguns dos aspectos que se me afiguram mais pertinentes para a leitura desta peça.

A verdade é que poucos mitos possuem a riqueza explicativa do mito de Prometeu, um deus insubmisso, cuja filantropia, mesmo que praticada através do roubo e do dolo, se revelou crucial para a civilização humana. A invenção do sacrifício, o roubo do fogo aos deuses e a criação da mulher como castigo da Humanidade configuram a actuação deste titã astuto e redentor, impulsionador do progresso técnico e fundador da cultura material. A sua acção civilizadora facultou à Humanidade um novo perfil – o feminino –, a um tempo eterno garante de sobrevivência e de regeneração, mas também origem do trabalho e do sofrimento. Somente Hesíodo refere a criação de Pandora, a primeira mulher que os deuses manufacturaram como um «mal amável», sedutor e irresistível, e ao qual o imprudente Epimeteu não conseguiu resistir, tornando-a sua esposa. O fim da história é de todos conhecido: a curiosidade de Pandora impeliu-a a destapar o famigerado vaso, libertando assim todos os males funestos que havia no seu interior, apenas impedindo a saída da *elpis*, a esperança, antes de voltar a colocar a tampa.

Mas não é esta a história que interessa aqui recordar, pois como refere a prologal fala versificada do Coro da peça seniana, «nem Prometeu/ nem Pandora/aqui vereis./ Quer um quer outro,/ não nos importam/ pessoalmente/ nos tempos de hoje.» (*Mater*, 95). A dicotomia passado/presente resolve-se numa simbiose dramática que situa a acção num tempo mitificado, onde a intervenção de um Coro-personagem, num monó-

logo poético remanescente do prólogo do drama grego, delinea os contornos essenciais da história, no cumprimento da sua função informativa. Contudo, na primeira indicação didascálica determinava-se que a fala versificada dessa personagem solene «imponente, de ampla túnica e manto majestoso e sombrio» (*Mater*, 93) deveria ser pontuada, na representação espectacular, - sim, porque Jorge de Sena escreveu a peça com o palco em mente¹⁰ - «por precursões e uivos electrónicos», uma sinfonia ruidosa que acompanharia o ritmo da dicção, subversivamente diferenciada da função harmoniosa que a música detinha na antiga tragédia grega.

Mas a remissão para o imaginário do antigo teatro grego efectivava-se logo nos dois primeiros versos, através da clara referência metateatral pronunciada pelo Coro - «Esta é a tragédia/ de Epimeteu» (*Mater*, 94). A cena de abertura actualizava de imediato as dicotomias que iriam criar uma ilusão de simultaneidade, dramaticamente significativa, entre a presente tecnicização desumanizada do mundo científico e a irracionalidade original do passado mítico. Então o onisciente Coro confrontando uma outra personagem metonímica, a «Voz do Computador»¹¹, que além de onisciente se reclamava também «omnipotente», fazia prova da sua superior *potestas*, com a reprodução electrónica da parte final da fala do seu interlocutor, onde na sequência da alusão ao castigo caucasiano de Prometeu se enumeravam, anacronicamente, algumas das mais recentes - e perniciosas - criações tecnológicas do Homem: «fábrica napalm, bombas, satélites, computadores, aparelhos de escutas, gases lacrimogéneos», etc. A história do passado revitalizada pela narrativa versificada do Coro colide, nesta primeira cena, com um presente futurista a que a «Voz do Computador», tipificada em personagem, dá corpo e voz. As outras figuras secundárias intervenientes, reduzidas metonimicamente aos nomes de «Chefe» e de «Secretário», contribuíam para objectivar a violência de uma tecnologia artificial, cujos sons estridentes haviam silenciado opressivamente as palavras gritadas do velho Coro, que mais não era do que uma figura autorizado do passado que se projectava simbolicamente no *hic et nunc* de uma acção em que não ia participar. Em comparação com o seu congénere grego, a sua função apresentava-se profundamente diminuída, de tal modo que se esgotava em três intervenções desiguais, acabando por sair de cena, sem qualquer explicação, porque a sua voz se silencia quando se encadeia com a primeira fala de Epimeteu (*Mater*, 102). Projectado de um tradição ancestral, onde dominara a *orquestra* do teatro grego, vê-se agora confinado a um anacrónico proscénio para desempenhar um papel visivelmente

¹⁰ Esse anseio não o pôde ver o dramaturgo concretizado. A sua última peça foi representada posteriormente em 1978, pelo CITAC, em Coimbra, sob direcção de Geraldo Tuché e foi também emitida pela RTP, no ano de 1981, num programa produzido por Carlos Wallenstein (Cf. E.Vasques, 1998: 311, 316). Note-se que a única peça levada à cena, em vida do autor, foi *A Morte do Papa* (1979).

¹¹ Para um melhor entendimento da dimensão simbólica desta personagem tipificada, leia-se o ensaio publicado, pouco tempo antes, sob o título «O Computador Onnipotente» (J. de Sena, 1978).

ancilar, de teor informativo-expositivo. Na sua segunda intervenção de seis versos – já com uma medida maior do que os anteriores – explica, a partir da etimologia dos nomes, a antítese que caracteriza os dois irmãos: Prometeu, ‘aquele que pensa antes’, o previdente; Epimeteu, «o seu contrário» (ibid.: 97), ‘o que pensa após’, e por isso «aquele que só sabe quando vive,/ e que vivendo nunca sabe ao certo». Na sua última intervenção (*Mater*, 101-2), a figura singular do Coro expressará um último comentário sobre a história do protagonista, o anódino irmão do temerário e audacioso Pometeu: «Anjos, demónios e deuses,/ mais os chefes deste mundo,/longos anos não cuidaram/ que Epimeteu existia./ Não era perigo nenhum» (ibid.: 101)

A importância dos comentários do Coro parece mais do que evidente, na economia de uma peça breve como esta: o conflito titânico entre as oposições dialécticas que envolvem o homem e as realidades essenciais da sua condição, recebem pelo *logos* desta figura intermediária entre o mundo do drama e o mundo do espectador, um significado mais profundo e universal. A *mimesis* de um mito ancestral actualizava-se numa linguagem cénica contemporânea, que implicava a participação hermenêutica do espectador/leitor, tal como acontecia na antiga tragédia grega.

A temática classicizante de inspiração trágica, mesmo que revestida de elementos fársico-satíricos, não podia dispensar a presentificação do sobrenatural. Numa atmosfera colorida pela *phantasia*, os tradicionais deuses olímpicos da tragédia grega compartilham, simbolicamente, o espaço cénico com outras figuras divinas, as dos Anjos e dos Demónios que, na tradição católica, configuram a dialéctica entre o Bem e o Mal. O tema dos *deuses* é, como já tem sido observado¹², recorrente na obra seniana, mas «Epimeteu requer uma análise à parte, uma vez que, nem sempre se insere no problema «homem-divindade» (Cattaneo, 1992:30). Nesta peça, os seres sobrenaturais da mitologia grega, representam o papel tradicional de antigas entidades cósmicas que, na sua transcendência, se sobrepunham o Homem, mas pela sua similitude sustentavam a *vida*, concedendo-lhe significado. Esses deuses cósmicos que precederam o Homem e a sua *queda*, dividem, porém, o espaço cénico da peça, com as figuras ambíguas de Anjos e de Demónios, emanações religiosas da tradição católica, que vêm anular o princípio originário de similitude e a interacção divino/humano. Curiosamente, se no início da peça, o Olimpo dos deuses gregos, o Céu dos Anjos e o Inferno de Satanás e dos seus demónios servis, delimitavam a área cénica circular, onde se interseccionava a espaçosa «Sala de Controlo», no final, esta converte-se no único espaço que contorna a *arena*, para representar, como evidencia E. Vasques (1998: 138), a «transformação da relação entre o Homem e as forças simbólicas e metamorfose de Epimeteu».

A anulação de uma lógica factual realista, sublinhada pela colação de duas temporalidades antitéticas, projecta-se assim num espaço cénico circular, em que a arqui-

¹² De salientar, por exemplo o excelente estudo que Carlo Vittorio Cattaneo (1992:25-67) dedicou à poesia seniana.

tectura do antigo teatro grego (cena/próscénio – orquestra – espaço do espectador) parecia confundir-se com a do vanguardista *teatro de arena*, onde o quarto do protagonista se isolava numa posição central. A circularidade cénica mantém-se ao longo da peça, mas a evolução da acção implicará mutações cénicas que vão afectar a localização das quatro áreas distintas que, inicialmente, envolviam o círculo: Sala de Controlo, Céu, Olimpo, Inferno. No final da peça, Epimeteu-Homem ocupa uma posição descentrada, partilhando a *arena* com o Demónio e o Anjo, simbolicamente sitiada pela Sala de Controlo. Os referentes religiosos tradicionais (gregos e cristãos) haviam perdido o seu sentido¹³, e também a sua visibilidade, face à afirmação crescente do poder opressivo de uma tecnologia computadorizada que, num presente mitificado, conquistava o espaço da *performace*.

No início da peça, enquanto o Coro proferia a sua fala do proscénio, Epimeteu entrava no seu quarto e deitava-se, depois de se despir completamente. Essa nudez, real ou ilusória, – pois aconselha o dramaturgo, no texto didascálico, que, caso ela não seja permitida na cena, deverá ser disfarçada por uma malha cor de carne a cobrir o corpo – representava uma forma de libertação corporal evocativa do tópico da sexualidade, que cruzava o tempo primordial do teatro grego (oriundo do drama satírico e do *kwmos* dionisiaco) com a libertária cultura *pop* da geração *hippy* coeva, a que pertencia aquele jovem Epimeteu, «pobrememente vestido (camisola, alpargatas, «blue-jeans»), de cabelos soltos e crescidos». As fantasias onírico-eróticas, que o sono lhe proporciona, despertam nele as pulsões mais instintivas e irracionais que a consciência e o subconsciente humanos «reprimem e recalcam» (E.Vasques, 1998: 140), e imperativos ético-morais e sociais censuram. Na linguagem cénica, a libertação simbólica desses instintos sexuais operar-se-ia num discurso disfórico, vazado nos temas da sexualidade e da violência, e que alcançaria contornos grotescos e satíricos, nos actos praticados pelos seres sobre-naturais.

O ardente desejo erótico do Anjo «amaneirado», travestido com uma cabeleira loura, não passa de uma tentadora sensação estranha para Epimeteu – incapaz de o ver, mas não de o sentir, «com uma *sensualidade inconsciente*» (*Mater*, 104). Uma sexualidade ambígua consumir-se-á na relação escaldante entre esse Anjo (*Mater*, 112) e o Demónio, que seduzido pela sua aparência efeminado não é capaz de refrear o delírio erótico, entregando-se aos prazeres latentes e misteriosos de um frenesi sexual transgressor. Se aparentemente o sonho *afrodisíaco* de Epimeteu era um acto de memória que fazia renascer as práticas orgiásticas dos antigos rituais dionisiacos, como indiciam as palavras do seu Anjo da Guarda («Ai eram só sexos e uma data de gente a fazer coisas feias o que ele tinha na cabeça», *Mater*, 99), seria pela interacção física de um Anjo

¹³ É curioso notar que o texto didascálico (*Mater*, 109-10) determinava que o Olimpo se «apagasse» ao mesmo tempo que o Céu e o Inferno, mas «não antes de se ver os habitantes a agitarem-se como que em agonia ao som do final do “Crepúsculo dos Deuses”».

travestido e de um Demónio com forma de sátiro, que se revelava o transe extasiado da bestialidade inata do sexo. Essa inversão transgressora de inspiração carnavalesca, cujas manifestações essenciais eram a metamorfose, o disfarce e a máscara, abria um universo de êxtase hedonista sobre-humano que, como nas orgias dionisíacas, promovia o contacto com o divino. A complexa teia de citações culturais que constituem o subtexto desta peça seniana explora subversivamente uma trágica visão dialéctica da existência, sombreada pela marginalidade e pelo estranhamento, onde a alteridade e a transgressão se apoderam da existência para iluminar ao homem um itinerário libertador.

Mas aquele «que não nunca sabe que possui, porque possui sem pensar que possui...» (*Mater*, 108), é incapaz de reagir às limitações da sua natureza contraditória e, por inércia e inacção, deixa escapar o *significado* da vida. Ele que, contrariamente ao seu irmão Prometeu, teve a possibilidade única de fazer uso do poder de autoterminação, que lhe garantia até o «fascínio» dos deuses – como denotam as palavras de Afrodite (*Mater*, 103) –, converte-se num símbolo patético de irracionalidade, num anti-herói de recorte trágico pela sua incapacidade de agir e de tomar decisões. Desse dilema trágico, sempre latente, toma ele consciência quando profere as palavras seguintes: «de vida o meu pensar é mudo,/ e só sei que vivi depois que a vida/ em mim passou consumida.» (*Mater*, 103).

Mas esse homem dilacerado pela *culpa* da inacção comove a deusa Ártemis, a única capaz de entender o alcance trágico dessa peculiar humanidade, como evidenciam as suas palavras: «o seu fascínio e o seu êxito estão precisamente no que ele julga que não possui, porque possui sem pensar senão em possuir, e não sabe que possui...» (*Mater*, 103).

Será precisamente a deusa escolhida por Zeus, numa espécie de concílio Olímpico, para satisfazer o sonhado desejo erótico daquele Epimeteu, frustrado nos seus instintos mais naturais, aprisionado nas malhas de um inconsciente que lhe denega a racionalidade. Curiosamente, Ártemis, não é a deusa do amor, mas a deusa que representa, mitologicamente, os instintos caçadores e a maternidade, personificando assim uma ambiguidade de género, aliás decorrente da sua *anormal* gestação, e que nasceu, já armada, da cabeça do pai - Zeus. Ao contrário do irmão de Prometeu, «um pobre de espírito» incapaz de fazer uso adequado do pensamento, Ártemis protagoniza a racionalidade; ela proveio do *noos* masculino, veio ao mundo munida de armas, portanto tecnicamente preparada para enfrentar a adversidade e o perigo. Mas paradoxalmente ela é também a deusa tutelar da maternidade que preserva a castidade, recusando a sexualidade. Conotando uma certa androgínia, ela própria encarna uma perversão do género feminino, na recusa de uma sexualidade reprodutora, imprescindível à sobrevivência humana. Oriunda de um espaço de intersecção entre o selvagem e a civilização, a deusa que aceita unir-se sexualmente a Epimeteu, parece garantir-lhe, momentânea e artificialmente (por meio do tradicional *deus ex machina*), a sua salvação/reden-

ção – afinal fora essa a razão principal que motivara a intervenção soberana de Zeus – mas vai, inesperadamente, despoletar uma irremediável catástrofe, com consequências funestas para toda a Humanidade. Essa intenção civilizadora da deusa é, contudo, gorada, porque depois de raptada por dois Astronautas, ela é levada para a «Sala de Controlo», onde será morta depois de violada. Numa dimensão simbólica, trata-se de um gesto matricida que representa a um tempo a libertação do masculino pela aniquilação do império da maternidade e a morte do sobrenatural. A «Voz do Computador» narra cruamente esse episódio em termos de grande negatividade e que manifestam a prepotência ditatorial do novo senhor –deus do Mundo:

A deusa está em nosso poder, violada, e continuará a ser violada por todos os nossos peritos, até que dela não reste nem memória. Os deuses acabaram, os demónios acabaram, os anjos acabaram.... Eu sou o senhor do mundo! Eu sou o senhor do Mundo!» (*Mater*, 110).

Um mundo dominado pela Tecnologia aniquila os deuses e condena o homem à sua impotência e à sua insignificância, negando-lhe qualquer possibilidade de acção. Esta situação angustiante de aporia, tão sintonizada com a problemática trágica, iria raiar o absurdo, porque, nesta «fantasia mitológica» de Jorge Sena, a inépcia de Epimeteu era representada de uma forma tão extrema que lhe denegava qualquer possibilidade de acção. Ele nem pode conjecturar sequer a hipótese de cometer aquela que foi sua *hamartia* mítica: deixar-se seduzir-se pela mortal Pandora.

3. Através da caricaturização grotesca ou desconstrução violenta das personagens, Jorge de Sena reconstruiu, nesta peça, os elementos de um imaginário oriundo da tradição mitológica clássica, sob a influência das formas e tendências do teatro do momento, cujas características principais eram a subversão dos valores ético-morais vigentes e a crítica social. Com efeito, a incapacidade de o Homem fazer uso da razão, de resistir à tentação de um hedonismo imediatista e de vencer a tendência para a inacção revestem, de um sentido trágico, o destino da Humanidade, que Prometeu deixou irremediavelmente subjugada ao sobrenatural, e que Epimeteu, por inércia e irracionalidade, não foi capaz de libertar. Por outro lado, através de uma reconfiguração satírica do género trágico, Jorge de Sena procedeu à desmontagem do ideário pacifista-libertário, parodiando as contradições das gerações contemporâneas, que embora excitadas por ideais libertadores e libertários, continuavam incapazes de fazer frente à autoridade opressora de entidades superiores, personificadas simbolicamente, no final da peça, na abstracção tecnológica do «Computador», que se impõe, autoritariamente, como substituto moderno do sobrenatural, pagão ou cristão.

«Desliguem-no! Desliguem-no! Está doido!», grita o Chefe. «Está desligado», responde o solícito Secretário. (*Mater*, 110)

Essa reacção instintiva de evitar uma usurpação ilegítima do poder cósmico cria nas figuras em cena uma sensação de vazio que se lhes escapa ao entendimento e para a qual não são capazes de encontrar uma solução racional.

Anjo

Agora, não temos ninguém nem nada no mundo senão tu... Epimeteu... Que vamos fazer?

Epimeteu

Podíamos matar a Sharon Tate...» (*Mater*, 113)

Com esta hipótese absurda de assassinar uma jovem actriz americana, famosa pela sua beleza, e que havia sido, recentemente, vítima de um homicídio sanguinário, aos oito meses de gravidez, termina a peça, que imitando o desenho circular do cenário, regressa ao início – não da fábula, mas da história trágica de uma Humanidade, sem Futuro, porque um vazio absurdo envolve, tragicamente, a existência humana. Sugerindo uma leitura desiludida da Cultura Ocidental, a tragédia de *Epimeteu, ou o Homem que Pensava Depois* converte-se, portanto, na metáfora de uma Humanidade, que ceticamente parece profetizar a morte do Humanismo.

Termino esta minha intervenção, citando as palavras que, um dia, Jorge de Sena, escreveu a propósito da difícil arte do teatro:

A fundamental atitude a ter ante o que nos parece disparatado ou absurdo, por inabitual, deve ser de respeito, de curiosidade e de carinho. Carinho, porque o teatro é uma arte que exige de quem a ela se dedica, um esforço e uma devoção que, muitas vezes, o público não avalia devidamente. (Sena,1988:388).

Bibliografia

- CATTANEO, C.V. (1991). «Estudos sobre Poesia. Deus e Deuses na Poesia de Jorge de Sena». In FAGUNDES, F. Cota e ORNELAS, José N, , org. *Jorge de Sena: O Homem Que Sempre Foi*. Lisboa: Imprensa Nacional, 25-81.
- CRUZ, Duarte Ivo (2001). *História do Teatro Português*. Lisboa: Verbo.
- LISBOA, Eugénio, org. (1984). *Estudos sobre Jorge de Sena*. Lisboa: Imprensa Nacional.
- (1987). «O Teatro de Jorge de Sena». In *As Vinte e Cinco Notas do Texto*. Lisboa: Imprensa Nacional, 35-44.
- LOURENÇO, Jorge Fazenda (1987). *O essencial sobre Jorge de Sena*. Lisboa: Imprensa Nacional.
- (1993). «Autopercepción Intelectual de un Proceso Histórico». *Anthropos* 150, Barcelona, 15-29.

- REBELLO, Luiz Francisco (1963). «Acerca do Teatro de Jorge de Sena». *O tempo e o Modo* (1971) 59. Reprod. em (1994). *Fragmentos de uma Dramaturgia*. Lisboa: Imprensa Nacional Temas Portugueses, 233-39).
- (1968). «Jorge de Sena Dramaturgo». *O Tempo e o Modo* 59, 318-23. Reprod. em LISBOA, Eugénio, org. (1984). *Estudos sobre Jorge de Sena*, 389-97.
- (1971). *O Jogo dos Homens: Ensaios, Crónicas e Críticas e Teatro*. Lisboa: Ática.
- (1988). «Prefácio». In *Do Teatro em Portugal*, de Jorge de Sena, Mécia de Sena (co-ed.). Lisboa: Edições 70.
- (1997). «Prefácio». In *Teatro em Um Acto (1900-1945)*. Lisboa: Imprensa Nacional.
- SANTOS, Gilda, org. (1999). *Jorge Sena em Rotas Entrecruzadas*. Lisboa: Cosmos.
- SENA, Jorge de (1978). «O Computador Omnipotente». In *O Reino da Estupidez-II*. Lisboa: Moraes.
- (1989)a. *Mater Imperialis: Amparo de Mãe e Mais 5 Peças em 1 Acto, Seguido de um Apêndice*. Mécia de Sena (ed.). Lisboa: Edições 70. Obras de Jorge de Sena.
- (1989)b. *Do Teatro em Portugal*, Luis Francisco Rebelo e Mécia de Sena (ed.). Lisboa: Edições 70, Obras de Jorge de Sena.
- (1992). *O Amor e Outros Verbetes*. Mécia de Sena (ed.). Lisboa: Edições 70. Obras de Jorge de Sena.
- SENA, Mécia de, ed. «Uma Introdução». Apêndice de *Mater Imperialis*, 117-23.
- SZONDI, Peter (2004). *Teoría del drama moderno. Tentativa sobre o trágico*. Barcelona: Ed. Ensayos/Destino. Trad. de Javier Orduña.
- VASQUES, Eugénia (1988). *Jorge de Sena – Uma Ideia de Teatro*. Lisboa: Cosmos.
- (1993). «Pelo teatro de Jorge de Sena», *Anthropos*, 159, Barcelona, 42-49.
- (1999). «O teatro no Brasil e a questão dos «fascículos» senianos». In Gilda Santos (1999: 77-87).

Resumo: Pretende-se, neste texto, oferecer uma leitura da peça seniana em um acto, *Epimeteu, ou o Homem que Pensava Depois*, que, num complexo e original registo trágico-fárico, conjuga, com grande significado dramático e eficácia teatral, mito e fantasia .

Abstract: In this article we suggest a reading of Jorge de Sena's one-act play *Epimeteu ou o Homem que Pensava Depois* in which, by means of a complex and original tone of farce and tragedy, myth and fantasy are mingled with great dramatic meaning and theatrical effectiveness.

