

A *Antígona* de Júlio Dantas

MARIA DO CÉU FIALHO

Universidade de Coimbra

Nunca é demais sublinhar até que ponto a *Antígona* de Sófocles tem mantido, desde a Antiguidade até aos nossos dias, a força actuante de um dos mais poderosos estímulos estéticos, que sempre provoca — pelo fascínio do seu modelar equilíbrio e por aquela universalidade que só as obras primas atingem e lhes confere a dimensão do clássico¹ — o envolvimento da posteridade, não apenas na tarefa de apropriação hermenêutica, como também na de recepção criadora (que envolve implicitamente a primeira), ambas sempre apaixonantes e inesgotáveis. Deste modo, poder-se-á reconhecer que na história da interpretação e recriação do mito de Antígona, a partir da peça de Sófocles, se espelha a própria história da cultura ocidental — sobretudo a dos últimos três séculos. *Antígona* atesta assim, no mais alto grau, até que ponto a tragédia grega se oferece como uma instância mediadora em que a nossa cultura logra alargar os horizontes de compreensão de si mesma.

Constitui um dado adquirido o facto de a compreensão do drama grego exigir a reconstituição do horizonte de expectativa do público a quem se dirige e o facto de essa reconstituição se situar, na sua fidelidade, num plano inatingível. O esforço para a reconstituição possível deve manter a consciência de que, por sua vez, ele é feito a partir de uma época, por homens que não podem, fatalmente, deixar de estar determinados pela vivência da sua historicidade, pensando em linguagem. E essa linguagem está marcada pelas referências da cultura em que o homem aprendeu a pensar.

Pese embora a recepção criadora assumir conscientemente o compromisso do receptor com o seu tempo, ou, menos consciente e mais ingenuamente, assumir-se como recriação, sem um vínculo específico ao tempo em que a recriação se opera, também ela parte de uma apropriação e

¹ G. Steiner, *Antígonas* (trad. port.: Lisboa 1995) 15 sqq.

compreensão prévias, historicamente condicionadas, da obra original. No caso peculiar da tragédia grega, e em particular de *Antígona*, a própria história da interpretação da peça, tendo-se também convertido em património cultural, determina, de algum modo, a apropriação criadora.

É exemplar o papel determinante desempenhado pela interpretação de Hegel nas suas lições de Estética, segundo a qual o trágico de Antígona reside no conflito inultrapassável entre família e estado, representada a primeira pela protagonista e este último por Creonte. O modo como esta perspectiva influenciou leituras posteriores — que têm representação até aos nossos dias, sob a forma de variantes — e até que ponto a tese de Bultmann viria a ultrapassar a perspectiva do conflito, repondo a primordialidade dos valores defendidos por Antígona, não nos ocupará aqui, dado que nos ocupámos do assunto em outro lugar².

Digno de ser assinalado, entre outros, se torna o estudo de H. Patzer³. Na linha de Bultmann, este notável helenista demonstra, com toda a evidência e solidez científica, que a personagem principal é a filha de Édipo, e Creonte não apresenta contornos de figura trágica que o converta num contraponto possível da jovem Labdácida, não podendo a peça de Sófocles ser entendida como uma tragédia de destino duplo⁴. O mesmo é dizer que demonstrado fica não estarmos perante um conflito de princípios que se equivalham, representados por personagens de igual estatura.

Os contornos do comportamento de Antígona, no entanto, estarão marcados pelo mesmo pendor de excesso que marcam outras grandes figuras sofocianas.

B. Knox sustenta, nos nossos dias, uma perspectiva que, em última análise, constitui uma variante remota da leitura de Hegel: a de um conflito entre duas figuras equivalentes⁵. Conflito esse que não consiste, no entanto, numa oposição inultrapassável de princípios, mas muito mais na dos próprios

² Veja-se “Sobre o trágico em *Antígona* de Sófocles”: Victor Jabouille et alii, *Estudos sobre Antígona* (Lisboa 2000) 29-50.

³ *Hauptperson und tragischer Held*, Sitzungsberichte Frankfurt am Main, XV, 2, Wiesbaden, Franz Steiner, 1978.

⁴ Veja-se também o que diz Maria Helena da Rocha Pereira, *Sófocles. Antígona*, introd. trad. notas (Coimbra ⁵1998) 17.

⁵ *The Heroic Temper. Studies in Sophoclean Tragedy* (Berkeley 1964, reimpr. 1983).

caracteres, já que Antígona é determinada pelo seu modo de ser, patente desde o prólogo, a cumprir a sua tarefa da maneira como o faz, com uma rudeza e obstinação que constituem traços marcantes do seu perfil.

O papel de Antígona, na peça homónima de Sófocles, coube, de facto, ao protagonista, tendo o de Creonte sido atribuído ao tritagonista, de acordo com testemunhos antigos⁶.

Ora este primeiro plano, ocupado pela figura feminina e a que a leitura de Hegel não foi sensível, veio ao encontro da sensibilidade romântica que viu, na filha de Édipo, a figura frágil e inocente da donzela que caminha, abnegada e pronta, para o sacrifício voluntário, imolada às suas convicções e princípios. Já Schlegel a entende como uma virgem mártir. Esta perspectiva abriu um fértil campo à recepção da peça e dela decorrerá a multiplicidade de actualizações da figura de Antígona, mártir de todas as resistências⁷.

Tornou-se, assim, salutar a reacção, no âmbito da filologia clássica, que chama a atenção para o peso do elemento de excesso no aspecto caracteriológico de Antígona e para a sua importância na construção e sentido do drama grego.

Curiosamente, uma das Antígonas mais originais e de maior qualidade do séc. XX, a de Jean Anouilh, podendo, à primeira vista, parecer uma peça de resistência, desconstrói o tradicional nimbo do martírio para deixar adivinhar o absurdo de um itinerário ditado pelo determinismo de um carácter. Determinismo que é, em última análise, o do vínculo a um papel que a tradição desde há muito fixou e que configura o horizonte de expectativa do público (e do leitor). Não há outro caminho senão o de ceder a uma dinâmica incontrolável que distribui previamente os papéis no palco da vida.

Por coincidência, 1946, o ano de publicação das *Nouvelles pièces noires*, a que *Antigone* pertence, é o ano em que Júlio Dantas conclui a sua *Antígona* para ser — como foi — encenada por Amélia Rey Colaço, com a jovem Mariana Rey Monteiro a estreiar-se, no desempenho da protagonista.

⁶ Demóstenes, *Discurso da Embaixada*, 246-247. Veja-se também M. H. da Rocha Pereira, *op. cit.* pp.17-18.

⁷ Chama G. Steiner, *op. cit.*, 15-35, a atenção para o facto de a recepção da tragédia de Sófocles ocorrer como recepção em drama, ou tomar a figura da protagonista dimensões para se impor só, autonomizada do contexto da acção dramática, ao imaginário posterior.

A crítica esteve longe de ser unânime, a oscilar do elogio rasgado ao comentário mordaz⁸. Como unânime não é a apreciação de Júlio Dantas. A sua obra literária, nomeadamente a dramaturgia, é objecto de polémica e de juízos contraditórios, de acordo com os sectores da crítica de onde provêm. Homem envolvido na política do regime do seu tempo, cultor de padrões estéticos tradicionais, que se podem identificar com uma sobrevivência serôdia do Romantismo (coada através do Neo-romantismo) e que dão lugar a uma dramaturgia que se não pode classificar, sem mais, como isenta de qualidade, Júlio Dantas suscita, assim, uma paleta de reacções que vão da crítica acerba de rejeição, por parte de um avantgardismo estético, como a do *Manifesto Anti-Dantas*, de Almada Negreiros, à adesão empolgada de Forjaz Trigueiros⁹.

Com cautelosa reserva, e com a escassez de duas páginas, se pronuncia L. Stegagno Picchio¹⁰, quando se ocupa daquele que foi autor de um êxito que não pode ser ignorado, como *A ceia dos cardeais*.

A apresentação de *Antígona*, na edição da Livraria Bertrand (s.d.), anuncia uma “peça em 5 actos, inspirada na obra dos poetas trágicos gregos e, em especial, na *Antígona* de Sófocles”. O que prepara o leitor para uma obra que não segue linearmente um modelo, mas em que se opera uma simbiose de elementos dramáticos provenientes de outras tragédias à volta da dominante *Antígona*.

Um dos mais embaraçosos problemas que se deparam a um dramaturgo ou a um encenador moderno é a questão do Coro: que fazer com o Coro da peça arquétipo. Dantas resolveu-a por meio de uma das soluções possíveis: a sua quase eliminação, substituindo-o por três figuras, também de anciãos de Tebas (senadores), Enópides, Ástaco e Proceu, que não aparecem necessariamente em cena em simultâneo, e cujo ponto de vista não é absolutamente uniforme, de modo a permitir um diálogo onde sensibilidades diversas se exprimem, e um grupo de velhos, que aparece em algumas cenas com intervenções faladas mínimas. Assim recupera o dramaturgo, supomos

⁸ Para uma apreciação do elenco de críticas, com indicação de fontes documentais, veja-se Ana Paula Quintela Ferreira Sottomayor, “Júlio Dantas. *Antígona*”: M. Fátima Sousa e Silva (coord.), *Representações do teatro clássico no Portugal contemporâneo*, vol. II (Lisboa 2001) 57-58.

⁹ Enciclopédia luso-brasileira de cultura s. n. 'Júlio Dantas'.

¹⁰ *História do teatro português* (Lisboa 1969) 281-283.

que conscientemente, a ambiguidade da intervenção do Coro na peça de Sófocles, no que respeita à sua posição perante o comportamento de Creonte ou de Antígona¹¹.

Essa ambiguidade está patente, no drama português, por exemplo no acto III, cena I, após a condenação da jovem por Creonte:

ENÓPIDES

O monarca não nos quis ouvir.

UM VELHO

O espírito de Creonte está perturbado.

PROCEU

Não foi ele que não quis ouvir-nos. Fomos nós que não tivemos a coragem de lhe dizer o que era preciso que ele soubesse.

OUTRO VELHO

Os poderosos estão, mais do que os outros homens, sujeitos ao erro.

PROCEU

Tu podias, Enópides, tê-lo posto ao corrente dos acontecimentos. O povo está inquieto. Na porta Electra, e à sombra dos ciprestes do templo de Apolo, houve manifestações populares. É necessário que o monarca anule a sentença proferida contra Antígona.

ENÓPIDES

Porque não lho disseste, se sabias tanto como eu?

PROCEU

Porque ele me impôs silêncio.

ENÓPIDES

Eu entendo que devem manter-se as ordens de Creonte no que respeita à sepultura de Polínicos. Quem arma estrangeiros contra a pátria, não tem direito às mesmas honras prestadas àqueles que defendem a pátria de estrangeiros. Mas não concordo com o sacrifício de Antígona, que obedeceu, como mulher, aos impulsos do seu coração. Se não houver quem demova o rei, a filha de Édipo será amanhã, ao nascer do sol, conduzida para o suplício.

A atribuição, aos Velhos, sob forma de opinião acerca dos acontecimentos em Tebas, da variedade de perspectivas possíveis que têm sido assumidas por uma visão crítica da peça grega, atesta, por parte de Júlio Dantas, a capacidade de uma leitura atenta e perspicaz da peça de Sófocles.

Também a figura de Egéon é criação de Dantas, que converte a personagem vulgar do Guarda sofocliano na do comandante da guarda pessoal

¹¹ Sobre este assunto veja-se a introdução de M. H. da Rocha Pereira à tradução acima citada. Veja-se também o nosso trabalho já mencionado.

do rei, interlocutor próximo dos senadores, que engrossa o número dos herdeiros do Coro grego desaparecido e desempenha, em parte, o papel de mensageiro, enquanto porta-voz do extracénico. Assim acontece na cena inaugural. A sintonia entre Egéon e Enópides é visível. Ambos deixam perceber o alívio perante uma luta civil que expirou, com a salvação da cidade.

Egéon, na qualidade de comandante da guarda de Etéocles na batalha, pode, então, trazer ao discurso a visão da luta fratricida entre os dois filhos de Édipo. No relato é óbvia a presença de reminiscências das palavras de Etéocles em *Sete contra Tebas* de Ésquilo, como se verá pelo confronto¹². E que as próprias *Fenícias* de Eurípides também deixam ecoar:

EGÉON

... Devo porém dizer-te, Enópides, que os dois príncipes irmão foram dignos um do outro. Eu comandava a guarda de Etéocles e vi. Disputaram ambos a herança paterna, rei contra rei, irmão contra irmão, com tal furor que os gládios faiscavam ...

O que se segue evoca a descrição dos combates da *Iliada*, até ao símile final, dos heróis que tombam como troncos gigantes, fulminados por Zeus¹³. Ora, o espectáculo do raio de Zeus que atinge o carvalho serve de comparação à queda de Heitor, ferido por Ajax, na *Iliada*¹⁴.

Etéocles em Ésquilo diz:

Com esta convicção irei eu mesmo encontrá-lo: que outro seria digno? chefe contra chefe, irmão contra irmão, inimigo contra inimigo ...

O tema da morte recíproca referida como ‘herança paterna’ constitui um *leitmotiv* da peça de Ésquilo, já que a ambígua maldição lançada por Édipo sobre os filhos varões, e cujo verdadeiro sentido é tragicamente descodificado tarde demais, no drama, prevê a divisão da herança paterna feita à espada. A herdar há, tão somente, a morte e o espaço da sepultura.

É unânime a concordância sobre a necessidade inquestionável de se cumprirem as ordens de Creonte sobre o destino dos dois irmãos. A apologia da morte pela pátria e da proscrição do traidor, mesmo morto, no palco português de 1946, não podia deixar de acordar, no ano final da Segunda Grande Guerra, referências de um contexto epocal imediato.

¹² Respectivamente do acto I, cena I e de *Sete contra Tebas*, 672-675.

¹³ Cf. o símile da morte de Ímbrio, igual ao freixo que se abate, *Il.* 13.178 sqq., ou de Ásio, qual carvalho ou choupo ou abeto que os lenhadores abatem: 13. 389 sqq..

¹⁴ 14. 414-417.

É a cena II que traz ao palco as duas irmãs, no ponto em que a peça sofocliana se inicia. A interpelação inicial de Antígona mantém-se, bem como o lamento, sob forma de interrogação, sobre os males que ainda hão-de cair sobre as filhas de Édipo. Lamento ampliado na peça portuguesa em que a protagonista recorda o exílio e infortúnio do pai, cego e mendigo, e se interroga acerca das novas provações que as esperam.

A ignorância dos factos da Ismena grega faz com que, à medida que ela os vai conhecendo por Antígona e que por esta é interpelada a agir contra Creonte, se vá progressivamente revelando, apesar da sintonia com o sofrimento da protagonista, como alguém que se declara incapaz de agir contra o poder instituído. O que permite construir uma Antígona que passa, da disposição primeira de agir, incitando a irmã a participar, à disposição de agir sozinha, repudiando Ismena com uma rudeza que contrasta com a devoção confessada à sua tarefa de piedade familiar e com a posterior afirmação de que não nasce “para odiar mas sim para amar”.

A Isménia de Júlio Dantas não apresenta traços de progressão — assume-se, à partida, como a tradição a reconhece: resignada e passiva. “É o destino” ou “resigno-me”, responde, logo no começo no diálogo inicial, às patéticas intervenções da irmã. A sua voz levantar-se-á, no acto III, cena V, tal como o fizera no original grego, na vã tentativa de se associar à 'culpa' de Antígona, e, por fim, para interceder pela vida desta.

A carga emotiva das suas palavras é bem mais forte neste segundo quadro do drama português, com a princesa prostrada aos pés do tio, num tom de súplica que roça o melodrama e que contrasta com a recusa de Antígona em se prostrar de joelhos.

À sua Antígona, porém, suaviza Dantas, desde o início, a rudeza de carácter e extirpa da sua boca palavras como as de rejeição provocatória do modelo sofocliano perante os temores de Ismena¹⁵:

ANTÍGONA

Desgraçada, anuncia-a! Tornar-te-ás mais odiosa se te calares, se não anunciares a todos esta acção.

Mais adiante ameaça:

¹⁵ *Ant.* 82 e 93-94.

ANTÍGONA

Se assim falares terás sobre ti o meu ódio e com razão te tornarás odiosa ao que morreu. Mas deixa-me, a mim e à minha loucura, sofrer esta terrível desgraça.

Em Dantas a protagonista não ameaça nem provoca com palavras de ódio, radicalizando o seu isolamento numa tarefa que, no prólogo de Sófocles, é essencialmente executada como inabalável decisão assente no dever, embora os laços de afecto para com o morto também transpareçam (v.73). De loucura não fala Antígona na peça portuguesa — é antes a irmã, Isménia, que a considera enlouquecida e pautada pela imprudência.

A protagonista expõe o móbil da sua acção como imperativo de consciência, de honra familiar. Os Velhos verão no seu comportamento um impulso do coração e as suas palavras, com que ela mesma se apresenta em afirmação de serenidade, sem agressões verbais nem rancores, conferem-lhe o perfil clássico da mártir — perfil que não é grego¹⁶:

Põe a tua mão sobre o meu coração. Vê que está tranquilo. Todos aqueles que seguem o caminho da honra estão tranquilos.

Ao mesmo tempo entrega-se à antevisão da sua tarefa em termos que sublinham, exacerbadamente, a auréola de martírio e o afecto da ligação fraterna:

Se tiver de ir sozinha, cavarei eu própria a terra com as minhas mãos, regá-la-ei com o meu suor e o meu sangue, procurarei aquecê-la de encontro ao meu peito, como se a tua cova — desventurado irmão! — fosse o berço de uma criança.

‘Peito’ e ‘coração’, de frequência considerável no texto, assinalam um dominante sentimental que Sófocles não oferece, esbatendo-se, assim, traços típicos das figuras trágicas sofoclianas, de dimensões excepcionais nos seus gestos¹⁷, mas também na sua dureza, para ficarmos perante uma Antígona mártir da honra e do afecto, filha tardia do romantismo.

Os famosos versos da filha de Édipo perante o Creonte da peça original, de afirmação do valor primordial das leis a que obedece, “os preceitos não escritos e imutáveis do deuses”¹⁸, embora estejam presentes, sob uma forma alterada, na cena de confronto entre Creonte e Antígona, denunciam-se

¹⁶ Ainda na cena II do acto I.

¹⁷ Vide B. Knox, op. cit.

¹⁸ *Ant.* 454-455.

também como fonte de inspiração das palavras da protagonista portuguesa na sua primeira cena:

As minhas leis estão escritas aqui, no coração.

A esta figura quadra o tom patético das exclamações finais do acto I, cena II, marcadas por uma alusão a *Sete contra Tebas*, e à enigmática visão do estrangeiro Cita, saído do fogo, para dividir a herança, que mais não é que a espada:

Cada ferida sangrenta, que no seu corpo abriu o ferro temperado pelos Citas, é uma boca a bradar, a chamar por nós. Tu não tens coragem para cumprir o teu dever? Pois bem. Irei eu sozinha. Irei eu até onde chegam as minhas forças. — Meu irmão! Meu irmão.

Em função da aura de martírio foram reelaboradas as cenas IV e V do acto II, correspondentes ao confronto entre o rei e a princesa no episódio II, em Sófocles. A ríspida vivacidade de um diálogo de ritmo rápido, primeiro entre a princesa e o rei, depois entre as duas irmãs, dá lugar a duas cenas construídas à volta de Antígona, com preponderância nítida das suas intervenções, onde se percebe a presença do texto original, adaptado à exacerbação de afectos que caracteriza a protagonista portuguesa, numa expressão marcada pela retórica neo-romântica:

São as leis ditadas pela paixão e pela cólera, como as tuas. São as leis que repugnam ao sentimento humano. São as leis que proíbem uma filha de chorar por um pai e uma irmã de amortilhar um irmão. São as leis que Zeus não inspirou jamais. Não. Ninguém deve obediência a leis que consideram as lágrimas uma afronta e a piedade um crime. Matas-me porque cumpri um dever de amor fraterno? Que importa! Queria mais vidas, para as dar todas por meu irmão.

Mais adiante dirá:

Para que quero eu a tua clemência? Julgas que vou rojar-me na terra, a pedir-te perdão? O criminoso não sou eu; és tu. Foste tu que lançaste meu velho pai na noite eterna da cegueira; que o desterraste; que o perseguiste; que o cobriste de miséria e de opróbrio. Foste tu que levaste ao desespero e à morte minha mãe. Foste tu que ateaste a chama fratricida no coração de meus irmãos. Devo-te a fome, a vergonha, o exílio, a orfandade. És tu, sombra funesta, — és tu, que tens de pedir-me perdão a mim!

Como ‘suplício’ designa mesmo Creonte o emparedamento prescrito para uma Antígona qualificada, na sua boca, de rebelde e insubmissa. A sublinhar esses traços está o final da cena IV, com um Creonte a intimar, em vão, Antígona a prostrar-se de joelhos a seus pés.

O clima emocional sobe, à volta da protagonista, com a inclusão de um momento dramático que Sófocles evitou, cuidadosamente, em nome da sobriedade e concentração da acção e da atenção do espectador: a cena da despedida entre um Hémon revoltado e desesperado, que não se cansa de anunciar o seu propósito de salvar a noiva ou morrer com ela, e uma Antígona inocente, que vai ao encontro da morte com o sorriso dos mártires idealizados.

A descrição de Egéon da última visão de Antígona viva é a de um halo luminoso à volta da sua figura¹⁹, o halo do martírio, para, com a segunda despedida de Hémon da princesa moribunda, se evocar o enlace sepulcral de Romeu e Julieta. O tema do amor de Hémon é, de resto, introduzido na peça portuguesa por Enópides, no final do acto II, mesmo antes da chegada do príncipe.

Creonte, por seu turno, é convertido à partida em vilão da peça, sem que se verifique uma dinâmica de progressiva radicalização de atitudes — processo tão do gosto de Sófocles —, no confronto com as personagens com quem contracenava. Apenas o seu primeiro discurso salvaguarda a proximidade com a *rhexis* inaugural do episódio I do drama grego.

Deste modo se esbate o fundo de problemática política, no sentido etimológico do termo, que a acção da peça de Sófocles problematiza²⁰, centrando-se o móbil de acção de Antígona, como já vimos, num imperativo da consciência e do coração, traduzido na noção de que é gloriosa a morte por causas nobres, contra Creonte, o tirano sem escrúpulos (“Povo ignaro, — tu não conheces ainda o teu rei!”²¹), o causador das desgraças familiares, que a conduz ao martírio e projecta na morte o par de jovens enamorados.

Não é, assim, difícil que os Velhos se inclinem para o lado de Antígona, embora não de todo abertamente. A sua reserva, que vem na esteira da atitude contida do Coro de Sófocles, é por Júlio Dantas convertida em tema do próprio diálogo entre eles. Reserva ditada pelo medo do tirano, que vai sendo progressivamente ultrapassada, à medida que o destino de Antígona se vai consumando, para, no final da peça, juntamente com a voz de Eurídice, de Enópides e de Ástaco se converter na acusação de juízes e de executores da justiça sobre um Creonte destruído.

¹⁹ Acto V, cena III.

²⁰ Veja-se M. H. da Rocha Pereira, introdução à obra citada.

²¹ Fala de Creonte no acto I, cena V.

Há, no entanto, uma leve diferenciação entre os Velhos, sobressaindo em Ástaco, conselheiro há três gerações da casa real, traços de clarividência e hieratismo importados da clássica figura de Tirésias.

Dantas suprime o suicídio de Eurídice, convertendo-a em mais uma voz — a mais emotiva de todas — de condenação de Creonte, no final, pois a retirada da rainha, em silencioso desespero, para o suicídio no palácio, cede lugar ao patético lamento sobre o filho morto e à acusação a Creonte, num tom melodramático que o autor adopta, certamente para ir ao encontro da sensibilidade do público.

Não abdicando de pôr Tirésias em cena, Júlio Dantas altera o momento dramático em que o faz aparecer e a configuração da sua actuação.

Parece-nos ser esse um dos aspectos mais relevantes de originalidade do dramaturgo português. Sófocles faz aparecer Tirésias após o confronto Hémon-Creonte, como um mensageiro dos deuses que lança o alerta, já na fronteira do “tarde demais”, dado que o rei consente, finalmente, apesar da relutância, em suspender a condenação. Mas entre a sua cedência e a vinda do Mensageiro, para anunciar a morte de Hémon e de Antígona, apenas medeia um estásimo.

Dantas antecipa as cenas de Tirésias para antes do confronto com Hémon. O respeitoso temor que a hierática figura do profeta cego infunde nos contextos sofoclianos de *Antígona* e *Rei Édipo* é substituído por uma reacção de rancor dos Velhos — “o corvo” lhe chama Proceu²² —, que o associam às desgraças de Laio.

Tirésias chega, aqui, não por espontânea iniciativa, mas por Creonte o ter chamado, e aconselha-o a revogar o édito e a rever a acusação de Antígona. Sem mais querer dizer, suscita a cólera de Creonte, que o insulta — o que provoca o seu impulso de agressão sob a forma de previsão profética da desgraça que sobre o rei se abaterá. As suas palavras são veladas e levam Creonte ao paroxismo da fúria.

Esta construção da cena está muito mais próxima da congénere de *Rei Édipo* do que da de *Antígona*. Na primeira, no facto de o profeta vir até junto de Édipo a contragosto, encontra Sófocles pretexto para construir o seu discurso relutante e para fazer explodir a cólera do protagonista, que pensa perceber no adivinho motivos torpes para lhe sonegar a verdade.

²² Acto III, cena II.

Se Júlio Dantas não quis construir um Creonte capaz de ceder, mesmo no momento extremo e já sem remédio (o que preservaria, ainda, na figura, laivos de nobreza, embora tal não bastasse para fazer dela uma figura trágica), converteu-o no perfeito vilão, mediante esta antecipação do confronto com o profeta, e respectivos efeitos daí extraídos.

Não discutiremos, como L. Stegagno Picchio se absteve também, prudentemente, de o fazer, se estamos perante um drama neo-romântico. Com alguma qualidade literária e soluções dramáticas de quem se move, com à-vontade, na dramaturgia e nos efeitos da cena, a *Antígona* de Júlio Dantas apresenta-se desenhada a preto e branco. Tudo se concentra à volta de uma figura plana, não problemática, iluminada, de algum modo exacerbadamente, à luz da tradição romântica do martírio.

Quando o autor apresenta a peça, na edição da Livraria Bertrand, como “inspirada na obra dos poetas trágicos gregos e, em especial, na *Antígona* de Sófocles”, pretende, com tais palavras, salvaguardar a utilização de *Sete contra Tebas* e *Rei Édipo* — e também *Édipo em Colono*, já que antes de caírem suspeitas sobre Antígona se anuncia que a jovem desapareceu de noite e Enópides conjectura que terá fugido para Atenas, onde foi outrora bem tratada por Teseu.

Que Júlio Dantas conhecia o teatro grego em tradução — e a épica homérica também, com toda a probabilidade —, não restam dúvidas. Quanto à peça de que aqui nos ocupámos, facilmente se compreende como ela foi concebida para realçar a actuação de Antígona no palco e dar brilho à representação do papel da protagonista por uma jovem actriz talentosa, que com ele se estreou para iniciar a sua brilhante carreira nos palcos portugueses.

* * * * *

Resumo: Na sua *Antígona*, de 1946, Júlio Dantas utiliza fontes da tragédia grega à volta do mito de Édipo, com preponderância da peça homónima de Sófocles, estruturando o drama em torno de uma figura de Antígona cujo perfil é moldado a partir da imagem romântica da heroína mártir, da rebelde por um impulso do coração. Esta reorganização do drama, em cotejo com o seu arquétipo grego, tende a valorizar a interpretação do papel de protagonista. Com a representação se estreia Mariana Rey Monteiro.

Palavras-chave: Teatro grego; recepção de *Antígona*; dramaturgia portuguesa; neo-romantismo português; Sófocles; Júlio Dantas; Amélia Rey-Colaço e Mariana Rey Monteiro.

Júlio Dantas's *Antígona*

Abstract: In his play *Antigone* (1946), Júlio Dantas draws from sources from the Greek tragedy on the myth of Oedipus, especially Sophocles' eponymous play. The dramatic structure revolves around Antigone whose character is indebted to the romantic model of the martyr heroine, rebelling out of impulse. This dramatic reorganization, when compared to the Greek archetype, tends to emphasize the protagonist's role. This performance marks Mariana Rey Monteiro's début as an actress.

Keywords: Greek drama; reception of *Antigone*; Portuguese drama; Portuguese neo-romanticism; Sophocles; Júlio Dantas; Amélia Rey-Colaço and Mariana Rey Monteiro.

L'*Antigone* de Júlio Dantas

Résumé: Júlio Dantas, dans son *Antigone* de 1946, s'inspire du mythe d'Oedipe selon la tragédie grecque et, plus précisément, de la pièce homonyme de Sophocle, pour structurer le drame autour du personnage d'Antigone, dont l'image romantique de l'héroïne martyre, de la rebelle par impulsion du cœur constituent les principales caractéristiques. Cette réorganisation du drame, par opposition à son archétype grec, tend à valoriser l'interprétation du rôle principal. Mariana Rey Monteiro s'initie, au théâtre, avec la représentation de cette pièce.

Mots-clé: Théâtre grec; réception d'*Antigone*; dramaturgie portugaise; néo-romantisme portugais; Sophocle; Júlio Dantas; Amélia Rey Colaço et Mariana Rey Monteiro

La *Antígona* de Julio Dantas

Resumen: En su *Antígona*, de 1946, Júlio Dantas se sirve de fuentes de la tragedia griega relativas al mito de Edipo, especialmente la pieza homónima de Sófocles, y estructura el drama en torno a una figura de Antígona cuyo perfil está moldeado a partir de la imagen

romántica de la heroína mártir, de la rebelde por impulso del corazón. Esta reorganización del drama, en contraposición con su modelo griego, tiende a dar mayor valor a la interpretación del papel de la protagonista. Con la representación hace su estreno Mariana Rey Monteiro.

Palabras clave: Teatro griego; recepción de *Antígona*; dramaturgia portuguesa; neo-romanticismo portugués; Sófocles; Júlio Dantas; Amélia Rey-Colaço y Mariana Rey Monteiro.