

O exílio afectivo de Antígona na *Perdição* de Hélia Correia*

CARMEN SOARES
Universidade de Coimbra

É durante a sua breve participação na peça *Édipo Rei*, onde profere algumas palavras em grego, que, em 1988, a escritora Hélia Correia se aventura no seu primeiro texto dramático, *Perdição — Exercício sobre Antígona*. Dado à estampa três anos mais tarde, viria a ser levado à cena em 1993 pela companhia que a iniciara nas artes do palco, a Comuna¹. A própria autora, na “Apresentação” introdutória que faz ao texto, revela as motivações práticas e emotivas que estiveram na sua origem:

“Antígona” nasceu para um aniversário. Foi uma prenda fácil de embrulhar, pois sempre a carreguei com a minha bagagem, gastei-a e desgastei-a, dei-lhe, é um modo de dizer, a minha forma — e é isto que se passa com as versões do amor que não nos desiludem. Quando, por obra e graça da Comuna, que se atreveu a pôr em cena o Édipo Rei, pude pisar as areias de Tebas, naturalmente que a Antígona tinha o olhar da actriz Rita Salema. “Outra Antígona não! Era uma chata!”, exclamou Adolfo Gutkin, quando lhe confessei que tinha escrito a peça.

Mas o meu coração não estremeceu. (p. 9)

Perdição, uma peça de mulheres.

Antígona era uma antiga paixão de Hélia Correia. A criança da peça *Édipo Rei* amadurece na escritora o desejo de escrever a sua Antígona. A partir

* O texto que agora apresentamos foi anteriormente publicado nas Actas do I Congresso da APEC, intituladas *Raízes Greco-Latinas da Cultura Portuguesa* (Coimbra 1999) 359-74. Gostaria de expressar o meu reconhecido agradecimento à Sr^a. Prof. Doutora Maria de Fátima Silva pelos valiosos conselhos que me deu e que em muito contribuíram para a elaboração deste estudo.

¹ Todas as citações da obra serão feitas a partir da edição Hélia Correia, *Perdição — Exercício sobre Antígona. Florbela. Teatro*, Publicações Dom Quixote (Lisboa 1991). Daqui em diante será referida em título abreviado apenas por *Perdição*. A peça estreou a 18. 09.1993. Para citações feitas à *Antígona* de Sófocles utilizou-se a tradução de M. H. da Rocha Pereira, publicada com o número 19 na colecção de Textos Clássicos do INIC (Coimbra ²1987).

da personagem clássica muitas leituras foram já feitas, nos variadíssimos domínios da arte. Em *Perdição* temos um retrato, uma voz, no feminino. Domina-a uma pulsão de mulher, agitada, avassaladora.

Das palavras que citámos da escritora transparece a ideia de estarmos perante uma interpretação pessoal de um mito cuja tradição não se nega. Sem asfixiar essa herança, mas impondo-lhe uma golfada de ar novo, a autora cria uma heroína actual, controversamente humana e, acima de tudo, orgulhosamente mulher². A preponderância do feminino revela-se em opções diegéticas diferentes face ao modelo clássico, a *Antígona* de Sófocles. Ao contrário da tragédia clássica, a presença de Antígona diante do público domina toda a peça. Essa omnipresença resulta, em parte, do desdobramento da protagonista em duas personagens, Antígona e o seu fantasma. A galeria feminina sai reforçada pela introdução de um carácter novo, a Ama de Antígona. Revisitadas, Eurídice e Ismena (designada por Isménia) completam-na. Quanto ao leque de intervenientes masculinos, continua a incluir Creonte, — embora, como teremos oportunidade de ver mais adiante, o seu peso na peça seja profundamente alterado, — Hémon, Tirésias, um Criado do rei, Guardas e um Mensageiro. Apesar de mais abundantes em número, os homens aparecem ou são evocados (caso de Édipo) graças à sua relação com as mulheres.

Dentro desta mesma linha, o coro, que continua a manter-se na versão moderna, deixa de ser constituído por velhos cidadãos de Tebas para passar a ser formado por Bacantes. A proximidade do sexo, bem como dos interesses, faz dele um eco das angústias das mulheres, que Antígona, excluída dos rituais do deus, espreita e desvenda. É o coro de Tíades que abre a peça, entoando um ditirambo, canto em honra de Dioniso. Diferentemente da peça sofocliana, o hino ao filho de Sémele, e portanto natural patrono da cidade, serve de *incipit* à peça³. Pela sua repetição ao longo da representação e pela importância do

² Consciente da reformulação que faz da figura clássica, Hélia Correia declarou ao *Jornal de Letras*: “Não quis degradar a dimensão heróica de Antígona, mas dei-lhe mais uma humanidade, até porque a tomei na infância e acompanhei o seu crescimento doloroso, o que implica uma aproximação mais afectiva à personagem.” (21.09.1993, p. 25).

³ Embora se aluda brevemente ao deus no párodo sofocliano (vv. 152-4), o hino em sua honra aparece apenas no último estásimo.

conteúdo para o entendimento global da trama constitui-se, aliás, como a sua espinha dorsal⁴. Convém, portanto, determo-nos algum tempo na sua análise.

Nele são focadas as principais características do deus da vitalidade agreste. Filho de Zeus e da tebana Sémele, o seu culto estava muito enraizado naquela cidade⁵.

Ao longo do párodo o deus é invocado na grande diversidade dos seus nomes: Dionysos Baccheios, Dionysos Bromios e Baco⁶. Logo desde a primeira estrofe o epíteto ‘o mais terrível e o mais doce dos deuses’ (p. 17) denuncia a duplicidade do deus, a síntese de contrários que o caracteriza. O ritual que as suas celebrantes executam tem por fim levar à loucura, estado que se atinge pela *ekstasis*. Esse arrebatamento é estimulado pela música da flauta, acompanhada de uma dança estonteante e frenética:

*Ó tocador de flauta
que nos levas à loucura.
(...)
À roda, à roda, à roda
oh, a cabeça à roda para trás,
essa cabeça separada do corpo,
cabeça sacudida,
ombros picados
pelo grande agulhão. (pp. 17 sq.)*

O esgotamento físico, alcançado através da *oreibasia*, as correrias desenfreadas pelas montanhas, conduz também ele ao êxtase⁷.

⁴ A jeito de didascália, escreve a autora: *Um hino a Dioniso será entoado ao longo da peça, nas mudanças de cena, nos silêncios, ou como fundo em certos diálogos* (p. 15).

⁵ *Dentre todas as cidades / é esta a que tem mais honras, / com tua mãe fulminada* (*Antígona*, vv. 1137-9). A fonte literária mais antiga e completa que possuímos para a compreensão dos rituais do culto de Dioniso é *As Bacantes* de Eurípides, e muito particularmente o seu párodo. Da vasta bibliografia existente sobre estes assuntos indicamos apenas W. Burkert, *Religião grega na época clássica e arcaica* (Lisboa 1993) 318-28, 431-6, 553-63; Eurípides, *As Bacantes* (Introdução, tradução do grego e notas de M. H. da Rocha Pereira), Edições 70 (Lisboa 1992); M. Miranda, “O ‘horripilante’, objecto estético n’ *As Bacantes* de Eurípides”, *Humanitas* 47 (1995) 197-231.

⁶ Cf. *Antígona*, *Ó tu que tens muitos nomes*, v. 1115.

⁷ Sensibilizado pelo ritmo das palavras e dos sentimentos do ditirambo, o compositor da música para a encenação da Comuna, Eduardo Paes Mamede, esclarece no programa do espectáculo que “ a música de *Perdição*... foi concebida para ilustrar por um lado o ambiente asfíxiante e concentracionário onde se desenrola a acção, e por outro os excessos das bacantes dionisíacas”.

É incisiva a ênfase colocada na descrição da atmosfera erótica que envolve o culto de Dioniso. Contudo há que salvaguardar —já os Antigos o testemunhavam— que só as mulheres, e não as virgens, podiam ser *Bacchai*⁸. Mais tarde na peça, Antígona há-de revelar à tia o desejo de participar no Tíaso. Eurídice adia a satisfação do seu pedido, para quando, como ela, já for uma mulher madura. A terceira estrofe culmina, assim, com o grito das Bacantes, excitadas pela música do ‘ruidoso’ e por ele possuídas:

*O som da tua flauta enrosca,
enrosca,
desce pelas goelas,
queima e encharca.
À roda, à roda, à roda,
raparigas.
Temos o deus em nós. (p. 19)*

Os rituais das Ménades decorriam fora da alçada das regras da pólis e do próprio lar⁹. Libertadas das grilhetas da sociedade, entregavam-se à ‘saborosa perdição dos sentidos’ (p. 19)¹⁰. O deus recebe agora o epíteto de *Ômadios*, ‘Comedor de carne crua’ (p. 20). A omofagia, isto é, o ‘acto de comer carne crua’, sobretudo corças, com cuja pele as Tíades cobriam os ombros, deriva da crença na hipóstase do deus em animais. Efectuavam o *sparagmos* de crias, ‘a dilaceração dos membros’, e devoravam-nas, convictas de receberem, desse modo, poderes vitais¹¹. O horror destes rituais é tanto maior quando as vítimas são humanas¹²:

⁸ Eurípides, *As Fenícias*, 656 sq.

⁹ *Ah, que longe está Tebas, / longe a lei. / Longe os terraços, / longe os leitos, oh!* (p. 19).

¹⁰ “Constrangido e atemorizado pelo quotidiano da vida normal, o homem pode aqui libertar-se de tudo o que o oprime e desenvolver o seu verdadeiro eu. O devaneio transforma-se em relação divina, numa fonte de significado que contrasta com um mundo cada vez mais racional e profano” (Burkert, *op. cit.*, 557).

¹¹ *Ferve, murmura / sob o animal, / a coisa comestível, / a singular, / a sempre condenável / existência dos homens* (p. 20).

¹² O sacrifício de crianças remonta ao mito das filhas de Míniás, rei de Orcómeno. Leucipe, com a ajuda das irmãs, Arsipe e Alcipe, despedaça o filho Hípaso, percipitando-se de seguida para as montanhas na companhia das outras Ménades. Que as vítimas podiam ter sido adultos parecem supor as histórias de Licurgo da Trácia (*Iliada* 6. 128-40) e de Penteu em *As Bacantes*.

*Ó deus, tu que enlouqueces a quem amas
tanto como a quem queres
aniquilar.*

(...)

*Recebe o nosso excesso,
as nossas mãos
capazes de dar morte
sem nenhum instrumento. (pp. 20 sq.)*

O paroxismo reveste-se de contornos de crime, de desvario amoral, onde impera a *hybris*. Uma vez que de nada terão que prestar contas, só o contacto com o deus lhes interessa¹³. No entanto percebe-se, na afirmação desse nihilismo, como que uma justificação para os seus actos. O mundo, o ‘magnífico caos’, não oferece quaiquer garantias ao homem¹⁴. Deste desalento resulta uma filosofia de vida que o *carpe diem* latino imortalizou. Inflamadas pelos prazeres do corpo e efeito inebriante do vinho, cantam:

*Vivamos pois
profundamente o instante.
O fascinado incêndio,
e vão capricho.
Embala-nos na tua bebedeira,
eleva-nos e deixa-nos cair,
ó mistura do vinho,
ó deus das ventas nunca saciadas. (p. 22)*

Na última estrofe torna-se patente a animalização gradual por que passaram as bacantes ao longo do ritual:

*À roda, à roda, à roda,
raparigas,
euoi, euoi, iú-iú, espojadas,
alegres como bichos,
apavoradas como bichos.
Bichos.
À roda, à roda.
Será isto o amor? (p. 22)*

¹³ *Tocamos-te, / atrevemo-nos / e é tudo / (...) Fiquem uivos / e trevas / porque não há memória / e a alma esquece, / seja qual for o modo / de existir (p. 21).*

¹⁴ *O gelo tudo cobre / e eis que rebentam / novamente as primícias. / Para coisa nenhuma (ibidem).*

A interrogação *Será isto o amor?* (com a variante *É isto o amor?*), repetida três vezes ao longo do cântico em jeito de mote, significa a busca, insaciada, de uma definição de amor. Ocupando a questão o último verso do poema, conclui-se que a dúvida das celebrantes permanece.

A seguir ao párodo a peça é estruturada em duas partes, que decorrem em espaços diversos. Primeiro o átrio do palácio de Tebas. Depois a sala do trono. Durante a transição de um para outro, assistimos à intervenção de um solista, Tirésias. Excluído de contracenar com as outras personagens, produz um discurso em prosa de teor sentencioso. O adivinho da casa dos Labdácidas serve, agora, de intermediário entre o texto e o leitor, entre o palco e o público, ganhando, desse modo, um estatuto a que poderíamos chamar de ‘personagem transcénica’. Servindo-se da primeira pessoa do plural, deixa perceber que, por detrás das suas palavras, estão as próprias impressões da autora ou aquelas que, criando nele um narrador, quer apresentar como supradiegéticas. Terminado o párodo, cabe-lhe interpretar a reacção do público-leitor ao hino das Bacantes e antecipar os sentimentos que, com o desenrolar da queda de Antígona, o hão-de assaltar. O vate conclui da indiferença do público. Essa paz de espírito, conforme declara, advém-lhe do distanciamento inerente à ficção:

E, sentindo-se assim defendidos dos velhos e divinos pavores, suspirarão de alívio. Porque não são e não podiam ser Antígona. Aliás tais coisas nunca aconteceram. (p. 23)

Na sua segunda intervenção, antes da acção passar para a sala do trono, com a entrada de Creonte em cena, um homem no exercício do poder, Tirésias disserta sobre a lógica de se retirar a palavra às mulheres e de se dar lugar a temas masculinos, o mesmo é dizer temas bélicos¹⁵. Essa lógica, contudo, não tem cabimento na presente peça, uma peça de mulheres, pelo que não se concretizará.

¹⁵ *Se agora se assistisse às sequências de todos conhecidas, deveriam calar-se estas mulheres. Deveriam calar-se igualmente os já mortos, porque uma guerra e os seus entusiasmos lhes são matérias totalmente alheias. (...) É um risco que nós achamos desmedido, falho de proporções. Há com certeza em tudo aquilo uma volúpia que só a eles [aos homens] é dado conhecer* (p. 41).

As personagens: retratos da alma humana

Como se sabe, a suposta lei das três unidades — de espaço, de tempo e de acção — é uma invenção tardia, transformada em cânone pelos dramaturgos franceses do séc. XVIII, não existindo como regra ao tempo dos grandes dramaturgos antigos¹⁶. A “transgressão” de Hélia Correia vai mais longe. Em palco apresentam-se dois espaços e tempos, o que em termos de texto impresso se traduz na disposição dos discursos em duas colunas paralelas por página. O pátio e a sala do trono do palácio de Tebas são o espaço dos vivos. As mortas já se encontram no Além. As acções desenvolvem-se paralelamente e vão permitindo ao leitor-espectador a percepção da realidade complexa que é a alma humana. Os diálogos das mortas ou os comentários que tecem a propósito da acção dos vivos revelam-se indicadores preciosos da duplicidade do comportamento humano. Aparência e essência muitas vezes contradizem-se. O que, por vergonha, falta de coragem ou hipocrisia os vivos calaram, as mortas — que já nada têm a ganhar, porque tudo perderam — ostentam-no despididamente.

Perdição, tal como a tragédia grega, é uma obra prima no desenho de caracteres. Explorando, no entanto, aspectos que em Sófocles eram mais ou menos secundários, acrescentando e alterando outros, o retrato das personagens ganha novos contornos. Assim, para os receptores que conhecem a peça e o filão clássico de Antígona, o drama de Hélia Correia singulariza-se pela renovação.

Antígona

Protagonista incontestável da peça, Antígona regressa do exílio uma jovem amargurada. Carente de afecto, sente-se mal-amada, principal causa da sua rebeldia contra a família que lhe resta. Esse desprendimento não deixa, todavia, de ser acompanhado por alguma decepção. Em conversa com a Ama, a princesa recorda a infância e os tempos de exílio.

¹⁶ Na sua *Poética*, 1451 a, Aristóteles apenas refere a unidade de acção. Para além do *Rei Édipo* de Sófocles, nenhuma outra tragédia grega antiga, que chegou até aos nossos dias, respeita esse princípio. *As Euménides* de Ésquilo são um exemplo da não observância da unidade de espaço: a acção tem início em Delfos e termina na cidade de Atenas.

Da mãe não recebeu o carinho dos cuidados exigidos nos primeiros anos de vida. Quem a amamentara, adormecera e brincara com ela fora a Ama. Jocasta não é recordada como uma mãe querida (p. 51). Por outro lado os comentários da Ama-morta acentuam aos olhos de Antígona o seu isolamento. A atenção que dispensara à criança não resultava de um sentimento de amor verdadeiro. Como ama que era, limitava-se a cumprir as suas funções de escrava¹⁷. Essa realidade, quando percebida, torna-se ainda mais dolorosa. Assim o sentiu Antígona, tanto em vida

Não me ajudas. Tu nunca me ajudaste (p. 29)

como já morta

Tu nem de mim gostavas. (p. 24)

Depois da mãe morrer, Eurídice passa a ser a sua referência maternal. Apesar do carinho da tia apresentar todos os indícios de sinceridade, Antígona, — numa reacção de quem, demasiado ferido, de tudo suspeita, — defende-se dela com alguma frieza. Do outro mundo, há-de confessar:

Irritava-me com as suas maneiras maternais. (p. 49)

Despreza a intercessão da rainha junto de Creonte, quando, descoberto o acto de dar sepultura a Polinices, era necessário cumprir o édito, que a condenava à morte¹⁸. Esta rejeição é um disfarce para a sua própria carência, como se pode constatar pelo comentário que Antígona-morta faz:

Eu estava sempre em riscos de lhe cair nos braços. De lhe pedir que me pegasse ao colo. Queria-lhe mal por isso, à minha tia. Era amável demais.
(pp. 50 sq.)

Embora a dedicação paternal da heroína não possa ser questionada — foi ela, e só ela, quem acompanhou o pai no desterro — não é do amor que por ele nutriria que fala no Além. As memórias que tem de Édipo são, no meu entender, mais um indício da fragilidade que para si têm os laços de família. O que recorda é o nojo que sentia por ele no exílio:

Os olhos do meu pai deitavam pus. Detestava beijá-lo. Escondia-me até que me passassem os vômitos. (p. 27)

¹⁷ Ama-morta: *Enquanto que eu, cumpri o meu papel. Não é difícil o papel de uma criada. Sabe-se exactamente o que há a fazer* (p. 29).

¹⁸ *O afecto e a ternura que me tens dedicado só me incomodam, tia* (p. 49).

Pelo que a caracterização psicológica da Antígona de Hélia Correia ganha em singularidade, quando verificamos como ela se afasta da imagem que Sófocles, com o verso

Não nasci para odiar, nasci para amar (524)

marcou de forma indelével. O amor fraterno constitui uma referência insignificante para a princesa. Não obstante o facto de ter colocado em risco a própria vida, ao dar sepultura a Polinices, em nenhum momento afirma tê-lo feito por amor. Tal acto representou o estrito cumprimento dos deveres para com qualquer morto. Não passou de

qualquer coisa que tinha de ser feito (p. 47)

para com

o corpo já verde e mal cheiroso de Polinices. Um pobre corpo de homem que grita pela cova, que grita pela terra para se desfazer.

Nem mesmo as palavras apaziguadoras de Eurídice, qualificando a atitude da jovem de *grande piedade e dever sagrado* (pp. 46 sq.), têm o dom de fazer esquecer o frio realismo com que Antígona se refere ao irmão. Segundo Isménia:

O irmão! Ela sempre os detestou. Não lhes perdoou nunca que mandassem partir o pai para o exílio e repartissem o governo entre eles. Para Antígona, foi o mesmo que o matarem. (pp. 46 sq.)

Aliás toda a postura de afrontamento deliberado do novo rei, o tio Creonte, mais não era do que um reflexo da obsessão da heroína por se evidenciar. Procurando refrear esse impulso, Eurídice alerta (p. 50):

Não o provoques, filha. Inconsciente!... Está a entusiasmar-te o desafio. Pensas que é tudo um jogo de palavras....

Viva já só lhe resta uma irmã. Mas o seu comportamento para com ela não é dos mais correctos. Envolve-se com aquele que publicamente se dizia ser seu prometido, Hémon. No fundo despreza-a por ela representar o que era uma moça da sua idade, requisitos que Antígona não preenche:

Volta para os teus bordados, para as tuas amigas. Não me dês em espectáculo a tua pequenez. (p. 51)

Não podemos esquecer que a dureza do coração de Antígona foi alimentada pelas agruras do exílio, facto que, não justificando os excessos,

permite compreendê-los¹⁹. Mas, nem mesmo neste ponto, os factos são lineares. As queixas que Antígona faz à tia desses tempos escondem uma faceta nova na personagem, a curiosidade pela descoberta do sexo oposto:

Ama (morta) — *E no entanto gostaste desse tempos...*

Antígona (morta) — *Ah, os caminhos, sim. Aquele suor dos homens. O vinho que escorria pelas barbas doiradas.* (p. 27)

A única paixão que viveu com um homem, Hémon, nem mesmo essa parece tê-la realizado. Já morta, exprime, na interrogação e discurso modelativo que formula, tal incerteza:

Hémon...Acho que fui feliz com Hémon. E no entanto não me lembro do seu rosto. Nem já da sua voz. Porque é ele o primeiro de que me vou esquecer? (p. 32)

A amizade não veio preencher o vazio afectivo que a conduziu à ruína. E neste ponto revela, talvez de modo enfatizado, o isolamento que já caracterizava a sua homónima sofocliana²⁰. Como lembra a Ama:

O que lhe falta a essa é ter amigas. (p. 35)

Depois de desobedecer ao édito que proibia a prestação de honras fúnebres a Polínicos, Antígona potencializa uma característica já presente na personagem clássica, mas a que não se reconhece, por vezes, a devida importância²¹. Referimo-nos à arrogância e obstinação excessivas das suas atitudes e maneira de ser. Conta disso dão-nos as opiniões de alguns dos intervenientes na acção:

Isménia — *Ela nunca escutou conselhos razoáveis. Só ouve a voz do escândalo*
(...)

Aí está ela como sempre quis: no centro dos olhares e arvorando um ligeiro sorriso de desprezo.

¹⁹ Antígona-viva: *Ah, foi o ódio que me alimentou todo este tempo que segui meu pai* (p. 26); Ama-morta: *Parecias tão zangada com o exílio. Por causa disso é que odiavas tudo e todos* (p. 29).

²⁰ *Sem lágrimas, sem amigos, / sem himeneu, desgraçada, / pelo caminho que me espera / sou levada* (vv. 876-9).

²¹ Desde a conversa do prólogo com a sua irmã que Antígona, pela brusquidão das respostas, revela um temperamento exaltado: *Conservas um ânimo esquentado perante a fria realidade*, diz Ismena no v. 88. Também o Coro havia de notar a determinação excessiva da jovem: *Indómite se revela a vontade da filha, de indómite pai nascida. Não aprendeu a curvar-se perante a desgraça* (vv. 472-4). A Creonte indigna-o o orgulho-vaideade com que a sobrinha assume o seu acto: *Mas o que mais abomino é que quem foi apanhado em flagrante delito, ainda por cima se vanglorie disso* (vv. 495-7).

Ama — *Pronto. Ai está Antígona como sempre quis estar. Só e ameaçada, num campo debatalha.* (pp. 46 e sq. e 50)

Ama

Acrescentada por Hélia Correia ao mito clássico, a Ama, independentemente do interesse pessoal que nisso tivesse, é a única figura que acompanha a protagonista no princípio e final da sua existência, bem como para além desta. As atenções dispensadas à criança, como já vimos, tal como a partilha do leito do seu senhor, não passaram de obrigações inerentes ao seu trabalho²². Aborrecem-na as próprias atitudes de Antígona:

Também eu já estou farta. Fatigas toda a gente. (p. 29)

Contudo a visão que as outras mulheres têm do comportamento da Ama é surpreendente. Responsabilizam-na de alimentar a raiva de Antígona contra elas:

Eurídice — *Cala-te! A raiva dela, é obra tua! Andas a instigá-la contra nós;*
(p. 28)

Isménia — *Ó Ama! És tu! És tu que a tens acicatado contra nós!* (p. 52)

As escusas que no momento, em vida, encontra para essas acusações, não passaram de falsidades. Ao assistir do Além ao desenrolar do destino trágico da princesa, acaba por confessar que tudo não passou de uma vingança pessoal. Contribuir para a queda de Antígona, isto é para o desmembramento decisivo da família dos Labdácidas, foi para si uma forma de se expurgar de uma vida de subalterna, repleta de humilhações. Alvo dos ciúmes da senhora, recorda:

Jocasta tinha-me ódio. Porque eu era mais nova. Eu dormia mais vezes na cama do teu pai. (p. 49)

Ainda por obra da patroa, viu-se privada do seu direito de mãe. Os filhos foram-lhe retirados,

pois Jocasta não os quis ali por perto. (p. 24)

²² *E todas as criadas, as jovens, uma a uma, passarão certa noite pelo corpo do senhor. Sem que nisso achem glória ou alegria. É serviço de escrava, como um outro qualquer* (p. 34).

Eurídice

São duas as principais facetas do retrato de Eurídice, a mãe e a mulher. Ela já não se limita a ser a mãe dos filhos de Creonte. Assume-se sobretudo no papel de substituta desse parentesco, junto das sobrinhas órfãs, Antígona, a sua favorita, e Isménia. É na qualidade de representante dessa maternidade que se vê questionada por Antígona em matérias como o amor, o papel do homem e o da mulher. Os longos anos de convivência com os homens e uma vida matrimonial marcada pela rotina configuram uma visão decepcionada da vida. Em seu entender, o amor

é uma sombra. Estendes a mão e não agarras nada. Fica uma vida, filha, entre os teares, os armazéns e a lareira. Entre o sangue dos meses e o sangue dos partos. A governar entre criadas, aí tens. (p. 34)

Magoada pela experiência frustrante que para si foi o amor, a rainha, “mãe” consciente dos fantasmas de um coração jovem, tenta minorar o impacto das suas palavras junto de Antígona:

Os segredos da vida devem patentear-se no seu devido tempo, pela mão da experiência. Não é lição que uma donzela aprenda por boca de mulheres já muito magoadas. (p. 35)

Esses mesmos cuidados com a felicidade de Antígona tinham já ficado evidentes, quando tentara afastá-la do ódio que a consumia, exortando-a a entregar-se aos prazeres da sua idade, tais como a brincadeira das moças durante o banho matinal no rio:

Fala ao teu coração.. Que ele se encha de bondade, que olhe à sua volta mais amigavelmente. Há coisas agradáveis que teimas em não ver. (p. 28)

Quanto aos homens, não passam de uns perfeitos egoístas. Colhido o prazer, momentâneo, que lhes dá o corpo de uma mulher, as suas verdadeiras paixões são outras²³ — os cavalos, o vinho, a guerra, as expedições a terras desconhecidas e, acima de tudo, os rapazinhos (p. 34).

Contudo a curiosidade de Antígona levou-a a espiar a tia nas suas saídas nocturnas. O que descobriu foi um mundo bem diferente daquele que Eurídice,

²³ *Não alimentes ilusões. Mesmo-nas noites em que ele queira adormecer encostado ao teu ombro, não terás mais que um distraído abraço. Uivará como um lobo entre as tuas entranhas, mas o seu pensamento há-de estar noutra lado* (p. 36).

com a confirmação da Ama, acabara de pintar. Longe do recesso do lar, as mulheres, celebrantes do deus Dioniso, executam rituais sangrentos:

Mordem as crias, a dos animais e as próprias. Mordem-nas no pescoço e, excitadas pelo sangue, arrancam-lhes os membros. Devoram-nas e riem. São felizes. (p. 39)

Retomando o ambiente evocado no párodo de abertura da peça, *as nobres cidadãs espojam-se no lodo (ibidem)*, tal como bichos! Eurídice procura salvar a sua reputação. Tenta convencer Antígona de que o que afirma ter visto não passou de um sonho (p. 40).

A imagem que da vida se vai formando na mente de Antígona é, se não deturpada, no mínimo desencorajadora. À luz desse quadro, o mundo que a espera caracteriza-se pela não correspondência de afectos, por uma fruição egoísta do prazer, por vezes banhada pelo sangue de vítimas inocentes.

Isménia

Em relação à personagem sofocliana, Isménia conserva já não um carácter tímido, mas, tão só inicialmente, apagado. Como lembra a Ama-morta,

Mal me lembro de Isménia nesse tempo. Tenho ideia que ela se dobrava sobre si própria. Como se lhe doesse alguma coisa (p. 33).

Ao contrário de Antígona, falta-lhe a *flamma*, tanto para o bem como para o mal. Essa ideia exprimiu-a Eurídice, ao afirmar:

Isménia não odeia ninguém (ibidem).

Traída pela irmã nas suas expectativas de desposar Hémon, acaba por revelar-se uma figura capaz de reagir. Isménia aproveita a transgressão da irmã ao édito do tio para recolher algum protagonismo. Antecipar-se a Antígona na revelação do seu acto constitui uma magra desforra do despeito que eventualmente sentiria por ela²⁴. Quando pede ao tio o perdão para a irmã, fá-lo não com o intuito de a salvar, mas sim com a esperança de agravar o seu padecimento:

Perdoa-lhe, meu tio. A tua piedade irá estragar-lhe o efeito do espectáculo, agirá como o mais duradouro castigo (p. 48).

²⁴ Eurídice — *Não é esta a ocasião propícia para tornares visível toda a tua amargura. Tens disfarçado bem. Pois continua* (p. 47).

Hémon

Na caracterização de Hémon o contraste com o arquétipo sofocliano verifica-se a dois níveis: o retrato psicológico e o relacionamento com as outras personagens. Deixa de ser o porta-voz da razão, para aparecer um jovem frívolo, pouco motivado para as responsabilidades de rei, cargo em que, segundo o curso natural da vida, sucederia ao pai. A sua ocupação preferida é espreitar as donzelas a tomar banho no rio. Essa inapetência para a seriedade e para a política é admitida por si próprio e por Antígona:

Hémon — *Sim, imagina. Eu, Hémon, filho de Creonte, o Justo, eu, de quem todos esperam grandes feitos, a espreitar raparigas como um tolo.*

(...)

Antígona — *Ainda bem que o governo da cidade ficou entregue aos meus irmãos e não a ti. Não te comportarias dignamente.* (pp. 30 sq.)

A relação com as filhas de Édipo foi invertida. Agora ele é o noivo de Isménia, cujas atitudes recatadas não despertam o seu interesse²⁵. Hémon sente-se atraído pela outra irmã, que, pelo carácter audaz e impulsivo, mais se adequa à sua maneira de ser. Consciência disso têm o próprio e Eurídice.

Hémon — *Hás-de ser minha esposa. Ou minha concubina. Por lei ou pela força. Estou determinado a possuir-te.* (p. 31)

Eurídice (falando para Antígona) — *És um animalzinho descarado. Por isso Hémon te quer. Gosta das éguas bravas. É o melhor dos nossos domadores.* (p. 39)

A sua paixão, se não o seu amor, não desfalece até ao fim. Confirmando o temperamento arrebatado que o caracteriza, propõe-se, indo mesmo contra a vontade do pai, a fugir com Antígona. As juras de dedicação por parte de Hémon são, contudo, filtradas pela visão amarga de Eurídice e da Ama:

Hémon — *Que coisas cruéis dizes! Eu não te hei-de atirar para o canto das mulheres. Não te desprezarei.*

Ama — *Fazem todos assim esta promessa.*

Eurídice (abatida) — *Fazem-na todos, filha.* (p. 56)

Antígona, perante a iminência da concretização da desgraça, o emparelhamento, vê desvanecer-se aquela que podia ser a única réstia de felicidade, o amor de Hémon.

²⁵ *É bela Isménia. Bela e recatada. Nem dentro de água tira a camisinha* (p. 30).

Creonte

Na qualidade de sucessor do trono de Tebas, Creonte continua a ser o detentor do poder, o autor das leis que regem a cidade. Embora com menor relevo, a questão da justiça, materializada no édito que proíbe a sepultura de Polínicos, continua a integrar a história de *Perdição*. Para Hémon e, ao que parece indicar o cognome ‘o Justo’, para o conjunto dos cidadãos, Creonte começa por ser apresentado como o modelo do bom monarca. Nas palavras bajuladoras do seu conselheiro ele é *o espelho do bom senso* (p. 41) e toda a cidade aprova o édito²⁶. Perante as acusações de Eurídice, que denuncia a severidade do decreto, Creonte desculpar-se-á afirmando que julgava fazer eco da consciência de cada um. Esse pensamento é incorrecto, pois, como contra argumenta Antígona:

Não podes legislar querendo prever aquilo que se passa nas consciências.
(p. 48)

A tomada de medidas controversas por parte de Creonte justifica-a ele como o resultado de uma hipocritamente confessa falta de ambição pelo poder²⁷. Desculpa-se dizendo que foi contra vontade que subiu ao trono — *No entanto, eu não queria governar* (p. 41) — lugar que para ele representa uma prisão, onde cumpre obrigações indesejadas. A sua pseudo-aversão pelo poder vai ao ponto de, em flagrante contraste com o Creonte sofocliano, movido pelo egoísmo suspirar por um regime anárquico²⁸:

Criado — *Pois dirige-te agora aos cidadãos. Só a tua presença os tranquiliza.*

Creonte — *Dentro de poucos meses aborrecer-me-ão. E eis-me amarrado ao trono até à morte. Julgado e julgador. Haverá sobre a terra região em que os homens não tenham governantes? Nem leis? Nem ordem de nenhuma espécie?*

Criado — *Matavam-se uns aos outros.*

Creonte — *Mas matam-se na mesma. E tiram-me o sossego.* (pp. 42 sq.)

²⁶ *Todos os cidadão aprovam o castigo* (p. 44).

²⁷ O próprio criado, seu conselheiro, considerava aquele édito um risco desnecessário: *Ao proibires um gesto como este, devias ter previsto o risco que corriais. Se não tivesses interdito os rituais, estou certo de que o corpo de Polínicos ficaria na mesma sem uma sepultura. Ninguém se ocuparia de um traidor* (p. 48).

²⁸ Recordemos as palavras do Creonte de *Antígona*: *Não há calamidade maior do que a anarquia. É ela que perde os Estados, que deita por terra as casas, que rompe as filas das lanças aliadas* (vv. 672-5).

É de novo um comentário do mundo das mortas que vem conferir outra leitura à figura de Creonte. Para Antígona tudo não passava de um disfarce para o orgulho que o tio sentia no seu novo cargo (p. 42).

Creonte carece de poder de decisão, apoiando-se a todo o passo nas sugestões do Criado. É assim que poupa a vida ao guarda que lhe traz as notícias nefastas de desobediência à sua lei. A presença do criado é tão ostensiva e intromissora que não passa despercebida a Eurídice:

Quem permitiu que usasses da palavra?

Creonte — *Eu. Bem preciso aqui de algum conselho.* (p. 50)

Mas, uma vez assumido o governo da cidade e exercido o poder legislativo, Creonte não arrisca pôr em descrédito a sua autoridade. No entanto continua, mesmo aqui, a faltar-lhe a determinação, algo excessiva, do homónimo sofociano. Verifica-se que, quando é necessário fazer cumprir as determinações do édito, o impulso parte de Antígona:

Antígona — Não há mais que pensar, meu tio. Chama os teus guardas e convoca também a multidão, para que o meu exemplo a impressione. A tua autoridade ficará garantida. Ganharás o respeito e o temor dos Tebanos.

Creonte — *À tua custa? À custa de uma rapariguinha?* (p. 54)

O amor mortis e o desvendar da *Perdição*

No final da peça, Antígona caminha para a morte acompanhada pela Ama, mas incompreendida. Mal-amada na vida, mal-amada na morte. Hémon apercebe-se desse abandono afectivo e Creonte exprime o paradoxo que é o amor dos Homens:

Hémon — Porque é que a maltratais? Parece até que nunca lhe tivemos amor?

Creonte — *Há amores assim, que matam. Que destroem todo o entendimento. Eu agora, por exemplo, estou a sentir-me mal. Tenho a cabeça em brasa.* (p. 57)

Antígona procura compensar a frustração afectiva com o protagonismo trágico. Daí que caminhe, irredutível na sua decisão, de cabeça erguida para o destino que a espera. O cego fascínio que em vida a impele para a morte não passou de mais uma falácia. Mas só se apercebeu dessa crua realidade quando já era tarde demais. Numa tentativa frustrada de intersectar os dois espaços e tempos de acção, Antígona-morta quer fazer-se ouvir por Antígona-viva. A mensagem que tem é dolorosa demais para calá-la poder:

O exílio afectivo de Antígona na *Perdição* de Hélia Correia

É preciso dizer-lhe que não avance mais, que não há glória alguma em tudo isto! (...) Mas é preciso que ela ouça e compreenda. Este campo de flores nauseabundas é tudo o que há depois.... (pp. 56 sq.)

Desencantada com a morte, Antígona reconhece que até mesmo a vida obscura das mulheres, entregando-se a prazeres proibidos pelas montanhas, teria sido um mal preferível (p. 57). A angústia que a dilacera resulta da incapacidade humana de, depois de ter traçado um destino, saber se poderia ter vivido outro alternativo e se esse não teria sido melhor:

Antígona — *Diz-me a verdade. Eu não conseguiria viver com eles, suportar aquela paz...?*

Ama — *Não sei Antígona. Isso nunca saberemos.* (p. 57)

Simbólicas do aniquilamento total dos laços entre os agentes desta perdição são as últimas palavras da protagonista. Dirige-as a uma cadelita, a única sobrevivente no caudal das suas memórias, quer da infância quer de uma vida inteira. Esse foi o único amor que a não traíu, mas do qual também se viu privada. Quem matou o animal foi a Ama — até ao fim a fiel cumpridora das suas funções. Na morte Antígona tem companhia, mas não deixa por isso de permanecer completamente só, conforme se depreende das palavras da Ama:

Segui-te porque se acabava ali o meu papel. (p. 54)

De novo exilada, agora dos seus sentimentos, Antígona perde-se. Com ela é toda uma família que se desmorona. Porque não souberam preservar o afecto, porque o amor que viveram é daquele que mata.

O drama de Antígona é intemporal e atópico, como tem o cuidado de lembrar Tirésias no fecho da peça. Todos os seres humanos flagelados por dúvidas idênticas às da jovem sentem com agudo padecer a solidão. E

hã-de ser cavalgados pelo orgulho e pelo desespero. Pararão a um passo dos abismos. E ficarão a vida inteira a perguntar-se como teria sido se ousassem e perdessem. Como a pequena Antígona. (p. 58)

Resumo: A peça de teatro *Perdição — Exercício sobre Antígona*, da autoria de Hélia Correia, levada à cena em Setembro de 1993, presenteou o público português com uma re-leitura do conhecido mito clássico, imortalizado por Sófocles no séc. V a. C. A renovação da escritora passa sobretudo pela preponderância conferida na história às personagens femininas e aos seus problemas ou focos de interesse. A substituição de um coro masculino, os anciãos de Tebas no texto grego, por um cortejo de Ménades resulta em uma solução estética para vincar a presença constante e avassaladora da componente orgiástica, apaixonada ou simplesmente física desta visão no feminino da experiência humana do excesso, da contradição de sentimentos e, acima de tudo, do isolamento afectivo de almas humanas dilaceradas pela dúvida de saber se valeu a pena ou se um percurso alternativo teria evitado a vivência da mágoa.

Palavras-chave: Antígona; mulher; afectos (amor, ódio); família; culto dionisiaco; perdição.

The emotional exile of Antigone in Hélia Correia's *Perdição*

Abstract: The play *Perdição – Exercício sobre Antígona* by Hélia Correia, performed in September 1993, has presented the Portuguese public with a re-reading of the widely known classical myth, immortalised by Sophocles in 5th century B.C.. The author's renewed approach confers dramatic relevance upon the female characters, their problems and interests. The substitution of a male choir, the old men of Thebes in the Greek text, for a procession of Menades represents an aesthetic solution used to stress the constant and overwhelming presence of the orgiastic, passionate or simply physical component of this feminine view on the human experience of excess, the contradiction of feelings and, above all, the emotional isolation of human souls torn apart by the doubt of knowing if it was worth it or whether an alternative path would have avoided pain.

Keywords: Antigone, woman, emotions (love, hate), family, Dionysiac cult, perdition.

L'exil affectif d'Antigone dans *Perdição (Perdition)* de Hélia Correia

Résumé: La pièce de théâtre *Perdição — Exercício sobre Antígona (Perdition — Exercice sur Antígona)* d'Hélia Correia, qui fut mise en scène en septembre 1993, offrit au public portugais une relecture du très fameux mythe classique, immortalisé par Sophocle au V^e siècle a. J. C. La variante de l'œuvre se situe essentiellement au niveau de l'importance accordée aux personnages féminins de l'histoire et à leurs problèmes et centres d'intérêt. La solution esthétique consistant à substituer le chœur masculin, représenté par les Anciens dans le texte grec, par un cortège de Ménades, a pour but de mettre en relief la présence

O exílio afectivo de Antígona na *Perdição* de Hélia Correia

incessante et dominatrice de la composante orgiaque, amoureuse ou simplement physique de cette vision au féminin de l'expérience humaine de l'excès, de la contradiction de sentiments et, surtout, de l'isolement affectif d'âmes humaines dilacérées par le doute face à leur existence et face à l'hypothèse d'un parcours alternatif qui aurait pu éviter la douleur.

Mots-clé: Antigone; femme; sentiments (amour, haine); famille; culte dionysiaque; perdition.

El exilio afectivo de Antígona en la *Perdição* de Hélia Correia

Resumen: La pieza de teatro *Perdição – Exercício sobre Antígona*, de la autoría de Hélia Correia, llevada a los escenarios en septiembre de 1993, brindó al público portugués una nueva lectura del conocido mito clásico, inmortalizado por Sófocles en el s. V a. C. La renovación de la escritora se basa sobre todo en la preeminencia concedida en la historia a los personajes femeninos y a sus problemas o intereses. La sustitución de un coro masculino, los ancianos de Tebas en el texto griego, por un cortejo de Ménades origina una solución estética para destacar la presencia constante y avasalladora del componente orgiástico, apasionado o simplemente físico de esta visión desde lo femenino de la experiencia humana del exceso, de la contradicción de sentimientos y, por encima de todo, del aislamiento afectivo de almas humanas rasgadas por la duda de saber si valió la pena o si un recorrido alternativo hubiera evitado la experiencia del sufrimiento.

Palabras clave: Antígona; mujer; afectos (amor, odio); familia; culto dionisíaco; perdición.