

Antígona breve

Eduarda Dionísio, *Antes que a Noite Venha**

MARIA DE FÁTIMA SOUSA E SILVA

Universidade de Coimbra

Conheceu o universo dramático português do séc. XX seis *Antígonas* de criação nacional, que cumpriram etapas marcantes na história do último século do país e objectivos diversos no seu sentido mais profundo. São as quatro primeiras, saídas da mão de autores masculinos, produto de três décadas centrais, anos 30 a 50, e visivelmente marcadas pelas conturbações políticas, no plano interno e externo, que corresponderam aos anos finais da Primeira República e aos tempos difíceis do Estado Novo. Embora produzidas com várias motivações, nenhuma destas *Antígonas* escapou àquela que parecia missão natural em tal contexto: a expressão de uma mensagem política.

Recorda Carlos Morais¹ a primeira *Antígona* de criação portuguesa dentro do séc. em causa, a de António Sérgio, publicada em 1930, não como uma produção dramática – assim o afirmou o próprio Autor —, mas sobretudo como ‘um estudo social em forma dialogada’, o que desde logo estabelece um objectivo e justifica que, de facto, este texto nunca tenha subido a um palco. Como é claro, do estudo excelente que Morais lhe dedica, que nas mãos de António Sérgio a *Antígona* é uma arma sócio-política para um polígrafo, principalmente ensaísta, confrontado com os anos dolorosos e decepcionantes que vieram afundar ainda mais o depauperamento nacional, após a revolução militar de 1926 e os sonhos redentores que a acompanharam.

* Texto produzido no âmbito de uma Acção Integrada Luso-Espanhola, estabelecida entre as Universidades de Coimbra e de Granada.

¹ “A *Antígona* de António Sérgio: ‘um estudo social em forma dialogada’”, *supra* pp. 13-38 (com ligeiras alterações, este ensaio reproduz o que, com o mesmo título, foi publicado em *Ágora* 3 (2001) 111-138).

Década e meia mais tarde, corria o ano de 1946, coube a vez a Júlio Dantas de regressar ao tema e, agora, com uma finalidade dramática: a de satisfazer a encomenda do casal Rey Colaço — Robles Monteiro, à altura concessionários, reconhecidos e distintos, do Teatro Nacional D. Maria II, que, com esta *Antígona*, prepararam a estreia em cena de sua filha, Mariana². Apesar de personalidade marcadamente ligada ao espírito do regime então em exercício, na sua peça Dantas ecoa com clareza o tom de contestação ao poder patente no modelo sofocliano que seguiu de perto.

Distinta no sentido é a peça que, em 1954, João de Castro Osório escreveu como terceira da sua *Trilogia de Édipo*, depois de uma *Esfinge* e de uma *Jocasta*. Por dedicatória expressa do autor, era seu propósito homenagear com este conjunto trológico Almeida Garret, no primeiro centenário do seu falecimento. Esta nova leitura de *Antígona*, que nunca conheceu o teste da representação, apresenta-se muito diversa da *Antígona* referencial. É nela patente, antes de mais, uma amálgama de motivos inspirada nas diversas leituras dramáticas que o tema conheceu na velha Atenas: para além da *Antígona* sofocliana, bem como do *Édipo em Colono* do mesmo autor, *Sete contra Tebas* de Ésquilo e *Fenícias* de Eurípides dão a esta criação portuguesa contributos importantes. Por outro lado, mais do que uma peça política, esta retrata um conflito de poderes divinos de que Tebas é paradigma. O esforço redentor do Édipo vencedor da Esfinge, o espírito do Mal, como a sua gloriosa ascensão à luz depois do sacrifício do exílio, palco de sofrimento, são de novo postos em causa numa luta de poderes divinos: herdeiros do rei de Tebas,

² Vide *supra* pp. 39-69 (este ensaio reproduz, com ligeiras modificações, parte do nosso texto “Duas versões do tema de Antígona no teatro português contemporâneo: *Antígona* de Júlio Dantas e *Perdição* de Hélia Correia”, publicado em *Humanitas* 50 (1998) 936-1000). Depois de estreada no Teatro Nacional em Abril de 1946, a peça foi representada, em Outubro-Novembro do mesmo ano, pela Companhia Rey Colaço-Robles Monteiro no Teatro Rivoli do Porto. Anos mais tarde, já na década de 50 (1956), por ocasião das comemorações ‘30 anos de Cultura’, a peça conheceu uma reposição, no âmbito do Festival de Teatro Português, com um elenco quase totalmente renovado. Cf. *Representações de Teatro Clássico no Portugal Contemporâneo*, II, coord. por Maria de Fátima Silva (Lisboa 2001) 57-60.

Para além destas representações pela Companhia do Teatro Nacional, a *Antígona* de Dantas despertou ainda o interesse de dois grupos amadores: um constituído para este trabalho em Castanheiro do Norte (Trás-os-Montes), sob a direcção de António Moura de Magalhães, que veio a pertencer ao TEUC, apresentou a peça em 1953; já em 1959, o mesmo se repetia, desta vez por iniciativa da Associação Recreativa e Dramática ‘Rocha Silvestre’, de Oliveira do Douro (Vila Nova de Gaia).

Etéocles e Polinices herdam também a luta entre o Mal, de que o primeiro é campeão, e do Bem, que o segundo está disposto a defender até ao sacrifício. À nova Antígona assiste o dever de dar voz à piedade, como eco débil do sonho de um velho pai que acompanhou no sofrimento e na glória. Tebas, e em sua volta a Grécia inteira, como imagem de um mundo conturbado por essa eterna luta que divide a alma humana, reparte-se na busca inatingível de uma paz autêntica e duradoura. Com a legitimidade que lhe dá ter sido ‘a cidade onde o herói venceu o Monstro do Terror e onde proclamou as sublimes verdades que iluminam toda a Grécia’.

António Pedro completaria este conjunto de *Antígonas* do meio do séc. XX português. À frente dos destinos artísticos do Teatro Experimental do Porto, António Pedro escreveu e produziu a sua *Antígona* em 1954, mais tarde reposta ainda pelo TEP em 1956³. Em António Pedro harmonizam-se os dois grandes objectivos que presidiram às primeiras duas versões portuguesas anteriores: para além de ser um texto de contestação política ao regime que continuava a oprimir o país, esta é também a criação de um homem de teatro, que, a cada passo, revela no próprio texto as preocupações de um dramaturgo moderno que se propõe a difícil tarefa de reoferecer — a um público igualmente moderno — uma tragédia grega. Este é, sem dúvida, o traço verdadeiramente original de António Pedro: a preocupação pedagógica — que se exprime através de informações e de adaptações de pormenor — para permitir uma melhor integração e participação de um outro auditório. Esta terá sido, de todas as *Antígonas* portuguesas do séc. XX, a que maior sucesso conheceu em cena, a avaliar pelo número de representações de que foi objecto por grupos de diferente natureza⁴.

³ C. Morais, “A *Antígona* de António Pedro: liberdades de uma glosa”, *supra* pp. 85-101 (este estudo corresponde ao que, com o mesmo título e ligeiras alterações, foi publicado em João Manuel Nunes Torrão (coord.), *III Colóquio Clássico — Actas* (Aveiro 1999) 265-284).

⁴ Cf. *Representações de Teatro Clássico no Portugal Contemporâneo*, II, 62-66. Depois das duas representações do TEP, seguiram-se-lhes ainda as que passamos a enunciar: em 1959, pela Juventude Operária Católica (Secção de Leça da Palmeira, Matosinhos) e, no mesmo ano, pelo Teatro do Centro Ramalho Ortigão do Porto; em 1969, pelo Teatro dos Estudantes do Instituto Industrial do Porto e pelo Grupo Cénico do Teatro da Companhia Nacional de Navegação (Lisboa); em 1970, pela Companhia de Teatro Popular (Lisboa); em 1996, pelo Grupo de Teatro de Letras Artec (Lisboa); em 1997, por estudantes da Escola Secundária de Nossa Senhora da Boavista (Vila Real); em 1999, pelo Grupo Académico de Teatro Amador, GATA (Braga).

Ao traço temático que lhes é comum — a contestação ao poder tirânico — as produções de Sérgio, Dantas e António Pedro acrescem um outro paralelismo convencional. No que se refere ao plano da estrutura, mantêm uma inegável fidelidade ao modelo grego, apesar de todas as adaptações que lhes foram aplicadas.

Já nos anos 90, o tema voltou a surgir na dramaturgia portuguesa, desta vez por iniciativa de duas personalidades femininas de méritos reconhecidos nas letras nacionais. Coincidência ou não, a verdade é que estas duas novas leituras dramáticas do tema de Antígona privilegiaram um outro lado, também ele tradicionalmente sofocliano, do mito: o conflito masculino / feminino, que se exprime no estreito relacionamento da condição da mulher com o universo do familiar, e no contencioso latente entre este e o mundo essencialmente masculino do poder público. É, portanto, a Antígona-mulher, com os valores que são próprios à sua natureza, para além da deturpação que um contexto familiar difícil trouxe à sua experiência de vida, que sobretudo interessa às duas dramaturgas. Com esta inversão de perspectivas, os textos da década de 90 enveredam pelo anticonvencionalismo formal, distanciando-se por completo do modelo que, sem qualquer dúvida, lhes está ainda subjacente: a *Antígona* de Sófocles.

A peça que intitulou *Perdição. Exercício sobre Antígona*, publicada em 1991 e trazida à cena em 1993⁵, surgiu de uma experiência de teatro da sua Autora, Hélia Correia, junto do grupo Comuna que então, com sucesso, representava *O Rei Édipo* de Sófocles. A amizade que, nesse tempo, associou Hélia à jovem Rita Salema que encarnava a Antígona criança dessa produção, levou-a a compor, como presente de aniversário à actriz da Comuna, a sua *Perdição*. Motivada por uma experiência teatral, a verdade é que esta outra versão de *Antígona* é, na carreira literária de Hélia, uma incursão esporádica pelo teatro⁶, o que justifica algumas dificuldades na sua execução dramática. Conheceu, no entanto, uma produção da responsabilidade de João Mota, director artístico da Comuna, o grupo que a viu nascer, onde Rita Salema, a homenageada, encarnou naturalmente a filha de Édipo.

⁵ Cf. *supra* nota 2 e ainda *Representações de Teatro Clássico no Portugal Contemporâneo*, II, 56-57.

⁶ Só muito recentemente Hélia Correia voltou à produção teatral, encontrando ainda no mito e na tragédia grega uma fonte de estímulo. Já em 2000, veio à luz, de sua autoria, *Rancor. Exercício sobre Helena* (Lisboa, Relógio d'Água 2000).

Foi na mesma época, em 1992, que Eduarda Dionísio publicou *Antes que a Noite Venha*, onde também Antígona figurava como uma das quatro heroínas famosas de histórias de amor e de morte, ao lado de Julieta, da Castro e de Medeia. É esta a criação que neste momento particularmente nos ocupa.

Nascida no meio do século e licenciada em Filologia Românica pela Faculdade de Letras de Lisboa, Eduarda Dionísio desenvolveu uma interessante actividade artística na criação plástica e literária. Conhecida autora de diversas ficções, ao longo dos anos 1973 a 1993, incluiu o texto teatral nas suas atenções. Talvez por associar à produção do texto a experiência do palco, E. Dionísio se exprima com tanta veemência sobre a concepção polivalente do espectáculo, onde as palavras não passam de um material entre outros igualmente relevantes⁷.

Segundo afirmação expressa da Autora dos quatro monólogos femininos, o título *Antes que a Noite Venha* mais significado não tem do que reproduzir, à cabeça do texto, o mesmo título dado ao espectáculo, motivo primeiro da sua concepção⁸. E, como legenda de espectáculo teatral, fica-se por uma alusão concreta à hora (ou subrepticiamente ao sentido místico da mesma) em que a representação irá terminar. No entanto, o tal sentido místico, admitido nas entrelinhas, patenteia-se sem sombras de uma hesitação que parece ter havido na determinação do título do espectáculo. Dela dá notícia uma referência breve que o *JL* de 11-17. 2. 1992 lhe consagrou, quando ainda em preparação: ‘A peça, que provavelmente se intitulará “Antes que a Morte Venha” ...’. Se, por um lado, simplesmente alusivos ao momento que remata o espectáculo, ou por outro comprometidos com a noite que põe fim a esse outro espectáculo que é a vida, os versos exprimem-se pela voz de ‘mulheres da noite’, porque plúmbeas na promessa de existência, ou porque diluídas no universo ambíguo da vida nocturna. É esta conciliação possível entre mito, cuja simbologia está confiada ao texto, e a realidade que a cena, em traços livres e exuberantes, exprime, que constitui a raiz profunda de *Antes que a Noite Venha*.

⁷ Cf. *Biblos. Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa* (Lisboa, Verbo 1997) s. v. Dionísio, Eduarda.

⁸ Eduarda Dionísio, *Antes que a Noite Venha* (Lisboa, Cotovia / Teatro Nacional D. Maria II 1992) 9.

Numa sequência de breves capítulos que, à laia de introdução, antecedem o texto, Eduarda Dionísio coloca algumas questões relevantes para o sentido dado à releitura das suas heroínas. Basicamente as quatro mulheres que aqui se sucedem — Julieta, Antígona, a Castro e Medeia — têm em comum o sabor amargo a tragédia e o ascendente da antiguidade. São, por isso, paradigmáticas. Mas o tempo e a popularidade que granjearam criou delas uma outra imagem que lhes garantiu imortalidade. Esta não lhes advém da circunstância de modelos ‘do amor e da morte dos monstros sagrados que a literatura foi reduzindo a frases’⁹; impôs-se, isso sim, pela ‘banalidade que lhes deu a contínua passagem de boca em boca, de cabeça em cabeça, de coração em coração’. É à procura desse convívio pessoal com aquelas que são símbolos eternos da experiência humana em duas perspectivas elementares, amor e morte, que E. Dionísio se propõe guiar os nossos passos. E porque o espectáculo lhe está sempre, e primordialmente, no espírito, algumas linhas de força do espaço cénico são por ela desde logo sugeridas neste mesmo texto de apresentação:

Porque é que no kitsh dum toucador barato não se havia de pendurar as cabeleiras das heroínas e os diademas das princesas? Porque é que as gavetas com cheiro a perfume espanhol não haviam de esconder românticos diários de trágicas paixões?

A palavra de ordem é, portanto, ‘banalizar’. Banalizar a história, banalizar-lhe o sentido e banalizar-lhe o cenário. Assim poderemos chegar, no caso que nos interessa, a um convívio directo e próximo com a Antígona-mulher. No comentário que fez ao espectáculo¹⁰, Carlos Porto (JL, 24.3.1992) ecoa o efeito produzido pela proposta da Autora:

Os quatro monólogos, que se cruzam, ao contrário do que acontece no original de E. Dionísio, são ditos por outras tantas personagens que falam para si próprias como se dirigissem o seu discurso a alguém ou a alguma coisa (...). As personagens dos mitos sugerem uma espécie de ritual que as identifica e socializa, é o ritual da transformação. Ao longo das falas, vestem-se, pintam-se, penteiam-se como se se

⁹ Op. cit., 10-11.

¹⁰ Concebido e encenado por Adriano Luz, este espectáculo estreou-se em 13.3.1992 e esteve em cena durante um mês no Teatro do Bairro Alto. Na sua concretização intervieram, como actores, Luísa Cruz (Julieta), Rita Blanco (Antígona), Maria João Luís (Castro), Márcia Breia (Medeia) e Pedro Santos (Acordeonista); pelo cenário e figurinos foram responsáveis Eduarda Dionísio e Adriano Luz; a música era da autoria de João Loio; a iluminação esteve a cargo de Luís Miguel Cintra e Ricardo Madeira.

preparassem para determinadas funções. Elas podem ser quatro actrizes que se preparam nos camarins para representar as suas personagens; podem ser quatro mulheres que se preparam para sair para a vida nocturna; podem ser quatro actrizes que se preparam para representar outras tantas prostitutas a quem coube dizer textos que as identificam com determinados mitos. Talvez possamos dizer que é essa a razão de ser essencial deste trabalho: a composição de quatro personagens que percorrem as margens de um rio sem fim, entre o mito e os seus imponderáveis e o mais óbvio dos ofícios. São pois máscaras em mutação.

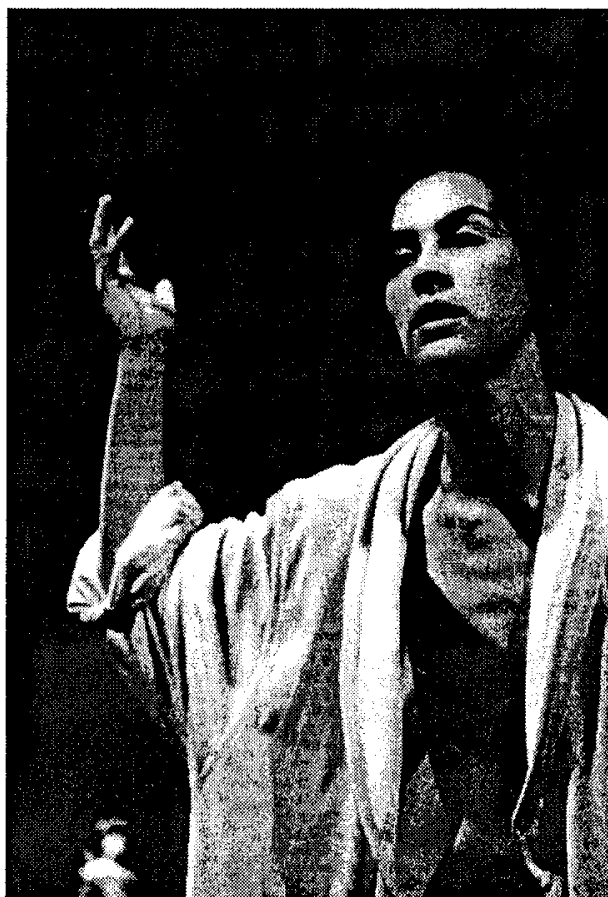


Márceia Breia (Medeia), Luísa Cruz (Julieta), M.João Luís (Castro), Rita Blanco (Antígona)

Mas muito patente fica também, desde logo, no projecto da Autora o conflito inevitável entre o texto e a encenação. Ao texto, que se limitará a reproduzir a vulgaridade das histórias, acrescenta o espectáculo o lado mais original, talvez aquele de onde poderemos tirar algo para complementar a nossa visão do mundo. Ao texto não se pode reduzir o mérito, porque são úteis, indispensáveis mesmo, as palavras que o compõem. Mas não lhe exageremos o poder, porque um texto nada mais seria do que 'um simples texto' se lhe faltassem os objectos de cena, os actores, projectores, música e sons para produzirem o verdadeiro milagre do teatro. Porque serve ao espectáculo, às condições pontuais e concretas de um grupo de intérpretes e de um espaço com

características próprias, o texto não terá, como primeira condição, de obedecer a um padrão literário, mas de sujeitar-se à ‘maneira de dizer’, ou seja, a todas as condições que o materializam.

Assim, como E. Dionísio não deixa de reconhecer reportando-se aos textos que produziu, estes não estão contaminados por qualquer convenção de escrita teatral. Só pela identificação dos sujeitos dos discursos, supostamente atribuídos a personagens de tragédias clássicas, se arriscam a entrar na família ‘dos textos dramáticos’¹¹. Ficamos, à partida, seguros de uma intenção: se não é uma adaptação justa do texto clássico que poderemos esperar, porque em toda a sua convenção foi sujeito a outras condições, a Antígona que o pronuncia continua a ser a velha Antígona da tragédia clássica, cujas palavras, outras que não as que Sófocles a fez proferir, se mantêm, apesar de tudo, as suas palavras, as que lhe são naturais.



Rita Blanco (Antígona)

¹¹ Op. cit., 12.

Porque, nesta nossa reflexão, são sobretudo as palavras que temos disponíveis, é, mesmo assim, sobre o texto que preferencialmente incidiremos. Não se trata, em *Antes que a Noite Venha*, de uma verdadeira peça de teatro. Não há um desenvolvimento estrutural coeso, mas simplesmente quatro heroínas, a quem, sucessivamente, é dada a palavra solitária; pelo monólogo confessam aqueles que são os seus estados de alma, numa perspectiva que a todas é comum: amor e morte, como os vivem, os encaram, os suportam?

A história de Antígona é recontada em três momentos, os três monólogos que dirige primeiro ‘À irmã resignada’, depois ‘Ao amante (não) esquecido’, por fim ‘Ao irmão morto’. É a vida pessoal de uma mulher que se espelha da natureza destes destinatários, numa sequência não infiel ao modelo inspirador. A irmã, o amante, o irmão morto são, naturalmente, os enleios familiares de Antígona: a busca da segurança dentro da casa arruinada de Édipo, junto de uma irmã que se dobrou à força do destino e que, portanto, não dá resposta ao seu apelo; a procura do amor, que se vislumbra na menção de um amante, para logo se arredar diante da imposição posta pelo cadáver de um irmão, que é também o peso do destino maldito a esmagar uma casa condenada à extinção. Antígona tenta o caminho da normalidade e da realização pessoal, para se dobrar, vencida, à fatalidade. A preocupação que antes das mais a domina vai para a família, a sua luta desenrola-se em nome da união doméstica, na vida, mas sobretudo na morte. Qualquer um dos interlocutores potenciais de Antígona é anónimo no texto. Não é assim a indivíduos, mas a elementos de uma família, autêntica ou prometida, que ela se dirige¹².

À irmã, Antígona repete uma interrogação insistente e angustiada:

Estás a ouvir, irmã?

Ouves, irmã?

*Ouves-me ainda, irmã?*¹³.

Sem resposta ao apelo repetido — não o comportaria o próprio monólogo — acentua-se a irremediável solidão de Antígona; essa irmã, que

¹² Talvez por isso, no espírito desta Antígona ‘o irmão morto’ seja apenas Polinices, aquele com cuja sepultura a jovem se preocupa e que é também o centro dos seus afectos. Mas, no seu anonimato, o irmão morto não exclui Etéocles, dentro de um simbolismo genérico dos laços familiares. A verdade é que o porquê da morte do irmão não interessa ao monólogo português; mas, no texto grego, ambos os filhos de Édipo são, para Antígona, dignos de honras semelhantes na morte.

¹³ Op. cit., 35-36.

representa a solidariedade doméstica que o mesmo sangue devia garantir, não responde. Aos conselhos de moderação e prudência que a sua antecessora contrapunha ao arrebatamento de Antígona, e que aliás a deixaram surda ou revoltada, substitui-se agora o simples silêncio. Falante em si mesmo, esta outra atitude é expressiva da mesma incompreensão que já Sófocles consagrara. Não sem que o espírito de Antígona, por demais desfasado dos vivos, contribua para este desencontro.

Afeita à desgraça e à morte que sempre lhe flagelaram a família, a Antígona que aqui se delineia vive muito dos sentidos, que lhe permitem perceber a presença da terra como uma ameaça permanente de sofrimento e morte. Sente pelos pés, ao contacto das suas plantas nuas com o solo seco e rugoso onde penetram; delas jorra o sangue de uma longa e eterna caminhada, numa dor que não é isenta de volúpia. Tal como a outra Antígona que Sófocles criou, na antiga Tebas, também a heroína portuguesa tira algum prazer da ideia atraente de um sacrifício heróico. É esta a sua forma de reagir à desgraça:

*Que me roam pele e carne as pedras e os cardos. / Assim me descobrirão o rasto / como quero*¹⁴.

Sobre esta nova heroína continua válido o comentário que Manuel O. Pulquério¹⁵ tece a propósito da sua antepassada grega:

Há, certamente, na heroína sofocliana algo de excessivo, que não se limita ao cumprimento estrito de um dever religioso, mas se embriaga com uma vaga perspectiva de martírio.

Da morte, a filha de Édipo sai redimida por esta capacidade de se impor aos que a atacam e lhe merecem ódio. Estes são, por enquanto, as criaturas que a rodeiam, sem distinção, para denúncia de um desajuste genético com o mundo humano, que é profundo na sua natureza:

*Assim me violentarão ainda mais / aqueles que me repugnam. / Ouves, irmã?*¹⁶

Mal aceite e agredida, Antígona distribui ódio, isolada de todos, desconhecida para a irmã, uma criatura concreta, a única que avulta do anonimato colectivo. Mal querida dos vivos, é com o mesmo arrebatamento que se refugia no universo dos mortos, todos os afectos canalizados para o que

¹⁴ Op. cit., p. 35.

¹⁵ *Problemática da Tragédia Sofocliana* (Coimbra 21987) 36.

¹⁶ Op. cit., 35.

distingue como ‘querido irmão morto que tenho’¹⁷. ‘Querido’, título que só o irmão morto lhe merece, desvenda agora o lado afectivo de que Antígona é capaz. Neste irmão se lhe concentram todos os instintos amorosos. Sedu-la a formosura máscula do jovem, que a distância e a memória tornam ainda mais belo, como um amor que a ausência tornou mais apetecido. Relembra-lhe o rosto

*o nariz fino, e o macio que o cabelo sempre teve, a fita lisa / que o prendia*¹⁸.

Atrai-a a debilidade do objecto do seu amor, agora

quase podre no abandono em que o puseram,

rejeitado por todos e exposto

no campo aberto para a noite

que dela aguarda, com enlevo de amante, a chegada urgente:

*à espera que eu chegue ainda hoje, / suspenso na saudade da minha fala e do meu chorar*¹⁹.

É-lhe fácil de imaginar o desmembramento a que a morte o sujeitou, que desenha na crueza do sacrifício em que feras e aves de rapina destroem um cadáver insepulto:

Ele está no centro de um círculo de cães pretos / que o rompem e mastigam aos pedaços, / pernas, pés e braços separados, / os ossos quase rasgados, / o coração atirado para mais longe onde os corvos debicam;

irmão apesar de tudo ainda não perdido para as suas carícias afectuosas:

*A cabeça intacta que beijarei como fazia dantes*²⁰.

Em Sófocles, só Tirésias, o cego, descreve, com realismo de certa forma semelhante, o desmembramento do corpo de Polinices, na intenção de avivar as cores da poluição profunda que conspurca Tebas (vv. 1016-1022). Agora isento de tom sacro, o quadro que a nova Antígona pinta, na sua imaginação, é simplesmente uma tela de morte traçada pelos modos sensoriais desta outra filha de Édipo.

¹⁷ Op. cit., 36.

¹⁸ Op. cit., 36.

¹⁹ Op. cit., 35.

²⁰ Op. cit., 36.

Ao apelo que vem do além, Antígona não se furta, está disposta, sem atraso, a iniciar solitária a derradeira viagem, ela a quem os caminhos do exílio e do perigo não metem medo. Mas esta que agora se lhe abre é a vereda para o exílio derradeiro, como os símbolos, as cores, os sons não dissimulam. De novo os sentidos de Antígona se extasiam, não para a pôr em contacto com o mundo dos vivos, mas para lhe sugerir o percurso que conduz à extinção:

*O caminho vai por fora dos ciprestes quando o vejo / e o céu embranquece às vezes, / mas pouco, muito pouco, minha irmã. / Piarei como o mocho pia quando o descobrir*²¹.

Talvez que o destino justifique este afecto tão estreito e particular. Também Polinices — no nome que se esconde na tradição — se viu repudiado de todos, herói privado de templos e de honras, espoliado do que lhe pertencia por direito, e até mesmo do direito a uma morte digna. Estas são palavras da filha de Édipo, a única voz que ainda se ergue para reclamar os direitos da linhagem amaldiçoada da família:

*Cada passo que dou ecoa como uma pedrada no tirano / que lhe roubou a morte limpa*²².

Não há, nesta Antígona, uma palavra de defesa de um ideal que se traduz no cumprimento das leis eternas dos deuses. Esse dado tão distinto na versão de Sófocles ofuscou-se aqui por completo. A jovem reivindica apenas os direitos da sua família e incomoda aquele que injustamente lhos usurpou, numa única alusão ao inimigo que é, por tradição, Creonte. Do antigo senhor de Tebas o que resta na versão portuguesa é o tirano, sem atenuantes ou *nuances*; Creonte perdeu o interesse na perspectiva de Eduarda Dionísio, porque a obsessão de Antígona deixou de ser o poder instituído para se concentrar no mundo do doméstico e do pessoal.

Nesta luta que a enobrece, Antígona sabe que estará só e faz questão desse isolamento. Porque na irmã ela conhece a fraqueza, a resignação, que repudia e que as opõe no que é a própria essência de cada uma. Não lhe falta, nas palavras com que alude a Ismena, um certo tom de desprezo sempre discutido a propósito da Antígona tebana:

²¹ Op. cit., 36.

²² Op. cit., 36.

*Este gosto que tenho no que faço / neste perigo / nesta justiça de pedra sobre pedra / nunca o terás tu, irmã mais amena do que ele mereceu ter, / sombra pálida de quem não tem morte nem vida assegurada*²³.

Para Antígona não há hesitações na hora de escolher entre a condenação a que a exporá a sepultura do irmão, ou a vida que lhe seria possível. Porque não esconde o prazer com que se bate pelo objecto do seu amor, irmão e filho numa só emoção:

*Agudo será o ganir dos animais que vou ferir,
Purificarei o corpo sujo da baba peganhenta das feras / que lhe lambem o sangue doce, / Terei as unhas gastas da terra que vou abrir*²⁴.

Os deuses, que em Sófocles se aliavam à heroína na hora dos rituais fúnebres, em gestos brandos, sem deixarem marcas, empalideceram por completo. Sozinha agora, ardente de vigor, Antígona actua com denodo, empenhada na tarefa de assegurar a quem ama um sono tranquilo:

*Escavado será até ao centro do mundo o poço que quero, / um sulco fundo. / Nele o deitarei / como criança que lavamos em bacia de água morna, / nu o corpo, / com o cuidado todo*²⁵.

Não é o dever que a estimula, mas tão só o cansaço e o desencanto de uma vida que não suporta mais:

*Gosto do que faço. / Mas não gosto da vida que tenho, / e não gosto da vida que não vou ter*²⁶.

Em contornos muito próprios, E. Dionísio regressa a ideias conhecidas, a famosa cena de abertura da *Antígona* sofocliana.

O que pode uma mulher assim desencantada dizer a um amante (não) esquecido? A mesma preferência da morte em vez da vida que acabava de afirmar volta a opor-se na dualidade afectiva entre o irmão, que é a extinção, e o apaixonado que se apresenta como a promessa de futuro. As dúvidas, que as interrogações à irmã deixavam a pairar como um vago desejo de contacto, quase se somem agora num texto onde a marca sensível é o uso afirmativo, agressivo do pronome pessoal. Eu ou tu repetidos à cabeça de cada verso marcam uma oposição profunda que nem mesmo as dúvidas podem reduzir.

²³ Op. cit., 36.

²⁴ Op. cit., 36-37.

²⁵ Op. cit., 37.

²⁶ Op. cit., 37.

Mais do que amor ou desamor, são os enleios familiares que afastam os dois potenciais amantes. O drama da casa real de Tebas continua consumidor da sua própria sobrevivência. Antígona, ao abrir as palavras que dirige ‘Ao amante (não) esquecido’ é clara sobre a essência desse afastamento; o seu amor sem limites a uma família que é decadência e morte, corporizadas no cadáver de um irmão, não deixa espaço para amar um homem que, o destino assim o quis, é o filho do próprio tirano, o opressor da sua família:

Eu o enterrei e neste enterrar te perco. / Trago nas mãos o cheiro ao morto mais amado, / (...) / e é a minha vida que deponho nas escadas de pedra / do palácio do teu pai²⁷.

Pela primeira vez, Antígona dá voz a uma oposição frontal à vontade de Creonte, na consciência de que sepultar Polinices é de facto uma afronta ao tirano. O confronto entre as duas forças — Antígona e Creonte — não se exprime, desta vez, na violência das palavras ou na força dos argumentos. É pelos actos — que E. Dionísio traduz na crueza dos seus versos como pedras —, que o debate decisivo se produz:

Eu o encontrei / na noite por acabar ainda, / furado pelos bicos das aves de rapina, / no apodrecer que é a alegria do tirano que te fez nascer. / Eu afastei as vespas, os tira-olhos, os insectos todos, / e tirei, um a um, os vermes que mastigavam os pedaços de carne / nova²⁸.

A desobediência de Antígona foi ainda a tentativa de salvar a honra da sua família. É tipicamente sofocliana a ideia de que tal risco só por um irmão, porque insubstituível, valeria a pena (Sófocles, *Antígona* 905-912):

Nem que eu fosse uma mãe com filhos, nem que tivesse um marido que apodrecesse morto, eu teria ousado tal empresa contra o poder da cidade. Mas em atenção a que princípio é que faço esta afirmação? Se me morresse o marido, outro haveria, e teria um filho de outro homem, se tivesse perdido um. Mas pai e mãe ocultos no Hades, não será possível gerar outro irmão. Foi este o princípio que me levou a dar-te prioridade absoluta.

Não são muito distantes, no seu conteúdo, os propósitos que animam a nova Antígona:

²⁷ Op. cit., 39.

²⁸ Op. cit., 39.

E sabe que o que fiz por ele / nunca por ti faria, / tu que tens pai e mãe que te reclamam e protegem, / tu de quem nunca conhecerei o amor / que trazias guardado e me parecia doce²⁹.

Decidida a preferência, Antígona sente que deu mais um passo de distanciamento em relação aos vivos. O sacrifício que acaba de fazer da perda de um amante, que é também o abdicar do futuro e da vida, deixou-a mais só e menos viva, mas ainda assim determinada a amar. Não o ‘amante perdido’, mas esse irmão que ela envolve em resolutos gestos de carinho que, de certa forma, se assemelham aos que podem aproximar fisicamente quem se ama; o eu que se multiplica é o traço do carácter voluntarioso, mas profundamente envolvido numa emoção, a que o gesto dá a dimensão externa:

Eu limpei o corpo do herói. / Eu lhe beijei os dedos que restavam, / e os cabelos (...) / e beijei-lhe a testa branca de gesso e os lábios de madeira seca. (...) / Eu o arrastei até à água da fonte que tinha perto. / Eu o lavei. / Eu o estendi nas ervas tenras³⁰.

Crescente de empolgamento, a imaginação desta Antígona fá-la consumir uma espécie de união nupcial com esse irmão que é o afecto masculino da sua vida; ao mesmo tempo que recusa o amante, a jovem une-se ao corpo abandonado à cova, onde se consome, qual Evadne, na labareda de um sacrifício conjugal:

Ali o pus / e o cobri de fino pó / e te esqueci na nuvem clara que se levantou / e pousou na terra aberta, / homem que nunca virá a ser meu. / E sobre a camada de terra me deitei / e lhe dei a ele o calor que ainda tinha, / (...) / e me instalei para sempre sobre a labareda da morte / ganindo de dor como uma loba³¹.

O júbilo da desobediência, o prazer de teimar por amor a um irmão deixa Antígona zelosa da exclusividade do seu acto. Esse gosto da heroicidade não quer a filha de Édipo reparti-lo com ninguém. Nem com a irmã, que julgara frouxa e resignada, nem com Hémon que lhe prometia amor. Porque mais do que amante, o príncipe de Tebas era filho, um filho manso e subserviente às ordens de seu pai. Ao invés do Hémon sofocliano, responsável e combativo na tentativa de demover Creonte da sua louca persistência, o Hémon que aqui se vislumbra é de facto o príncipe com que sonhava o Creonte

²⁹ Op. cit., 39.

³⁰ Op. cit., 39.

³¹ Op. cit., 40.

tebano: o rebento imaturo, solidário com o pai, porque incapaz de uma atitude madura e corajosa. Bem o oposto, tal como Ismena, do denodo firme de Antígona. Se em vida a filha de Édipo lhe recusava a aliança, na morte recusa-lhe também o sacrifício

*que a tua morte não seja posta sobre a minha*³²,

com o que esvazia a caverna da sua condenação da solidariedade de um apaixonado. Apagada a oportunidade de uma réplica da bela cena sofocliana, Antígona prepara-se para morrer de todo só. É em claridade plena, sem hesitações nem despedidas à luz, sem uma angústia derradeira que ela proclama o último desafio ao seu carrasco:

*Espero na claridade do dia / como sombra que fui e que serei / a sentença do tirano*³³.

Ao irmão morto, ou seja, à própria morte, reserva a Antígona de Eduarda Dionísio o seu último monólogo. O cenário é a caverna onde a vida se lhe esvai; um estrondo, um apagar de luz são a fronteira breve que a separa do mundo que deixou, o da vida e da normalidade:

*Guardo no crânio seco o eco do pedregulho / quando fechou o sol à entrada do rochedo oco, / pedra contra pedra, / em grande trovoada / e fez-se mais negro o negro onde estou*³⁴.

É feliz o texto que anuncia o passar da fronteira para a caminhada da morte, nas suas onomatopeias e vocábulos carregados de sentido. Privada de luz e de som, a condenada saboreia pelo tacto o contacto com a extinção. O suicídio que prepara é solitário, cego e surdo, mas a vítima sente-o, toca-o, e a sensação é de volúpia. É ténue o elo que ainda a prende à vida, aquela bilha de água que Creonte, para evitar a fúria dos deuses (cf. Sófocles, *Antígona* 773-776) e a poluição de Tebas, lhe pusera no túmulo, ou a simples humidade que ressuma das paredes da caverna que a sepulta. Água, esperança de vida, que Antígona derrama aos pés, que se recusa a beber, numa adesão voluntária à secura do além:

Inclinei a bilha de água que tinha para beber. / É pelos pés descalços que a deixo correr. / (...) Morrerei de sede, irmão que não voltará a nascer. / Se beber a

³² Op. cit., 40.

³³ Op. cit., 40.

³⁴ Op. cit., 41.

humidade das paredes que nunca seca / será contra vontade. / Não me deixes lamber as gotas que se desprendem das rochas, / essas que a minha pele sente / e o meu olhar não vê³⁵.

Mas foi a força que a tradição deu por fim à vida de Antígona, o laço de linho da sua túnica com que a jovem escapou ao suplício da condenação (Sófocles, *Antígona* 1221-1222). Para a heroína portuguesa a força é ainda o golpe derradeiro, que ela prepara em ritual lento e medido. Mas se, na caverna sofocliana, os nossos olhos vão sobretudo para o abraço final de Hémon e para a despedida ameaçadora entre o desespero de um filho e a cegueira cruel de Creonte no momento em que o tirano colhe o seu castigo, a gruta que E. Dionísio retrata é a sepultura solitária de Antígona. A ela cabe preparar, meticulosa e atenta, o laço que a vitima:

Com os dentes e as unhas em sete tiras estreitas o fui rasgando, / (...) / faixas de linho branco que hei-de rasgar em mais sete ainda. / (...) / Desfaço as tranças, desprendo o cabelo, cubro-me com este pequeno / calor. / (...) / Procuro as pontas e dou os nós como me ensinaram em menina, / linha que sei branca / (...) / caminho tão longo eriçado de laços de uma para outra mão³⁶.

Com o mesmo cuidado, Antígona tacteia o espaço à procura de um ponto de firmeza onde prender o laço:

Toco no barro. / É bom e áspero como o corpo de um morto. / Sigo o rugoso da rocha com rigor. / Encontro a falha maior onde o pano encrava, / enrolo-me e desenrolo-me / nesta vela de navio³⁷.

Enquanto as mãos se agitam, na procura febril da extinção, a mente percorre também o seu caminho, que conduz a memórias e a projectos agora sem sentido:

Cubro-me com este pequeno calor / longe do teu olhar, irmão, / do sorrir do filho que já não terei, / do abraço do esposo prometido / e fora da saudade de todos os homens vivos³⁸.

A despedida à vida fá-la Antígona já fora das vistas dos mortais, sem hesitação nem lamento, sem saudade de uma vida em que só amontoou frustrações, mas toda entregue ao prazer de acabar. Mensageira da sua própria

³⁵ Op. cit., 41.

³⁶ Op. cit., 41-42.

³⁷ Op. cit. 42.

³⁸ Op. cit. 41-42.

morte, a jovem antecipa-lhe o quadro e a narrativa ao seu interlocutor predilecto, o irmão perdido

*queria que me pudesses ver. / Apresso o silêncio dentro da humidade. / Caverna de sombra. / Sombra é o eco quase. / Enterrada sem peso da terra num pouco de ar*³⁹.

Em sinestésias felizes, Antígona apela ao querido irmão morto que a espera no fim da caminhada. Para trás ficam os carrascos do seu destino, o príncipe que a amou e o tirano sobre quem a sua morte faz enfim desabar o peso da justiça:

*Tenho a razão desfeita em sangue / por baixo da força da corda que me aperta. / Queria chamar pelo príncipe que me amou / mas o seu nome é outro. / Queria demorar o grito / mas nem boca nem sopro tenho / que possa chamar vivos ou mortos. / É a justiça que se instala num oco sem fim / dentro do vazio intenso*⁴⁰.

Despreocupada de leis e de regras imortais, esquecida dos deuses que garantem a justiça universal, a Antígona de E. Dionísio é tão só uma mulher de carne e osso. Predisposta aos liames da vida — família, casamento, afectos —, é por destino a morte que lhe sobrevem, precoce, no caminho. Nesse irmão morto pereceu para ela todo o passado, a segurança que a ligação de sangue pode dar. Dos tempos idos resta apenas uma irmã, fraca presença que não ultrapassa o peso excessivo da desgraça. Com o decepar do que lhe é caro, Antígona perde o gosto e o anseio da vida. Amor, casamento, filhos, tudo faz parte de um mundo hostil que a rejeita e persegue. Só a morte lhe pode proporcionar algum prazer, porque é liberdade e vingança. Essa volúpia, Antígona quer vivê-la passo a passo, tendo nos olhos, nos ouvidos, na pele, o contacto de uma extinção, que é, por estranho paradoxo, toda a razão de ser da sua vida efémera, gélida e sombria.

³⁹ Op. cit., 42.

⁴⁰ Op. cit., 42.

* * * * *

Resumo: Apresentada nos primeiros anos da década de 90 do século que findou, a produção *Antes que a Noite Venha*, apoiada num texto de Eduarda Dionísio, recria figuras paradigmáticas em histórias trágicas de amor e morte: Julieta, Antígona, a Castro e Medeia. Sem constituir propriamente uma estrutura dramática, o texto sucede-se em monólogos autónomos, confiados a cada uma destas heroínas; no que ao de Antígona diz respeito, nas palavras que lhe são atribuídas E. Dionísio retoma aspectos convencionais da heroína sofocliana, tendo cabido sobretudo ao espectáculo trazer ao conjunto o traço inovador.

Palavras-chave: Antígona, dramaturgia portuguesa, amor e morte, condição feminina, monólogo.

A short *Antígona*. Eduarda Dionísio's *Antes que a Noite Venha*

Abstract: Staged at the beginning of the 90's of the century that has now ended, the production *Antes que a Noite Venha*, based on a text by Eduarda Dionísio, reshapes paradigmatic figures of tragic stories of love and death: Juliet, Antigone, Inês de Castro and Medea. Though not fully succeeding in achieving a dramatic structure, the text is made up of independent monologues, voiced by each one of the heroines. As regards the words attributed to Antigone, Eduarda Dionísio adopts conventional aspects of the heroine as depicted in Sophocles' play, her innovative dimension being mostly ensured by the theatrical performance.

Keywords: Antigone, Portuguese drama, love and death, feminine condition, monologue.

***Antigone* brève. Eduarda Dionísio, *Antes que a Noite Venha* (*Avant que la nuit ne vienne*)**

Résumé: Présentée au début des années 90 du siècle dernier, la production *Antes que a Noite Venha* (*Avant que la nuit ne vienne*), d'après le texte de Eduarda Dionísio, recrée les personnages paradigmatiques d'histoires tragiques d'amour et de mort: Juliette, Antigone, Castro et Médée. Bien qu'il ne constitue pas exactement une structure dramatique, le texte évolue en monologues autonomes, confiés à chacune de ces héroïnes. Ainsi, dans celui d'Antigone, E. Dionísio reprend les aspects conventionnels de l'héroïne sophocléenne, le spectacle s'étant surtout chargé d'ajouter à l'ensemble un trait d'innovation.

Mots-clé: Antigone, dramaturgie portugaise, amour et mort, condition féminine, monologue.

Antígona* breve. Eduarda Dionísio, *Antes que a Noite Venha

Resumen: Presentada en los primeros años de la década de los 90 del pasado siglo XX, la producción *Antes que a Noite Venha*, apoyada en un texto de Eduarda Dionísio, recrea figuras paradigmáticas en historias trágicas de amor y muerte: Julieta, Antígona, Inés de Castro y Medea. Sin llegar a constituir una estructura propiamente dramática, el texto se sucede en monólogos autónomos confiados a cada una de estas heroínas; en el caso de Antígona, en las palabras que se le atribuyen E. Dionísio retoma aspectos convencionales de la heroína sofocliana, estando asignada sobre todo al espectáculo la tarea de añadir un rasgo innovador al conjunto.

Palabras clave: Antígona, dramaturgia portuguesa, amor y muerte, condición femenina, monólogo.