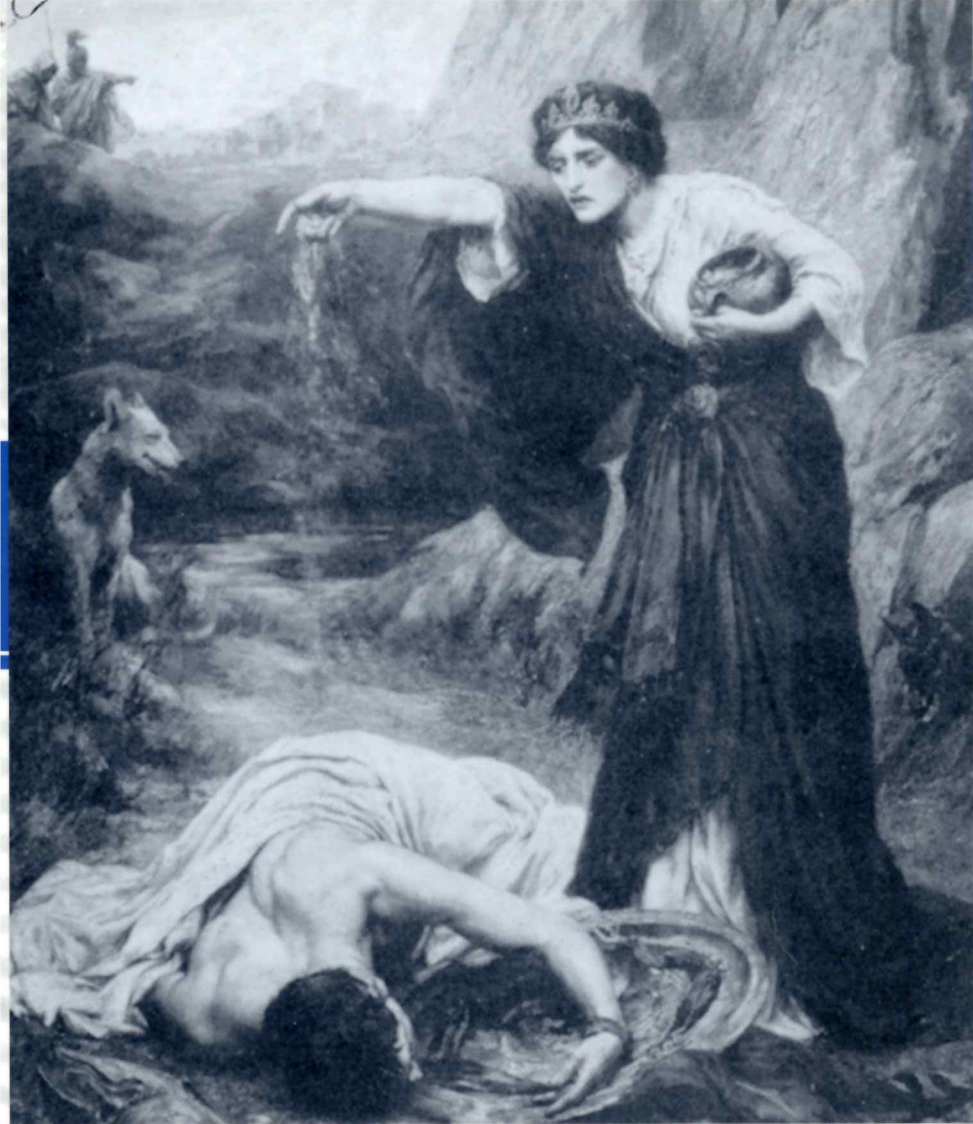




Máscaras Portuguesas de Antígona



UNIVERSIDADE
de AVEIRO

Máscaras portuguesas de Antígona

Centro de Línguas e Culturas

**Máscaras portuguesas
de Antígona**

Coordenador: Carlos Morais

**Universidade de Aveiro
2001**

Ficha técnica

Título

Máscaras portuguesas de Antígona

Coordenador

Carlos Morais

1.ª edição: Dezembro de 2001 — 500 exemplares

ISBN: 972-789-050-4

N.º de Depósito Legal: 172903/01

Design da capa

Gabinete de Imagem da Fundação João Jacinto de Magalhães. Motivo central com base em pintura de V. J. Robertson

Editor

Centro de Línguas e Culturas — Universidade de Aveiro

Impressão

Imprensa de Coimbra, Lda

Largo de S. Salvador, 1-3 — 3000-372 Coimbra

© Centro de Línguas e Culturas

Universidade de Aveiro

Publicação subsidiada pela Fundação para a Ciência e Tecnologia. Programa Operacional Ciência, Tecnologia, Inovação do Quadro Comunitário de Apoio III

Catálogo recomendada

Máscaras portuguesas de Antígona / coord. Carlos Morais. - Aveiro : Universidade, 2001. - 188 p.

ISBN 972-789-050-4

Antígona – Literatura portuguesa – Séc. 20//Antígona – Teatro português – Séc. 20//Literatura grega

CDU 821.14'02

Índice

Carlos Morais, <i>Prólogo — Antígona: a resistente, a mártir, a mulher</i>	7
Carlos Morais, <i>A Antígona de António Sérgio: “um estudo social em forma dialogada”</i>	13
Maria de Fátima Sousa e Silva, <i>A Antígona de Júlio Dantas — Regresso ao modelo sofocliano</i>	39
Maria do Céu Fialho, <i>A Antígona de Júlio Dantas</i>	71
Carlos Morais, <i>A Antígona de António Pedro: liberdades de uma glosa</i>	85
Maria de Fátima Sousa e Silva, <i>Antígona, o fruto de uma cepa deformada. Hélia Correia, Perdição</i>	103
Carmen Soares, <i>O exílio afectivo de Antígona na Perdição de Hélia Correia</i>	121
Maria de Fátima Sousa e Silva, <i>Antígona breve. Eduarda Dionísio, Antes que a Noite Venha</i>	141
<i>O Mito de Antígona em Portugal. Cronologia</i>	161
<i>Bibliografia Selecta</i>	165
<i>Índice onomástico</i>	177

PRÓLOGO

Antígona: a resistente, a mártir, a mulher

CARLOS MORAIS

Universidade de Aveiro

Figura secundária das antigas lendas da Casa Real de Tebas, só no teatro do séc. V a. C., com a sua actuação modelar, Antígona viria a alcançar verdadeira autonomia mítica. Das quatro tragédias conhecidas que puseram em cena a filha mais velha de Édipo — *Sete contra Tebas* de Ésquilo, *Antígona* e *Édipo em Colono* de Sófocles e *Fenícias* de Eurípides — foram as peças sofoclianas, principalmente *Antígona*, as que mais contribuíram para fixar no imaginário colectivo os traços gerais do carácter desta frágil mas determinada jovem heroína.

Com o tratamento e desenvolvimento, sobretudo, de três mitemas — “o acompanhamento e amparo do pai cego, no exílio e na velhice”, “o enterro do irmão Polinices, no cumprimento de uma lei natural e divina” e “a revolta contra a lei humana e injusta de Creonte”¹ —, Sófocles doava não só à Atenas do século de Péricles mas também à eternidade uma Antígona que se transformou num modelo de piedade e de dedicação familiar, num exemplo de resistência e de revolta contra a tirania, num paradigma de mulher e “não

¹ Simone Fraisse (*Le Mythe d'Antigone* (Paris 1973) 18), adoptando o conceito da *Anthropologie Structurale* de Lévi-Strauss (Paris 1958), estabelece seis mitemas para a *Antígona* e dois para o *Édipo em Colono*. Enunciamos apenas estes três segmentos narrativos, que não coincidem em absoluto com os formulados pela estudiosa francesa, por considerarmos que foram eles que vieram a constituir o ponto de apoio para as futuras apropriações alegóricas do mito de Antígona.

somente [de] fêmea”, que ousou fazer frente ao poder (masculino) instituído e não se limitou, como dirá Sophia, a ficar “em casa a cozinhar intrigas / segundo o antiquíssimo método oblíquo das mulheres”². Três segmentos essenciais do mito de Antígona, dotados de “pregnância simbólica”³ e metafórica, que lhe conferem uma inextinguível dinâmica recriadora que o torna num dos mais produtivos mitos da literatura ocidental – um mito em contínua e incessante actualização.

Acompanhando igual tendência europeia, foi também, no séc. XX, que a actuação modelar da filha de Édipo concitou grande interesse entre nós, por se identificar com muitos dos nossos anseios, tensões e valores. De facto, num período assolado por vários conflitos internos e externos, atravessado por uma longa ditadura de quase cinco décadas, recortado por diferentes crises de valores e por conflitos ideológicos, e marcado ainda pelo lento e não fácil reconhecimento do papel da mulher na sociedade, o mito de Antígona encontrou no nosso país um palco também ideal para poder evoluir.

Para além das cerca de cinquenta encenações quer do arquétipo quer de recriações suas, que se concentraram significativamente em anos de crise⁴, a história do teatro português do séc. XX viu serem-lhe acrescentadas ainda seis releituras dramáticas do mito sofocliano, que ora traduzem as diferentes sensibilidades dos autores, ora reflectem as preocupações da época em que foram e para que foram escritas.

² Sophia de Mello Breyner Andresen, “Catarina Eufémia”, *Obra Poética III* (Lisboa ²1996) 164. Neste poema, a autora aproxima a actuação corajosa e determinada de Catarina Eufémia da de Antígona, duas mulheres que ousaram “fazer frente” e personificaram a “inocência frontal” que não recuou na defesa da justiça.

Como observa W. Burkert (*Mito e mitologia* (trad. port. de M. H. Rocha Pereira: Lisboa 1991) 24), “quando o opositor é do sexo feminino, a narrativa de combate ganha uma dinâmica adicional; motivações agressivas e sexuais cruzam-se em novas cristalizações”.

³ V. Jabouille, *A Ciência dos Mitos* (Mem Martins ²1994) 38.

⁴ Estas encenações que se concentraram, sobretudo no ano da crise académica de 1969 e, posteriormente, na década de 90, abrangem não só o teatro mas também a ópera, o bailado, a TV/cinema e o teatro radiofónico. Da meia centena de que temos conhecimento, 14 são do original sofocliano, 20 são de recriações estrangeiras, onde pontificam Anouilh (13) e Brecht (3) e 16 são de quatro dos autores estudados neste volume: Júlio Dantas (4), António Pedro (10), Hélia Correia (1) e Eduarda Dionísio (1). Para mais pormenores, veja-se Maria de Fátima Sousa e Silva (coord.), *Representações de Teatro Clássico no Portugal Contemporâneo, II* (Lisboa 2001) 40-66.

Sugestivamente intitulado *Máscaras portuguesas de Antígona*, este volume — o primeiro da nova colecção “Ágora-Suplemento” — reúne sete ensaios, dois deles inéditos⁵, de classicistas das Universidades de Coimbra e de Aveiro, que apresentam outras tantas visões críticas de cinco destas seis “máscaras”: as que foram plasmadas por António Sérgio (1930), Júlio Dantas (1946), António Pedro (1953), Hélia Correia (1991) e Eduarda Dionísio (1992). A única que não pôde ser objecto de análise detalhada foi a terceira peça da *Trilogia de Édipo*, intitulada Antígona, que João de Castro Osório publicou em finais de 1954. Misturando informações das várias tragédias gregas que abordaram o tema, este autor, afastando-se do modelo sofocliano, põe em cena o conflito entre a fatalidade trágica e a liberdade moral de teor cristão, numa dialéctica geradora de um “Novo Humanismo”⁶ que consagra a “vitória do Homem na luta com o Destino”⁷. Neste duelo, Antígona — “nascida para amar e não para odiar”, como a de Sófocles (cf. v. 523) — representa a voz da piedade sublime e pura, que ecoa o sonho redentor de Édipo, um sonho de clemência e de perdão que visava restituir a Tebas a paz e a esperança, sustentadas pela Justiça eterna e pela Verdade divina.

Com esta recriação do mito numa perspectiva cristã, na linha das interpretações de Robert Garnier (1580), de Routrou (1637), de Ballanche

⁵ Inéditos são os ensaios de Maria do Céu Fialho, “A Antígona de Júlio Dantas” e de Maria de Fátima Silva, “Antígona breve: Eduarda Dionísio, *Antes que a Noite Venha*”. Os restantes foram já editados nas seguintes publicações da especialidade:

- Carlos Morais, “A Antígona de António Sérgio: ‘um estudo social em forma dialogada’”, *Ágora* 3 (2001) 111-138.
- Carlos Morais, “A Antígona de António Pedro: liberdades de uma glosa”, in João Manuel Nunes Torrão (coord.), *III Colóquio Clássico — Actas* (Aveiro 1999) 265-284.
- Carmen Soares, “O exílio afectivo de Antígona na *Perdição* de Hélia Correia”, *Raízes Greco-Latinas da Cultura Portuguesa — Actas do I Congresso da APEC* (Coimbra 1999) 359-374.
- Os ensaios de Maria de Fátima Silva “A Antígona de Júlio Dantas — Regresso ao modelo sofocliano” e “Antígona, o fruto de uma cepa deformada: Hélia Correia, *Perdição*” reproduzem, com ligeiras alterações, o artigo “Duas versões do tema de Antígona no teatro português contemporâneo: Antígona de Júlio Dantas e *Perdição* de Hélia Correia”, publicado em *Humanitas* 50 (1998) 963-1000.

⁶ Cf. “Nota Crítica” escrita por João de Castro Osório e inserida no final de *A Trilogia de Édipo*, Lisboa, Sociedade de Expansão Cultural, 1954, pp. 213-215. Sobre este assunto, veja-se Duarte Ivo Cruz, *Introdução ao Teatro Português do séc. XX* (Lisboa s. d.) 30-32.

⁷ Palavras finais de Antígona, pronunciadas por Édipo (*A Trilogia de Édipo*, p. 206).

(1814) ou de Paul Zumthor (1945)⁸, João de Castro Osório aproxima-se pela tonalidade e pela retórica notoriamente neo-romântica da *Antígona* de Júlio Dantas (1946) que, conforme demonstra Maria do Céu Fialho (“A *Antígona* de Júlio Dantas”, *infra*, pp. 71-84), põe em palco uma heroína “mártir da honra e do afecto, filha tardia do romantismo”. Distancia-se, contudo, das duas tendências que mais profundamente marcaram a leitura dramatúrgica do mito no séc. XX português: a dos que, antes de si, haviam privilegiado a vertente política do tema, não se afastando da estrutura do modelo sofocliano; e a dos que, depois de si, dariam primazia à visão da *Antígona*-mulher, rompendo com a estrutura referencial.

No primeiro grupo, podem incluir-se as três primeiras peças que, com graus de intensidade e objectivos diferentes, exploram a retórica de protesto e de contestação da *Antígona* sofocliana, cuja heroína, no auge do debate que a opõe ao autoritário e inflexível Creonte, arrebatadamente afirma que “a tirania, entre muitos outros privilégios, goza o de fazer e dizer o que lhe apraz” (vv. 506-507)⁹.

Inspirando-se neste exemplo, Sérgio, então a viver no exílio em consequência do seu envolvimento em acções contra a ditadura militar no poder desde 28 Maio de 1926, escreve uma *Antígona* (1930) que reflecte muito do seu pensamento filosófico e político. Por si considerada um “estudo social em forma dialogada” e não um drama para ser representado, esta recriação alegórica, com muitas alusões a acontecimentos e a figuras da época, encerrava, como procuramos demonstrar (*infra*, pp. 13-38), um inquestionável intuito político-pedagógico: despertar as consciências para a necessidade de resistirem à ditadura e de se empenharem civicamente na luta pela democracia e pela liberdade.

Ainda que sem a carga panfletária do texto de Sérgio, a vertente política do arquétipo, como evidencia Maria de Fátima Silva (“A *Antígona* de Júlio Dantas — Regresso ao modelo sofocliano”, *infra*, pp. 39-69), pode também vislumbrar-se na *Antígona* de Júlio Dantas (1946), cuja heroína afirma claramente a sua revolta “contra a injustiça dos fortes”¹⁰. Mas para além da

⁸ Vide Simone Fraisse, *Le Mythe d'Antigone* (Paris 1973) 20-50.

⁹ Baseada em M. H. Rocha Pereira, *Sófocles. Antígona* (Coimbra ⁵1998), esta é a tradução dos versos citados na contra-capla deste livro.

¹⁰ Júlio Dantas, *Antígona* (Lisboa 1946) 19.

nuclear questão política, avulta ainda, na peça, segundo esta autora, a importância dada por Dantas às tonalidades de expressão familiar.

A terceira das “máscaras portuguesas de Antígona”, escrita em finais de 1953 por António Pedro, quando Portugal contava já mais de duas décadas de regime ditatorial, não escondia também os seus profundos objectivos de natureza política. Com algum desassombro, o autor, pela voz do 1.º Velho do Coro, define a sua peça como uma “tragédia da liberdade”¹¹. Da “liberdade”, porque continha a expressão de um sonho há muito negado e um grito de revolta contra o totalitarismo do Estado Novo. Mas também de “liberdades” — acrescentamos nós em “A *Antígona* de António Pedro: liberdades de uma glosa” (*infra*, pp. 85-101) —, porque introduz, relativamente ao modelo antigo, inovações de índole estética, estrutural e funcional. Homem de teatro, António Pedro preocupava-se também com o espectáculo e com a sua recepção e apreensão por parte do auditório, pelo que, sem se afastar da sua fonte, procura ajustá-la ao gosto e tendências literárias da época.

A busca da liberdade e a contestação à ditadura já haviam deixado de ser preocupação, quando, nos inícios da década de noventa, o mito de Antígona foi retomado na dramaturgia portuguesa por Hélia Correia (1991) e por Eduarda Dionísio (1992). Talvez por isso, estas duas autoras, de acordo com a sua sensibilidade de mulheres, tenham preferido deslocar a atenção para um outro conflito patente no mito sofocliano e evocado em várias intervenções de Creonte (vv. 484-485, 525, 677-80): o conflito entre o universo masculino, conotado com o poder da *polis* e com a lei que a regula e ordena, e o mundo feminino, dotado de instinto natural e ligado à família e à casa.

Todas estas dicotomias, presentes em *Perdição — Exercício sobre Antígona* de Hélia Correia, são analisadas por Maria de Fátima Silva, em “Antígona, o fruto de uma cepa deformada: Hélia Correia, *Perdição*” (*infra*, pp. 103-120). Neste estudo, a autora destaca ainda o anticonvencionalismo formal da peça, cuja acção e tempo se distribuem por diferentes planos e níveis, bem como o significativo reforço da componente feminina da galeria de personagens, a cujo estudo detalhado Carmen Soares dedica algumas páginas do seu ensaio “O exílio afectivo de Antígona na *Perdição* de Hélia Correia” (*infra*, pp. 121-139).

¹¹ António Pedro, *Teatro Completo* (Lisboa 1981) 261.

É também a Antígona-mulher que, em *Antes que a Noite Venha* de Eduarda Dionísio, intervém ao lado de Julieta, de Castro e de Medeia, três mulheres símbolos, como ela, da vivência trágica de histórias de amor e morte. Afastando-se da estrutura dramática convencional, a autora recria o mito em três falas monologadas que colocam a tónica no mundo do doméstico e do pessoal, como bem sublinha Maria de Fátima Silva, no seu estudo “Antígona breve: Eduarda Dionísio, *Antes que a Noite Venha*” (*infra*, pp. 141-160).

Com esta série de ensaios pretende-se deixar ao leitor uma visão de conjunto das diferentes “máscaras” que o mito de Antígona, moldado ao longo de séculos, assumiu na dramaturgia portuguesa do séc. XX. Pelo seu valor paradigmático, este tema imortalizado por Sófocles, continuará, por certo, a seduzir o futuro. Resistente, mártir ou simplesmente mulher, Antígona será sempre, como afirmou Marguerite Yourcenar, “o pêndulo do mundo”¹².

¹² *Oeuvres Romanesques* (Paris 1982) 1110.

A *Antígona* de António Sérgio:

“um estudo social em forma dialogada”*

CARLOS MORAIS

Universidade de Aveiro

“...a Antígona de António Sérgio não é uma obra de literatura dramática, como todas as outras ‘Antígonas’, mas sim um estudo social em forma dialogada, tal como os ‘Dramas filosóficos’ de Renan...”

[António Sérgio], *Seara Nova* 243 (1931) 46

1. Introdução: da luz às trevas

Um misto de luz e trevas se abateu sobre este nosso “reino cadaveroso”, na sequência da revolução de 28 de Maio de 1926. À luminosa esperança de concretização de um sonho de descontentamento feito, sobrevieram logo nebulosas incertezas e um imenso e obscuro torpor.

Traduzem estas palavras os diferentes estados de espírito ou atitudes que caracterizaram a alma lusitana, no período de ditadura militar que transcorreu entre o fim da I República, pela força das armas, e o advento do Estado Novo Corporativo que haveria de mergulhar o país num fundo e tenebroso silêncio.

O movimento desencadeado, em Braga e Lisboa, respectivamente por Gomes da Costa e por Mendes Cabeçadas, embora se apoiasse num programa político e ideológico não muito claro e nada homogéneo¹, contou de início com

* À Senhora Prof. Doutora M. H. Rocha Pereira agradecemos todas as críticas e sugestões de que beneficiou este nosso estudo.

¹ Em entrevista ao *Diário de Lisboa*, o General Gomes da Costa, questionado sobre o carácter do movimento, considerou-o, de forma muito vaga, “exclusivamente militar, nem conservador, nem radical (...) de ressurgimento nacional”, que tinha como principal

a adesão de grande parte da população e da generalidade dos directórios dos partidos políticos. Ainda que com objectivos muitas vezes opostos e contraditórios, comungavam todos de um mesmo anseio de pôr cobro à agitação social que grassava no país, de acabar com a instabilidade parlamentar e governativa e, sobretudo, com o poder corrupto e quase absoluto do Partido Democrático. De essencialmente comum, como se vê, para além de uma vontade geral, mas muito vaga e difusa, de regenerar o sistema constitucional republicano, pouco ou nada havia².

Mal passou a breve euforia revolucionária conglutinadora e mal se começaram a definir e a clarificar as posições no xadrez político-militar, logo se reacenderam, nesta tão grande panóplia de interesses e de projectos, inconciliáveis e profundas questões ideológicas, mormente as que à natureza do regime, do sistema partidário e das relações entre o Estado e a Igreja diziam respeito³. Assim, as forças republicanas mais liberais, como a esquerda democrática e os seareiros, cedo entraram em rota de colisão com o movimento revolucionário que, a 17 de Junho de 1926, com a deposição de Mendes Cabeçadas por Gomes da Costa, rompeu em definitivo com o partidarismo e o parlamentarismo, começando a deslizar irremediavelmente para um regime de tendências totalitárias⁴. É certo que alguns deles, nomeadamente António Sérgio, haviam defendido, nos conturbados meses finais da I República, uma

objectivo “moralizar a administração pública”. Cf. A. H. de Oliveira Marques, *História de Portugal. Vol. III: Das Revoluções Liberais aos Nossos Dias* (Lisboa ¹³1998) 278.

² Vide Fernando Rosas, *História de Portugal* (dir. José Mattoso). VII: *O Estado Novo* (Lisboa 1994) 151 sqq. Para o autor, com rigor, “o fim da ‘ditadura’ do Partido Democrático era a única coisa que realmente unia a vasta fronda social e política que apoiava a intervenção militar” (151). Tal facto, por si só, foi suficiente para que a revolta militar, apesar de assente num ‘programa mínimo’ e muito vago, contasse, de início, com o ‘apoio máximo’ (em muitos casos equívoco) da massa anódina da população, descontente com o *status quo* e, por isso, desejosa de uma nova ordem política republicana, “cujo conteúdo ninguém se apressava a explicitar” (154).

³ Sobre estas questões que provocaram clivagens e o confronto de tendências e de projectos, de cuja conciliação resultou a formação do Estado Novo assente na plataforma constitucional de 1933, vide Manuel Braga da Cruz, *Monárquicos e Republicanos no Estado Novo* (Lisboa 1986) 75-100; idem, *O Partido e o Estado no Salazarismo* (Lisboa 1988) 38-40.

⁴ Mendes Cabeçadas, com ligações à direita republicana, nomeadamente à União Liberal Republicana de Cunha Leal, personificava a ala militar que advogava uma reforma do regime dentro da legalidade constitucional. O seu afastamento por Gomes da Costa, adepto da ruptura com o sistema vigente, marca o início da viragem para uma ditadura militar totalitária e nacionalista. Cf. Manuel Braga da Cruz (Lisboa 1986) 76, 81-82; e Fernando Rosas, *História de Portugal VII* (Lisboa 1994) 158-162.

‘Ditadura de Reforma’, transitória e sensata, não em benefício de uma pessoa ou de uma classe, mas da Nação, que preparasse o advento de uma nova e verdadeira Democracia⁵, esse “imperativo de consciência, tão perdurável como a consciência humana”⁶. Acontece, porém, que a ditadura, à medida que, por entre convulsões e golpes palacianos, ia definindo o seu rumo, começava a negar, progressivamente, o maior bem de um ser espiritual que é a liberdade⁷. Ora, como no pensamento de Sérgio, a autoridade absoluta “só se justifica, quando é um meio para a liberdade”⁸, a sua passagem e a de todas as forças demo-liberais à oposição era inevitável.

Se com o afastamento de Cabeçadas o movimento militar definiu o seu rumo político, com o fim do curto consulado de Gomes da Costa, a 9 de Julho de 1926, começou a estabilizar e a consolidar o seu poder ditatorial em torno da figura do general Carmona. Ficava claro, escassas semanas depois do pronunciamento de Braga, que o que, inicialmente, parecia conter em si uma luminosa esperança, afinal, para muitos, sobretudo para os que se situavam à esquerda do espectro político, não passara — e pedimos vénia para citar Pessoa — de “um brilho sem luz e sem arder / como o que o fogo-fátuo encerra”⁹. Nem mesmo as ilusórias tentativas de uma política mais conciliatória dos

⁵ Cf. António Sérgio, “Sobre o julgamento do 18 de Abril”, *Seara Nova* 57 (24. 10. 1925) 168; idem, *Antologia Sociológica. 10.º caderno* (Lisboa 1957) 14. Dois anos antes, Sérgio tivera já um aceno de simpatia pela ditadura instaurada em Espanha por Primo de Rivera, considerando-a uma “experiência política interessantíssima”, pelo simples facto de ter posto cobro ao “procedimento dos partidos [que] era ali a consagração de uma estrutura social parasitária e imoralíssima”. Não obstante a idêntica situação de crise que se vivia no nosso país, fica claro que, nessa altura, só mesmo em última instância, o nosso autor apoiaria uma ditadura de cariz similar, uma vez que alimentava ainda a esperança de que os políticos portugueses tivessem “sabedoria bastante para entrarem eles próprios no movimento reformador, [podendo] todos sair da crise sem ditaduras, nem golpes de Estado, nem militarismos, nem revoluções”. *Vide* António Sérgio, “O caso de Espanha”, *Seara Nova* 26 (1923) 64.

⁶ *Ensaio VII* (Lisboa 1974) 179-180. As citações dos livros de *Ensaio* de António Sérgio serão feitas a partir da colecção *Obras Completas*, publicada pelas edições ‘Sá da Costa’.

⁷ *Ensaio VII*, 171; e *Antologia Sociológica. 10.º caderno*, 17-18. Para Sérgio (“Idealismo e realismo: *morale d’abord e politique d’abord*”, *Seara Nova* 163 (30.5.1929) 298), a liberdade é um “ideal moral” e a “a garantia de liberdade (...) um ideal político”.

⁸ *Ensaio VII*, 171. Cf. ainda, “Diálogos de Doutrina Democrática”, *Democracia* (Lisboa 1974) 22-23. Este volume das edições Sá da Costa, para além dos ‘Diálogos de Doutrina Democrática’, insere ainda os textos ‘Democracia’, ‘Alocação aos Socialistas’ e ‘Cartas do Terceiro Homem’. Para simplificar as citações, designá-lo-emos apenas pelo seu título genérico *Democracia*.

⁹ “Nevoeiro”, *Mensagem* (Lisboa 1995) 106.

governos de Vicente de Freitas ou de Ivens Ferraz (1928-1930)¹⁰ conseguiram restituir a esperança a uma oposição que via reduzir-se cada vez mais o seu espaço de intervenção política e serem-lhe cerceadas as liberdades fundamentais. Paulatinamente, a direita ganhava terreno em todos os sectores da sociedade, permitindo a lenta mas segura ascensão política de Oliveira Salazar que, a partir de 1930, como ministro de Domingos Oliveira, começa a traçar as linhas mestras de um novo projecto constitucional e a delinear os fundamentos teóricos do Estado Novo.

Restava à oposição, durante estes anos de conturbada ditadura militar, a resistência conspirativa, feita em grande parte a partir do estrangeiro por exilados políticos, ou a revolta pela força das armas. Viveu, assim, o país, entre 1927 e 1931, uma “guerra civil larvar”, com várias mas sempre falhadas intentonas reviralthistas¹¹. Foi na sequência de uma destas revoltas — a primeira e mais importante, que eclodiu no Porto a 3 de Fevereiro de 1927¹² — que vários resistentes no exílio decidiram fundar a *Liga de Defesa da República*, mais conhecida por *Liga de Paris*¹³. Esta organização cívica e suprapartidária, não obstante algumas divergências de índole ideológica no seu seio, passou a ser, desde então até 1932, um dos principais bastiões de

¹⁰ Cf. A. H. de Oliveira Marques, *História de Portugal III* (Lisboa 1998) 383-384.

¹¹ Vide Fernando Rosas, *História de Portugal VII* (Lisboa 1994) 206 sqq. Cinco foram os movimentos ‘reviralthistas’ falhados, que se sucederam ao longo destes quatro anos e meio, de 3 de Fevereiro de 1927 a 27 de Agosto de 1931, tendo como cenários principais Porto, Lisboa e a ilha da Madeira. De acordo com A. H. de Oliveira Marques (*História de Portugal III* (Lisboa 1998) 381), “o resultado prático de todas estas revoltas e conspirações verificou-se no desenvolvimento e aperfeiçoamento de mecanismos repressivos”, com o endurecimento da censura, perseguições policiais e detenções dos opositores. Sobre esta matéria, pode ver-se ainda Luís Fardilha, *O Reviraltho. Revoltas republicanas contra a ditadura e o Estado Novo (1926-1940)* (Lisboa 1998).

¹² Cf. Fernando Rosas, *História de Portugal VII* (Lisboa 1994) 214-218. Esta revolta estava prevista para eclodir simultaneamente no Porto e em Lisboa. No entanto, só a 7 de Fevereiro estala a rebelião na capital, a que o nosso autor chama ‘revolta do remorso’, porque desencadeada “quase só em nome de uma solidariedade desesperada para com os isolados combatentes do Porto” (216). Sobre a revolta de Lisboa, vide o estudo de Filomena Bandeira, “A oposição externa à ditadura: a revolta de Fevereiro de 1927 em Lisboa”, *O Estado Novo das Origens ao fim da Autarcia (1926-1959). Vol. II* (Lisboa 1987) 29-46.

¹³ A ideia de fundar a Liga surgiu na Galiza, “entre os emigrados que ali se encontravam, que dela lançaram então as suas bases. Em Paris apenas se concentraram os elementos que souberam dar expressão à Liga já organizada, redigindo o seu programa, que afinal não era mais do que a explanação minuciosa das bases organizadas na Galiza”. Cf. acta n.º 2 da Liga, reproduzida em A. H. Oliveira Marques (dir.), *A Liga de Paris e a Ditadura Militar (1927-1928). A questão do empréstimo externo* (Lisboa 1976) 13. A partir de agora, este livro será citado, de forma abreviada, apenas como *A Liga de Paris*.

oposição ao regime ditatorial, constituindo-se, no dizer de António Sérgio, na “melhor esperança das consciências cívicas da Nação”¹⁴.

2. António Sérgio: um rosto da oposição no exílio

Compelido ao exílio, em consequência do seu envolvimento activo numa campanha contra um empréstimo que a ditadura intentara obter junto das praças financeiras de Londres¹⁵, o autor dos *Ensaio*s, já depois de “moer o [seu] pão com ventos e águas de terra alheia”¹⁶, primeiro em Espanha, depois em França, acaba por aderir à *Liga*, integrando, como vogal, a sua Junta Directiva, a partir de 17 de Junho de 1927. No seio desta organização, torna-se numa das faces mais visíveis da oposição no exílio, ao protagonizar grande parte da sua acção política que entendia como “um simples instrumento de acção pedagógica (...) — sólido esteio, fundamento último, de todas as reformas da sociedade”¹⁷.

Uma dessas reformas em que muito se empenhou, fulcro de muitas outras, foi a da mentalidade¹⁸. Através de ensaios críticos e polémicos que vai publicando, sobretudo, na revista *Seara Nova*, ou de escritos panfletários que faz circular entre amigos e correligionários, Sérgio vai cumprindo a máxima Proudhoniana — “democracia é demopedia”¹⁹ —, educando e consciencializando, pela Razão e pela clara Ideia, as pedras-vivas da Grei para uma verdadeira Democracia, de maior justiça e com a liberdade como bem supremo²⁰, onde se governasse, inteligentemente, pela persuasão²¹.

¹⁴ Palavras escritas numa “Carta aberta aos oficiais portugueses que ainda admitem a ditadura”, posta a circular no 2.º semestre de 1927 e publicada em *A Liga de Paris*, 147.

¹⁵ A declaração contra o empréstimo, assinada por António Sérgio em representação do grupo *Seara Nova*, foi entregue a 12 (?) de Janeiro de 1927 na Embaixada da Grã-Bretanha e nas Legações da França e dos Estados Unidos. Cf. *A Liga de Paris*, 48-49, 86-89; e *Democracia*, 4-5.

¹⁶ *A Liga de Paris*, 147.

¹⁷ *A Liga de Paris*, 146-7.

¹⁸ *Seara Nova* 57 (1925) 168. Como afirma Vasco Magalhães-Vilhena (*António Sérgio e a filosofia* (Lisboa 1960) 29), “é pela reforma da mentalidade que a filosofia sergiana visa a integrar-se na realidade social portuguesa”.

¹⁹ António Sérgio, “Cartas leves sobre temas graves: aos jovens ‘Seareiros’ de Coimbra, sobre a maneira de lidar com os inimigos da luz e da razão”, *Seara Nova* 87 (13.5.1926) 292-293; *Ensaio*s VII, 239; e *A Liga de Paris*, 73.

²⁰ Cf. *Seara Nova* 57 (24. 10. 1925) 168; *Democracia*, 21; *Ensaio*s VII, 171; e *Antologia Sociológica*. 10.º caderno, 18.

A interiorização dos “princípios luminosos da Democracia” — que por si só excluem a aceitação da “política da Força, da tirania, do arbítrio, do ódio e do crime” — exige um permanente e renovado apostolado pedagógico e crítico²². Por isso, em 1930, após pouco mais de três anos de exílio em Paris, Sérgio, animado talvez com a possibilidade de o fim da ditadura de Primo de Rivera, em Espanha, a 28 de Janeiro de 1930, poder abrir brechas no regime ditatorial português, decide escrever uma *Antígona*, estruturada em três actos.

Com a recriação da tragédia de Sófocles, manifestava Sérgio mais uma vez o seu apreço pelos gregos. Na sua opinião, pelo “jorro do Espírito”, eram eles, “infinitamente superiores aos latinos”, os únicos dignos de serem chamados mestres, porque só deles “recebemos lições que nos [fazem] subir — libertar, humanizar, espiritualizar, voar”²³. É dentro deste espírito libertador que Sérgio acaba por recuperar um “assunto na aparência antigo, mas na realidade moderníssimo”²⁴.

²¹ Vide António Sérgio, “Uma lição de inteligência”, *Seara Nova* 98 (1927) 22. Neste artigo, escrito em plena ditadura militar, o autor afirma que “a crise portuguesa não é uma crise de autoridade (...) é uma crise de inteligência”. De facto, na sua opinião, “Portugal só começará a regenerar-se, quando haja homens, em número suficiente, decididos a *compreender* e a *compreender-se*”.

²² Vide “O 1.º manifesto da Liga”, em *A Liga de Paris*, 75. À política da Força opõe o redactor deste manifesto (muito provavelmente António Sérgio, se atentarmos na linguagem utilizada) a “política do Espírito, que é a política da liberdade, da fraternidade e da lei”. Cf. ainda *Ensaio VII*, 218-219.

²³ “O clássico na educação e o problema do Latim”, *Ensaio II* (Lisboa 1972) 121. Nesta polémica conferência proferida em Lisboa, “no Salão da União Intelectual Portuguesa, numa sessão tumultuosa de muito berreiro integralista, no mês de Maio de 1926”, Sérgio critica o “latim de latinório” com sabor a rolha e os “latinófilos” que nada sabem da língua do Lácio por oposição ao latim dos latinistas, exaltando *pari passu* a “superioridade mental” dos Gregos que considerava os “verdadeiros clássicos”. Deste texto, publicou António Sérgio, com o mesmo título, um excerto na *Seara Nova* 146 (1929) 19-21. Acerca dos objectivos desta conferência e dos ecos que teve na época, veja-se Guilherme Braga da Cruz, “Relação do Latim com o Direito”, *Colóquio sobre o Ensino do Latim. Actas* (Coimbra 1973) 232-235.

²⁴ Considerações tecidas pelo próprio António Sérgio, em carta enviada do exílio parisiense ao seu amigo Joaquim de Carvalho. Nesta missiva datada de 22 de Julho de 1930, revela ainda que procurava editor para a sua *Antígona* e que, com esse objectivo, escrevera já à *Seara Nova* e à *Renascença*. Vide Fernando Catroga e Aurélio Veloso, “António Sérgio: cartas do exílio a Joaquim de Carvalho (1927-1933)”, *Revista da História das Ideias* 5 (1983) 977.

3. *Antígona*: estudo social e manifesto de propaganda

O texto, rabiscado em cerca de quinze dias, como “mero desabafo e entretenimento de fantasia”, foi trazido de Paris por um familiar de Afonso Costa e entregue aos cuidados de Sant’Anna Dionísio que se encarregou de todo o processo de revisão, de publicação e de distribuição²⁵. Depois de sair do prelo, em finais de 1930²⁶, a ‘obrita’ ou ‘folheto’, como muitas vezes lhe chamou o autor, foi posta a circular clandestinamente em inícios de 1931, sendo, desde logo, objecto de contestação por parte do jornal *Acção*, órgão dos estudantes nacionalistas de Coimbra. Em artigos publicados nos números 8 e 9 deste periódico e assinados, respectivamente, por Joaquim Mendonça e Miranda Rocha, Sérgio foi acusado de ter parafraseado e de até, por vezes, ter traduzido, mais ou menos livremente, a *Antígona* de Jean Cocteau, da qual se teria afastado apenas “para dar largas à sua paixão de político”, transformando, assim, a obra num “repositório de ódios partidários”, “de tal inferioridade que não [consegua] atingir ao menos a categoria de um regular panfleto”²⁷. Para sustentarem esta sua denúncia de ‘fraude literária’, os articulistas apresentaram, em colunas com sublinhados que procuravam destacar as semelhanças, um cotejo entre excertos da peça francesa e passos correspondentes das cenas II e VIII do Acto I, bem como das cenas III, IV, V e VI do Acto II do texto de Sérgio.

Lembremos que a *Antígona* de Cocteau, representada a 20 de Dezembro de 1922, no *Théâtre de l’Atelier*, com *décors* de Picasso, música de cena de A. Honegger e guarda-roupa de G. Channel, passou a constituir, desde então, uma obra de referência na dramaturgia francesa, pela forma singela, ousada e pouco canónica como rejuvenesceu uma tragédia antiga, acabando por ser reposta em 1927 e publicada um ano depois, quando Sérgio se encontrava já exilado em Paris. Não é difícil, por isso, admitir que esta peça fosse do seu

²⁵ Sobre este assunto *vide* Sant’Anna Dionísio, “Uma obra de teatro clandestina e pouco conhecida de António Sérgio”, *Primeiro de Janeiro* (30. 4. 1975) 10; *idem*, “Mais algumas cartas de António Sérgio”, *Primeiro de Janeiro* (2. 7. 1975) 10. Nestes dois artigos, Dionísio transcreve várias cartas que Sérgio lhe dirigiu do exílio, que permitem reconstituir o complicado processo de publicação de *Antígona*.

²⁶ Para as citações que faremos desta obra, seguimos a edição única da ‘República’: António Sérgio, *Antígona. Drama em três actos* (Porto 1930).

²⁷ *Vide* Joaquim Mendonça, “Fraude literária”, *Acção* 8 (5.3.1931) 2; e Miranda Rocha, “Fraude literária: o ídolo tomba...amparaí-o na queda”, *Acção* 9 (20. 3. 1931) 3-4.

conhecimento, nem que a tivesse tido em consideração, quando recriou o mito sofocliano, como provam alguns dos exemplos — não todos — transcritos no jornal *Acção*. Mas estas semelhanças muito pontuais, sobretudo ao nível da linguagem, por si só, não constituem prova de plágio, até porque retiradas de cenas que são também comuns às do arquétipo sofocliano²⁸. Podemos, por isso, afirmar que ambos, Cocteau e Sérgio, sobrevoaram o mito grego, mas com objectivos e em direcções diferentes²⁹. Conforme demonstrou Maria do Céu Fialho, o escritor francês, na linha de um processo de construção de uma nova estética dramática — a “estética do mínimo” —, que visava diminuir a importância excessiva que se conferia à componente verbal em prejuízo das vertentes visual e auditiva do espectáculo, condensou o texto sofocliano, sem introduzir desvios ou cortes no decurso da sua acção, e depurou-o de ornamentos e de excursos, fazendo apenas duas escassas referências a questões da época³⁰. Ao invés, o autor dos *Ensaio*s, na sua recriação da *Antígona* de Sófocles, conservou desta apenas o essencial, que serviu de pretexto, como veremos, para introduzir sucessivas e inovadoras inflexões na sequência dramática primitiva e para fazer ainda, à luz do seu pensamento, sistemáticas incursões, mais ou menos veladas, pela política do seu tempo.

Razões estas mais do que suficientes para que Sérgio, informado do artigo do jornal *Acção* por Câmara Reis³¹, reagisse de imediato, com indignação. Em texto não assinado e publicado na *Seara Nova*, o nosso polemista, depois de ironicamente se regozijar com a publicidade que “os mocinhos de Coimbra” haviam feito à sua obra³², contesta, nestes termos, as acusações que por eles lhe foram dirigidas:

²⁸ Excluídas as seis cenas supra referidas, onde, ainda assim, é possível vislumbrar a presença de Sérgio, podemos concluir que as restantes cenas dos actos I e II, bem como todo o terceiro acto podem ser considerados quase exclusivamente sergianos.

²⁹ É com esta imagem do planar sobre o mito que Cocteau, no início da sua *Antigone*, justifica a forma simples e linear como recriou ou, nas suas palavras, traduziu a tragédia sofocliana. Cf. Jean Cocteau, *Théâtre I* (Paris 1948) 9.

³⁰ Maria do Céu Fialho, “A *Antígona* de Jean Cocteau”, *Biblos* 67 (1991) 125-152. Sobre este assunto, veja-se ainda Simone Fraisse, *Le mythe d'Antigone* (Paris 1974) 115-118.

³¹ Informação colhida numa carta de Sérgio a Joaquim de Carvalho, datada de 21 de Março de 1931. Cf. Fernando Catroga e Aurélio Veloso, *Revista de História das Ideias* 5 (1983) 990.

³² Igual regozijo irónico manifesta o autor, na carta citada na nota anterior, e numa outra dirigida a Sant’Anna Dionísio, datada de 18 de Março de 1931, onde recomendava que se “remettessem para Coimbra exemplares e, se possível, com uma cinta em que se dissesse,

*Os passos tomados de Sófocles — e não de Cocteau — na primeira cena, passos que todos os autores de “Antígonas”, em todas as línguas, têm tomado, são absolutamente necessários; é forçoso tomá-los para se fazer uma “Antígona”: porque são aqueles que fazem conhecer ao espectador o nó e o ponto de partida de toda a acção*³³.

Excluída, assim, esta sempre necessária δέσις (o termo aristotélico para ‘nó’, ‘ponto de partida’³⁴) para o conhecimento do édito de Creonte e da decisão obstinada de Antígona, a obra de Sérgio, embora conserve o original sofocliano como modelo, como dissemos já, acaba por dele se afastar irremediavelmente, ao adquirir uma alma própria, muito portuguesa que faz com que a acção desemboque numa λύσις³⁵ totalmente nova — uma λύσις, como veremos, de luminosa esperança. De facto, como diz o autor ainda no artigo dirigido aos jovens integralistas da *Acção*, esta sua *Antígona* só podia ter sido escrita por um português e naquele preciso momento da história portuguesa. Isto porque, no seu horizonte, não estivera tanto a construção de uma obra de literatura dramática para ser representada³⁶, como acontecera com muitas outras *Antígonas* da literatura ocidental, entre as quais a de Cocteau, mas mais a elaboração de um estudo da situação sócio-política do Portugal dos anos vinte, utilizando para tal a forma dialogada³⁷.

por exemplo, o seguinte: *parece que os inimigos do autor têm toda a razão em dizer que este livro é um plágio imenso, audaciosíssimo, fenomenal, e obra abaixo de zero como concepção e estilo. Em todo o caso, é melhor ler, para verificar*”. Vide Sant’Anna Dionísio, *Primeiro de Janeiro* (2. 7. 1975) 10.

³³ “A *Antígona* de António Sérgio e os mocinhos da *Acção* de Coimbra”, *Seara Nova* 243 (19.3.1931) 46. Refira-se que Sérgio apenas respondeu ao primeiro dos ataques dos “mocinhos de Coimbra”, uma vez que a revista *Seara Nova* saiu no dia anterior àquele em que Miranda Rocha reiterou a acusação de plágio, num segundo artigo publicado na *Acção* (cf. *supra*, nota 27), a refutar os argumentos de um violento texto em defesa de Sérgio, inserido no jornal *Mundo Novo*.

³⁴ Aristóteles (*Po.* 1455b 26-28) define δέσις nestes termos: λέγω δὲ δέσιν μὲν εἶναι τὴν ἀπ’ ἀρχῆς μέχρι τούτου τοῦ μέρους ὃ ἔσχατόν ἐστιν ἐξ οὗ μεταβαίνει εἰς εὐτυχίαν ἢ εἰς ἀτυχίαν (*chamo ‘nó’ à acção que se desenrola desde o começo até àquele ponto culminante, onde se verifica a mudança para a felicidade ou para a infelicidade*).

³⁵ Intimamente ligada à anterior, aparece a definição aristotélica de λύσις (*Po.* 1455b 28-29): [λέγω δὲ] λύσιν δὲ τὴν ἀπὸ τῆς ἀρχῆς τῆς μεταβάσεως μέχρι τέλους (*[chamo] ‘desenlace’ ao que vai desde o começo da mudança até ao fim*).

³⁶ Não obstante ter declarado que a sua obra não tinha como objectivo a representação (cf. *Seara Nova*, 243 (19.3.1931) 46), o autor disseminou indicações cénicas por todo o texto, sendo algumas delas algo extensas e pormenorizadas.

³⁷ Cf. *Seara Nova* 243 (19.3.1931) 46; e *supra*, a epígrafe que serviu de mote a este nosso estudo. Na opinião do autor, foi o facto de ter partido do tema de *Antígona* para fazer um estudo da situação sócio-política do seu tempo que enfureceu os da *Acção*, o que não

Este processo de exposição, já usado em alguns dos seus ensaios, embora decalque, como é óbvio, o modelo dialógico sofocliano, também se pode inscrever na linha dos diálogos de Platão ou dos dramas e diálogos filosóficos de Renan³⁸. Atendendo ao seu carácter simples e directo na apresentação das diferentes faces de um problema, a forma dialogal acaba por ter um inquestionável alcance pedagógico. Efectivamente, ao permitir, pelo confronto de ideias entre dois ou mais interlocutores, uma mais clara explanação e análise dos princípios e valores advogados pelo autor, sem nunca os afirmar nitidamente, o diálogo podia contribuir para mais facilmente espicaçar, qual moscardo, a consciência crítica e cívica do leitor (não espectador) para uma adesão mais decidida e convicta à causa defendida³⁹.

Também nesta qualidade de leitores críticos, vamos recuar a finais dos anos vinte, para melhor perscrutarmos o que ocultou Sérgio por detrás da máscara do mito sofocliano, na construção da sua *Antígona* que define também como ‘manifesto de propaganda’ ou ‘manifesto-drama’⁴⁰.

Dividir-se-á a nossa análise em duas partes, delimitadas de acordo com a distinção que Aristóteles estabelece entre δέσις e λύσις⁴¹.

teria acontecido, na hipótese (não confirmada) de apenas se ter “inspirado em Cocteau — quasi que simples tradutor de Sófocles” (*Seara Nova* 243 (19.3.1931) 46).

³⁸ De acordo com o nosso autor (*Seara Nova* 243 (19.3.1931) 46), foi a Renan e não a Cocteau que um crítico francês comparou a sua *Antígona*, “não só no género, mas também na qualidade”.

Para Ernest Renan, o diálogo, atendendo às suas características, adequa-se à exposição das ideias filosóficas, porque é “un mode d'exposition où rien ne s'affirme, où tout s'induit, se fonde, s'oppose, se nuance” (“Préface”: *Drames Philosophiques* (Paris 1888) III). Deste autor, veja-se ainda *Dialogues et Fragments Philosophiques* (Paris 1895), onde são tecidas, também no prefácio, considerações sobre a importância do uso do diálogo na filosofia.

³⁹ Vide António Sérgio, *Ensaio V* (Lisboa 1973) 123. Na opinião de Sérgio Campos Matos (“Os diálogos de Doutrina Democrática”, *Revista de História das Ideias* 5 (1983) 539), o diálogo, usado já noutros ensaios de Sérgio, adequa-se, “de forma particularmente feliz, ao método pedagógico de Sócrates — a maiêutica — que tinha como objectivo fazer despertar nos espíritos a verdade que contêm em si”. Sobre este assunto veja-se ainda Vasco Magalhães-Vilhena, “Em torno da génese do idealismo filosófico de António Sérgio”, *Homenagem a António Sérgio* (Lisboa 1976) 127-128.

⁴⁰ Estas duas expressões, com que Sérgio define a sua obra, aparecem na já referida missiva que enviou de Paris a Joaquim de Carvalho (cf. *Revista de História das Ideias* 5 (1983) 990; e *supra*, nota 31)

⁴¹ Cf. *supra*, notas 34 e 35.

3.1. ΔΕΣΙΣ

3.1.1. Do conflito, dos princípios e dos intérpretes

Oferecia a peça sofocliana toda uma retórica de empenhado protesto e de liberdade, que tinha origem no conflito instaurado entre Antígona e Creonte, na sequência de um édito que proibia a inumação de Polinices que se digladiara com Etéocles, numa luta fratricida⁴². Aproveitando esta parte essencial (o mínimo indispensável, como refere o autor) da δέσις da peça grega, Sérgio, num apelo implícito ao sonho, à evasão, ao devaneio, tenta arrastar o leitor da sua reclusão em si mesmo, procurando que, num constante jogo de máscaras e de implícitos, melhor aprecie a sua ventura actual, “pela imagem dos grandes males de outrora”⁴³.

Ostentando a máscara de Carmona, Creonte representa o que Sérgio, pela boca do Primeiro Oficial, define como arbitrária política da Força — a força que manda, que é santa, que é lei (p. 36). Tal como qualquer tirano, como refere Critóbulo na sua longa tirada, consegue assegurar e manter-se no poder à custa da neutralização de toda e qualquer oposição, pela perseguição, pelo crime e pela instauração de uma censura e de uma vigilância policial apertadas, expulsando, pouco a pouco, “do direito cívico — exilados, proscritos, caluniados, presos — os mais altos e claros cidadãos de Tebas” (p. 26).

Apoiando-se nos partidários da realeza e em membros do Colégio dos Sacerdotes (numa clara alusão aos monárquicos e a Salazar e seu núcleo de apoiantes do Centro Católico), orienta repetidamente o seu discurso e a sua acção em defesa da religião e da Ordem — a ‘ordem da espada’, como a define

⁴² Igual aproveitamento da vertente política é feito também, anos mais tarde, por António Pedro, na sua *Antígona*, conforme procuramos demonstrar no nosso ensaio “A *Antígona* de António Pedro: liberdades de uma glosa”. Cf. *infra*, pp. 85-101, *maxime* 90-93 (com ligeiras alterações, este estudo reproduz o que, com o mesmo título, foi publicado em João Manuel Nunes Torrão (coord.), *III Colóquio Clássico — Actas* (Aveiro 1999) 265-264).

Para a recepção do mito de Antígona na literatura europeia, veja-se Simone Fraisse, *Le mythe d'Antigone* (Paris 1974); e George Steiner, *Antígonas* (trad. port.: Lisboa 1995).

⁴³ António Sérgio, *Pátio das Comédias, das Palestras e das Pregações. Jornada Sexta* (Lisboa 1958) 7-8. Num ano de grande expectativa quanto a uma possível mudança no rumo político do país, como foi o de 1958 — ano de eleições presidenciais em que se defrontaram Humberto Delgado e Américo Tomás —, o autor dos *Ensaio*s, nesta ‘Jornada Sexta’, regressa à peça escrita em 1930 e, reelaborando apenas as cenas I, II e III do Acto I, por forma a adequá-las à situação que então se vivia, apresenta delas uma exegese, no diálogo final entre o ‘Actor’ e o ‘Ouvinte’ (pp. 28-30).

Antígona (p. 56) —, contra a impiedade dos senhores da desordem, os democratas e filósofos da liberdade, esses idealistas financiados pelo ouro estrangeiro. E para mais facilmente impor essa ordem, preconiza um governo forte e seguro, sustentado pela ‘união perfeita’⁴⁴ e centrado na figura de um chefe:

“O maior dos bens é um governo forte, que imponha a ordem a todo o transe e que não deixe falar os idealistas. Ora, a ordem da sociedade exige um chefe; exige (...) a obediência de todos ao arbitrio do chefe (...). Ora, a sociedade encarna no chefe; no caso presente, a sociedade sou eu. (p. 69)

Ao confundir caprichosamente a sociedade e a lei que a regula com a sua vontade individual e subjectiva⁴⁵, Creonte é, no dizer de Antígona, um cego que não vê a luz (p. 57). Precisamente aquela luz que a heroína, logo a abrir a cena III do acto I, invocava em seu auxílio para que a orientasse e lhe incutisse coragem, dissipando o receio, “as quimeras e o medo à morte na pura embriaguez do [seu] fulgor” (p. 21).

Guiada por esta “luz da inteligência clara” e livre (pp. 21-22), a filha de Édipo, sem qualquer ‘instintivo respeito’ ou ‘temor aflitivo’⁴⁶, afirma a sua fé incomensurável, não na ordem que, como a de Creonte, só vem da espada, mas na “ordem que vem da alma, (...) da justiça, do respeito mútuo, do trabalho magnânimo para bem do povo”, procedendo na vida “como se as ideias mais claras do [seu] espírito representassem a ordem essencial do mundo” (p. 56).

Ao elevar-se do plano biológico ao plano do espírito, ela interpreta, no pensamento de Sérgio que decalca o de Kant, não a *vontade individual* de uma classe ou de uma pessoa particular, como Creonte, mas a *vontade geral* que, ao libertar-se, “pela consciência intelectual, da mera subjectividade da consciência

⁴⁴ António Sérgio, *Antígona*, 35. Registe-se a referência implícita ou à efémera União Nacional Republicana, criada em finais de Setembro de 1927 e extinta em Fevereiro de 1928 — a primeira força congregadora das correntes afectas à ditadura, que viria a apoiar a eleição de Carmona —, ou à União Nacional, que atravessará todo o Estado Novo como partido único situacionista, formada em meados de 1930, altura em que Sérgio terá ‘rabiscado’ a sua tragédia.

⁴⁵ Cf. António Sérgio, *Antígona*, pp. 37, 52-54. Quando, nestes passos, se refere a leis, decretos ou ordens, Creonte apõe-lhes o possessivo na primeira pessoa, o que leva Antígona a considerá-los um ‘capricho’ de tirano.

⁴⁶ É com estas palavras que o Libertário dos “Diálogos de Doutrina Democrática” (*Democracia*, 24) define a atitude, desprendida e crítica, que uma “alma livre” deve ter perante um governante, seja ele liberal ou não. *Vide* ainda *Ensaio VII*, 180.

sensível”, se identifica com uma atitude de pensar objectiva, racional, geral que se institui em lei universal⁴⁷.

Kantista e Sergiana, e em certo sentido também cristã, porque assenta a sua actuação no ideal cristão dos evangelhos⁴⁸, esta *Antígona*, face a uma Ordem baseada na mentira, encarna “a verdade de um rosto que não usa máscara; é a lógica rectilínea de uma consciência límpida” que representa todos os que “seguem uma estrada racional e clara” (p. 27)⁴⁹ da liberdade que tudo condiciona⁵⁰ e da democracia, esse bem supremo que “é eterno porque deriva da própria estrutura da consciência humana”⁵¹.

Assim, com Sérgio, podemos concluir que contra a razão absoluta de Estado que abomina, ela proclama não tanto “os direitos de piedade religiosa

⁴⁷ Cf. *Democracia*, 88-89. O autor aborda este mesmo assunto nos artigos “Política democrática”, *Diário Liberal* 414 (3.1.1934) 1, 4; “Democracia crítica”, *Diário Liberal* 423 (12.1.1934) 1, 4; e em *Pátio das Comédias, das Palestras e das Pregações. Jornada Primeira* (Lisboa 1958) 9-14.

Irredutível à percepção sensível, a Razão — irmã do Amor e da Justiça, no dizer de Antero — é a base e raiz de tudo, de acordo com o pensamento filosófico de Sérgio. Sobre este assunto, veja-se Vasco Magalhães-Vilhena, *António Sérgio e a Filosofia* (Lisboa 1960) 10; idem, “Em torno da génese do idealismo filosófico de António Sérgio”, *Homenagem a António Sérgio* (Lisboa 1976) 128-129.

⁴⁸ Esta definição, excluída a designação ‘sergiana’ da nossa responsabilidade, é posta na boca do ‘Ouvinte’ que contracenava com o ‘Actor’ na ‘Jornada Sexta’ do *Pátio das Comédias* (Lisboa 1958) 28 (cf. *supra*, nota 43). Nesta recriação, *Antígona* pode ser considerada ‘cristã’, porque, no pensamento de Sérgio (*Democracia*, 7, 10, 75 81, 82, 329), o ideal democrático por ela defendido, sendo homogêneo com o do cristianismo, “é a tradução política do Evangelho” e “tem o carácter de uma religião”. Sobre este assunto, veja-se ainda *Ensaios VII*, 169-171, 180; *Antologia Sociológica. 10.º caderno*, 16-18; e Sérgio Campos Matos, *Revista de História das Ideias* 5 (1983) 548-550.

⁴⁹ Palavras retiradas de uma longa intervenção de Critóbulo, na cena V do Acto I (pp. 23-28), em que este, ecoando o pensamento de Sérgio, denuncia todas as atrocidades cometidas pela ditadura e manifesta a sua simpatia pelos que “na trincheira adversa” lutam pela liberdade e pelo respeito pela dignidade da consciência humana que é, no entendimento de Sérgio, o princípio essencial da democracia (cf. *Ensaios VII*, 169 e 172; *Democracia*, 51-52; e *Antologia Sociológica. 10.º caderno*, 15).

⁵⁰ Cf. *Democracia*, 20-22, 329; e *Ensaios VII*, 171. Para Sérgio, a liberdade até a autoridade condiciona. De facto, invocando os ensinamentos do Evangelho de S. Lucas (4. 16-21; e 22. 24-29), que, em sua opinião, sustentam que libertar foi a verdadeira missão divina, o nosso autor, nesta linha de pensamento, preconiza que o poder, quando exercido, deve sê-lo sempre em prol dos outros, do seu interesse espiritual, logo, da sua liberdade. Daqui se pode inferir que esta concepção de autoridade como “meio para liberdade” — por si defendida, tal como por *Antígona*, caracterizada à luz das suas ideias — mergulha as suas raízes nos princípios da doutrina cristã. Cf. *supra*, nota 48.

⁵¹ *Ensaios VII*, 169. Cf. ainda *Ensaios III* (Lisboa 1972) 158; *Democracia*, 7-8 e 74; e *Antologia Sociológica. 10.º caderno*, 32.

[e] do amor fraterno”, como a Antígona de Sófocles, mas mais “os direitos da livre consciência humana [e] da lei racional, a que se eleva o Espírito, eterna e imprescritível”⁵².

Em torno deste conflito central revivificado, vão-se posicionando as demais personagens. Algumas delas, embora com alterações decorrentes da mudança de sentido que Sérgio introduziu no tratamento do mito, conhecemo-las já da tragédia sofocliana. Outras foram criadas pelo autor, quase todas elas para que sublinhassem ainda melhor, pelo diálogo, o seu pensamento e o seu posicionamento face a acontecimentos que marcaram a vida política do nosso país, em finais da terceira década do século XX.

No primeiro destes dois grupos, onde se notam as significativas ausências do Coro e de Eurídice, incluem-se, algo reelaboradas (umas mais do que outras) quatro personagens⁵³. Isménia, dilacerada desde o início por uma angústia que lhe “aperta a alma com garras de ferro” (p. 20)⁵⁴, representa todos os que, não concordando com o arbítrio da ditadura, por medo se acomodam e se demitem do combate de ideias e do empenhamento cívico⁵⁵, muito embora, tal como a sua homónima de Sófocles, seja ainda capaz de um assomo de coragem, fazendo também sua a culpa da irmã (pp. 57-60). A Sentinela, desenhada com contornos semelhantes aos do Guarda sofocliano, é pouco culta, egoísta, nada solidária, apenas se preocupando com a salvação da sua pele. Tirésias, anunciado desde o início pela música recorrente do flautista que o acompanhava (pp. 23, 45), é o mesmo adivinho prudente e sábio que já pisara os palcos gregos e que, por entre avisos premonitórios, aconselha Creonte a não perseguir os mortos, a não tyrannizar os vivos e a governar com a liberdade (pp. 62-65). E, por último, o jovem Hémon. Embora manifestando filial respeito pelas decisões do pai, não compreende, nem aceita — interpre-

⁵² *Pátio das Comédias. Jornada Sexta*, 28.

⁵³ Para a caracterização das figuras da *Antígona* sofocliana, veja-se M. H. Rocha Pereira, *Sófocles. Antígona* (Coimbra 1998) 14-21.

⁵⁴ Este aspecto, sublinhado ora por afirmações explícitas de Isménia, ora por constantes dúvidas e interrogações que a atormentam (cf. cenas I e II do acto I), foi destacado pelo próprio António Sérgio, na sua já mencionada resposta ao jornal *Acção* de Coimbra (*Seara Nova* 243 (19.3.1931) 46): “nessa própria primeira scena, porém, imitada de Sófocles, poderiam ver os jovens da ‘Acção’ uma interessante originalidade: a descrição da angústia de Isménia, absolutamente de António Sérgio, e que já foi elogiada por um médico”.

⁵⁵ Cf. *Pátio das Comédias. Jornada Sexta*, 29.

tando, assim, o sentir da opinião comum — o arbítrio da deliberação de impedir a inumação de Polínicos. Tolerante e liberal — e, por isso, estimado pelos democratas —, é incumbido por Creonte, num momento difícil de contestação à ditadura, de negociar uma transição para a Democracia. Goradas, porém, as negociações, porque traído pelo próprio pai, monta o ‘corcel da sensatez’⁵⁶ e, por amor não só à sua Antígona mas também por amor àquela liberdade que ela representava⁵⁷ e que, já há muito, estava latente no seu espírito, empreende, como veremos, uma revolução que acabará por ser magnânima para os apoiantes e defensores da ditadura.

No segundo grupo — o das personagens criadas por Sérgio —, para além das figuras menores de Créusa (a ama e confidente, que, sofrendo desesperadamente com a sorte de Antígona, tenta até ao derradeiro instante que suspendam a decisão de a sepultarem viva), do velho andrajoso (que assume o papel de todo o povo faminto e empobrecido pelo peso dos impostos), do taciturno cidadão (símbolo de todos os opositores perseguidos, encarcerados e torturados) e ainda dos pastores (representantes da paz e quietude de uma vida rural alheada de toda a conturbação política da cidade), temos um conjunto alargado e significativo de soldados, de oficiais e de espões.

Se, por um lado, este conjunto personifica, no seu todo, a força que ajudou a instaurar e a sustentar a ditadura, por outro, dada a heterogeneidade de pensamento dos que o constituem, permite ilustrar distintos posicionamentos, no seio do exército, face ao regime ditatorial de Creonte, que na tragédia sergiana simbolizava o poder absoluto vigente em Portugal, desde Maio de 1926.

⁵⁶ Imagem retirada da já citada ‘Carta Aberta aos oficiais que ainda admitem a ditadura’ (*A Liga de Paris*, 146). Neste texto, depois de comparar a política anterior ao 28 de Maio a um ‘asno trôpego’ e o regime ditatorial vigente a “um cavalo dos mais malucos” que dá coices e “que por pouco mata”, Sérgio não preconiza que se adopte, neste caso particular, a máxima popular que serviu de mote à vicentina *Farsa de Inês Pereira*: “mais quero asno que me leve que cavalo que me derrube”. No seu entender, o povo português deve livrar-se da indomável alimária, não para repor o sistema asnático que se deseja enterrado para todo o sempre, mas sim para refazer e salvar a pátria, montando “o corcel robusto da Sensatez”.

⁵⁷ O ‘amor’ e a ‘liberdade’ são dois *topoi* associados de forma inovadora à figura de Hémon. O primeiro, embora apareça em Sófocles, nunca é declarado tão explicitamente como aqui. O segundo, totalmente novo, decorre da politização que Sérgio fez do mito.

Assim, Ortágoras, secundado por outros oficiais e pelos espíões, representa a facção dos que apoiam incondicionalmente a ditadura e se opõem a qualquer transição ou abertura, ainda que, na parte final, depois de encarcerar Antígona, seja capaz de reconhecer que o regime despótico, que deveria ser apenas um “recurso transitório e rápido”⁵⁸, se prolongava já há tempo demais (p. 117), sem nunca, porém, ter conseguido amordaçar totalmente as bocas nem extirpar “essa antiga mania da liberdade [com] fundas raízes na alma humana” (p. 113)⁵⁹. Eutífron personifica os que, esperando um acaso salvador, deixam adormecer o remorso e a dúvida (p. 26), aceitando passiva e temerosamente a situação, embora com ela não concordem. Hegésias veste a pele dos que assumem a atitude acrítica de quem se limita a cumprir, sem questionar, as ordens dos superiores. Por fim, Critóbulo e Alcímaco⁶⁰ juntamente com alguns oficiais, representam o grupo dos que, sentindo vergonha pela “solidariedade forçada” que mantêm com o despotismo (p. 24), de cuja causa duvidam, querem o regresso à democracia, mas não ao modelo que vigorava antes da instauração da ditadura.

Justificada, inicialmente, por muitos como um mal necessário para um bem maior, a ditadura, porque negava a liberdade com uma apertada censura e se perpetuava no poder à custa de muitos crimes, já não correspondia aos anseios desta facção militar, nem da população em geral (pp. 64-65)⁶¹. Entre esse crimes, contam-se os que foram praticados após a guerra fratricida entre Etéocles e Polínicos, que lembram os que, no nosso país, foram perpetrados na sequência da já referida revolta de Fevereiro de 1927.

⁵⁸ Traduz aqui Ortágoras o pensamento de Sérgio quanto à admissibilidade de uma ditadura apenas como regime transitório, que preparasse o advento de uma nova e verdadeira democracia. Cf. *Democracia*, 11, 27, 151; *Ensaio VII*, 174-175; e *supra*, nota 5.

⁵⁹ Mais uma vez, à boca de Ortágoras aflora o pensamento de Sérgio, expresso também em *Democracia*, 329; e em *Ensaio VII*, 171. Cf. *supra*, p. 25 e nota 51.

⁶⁰ A fim de não quebrar a ilusão cénica, Sérgio escolheu para estes oficiais antropónimos gregos. Três deles adoptou-os, muito provavelmente, de Platão, um dos seus mestres, a par de Spinoza, de Descartes e de Kant: Ortágoras (*Prot.* 318c 5), Critóbulo (*Ap.* 33e 1, 38b 7; *Euthd.* 271b 3, 306d 5; *Phd.* 59b 7) e Eutífron (*Euthphr.* 2a 5, *passim*). Quanto aos outros dois, Alcímaco pode encontrar-se em Heródoto (6.101) ou em Demóstenes (47.50, 47.78) e Hegésias, em Plutarco (*Alex.* 3.3; *Mor.* 497d 5, 844b 6).

⁶¹ No pensamento sensato de Tirésias, que é o de Sérgio (cf. *supra*, nota 56), condensa-se não só o sentimento da população em geral, a que também dá voz Hémon (p. 75), mas também o das várias facções do exército, interpretado ora por Alcímaco (pp. 98-99) ora por Ortágoras (p. 117).

Este acontecimento será por nós analisado de seguida, num conjunto de outras referências que Sérgio faz, de forma mais ou menos velada, à situação sócio-política portuguesa daquele tempo.

3.1.2. Da actualidade sócio-política

3.1.2.1. O 3 de Fevereiro de 1927

Traduzindo o descontentamento de sectores militares liberais e da esquerda republicana, eclodiu no Porto, a 3 de Fevereiro de 1927, um movimento revolucionário comandado pelo general Sousa Dias. Previsto para rebentar simultaneamente em vários pontos do país, os combatentes do Porto só puderam contar com a adesão dos revoltosos de Lisboa, a partir do dia 7, quando estavam já sitiados e prestes a render-se⁶². Dada a falta de sincronia na organização desta intentona reviralista, o governo ditatorial, não sem alguma dificuldade, conseguiu sufocá-la. A revindicta que então se seguiu, com caça ao homem e execuções sumárias⁶³, pode vislumbrar-se nas palavras de Isménia, quando esta enumera as muitas desgraças que haviam caído sobre a sua casa:

E vejo os soldados do tirano — aqui, aqui onde estamos agora, minha querida Antígona — a matarem os revoltosos já vencidos... já desarmados e vencidos... (p. 15)

3.1.2.1. O Tenentismo

Ainda a dar os primeiros passos, a ditadura ao desferir tão rude golpe na oposição, começava a consolidar-se e a ganhar raízes. No entanto, a cadeia de poder não estava ainda devidamente montada. Os militares que estavam no comando das operações e que detinham o poder executivo, por inabilidade e incompetência, não eram respeitados, acabando por obedecer, muitas vezes, a *soviets* de tenentes e de oficiais inferiores, onde efectivamente assentou o poder por algum tempo. A isso alude implicitamente o Segundo Oficial, quando afirma:

Quem manda aqui não é Creonte: somos nós. Creonte fará o que nós quisermos. Que remédio tem ele! (p. 31)

⁶² Cf. *supra*, notas 12 e 13

⁶³ Sobre este assunto, vide Fernando Rosas, *História de Portugal VII* (Lisboa 1994)

E mais não faz do que repetir o que afirmara já o autor dos *Ensaio*s, na *Carta aberta aos oficiais que ainda admitem a ditadura* ⁶⁴:

Lavra no exército de que fazeis parte a mais repulsiva das anarquias; os quartéis da tropa estão convertidos em assembleias comiciais; os ministros tratam-se em pleno conselho pelos mais abjectos dos palavrões; os oficiais amantes da Ditadura tomam a pena dos panfletários e atacam os escândalos dos seus generais; os chefes que erguestes a governantes apanham bofetadas de um subalterno, que depois passeia triunfador.

No último período deste texto, refere-se Sérgio a um episódio algo caricato, mas revelador da desorganização e indisciplina que grassava no seio das forças armadas. No Verão de 1927, o tenente Morais Sarmento, acompanhado dos capitães David Neto e Fernando Rodrigues, invadiu o palácio das Necessidades, insultando e até agredindo, impunemente, os ministros reunidos em Conselho⁶⁵. Na *Antígona* sergiana, este episódio surge ironicamente relatado nas palavras indignadas de Critóbulo:

Estamos a servir uma tirania asquerosa, uma farsa vilíssima. Tiranizar o povo para o roubar, e roubá-lo para o tyrannizar: eis o que é. Creonte é um bobo... Outro dia, no palácio, foi agredido por um jovem da guarda; e o jovem — caso estupendo! — foi premiado: subiu de posto! (p. 25)

3.1.2.3. Apolodoro / Sinel de Cordes

Um desses ministros que, muito provavelmente, se encontrava reunido em Conselho era Sinel de Cordes, responsável por uma desastrosa política financeira que arrastou o país para uma grave crise económica.

Na *Antígona* sergiana, ainda que não intervenha, oculta-se atrás da máscara de um tal Apolodoro, considerado um incapaz por alguns dos oficiais:

*Desbaratou como um louco os dinheiros do Estado, que distribuiu à doida pelos seus amigos. Depois fez-nos andar a pedir esmola, de Norte a Sul... É um incapaz: repito! Abaixo Apolodoro. (p. 30)*⁶⁶

⁶⁴ *Liga de Paris*, 138-139. Neste mesmo livro, nas pp. 142, 156 e 157 outras alusões são feitas ao ‘tenentismo’ e ao poder abusivo dos ‘soviets de tenentes’.

⁶⁵ Vide A. H. Oliveira Marques, *História de Portugal III* (Lisboa 1998) 376 377; e *A Liga de Paris*, 101-102, 138-139, onde se podem encontrar referências críticas dos exilados de Paris a este caricato episódio protagonizado pelo tenente Sarmento.

⁶⁶ Esta opinião do Quarto Oficial há-de ser corroborada também, nos “Diálogos de Doutrina Democrática” (*Democracia*, 4), pela boca do Libertário que expõe a sua opinião ao Estadista: “Ora, como não havia controlo de espécie alguma, começou o brigadeiro a gastar

Cedendo à oficialidade, Creonte, mais à frente, acaba por propor a sua substituição por um membro do Colégio dos Sacerdotes, numa clara alusão (mais uma) a Salazar que virá a substituir Sinel no cargo de Ministro das Finanças. Cede, apesar de saber que Apolodoro esbanjara o dinheiro em prol da manutenção da sua ditadura:

Apolodoro, na verdade gastou como um louco. O Tesouro de Tebas ficou vazio. Mas tinha que ser. Precisávamos muito de arranjar amigos, e é sempre com dinheiro que os amigos se arranjam. Depois a espionagem também sai caríssima. Mas claro que se não dispensa... (p. 46)

Fazendo jus à segunda parte do nome Apolodoro — δῶρον que em grego pode significar ‘presente para corromper’ — também o nosso ministro esbanjou dinheiro numa política de compadrios e de subsidiação, com base em critérios duvidosos. O consequente agravamento do défice orçamental obrigou Sinel, não a ‘pedir de Norte a Sul’, mas a recorrer a pedidos de empréstimo ao estrangeiro, primeiro às praças financeiras de Londres, depois à Sociedade das Nações⁶⁷.

3.1.2.4. Os exilados e os Citas

A estes pedidos de empréstimo, que não chegaram a concretizar-se, opuseram-se tenazmente, como vimos já, António Sérgio e outros exilados políticos. Acusados por Creonte, tal como o foram pelo governo da ditadura, de desprestigiarem a sua terra no estrangeiro, “fazendo supor o que não é verdade” (p. 71), estes desterrados acabaram por ser vítimas de boatos e de calúnias que visavam o seu descrédito junto da opinião pública. É esse o sentido da ordem de Creonte a Ortágoras:

Faze espalhar pela cidade — mas com jeitinho, entendes? — mais umas mentiras sobre os exilados. Por exemplo: que temos provas nas nossas mãos — mas provas decisivas, incontestáveis — de que eles receberam das mãos dos Scitas... Que te parece?... Três milhões?... Quatro milhões?... Quatro milhões, hein?... Quatro

à doida. Saíam no periódico do governo — no Jornal Oficial — listas de créditos extraordinários que o vitorioso quartel-mestre mandava abrir, para distribuir os dinheiros a seu capricho. Até emprestou a particulares, a cinco e seis por cento, dinheiro que o Estado tomava a nove. Uma loucura, como tu vês”.

⁶⁷ Cf. Fernando Rosas, *História de Portugal VII* (Lisboa 1994) 169-170. Sobre os ecos que teve este pedido de empréstimo em Portugal, quer na imprensa quer na sociedade em geral, veja-se *A Liga de Paris*, 181-278.

milhões, não achas? Isso: que receberam dos Scitas quatro milhões. Provas ali, incontestáveis! (esfregando as mãos) Ah! Ah! Vai ser de efeito, hein? (baixo) Claro, forja tu as provas. (p. 48)

Se dissermos que a Cítia era o nome dado pelos gregos ao território que se localizava entre os Cárpatos e o rio Don, mais concretamente na zona situada na parte Sul da Rússia⁶⁸, fica claro que este boato reproduz integralmente a ideia que o Jornal *Imparcial* (ironia das ironias!) pôs a circular em 4 e 5 de Julho de 1927⁶⁹. De acordo com essas notícias forjadas, das quais se defendeu, indignado, o nosso autor, em alguns dos seus escritos, “os Sicários que durante 16 anos vampirizaram o País” e que agora vivem em liberdade, “num exílio endinheirado”, tinham recebido, por intermédio de António Sérgio, quatro milhões de francos de origem bolchevista, para que o regime comunista fosse instalado em Portugal⁷⁰. Tanto aqui como na peça, a repetição deste refrão dos ‘bolchevistas’ e dos ‘Citas’ tinha um mesmo objectivo: atemorizar as populações com o fantasma do comunismo, que intencionalmente era identificado com os exilados e todos os democratas⁷¹ — esses almas de morte, desordeiros e incendiários (pp. 41-42), na visão de Creonte, criptónimo de Carmona.

3.1.2.5. Lisandro de Orcoménia / Primo de Rivera

Ao servir-se desta “léria do bolchevismo”, o nosso governo, na opinião de Sérgio, fez-nos escravos de Espanha, atendendo a que “a própria ideia desta

⁶⁸ Cf. Simon Hornblower — Anthony Spawforth (edd.), *The Oxford Classical Dictionary* (Oxford ³1996) s. v.

⁶⁹ O Libertário dos ‘Diálogos de Doutrina Democrática’ (*Democracia*, 15) também dá conta desta campanha de contra-informação, lançada por este jornal, para desacreditar António Sérgio e os seus companheiros de exílio.

⁷⁰ Cf. *A Liga de Paris*, 76-84. Outras alusões aos hipotéticos dinheiros de origem bolchevista, recebidos pelos exilados e opositores à ditadura militar, podem encontrar-se não só em outros documentos da Liga, publicados neste livro, nas pp. 64, 140, como também na peça, em intervenções de Creonte (pp. 33, 41, 42, 47, 62), do Quarto Oficial (p. 34) e de Tirésias (p. 63). De todas estas acusações, defendeu-se a Liga em “Nota enviada aos jornais e aos ditadores”, em Julho de 1927 (cf. *A Liga de Paris*, 84-85).

⁷¹ Cf. António Sérgio, “Carta de agradecimento a D. Basílio”, *Seara Nova* 100 (9.6.1927) 78: “Como o verdadeiro marrafigo, para o bom burguês dos nossos dias, é a Rússia, tu, (ó meu inimigo e benfeitor!) cuidas meter-me em sério apuro com ires propalando pelo Chiado, que vendi a alma ao governo russo, e que recebo dinheiro da Moscóvia”. Sobre o assunto vide ainda *Pátio das Comédias, das Palestras e das Pregações. Jornada Quarta* (Lisboa 1958) 11.

ditadura — com a sua bruta supressão de liberdade de pensamento — fora já de si uma espanholada”⁷².

Ora, se a génese das duas ditaduras apresentava semelhanças, quer ao nível das causas quer ao nível das ideias, lógico seria que, entre elas houvesse convergência, nomeadamente em questões estratégicas. Por isso, António Sérgio, baseando-se em notícias veiculadas tanto pela imprensa espanhola como francesa, estava convencido (ou não escondia o receio) de que a ditadura, no caso de haver uma revolução democrática em Portugal, contaria com o apoio militar de Primo de Rivera⁷³. Esta era também a convicção de Creonte que, depois dos avisos premonitórios de Tirésias para que alterasse a sua política, afirma esperar o apoio do seu vizinho Lisandro de Orcoménia, na eventualidade de nova revolta que pusesse em perigo o seu poder:

Nova revolta? Não creio. A espionagem vela, e faz bom serviço. Eles estão sem força, quebrados de todo... Lisandro de Orcoménia prometeu apoiar-me. Se fosse necessário, em poucas horas, com as suas tropas, chegaria a Tebas... (p. 67)

Neste permanente jogo de máscaras, Lisandro de Orcoménia representava o General Primo de Rivera⁷⁴ que governou ditatorialmente a Espanha, desde 12 de Novembro de 1923 até 28 de Janeiro de 1930, altura em que se afastou do poder, cedendo o lugar ao general Dámaso Berenguer, encarregado por Afonso XIII de promover a transição da ditadura para a normalidade constitucional⁷⁵.

⁷² *A Liga de Paris*, 145. Ao fantasma do comunismo, agitado pela ditadura militar, contrapunham os exilados e democratas o fantasma do ‘perigo espanhol’. Vide Hipólito de la Torre Gómez, *Do “Perigo Espanhol” à amizade peninsular. Portugal-Espanha (1919-1930)* (Lisboa 1985) 123.

⁷³ *A Liga de Paris*, 25-26, 139-140. Encarregado pela Liga de averiguar quais as intenções do governo espanhol face à eventualidade de um movimento revolucionário em Portugal, Afonso Costa, contrariamente aos receios de António Sérgio, mostra-se firmemente convicto de que Primo de Rivera não interviria (cf. *A Liga de Paris*, 27-28). A dúvida, no entanto, persistiria no espírito de Sérgio.

⁷⁴ Orcoménia, topónimo criado por Sérgio, deve associar-se, em nossa opinião, a *Orcómenos*, cidade grega da Beócia, vizinha de Tebas (cf. Simon Hornblower — Anthony Spawforth (edd.), *The Oxford Classical Dictionary* (Oxford ³1996) s. v.). Se, na nossa *Antígona*, Tebas corresponde a Portugal, fácil é concluir que Orcoménia alude à vizinha Espanha, personificando Lisandro o general que a governava nesse tempo, ou seja, Primo de Rivera.

⁷⁵ Cf. Feliciano Montero y Javier Tusell (edd.), *Historia de España. Vol XI: La restauración* (Madrid 1987) 466 sqq.

O fim do consulado primoriverista terá certamente desencadeado uma onda de esperança entre os democratas e de dúvida e apreensão entre os apoiantes da ditadura militar, personificada em Creonte. Tão importante terá sido para Sérgio este acontecimento que, na sua peça, o transforma na mola propulsora que vai concitar a *metabole* da δέσις para uma λύσις de luminosa esperança, que preencherá todo o terceiro acto.

3.2. ΛΥΣΙΣ: a luminosa esperança

Esta parte final da obra sergiana passa-se num cenário bucólico, povoado por personagens saídas dos idílios de Teócrito⁷⁶, que, num dia de Primavera luminosa, junto ao “grande desfiladeiro da caverna da cova” (p. 81), entoam melopeias rústicas e dialogam em decassílabos, pontualmente quebrados por versos de seis e doze sílabas⁷⁷. Neste ambiente de paz e de alheamento total, tudo lhes chega “como um ruído ao longe” (p. 90). A sua quietude, porém, é perturbada com a chegada dos soldados que trazem consigo Antígona.

Preocupado com as consequências que a mudança política em Orcoménia podia trazer para o seu poder, Creonte decidira enviar Antígona

⁷⁶ É nítida a preocupação que Sérgio teve de situar o ambiente bucólico na Grécia, ao recriar, ainda que de forma muito livre, os *Idílios* de Teócrito. Para além das personagens Córidon, do *Idílio* IV, e Títiro, dos *Idílios* III e VII, ainda é possível entrever na penumbra da recriação sergiana alguns passos da obra do poeta de Siracusa. É o caso, a título de exemplo, dos vv. 9-10 da primeira intervenção de Córidon (p. 86), do verso e meio atribuído ao pastorinho (p. 87) e dos vv. 4-5 da terceira fala de Córidon (p. 87) que decalcam, com modificações, os vv. 44-46 do *Idílio* IV, os vv. 102-103 do *Idílio* V e os vv. 4 e 11 do *Idílio* I. Para a história da recepção de Teócrito em Portugal, sobretudo ao nível da tradução, vide Nuno Simões Rodrigues, *Traduções portuguesas de Teócrito* (Lisboa 2000).

⁷⁷ Ao imitar os *Idílios* de Teócrito, Sérgio teve também o cuidado de transpor os hexâmetros para decassílabos, porque, além de serem estes os versos que melhor traduziam o movimento rítmico grego, eram também os que, pela sua “musicalidade ondulante”, melhor se adequavam ao canto dos pastores. Os dodecassílabos (três, se associarmos o segundo verso da fala do pastorinho, de 4 sílabas, ao primeiro da segunda intervenção de Córidon, de 8 sílabas) e os hexassílabos (em número de nove) disseminados por este diálogo lírico (pp. 86-89), ainda que introduzam uma variação na sequência rítmica, acabam por não ser dissonantes. De facto, se se pensar que cada um dos versos de doze sílabas da segunda fala de Córidon, dada a sua natureza bipartida, pode ser entendido como um conjunto de dois versos de seis sílabas, ficamos com uma paleta rítmica reduzida a duas tonalidades: os decassílabos, que predominam, e os hexassílabos que são versos quebrados do decassílabo heróico. Sobre esta matéria rítmica, veja-se Amorim de Carvalho, *Tratado de versificação portuguesa* (Coimbra ⁶1991) 32-40.

para aquele local, porque, num momento conturbado e de incertezas como o que se vivia, a sua presença na cidade podia ser perigosa, atendendo às simpatias de que gozava entre o povo. Entretanto, acautelando os seus interesses individuais, tratou de preparar dois caminhos possíveis para que, no momento oportuno, pudesse escolher o que melhor se adequasse à evolução dos acontecimentos: o caminho da repressão, no que é auxiliado por Ortágoras; e, em alternativa, o caminho da transição, para o qual solicita a colaboração do sensato e liberal Hémon que era respeitado entre os democratas. Se o regime ditatorial conseguisse dominar a situação, seriam intensificados os mecanismos repressivos, Antígona seria encarcerada na caverna e aí morreria. Se vencessem os democratas, Antígona serviria de refém para negociar a transição.

Um erro ou uma precipitação na análise dos acontecimentos levam Creonte e os seus apoiantes a considerarem dominados todos os focos de oposição. Assim, conforme o planeado, Antígona, despedindo-se da luz, é encarcerada na tenebrosa caverna, tal como acontecera no original sofocliano.

Quando, entretanto, chega a notícia de que a revolução comandada pelo generoso Hémon e por Critóbulo afinal havia vencido, tendo Creonte abandonado o poder e o país, já nada havia a fazer. Hémon acaba por suicidar-se ao lado de Antígona já morta, consumando-se o noivado de ambos com a treva. Na morte, porém, alcançam a liberdade por que lutaram e que doaram a Tebas, onde se institui uma democracia generosa, magnânima, tolerante e liberal⁷⁸, dedicada a Palas, “a persuasiva deusa da luz e da liberdade” (p. 123).

A Critóbulo são deixadas as palavras finais de esperança num futuro melhor, que condensam inegavelmente a intenção demopédica de António Sérgio, implícita na escrita deste “estudo social em forma dialogada”:

Juremos a nós mesmos que faremos o futuro melhor que o passado, para que a tirania não se erga mais, — não, nunca mais! Perante nós, vemos agora uma faina imensa: tenhamos ânimo de a levar por diante e ponhamos a esperança na mocidade de Tebas! Ela, enfim, nos salvará a todos, se souber inspirar-se na santidade de Antígona!... (p. 122).

⁷⁸ Esta é também a democracia que preconiza Sérgio, num texto escrito em Madrid, em Janeiro de 1927. Cf. *Ensaio III*, 159.

4. Conclusão: das trevas à luz

Ao vivificar o mito de Sófocles com a sua alma portuguesa⁷⁹, animado provavelmente pelos ventos de esperança que sopravam de Espanha, Sérgio cumpria mais uma etapa do seu magistério pedagógico e político. Contra o torpor e o “aguardismo”⁸⁰, esta sua recriação alegórica, com muitas concessões à época em que foi escrita, oferecia aos seus leitores um exemplo de abnegado empenhamento cívico. Das trevas da caverna tumular de Antígona, o autor, inovando relativamente ao arquétipo, fez brotar uma luz — a luz do Espírito e da Liberdade, com que pretendia iluminar e despertar as consciências para a necessidade de resistir ao regime despótico vigente, por forma a obrigar, a breve trecho, à restauração da democracia, um sistema político que, no seu entender, exigia dos cidadãos “o máximo de consciência”⁸¹.

Mais de quarenta anos, contudo, foram necessários para que o discurso apologético de Critóbulo, inspirado na ‘santidade de Antígona’, se cumprisse e, assim, as trevas cedessem o lugar à Razão e à Luz e a Força fosse vencida pelo Espírito e pela Liberdade.

Sérgio não veria já a concretização deste sonho de mudança. A sua *Antígona*, porém, ficaria na história da literatura e da cultura portuguesas do século XX, como

...um instinto de luz, rompendo a treva,
Buscando, entre visões, o eterno Bem.⁸²

⁷⁹ Ao fazê-lo, Sérgio segue o pensamento de Nietzsche (*Menschliches, Allzumenschliches. Ein Buch für freie Geister*, II. §136), citado em epígrafe à sua obra. Cf. *Antígona*, p. 7.

⁸⁰ Cf. Vasco Magalhães-Vilhena, “Em torno da génese do idealismo filosófico de António Sérgio”, *Homenagem a António Sérgio* (Lisboa 1976) 130, para quem toda a filosofia de Sérgio é essencialmente activista — uma filosofia que não admite que se possa vencer sem resistência, sem luta e sem esforço.

⁸¹ *Democracia*, 52. Cf. *Ensaio I* (Lisboa 1971) 233.

⁸² Citação dos vv. 10-11 do soneto *Nocturno* de Antero de Quental, poeta que muito influenciou o pensamento de António Sérgio.

* * * * *

Resumo: Escritor polígrafo, António Sérgio (1883-1969) escreveu, em 1930, quando se encontrava exilado em Paris, uma *Antígona* que definiu como “estudo social em forma dialogada”. Partindo desta sua afirmação, tentamos demonstrar que o autor, num permanente jogo de máscaras e de implícitos, recriou o mito de Sófocles à luz do seu pensamento, influenciado pelo de Kant, e do seu posicionamento político face à ditadura militar, instaurada a 28 de Maio de 1926.

Palavras-chave: Literatura portuguesa, Literatura grega, Teatro grego, António Sérgio, Sófocles, *Antígona*, recepção da literatura clássica, ditadura militar.

António Sérgio's *Antigone*: “a social study in dialogue form”

Abstract: Being a polygraph writer, António Sérgio (1883-1969) wrote an *Antigone*, in 1930, during his exile in Paris, which he has defined as a “social study in dialogue form”. Bearing this statement in mind, we have attempted to show that the author, by constantly resorting to an interplay of masks and innuendo, has recreated Sophocle's myth according to his thought, clearly influenced by Kant's, and his political views regarding the military dictatorship set up on 28th May 1926.

Keywords: Portuguese Literature, Greek Literature, Greek Drama, António Sérgio, Sophocles, *Antigone*, Reception of Classical Literature, military dictatorship.

L'*Antigone* de António Sérgio: “une étude sociale en forme dialoguée”

Résumé: Écrivain polygraphe, António Sérgio (1883-1969) écrivit, lors de son exil à Paris en 1930, une *Antigone* qu'il définit comme une «étude sociale en forme dialoguée». Partant de cette affirmation, nous allons essayer de démontrer que l'auteur, dans un jeu permanent de masquage et de sous-entendus, recréa le mythe de Sophocle à la lumière de sa pensée même, d'inspiration kantienne, et de son attitude politique face à la dictature militaire, instaurée le 28 mai 1926.

Mots-clé: Littérature portugaise; littérature grecque; théâtre grec; António Sérgio; Sophocle; *Antigone*; réception de la littérature classique, dictature militaire.

La *Antígona* de António Sérgio: "un estudio social en forma de diálogo".

Resumen: Escritor polígrafo, António Sérgio (1883-1969) escribió en 1930, cuando se encontraba exiliado en París, una *Antígona* que definió como “estudio social en forma dialogada”. Partiendo de esta afirmación suya, pretendemos demostrar que el autor, en un

permanente juego de máscaras y de sobreentendidos, recreó el mito de Sófocles bajo el prisma de su pensamiento, influido por el de Kant, y de su posición política frente a la dictadura militar, instaurada el 28 de Mayo de 1926.

Palabras clave: Literatura portuguesa, Literatura griega, Teatro griego, António Sérgio, Sófocles, *Antígona*, recepción de la literatura clásica, dictadura militar.

A *Antígona* de Júlio Dantas — Regresso ao modelo sofoclíano

MARIA DE FÁTIMA SOUSA E SILVA

Universidade de Coimbra

Algumas informações de abertura incluídas na edição que a Livraria Bertrand publicou, em 1946, da *Antígona* de Júlio Dantas merecem a nossa atenção¹. Na folha de rosto, sob o título, descreve-se: Peça em 5 actos, inspirada na obra dos poetas trágicos gregos e, em especial na *Antígona*, de Sófocles. Segue-se-lhe uma não menos interessante observação sobre o destino cénico desta produção, referindo-se a sua apresentação, no Teatro Nacional D. Maria II, em Abril de 1946, pela Companhia de Teatro Rey Colaço Robles-Monteiro, para estreia da actriz Mariana Rey Colaço Robles-Monteiro.



Mariana Rey Monteiro (*Antígona*)

¹ É esta a edição utilizada para as citações do texto de Júlio Dantas.

Destas observações resultam para o leitor algumas questões de fundo a salientar. Confessa desde logo Júlio Dantas a sua remissão para o teatro grego, em particular para a peça sofocliana, preponderante, mas não exclusiva, como texto inspirador. Uma leitura desta nova *Antígona* evidenciará de facto a veracidade desta informação. A peça de Dantas, em cinco actos, a responder aos cinco episódios intercalados por cinco estásimos em que se estrutura o original sofocliano, segue-o, no desenvolvimento dramático, de muito perto. Podemos assim, embora salvaguardando, para além das semelhanças, pontuais diferenças, seguir um plano comparativo de análise cena a cena. Mas não é menos verdade que a obra dos poetas trágicos gregos, referida em termos muito mais gerais, tem também o seu peso. Dentro do contexto da nova *Antígona* cabem alusões claras às outras duas tragédias tebanas de Sófocles, *Rei Édipo* de forma mais nítida e *Édipo em Colono*, como não estão ausentes opções euripidianas em relação à leitura deste mito em *Fenícias*. Num plano ainda mais abrangente, podemos reconhecer em Dantas o recurso a processos dramáticos convencionais da produção trágica do séc. V a. C. ateniense, de que salientaria, a título de exemplo, o recurso ao silêncio dramático ou a utilização da convenção das cenas de sacrifício voluntário.

Esta peça pôde o público português vê-la representada, o que não ocorreu com muita frequência com a produção dramática originária do nosso país durante o séc. XX; em 1946, a peça entrava no elenco da já consagrada Companhia Rey Colaço Robles-Monteiro, por altura da estreia de um dos seus mais novos elementos.

Se nos propusermos uma avaliação atenta da peça de Júlio Dantas, sondando a relação com o seu modelo helénico principal, teremos de acentuar as várias diferenças que se impõem também, desde logo. A mais visível é a opção, no autor português, pela prosa e, em consequência, por um estilo claramente despido de traço poético, onde as falas das personagens se caracterizam por uma expressão linear, em geral breve, embora algumas *rheseis* existam em momentos particulares como forma de esclarecimento mais nítido de certas problemáticas. Esta ligeireza da linguagem promete de certa forma uma diversificação de tensões humanas e um curso mais activo da acção. De facto a carga reflexiva ou filosófica da peça é bastante reduzida se medida pela amplitude e profundidade do pensamento sofocliano. O coro não está ausente, embora revista características que anunciam uma tentativa de

adaptação a novos propósitos. Constituído por um grupo de anciãos, aos velhos de Tebas nunca é aplicada a designação de coro, embora a sua intervenção coincida, na sequência dramática, com a posição dos estásimos no modelo grego. A identidade deste elemento é um compromisso entre o colectivo e o individual. Eles são, no plural, os velhos, senadores e militares, vozes activas na gestão da cidade ao lado do monarca. Mas têm individualidade, nome, uma actuação pessoal, divergências de idade, de prestígio e de opinião, e a expressão correspondente à convenção própria das personagens. Logo ao seu comportamento, que pretende salvaguardar a ideia de grupo, não são de todo alheios os traços da identidade do elemento coral, embora as cenas em que participam os insiram num plano marcado pela actuação dos actores.

Na adopção do mito e na valorização das linhas temáticas fulcrais, as divergências são profundas, em resultado de novas proporções encontradas para os elementos divinos, políticos e familiares conhecidos já da versão sofoclana do mito². A regressão do factor divino e universal, prioritário no conflito que sustenta a peça de Sófocles entre a lei dos deuses e dos homens, faz avultar aqueles que são os factores centrais na criação de Dantas, a questão política antes de mais, o relacionamento familiar depois. Para além de uma série de opções que ao longo da peça vão resultando nesta inversão de dominantes, valeria a pena desde já destacar o contributo da intervenção dos velhos de Tebas para o predomínio do elemento político. Das intervenções reflexivas que lhes cabem está ausente a ponderação filosófica do elemento transcendente do direito. Em sua vez, impõe-se a matéria política, quer na perspectiva genérica do comportamento da autoridade pública, quer na concreta da análise dos acontecimentos imediatos. Logo o elemento de grupo é aqui uma voz de acentuação do tema político, como em Sófocles do filosófico.

² A leitura dada por Wilamowitz (apud W. M. Calder III, 'Sophokles' political tragedy, *Antigone*', *GRBS* 9 (1968) 391) da peça sofoclana como uma peça política, quer entendendo como redutora ou apenas parcial, assenta bem na proposta de Dantas: 'Em termos estritamente políticos, importa perguntar qual é a situação e as questões que a mesma situação coloca. Trata-se de um governo de transição, em tempo de guerra — convicto da sua legitimidade e aceite pelos cidadãos — que estabelece legislação contra os inimigos do estado. Um agitador bem colocado, sem o devido procedimento, ataca a legitimidade das disposições legais e nega a supremacia do governo. Pergunta-se: como há-de o poder enfrentar esta contestação dentro da elite social que não se pode ignorar nem discretamente negar?'.

O elenco de personagens, excluídas aquelas que resultam do desmembramento individualizante do coro, é o mesmo, embora o jogo de tensões ou contrastes entre elas se exprima em termos muito diversos. O confronto central, fundamental em Sófocles, que opõe as vontades férreas e de igual modo irredutíveis de Creonte e Antígona sai, no caso português, substancialmente esbatido, pela concorrência de outras tensões, sobretudo a que paralelamente opõe pai e filho, Creonte e Hémon, em que se enquadra um reforço da actuação de Eurídice, de mãe sofredora e enigmática na forma drástica de encarar a fatalidade, substituída por uma figura activa numa tentativa de controle da oposição entre o marido e o filho. Pela movimentação ampliada dos conflitos, para cada personagem se descobrem novas facetas, que as modificam em relação ao modelo grego. Sobretudo, nesta avaliação antecipada, se poderá acentuar que a solidão face ao destino, marca inconfundível da grandeza do herói sofocliano, se perde num movimento mais activo de forças, que criam em volta de Antígona e em oposição ao tirano ondas de solidariedade³.

A cena entre Antígona e Ismena que preenche todo o prólogo sofocliano é destinada a projectar, por todos os meios, a personalidade da heroína. Seguindo um estratagema muito do gosto de Sófocles, a caracterização depende do contraste com um carácter inverso. A ela cabem as palavras de abertura

*Ismena, minha irmã, minha querida irmã, por ventura conheces na linhagem de Édipo algum mal que Zeus não fizesse ainda cair sobre nós duas, sobre as nossas vidas? (vv. 1-3)*⁴

que estabelecem desde logo o sentido familiar da jovem, o sofrimento pela destruição persistente de uma linhagem perseguida pelos deuses, a solidariedade com uma irmã, que preenche o vazio deixado pela morte de tantos entes queridos. Logo o terror pelas novas, que anuncia a uma Ismena surpreendida, de um ultraje que a autoridade de Tebas prepara contra o corpo de Polinices como golpe derradeiro de humilhação a quem tanto já sofreu.

³ S. Wiltshire, 'Antigone' disobedience', *Arethusa* 9 (1976) 30 acentua a vulgaridade da terminologia *μόνη* e *ἔρημος* como a evidência da importância desta característica na heroína sofocliana.

⁴ As traduções da peça de Sófocles são as de M. H. Rocha Pereira, *Antígona* (Coimbra ⁵1998)

Por fim a sua determinação de tudo arriscar em defesa de princípios que a obrigam perante os seus mortos. A fraqueza e os temores de Ismena, que recusa partilhar o risco da empresa, têm o condão de despoletar uma força e uma agressividade insuspeitada nesta jovem terna e dedicada aos seus. São de desprezo e ódio as palavras de Antígona contra essa irmã tão diferente e tão agarrada à vida, um ser humano comum perante a grandeza distante da heroína. Entendeu Dantas desdobrar em duas a cena sofocliana, fazendo-a preceder de um diálogo entre dois conselheiros do rei, Egéon, o comandante da guarda real e Enópides, o senador, um militar e um político, que terão a dar das ordens de Creonte uma leitura totalmente diversa daquela que de seguida se desenvolve também entre as duas irmãs. Em vez do toque familiar, as primeiras palavras do texto de Dantas — Povo de Tebas! — voltam o sentido da peça numa direcção cívica. O tratamento diferente que foi superiormente destinado a cada um dos cadáveres não o avaliam estas mentes políticas em termos de conflito entre as leis dos deuses e a vontade do soberano de Tebas; o funeral de Etéocles, que se pressente à distância, sugere o louvor do salvador da pátria, em confronto com o traidor que, até à terra mãe, arrastou a ameaça de forças inimigas. Viciado pelos ideais militares de que fez uma regra de vida, Egéon admite mesmo a injustiça da distinção que se prepara, por reconhecer em Polinices uma valentia medida pela do adversário. Com a antecipação desta cena, Dantas dá o primeiro golpe na prioridade da heroína sofocliana. Adiada para um segundo momento a sua apresentação, sobrelevados motivos de uma outra ordem que não os que norteiam Antígona, a verdade é que as posições de contestação implícitas na leitura que o comandante das forças militares de Tebas faz do mérito de Polinices retiram à filha de Édipo aquele isolamento que fazia a sua grandeza em Sófocles. Agora a jovem não está sozinha diante da autoridade absoluta do monarca, forças poderosas se antecipam a marcar uma discordância paralela em relação ao édito de Creonte. A forma como o dramaturgo português encadeia o diálogo a que acabamos de assistir com a conversa entre as duas irmãs regressa de perto ao texto de Sófocles, embora reflecta o resultado do abaixamento no papel de Antígona. Aquele

Tu sabes? Tu já ouviste? (v. 9)

com que a personagem de Sófocles preparava a revelação, substitui-se agora por outro

Ouviste?

que serve apenas para confirmar que também Ismena, oculta com a irmã, acaba de ouvir, pela conversa dos conselheiros, a terrível verdade. Depois as componentes da cena modelo e da nova versão contêm globalmente os mesmos componentes: o recordar dos infortúnios passados, a dimensão e consequências da ordem de Creonte, a sondagem das intenções de Ismena e a reacção de Antígona à sua manifesta retracção e cedência à autoridade. Dentro deste contexto, porém, que serve igualmente a Dantas para definir as linhas de força do perfil de Antígona, o retrato resultante prepara para a heroína uma outra estatura. A ordem de Creonte parece à nova Antígona uma ofensa não contra princípios, mas sobretudo um golpe que a atinge pessoalmente e à família a que pertence. O tom da cena baixa do plano do transcendente e do universal, para o da repercussão humana e familiar das decisões do rei. São significativas as palavras com que se exprime:

Que novos infortúnios, ó deuses imortais, cairão sobre nós! Que mais, ainda? (...) Entendem que não bastou a morte para a expiação das culpas do nosso irmão. Querem negar-lhe a sepultura. Nem um pano de mortalha, nem um punhado de terra, nem uma lágrima. Não há ignominia maior para o sangue real de Lábdaco, que nos corre nas veias. (pp. 17-18)

O mesmo sentir é partilhado pela reacção cobarde de Ismena; às razões de impotência feminina e da necessidade de não arriscar o pouco que resta da descendência de Édipo, as suas fracas vidas, argumentos que repetem os da Ismena grega, a portuguesa acrescenta, em resposta aos novos motivos pessoais e familiares invocados por Antígona, a compensação que para a sua linhagem representa a homenagem prestada, pelo menos, ao corpo de Etéocles. Talvez seja ainda a força do sangue a travar a violência da reacção de Antígona a esta recusa. À agressividade e violência da figura sofoclíana, substitui-se agora um tom mais apelativo, a palavra “ódio” (vv. 86-87, 93-94) não tem lugar nas censuras mais brandas que lhe ocorrem. Como é uma outra heroína aquela que sonha com o momento da desobediência. Em Sófocles, a jovem seduz-se à ideia da beleza da morte, inebria-se do sabor heróico que tem a sua devoção ao além-túmulo. É majestosa a exaltação com que se exprime:

Para mim, é belo morrer por executar este acto. Jazerei ao pé dele, sendo-lhe cara, como ele a mim, depois de prevaricar, cumprindo um dever sagrado — já que é mais longo o tempo em que devo agradar aos que estão no além do que aos que estão aqui. (vv. 72-75)

Dantas preferiu valorizar de novo a sentimentalidade da sua personagem; do ritual fúnebre que projecta, ela retém pormenores concretos, onde a insistência no contacto físico com a terra salienta o afecto fraternal que a move; são também sugestivas as suas palavras deste outro estado de alma:

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. (pp. 20-21)

Esta *Antígona* tem, mais do que a noção de um dever, um arreigado sentimento familiar.

No párodo de Sófocles, os velhos conselheiros, convocados pelo rei, exultavam de alegria perante o perigo arredado das muralhas de Tebas e celebravam a vitória e a libertação da cidade. O tema de *hybris* impõe-se neste canto, como o erro de excesso do invasor que a derrota puniu, numa uniformidade de pontos de vista com a posição de Ésquilo nos *Sete*. Naturalmente que a entrada do rei no final do canto dará ao motivo de *hybris* uma extensão mais profunda. Logo a sensação geral é de alívio por uma paz, que parece obra dos deuses, garantes da ordem e da justiça, que o coro imagina duradoira, embora a conversa anterior entre as duas irmãs não permita ao espectador as mesmas ilusões. Embora um eco sofocliano indisfarçável exista na versão de Dantas, nomeadamente na saudação ao sol que ilumina Tebas vitoriosa agora que a luz do dia veio desvanecer as trevas da noite, a ele se acrescentam elementos do mito grego — sobretudo a menção dos guerreiros sitiantes e das armas que os revestiam — inspirados mais directamente nas versões de *Sete contra Tebas* de Ésquilo e de *Fenícias* de Eurípides. Mas do tom épico, os velhos derivam para o tema político do exercício do poder e da legitimidade de lutar para o conseguir. Assim, a avaliação do comportamento dos dois irmãos como a divergência de opiniões que suscita, sugeridas desde a cena de abertura, regressam agora com maior força e extensão. Embora Etéocles, o patriota defensor de Tebas, colha o voto da maioria, Proceu, um dos conselheiros, com o apoio da dignidade do velho Ástaco, inspirando-se na versão euripidiana de *Fenícias*, recorda o pacto de governo alternativo negociado entre os dois irmãos, que Etéocles não cumpriu, o que conta como um factor de legitimidade para a atitude reivindicativa do irmão exilado. Dantas introduz até uma leve mas interessante alteração na versão de

Eurípides⁵: Polinices, o irmão mais velho, exerceu um ano de governo em primeiro lugar, deu o exemplo de cedência pacífica no cumprimento estrito do pacto, deixando patente um respeito pela palavra que Etéocles não conhece. Em consequência deste debate, acentuam-se os limites da contestação de Antígona, que aparece apenas como uma voz entre outras, cada uma valorizando motivações diferentes, pessoais ou políticas.

No episódio seguinte, Creonte aparece em todo o aparato da sua autoridade real. Um discurso público coroa nos dois casos a saudação ao restabelecimento da paz, a reafirmação do poder real passada a crise e o édito sobre a punição do traidor. No entanto, esta que é a apresentação do monarca define, dentro de uma estrutura equivalente, duas personalidades distintas. As palavras do senhor de Tebas sofocliano são, antes de mais, um voto de gratidão aos deuses, os artífices da salvação da cidade:

Varões, de novo os deuses restabeleceram a segurança da nossa cidade, depois de a terem abalado com vagas alterosas. (vv. 162-163)

A omissão deste elemento divino nos acontecimentos corresponde em Dantas a uma tendência geral na peça para a leitura laica dos factos. Mais significativa é, entretanto, a chamada de atenção sobre si próprio, como o responsável implícito pela vitória alcançada, que agora dá o tom ao discurso:

Velhos ilustres de Tebas, eis o vosso rei. Depois da guerra, que ameaçou converter em escombros fumegantes esta cidade insigne, chegou a hora da paz. (p. 29)

Passa o rei a formalizar o seu édito e a definir a sua noção de poder; em Sófocles, a atitude de Creonte é a de um senhor absoluto, convicto de uma autoridade que pretende exercer por inteiro, assumindo-lhe todas as responsabilidades e consequências. Esta visão fechada e individualista que o isola perante os que o cercam, a que não falta uma força confessa e monolítica, mobiliza e impõe a obediência submissa dos conselheiros. Nenhum abertamente o contesta, de todos recebe afirmações de submissão, ainda que

⁵ Cf. *Fenícias*, vv. 474-483, em que Polinices relata como cedeu a Etéocles a prioridade de governar sobre Tebas e decidiu reclamar os seus direitos apenas quando verificou que, terminado o prazo estabelecido para o exercício do poder, o irmão se não mostrava disposto a entregar-lho.

não de concordância. E no entanto, para McCall⁶, um vago temor, discreto na aparência ainda que profundo, despido daquela heroicidade que a personagem se esforça por apregoar, se desvenda na suposição de que alguém, a troco de dinheiro, se possa dispor a cumprir os ritos fúnebres (vv. 221-222). De resto, o simples acto de convocar os conselheiros parece sugerir no monarca algumas preocupações e a necessidade de afirmação do seu poder. Pela primeira vez o temor do suborno, importante também no dramaturgo português, se faz ouvir no modelo grego. Se a personagem de Dantas perde muito da grandeza do seu antecessor, ganha, em contrapartida, a subtileza um tanto sofisticada do político falso e dissimulado. Mais do que autoridade, o novo Creonte quer simular flexibilidade e instintos democráticos:

Não vos peço, por enquanto, que confieis em mim. O Senado e o povo não podem cegamente confiar num homem cujas ideias e cujos sentimentos não conhecem. Quero, porém, declarar-vos desde já que procurarei apoiar todas as minhas decisões na lealdade do vosso conselho. Sempre considereei como os piores dos mortais aqueles que espalham em volta de si a sombra, o silêncio e o terror. O poder, por si só, não confere a quem o exerce, nem a clarividência, nem a virtude. A lição dos sábios e a prudência dos velhos serão a armadura refulgente de que me revestirei. (pp.29-30)

Mas qualquer sinal de fraqueza que pudesse resultar destas palavras é desde logo desmentido, quando ao seu édito este monarca acrescenta, em enumeração pormenorizada, os castigos previstos para os prevaricadores. Este cuidado de ameaçar com a punição não preocupa a figura de Sófocles, mais segura de si; são, nesse caso, os conselheiros que se antecipam a prever a morte como a pena adequada (v. 220), que o rei se limita a confirmar. Em Dantas, o subterfúgio e a dissimulação real estimulam a confrontação e o desmentido; nem todos concordam com o ponto de vista do monarca e há mesmo uma voz da oposição, a de Proceu, que ousa desmascarar a falsa democraticidade do discurso régio:

Tu disseste, Creonte, que o teu governo se apoiaria no saber e na experiência dos velhos. Nunca tão belas palavras foram pronunciadas por um príncipe. Queres o nosso conselho sobre os filhos de Édipo, ou vieste apenas ditar-nos as tuas resoluções? (pp. 31-32)

⁶ 'Divine and human action in Sophocles: the two burials of the *Antigone*', *YCIS* 22 (1972) 109.

O cinismo do rei não resiste a esta simples interpelação:

Os reis perguntam. Não respondem.

Num arroubo de dolorida constatação da hipocrisia dos poderosos, Proceu remata:

Deuses, quanto mais feliz não seria o mundo, se as acções dos homens que governam povos estivessem sempre de acordo com as suas palavras!

Aquele que é no texto de Sófocles o primeiro e único desafio à autoridade de Creonte chega, após a afirmação altaneira do poder absoluto do rei diante da submissão geral, pela voz assustada de um guarda, uma personagem simples e primária nas suas reacções, um egoísta com laivos de uma vaga solidariedade, que actua em função de uma preocupação primordial, a de salvar a vida. Da descrição que faz dos ritos que, contrariando a ordem do rei, foram executados por mão desconhecida, parece sobejar a suspeita de uma intervenção divina, que o coro não deixa de assinalar (vv. 278-279). O temor raciocinado dos conselheiros, como o instintivo deste homem do povo, colaboram na ideia do receio implícito que a personalidade de Creonte impõe. Tanto mais valorizado resulta o acto de desobediência, solitário e igualmente poderoso e convicto, de Antígona que, por único aliado expresso, parece contar com a adesão divina. Dantas reduziu a dimensão desta cena quase ao estritamente funcional, de prevenir o rei da desobediência, sem deixar de lhe conferir, porém, algum significado político. O portador da notícia é, neste caso, Egéon, o comandante da guarda, que nela não envolve sentimentos nem o empenho de uma testemunha visual. O seu papel é resultante da própria competência que lhe cabe como responsável pela segurança pública e pela vigilância no cumprimento da lei. Mas o gesto simples de confidenciar a outro conselheiro a notícia de que é portador, antes de a comunicar ao monarca, implica uma intenção que tira espontaneidade ou emotividade à sua reacção. Este pequeno golpe na autoridade de Creonte repercute-se na reacção colectiva dos conselheiros à notícia, onde julgam ver, mais do que a obra dos deuses, a mão humana, ou seja, a da oposição à autoridade real. As implicações de corrupção ou suborno que se colocam no texto sofocliano neste momento com

mais força⁷ são adiadas no autor português, para lhes ser conferido um relevo muito particular no desenvolvimento da acção.

Ao estásimo que Sófocles dedica ao louvor do homem, corresponde em Dantas uma cena breve em que, pela primeira vez na peça, se discute o problema da justiça. Como reagem os homens às leis, pela obediência passiva e inibidora ou pela reacção crítica? A questão legal deixa aqui de constituir uma preocupação prioritária para Antígona, para ser objecto de análise dos conselheiros, na medida em que a avaliação comparativa da justiça humana e da sua observância por parte dos cidadãos sai do plano dos princípios universais para privilegiar o da aplicação autoritária da legalidade.

E o tema da corrupção instala-se no prosseguimento do diálogo entre os velhos e o rei, depois desta breve intervenção reflexiva. O recurso ao poder do dinheiro como um meio de sabotagem contra a autoridade estava na preocupação do rei sofocliano, que sobre ele se exprimira como uma pecha a que a natureza humana não resiste e a que está sujeito o poder em geral. Mas o Creonte da peça portuguesa vai mais longe, procurando para o caso concreto um responsável concreto que encontra na pessoa de Antígona. Uma ausência inexplicada do palácio tanto basta para que rei e conselheiros especulem sobre os motivos da princesa. Quem sabe terá fugido para Atenas, onde, desde o tempo em que aí acompanhou Édipo no exílio, ganhou a amizade do rei, numa alusão clara aos acontecimentos em Colono, relatados na última das peças tebanas de Sófocles. Esta possibilidade, inspirada por Enópides, faz sentido para Creonte, que acrescenta ao quadro traços de pormenor:

É possível. Eu conheço o ânimo varonil de Antígona. Ela sempre me odiou. — Depois da provação por que passámos, seria funesta para nós a guerra com Atenas; e o ressentimento da princesa pode atea-la. Se na verdade partiu, não partiu sozinha. Deve ter cúmplices. (p. 41)

Embora não passe de uma suspeita gratuita, o facto de ser sugerida e aceite como plausível esta hipótese cria, no perfil de Antígona, uma faceta inteiramente nova. Na oposição com que o rei conta da parte da sobrinha estão implicados interesses e sentimentos de foro desconhecido. A determinação de Antígona é aqui posta ao serviço da contestação ao poder real em si e à pessoa

⁷ A acusação de corrupção ou suborno é repetida por Creonte, no momento em que o coro põe a hipótese dos ritos fúnebres em honra de Polinices serem obra de deuses (vv. 280-303) e perante as advertências de Tirésias (vv. 1033-1047).

de um tio contra quem a jovem alimenta ressentimentos herdados de Édipo. Por isso se pode admitir que, em vez de elevados princípios, a orientem golpismos políticos que a colocam ao nível do adversário, esse Creonte ambicioso e falso. Também ela se poderá ter feito rodear de correlegionários que a apoiem na busca de uma aliança externa contra o poder de Tebas. E na escolha desse aliado e da ocasião propícia para actuar, esta Antígona é potencialmente detentora de um sentido político e de uma perspicácia que a transfiguram.

A partir desta suspeita, é outro o pressuposto com que Creonte encara a prevaricadora que agora é trazida à sua presença. Em Sófocles, a surpresa é total, nada houvera que fomentasse qualquer dúvida em Creonte contra a sobrinha, enquanto que em Dantas as suspeitas já existentes se reforçam de imediato. Se a ausência antes notada de Antígona tinha uma explicação diversa da que fora adiantada, a verdade é que se confirmava o conflito temido. Como na cena anterior em que fora dada notícia da desobediência então anónima, é naturalmente Egéon, o comandante da guarda, quem desempenha agora o papel de acompanhar a prisioneira. Não podemos esperar de um responsável oficial pela segurança uma reacção instintiva e quase irracional de alívio perante um achado que lhe garante a salvação de maiores complicações, própria de um qualquer subordinado ameaçado de morte. Este homem tem a capacidade de fazer uma leitura das implicações que esta desobediência pode acarretar, não tanto para Antígona, quanto para Creonte. Latentes estão sempre as repercussões ou condicionantes políticas de cada acontecimento. Afinal o gesto de Antígona, há que reconhecê-lo, foi piedoso, e aqui Egéon decerto se faz eco de uma certa opinião pública quanto ao facto. Terá portanto o rei tudo a ganhar se moderar a cólera e não insistir muito na questão. E num misto de solidariedade para com a jovem e numa tentativa de fornecer a Creonte um pretexto para tornear a dificuldade e motivar um eventual abrandamento, o militar vai insinuando que talvez fosse até o desconhecimento da lei que justificasse o comportamento de Antígona. Porque, para além da interpretação a que o acto em si se pode prestar, a verdade é que a sua autora é “a filha de Édipo” (p. 45), o que pode pressupor tensões políticas na cidade. Esta expressão identificadora de Antígona ganha no texto português o sabor de um lema partidário. A ideia repetida de uma animosidade política entre Édipo e

Creonte coloca “a filha de Édipo” no papel da herdeira de um enraizado espírito de oposição.

Está iminente a cena famosa do grande recontro entre Antígona e Creonte. Em ambas, a assumpção peremptória da responsabilidade por parte da ré abre um princípio de tensão que cada palavra só vem agravar. A heroína de Dantas não abdica desta confissão e, no entanto, o autor não perde a oportunidade de lhe desviar o significado num outro sentido. Colocada perante as perguntas tradicionais do rei

Foste tu? (p. 47; cf. Sófocles, vv. 441-442)

Tu ignoravas que mandei punir de morte quem quer que prestasse honras fúnebres a Polinices? (p. 48; cf. Sófocles, vv. 446-447)

a filha de Édipo tem ao seu lado os conselheiros que a apoiam, ou por piedade ou por solidariedade política, e lhe insinua que responda com a ignorância. É este o grande momento em que a heroína expande os motivos que lhe ditaram a desobediência ao rei. Inesquecíveis são os argumentos, fundamentais para o sentido geral da tragédia, da personagem de Sófocles (vv. 453-457):

Entendi que os teus éditos não tinham tal poder, que um mortal pudesse sobrelevar os preceitos, não escritos, mas imutáveis dos deuses. Porque esses não são de agora, nem de ontem, mas vigoram sempre, e ninguém sabe quando surgiram.

A força metafísica deste conflito não a conhece a Antígona de Dantas. Também ela suscita questões de direito, mas é a justiça ou injustiça das leis cívicas que contrapõe:

(Injustas) são as leis ditadas pela paixão e pela cólera, como as tuas. São as leis que repugnam ao sentimento humano. São as leis que proibem uma filha de chorar por um pai e uma irmã de amortalhar 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. (p. 49)

E se o nome de Zeus aparece expresso neste contexto, não é como símbolo de um direito superior que coube aos deuses definir, mas como um inspirador daqueles que, para o mal ou para o bem, são os autores do código legal: os homens. Às razões de Antígona, reage Creonte em ambos os casos com outras acusações. Em Sófocles, os argumentos aduzidos num discurso coerente — de desobediência à autoridade do rei, do tio e do homem — são a consequência estrita da insubmissão perante o édito, num esforço voluntário de concentração sobre uma polémica, o que contribui para encarecer a potência do

conflito concreto. Claro que nessa desobediência comprometem-se consequências que o autoritarismo do rei como o orgulho masculino do homem não podem consentir. Em Dantas, a dinâmica sobretudo pessoal deste confronto permite outro tipo de considerações que diversificam as condicionantes a ponderar. A expressão dialogada de pergunta e resposta coloca Creonte no papel de um advogado que confronta a ré com uma catadupa de interpelações e de acusações pressupondo ocultas intenções para os comportamentos em juízo. Seria Antígona imparcial no amor pelos seus dois irmãos? Porque nunca a preocuparam as honras devidas a Etéocles? Não alimentaria ela por Polinices uma preferência resultante de uma maior semelhança entre o espírito rebelde e contestário de ambos? Não teria sido mesmo ela — suprema insinuação! — a instigadora da discórdia entre ambos? Por isso, as palavras que esta nova Antígona profere ecoando o brado de amor da jovem sofocliana

não nasci para odiar, mas sim para amar (v. 523; cf. Dantas, p. 50)

que assim proclamava um sentimento que, perante a morte, não conhece graduações — todos os que pertencem ao mundo dos mortos têm direito a uma atenção equivalente por parte dos vivos —, são simplesmente o desmentido de um partidarismo que, se aplicado aos herdeiros legítimos do trono de Tebas, ganha um efeito familiar e político. E o diálogo prossegue, reforçando este lado da questão. Creonte projecta “na filha de Édipo” a mesma ira que antes o separara do pai; por sua vez a jovem não desmente a força do sangue, nem aquele ódio contra o monarca que antes ficara no ar como uma suspeita admitida por Creonte e aceite pelos conselheiros. Sob as razões familiares, subjaz a aversão de alguém que representa o ramo débil e sofredor da família contra aquele que detém, por contingências da sorte, o poder e a prosperidade:

O criminoso não sou eu; és tu. Foste tu que lançaste meu velho pai na noite eterna da cegueira; que o desterraste; que o perseguiu; 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! (p. 51)

Tirada digna, nos argumentos e no ressentimento, da ira e motivos de Creonte. Os dois contendores esgrimem em igualdade, mas num nível de sentimentos de onde se ausentou um sinal redentor de grandeza de alma.

Mesmo se louvável no comportamento, esta *Antígona* não se impõe pelos princípios nem pela superioridade. Movem-na, com violência, razões de interesse demasiado pessoal.

Ismena vem, para se solidarizar neste momento supremo com o destino da irmã. Sófocles retoma o contraste e insiste na coerência de ânimo de *Antígona*, que se mantém inabalável na recusa de uma aliança que não tem a ténpera da sua. As palavras sobre a salvação de Ismena que ela pronuncia, exclusivamente dirigidas à irmã, são carregadas de desprezo por uma sobrevivência que tem a marca da humilhação. Não surpreende, por outro lado, que a *Antígona* de Dantas que, perante Creonte, não defende princípios mas desafia sobretudo desgraças e ressentimentos familiares, se empenhe na salvação de Ismena. É ainda a voz do sangue que a incentiva a procurar salvar uma das últimas representantes da família. Por isso, quando esta *Antígona* mede os destinos diferentes que cabem a ambas não é para os lançar em rosto da irmã como um opróbrio, mas para implorar do rei a salvação de Ismena:

Minha irmã está inocente. Exortei-a a acompanhar-me, para cumprir comigo os deveres que a piedade fraterna impunha. Recusou-se e protestou fidelidade às leis. Não teve coragem para desobedecer-te. Não merece a glória de morrer. (p. 54)

É a vez da Ismena sofocliana tentar demover Creonte da sentença dada a *Antígona*; um pormenor fundamental distingue o contexto destas súplicas nos dois autores. Em Sófocles elas são imediatas, realizadas na presença de *Antígona*, e apelam sobretudo ao vínculo de matrimónio próximo que deveria unir a condenada a Hémon, o filho de Creonte. Este é um sentimento e um projecto que o rei despreza em nome de uma obsessão pela autoridade, que o leva a calcar friamente aos pés, sem uma hesitação, quaisquer outros interesses que se lhe oponham. Por isso, o castigo o há-de atingir pela mutilação destes laços familiares que lhe parecem, neste momento, tão pouco relevantes. Dantas opta por adiar as súplicas de Ismena para o momento seguinte à saída de *Antígona* prisioneira. Este breve adiamento faz da súplica a revelação de um segredo: Creonte desconhecia o amor entre *Antígona* e Hémon e o seu projecto de casamento. E o ar de cumplicidade que se espelha do silêncio geral, quebrado pelo conselheiro Enópides que vem confirmar as palavras de Ismena, isola o rei no desconhecimento de uma informação que toma assim o aspecto de uma cilada cuidadosamente escondida. A surpresa dá direito ao monarca de suspeitar de uma conspiração, de ver no filho talvez um dos cúmplices que

imaginara rodeando a oposição de Antígona, de temer até um atentado que renovaria na família a tradição maldita do parricídio. O nome de Laio, assassinado pelo filho, vem-lhe aos lábios como uma condenação. Abre-se aqui um novo contexto para a tensão conhecida entre Creonte e Hémon, que, como na cena que opõe Antígona à autoridade real, não resulta de uma circunstância não prevista que canaliza todas as nossas atenções para o caso explícito do incumprimento do édito. Ao defrontar a sobrinha, como agora o filho, o monarca de Dantas está dominado por suspeitas que, num e noutro caso, têm uma expressão de traição familiar e política.

Se Sófocles destina o estásimo que se segue a esta cena à recordação da maldição a pairar sobre a casa dos Labdácidas, de que parece iminente uma nova etapa, os velhos de Dantas reflectem sobre a incapacidade de se falar com clareza diante de um tirano. Sob este silêncio forçado subjaz a ideia da conspiração surda que vem retomar, para o reforçar, o clima de dúvida sugerido pela cena anterior. Consolida-se e avoluma-se na intriga do dramaturgo português uma componente discreta em Sófocles, a da traição política contra o rei. Para o herói sofocliano ela não passava de uma noção vaga, que lhe vem ao espírito perante a revelação do guarda ou os conselhos prudentes de Tirésias, ou seja quando algo parece contrariar a sua vontade régia, mas que não conhece na realidade da acção da peça qualquer repercussão concreta. Talvez daí resulte um sentido de superioridade para a personalidade real, de facto esmagadora e temível, mas também uma valorização para a única desobediência efectiva às suas ordens, a de Antígona, que, no entanto, se desencadeia por um nível mais elevado de motivações. Em Dantas ela procede principalmente da incapacidade que um tirano tem de ouvir, ou porque é surdo aos avisos dos que o rodeiam, ou porque estes não têm a coragem de se exprimirem na sua presença. A verdade é que o isolamento daí resultante não valoriza a grandeza ou imponência do tirano, antes a sua fragilidade e insegurança permanente. Porque

o nosso silêncio não significa confirmação — mas condenação

como mais tarde constatará Enópides (p. 117). Esta fala dos velhos é como um prólogo a todas as contestações que, a partir de agora, irão desabar sobre o rei.

O povo está inquieto. Na porta de Electra, e à sombra dos ciprestes do templo de Apolo, houve manifestações populares. É necessário que o monarca anule a sentença proferida contra Antígona (p. 62).

Eu — acrescenta Enópides — entendo que devem manter-se as ordens de Creonte no que respeita à sepultura de Polinices. 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 (p. 62);

Sacrificá-la-á mais depressa, para obstar às suas núpcias com Hémon. O monarca sabe que, de qualquer maneira, o amor do filho está perdido para ele (pp. 63-64).

Está aberto o caminho a todas as recriminações de que a iminência da injustiça fará quebrar o mutismo, para se tornarem na voz potente da revolta. São, portanto, proféticas as palavras com que se encerra este diálogo:

Novas provações, mais terríveis ainda, aguardam esta família execrada pelos deuses (p. 64).

O confronto entre Creonte e Hémon, que se segue de imediato em Sófocles, é, em Dantas, sucessivamente adiado num crescendo elaborado. Precedem-no a cena entre o rei e o adivinho Tirésias, paralela com a do original grego, e uma outra, criada pelo dramaturgo português, onde a rainha Eurídice tem um papel distinto de intervenção junto do marido. Este é o ponto de maior divergência estrutural entre as duas peças, o que revela intenções particulares no plano de Dantas. De facto, este adiar do choque pai/filho, cuidadosamente preparado pelas cenas anteriores, individualiza-o de certa forma e dá-lhe uma dimensão medida pela importância do reencontro rei/Antígona. Desta forma, o *agon* duplica-se em dois momentos de tensão, cujo relevo se mede por igual.

A vinda de Tirésias em Sófocles sucede-se não apenas ao reencontro pai/filho, como mesmo à partida da condenada para a execução da pena. Ocorre portanto num momento derradeiro, onde tudo parece já quase perdido. É espontânea a decisão do adivinho, que vem para, em nome de serviços anteriores prestados ao rei com lealdade, lhe trazer uma palavra de alerta. A perturbação registada nos rituais que executou avisa sobre o desagrado dos deuses contra a cidade. Pela primeira vez a vontade divina se manifesta com evidência. Creonte reage ainda — não se esperaria que a sua irredutibilidade cedesse facilmente —, formula acusações de corrupção contra o adivinho⁸, que

⁸ O ataque contra a corrupção a que são dados os adivinhos lembra acusação semelhante feita por Édipo contra o mesmo Tirésias, no seu ponto de vista vendido a Creonte: *O. T.* 387-389.

se sente estimulado a revelar os termos da profecia, matizados de luz e sombras, mas suficientemente convincentes para despertarem uma reacção prudente e concordante no coro. O próprio rei se sente tocado pela evidência da razão que assiste a Tirésias, pelo que não tarda a ceder à insistência dos velhos para que parta a reparar, por suas próprias mãos, todos os desmandos cometidos. Junto deste Tirésias erguem-se vozes diversas, tardias decerto, mas ditadas pela lealdade mais do que pela contestação. É firme a colaboração do adivinho, já útil em ocasiões anteriores, cuja veracidade nunca falhou junto do rei; como não menos firme é a fidelidade dos velhos cortesãos, que se fazem eco dos avisos de Tirésias e, com a sua intervenção, tiram deles o efeito prático desejado. Há portanto uma concertação de esforços que finalmente demovem a renitência de Creonte. Apenas — e aqui subjaz a ironia do destino e da existência humana — tarde demais.

Para além de antecipada, a cena correspondente em Dantas regista significativas alterações. Antes do rei, é com os velhos que o adivinho primeiro se encontra à porta do palácio, que desde logo se fazem eco da ira geral contra o profeta acusado de ter provocado o infortúnio da casa real ao tempo de Édipo. Uma disposição emitida pela vontade do povo o exila mesmo dos muros da cidade. Em vez de utilidade, Tirésias incarna a imagem de uma ave agoiresenta

chegou o corvo (p. 65)

que parece farejar a desgraça e sobreviver à custa da própria dor humana. Com esta acusação e animosidade se desfaz o sentimento de prestígio e respeito que a veracidade comprovada do adivinho na *Antígona* sofocliana justificava. É certo que o cepticismo e descrença para com os adivinhos tem tradição na tragédia grega e que uma tonalidade evocativa de *Rei Édipo* não deixa de estar subentendida na reacção destes velhos. Mas para além de um sentido clássico, ela estabelece uma nova dinâmica na cena de Dantas: conselheiros e adivinho estão em campos opostos, à colaboração substitui-se a oposição entre aqueles que são os próximos da casa real. Logo nada de construtivo ou prudente poderá sair para o novo Creonte deste confronto de vontades ou interesses. Perante a insistência violenta do profeta que deseja, a qualquer preço, entrar no palácio, ergue-se a voz peremptória de Creonte:

Fui eu que mandei chamar Tirésias (p. 69).

Esta simples declaração lança nova luz sobre a situação: Tirésias não veio de livre vontade, por ter recebido, através dos rituais sacros, uma mensagem de desagrado divino. Veio por chamado do rei, contra a vontade expressa pelo povo. E se essa determinação do povo foi causada pela responsabilidade atribuída ao adivinho no destino miserável de Édipo, são duas forças políticas que de novo se agudizam em torno desta figura: aqueles para quem ele é o inimigo de Édipo — o povo —, e aqueles — Creonte — para quem ele é um aliado de confiança a impor-se acima do círculo falso que o rodeia. A animosidade entre os velhos e o profeta ganha assim contornos novos e claros: em Tirésias, o homem que parece merecer a confiança de Creonte, os cortesãos farejam o correlegionário da oposição e o concorrente que goza de um prestígio incómodo junto da autoridade real. É mais uma vez a partidarização que motiva a fractura entre aqueles que cercam o rei. No discurso que o monarca faz ao visitante estão patentes todos os indicativos que convertem este numa personagem despida da lucidez esperada em quem é bafejado pelo toque divino. Este é um homem de intervenção nos assuntos do estado, a quem Creonte diz dever a própria coroa, o que confirma a posição de Tirésias na questão da sucessão entre os dois últimos monarcas da casa de Tebas. Tem o rei o cuidado de o informar sobre os acontecimentos recentes na cidade — o édito, a pena prevista, a condenação de Antígona — para coroar o seu discurso com a questão que justifica a vinda do profeta:

Receio, entretanto, que Hémon, ferido no seu coração juvenil, se revolte contra a autoridade paterna e levante as mãos sacrílegas para mim. Se um novo crime ensanguentar amanhã o palácio real de Cadmo — que espectros acordarão, com os seus gritos, as sombras nocturnas? (pp. 70-71).

Que aquele que no passado actuou na sucessão ao trono da cidade faça de novo valer os seus préstimos quando se adivinha a ameaça de um sucessor. Como o Tirésias do *Rei Édipo* também aqui o profeta se recusa a falar e suscita, com esses adiamentos, a ira e a desconfiança do rei. Depois de muito instado, o conselho sai-lhe da boca, desagradável ao interlocutor, de que se impõe sepultar Polinices. Mas mais uma vez são políticas todas as razões invocadas:

Porque não mandas sepultar Polinices? Que interesse tens em perseguir um morto? Porque lutas tu, ingloriamente, contra um cadáver? (...) Queres então que as aves de rapina levem no bico e nas garras, para os lares e para os templos da Beócia, pedaços apodrecidos do corpo de um rei, filho e neto de reis, culpado apenas de

haver reclamado, de armas na mão, a coroa real a que tinha direito? Queres fazer caminhar para o suplicio, coberta de infâmia, a filha de Édipo e de tua irmã Jocasta, princesa cujas virtudes deslumbrantes são o orgulho de Tebas? (p. 73)

Com todas estas interrogações o adivinho patenteia o erro que representa o atentado contra o corpo insepulto do filho de Édipo. E não é a ofensa aos deuses que ameaça Creonte; a sua ordem não passa de um tremendo erro político que lhe trará de todas as partes inimizades, dos parentes, dos concorrentes, da população da cidade em geral que se revê na distinção da família real agora humilhada. E para quê tal decisão? Que provento pretende o monarca cobrar em troca de tantos inconvenientes? Porque canalizar todas as forças na luta contra um morto, um adversário na corrida ao poder, que perdeu toda a capacidade de lhe fazer frente, mesmo se a legitimidade lhe assistia? Creonte obstina-se na sua posição, como é próprio do comportamento de um senhor absoluto, numa atitude de autoritarismo mas também naquilo que ele pensa ser de defesa contra ciladas que adivinha. Ei-lo a imaginar conspirações entre o adivinho e esse herdeiro contra o qual pretendia acautelar-se, o seu próprio filho:

Foi o meu filho que te mandou injuriar-me? Quantas dracmas te pagou ele pela traição, velho imundo? (p. 74)

Ao que o adivinho responde com ameaças sobre a desgraça que espera o rei, mas sobretudo assinalando o isolamento político em que o vê e que a partir de agora se tornou completo:

As mesmas que eu recebi de ti, quando os meus oráculos te fizeram rei. Nenhuma. Raça ingrata dos grandes e dos poderosos, maldito seja quem te servir! Insultaste os meus cabelos brancos, repeliste o único amigo que te restava.

Um último brado lançado por Tirésias que se afasta, sem ter feito, como o seu antepassado sofocliano, uma profecia sobre o futuro

Tem cuidado com o teu filho! (p. 75)

estabelece a ligação com a cena seguinte, em que Eurídice, mãe e esposa, ao ouvir a acusação, intervém para pacificar a ira do marido. Porque naturalmente este encontro com o adivinho não teve o dom de esclarecer, nem estimular vontades ao cumprimento do bem. O que ficou no ar foi conflito, divisão, rivalidade e o adensar de nuvens de suspeita.

Dantas dá a Eurídice um papel activo, pelo facto de lhe possibilitar uma intervenção antes de consumada a morte do filho, quando lhe é ainda possível tentar alguma coisa em nome do apaziguamento doméstico. Como na cena com o adivinho, é Hémon o centro da questão, que agora se restringe ao plano familiar. Esta Eurídice faz aqui um papel equivalente ao que Sófocles atribuíra a Jocasta, no *Rei Édipo*: esta empenhada em desfazer suspeitas entre o filho de Laio e Creonte, a primeira em libertar de preocupações contra o filho a cabeça de Creonte, num momento em que sinais de conspiração pareciam toldar os espíritos. Qualquer uma delas tem palavras de pouco apreço para com os adivinhos e se esforça por um apelo à lucidez pacificadora. Só que, no *Édipo*, as dúvidas eram efectivamente gratuitas, Creonte estava totalmente isento das culpas de que era acusado, enquanto a ameaça política é, no caso da peça portuguesa, efectiva. Os argumentos de Eurídice são domésticos: há quem pretenda minar a segurança do rei na própria família, sem motivo, porque a inocência de Hémon é completa, não há emboscadas montadas dentro de casa de convívência com Antígona; nada, no seu comportamento, assinala qualquer insurreição contra a vontade paterna; quem tal insinuar, não pode ter outros intentos que não sejam o de destruir também o filho e herdeiro do trono de Creonte. Esta cena, que nada de conclusivo obtém, incrementa no fundo a animosidade do pai contra o filho, que passa a ser a partir de agora também um factor de discórdia familiar. De facto diante dos nossos olhos a vida privada reflecte o efeito perturbador da concorrência política.

É apenas a dois a cena em que por fim, criado o clima de exaltação, Creonte e Hémon se encontram, tal como no modelo grego. Um novo contraste de personalidades determina em definitivo a arrogância do tirano diante de um homem detentor de uma verdadeira *sophrosyne*. No entanto, aquelas palavras com que o monarca começa por garantir-se da lealdade do jovem, em Sófocles, determinam um ponto de harmonia inicial, a partir de onde se pode avaliar por princípio como mais importante o respeito filial do que o amor por uma esposa. Todo o pressuposto que o monarca defende perante o filho resume-se a obediência — entre pai e filho, na família, na cidade. Denuncia-se, sob a capa da autoridade real, alguma fraqueza: Creonte necessita da concordância dos que o rodeiam, aceita com dificuldade a contestação. Abandonar Antígona como uma criminosa significa por isso manter, dentro da casa, o mesmo padrão de rigor que traz segurança às cidades:

Porque não há calamidade maior do que a anarquia. É ela que perde os Estados, que deita por terra as casas (vv. 672-674).

Que a determinação quebre em função de uma mulher é para Creonte um mal a evitar e um argumento a prevenir qualquer explosão sentimental de Hémon. Não são porém de paixão as palavras temidas, mas de razão, de uma flexibilidade lúcida no juízo das questões, porque acima de emoções pessoais o príncipe coloca um afecto verdadeiro pelo pai e um interesse autêntico pelo bem do governante e do povo. Hémon partilha da natureza política da maior parte das personagens da peça, na pele do democrata e do liberal. É de quem preza a sensatez e a boa fama, que são o verdadeiro apoio do chefe respeitado, o discurso de Hémon, que obedece portanto estritamente às regras adiantadas pelo pai. E mesmo para a defesa de Antígona o noivo não fala nunca de amor; é a reprovação popular, que só pode louvar a piedade da irmã que sepulta um ente querido que ele invoca. Sempre que Creonte o desafia tentando entrever na sua reacção a influência malsã de uma mulher, o jovem responde com o direito e com o amor pelo pai, exteriormente — no íntimo o sentimento dói — redimindo o problema de qualquer anseio de um coração apaixonado. Antígona não merece tolerância por ser a esposa prometida a Hémon, mas por ser a heroína que respeita os deveres para com os mortos. É como um homem, também político, mas sobretudo arrebatado que Dantas apresenta em cena o filho de Creonte, armado de espada, embora dê para o facto uma explicação natural. Mas a verdade é que é de gládio em punho que ele questiona o pai sobre a condenação da filha de Édipo e declara, por entre um lacónico protesto de respeito filial, que a ama. Está definido para a cena um novo espírito, onde o jovem traz todas as marcas do arrebatamento e da paixão, para que de resto todos os antecedentes nos tinham preparado. Cada uma das suas palavras traz latente um vago tom de ameaça:

Quem atentar contra a vida ou contra a honra de Antígona, fere-me em pleno peito a mim;

Torno-te responsável pela minha vida. (p. 82)

É verdade que Hémon parte da paixão para a razão, secundarizando questões de opinião pública, de prestígio dos governantes, de rigor e tolerância no uso do poder, as únicas invocadas em Sófocles. Mas cada um dos seus argumentos fere em Creonte fibras diversas. A reacção correspondente é a do rei que defende a exclusividade do poder, mas é a do pai a quem repugna o

casamento do filho com uma inimiga, descendente de sangue parricida e incestuoso. Assim o golpe que se prepara contra Antígona toma o aspecto de justiça prepotente, de vingança e de profilaxia contra males temidos, na cidade e em casa:

Em Antígona, parto monstruoso do incesto, fúria que me ultrajou, que afrontou a majestade do trono e que desobedeceu às leis? É à raça abjecta de Édipo que tu pretendes unir-te pelo tálamo? É o sangue de um parricida que tu queres confundir com o meu sangue? Não. Eu oponho-me ao teu enlace com Antígona. E, a melhor forma de o impedir, é matá-la. (pp. 84-85)

Ambas as cenas terminam em agressividade, que em Sófocles resulta de um crescendo provocado pela inflexibilidade de Creonte, em Dantas é apenas o manter de um estado de espírito constante. É verdade que Hémon sai com palavras semelhantes nos dois autores:

Ela morre, mas ao morrer, causará a perda de alguém, (v. 751; cf. Dantas p.85)

que Creonte, obcecado por sombras que vislumbra sempre interpreta como a voz da ameaça contra si próprio. Mas para o público, elas soam com tonalidades diversas: ambíguas, de mau presságio, eventualmente fruto de uma legítima indignação, mas marcadas por uma dor profunda que é fruto da devoção magoada no caso de Sófocles; em Dantas, agressivas e menos dúbias, porque pronunciadas por um filho armado de espada, a quem o pai oferece o peito, a um golpe que parece de facto iminente. Eurídice, que se retirara à chegada de Hémon, regressa agora para evitar um parricídio e se interpor entre os dois. Mas também a rainha faz a sua opção; posta perante um pai que exige que ela se lhe junte na maldição do filho, frente a um Hémon ameaçador, é nos braços do jovem que a mãe se lança. Um último brado de

Traição (p. 88)

deixa Creonte, que acabara de perder em Tirésias o seu último aliado no exterior, agora também totalmente isolado dentro da sua própria casa.

O breve estásimo, que medeia entre a partida de Hémon e a entrada de Antígona de caminho para a morte, dedica-o Sófocles a celebrar a força de Eros. Em Dantas multiplicam-se as cenas que retomam e valorizam, do contexto envolvente, a ideia da conspiração. Desenvolvem-se, pela calada da noite, diligências políticas: daqueles que em vão ainda tentaram demover o rei, atormentado pela insónia, a alterar a sua decisão; dos que velam pela segurança

física do monarca; dos que temem a reacção do povo que, por seu mal, no entanto dorme:

É sempre assim. Os rebanhos dormem; os lobos velam. (p. 92)

Aquilo que em Sófocles fora uma declaração peremptória que se sucede à saída de Hémon, como uma consequência da ira desencadeada pela discussão

Levá-la-ei para onde o caminho estiver deserto de pegadas humanas, e ocultá-la-ei viva numa caverna escavada na rocha (vv. 773-776)

faz parte em Dantas desta conversa entre os conselheiros que nem todos sabem ainda que morte lhe está destinada. Se a declaração pública e definitiva não deixava, no primeiro caso, margem a dúvidas e era a última manifestação de força por parte do monarca, o adiar da mesma ordem representa agora a tentativa de camuflar a execução de um crime contra que se espera reacção. Este outro Creonte insone, que manda por intermediários a indicação das disposições a cumprir pela sua guarda, perdeu a estatura do seu antecessor, é um homem assustado, que se sente acossado de todos os lados. De resto estas dúvidas não são infundadas, porque também os velhos temem a vigilância atenta da oposição, que resulte numa intervenção contra as ordens reais. De fora ou de casa pode surgir a qualquer momento o contra-golpe:

Quem assegura a Creonte que a pedra, posta hoje, não será, por outras mãos, levantada amanhã?

Sobretudo, cuidado com Hémon. Creonte teme o filho. Há ordem para o matar, se ele entrar no palácio. (pp. 93-94)

Ameaças que não se ficam pelas palavras; tudo se precipita: enquanto ao longe se ouve já o rumor e o estrépito das armas, Hémon aparece de espada em punho, disposto a enfrentar a morte e o parricídio para salvar a noiva. Aos guardas que lhe barravam o caminho matou-os e de Egéon, o comandante do exército de que conhece a divergência com as ordens do rei, espera agora a adesão. É este que, sem lhe iludir as expectativas, o desvia contudo do atentado contra o pai e o põe no caminho do cárcere da amada. Mais eficaz que a violência — aconselha Egéon — será a astúcia:

Se queres salvá-la, Hémon, não é com a bravura do touro, mas com a prudência da serpente. Se entrares no palácio, morrerás sem a chegar a ver, e Antígona está perdida. Se souberes esperar, uma pedra levanta-se bem, na escuridão da noite, — e tê-la-ás nos braços. (p. 101)

À autoridade individual e conscientemente assumida de uma forma extrema, que faz a majestade, embora cega, da personagem sofocliana, substitui-se em Dantas o terror e a instabilidade do tirano que se sabe apertado em malhas cada vez mais estreitas de atentado ou sabotagem política. O confronto de vontades humanas justifica um incremento evidente da acção. Os deuses estão longe, são os homens que se agitam; logo não é perante os deuses que este rei terá de prestar contas, mas perante a cidade e a família.

A hora chega da partida de Antígona para a morte. Em Sófocles a jovem avança, acompanhada do coro com quem entoa dolorido *kommós*. Postos de lado a firmeza e o heroísmo, surge agora a mulher delicada, feminina, que encara o preço pesado que tem a pagar. Em Dantas conta ainda com a presença da irmã e do noivo. Se são comuns às duas heroínas as despedidas à luz da vida, os lamentos por um destino infeliz, a recordação das maldições ancestrais da família, a atenção da condenada sofocliana dirige-se por inteiro para os parentes, distantes já no mundo das trevas, de que ela partilha o sofrimento e em nome de quem enfrenta a morte, precoce e injusta. Esse pensamento deixa-a solitária entre aqueles que a cercam, porque não é para eles, mas para os ausentes que a aguardam no Hades que vão todos os seus pensamentos. Mais uma vez a devoção devida aos mortos se impõe como a regra de uma justiça transcendente cujo cumprimento atinge agora as consequências derradeiras. Inevitável parece a todos este desfecho, fruto da maldição de uma família e da persistência irredutível da filha de Édipo. Todas estas cambiantes se condensam nas palavras derradeiras que a vítima pronuncia ao partir:

Ó cidade paterna, do solo de Tebas, ó deuses ancestrais, levam-me, já não aguardo mais. Vêde, ó príncipes de Tebas, eu, que da casa real sozinha restava, o que sofro da parte de tais homens, porque à piedade prestara culto. (vv. 937-943)

O tom do inevitável que perpassa na cena sofocliana torna-se, em Dantas, num novo palco de controvérsia e polémica. Avultam as divergências entre as vontades dos homens, já antes, quando a sorte da condenada foi decidida:

O Senado de Tebas não votou a morte de Antígona. Mas, se é essa a vontade de Creonte, lançai-lhe aos pulsos a cadeia de bronze dos supliciados. (p. 106)

Como agora, no momento da condenação, há ainda quem procure evitar, com o sacrifício da própria vida, a sentença real; primeiro Ástaco, a voz da

sensatez da velhice que se ergue contra a prepotência, depois Hémon, o apaixonado que se oferece em troca da mulher que ama:

Que a maldição dos deuses caia sobre aquele que tocar num cabelo só desta mulher! Povo de Tebas! Quem vos fala é Ástaco, que disse sempre a verdade aos poderosos da terra, e sobre cuja cabeça caiu a neve dos noventa anos. Aqui estão os meus braços. Amarrem-me, e levem-me. Se os deuses ou os tiranos têm sede de sangue, — eu dou a minha vida pela vida de Antígona!

Não, Ástaco. Há só um homem, no mundo, que tem o direito de morrer por ela. Sou eu. (pp. 106-107)

Esta solidariedade em torno de Antígona, a oferta dos que a rodeiam para serem condenados em seu lugar, se não corresponde ao sentido da cena sofocliana em causa como fonte inspiradora directa, ecoa outros momentos da tragédia grega em que alguém caminha para o sacrifício vítima de uma qualquer condenação, como Políxena em *Hécuba* ou Ifigénia em *Ifigénia em Áulide*. Rodeadas como aqui pelos parentes que mal resistem à dor da sua perda, essas outras jovens condenadas enfrentam a onda de solidariedade que as conforta, para persistirem numa entrega voluntária da própria vida. São as cenas de sacrifício voluntário sobretudo comuns, em toda a sua teatralidade, na cena de Eurípidés. Também a Antígona de Dantas contrapõe à generosidade dos que a acompanham um discurso de oferta voluntária, que deixa transparecer o reflexo desse outro motivo trágico:

Príncipe, eu não aceito o teu sacrifício. Nem o teu, nobre Ástaco, velhice veneranda que estende os braços trémulos para mim. — Não. O meu destino está traçado. Ninguém poderá arrancar-me à morte, nem pagando a minha vida pelo preço da sua. (p. 108)

Depois é a preocupação com todos os que ficam, com Hémon, o noivo amado que a preservará na memória, a irmã, frágil e carecida de protecção que poderá talvez ganhar um lugar no coração afectuoso do jovem. E, numa derradeira palavra de oferta e submissão heróica à morte,

Eu morro feliz, muito feliz ...

Enquanto se afasta, ladeada de guardas mas de pulsos libertos de grilhetas como prova da sua adesão livre ao suplício, para trás ficam os brados de revolta que deixam adivinhar, no futuro, as dissensões a que esta condenação injusta abrirá caminho. É difícil não ver em todo este movimento, de entregas em substituição da vítima, do discurso de oferta voluntária que dá à

heroína um certo prazer na morte, como, por fim, na revolta que anuncia futuras vinganças, uma réplica do sacrifício de uma Ifigénia, configurado dentro de parâmetros dramáticos paralelos. Um gesto de ameaça de Hémon contra Creonte, que surge diante do palácio quando Antígona se ausentou já, é o primeiro sinal concreto desse futuro de sombras que se avizinha. Em definitivo o confronto com a ameaça que a jovem representava empalidece perante esta tensão maior, que se radicaliza entre pai e filho.

O diálogo que Sófocles estabelece entre Creonte e o coro depois da partida de Hémon, Antígona, bem como de Tirésias, é, embora numa situação completamente alterada como vimos, o inspirador daquele que se segue em Dantas à partida da condenada e do príncipe. Também aqui Creonte se debate com uma perceptível discordância por parte dos velhos conselheiros, que no entanto se não manifestam pela frontalidade, mas por um silêncio enigmático. O aproveitamento dramático do silêncio que Dantas faz ao longo desta cena compensa de certa forma o recurso ao mesmo processo em Sófocles, aplicado ao comportamento da rainha Eurídice. Embora enigmático e contestatário sejam qualificativos que podem convir aos dois aproveitamentos deste motivo, a circunstância em que são accionados é claramente diversa. Eurídice esconde, por trás do silêncio em que se refugia ao tomar conhecimento da morte de Hémon, uma profunda discordância e uma insuperável dor de mãe que só a morte poderá exprimir. Este é portanto um silêncio de amargura extrema. O dos conselheiros de Dantas, mais do que de sentimento, é a expressão de uma radical condenação que, como sempre, se esconde por trás do temor diante do rei, embora encontre palavras na sombra dos bastidores políticos. Este é aqui um motivo importante na definição da actuação da prepotência, um jogo de silêncio e palavras que são de adulação e fraqueza, de contestação timorata, que bloqueiam e isolam o tirano, fomentando nele o erro e a propensão para o excesso; no dia em que as palavras saltarem a barreira do silêncio, esse será o da derrocada. Tragicamente também, tarde demais, quando a injustiça autoritária semeou já as suas vítimas. Chegada agora aos seus limites, essa discordância fecha-se num último silêncio claramente incriminatório, que antecede a explosão das censuras frontais. São insistentes as interrogativas de Creonte, que tenta quebrar um mutismo que sabe prova de rebeldia. Por isso as perguntas são cortadas por alertas contra qualquer possível reacção e por comentários justificativos da legitimidade da condenação de Antígona:

A que se deve, ilustres velhos, tão inexplicável consternação, como aquela que se apossou de todos vós? (...) Quem se atreverá, na minha presença, a defender Antígona? (...) Nenhum de vós a defende? Tenho, pois, de reconhecer que a minha sentença foi justa. (p. 115)

Creonte dá até aos velhos um estímulo suplementar para a revolta. Porque além da concordância que pretende arrancar-lhes sobre os motivos que o levaram a condenar Antígona, que corresponde a uma corresponsabilização, o rei deseja acrescentar o julgamento de Hémon, que, desta vez, deverá escusá-lo do odioso em que o coloca a sua posição de pai, para passar por inteiro para a iniciativa e decisão do conselho; da sua parte, o temor dita-lhe apenas uma insinuação de que uma condenação do próprio filho será bem-vinda para os seus receios de ditador, que coloca acima de qualquer sentimento paternal:

Resta o príncipe. Eu não ignoro que o crime de parricídio é punido com a morte. Entrego-vos, sem que as minhas mãos vacilem ou estremeçam, a sorte do meu filho. Julgai-o. E, se ele for culpado, cumpri, até ao fim, o vosso dever. (pp. 116-117)

A tal extremo de violência que é também uma confissão de insegurança e fraqueza vil, os velhos reagem enfim com a confissão de todas as discordâncias. O seu silêncio de sempre nunca foi de confirmação, mas de condenação (p. 117). Chegava, para o Creonte português, a hora da prestação de contas, antes de mais diante dos seus conselheiros, que é ao mesmo tempo a hora em que as palavras, em volta do tirano, se sucedem à mudez:

Tu não governas um povo de pedra, mudo e insensível; tu conduzes, com o teu báculo, criaturas vivas e humanas. Os povos não são multidões de estátuas, que um louco possa impunemente quebrar, umas após outras. Os povos estão vivos. (p. 118)

Resta, para o Creonte de Sófocles, colher as flores da sua prepotência e descobrir que os valores familiares que desprezara em nome do poder são indispensáveis à própria vida. O mensageiro que virá narrar o desabar do castigo extra-cena funciona como um relator e comentador de um processo dramático de que o rei foi também testemunha directa. Não se trata portanto de informar Creonte, mas de antecipar a imagem do rei vencido e alertar para o sentido da penalização que lhe foi aplicada pela vontade lúcida dos deuses:

Outrora, Creonte era digno de inveja, a meu ver, pois tinha salvo de inimigos este país de Cadmo e, depois de ter assumido o poder único e total desta terra, governava-a, prosperando na descendência nobre dos seus filhos. E agora tudo se lhe foi. (...) Suponhamos, se quiserem, que se é muito abastado em casa e se vive à maneira de um rei: se a isso se retirar a alegria, o que resta eu não o compraria a um

homem pelo preço da sombra do fumo, em comparação com a felicidade. (vv. 1161-1171)

Este o comentário que precede a narrativa de todas as perdas que o rei somou naquele dia: de uma esperança de perdão que o suicídio de Antígona condenou para sempre, da vida do filho, depois de lhe ter perdido o repeito e a afeição, do apoio de Eurídice, que, em consequência há-de partir, ela também como um último raio de luz que se fecha na treva de que os deuses cobriram os dias de Creonte. A partir de agora, o seu castigo principal será viver. Em Dantas, o relato dos acontecimentos trazido por Egéon funciona como uma novidade que lhe é transmitida ao mesmo tempo que se torna pública. O confronto com as mortes que causou é adiado e indirecto, mas colhe-o entre a multidão de todos aqueles que foi conquistando como inimigos. Assim, ao pretender abeirar-se das vítimas, seguindo os passos do seu antecessor, Creonte é um homem só, que ninguém se dispõe a acompanhar. E quando regressa, exibindo nos braços o corpo da sua vítima, seguem-no os apupos de uma multidão, que o renega e apedreja. Espera-o no palácio Eurídice, a mãe privada do filho, mas também o dedo da condenação contra o rei e o pai louco. E a condenação final, do homem destronado que se afasta de todos, exibindo no pulso as grilhetas que quisera impor à sua vítima, essa não depende de um Creonte que voluntariamente alia à dos deuses a sua própria sentença; essa são os homens em sua volta que lhe atiram em rosto, cercando-o de todos os dedos apontados em sinal de desprezo.

Resumo: Composta em 1946 para servir projectos dramáticos da Companhia concessionária do Teatro Nacional D. Maria II — a Companhia Rey Colaço-Robles Monteiro — a *Antígona* de Dantas valoriza o sentido político subjacente ao modelo sofoclíano, expresso num esquema estrutural em boa parte fiel à mesma fonte. Mas, para além deste modelo directo, há, do teatro clássico e do mito tebano, outras tonalidades de expressão igualmente familiar.

Palavras-chave: *Antígona*, dramaturgia portuguesa, *polis / oikos*, silêncio dramático, sacrifício.

Júlio Dantas's *Antígona* — a return to Sophocles' model

Abstract: Composed in 1946 as part of the dramatic projects of the concessionaire company of the D. Maria II National Theatre — the Rey Colaço-Robles Monteiro company — Dantas's *Antígona* highlights the political meaning underlying Sophocles' model, choosing to express it in terms of a structural pattern that draws largely from the original source. However, apart from this immediate model, there are some other familiar tones of expression inspired by the classical drama and the myth of Thebes.

Keywords: *Antígona*, Portuguese drama, *polis / oikos*, dramatic silence, sacrifice.

L'*Antigone* de Júlio Dantas — Un retour au modèle sophocléen

Résumé: Composée en 1946 dans le cadre de projets dramatiques de la Compagnie sociétaire du Théâtre National D. Maria II — la Compagnie Rey Colaço-Robles Monteiro —, l'*Antigone* de Dantas rehausse le sens politique sous-jacent au modèle sophocléen, exprimé en un schéma structural qui se maintient, en grande partie, fidèle à la source. Mais, si l'influence sophocléenne est évidente, il n'en est pas moins vrai que d'autres tonalités d'expression nous sont également familières et nous renvoient à d'autres sources du théâtre classique et au mythe thébain.

Mots-clé: *Antigone*, dramaturgie portugaise, *polis / oikos*, silence dramatique, sacrifice.

La *Antígona* de Júlio Dantas — Regreso al modelo sofoclíano

Resumen: Compuesta en 1946 para su utilización en los proyectos dramáticos de la Compañía concesionaria del Teatro Nacional D. Maria II — la Compañía Rey Colaço-Robles Monteiro —, la *Antígona* de Dantas enfatiza el sentido político que subyace en el modelo sofoclíano, expresado en un esquema estructural fiel, en gran parte, a la misma

fuelle. Sin embargo, aparte de este modelo directo, se encuentran otras tonalidades del teatro clásico y del mito tebano de expresión igualmente familiar.

Palabras clave: Antígona, dramaturgia portuguesa, *polis/oikos*, silencio dramático, sacrificio.

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 (Coimbra⁵1998) 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 Polinices. 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 gigantesco, fulminados por Zeus¹³. Ora, o espectáculo do raio de Zeus que atinge o carvalho serve de comparação à queda de Heitor, ferido por Ájax, 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 dos deuses”¹⁸, embora estejam presentes, sob uma forma alterada, na cena de confronto entre Creonte e Antígona, denunciavam-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 proibem 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 perseguiu; 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 fraticida 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 contracena. 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.

A *Antígona* de António Pedro: liberdades de uma glosa *

CARLOS MORAIS

Universidade de Aveiro

1.º Velho: [Esta é] a tragédia da liberdade.

António Pedro, *Antígona*
(glosa nova da tragédia de Sófocles), p. 261¹

1. Introdução

Longos, de quase meio século, foram, como lapidarmente sintetizou Sophia de Mello Breyner Andresen², a “noite” e o “silêncio” que, na história recente de Portugal, submergiram a livre expressão de pensamento e maniataram por completo a consciente acção política, entendida aqui no seu sentido etimológico — o mais nobre do termo.

Alicerçando o seu poder em mecanismos arbitrariamente repressivos e no medo, muitas vezes pela violentação do foro íntimo da consciência individual, o regime totalitário, instaurado em 28 de Maio de 1926, soube perpetuar-se no poder até 25 de Abril de 1974, mercê também de uma capacidade de se adaptar, ainda que superficial e aparentemente, às circunstâncias e conjunturas políticas que se lhe depararam durante essas atribuladas décadas. Simples metamorfoses, porém, que não alteraram em nada

* Cumpre-nos agradecer à Senhora Prof. Doutora M. H. Rocha Pereira todas as informações e sugestões que nos forneceu ao longo da elaboração deste estudo que apresentámos no III Colóquio Clássico, na Universidade de Aveiro, a 23 de Abril de 1999.

¹ Seguimos o texto publicado numa co-edição da Imprensa Nacional-Casa da Moeda/Biblioteca Nacional, prefaciada por Luiz Francisco Rebello: António Pedro, *Teatro Completo* (Lisboa 1981) 255-330. Escrita em Moledo do Minho e concluída a 20 de Novembro de 1953, esta peça foi publicada pela primeira vez pelo Círculo de Cultura Teatral do Porto, em 1957 (?).

² “25 de Abril”, *Obra Poética III* (Lisboa 1996) 195.

a essência do regime, nem sequer os aspectos fundamentais de toda a sua política.

Uma dessas «mudanças invisíveis», como lhes chama Fernando Rosas³, ocorreu quando o Velho Continente saía dos horrores da 2.^a Grande Guerra, onde havíamos participado com a nossa, por vezes ambígua, «neutralidade colaborante»⁴. Com a vitória dos aliados, o regime salazarista, para «sobreviver à “vaga de fundo democrático” que percorria a Europa»⁵ e se adaptar à nova ordem estabelecida, iniciou um processo superficial de relativa abertura e de «diversificação do regime»⁶. Durante quatro escassos anos, houve «um certo abrandamento do autoritarismo repressivo e do monopolismo político»⁷. Era (ou parecia ser) propícia a atmosfera para rupturas e renovações nos mais diversos domínios. De imediato, timoratas acções de carácter político e cultural sucederam-se a intentar quebrar o fundo e aterrador “silêncio”.

2. António Pedro: homem de teatro completo

Regressado de Londres, onde durante os dois últimos anos da guerra fora, como jornalista, a voz livre de Portugal aos microfones da BBC, António Pedro, um espírito polifacetado e inquietamente insatisfeito e “dilettante”, com multímota actividade criativa nos mais diversos domínios das artes (desenho, pintura, escultura e cerâmica) e das letras (romance, poesia, ensaio, crítica e dramaturgia), aproveitando este clima de aparente liberalização, decidiu empreender uma renovação, que considerava necessária, do teatro e da sua linguagem e estafadas práticas. É que, na sua opinião, o que, neste domínio, se tinha feito nos anos precedentes era tudo «quanto [era] possível, e [parecia] impossível, para se esquecer o que o teatro é»⁸. Teatro, escreve ainda, anos mais tarde, em 1955, era coisa que infelizmente não havia. O que havia

³ *História de Portugal* (direcção de José Mattoso). VII: *O Estado Novo* (Lisboa 1994) 419.

⁴ Fernando Rosas (coord.), *Nova História de Portugal* (direcção de Joel Serrão e A. H. Oliveira Marques). XII: *Portugal e o Estado Novo (1930-1960)* (Lisboa 1990) 52.

⁵ Fernando Rosas (Lisboa 1990) 57.

⁶ Manuel Braga da Cruz, *O Partido e o Estado no Salazarismo* (Lisboa 1988) 38 e 42-43.

⁷ Manuel Braga da Cruz (Lisboa 1988) 42.

⁸ *O Teatro e os seus problemas* (Lisboa s.d.) 10. Este pequeno ensaio de estética teatral, o n.º 2 de “Cadernos dum amador de Teatro”, foi apresentado pela primeira vez numa conferência realizada no Clube dos Fenianos do Porto, a 24 de Maio de 1950.

— prossegue — era «alguma vergonha de o não ter, algumas tentativas orientadas, bem e mal, no sentido de modificar essa situação»⁹, entre as quais incluía as suas.

Mais de um século depois, implícito estava nestas palavras o ainda actual e sentencioso pensamento — quase anátema — de Almeida Garrett, inscrito na introdução de *Um Auto de Gil Vicente*, que procurava justificar a causa da «esterilidade dramática (...) em um povo de tanto engenho» noutros ramos da literatura:

*O teatro é um grande meio de civilização, mas não prospera onde a não há. Não têm procura os seus produtos enquanto o gosto não forma os hábitos e com eles a necessidade. Para principiar, pois, é mister criar um mercado factício. (...) Depois de criar o gosto público, o gosto público sustenta o teatro*¹⁰.

Um “homem de teatro” como António Pedro não podia deixar de relembrar e de subscrever estas palavras. Para ele também, texto dramático que não fosse para representar era um «capricho desnecessário do autor»¹¹ e o que não tivesse procura e «nascesse [apenas] para as bibliotecas [era] uma monstrosidade semelhante à duma maternidade que [ajuda] os meninos a virem a este mundo para os meter a seguir em frascos de fenol»¹².

Consciente disto, António Pedro, na esteira de Garrett, cuidou, desde logo, nas suas primeiras experiências como encenador, em Lisboa, ora no grupo teatral “Companheiros do Pátio das Comédias” ora na “Companhia Teatro do Ginásio”, de criar o tal “gosto público” que suscitasse o hábito e,

⁹ “Falar por falar”, in Costa Barreto (org.), *Estrada Larga. Antologia dos números especiais, relativos a um lustro, do suplemento “Cultura e Arte” de “O Comércio do Porto”*, vol. 2 (Porto s.d.) 371.

¹⁰ *Um Auto de Gil Vicente* (Porto 1991) 7-8. Esta afirmação de Garrett é glosada também por António Pedro, no seu ensaio *O Teatro e os seus problemas* (Lisboa s.d.: 18, n. 1), onde escreve que o teatro é uma «arte sem a qual um povo se inferioriza».

¹¹ *O teatro e os seus problemas* (Lisboa s.d.) 34. A completar este seu pensamento, António Pedro afirma, logo de seguida, que «só depois de encenada e representada a obra teatral se realizou. Até aí é literatura; só a partir daí como teatro se pode considerar».

De facto, só em palco — através de um fluxo magnético que dimana do texto e une autor, encenador, actor e espectador — o teatro potencia todas as suas virtualidades dramáticas, patéticas e psicagógicas, uma vez que só o último elo da cadeia — o espectador — pode assimilar e interpretar todos os signos acústicos e, sobretudo, visuais contidos no drama. A este propósito, veja-se a ‘introdução’ ao nosso estudo “A função dramática dos metros recitativos no *Filoctetes*”, *Humanitas* 45 (1993) 17-20, especialmente p. 19 e nota 7, onde se evidencia a importância da vertente espectacular (ὀψις) na concretização do texto dramático (λέξις) como fenómeno artístico. Cf. *infra*, nota 21.

¹² “Falar por falar”, in Costa Barreto (org.), op. cit., 371.

com ele, a necessidade de uma intensa e renovada actividade teatral. Não foi, porém, bem sucedido. Insatisfeito e incompreendido, não só pelos sectores mais conservadores, como também pelos dissidentes do grupo surrealista a que pertencia¹³, afasta-se da nauseabunda vida cultural lisboeta, em 1951, para o seu exílio de Moledo do Minho, em busca de uma felicidade possível, quando sobre a cena política havia caído já uma “cortina de chumbo”. Breve — diríamos antes, ilusório — fora aquele ténue fio de luz que recortara o meio da noite e que, por instantes, iluminara os espíritos sedentos do “dia inteiro e limpo”¹⁴. O salazarismo retomara um «certo arreganho político e ideológico», enquanto a oposição, controlada pela polícia política e pela censura, recuara e se remetera a um silêncio defensivo¹⁵.

Não obstante a coincidência temporal, o afastamento de António Pedro não significou nunca renúncia a ideais ou recuo defensivo, muito menos a desistência do projecto que traçara para a renovação do teatro em Portugal. Se assim não fosse, não teria respondido afirmativamente e sem hesitações ao convite do recém-fundado Círculo de Cultura Teatral do Porto para assumir a direcção artística do seu Teatro Experimental (TEP)¹⁶. E muito embora o tenha

¹³ Sobre a actividade e produção surrealista de António Pedro, veja-se Maria de Fátima Marinho, *O Surrealismo em Portugal* (Lisboa 1987) 11-121 e, sobretudo, 187-200 e 569-616; e Maria de Fátima Lory Ferreira, «*As Palavras e os Dias*» de António Pedro: 1906-1966 (Lisboa 1996) 6-94. Esta autora dedica também um capítulo à actividade teatral de António Pedro (II. 1950-1966: O Teatro: ofício mágico de transposição sensível, pp. 95-128), sendo algumas destas páginas (120-128) reservadas ao estudo comparativo da *Antígona* do dramaturgo português com a de Sófocles.

¹⁴ Sophia de Mello Breyner Andresen, “25 de Abril”, *Obra Poética III* (Lisboa 1991) 195.

¹⁵ Fernando Rosas (coord.) et alii, *História de Portugal* (direcção de José Mattoso). VII: *O Estado Novo* (Lisboa 1994) 503. Na opinião dos autores deste volume, «a partir de 1949 (...), o Estado Novo retomara o pleno controle da situação política interna. A derrota e desarticulação das oposições, no rescaldo da crise dos anos 40, a recomposição da unidade relativa no seio do regime e os efeitos nacionais do ambiente da “guerra fria” tinham restituído ao País a modorra cinzenta e, à superfície, quase depolitizada de uma vida sem surpresas. (...) Eram os “anos de chumbo”» (p. 503).

¹⁶ Sobre o papel de António Pedro na formação e consolidação do Teatro Experimental do Porto, vide Alexandre Babo, “António Pedro, um criador dramático”, in Costa Barreto (org.), op. cit., 443-447; Maria de Fátima Lory Ferreira (Lisboa 1996) 112-119; e ainda Carlos Porto, *O TEP e o teatro em Portugal. Histórias e imagens* (Porto 1997), *maxime* o «segundo acto: com António Pedro», 47-141. Quanto à importância dos grupos de teatro experimental e também universitário e independente para a renovação estética do teatro em Portugal, veja-se Correia Alves, “Teatros experimentais”, in Costa Barreto (org.), op. cit., 437-442; Luiz Francisco Rebello, *Teatro Moderno*, 2.^a ed. (Lisboa 1964) 498-500; Carlos Porto, “Do teatro tradicional ao teatro independente”, in António

feito, conforme confessa, com aquela teimosia «que leva os vagabundos de vocação a persistir num caminho apenas por ser caminho e não porque se saiba aonde pode levar»¹⁷, a senda trilhada, a partir de então, levou-o definitivamente ao encontro do «homem de teatro completo» que foi¹⁸. Ao longo de dez anos (1953-1962), de forma sempre empenhada, moldou actores, desenhou figurinos, pintou cenários, arquitectou espectáculos sempre a pensar na formação de um público que, sobretudo no Porto, desde a primeira hora, se lhe revelou fiel e, cúmplice e participante, sustentou a necessidade das suas propostas cénicas. Como afirma Luiz Francisco Rebello, «o poeta e o pintor que nele nunca deixaram de habitar deram-se as mãos para construir uma sucessão de espectáculos que marcaram uma data, quase todos eles, na história do nosso teatro contemporâneo»¹⁹.

Mas a confluência e a plena orquestração de todas as artes num só espectáculo conseguiu-a com a sua *Antígona*, uma *glosa nova* (em três actos e um prólogo) *da tragédia de Sófocles*, escrita expressamente para o TEP e levada à cena do Teatro de S. João, a 18 de Fevereiro de 1954²⁰. Qual tragediógrafo da Atenas do séc. V a. C., António Pedro, a um tempo ποιητής e τραγωιδιδασκαλος, foi o responsável não só pelo *texto teatral* ou *espectacular* (ὄψις), aquele que só pode ser totalmente apreendido pelo espectador no acto de representação, como ainda pelo *texto dramático* (λέξις), o que integra os códigos que pertencem ao domínio estrito da literatura²¹.

Reis (dir.), *Portugal Contemporâneo*, vol. V (Lisboa 1989) 285-290; e José Oliveira Barata, *História do Teatro Português* (Lisboa 1991) 351 e 361.

¹⁷ “Falar por falar”, in Costa Barreto (org.), op. cit., 371.

¹⁸ Cf. o prefácio de Luiz Francisco Rebello ao já citado livro (*supra*, nota 1) António Pedro, *Teatro Completo* (Lisboa 1982) 10. Citado, a partir de agora, como “Prefácio”.

¹⁹ Luiz Francisco Rebello, “Prefácio”, 14.

²⁰ Sobre esta representação (2.º espectáculo do TEP) e sua reposição, quase três anos depois (7.º espectáculo, estreado em 16. 11. 1956), veja-se a notícia por nós elaborada em Maria de Fátima Sousa e Silva (coord.), *Representações de Teatro Clássico no Portugal Contemporâneo* (Lisboa 1998) 59-62. Nas pp. 63-70 deste volume, encontram-se inventariadas outras encenações desta glosa de António Pedro, às quais se deve acrescentar uma outra incluída no vol. II (Lisboa 2001) 65-66.

²¹ Para a definição destes dois conceitos (‘texto teatral’ e ‘texto dramático’) que traduzem as duas vertentes do fenómeno teatral, que não se excluem nem se sobrepõem, vide V. M. Aguiar e Silva, *Teoria da Literatura*, 8.ª ed. (Coimbra 1993) 604-624. Os termos gregos — dois dos seis elementos que, segundo Aristóteles, constituem o teatro grego — encontram-se explicados em *Po.* 1450 a 7-10; e 1450 b 13-19. Sobre esta matéria, veja-se o que dizemos *supra*, nota 11.

3. *Antígona*: liberdade e liberdades de um “palimpsesto”

O fascínio por este tema do *corpus* sofocliano conhecido não foi casual, muito menos inocente. Ainda que, em carta autobiográfica datada de 16 de Outubro de 1955, afirme que não é político e que «a política é a única coisa para que não [lhe] sobra tempo»²², e considere ainda, no programa da 1.ª representação, que esta é uma «peça de amor», é iniludível o conteúdo político que a esta tragédia quis imprimir, quando, no prólogo, fez dizer aos Velhos do Coro (pp. 260-261):

- 3.º Velho: [*Esta é*] a tragédia de quem se recusa a obedecer à lei em nome duma lei que é superior aos homens.
 2.º Velho: Que é superior às circunstâncias em que os homens fazem certas leis.
 1.º Velho: A tragédia da liberdade.

3.1. Da liberdade

Aproveitando a intemporal retórica de protesto e de liberdade que, no original grego, ressalta dos conflitos que movimentam a acção²³, o dramaturgo português repetiu, inovando, fórmulas já exploradas, entre outros, por António Sérgio²⁴, em 1930, pouco depois da instauração da ditadura, e por Anouilh, em França, aquando da ocupação ‘nazi’²⁵.

²² Vide pp. 18-19 do opúsculo de homenagem póstuma a António Pedro, promovida pela Embaixada de Cabo Verde, em Julho de 1987.

²³ A fim de contextualizar politicamente a peça sofocliana, R. G. Lewis (“An Alternative Date for Sophocles’ *Antigone*”, *GRBS* 29 (1988) 35-50) propõe uma nova data — 438 a. C. — para a sua encenação. Desta forma, em sua opinião, poderia o público, que presenciou a representação da tragédia, vislumbrar uma crítica velada ao facto de, após a Guerra de Samos, os soldados do inimigo terem ficado insepultos, tal como acontecera a Polínicos e aos seus homens.

Também V. Ehrenberg (*Sophocles and Pericles* (Oxford 1954) 105 sqq. e 173 sqq.) encontra, na peça, alusões a Péricles e à sua conduta política, no que é contestado por J. C. Kamerbeek (*The Plays of Sophocles. III: Antigone* (Leiden 1978) 6 e 39).

²⁴ *Antígona* (Porto 1930). Nesta peça que ficou para o “fenol das bibliotecas” (não temos notícia da sua representação), António Sérgio, a viver os primórdios da ditadura, actualizou politicamente o tema sofocliano, quando, e.g., pôs na boca de Antígona estas palavras: *a subserviência do grande número é que torna possível o despotismo. Tens os censores; tens as masmorras; tens espiões. Só se pode dizer o que bem te apraz* (p. 55). Cf. o nosso estudo “A *Antígona* de António Sérgio: ‘um estudo social em forma dialogada’”, *supra* pp. 13-38 (com ligeiras alterações, este ensaio reproduz o que foi publicado em *Agora* 3 (2001) 111-138).

²⁵ *Antigone* (Paris 1942). Nesta tragédia, levada à cena pela primeira vez no *Théâtre de l’Atelier*, Antígona, ao rebelar-se contra o poder despótico e arbitrário de Creonte com um repetido e decidido “non”, interpretava o pulsar da resistência francesa. Entre nós, esta

Em tempos de cinzentismo e de modorra acomodatória, intentava António Pedro, com este 2.º espectáculo do TEP, agitar a consciência crítica e o empenhamento cívico dos espectadores que compartilhavam naquele «milagre da transposição de toda a obra de arte» — assim é definido o teatro pelo Encenador —, em que «os poetas falam pela nossa boca, que é a dos actores, uma linguagem que nos serve, e a esses sentimentos, melhor que a nossa própria voz». Uma «convenção admirável» que consente que passemos «a viver outra vida, que é a da poesia, em que a nossa se esclarece e se ilumina» (pp. 257-258)²⁶.

Tal como na tragédia sofocliana, Creonte surge com os contornos nítidos de um tirano que arbitrariamente se arroga o direito, como afirma Antígona, de «falar quando [lhe] apetece e não deixar nunca falar quem tem argumentos para [lhe] opor» (p. 296 ~ vv. 506-507)²⁷. Por todo o lado vislumbra traidores que se corrompem por dinheiro (p. 277 ~ vv. 221-222) e murmuram contra si, nas «alfurjas da cidade» (p. 283). Conspirações várias que entrevê implícitas nas palavras do Coro, quando este sugere ter sido obra dos deuses a parcial inumação de Polínicos (pp. 282-283 ~ vv. 280-314), no olhar de Isménia que traz a «marca da convivência» (p. 296 ~ vv. 489-492) e nos augúrios de Tirésias, que considera desonestos e cúpidos (pp. 317-318 ~ vv. 1033--1047). Porque teme, infunde, em sua defesa, o temor entre os cidadãos. Assim, para impedir que afrontem as suas ordens e transgridam o édito (p. 277 ~ vv. 215-217), povoa a cidade de uma polícia subserviente que,

“pièce noire” de Anouilh foi por diversas vezes representada, durante a ditadura, ora a partir do original francês ora da tradução portuguesa de Manuel Breda Simões. Cf. Maria de Fátima Sousa e Silva (coord.), op. cit., vol. I: 45-53; vol. II: 48-54.

Para uma visão de conjunto do tratamento do tema de Antígona nas literaturas ocidentais, nas suas mais variadas vertentes, entre as quais a política, vide Simone Fraisse, *Le mythe d' Antigone* (Paris 1974) e George Steiner, *Antígonas* (trad. port.: Lisboa 1995).

²⁶ Poucos anos antes, em *O Teatro e a sua Verdade*, uma conferência proferida no Instituto Superior Técnico de Lisboa, a 31 de Março de 1950, e publicada depois em “Cadernos dum Amador de Teatro”, n.º 1 (Lisboa s.d.), António Pedro definira teatro como «um ofício mágico de transposição sensível» (p. 14), «uma transposição da realidade realizada por meios convencionais aceites em frente dum público» (p. 18). A este propósito, vide ainda, do autor, o *Pequeno Tratado de Encenação* (Porto 1962) 37.

²⁷ Será este o critério que utilizaremos, sempre que confrontarmos passos da *Antígona* de A. Pedro com a de Sófocles: o número de página remete para a obra portuguesa e o dos versos para a tragédia grega, significando o sinal [~] “corresponde a”.

como afirma um dos Velhos do Coro, não precisava de ser inteligente, mas apenas «[má] como as ratoeiras» (p. 290).

Não obstante declarar-se defensor da *polis* e colocar os interesses da comunidade acima de tudo, o divórcio entre o seu poder e os cidadãos é total²⁸. Autista e autoritário, faz coincidir — e confunde até — a justiça e a lei da cidade com a sua própria vontade²⁹. Insensível e surdo às críticas que, em surdina, se ouvem por todo o lado, cai na injustiça, como afirma Hémon, «pela cegueira de ter razão» (p. 311). Inflexível e obstinado, persiste na convicção de possuir a verdade absoluta:

Creonte: Nada me fará mudar os decretos que publiquei. (...) Sei que estou na verdade (pp. 318-319).

Do outro lado deste poder estão Isménia e Antígona, «os dois modos de sofrer a tirania» (p. 261) e de viver a ausência de liberdade³⁰. A primeira representa o pensamento e o comportamento da generalidade dos cidadãos que, apesar de não concordarem com este iníquo e despótico exercício do poder, por temor, se acomodam ao cinzentismo acrítico, renunciando ao confronto e à contestação. Considera Isménia um acto de loucura forçar o destino que apenas lhes reservou «amargura e angústia» (p. 270) e empreender uma acção que excede as suas míseras forças de mulher (p. 272 ~ vv. 61-62). Já para Antígona, a sua condição feminina não constitui obstáculo. Em obediência ao

²⁸ Este exercício distante e autoritário do poder — intemporal, porque típico de qualquer tirano — já se encontrava na *Antígona* de Sófocles. Sobre esta matéria, veja-se o estudo de Jorge Deserto, “Creonte e o exercício do poder”, *Revista da Faculdade de Letras do Porto — Línguas e Literaturas* 14 (1997) 467-486.

²⁹ Dirigindo-se ao soldado que trouxera a notícia da inumação de Polínicos, ou seja, da transgressão do ‘seu’ édito, Creonte vocifera: *Com culpa provada ou sem culpa provada tem que haver um culpado, tem que haver muitos culpados no crime de desobediência que acaba de cometer-se. Se não houver um culpado, sereis vós que tendes culpa! (...) Sereis todos enforcados se, até hoje ao anoitecer, não trouxerdes à presença da minha justiça quem se atreveu a desrespeitar a minha lei* (p. 283).

³⁰ Não incluímos Hémon neste triângulo conflituoso, por considerarmos que ele, só depois de saber da sorte de Antígona, se associa à causa por ela defendida. Só então, mais por amor do que por convicção, o jovem define, perante o pai, a sua posição no conflito, fazendo sua a “culpa” da amada: *Esse amor não me cega. Ilumina. Se Antígona pecou por honrar a memória dos seus, eu peço pela mesma culpa!* (p. 311). Nesta altura, adquirem significação plena as palavras proferidas no prólogo pelo Encenador, segundo as quais o jovem Príncipe simbolizava «a justiça pelo amor» (p. 261).

No original grego, Hémon, nunca declarando abertamente o seu amor por Antígona, procura sempre falar em nome da razão (cf. *infra*, p. 97 e nota 44; e vv. 683-757). Acaba, no entanto, por se trair, no preciso momento em que sai desvairado de cena, dizendo que jamais aceitará assistir à morte de Antígona (cf. vv. 762-765).

dever e à consciência (pp. 270, 292 e 294), assume, logo de início, o desafio que eleva ao limite extremo do impossível. Conforme desabridamente proclama, «só o impossível é que vale a pena» (p. 271 ~ vv. 90-92), pelo que considera ser preferível «morrer em fé» (p. 272 ~ v. 97), ou seja, na defesa convicta de princípios universais e justos, a que ninguém pode anular a validade (p. 293 ~ vv. 453-457), «do que vegetar na desesperança» (p. 272). O medo não faz parte do seu vocabulário. Medo, para si, é vergonha (p. 297). Por isso, inflexível e dura como o pai (p. 295 ~ vv. 471-472), apoiada na força da razão (pp. 295 e 296), com a qual, em consciência, está o povo de Tebas (p. 296), Antígona, sem vacilar, e numa dialéctica entre a intimidade e o empenhamento, rebela-se simultaneamente contra o medo de Isménia e do que ela representa e contra a ordem injusta e prepotente de Creonte. E, já no auge do conflito, intrépida e abnegadamente, sacrifica-se (sem ódio, porque nasceu para o amor³¹) pelos valores em que acredita. Era o único caminho que enxergava para poder alcançar, sem concessões, a sua liberdade:

*Antígona: Manda que os teus carrascos exerçam sobre o meu corpo as sevícias
que não podes contra a razão que me assiste! (p. 296).*

Sob a “máscara grega” ocultava, assim, António Pedro um abafado grito de revolta contra o totalitarismo do Estado Novo e expressava subrepticamente um ansiado desejo de justiça e de liberdade. Com a “máscara grega” ludibriava a apertada vigilância de uma, muitas vezes, arbitrária censura e de uma polícia política, tal como a da peça, «[má] como as ratoeiras» (p. 290). Por momentos, o espectador, através de uma admirável convenção “encantatória”, passava a viver uma outra vida — a da poesia — em que a sua se esclarecia e se iluminava (p. 258).

De novo, a luz. Um fugaz fio de luz a recortar a longa e silenciosa noite...

3.2. Das liberdades

Mas este “palimpsesto”, que deixa quase sempre transparecer, como temos visto, o texto sofocliano, não esgota a sua capacidade inventiva na expressão deste sonho de liberdade. Outras liberdades, ao nível estético, estrutural e funcional transparecem do confronto com o original. Servindo-se

³¹ Cf. p. 298 ~ v. 523.

de «uma linguagem a um tempo plástica e poética, dramaticamente funcional»³², António Pedro construiu um prólogo esteticamente diferente e original, introduziu duas novas personagens (o Encenador e Artemísia)³³ e simplificou o Coro em termos de linguagem e do número de coreutas.

O prólogo, embora dialogado como o de Sófocles, não contém, no entanto, como aquele, tão elaboradas, a alusão e a sugestão ao essencialmente dramático que se irá desenvolver e clarificar ao longo da peça³⁴. É, antes, um prólogo expositivo, didascálico e metateatral.

Em cena, não estão Antígona e Ismena, mas o Encenador, essa outra face do autor, que contracena com elementos do “corpo técnico” (o Chefe Maquinista e o Electricista) e ainda com o Coro e com Artemísia. Na linha de Pirandello, este prólogo é um «manifesto do teatro como acção»³⁵, um diálogo crítico sobre o funcionamento do espectáculo teatral, uma desarticulação analítica da máquina representativa, onde se dá voz a personagens “transteatrais” que pertencem à infra-estrutura da produção dramática³⁶. Com apurado sentido de convenção teatral, António Pedro, tal como o dramaturgo siciliano, combina em palco ilusão e realidade³⁷.

À vista do auditório, todas estas personagens, sob a batuta do Encenador, operam esse «milagre de transposição» (p. 257), numa cena que não é outra coisa senão, como aí se diz, «o dispêndio de tempo necessário à preparação do espectador para aceitar uma sequência de acontecimentos

³² Luiz Francisco Rebello, “Prefácio”, 23.

³³ Pela sua reduzida importância dramática, não incluímos neste número de novas personagens criadas por António Pedro figuras como o Electricista e o Chefe Maquinista, elementos do “corpo técnico”, ou o Pregoeiro, que substitui Creonte no anúncio do édito à cidade.

³⁴ Cf. A. O. Hulton, “The Prologues of Sophocles”, *G&R* 16 (1969) 49-59. Para este autor, «the apprehensive start of the *Antigone*, with its presentiment of yet further ‘ills bequeathed by Oedipus’, already suggests a tragic issue» (p. 58).

³⁵ Urbano Tavares Rodrigues, *Noites de teatro* (Lisboa 1961) 153.

³⁶ Cf. G. Genot, *Pirandello* (Paris 1970) 131-137. Vide ainda a este propósito, Guy Dumur, *Le Théâtre de Pirandello* (Paris 1967); G. Bosetti, *Pirandello* (Paris 1971); e Jean-Michel Gardair, *Pirandello: Fantasmies et logique du double* (Paris 1972).

³⁷ A influência de Pirandello em António Pedro era já visível, de forma ainda mais vincada, nas duas primeiras peças da sua produção dramática: a “comédia em um acto” *Teatro*, cuja primeira versão foi escrita em francês (1934); e a “farsa quotidiana” *Desimaginação* (1937), uma peça (incompleta) escrita para um projecto teatral — o Teatro Diferente — que nunca chegou a concretizar-se. Vide António Pedro, *Teatro Completo* (Lisboa 1981) 41-155.

dramáticos com a lógica especial, particular, do teatro, em cujo clima se faz entrar» (p. 262). À medida que retocam e constroem o cenário e discutem aspectos técnicos e convencionais da encenação, situam a acção, expõem os antecedentes da intriga e, criticando a tradicional definição de personagem trágica³⁸, apresentam as figuras, bem como as suas respectivas funções na economia dramática (pp. 259-260). Por último, definem tragédia em geral — em termos que ecoam o pensamento helénico e aristotélico — como uma «acção que decorre entre um certo número de personagens que o poeta criou» (p. 259) e que «excede a medida quase sempre miserável do homem» (p. 263)³⁹; e também ainda esta tragédia em particular, conforme vimos já, como uma «tragédia da liberdade», em que «a justiça, mesmo, não chega a fazer-se: deseja-se apenas, depois de uma batalha de orgulho» (p. 261).

Figura central deste prólogo, o Encenador voltará a palco a meio do segundo acto para, em curto diálogo “metateatral”, contestar as considerações do Coro sobre o destino como personagem principal e motor de toda a acção dramática⁴⁰. Para ele, destino, tal como a fatalidade, não existe: somos nós que o «fabricamos pelas nossas mãos para uma alegria interior que, às vezes, é a de sofrer» (p. 301). Por isso, em seu entendimento, «cumprir um destino não é alegria nem é tristeza — é ser» (p. 301). Assim aconteceu com Prometeu e com Adão, figuras dos primórdios das culturas grega e judaico-cristã, que teceram as suas próprias tragédias. Assim acontecia com todos os que, em estreita empatia, participavam naquele espectáculo e no excesso próprio das suas personagens trágicas:

³⁸ À maneira de uma “parábase”, o Encenador, dirigindo-se ao público, redefine os contornos do que entende ser uma personagem trágica, contrariando, em parte, a secular tradição aristotélica (*Po.* 1449 b 10 e 24): *Quer a tradição que, na tragédia, as personagens tenham sangue real. É uma estupidez da tradição! Sangue diferente sim, é o que isso quer dizer. Sangue de personagem de tragédia é que eles precisam ter: um sangue circulando a um ritmo que lhes permita uma dicção exacta e uma nobreza de gestos que não se confunda com a banalidade* (p. 258).

³⁹ A actuação conflituosa e, por vezes, desmedida das personagens que urdem a acção dramática tem como fim, segundo pensamento expresso por A. Pedro em *O Teatro e a sua Verdade*, p. 28, «acordar no espectador uma vivência simpática, um *Einfühlung* em que [seja] satisfeita a fome de emoção extra-normal que é a razão por que se busca a contemplação da obra de arte».

⁴⁰ Este diálogo substitui o estásimo segundo da tragédia sofocliana, que trata o tema da maldição hereditária. Cf. *infra*, p. 98.

Encenador: O Creonte, a Antígona, a Ismênia de cada um de nós, está nessa fome que vamos tendo, a cada passo, de comer o pomo que foi negado a Adão (...) o desejo dum fruto que nos é vedado sem a possibilidade duma tragédia (p. 303).

Mas esta outra cena de pendor pirandelliano, de “teatro no teatro”, não cessa com estas cogitações do Encenador. A ‘criadinha’ Artemísia (repare-se na ressonância greco-latina do seu nome), uma personagem decorativa, típica da “comédia burguesa” — outra das liberdades desta glosa de A. Pedro —, aproveitando a presença em palco do Encenador, contesta o papel secundário que lhe haviam atribuído no prólogo: dar a primeira réplica a Antígona e, assim, criar «a expectativa necessária ao desenho dessa personagem principal» (p. 260), limpar o pó e bordar e ainda preparar a acção no começo de cada acto. Um desempenho acessório, de acordo com a sua condição servil, que não lhe deixava espaço para agir autonomamente nem expressar de forma espontânea os seus sentimentos. Pouquidade, admitida também pelo Encenador, para uma personagem jovem e bonita. Por isso, este, um pouco à maneira de Pirandello, liberta-a da estreiteza do seu papel, dando-lhe vida própria e autonomia de pensamento:

Encenador: E se achas pouco, como eu acho, o que chamas andar a saracotear-te, arranja um modo mais subtil de fazê-lo: pensa (p. 304).

A partir de então, altera-se radicalmente a importância de Artemísia na tessitura dramática. Assumindo de imediato o seu “novo” papel, é precisamente a pensar que a vamos encontrar logo na cena seguinte, olhando fixamente o quadro de uma formiga que transporta uma mosca de patas para o ar. Hémon, acabado de entrar, fica perplexo e confuso, tal como certamente todos os espectadores, sem perceber a simbologia que ela pretendia extrair daquele apólogo. Também não era fácil, convenhamos. Da consabida fábula 25 do livro IV de Fedro⁴¹, glosada posteriormente, entre outros, por La Fontaine (4. 3)⁴² e Monteiro Lobato⁴³, Artemísia aproveitava apenas, em função dos seus objectivos imediatos, não a moralidade, mas a caracterização dos dois animais:

⁴¹ Alice Brenot, *Phèdre. Fables* (Paris 1989) 73-74. Esta fábula, que é uma variação daqueloutra em que intervêm a formiga e a cigarra, tem a sua origem neste autor latino. Cf. Francisco Rodríguez Adrados, *Historia de la Fábula Greco-Latina* (Madrid 1979-1987) 542 (vol. I, 2), 153 (vol. II), 332 e 466 (vol. III). Nas palavras deste estudioso, esta é uma «fábula cínica a favor del πόνος o trabajo y contra la τρυφή o relajación» (p. 332, vol. III).

⁴² Jean-Pierre Collinet, *La Fontaine. Fables* (Paris 1991) 124-5 e 468.

⁴³ Monteiro Lobato, *Fábulas*, 24.^a ed. (S. Paulo 1972) 56.

a formiga, rústica e trabalhadora; a mosca, palaciana e que, até aos rigores do Inverno, sem esforço, tudo tinha. O arrevesado raciocínio surgia clarificado, logo de seguida, na boca da jovem: ela era a formiga que gostaria que ao Príncipe, a mosca daquele quadro, caíssem as asas para, assim, o poder levar consigo. Uma inesperada e inusitada declaração que desencadeia a imediata confissão de amor do aturdido jovem, não por ela, mas por Antígona já condenada, sem que ele o suspeitasse. Uma confissão que não aparece de forma tão explícita no texto sofocliano e que ele voltará a repetir, mais à frente, durante o debate que protagonizará com o pai⁴⁴:

Hémon: O coração não se reparte, ou não pode repartir-se quando se dá todo duma vez. Coração só temos um, e, quando o damos inteiro, o que sobra é fingimento. Não é isso o que me pedes nem aquilo que queria dar-te... Amo Antígona (p. 306).

Ofendida com a comiseração de Hémon que não lhe pode dar mais do que «uma amizade que se parece muito com a pena» (p. 306), nem por isso esmorece com esta primeira e frustrada intervenção, agora no papel, não tanto de ‘criadinha’, mas mais de jovem apaixonada. Muito pelo contrário. A sua actuação, no terceiro acto, investe-se também de significativa importância dramática. Substituindo-se ao mensageiro da peça sofocliana, é ela a portadora das notícias, primeiro, do auto-encarceramento de Hémon no mesmo túmulo de Antígona e, depois, do seu suicídio. Esta desgraça, confirmada também pelo punhal ensanguentado do jovem, que Artemísia traz para palco, vai desencadear duas cenas, ausentes no original, de rara intensidade plástica e patética⁴⁵: uma protagonizada por Eurídice que embala o punhal como se do filho se tratasse (p. 324); outra pela própria Artemísia que, apavorada, exhibe as suas mãos com o sangue já frio do jovem Príncipe que amara (pp. 326-327⁴⁶),

⁴⁴ Hémon: *Amo Antígona. Amo-a como se quer ao sopro da respiração, ao Sol que nos aquece o corpo e afasta do espírito os pesadelos da noite! Amo-a como à noite em que se sonha e o coração nos sobe pela leveza do ar. Amo-a como se quer quando se ama, e parece que nascem rosas pelos caminhos onde ela passa...* (p. 310). Cf. *supra*, nota 30.

⁴⁵ Para o crítico do *Diário do Norte* (19. 2. 1954) que assistiu à estreia do espectáculo, este quadro final do terceiro acto, recortado por dramáticos momentos de silêncio, revelava «com mais grandeza o artista plástico. (...) Rembrandt, o pintor flamengo, [parecia] estar ali presente num deslumbramento».

⁴⁶ Vide, em Júlio Gago (coord.), *Dalila Rocha. Homenagem no 45.º aniversário da sua estreia e do 1.º espectáculo do TEP* (Porto 1998: 9), a reprodução fotográfica desta memorável cena protagonizada por Dalila Rocha, na reposição da peça, em 16.11.1956. Ao confiar o papel de Artemísia a esta “estrela” do TEP, que na 1.ª encenação desta tragédia

perante o público e o Coro que, na sua última e plangente intervenção, lamenta a cadeia de catástrofes que acabara de se abater sobre a casa real de Tebas.

Esta última personagem — o Coro — oferece-nos, embora não tão marcadamente, a derradeira das liberdades da glosa de António Pedro.

Ainda que Artemísia (p. 291) e, depois, o Encenador (p. 304) afirmem que o Coro, constituído não por quinze mas por três Velhos de Tebas, não tem importância para a acção da peça, limitando-se apenas a comentá-la, o que se constata é que, à semelhança do original grego que comprova a consagrada asserção aristotélica⁴⁷, ele é uma personagem que participa coerente e activamente no entrecho dramático. Dialoga, opina, aconselha e recrimina e tem ainda intervenções de conjunto que, *grosso modo*, correspondem tematicamente a quase todas as odes corais sofoclianas⁴⁸. Dissemos quase todas, uma vez que o 5.º estásimo (vv. 1115-1154) é ignorado, enquanto o 2.º (vv. 582-625), que trata o motivo da maldição hereditária, é substituído pelo diálogo “metateatral” sobre o destino, por nós há pouco analisado⁴⁹. Os restantes quatro cantos líricos, livremente decalcados, emergem no texto de António Pedro que apresenta o mesmo e verosímil pendor reflexivo, de acordo, aliás, com a propecta idade dos membros do Coro: o párodo (vv. 100-162) onde se exulta pela paz alcançada com a vitória sobre Polinices (cf. pp. 273-275); o canto que celebra as superiores capacidades do Homem capaz de se organizar em sociedade (vv. 332-375)⁵⁰; a “ode do amor” e do seu irresistível

(1954; cf. *supra*, p. 89 e nota 20) dera voz à personagem Antígona, não estaria António Pedro a sublinhar a enorme importância dramática que atribuía a este quadro?

⁴⁷ *Poética* 1456 a 25-27: Καὶ τὸν χορὸν δὲ ἓνα δεῖ ὑπολαβεῖν τῶν ὑποκριτῶν, καὶ μῦθον εἶναι τοῦ ὅλου, καὶ συναγωνίζεσθαι μὴ ὥσπερ Εὐριπίδῃ ἀλλ’ ὥσπερ Σοφοκλεῖ (o Coro deve ser considerado como um dos actores, ser uma parte do todo e participar na acção, não como em Eurípides, mas como em Sófocles). Horácio, alguns séculos depois, expende opinião idêntica (*A. P.* 193-195).

⁴⁸ Para o estudo do Coro sofocliano, vide R. W. B. Burton, *The Chorus in Sophocles' Tragedies* (Oxford 1980) 85-137; C. P. Gardiner, *The Sophoclean Chorus* (Iowa City 1987) 81-97; e M. O. Pulquério, *Problemática da Tragédia Sofocliana* (Coimbra 2^a 1987) 35-53.

⁴⁹ Cf. *supra*, p. 95 e nota 40.

⁵⁰ O 1.º estásimo sofocliano distribui-se, na peça portuguesa, por duas distintas intervenções corais (pp. 278-279 e 284-286). Ao texto de António Pedro, que celebra também a superioridade do homem «capaz do sonho, da poesia e da música» e de «inventar os códigos e as leis», falta, contudo, o desenvolvimento das ideias contidas na 2.ª antístrofe (vv. 365-375), fundamentais para a exegese da peça sofocliana. A este propósito, vide M. H. Rocha Pereira, *Sófocles. Antígona* (Coimbra 1998) 24 sqq. e toda a bibliografia aí citada, que sistematiza as várias interpretações desta ode.

poder (vv. 781-801 ~ pp. 321-323); e, por último, o 4.º estásimo (vv. 944-987) que ilustra o caso de *Antígona* com o de outras figuras míticas (cf. pp. 327-328⁵¹).

Livrentemente diferentes, nos textos corais do dramaturgo português, são, no entanto, a linguagem, o ritmo e o estilo que austeramente asseguram a funcionalidade da actuação desta personagem colectiva, num teatro que se pretendia renovado. Do proscénio, que substitui a orquestra grega, os Velhos, em toada cantante, dizem breves trechos, constituídos por frases curtas, aqui e ali encadeadas, que trazem à memória ora a *antilabe* ora a *esticomitia* gregas⁵². Servindo-se ainda da repetição, que por vezes assume a forma de refrão, da simetria, da comparação e da imagem, e também de um ritmo basicamente ternário, com variações binárias, estes textos são dramaticamente impressionantes⁵³.

O Coro deste “palimpsesto” de António Pedro é, assim, inquestionavelmente, uma personagem participante, como em Sófocles, que comenta dialecticamente a acção e a vida humana⁵⁴. Faltou-lhe apenas a condenação (aqui transferida para Tirésias⁵⁵) da actuação desmedidamente obstinada do tirano Creonte que, ao longo daquela «batalha de orgulho», impediu, de forma iníqua, que *Antígona* livremente cumprisse uma lei eterna, superior à dos homens, «superior às circunstâncias em que os homens fazem certas leis» (pp. 260-261).

* * *

Liberdades de uma glosa, na construção livre e renovada de uma «tragédia da liberdade», em tempos de repressão e de censura. “Eles” certamente não sabiam que “máscara grega”, como diria António Gedeão, era sonho, o sonho que comanda a vida e «que sempre que um homem sonha o mundo pula e avança»⁵⁶.

⁵¹ No texto do dramaturgo português, a comparação, que se repete como um refrão, faz-se apenas com «Níobe, filha de Tântalo, à roda de quem as pedras cresceram como a hera» (p. 327).

⁵² A este propósito, veja-se o desempenho do Coro, nas pp. 321-323.

⁵³ Como exemplo, *vide* as intervenções corais das pp. 273-275 e, sobretudo, 284-286.

⁵⁴ Cf. Urbano Tavares Rodrigues (Lisboa 1961) 153.

⁵⁵ Cf. pp. 329-330.

⁵⁶ António Gedeão, *Poemas escolhidos* (Lisboa 1996) 14-16.

Vinte anos antes do 25 de Abril de 1974, António Pedro e todos os que com ele cumplicemente participaram na representação da *glosa nova da Antígona de Sófocles* viveram, então, por momentos, o sonho do...

*...dia inicial inteiro e limpo
onde emergimos da noite e do silêncio
e livres habitamos a substância do tempo*⁵⁷.

⁵⁷ Sophia de Mello Breyner Andresen, “25 de Abril”, *Obra Poética III* (Lisboa 1991) 195.

* * * * *

Resumo: Aproveitando a intemporal retórica de protesto que, no original sofociano, ressalta dos conflitos que movimentam toda a acção, António Pedro (1909-1966) construiu uma *Antígona* de iniludível conteúdo político. Efectivamente, sob a “máscara grega”, o dramaturgo português não só ocultou um abafado grito de revolta contra o totalitarismo do Estado Novo como ainda expressou subrepticamente um desejo de justiça e de liberdade, procurando, assim, despertar as consciências e concitar o empenhamento cívico dos espectadores que, na década de cinquenta, cumplicemente participaram nas representações desta sua *glosa nova da Antígona de Sófocles*.

Mas, conforme tentámos demonstrar ainda, este “palimpsesto” não esgotou a sua capacidade inventiva na expressão deste sonho de liberdade. Outras liberdades de cariz estético, estrutural e funcional transparecem do confronto com o original, mormente as que dizem respeito à construção de um prólogo didascálico e metateatral, de teor pirandelliano, à inclusão de novas personagens e à simplificação do Coro em termos de linguagem e do número de coreutas.

Palavras-chave: António Pedro, Sófocles, Pirandello, dramaturgia portuguesa, recepção do teatro grego, Estado Novo, totalitarismo e liberdade.

António Pedro's *Antígona*: the freedom of a gloss

Abstract: By taking advantage of the timeless rhetoric of protest that on Sophocles' original play stems from the conflicts that generate all the action, António Pedro (1909-1966) has composed an *Antígona* of unmistakable political content. In reality, under the “Greek mask”, the Portuguese playwright has not only concealed a stifled outcry against the totalitarian *Estado Novo*, but has also expressed in a subterranean way a prevalent longing for justice and freedom. He thus sought to awaken consciences and arouse the civic participation of the spectators that in the 50's have taken part as accomplices in the performances of his *new gloss of Sophocles' Antigone*.

However, as we have also attempted to show, this “palimpsest” hasn't worn out its inventive ability to express this aspiration for freedom. Other instances of aesthetic, structural and functional freedom become evident in comparison to the original, such as the construction of a meta-theatrical prologue of Pirandellian tones, the inclusion of new characters and the simplification of the choir both in terms of language and number of choristers.

Keywords: António Pedro, Sophocles, Pirandello, Portuguese drama, reception of Greek theatre, Estado Novo, totalitarianism and freedom.

L'*Antigone* de António Pedro: les libertés d'une glose

Résumé: Préservant l'intemporelle rhétorique de protestation qui, dans l'original sophocléen, naît des conflits qui meuvent toute l'action, António Pedro (1909-1966) construit une *Antigone* d'un insoupçonnable contenu politique. De fait, sous le "masque grec", le dramaturge portugais cache, non seulement, son cri étouffé de révolte contre le totalitarisme de l'Estado Novo (l'État Nouveau) mais il exprime aussi, subrepticement, son désir profond de justice et de liberté, cherchant, ainsi, à éveiller les consciences et à inciter à l'engagement civique les spectateurs des années 50 qui, de façon complice, participèrent aux représentations de sa *glose nouvelle* de l'*Antigone* de Sophocle.

Mais, comme nous avons également essayé de le démontrer, ce "palimpseste" n'épuisa nullement son esprit inventif dans l'expression de ce rêve de liberté. D'autres libertés, au niveau esthétique, structural et fonctionnel, sont immédiatement identifiées lors de la confrontation avec l'original, et, plus spécifiquement, celles qui se rapportent à la construction d'un prologue didascalique et méta-théâtral, à teneur pirandelléenne, à l'inclusion de nouveaux personnages et à la simplification du Chœur, relativement au langage et au nombre de choreutes.

Mots-clé: António Pedro, Sophocle, Pirandello, dramaturgie portugaise, réception du théâtre grec, Estado Novo (État Nouveau), totalitarisme et liberté.

La *Antígona* de António Pedro: libertades de una glosa

Resumen: Aprovechando la retórica intemporal de protesta que, en el original sofocliano, surge de los conflictos que desatan toda la acción, António Pedro (1909-1966) elaboró una *Antígona* de ineludible contenido político. En efecto, bajo la "máscara griega", el dramaturgo portugués no sólo ocultó un apagado grito de revuelta contra el totalitarismo del Estado Nuevo, sino que también expresó soterradamente un deseo de justicia y libertad, intentando así despertar las conciencias y provocar el compromiso cívico de los espectadores que, en la década de los cincuenta, participaron como cómplices en las representaciones de esta su *nueva glosa* de la *Antígona* de Sófocles.

Sin embargo, según hemos intentado demostrar, este "palimpsesto" no agotó su capacidad de inventiva en la expresión de este sueño de libertad. Otras libertades de índole estética, estructural y funcional se evidencian en el cotejo con el original, sobre todo las que se refieren a la construcción de un prólogo en función meta-teatral y de acotación, de características pirandellianas, a la inclusión de nuevos personajes y a la simplificación del Coro en términos de lenguaje y de número de coreutas.

Palabras clave: António Pedro, Sófocles, Pirandello, dramaturgia portuguesa, recepción del teatro griego, Estado Nuevo, totalitarismo y libertad.

Antígona, o fruto de uma cepa deformada.

Hélia Correia, Perdição

MARIA DE FÁTIMA SOUSA E SILVA

Universidade de Coimbra

A concepção inovadora de *Perdição* de Hélia Correia sugere, para além de um contraste evidente com o original, a conclusão da diversidade de leituras que as mesmas fontes proporcionam. Tudo é anticonvencional na produção de Hélia, embora uma leitura atenta do texto sofocliano seja indesmentível sob as novas opções. Mas quer na interpretação temática, como na arquitectura formal, cada pormenor é agora distinto. As informações prévias, que se constituem da lista das personagens e de um enunciado sobre os planos em que a acção se desenvolve, desde logo o anunciam. Ao nome de Antígona, como protagonista incontestada, sucede-se a menção da Ama de Antígona, de Eurídice e Isménia, relegados para depois os nomes de Hémon, Creonte e o das figuras menores do Criado, do Mensageiro e dos Guardas. O reforço da galeria feminina, acrescida de uma Ama de papel preponderante na peça, como o destaque que lhe é dado nesta listagem inicial, criam uma imediata sensação da preponderância deste elemento. Uma nova proporção parece estabelecida entre o masculino e o feminino, além de que a presença da Ama, no circuito mulheril que rodeia Antígona, deixa no ar um tom mais pessoal e íntimo a cercar a heroína; no texto, uma ambiguidade evidente na natureza desta figura, uma espécie de mão do destino ou *daimon*, ir-se-á consolidando. No fim do elenco anunciado, regista-se ainda a menção de Antígona e da Ama mortas, e de Tirésias. Da surpresa criada por esta síntese, se passa a uma necessária definição dos três planos da acção: o de

Tirésias, o adivinho e cego, muito velho, que preside e comenta os acontecimentos, longe do local da acção;

um pátio do palácio de Tebas e depois a sala do trono. Ai se desenrolam os diálogos dos vivos;

um campo de asfódelos na penumbra. As mortas devem atravessá-lo, perdendo cada vez mais a luz e a relação entre elas.

Uma palavra preambular merece ainda à autora a componente musical/coro:

um hino a Dioniso será entoado ao longo da peça, nas mudanças de cena, nos silêncios ou como fundo em certos diálogos.

Um simples voltar de página surpreenderá ainda o leitor com a própria disposição gráfica do texto, repartido em duas colunas, encimadas por duas legendas “Vivos”, Mortas”. Reservada a acção aos intervenientes vivos, naturalmente, às duas mulheres mortas competirá uma série de comentários breves, paralelos à acção, que descobrem, sob as palavras ditas ou as atitudes tomadas, ocultas intenções ou as interrogações que desvendam o próprio paradoxo de cada alma. São portanto, estas vozes dó além uma espécie de eco da consciência, que lê e interpreta para além da superfície das palavras ou dos actos e inspira hesitações ou conflitos psicológicos.

Também este texto conheceu a experiência da encenação e representação, quando em 1993 foi levado à cena pela Comuna Teatro de Pesquisa, sob a direcção de João Mota.

O tipo de análise cena a cena desconvém à criação livre de Hélia Correia. Talvez a valorização de certos fios temáticos ou de certas figuras se ajuste melhor ao efeito produzido pela peça. E o primeiro pensamento que parece impor-se é exactamente aquele que antagoniza as componentes masculina e feminina da acção, numa dicotomia paralela à oposição dos conceitos de *nomos* e *physis*. Naturalmente que este conflito era já claro em Sófocles, como S. Wiltshire¹ sintetiza em palavras felizes:

Com uma mulher por antagonista, Sófocles cria, de forma ainda mais dramática, aquilo que ao público ateniense do séc. V pareceria um conflito entre dois níveis diversos de ser humano, de dois sistemas éticos totalmente descontínuos.

Esta é uma polémica privilegiada por Hélia Correia e uma nota muito marcada, desde a abertura, pela intervenção do coro de Bacantes. Dioniso surge como o único poder divino da peça, representando a força da natureza e do instinto a que adere sem reservas a psicologia feminina. Dotada de uma natureza mais instintiva e primária nas suas reacções, a mulher procura no

¹ ‘Antigone’s disobedience’, *Arethusa* 9 (1976) 34.

deus, vivo na pujança do Citéron, uma satisfação que a ordem social lhe recusa. Ansiosas de se deixarem possuir pela força renovadora da divindade, as mulheres afastam-se da convenção social, de Tebas e da lei. São assim as funções biológicas e escatológicas, traduzidas em palavras agressivas, aquelas com que o coro dá o tom físico e sensorial à actuação feminina na peça. Pela sua crueza importa fazer ouvir as bacantes:

Pelo fogo da língua, pelo sopro e contágio da língua. Pela boca, os buracos do corpo que nos ligam ao estrume e ao alimento. Os buracos do corpo onde entra o homem e escorrem as sangrias, por onde nos rebentam as crianças (p. 17)².

Dioniso é despido de religiosidade, para encarnar a força viva da natureza que renova as espécies, que as mulheres aspiram na loucura do movimento circular da sua dança. Quando enfim possuídas e hesitantes ainda sobre o sentido do prazer que o rito lhes dá

Será isto o amor? (pp. 18-19)

o grito de liberdade que erguem aos céus é também o do repúdio pela cidade e suas peias:

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

Que reine o instinto que dá asas

Dá-nos o gozo, ó deus, (...), faz-nos voar

justificação única da existência

amanhã morreremos, e é preferível pensar que por ti, sim, valeu a pena

a esse a morte, que apaga as almas, não emudece

Fiquem vivos e trevas porque não há memória e a alma esquece, seja qual for o modo de existir.

Com este canto das ménades, a tradicional polémica sofocliana entre lei divina e humana recua, para dar lugar àquela outra tensão entre instinto natural e ordem social, que anima as *Bacantes* euripidianas. Uma imagem do mundo masculino desponta vagamente no termo deste canto: a do caos das praças saqueadas; mas mesmo da noção máscula do flagelo da guerra, que a dureza

² O texto de Hélia Correia é citado pela edição de Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1991.

das palavras evoca, as mulheres parecem tirar o prazer da libertação e renovação. E um primeiro fosso se cava entre as duas faces da experiência guerra, quando o caos, por milagre da leitura feminina, se torna magnífico e da imagem das praças saqueadas se extrai volúpia (p. 21), na expectativa do

rebeitar novamente das primícias.

Criado este contexto para as tendências e para a actuação feminina, toda a atenção de Hélia se concentra sobre a figura de Antígona-mulher. Um conjunto de experiências vão definindo uma infância, uma adolescência, o sabor do exílio, um contorno de relações familiares, o sonho de um casamento, a aprendizagem e o crescimento de uma criatura humana, que se esbarra com a secura, a anormalidade, a insegurança, o vazio, até se tornar a presença incómoda e problemática que lembra um passado de desgraça e oferece a todos a face da desadaptação. Delineado o retrato, estamos diante da Antígona que se opõe à vontade soberana do rei, da família e da cidade. E essa não é a heroína, superiormente dobrada à força do dever para com os deuses ou para com os princípios superiores, solitária porque detentora de uma determinação desusada ou única³; nem tão pouco aquela filha de uma família maldita que mantém, para além dos crimes cometidos por cada um dos seus parentes, um respeito inquebrantável pela voz do sangue; a nova Antígona é o simples fruto de uma experiência frustrante, que lhe destrói hora a hora a alma, que a deixa solitária porque ressentida com tudo e com todos, e, por esse mesmo ódio, capaz de uma rebeldia inabalável. O que na Antígona sofocliana pareceu a alguns “uma fixação na família”⁴, no sentido de uma solidariedade constante para com os seus, é, na *Perdição*, a causa de uma malformação psicológica, que a isola e a torna detestada por todos. A própria Hélia Correia, ao comentar a personagem que criara, comentava de forma expressiva:

³ A esta superioridade da heroína sofocliana não é, no entanto, estranho um certo excesso que levou alguns comentadores a acentuarem a culpa de Antígona. Para além da determinação que o cumprimento do dever lhe exige, a verdade é que a jovem, no dizer de M. O. Pulquério (*Problemática da tragédia sofocliana* (Coimbra ²1987) 36), ‘se embriaga com uma vaga perspectiva de martírio’. Desta embriaguez nasce uma frieza, uma irredutibilidade, uma rigidez, medida pelas do seu opositor, Creonte, que concorrem para a profundidade do desastre. Também S. M. Adams (‘The *Antigone* of Sophocles’, *Phoenix* 9 (1955) 48) acentua a falta de *sophrosyne* da heroína, demarcada desde o prólogo pelo contraste com Ismena.

⁴ Vide Adams, op. cit., p. 50.

Finalmente deixei de a tratar com cerimónia. Ela, que sempre fora a heroína a quem eu dedicara temor e gratidão pelo longe que estava dos meus dias, com as suas convicções e o seu atrevimento. Se alguma vez voltasse os olhos para mim, eu baixaria os meus, dizendo: Non sum digna. Com aquela coragem que parecia tão simples, tinha-se colocado para sempre entre nós e as grandes atitudes. Até que a vim a conhecer ainda menina, ainda emudecida pelo terror, quando a tragédia se abateu sobre a família e ela se limitou a socorrer o pai, a ser o guia, o amparo daquele cego. Vi-a a chorar, sem fala. E, apesar de saber que anos mais tarde ela estaria transformada naquela personagem cuja estatura sempre me assustara, comecei a amá-la como se ama uma filha, devagarinho e a chamá-la para mim. E a sua tragédia era outra tragédia: uma ansiedade de rapariguinha. Vivia rodeada de mulheres, receando a velhice das mulheres. À distância, podia avistar o Cítero, ouvir os gritos das bacantes que dançavam na porcaria e na exterminação. E, como nesse tempo eu estive muito perto — tive-a por assim dizer, ao colo todas as noites — pude espreitar para o lado nunca exposto do seu coração de órfã. Limitei-me a escrever o que nele achei.

À procura dessa outra intimidade com Antígona, Hélia cria uma análise poliédrica, em que, face a face, a filha de Édipo se nos vai revelando. Da infância avultam duas memórias, a da Ama e a de uma cadelinha, que representam a aspiração de afecto e protecção de que depende o crescimento estável. Para o animal a criança volta-se como para a referência de todos os afectos: o objecto de amor constante, mesmo perante a secura do exílio:

Durante todo o exílio, dava por mim a pensar nela, a querer-lhe bem (p. 23)

o porto seguro onde se quebram todos os temores, pelo toque simples de uma carícia por entre o gelo petrificante da solidão:

À noite, no pavor, entre as covas das pedras, punha-me a lembrar dela. Via-a saltar, a querer chegar-me à cara (p. 23)

a protecção certa, necessária à vida, que se receia perder como um arrimo indispensável

Então tinha receio de que a tratassem mal. (p. 23):

Mas este lado bom da Antígona-menina, que aspirava ao crescimento saudável, estava condenado à destruição; então a cadelinha desapareceu, por negligência da Ama. Lá de entre os mortos, as vozes ecoam agora para repor a verdade. Negligência não, propósito de matar, de aniquilar, sob a forma de um amor simples por uma cadelinha, a doçura de uma alma de criança. Porquê? — interroga-se Antígona:

Não consegui compreender porquê.

E a crueldade gratuita deste acto de destruição torna-se mais patente pela própria incerteza dos motivos:

Parece que me deu uma dentada. Ou coisa assim (p. 24)

justifica vagamente o destino assassino. Para além da cadela, a Ama traz a lembrança do calor da casa, da protecção do ninho indispensável à cria extraviada nos caminhos da ausência: o conforto de um prato de comida, a segurança feliz que dá um colo amigo. Encarna esta mulher o símbolo materno, a presença diferida da mãe, que por ser diferida é falsa; é verdade que as funções do seu cargo as cumpriu com escrúpulo:

Criei-te. Não dormi para te embalar. Mamaste o leite do meu peito (p. 24).

Mas faltou o vínculo congénito, onde passou a reinar a própria frustração:

Aos meus filhos, não pude fazer isso. Jocasta não os quis ali por perto (p. 24).

E se a alegria infantil logrou, por vezes, quebrar ressentimentos e estimular à brincadeira são e espontânea:

Eu era muito jovem, nesse tempo. E punha-me a dançar contigo ao colo. (...) Rias muito. Puxavas-me pelo fato. Eu segurava-te nas mãos e dava voltas contigo assim, no ar, como se esvoaçassem (p. 25)

o ciúme da mãe verdadeira não deixou nunca que a espontaneidade saudável da alegria perdurasse, também ela vítima da deturpação dos sentimentos:

Jocasta enfurecia-se com isso (p. 25).

Com o curso do tempo, esta Ama ganhará os contornos de uma verdadeira encarnação do Destino, que parece disposto a seguir Antígona sem tréguas, que é vulnerável às animosidades do exterior, que espicaça na sua protegida os lados mais negros do seu carácter, que só sente cumprida a sua missão quando chega a hora derradeira. Ainda entre os mortos ela se manterá atenta, para se garantir, até ao baixar do pano, do cumprimento pleno do seu papel.

Veio então o exílio, que se impôs como uma ruptura de tudo que ainda era alegria e segurança. A brecha na estabilidade do palácio abriu-se por obra de Édipo, assustado, inseguro, como que a atrair a peste sobre a casa. Do temor por tantos crimes acumulados sobreveio a acusação, a sentença e o afastamento. Ao lado do fracasso que representou a actuação maternal dentro

da família, a falta de ternura que haveria de ter cercado uma infância feliz, surge agora outro insucesso, o da figura do pai, cujo papel de força e protecção se gorou também. As honras que o cercaram como o vencedor da Esfinge, o prémio do trono e da mão da rainha devido ao herói, o cortejo triunfal que o acompanhou na entrada em Tebas são já apenas uma memória distante e fugidia. De certo resta a lembrança de um leve tremor de mãos, a anunciar a derrota que o destino reservava ao condenado. Nessa hora maldita, das mãos que cercavam o rei, erguidas em torrentes de aplausos, só uma restou, aquela que uma menina frágil, tomada de devoção filial, lhe estendeu:

E depois, numa volta do destino, quando todos os males se abateram sobre ele, ninguém, a não ser eu, lhe foi estender a mão (p. 26).

Mas não era mais uma menina esta que cumpria um dever, guiada pela estrela brilhante da vingança. Porque esta outra Antígona não fala de amor, mas de ódio, os deuses que venera são terríveis, hediondos, violentos, mas os únicos que lhe deram protecção e ânimo para sobreviver. Mais afoita, a heroína morta arranca da memória a imagem pestilenta do velho cego, do asco que a presença do doente lhe causava:

Recordo-me tão bem das noites do exílio. Os olhos do meu pai deitavam pus. Detestava beijá-lo. Escondia-me até que me passassem os vômitos (p. 27).

É este o primeiro contacto directo que Antígona tem com o universo masculino: o da derrota moral e física, que cria desprotecção e nojo. Mas esse mundo que se lhe abria fora da reserva da casa, gravou-lhe outras imagens indeléveis:

Aquele suor dos homens. O vinho que escorria pelas barbas doiradas (p. 27)

o da brutalidade a avultar sobre um vago ruído de heroísmo que não passa de uma simples ilusão:

Eles cofiam a barba e ficam pálidos sob o peso do vinho, por um pequeno instante. Então eu oiço qualquer coisa dentro deles, um tropel de cavalos, um clamor. É o sangue a cantar na lembrança das guerras (p. 28).



Cena de Perdição, pela Comuna (1993)

Uma solidão cruel torna-se a companheira mais fiel desta jovem em formação, em casa como nos caminhos imprevisíveis da vida. O sofrimento junto do pai exilado faz calar dever e afecto, para dar lugar a uma tremenda reacção física perante o pus nojento da desgraça.

Por isso a adolescente que regressa à casa e à família, que se confronta com o mundo da normalidade, é uma estranha, que ninguém mais reconhece, por trás do peso de duras lembranças, incapaz de alijar a carga de uma experiência distorcida, para voltar a sorrir como qualquer rapariga da sua idade. Como recuperar, depois de ter sido “bicho” (p. 27), as cores doces da juventude?

Assim te ouvisse eu rir e gracejar, e te visse partir para a ribeira a tomar banho, muito de manhã, e regressar corada e enfeitada de juncos, tal como a tua irmã e as outras raparigas (p. 27).

Este suspiro de Eurídice não obtém mais sucesso do que o dedo condenatório apontado pela Ama:

Que havia ela de dizer-te, a ti? Somente que incomodas, que acordas más memórias com os teus ares de vítima. Também eu já estou farta. Fatigas toda a gente.
(p. 29)

Haverá água que lave tantas mágoas e tanta sujidade a manchar alma e corpo? “Cheiras mal” — é a condenação desta Antígona que regressa para incomodar todos os que lhe são próximos, cada um de sua forma.

Hémon surge na vida de Antígona como um pretendente apaixonado, mas também ele incapaz de trazer ao seu amor uma gota de sentimento. É o instinto que pondera nas pretensões deste homem, que não desmente a brutalidade masculina com que a jovem convivera no exílio. São os olhos quem comanda a paixão de Hémon, e uma atracção física e irracional que tudo ousa:

Hás-de ser minha esposa. Ou minha concubina. Por lei ou pela força. Estou determinado a possuir-te. (...) — Eras capaz de me obrigar, a mal? — Era capaz de tudo para te ter (p. 31).

A relação com que ambos sonham é fogosa, despida de preconceitos, vivida na aventura e na distância do sonho. Instável, numa palavra, cheia de imprevistos. Ao recordá-la, das margens distantes do além, Antígona acentua-lhe os contornos fugazes, incertos, que lhe deixaram uma lembrança apagada:

Acho que fui feliz com Hémon. E no entanto não me lembro do seu rosto. Nem já da sua voz (p. 32).

Nem tão pouco Hémon é capaz de desfazer na amada a imagem da fraqueza masculina, provada nos temores de seu pai no exercício do poder, ou no abatimento de guerreiros dominados pelos vapores do álcool, na obscuridade de tabernas. Este é um príncipe que ocupa os dias a espiar as moças no rio, a satisfazer instintos, do poder esperando apenas a oportunidade para se assenhorear de um trono que outros, por um louco fratricídio, lhe deixaram vago.

No entanto, desta aventura colheu a filha de Édipo um resquício de alegria, que, mesmo esse, lhe não foi consentido. Cada gesto de Antígona, neste regresso aos seus, se sente como incómodo e rejeitado. Ainda há pouco a sua imagem de tormento e memória de um passado sofredor incomodava todos; agora é o sorriso de alegria, que o amor de Hémon provocou, que abre feridas, na irmã, prometida ao mesmo noivo, que se sente

despeitada, ofendida pela humilhação (p. 33).

Antígona faz um esforço sério em nome da felicidade, quer aprender, com a experiência das mais velhas, a arte de ser ditosa; outras tantas punhaladas sobre Isménia, que

como se lhe doesse alguma coisa, se dobrava sobre si própria (p. 33).

Em nome de quê mais este conflito? Afinal que desengano o da felicidade prometida. À falta de convívio com amigas da sua idade, com quem aprenderia a vida sob uma capa de sonho que só aos poucos desvenda o desengano, Antígona, também decepada de amizades, tem de refugiar-se na decepção vivida das mais velhas. Forma esta dolorosa de aprender a viver sem mesmo o estímulo de fantasias juvenis. Tristonha, Eurídice cumpre o seu papel maternal de desvendar, à curiosidade da jovem, a eterna rotina que a espera, tão pouco consentânea com a ânsia do seu coração e do seu corpo de mulher:

É uma sombra. Estende a mão e não agarra 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 (p. 34).

Depois o enfado do marido, que procura numa escrava ou concubina, mesmo num rapazinho, o despertar rebelde de uma vaga emoção. Porque à mulher, apesar de deitado ao seu lado, o homem não dedica mais do que a atenção de um braço distraído, enquanto o pensamento lhe mergulha na voragem de mil aventuras e expedições de onde tira o sabor másculo da vitória. À desilusão, a que o divórcio inevitável entre os dois sexos conduz, responde Dioniso, a salvação que o desencanto feminino busca, no desejo de satisfazer aos anseios inevitáveis da natureza. É este o refúgio secreto da mulher, confrontada com a engrenagem de uma rotina, montada pelos homens em sociedade, que lhe esmaga a vida.

Assim se completa na *Perdição* uma espécie de ciclo dionisiaco e feminino. O mesmo deus que as bacantes celebravam como expressão dos seus anseios naturais, acaba de penetrar na vida de Antígona, agora detentora da experiência precoce de uma mulher adulta; experiência por seu mal conhecida antes do tempo, antes que a ilusão dos verdes anos, que não viveu, pudesse proteger-lhe o coração com a memória de dias felizes, quando à porta batesse, fatal, o desengano. O ser criado que se nos oferece é uma criatura deturpada, sem correcção possível, que só um regresso ao ponto de partida poderia alterar. Essa verdade reconhece-a Eurídice:

Se eu pudesse fazer-te nascer de novo. Criar-te devagar. Doer-me e orgulhar-me de te ver ganhar corpo e ideia de mulher. E amar-te (p. 38).

Cabe a Tirésias fazer a passagem do feminino ao masculino, com o seu comentário sobre a guerra, como uma metamorfose do pó que se ergue das patas dos cavalos em pasta de sangue. Coroas e lucros são o prémio do perigo, neste mundo de volúpia e estonteamento,

que só a eles é dado conhecer (p. 41).

Discretamente delineado antes, o universo masculino ganha agora uma dimensão prioritária. É este o momento de fazer avultar a figura de Creonte como seu paradigma. Pertence-lhe a dignidade régia, que se exprime no esplendor convencional do manto, e também a preocupação de calar toda a contestação ou concorrência ao seu poder. Escapa-lhe no entanto o controle sobre a cidade e a família. A guerra deixa-o impotente, a família melhor fora que morresse para o libertar da difícil tarefa de a comandar. Na sua perspectiva, a sociedade, para ser coesa e tranquila, numa submissão passiva à sua autoridade, não comporta sentimento nem condicionamentos familiares. Só depois de silenciadas pela morte as paixões excessivas que condenaram os Labdácidas, pode enfim Creonte comprazer-se num comando tranquilo de Tebas. *Nomos* impõe-se nesta nova visão do mundo como um factor racional e antagónico de instinto, natureza ou paixão, responsável por uma concepção de paraíso terreal que a realidade não deixa sobreviver. Que espera o povo do seu governante?

Prosperidade e paz. E, é claro, um exército de luxo que brilhe ao longe e assuste os inimigos a ponto de os desanimar do combate. — Uma terra onde corra leite e mel. E se rebentem os tonéis de vinho nas manhãs consagradas a Dioniso. Onde as mulheres se esqueçam do delírio que agora as faz errar pelo Cítero, como cabras à lua. Onde a história da Esfinge e destes mortos seja contada finalmente como história, com o imenso alívio que isso dá (p. 42).

Só que este éden despido de emoção está condenado ao fracasso, em breve o aborrecimento vai chegar acompanhado da contestação. Como Édipo recebera os aplausos devidos ao herói com uma leve tremura de mãos, Creonte aceita o poder com uma feroz dor de barriga, que nenhuma infusão conseguiu calar. Um temor constante de ameaça envenena essa ordem social que o homem fantasia.

Pela boca do soldado chega a notícia da desobediência, o golpe temido na autoridade máscula. Como em Sófocles, Antígona é a voz solitária e dissonante na contestação à arbitrariedade régia. Todos os cidadãos aprovam o édito. Por isso as atenções convergem para ela e do seu acto cada um proporá uma interpretação. Quem será, de facto, a heroína Antígona? Apenas aquilo que cada um quiser ver nela, a soma de todas as razões que a terão demovido ao seu acto. Acto esse em que se projecta cada faceta daquela alma que vimos crescer diante dos nossos olhos, sofredora, vazia, deturpada. Não é no mundo do transcendente que se irá procurar a justificação para o acto de Antígona, mas dentro das profundezas desta mulher estranha, que cada um lê a seu modo. Longe estamos da segurança e grandeza de uma confrontação entre duas vontades fortes e contrárias, à maneira sofocliana; o diálogo que agora se instala é uma espécie de avaliação psicológica, que tende sobretudo a aprofundar motivos e secretas razões da alma.

Isménia afeita à ordem e à convenção social identifica-se mais com o ramo da família onde Creonte pondera, do que com aquele a que pertence, responsável por todas as perturbações na casa dos Labdácidas, fonte inesgotável de todas as destruições. Para o seu coração ressentido pela concorrência de Antígona no amor de Hémon, o acto da irmã manifesta loucura, o desejo insaciável de se impor pelo escândalo, de atrair sobre a sua pessoa todas as atenções:

Ai está ela como sempre quis: no centro dos olhares e arvorando um ligeiro sorriso de desprezo (p. 47);

perdoar-lhe será frustrar-lhe o objectivo, reduzi-la ao anonimato, a mais dura de todas as punições:

Perdoa-lhe, meu tio, estraga-lhe o efeito de espectáculo, agirá como o mais duradouro castigo (p. 48).

Entre as duas irmãs nada mais existiu do que uma rivalidade inconsciente e essencial, cavada pela própria natureza que as moldou tão diversas e tão profundamente distantes. Por isso, ao recordar Isménia no além, Antígona só pode interrogar-se sem encontrar resposta para a sua perplexidade:

Que senti por Isménia? Tu lembras-te de Isménia? (p. 48).

Também Eurídice implora para Antígona o perdão real, mas por simpatia, decerto por um vago sentimento de responsabilidade pelo produto

falhado do seu carinho quase maternal. Procura elevar os motivos de Antígona, a piedade e a coragem que a levaram a sacrificar-se pela memória do irmão, a noção de dever a que não quis eximir-se, embora incorresse em desvario. Nessa rebeldia, percebe Eurídice uma contestação retardada de criança que não teve, em tempo próprio, oportunidade de fazer valer uma natural teimosia:

Ela não conheceu a infância descuidada. Isto foi de algum modo a sua brincadeira (p. 49).

O criado, que talvez ecoe uma opinião popular e certamente masculina, vê no acto de Antígona apenas o resultado de uma ordem politicamente errada. Se Creonte não pretendesse impor-se pela letra da lei, talvez a contestação não tivesse surgido, por não ser previsível o interesse de ninguém pelo destino do cadáver de um traidor. Em sintonia total com esta perspectiva, o rei reconhece mesmo que a ordem teve uma finalidade demagógica, a de manifestar a adesão da vontade popular à do seu chefe; apenas, como todos os golpes políticos, comportava riscos imprevisíveis que a perspicácia real não soube prevenir. O que poderá querer Antígona com a sua oposição? Mostrar-lhe ódio? Ofendê-lo? Ou não será a sua atitude simples histeria de um espírito inseguro, a precisar de

sufrir exorcismos e algumas chicotadas para expulsar os demónios que o habitam? (p. 48).

Seja como for, a verdade é que razões de família e de imponderação feminina se misturaram com interesses políticos para agravarem a situação:

Pois não entendes que por ser minha sobrinha ainda mais as coisas se complicam? Seria já difícil perdoar a um estranho quando o mais importante neste grave momento é fazer prova de uma autoridade inflexível! (p. 49).

Por fim a própria Antígona parece em dificuldade para se justificar. São mais ambíguas do que quaisquer outras as suas palavras. O seu acto não passou de qualquer coisa que tinha de ser feita (p. 47);

como outrora por seu pai, Édipo, um vago sentimento de piedade pelo irmão, a que não é estranha uma tremenda repugnância física, a motivou:

Assim agora me chamou o corpo já verde e malcheiroso de Polinices. Um pobre corpo de homem que grita pela cova, que grita pela terra para se desfazer (p. 47).

A solidariedade tardia de Eurídice aborrece-a, talvez por lhe saber a uma reparação inoportuna e inútil:

Não te esforces por me compreender nem por diminuir a minha falta. O afecto e a ternura que me tens dedicado só me incomodam (p. 49).

Habituada à solidão e à frieza, a jovem recusa uma intromissão de sentimento que não se ajusta agora à sua experiência e tem o sabor da hipocrisia e do remorso. Do Hades, a sombra de Antígona não renega esta reacção contra a solidariedade familiar:

Penso mais em Eurídice. Irritava-me com as suas maneiras maternas (p. 49).

Por fim, ao recusar a hesitação de Creonte, incapaz de condenar, apesar de tudo, alguém do seu sangue, Antígona parece completar o retrato de si própria; não muito segura das suas convicções, mas apesar de tudo sensível ao prazer da solidão e do perigo, a que a vida, sem interrupções, a habituou. É assim que a Ama interpreta o desfecho desta ponderação:

Ai está Antígona como sempre quis estar. Só é ameaçada, num campo de batalha (p. 50).

Avaliadas as razões múltiplas que justificam o choque entre Creonte, rei, homem e familiar, e Antígona, jovem solitária, ferida, revoltada, sensível, apesar de tudo, à voz do sangue, todos procuram para o conflito uma solução⁵. Em nome de quê se poderá abalar a vontade de Antígona? De uma harmonia neutra que agrada ao espírito fraco de Isménia? Do desejo de salvar da extinção total uma família quase destruída? Em paga do amor de Eurídice, mais mãe do que a própria mãe? Apenas a Ama, como sempre na representação do destino, se opõe ao coro de vozes que apelam à salvação:

O caminho de volta apagou-se debaixo dos seus pés (p. 52).

⁵ Em Sófocles a ideia de salvar Antígona é equacionada face a sinais manifestos do desagrado dos deuses. Entre os homens, a ideia de que o conflito não é pessoal, mas de princípios, de interesses ou de autoridade, exclui a possibilidade de se avaliar a questão em relação à vítima em si; Creonte nada tem pessoalmente contra Antígona, mas contra tudo quanto de insubmissão ou de revolta o seu acto significa. A perspectiva pessoal que Hélia Correia acentua coloca o problema da salvação num plano inteiramente humano e individual. A ponderação que a situação sugere convém a um debate de família.

Sobre ela Antígona ergue a voz, para não deixar ao destino apenas a solução da sua existência. Numa afirmação de vontade própria, que lhe preserva alguma grandeza ou veromilhança psicológica, a jovem reivindica:

Que pensais vós de mim? Tão fraca serei eu nas minhas decisões? (p. 52).

Mas a Eurídice não escapa a firmeza dessa força aniquiladora que em todo o tempo condicionou a existência de uma alma

És obra dela, Antígona. Usou-te e vai-te perder. Como, porquê e para quê, não sei. (p. 52)

A própria vítima o reconhece do além:

Seguiste-me na morte para teres a certeza de que eu não recuava. (p. 53)

Vigilante, sedutora como um canto de sereia, é ela quem cala os temores de Antígona e a força à opção pela morte. Ao medo, junta-se a volúpia do contacto com um mundo desconhecido, que se parece com o temor da virgem perante a iminência das núpcias, ou mesmo com a atracção das bacantes pelo deus risonho e feio que as endoidece:

Um susto, um terror pânico, uma luz deslumbrante que dói, antes que venha a perda da consciência.

Isso é morrer (p. 54)

grita a Ama, ou viver, contrapõe a experiência báquica de Eurídice. Outra é a sugestão masculina para salvação de Antígona, que a voz de Hémon propõe. O jogo de sentimentos ou o apelo à emotividade está dela ausente, importa manter as aparências de força e ordem. Nenhuma das partes é chamada a abdicar, ambas manterão um exterior de persistência; apenas nos bastidores tudo se arranjará para que a vítima seja salva. Negociado em comum o golpe, a perpetrar por um terceiro interveniente, ninguém sairá malferido ou desprestigiado desta solução.

Somente para Antígona não há salvação, essa já não depende da vontade dos que a cercam mas da sua personalidade. Para aquela criatura que a vida fez diferente e desadaptada não há lugar neste mundo, a própria excepção a condena:

Já nenhum homem a satisfaria

reconhece a Ama. E, em sintonia, Antígona confirma:

Já nenhum homem. E nenhuma casa. E nenhuma ninhada de filhos para criar. Dias depois de dias, dias sempre. Até envelhecer. Com a ternura e os ressentimentos a flutuar sem destino dentro do coração. Com as entranhas ardendo cada vez mais sozinhas. (p. 56)

Mas se o *nomos* não quadra com os seus anseios, a verdade é que a própria *physis* feminina de Antígona é diversa do padrão de que Eurídice, a voz da experiência, dá o paradigma. Nem na fuga que Dioniso patrocina vê a jovem amada de Hémon uma promessa de equilíbrio ou de compensação:

Não terei de fugir para as clareiras e espojar-me no chão para gozar longe de ti. Como ela goza longe de Creonte. (p. 56)

Despida de todo o traço humano, inspirado em motivos masculinos ou femininos, o que resta de Antígona é o monstro, irreconhecível para os homens e portanto condenado à destruição. Todas as vozes se erguem unânimes na condenação:

*Tinha tudo trocado na cabeça;
Vigiava de noite, dormia de dia;
Não respeitava nada. (p. 57)*

Até a vítima se interroga em dorida conclusão:

Eu não conseguiria viver com eles, suportar aquela paz ...?. (p. 57)

Já diluída na sombra do além, para sempre perdida para os vivos ela que não pode viver, um último pensamento de Antígona vai para a cadelita

Ainda me lembro dela. Da minha cadelita ... (p. 57)

como uma vaga promessa de normalidade e humanismo que o destino — essa Ama cruel — matou à partida.

Resumo: Já nos anos 90, Hélia Correia retoma o mito de Antígona na sua *Perdição*. A questão que desta vez se impõe é a que antagoniza o feminino e o masculino, numa dicotomia em que *physis* se familiariza mais com a essência espontânea e emotiva da mulher e *nomos* com o sentido político ou civilizacional do homem. À liberdade de interpretação, a autora de *Perdição* faz corresponder uma forma profundamente anticonvencional.

Palavras-chave: Antígona, dramaturgia portuguesa, *polis / oikos, physis / nomos*.

Antigone, the offspring of deformity. Hélia Correia's *Perdição*

Abstract: Well into the 90's, Hélia Correia retakes the myth of Antigone in the play *Perdição*. The question posited in this case is that of the antagonistic relationship between masculine and feminine, thus implying a dichotomy in which *physis* seems to be in accordance with woman's spontaneous and emotional essence whereas *nomos* is more akin with man's political civilising sense. In *Perdição* freedom of interpretation is matched by a deeply unconventional form.

Keywords: Antigone, Portuguese drama, *polis/ oikos, physis/ nomos*.

Antigone, le fruit d'un cep déformé. Hélia Correia, *Perdição* (*Perdition*)

Résumé: Dans les années 90, Hélia Correia reprend le mythe d'Antigone dans son oeuvre *Perdição* (*Perdition*). L'intérêt de cette traduction se trouve dans l'antagonisme entre le féminin et le masculin, dans une dichotomie où la *physis* se rapproche plutôt de l'essence spontanée et émotive de la femme et le *nomos* du sens politique ou civilisationnel de l'homme. L'auteur de *Perdição* allie à cette liberté d'interprétation une forme profondément anti-conventionnelle.

Mots-clé: Antigone, dramaturgie portugaise, *polis / oikos, physis / nomos*.

Antígona, el fruto de una cepa deformada. Hélia Correia, *Perdição*

Resumen: Ya en los años 90 retoma Hélia Correia el mito de Antígona en su *Perdição*. Esta vez, la cuestión que prevalece es la que antagoniza lo femenino y lo masculino, en una dicotomía en que la *physis* se identifica más con la esencia espontánea y emotiva de la mujer, y el *nomos* con el sentido político o de civilización del hombre. La autora de *Perdição* consigue que la libertad de interpretación encuentre su correspondencia en una forma profundamente anticonvencional.

Palabras clave: Antígona, dramaturgia portuguesa, *polis / oikos, physis / nomos*.

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 onnipresença 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 aguilhão.* (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 asfixiante 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 salvar — 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 Mínias, 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 quaisquer 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 despudoradamente.

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 Polinices, 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 seguí 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-vaidade 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 noutro 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 salvaguardar 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 corrias. 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 sofocliano. 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:

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

hão-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, apresentou o público português com uma releitura 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 Antigone*) 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

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, immortalizado 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.

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 sofoclíano 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* sofoclíana, 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 herdaram 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 Torráo (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 subrepticamente 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 atrizes 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 atrizes 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.

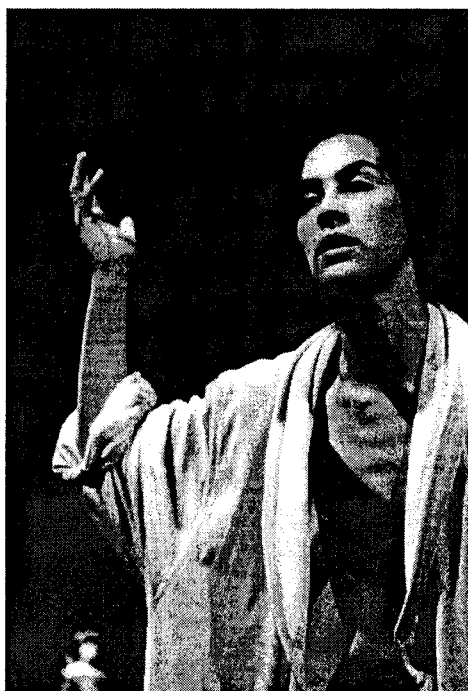


Márceia Breia (Medeia), Luísa Cruz (Julieta), M.João Luís (Castro), Rita Blanco (Antígona)

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 pai*²⁷.

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 / nova*²⁸.

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 lambar as gotas que se desprendem das rochas, / essas que a minha pele sente / e o meu olhar não vê*³⁵.

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 vítima:

*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. / (...) / Procuo as pontas e dou os nós como me ensinaram em menina, / linha que sei branca / (...) / caminho tão longo ericado de laços de uma para outra mão*³⁶.

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 navio*³⁷.

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 vivos*³⁸.

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.

O MITO DE ANTÍGONA EM PORTUGAL

Cronologia das recriações, edições e encenações

1930	António Sérgio, <i>Antígona. Drama em Três Actos</i> , Porto, Edição da República, 1930. Esta peça que o próprio Sérgio definiu como “estudo social em forma dialogada” nunca foi representada.
1946	Júlio Dantas, <i>Antígona. Peça em 5 actos, inspirada na obra dos poetas trágicos gregos e, em especial, na Antígona de Sófocles</i> , Lisboa, Livraria Bertrand, 1946.
—	20.4.1946: estreia da <i>Antígona</i> de Júlio Dantas, no Teatro Nacional D. Maria II (Lisboa) pela Companhia Rey Colaço-Robles Monteiro. Entre 28.10 e 3.11.1946, esta Companhia concessionária do Teatro Nacional leva a peça ao palco do Teatro Rivoli (Porto).
1953	19-20.9.1953: com encenação de António Moura de Magalhães, a <i>Antígona</i> de Júlio Dantas é levada à cena por um grupo amador, em Castanheiro do Norte (Trás-os-Montes).
—	António Pedro conclui, em Moledo do Minho, a 20 de Novembro de 1953, a sua <i>Antígona. Glosa Nova da Tragédia de Sófocles em 3 actos e 1 prólogo incluído no 1.º acto</i> . Este texto, escrito expressamente para ser representado pelo Teatro Experimental do Porto, seria publicado, em 1.ª edição, no Porto, pelo Círculo de Cultura Teatral, provavelmente em 1957.
1954	18.2.1954: estreia da <i>Antígona</i> de António Pedro, no Teatro de S. João (Porto), pelo Teatro Experimental do Porto (2.º espectáculo deste novel grupo), sob a direcção do próprio António Pedro. Depois da estreia, esta “glosa nova da <i>Antígona</i> de Sófocles” foi representada pelo TEP em diferentes cidades do país mais de uma dezena de vezes: Porto (Teatro de S. João, 19.2.1954; Teatro Sá da Bandeira, 9-10.4.1954), Braga (Teatro-Circo, 9.3.1954), Guimarães (Teatro Jordão, 10.3.1954), Viana do Castelo (Teatro Sá de Miranda, 12.3.1954), Aveiro (? , 3.1954), Lisboa (? , 3.1954), Coimbra (5.4.1954).

	— João de Castro Osório, <i>A Trilogia de Édipo</i>, Lisboa, Sociedade de Expansão Cultural, 1954. Esta obra, com uma “nota crítica” (posfácio) assinada pelo autor e datada de 3 de Novembro de 1954, é constituída por três tragédias tematicamente encadeadas: <i>A Esfinge</i> (1.ª tragédia, pp. 11-60), <i>Jocasta</i> (2.ª tragédia, pp. 61-128) e <i>Antígona</i> (3.ª tragédia, pp. 129-206).
1956	Por ocasião das comemorações dos “30 Anos de Cultura”, a Companhia Rey Colaço-Robles Monteiro, participando no Festival de Teatro Português, uma década depois da 1.ª encenação, volta a representar, com um elenco renovado, a <i>Antígona</i> de Júlio Dantas. — 16.11.1956 e nos dias que se seguiram: reposição, no Teatro de Algueira (Porto), da <i>Antígona</i> de António Pedro, pelo Teatro Experimental do Porto (7.º espectáculo do grupo).
1957	António Pedro, <i>Antígona. Glosa Nova da Tragédia de Sófocles em 3 actos e 1 prólogo incluído no 1.º acto</i>, Porto, Círculo de Cultura Teatral, 1957 (?). — 19-22.2.1957: o Teatro Experimental do Porto leva à cena do Teatro da Trindade (Lisboa) a <i>Antígona</i> de António Pedro, com encenação do próprio autor.
1959	14.8.1959: com encenação de Aníbal Pina, a Juventude Operária Católica (secção de Leça da Palmeira – Matosinhos) representa a <i>Antígona</i> de António Pedro. — 26.8.1959: o grupo de Teatro do Centro Ramalho Ortigão (Porto), integrando a eliminatória da zona norte do Concurso de Arte Dramática das Colectividades de Cultura e Recreio (categoria A), promovido pelo Secretariado Nacional de Informação, leva ao palco do Teatro Sá da Bandeira (Porto) a <i>Antígona</i> de António Pedro, encenada por Jayme Valverde. Apurado para a final deste concurso que decorreu no Teatro da Trindade (Lisboa), o grupo volta a representar a peça um mês depois, a 24.9.1959. — 27.8.1959: a Associação Recreativa e Dramática “Rocha Silvestre” (Oliveira do Douro, V. N. Gaia), com encenação de Emídio Fernandes, leva à cena do Teatro Sá da Bandeira (Porto) a <i>Antígona</i> de Júlio Dantas.
1960	1.6.1960: a <i>Antígona</i> de António Pedro é reposta pelo grupo de teatro do Centro Ramalho Ortigão (Porto), no Teatro Rivoli (Porto).
1969	23.5.1969: com encenação de José Brás, o Teatro de Estudantes do Instituto Industrial do Porto estreia, no Teatro de S. João (Porto),

	a <i>Antígona</i> de António Pedro. Três meses mais tarde (22.8.1969), o grupo, participando na eliminatória do Concurso de Arte Dramática das colectividades de Cultura e Recreio e dos Grupos Dramáticos Independentes, volta a representar a peça no Teatro Sá da Bandeira (Porto), sendo apurado para a final que decorreu no Teatro da Trindade (Lisboa), a 16.10.1969. — 28.6.1969: o Grupo Cénico da Companhia Nacional de Navegação leva ao palco do seu “Teatro de Bolso” (Lisboa) a <i>Antígona</i> de António Pedro, com encenação de Rui de Matos. A representação repete-se, no mesmo local, cerca de quatro meses mais tarde (16-18.10.1969).
1970	20.7.1970 e dias seguintes: dirigida por Augusto Figueiredo, a Companhia de Teatro Popular representa a <i>Antígona</i> de António Pedro, no Teatro da Estufa Fria (Lisboa).
1972	Sophia de Mello Breyner Andresen, “Catarina Eufémia”, <i>Dual</i>, Lisboa, Moraes Editores, ¹1972, p. 76 (2.^a ed.: Lisboa, Moraes Editores, 1977; 3.^a ed.: Lisboa, Edições Salamandra, 1986). Neste poema que foi incluído também em <i>Obra Poética III</i>, Lisboa, Caminho, 1991, p. 164, Sophia aproxima a atitude intrépida de Catarina Eufémia da de Antígona, duas mulheres que ousaram “fazer frente” e personificaram a “inocência frontal” que não recuou na defesa da justiça.
1981	António Pedro, <i>Teatro Completo</i>, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda/Biblioteca Nacional, 1981 [pp. 255-330: <i>Antígona. Glosa Nova da Tragédia de Sófocles em 3 actos e 1 prólogo incluído no 1.º acto</i>].
1991	Hélia Correia, <i>Perdição. Exercício sobre Antígona. Florbela. Teatro</i>, Lisboa, D. Quixote, 1991.
1992	Eduarda Dionísio, <i>Antes que a Noite Venha</i>, Lisboa, Cotovia/Teatro Nacional D. Maria II, 1992 [pp. 33-42: “Falas de Antígona”]. — 13.3.1992: o Teatro da Cornucópia estreia <i>Antes que a Noite Venha</i>, um espectáculo encenado por Adriano Luz, que esteve em cena durante um mês, no Teatro do Bairro Alto, em Lisboa.
1993	18.9.1993: Encenada por João Mota, <i>Perdição – Exercício sobre Antígona</i> de Hélia Correia é representada pela “Comuna Teatro de Pesquisa”, na sua Sala Nova, em Lisboa.

1996	15-21.1.1996: o Grupo de Teatro de Letras <i>Artec</i> (Lisboa), sob a direcção artística de Marcantónio Del-Carlo, apresenta no Bar Novo da Faculdade de Letras de Lisboa uma versão livre da <i>Antígona</i> de António Pedro. Novas representações se sucedem, no mesmo local, nos dias 2 e 3 de Fevereiro e 8 de Maio.
1997	25.5.1997: no Auditório da Filandorra Teatro do Nordeste (Vila Real) jovens alunos do 11.º ano da Escola Secundária de N.ª S.ª da Boavista (Vila Real) representam a <i>Antígona</i> de António Pedro, um espectáculo da responsabilidade de Acácio David Pradinhos.
1999	21 e 26.5.1999: com encenação de José A. Pinto, o Grupo Académico de Teatro Amador (GATA) representa, na Aula Magna da Faculdade de Filosofia (Braga), a <i>Antígona</i> de António Pedro. — É publicado, em Coimbra, no mês de Outubro, o n.º 1 de <i>Alma Azul – Revista de Artes e Ideias</i>, que inclui sete poemas que evocam a figura mítica de Antígona: ▪ José Tolentino Mendonça, “Antígona e a lei dos homens”, <i>Alma Azul. Revista de Artes e Ideias</i> 1 (1999) 7. ▪ Álvaro Alves de Faria, “Que justiça é essa assim sem rumo...”, <i>Alma Azul. Revista de Artes e Ideias</i> 1 (1999) 8. ▪ Rui Zink, “Coisa muito triste”, <i>Alma Azul. Revista de Artes e Ideias</i> 1 (1999) 9-11. ▪ Adília Lopes, “(Copiado de Sofia)”, <i>Alma Azul. Revista de Artes e Ideias</i> 1 (1999) 12. ▪ João de Mancelos, “Promessa de Antígona a Polinices, seu irmão”, <i>Alma Azul. Revista de Artes e Ideias</i> 1 (1999) 16-17. ▪ José Leon Machado, “O novo colar de Antígona”, <i>Alma Azul. Revista de Artes e Ideias</i> 1 (1999) 18. ▪ Joaquim Matos, “Antígona”, <i>Alma Azul. Revista de Artes e Ideias</i> 1 (1999) 20.
2001	Carlos André, “Antígona”, in <i>Teias</i> , Lisboa, Editorial Presença, 2001, p. 28.

BIBLIOGRAFIA SELECTA

Edições das *Antígonas* portuguesas

- CORREIA, Hélia, *Perdição. Exercício sobre Antígona. Florbela. Teatro*, Lisboa, D. Quixote, 1991.
- DANTAS, Júlio, *Antígona. Peça em 5 actos, inspirada na obra dos poetas trágicos gregos e, em especial, na Antígona de Sófocles*, Lisboa, Bertrand, 1946.
- DIONÍSIO, Eduarda, *Antes que a Noite Venha*, Lisboa, Cotovia/Teatro Nacional D. Maria II, 1992 [pp. 33-42: “Falas de Antígona”].
- OSÓRIO, João de Castro, *A Trilogia de Édipo*, Lisboa, Sociedade de Expansão Cultural, 1954 [pp. 129-206: 3.^a tragédia — *Antígona*].
- PEDRO, António, *Antígona. Glosa Nova da Antígona de Sófocles em 3 Actos e 1 Prólogo incluído no 1.º Acto*, Porto, Círculo de Cultura Teatral, [1957]. [Um quarto de século mais tarde, a peça foi reeditada em António Pedro, *Teatro Completo*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda/ Biblioteca Nacional, 1981, pp. 255-330].
- SÉRGIO, António, *Antígona. Drama em três actos*, Porto, Ed. da República, 1930.

Edições e comentários da *Antígona* de Sófocles

- BROWN, Andrew, *Sophocles. Antigone*, Warminster, Aris & Phillips, 1987.
- COLONNA, A., *Sophoclis Fabulae. Vol II*, Corpus Scriptorum Graecorum Paravianum, Torino, 1978.
- DAIN, A. et MAZON, P., *Sophocle. Tome I*. Paris, Les Belles Lettres, 1955.
- DAWE, R. D., *Sophocles. Antigone*. Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana, Leipzig, Teubner, ³1996.
- ERRANDONEA, I., *Sófocles. Tragedias. Tomo II*, Barcelona, Alma Mater, 1965.

- GRIFFITH, Mark, *Sophocles. Antigone*, Cambridge University Press, 1999.
- JEBB, R., *Sophocles. The Plays and Fragments. Part III: Antigone*, Cambridge Univ. Press, ³1900, reimpr. Amsterdam, Hakkert, 1971.
- KAMERBEEK, J. C., *The Plays of Sophocles. Commentaries. Part III: Antigone*, Leiden, Brill, 1978.
- LLOYD-JONES, H et WILSON, N. G., *Sophoclis Fabulae*, Oxford University Press, 1990.
- PEARSON, A. C., *Sophoclis Fabulae*, Oxford University Press, reimpr. 1961.

Versões em língua portuguesa da *Antígona* de Sófocles

a) publicadas em Portugal:

- PALMEIRA, Dias, *Tragédias do Ciclo Tebano* (versão do grego, prólogo e notas), Lisboa, Sá da Costa, 1957.
- PEREIRA, M. H. Rocha, *Sófocles. Antígona* (introdução, versão do grego e notas), Coimbra, JNICT, ⁵1998. [1.^a ed.: Porto, Centro de Estudos Humanísticos, 1958; 2.^a ed.: Coimbra, Atlântida, 1968; 3.^a ed.: Coimbra, INIC, 1984; seguem-se mais três edições no INIC/JNICT].
- MELRO, Fernando, *Sófocles. Antígona*, Mem Martins, Inquérito, ⁵2000 [1.^a ed.: 1983].
- VIANA, António Manuel do Couto, *Antígona, Ajax, Rei Édipo*, Lisboa, Verbo, [1970].

b) publicadas no Brasil:

- ALMEIDA, Guilherme, *A Antigone de Sófocles*, S. Paulo, Ed. Alarico, 1952.
- ALMEIDA, Guilherme, *A Antigone de Sófocles*, Petrópolis, Vozes, 1965.
- ALMEIDA, Guilherme e VIEIRA, Trajano, *Três Tragédias Gregas (Antígona e Ajax de Sófocles e Prometeu Prisioneiro de Ésquilo)*, S. Paulo, Perspectiva, 1997.
- KURY, Mário da Gama, *Sófocles. Antígona* (tradução do grego), Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1970.
- KURY, Mário da Gama, *A Trilogia Tebana: Édipo Rei, Édipo em Colono, Antígona* (tradução do grego, introdução e notas), Rio de Janeiro, Jorge Zahar, ⁸1998 [1.^a ed.: 1990].

- PEREIRA, M. H. Rocha, *Sófocles. Antígona* (introdução, versão do grego e notas), Brasília, Univ. Brasília, 1997.
- SOUSA, João Cardoso de Meneses e, *Sófocles. Antigone*, Rio de Janeiro, Renascença-E. Bevilacqua, 1909.
- SOUZA, J. B. Mello e, *Rei Édipo. Antigone, Prometeu Acorrentado* (prefácio, tradução e notas), Rio de Janeiro, Tecnoprint, s. d.

Estudos e ensaios

- ADAMS, S. M., "The Antigone of Sophocles", *Phoenix* 9 (1955) 47-62.
- ALVES, Correia, "Teatros experimentais", in Costa Barreto (org.), *Estrada Larga. Antologia dos números especiais, relativos a um lustro, do suplemento "Cultura e Arte" de "O Comércio do Porto"*, vol. 2, Porto, Porto Editora, s. d., pp. 437-442.
- BABO, Alexandre, "António Pedro, um criador dramático", in Costa Barreto (org.), *Estrada Larga. Antologia dos números especiais, relativos a um lustro, do suplemento "Cultura e Arte" de "O Comércio do Porto"*, vol. 2, Porto, Porto Editora, s. d., pp. 443-447.
- BANDEIRA, Filomena, "A oposição externa à ditadura: a revolta de Fevereiro de 1927 em Lisboa", *O Estado Novo. Das Origens ao fim da Autarcia (1926-1959). Vol. II*, Lisboa, Ed. Fragmentos, 1987, pp. 29-46.
- BARATA, José Oliveira, *História do Teatro Português*, Lisboa, Universidade Aberta, 1991.
- BELLI, Angela, *Ancient Greek Myths and Modern Drama. A Study in Continuity*, New York Univ. Press, 1969.
- BENEDETTO, V., *Sofocle*, Firenze, La Nuova Italia Editrice, 1983.
- Biblos. Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, Lisboa, Verbo, 1995-1999, 3 vols.
- BOLLACK, J., *La mort d'Antigone. La tragédie de Créon*, Paris, PUF, 1999.
- BOSETTI, G., *Pirandello*, Paris, Bordas, 1971.
- BOWRA, C. M., *Sophoclean Tragedy*, Oxford University Press, 1944 (reimpr. 1965).
- BRANCO, J. Oliveira, *O humanismo crítico de António Sérgio. Análise dos seus vectores filosóficos*, Coimbra, Gráfica de Coimbra, 1986.

Bibliografia selecta

- BURKERT, Walter, "Mythos und Mythologie", in *Propyläen Geschichte der Literatur I*, Berlin, Propyläen Verlag, 1981, pp. 11-35 (trad. port. de M. H. Rocha Pereira: *Mito e Mitologia*, Lisboa, Edições 70, 1991).
- BURKERT, Walter, *Griechische Religion in der archaischen und klassischen Epoche*, Stuttgart, 1977 (trad. port. de M. J. Simões Loureiro: *Religião grega na época clássica e arcaica*, Lisboa, F. C. Gulbenkian, 1993).
- BURTON, R. W. B., *The Chorus in Sophocles' Tragedies*, Oxford University Press, 1980.
- CALDER III, W. M., "Sophocles' political tragedy, *Antigone*", *Greek, Roman and Byzantine Studies* 9 (1968) 389-407.
- CARVALHO, Amorim, *Tratado de versificação portuguesa*, Coimbra, Almedina, ⁶1991.
- CATROGA, Fernando e VELOSO, Aurélio, "António Sérgio: cartas do exílio a Joaquim de Carvalho (1927-1933)", *Revista de História das Ideias* 5 (1983) 951-1016.
- CATROGA, Fernando, "Dialogar com António Sérgio", *Revista de História das Ideias* 5 (1983) 7-19.
- CORVIN, M., *Dictionnaire Encyclopédique du Théâtre*, Paris, Bordas, 1991.
- CROPP, Martin, "Antigones' final speech (Sophocles, *Antigone* 891-928)", *Greece & Rome* 44 (1997) 137-160.
- CRUZ, Duarte Ivo, *Introdução ao teatro português do século XX*, Lisboa, Espiral, s.d.
- CRUZ, Guilherme Braga da, "Relação do Latim com o Direito", *Colóquio sobre o Ensino do Latim. Actas*, Coimbra, Instituto de Estudos Clássicos, 1973, pp. 227-291.
- CRUZ, Manuel Braga da, *Monárquicos e Republicanos no Estado Novo*, Lisboa, D. Quixote, 1986.
- CRUZ, Manuel Braga da, *O Partido e o Estado no Salazarismo*, Lisboa, Presença, 1988.
- DENIZ-JACINTO, *Teatro*, Porto, Lello, 1991, 3 vols.
- DESERTO, Jorge, "Creonte e o exercício do poder", *Revista da Faculdade de Letras do Porto – Línguas e Literaturas* 14 (1997) 467-486.
- DIONÍSIO, Sant'Anna, "Mais algumas cartas de António Sérgio", *Primeiro de Janeiro* (2. 7. 1975) 10.

- DIONÍSIO, Sant'Anna, "Uma obra de teatro clandestina e pouco conhecida de António Sérgio", *Primeiro de Janeiro* (30. 4. 1975) 10.
- DUMUR, Guy, *Le Théâtre de Pirandello*, Paris, L'Arche, 1967.
- EHRENBERG, V., *Sophocles and Pericles*, Oxford, Blackwell, 1954.
- ELSE, G. F., *The Madness of Antigone*, Heidelberg, Winter, 1976.
- FARDILHA, Luís, *O revirinho. Revoltas republicanas contra a ditadura e o Estado Novo (1926-1940)*, Lisboa, Ed. Estampa, 1998.
- FERNANDES, Barahona, "António Sérgio, um homem Completo", *A Capital, Suplemento de Literatura e Arte* (5. 3. 1969) 1-2.
- FERREIRA, Maria de Fátima Lory, «*As Palavras e os Dias*» de António Pedro: 1906-1966, Lisboa, Univ. Nova de Lisboa (tese de Mestrado), 1996.
- FIALHO, Maria do Céu, "A *Antígona* de Jean Cocteau", *Biblos* 67 (1991) 125-152.
- FRAISSE, Simone, "Antigone", in Pierre Brunel (org.), *Dictionnaire des Mythes Littéraires*, s. l., Le Rocher, 1988, pp. 87-95.
- FRAISSE, Simone, *Le mythe d' Antigone*, Paris, Armand Colin, 1974.
- FRANÇA, José Augusto, *Notícia de uma Morfologia Dramática* (Col. "Cadernos dum Amador de Teatro", n.º 6), Porto, Círculo de Cultura Teatral, s. d.
- GAGO, Júlio (coord.), *Dalila Rocha. Homenagem no 45.º aniversário da sua estreia e do 1.º espectáculo do TEP*, Porto, Fundação Eng.º António de Almeida, 1998.
- GARDAIR, Jean-Michel, *Pirandello: Fantasmies et logique du double*, Paris, Larousse, 1972.
- GARDINER, Cynthia P., *The Sophoclean Chorus. A Study in Character and Function*, Iowa City, University of Iowa Press, 1987.
- GELLIE, G. H., *Sophocles. A Reading*, Melbourne University Press, 1972.
- GENOT, G., *Pirandello*, Paris, Seghers, 1970.
- HESTER, D. A., "Law and Piety in the *Antigone*", *Wiener Studien* 14 (1980) 5-8.
- HESTER, D. A., "Sophocles the Unphilosophical. A Study in the *Antigone*", *Menemosyne* 24 (1971) 11-59.
- HORNBLOWER, Simon – SPAWFORTH, Anthony (edd.), *The Oxford Classical Dictionary*, Oxford University Press, ³1996.

- HULTON, A. O., "The Prologues of Sophocles", *Greece & Rome* 16 (1969) 49-59.
- JABOUILLE, V. et alii, *Estudos sobre Antígona*, Mem Martins, Inquérito, 2000.
- JABOUILLE, V. et alii, *Mito e Literatura*, Mem Martins, Inquérito, 1993.
- JABOUILLE, V., *Iniciação à Ciência dos Mitos*, Mem Martins, Inquérito, ²1994.
- KELLS, J. H., "Problems of Interpretation in the *Antigone*", *Bulletin of the Institute of Classical Studies* 10 (1963) 47-64.
- KIRKWOOD, G. M., "The Dramatic Role of the Chorus in Sophocles", *Phoenix* 8 (1954) 1-22.
- KIRKWOOD, G. M., *A Study of Sophoclean Drama*, Ithaca, Cornell University Press, 1958 (reimpr. 1996).
- KITTO, H. D. F., *Form and Meaning in Greek Drama*, London, Methuen, ³1960.
- KITTO, H. D. F., *Greek Tragedy*, London, Methuen, ³1961, reimpr. 1966 (trad. Port.: *A Tragédia Grega*, Coimbra, Arménio Amado, 1972, 2 vols.).
- KITTO, H. D. F., *Sophocles, Dramatist and Philosopher*, Oxford University Press, 1958.
- KNOX, B. M. W., *The Heroic Temper. Studies in Sophoclean Tragedy*, Berkeley, University of California Press, 1964 (reimpr. 1983).
- LEINIEKS, V., *The Plays of Sophocles*, Amsterdam, Grüner, 1982.
- LESKY, A., *Geschichte der griechischen Literatur*, München, K. G. Saur Verlag, ³1971 (trad. port.: *História da Literatura Grega*, Lisboa, F. C. Gulbenkian, 1995).
- LEWIS, R. G., "An Alternative Date for Sophocles' *Antigone*", *Greek, Roman and Byzantine Studies* 29 (1988) 35-50.
- LINFORTH, I. M., "Antigone and Creon", *University of California Publications in Classical Philology* 15, 5 (1961) 183-260.
- LOPES, Óscar, *História Ilustrada das Grandes Literaturas. Literatura Portuguesa. Vol. II*, Lisboa, Estúdios Cor, 1973, pp. 479-488.
- LOPES, Óscar, *Ler e Depois*, Porto, Inova, 1969, pp. 211-235.
- LOURENÇO, Eduardo, "António Sérgio e o estatuto da Razão", *Expresso Revista* (10. 9. 1983) 22-23.

- LOURENÇO, Eduardo, “Sérgio como mito cultural. É o autor dos *Ensaio* um ensaísta?”, in *O Labirinto da Saudade. Psicanálise Mítica do Destino Português*, Lisboa, D. Quixote, ⁵1992, pp. 161-176.
- MARINHO, Maria de Fátima, *O Surrealismo em Portugal*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987.
- MARNOTO, Isabel, “António Sérgio: claridades e sombras”, *Revista de História das Ideias* 5 (1983) 119-146.
- MARQUES, A. H. de Oliveira, *História de Portugal. Vol. III: Das Revoluções Liberais aos Nossos Dias*, Lisboa, Presença, ¹³1998.
- MARQUES, A. H. Oliveira (dir.), *A Liga de Paris e a Ditadura Militar (1927-1928). A questão do empréstimo externo*, Lisboa, Europa-América, 1976.
- MATEUS, Osório, *Escrita de Teatro*, Lisboa, Bertrand, 1977.
- MATOS, A. Campos, “Bibliografia de António Sérgio”, *Revista de História das Ideias* 5 (1983) 1025-1107.
- MATOS, Sérgio Campos, “Ensaísmo e Doutrina Social em António Sérgio”, in *Estudos sobre António Sérgio*, Lisboa, INIC, 1988, pp. 31-49.
- MATOS, Sérgio Campos, “Os diálogos de Doutrina Democrática: da edição original (1933) à versão revista pelo autor (1945?/1958?)”, *Revista de História das Ideias* 5 (1983) 533-594.
- MCCALL, M., “Divine and Human Action in Sophocles: the Two Burials of the *Antigone*”, *Yale Classical Studies* 22 (1972) 103-117.
- MEDINA, João (dir.), *História Contemporânea de Portugal, I: Ditadura — “O Estado Novo”. Do 28 de Maio ao Movimento dos Capitães*, Lisboa, Multilar, 1990.
- MELO, A. Maria Martins (coord.), *A Mitologia Clássica e a sua Recepção na Literatura Portuguesa. Actas do Symposium Classicum I Bracarense*, Braga, Faculdade de Filosofia de Braga, 2000.
- MENDES, Manuel, “António Sérgio – a Pertinácia da Razão”, *Seara Nova* 1483 (1969) 169-170.
- MENDONÇA, Joaquim, “Fraude literária”, *Acção* 8 (5.3.1931) 2.
- MIRANDA, Margarida, “O ‘horripilante’, objecto estético n’*As Bacantes* de Eurípides”, *Humanitas* 47 (1995) 197-231.
- MONTERO, Feliciano y TUSELL, Javier (edd.), *Historia de España. Vol. XI: La restauración. De la Regencia a Afonso XIII*, Madrid, Espasa, 1997.

Bibliografia selecta

- MUSURILLO, H., *The Light and the Darkness. Studies in the Dramatic Poetry of Sophocles*, Leiden, Brill, 1967.
- NEVES, Orlando, *Trinta Anos de Teatro*, Lisboa, Ed. Sol XXI, 1993.
- OLIVEIRA, Francisco (coord.), *Raízes Greco-Latinas da Cultura Portuguesa. Actas do I Congresso da APEC*, Coimbra, Instituto de Estudos Clássicos, 1999.
- OLIVEIRA, J. Tiago, “António Sérgio. Um exercício de racionalismo”, *Seara Nova* 1484 (1969) 201-202.
- OSÓRIO, João de Castro, “O Drama e o Teatro”, in Costa Barreto (org.), *Estrada Larga. Antologia dos números especiais, relativos a um lustro, do suplemento “Cultura e Arte” de “O Comércio do Porto”*, vol. 2, Porto, Porto Editora, s. d., pp. 462-463.
- PAVIS, P., *Dictionnaire du Théâtre*, Paris, Messidor, 1987.
- PEDRO, António, “Falar por falar”, in Costa Barreto (org.), *Estrada Larga. Antologia dos números especiais, relativos a um lustro, do suplemento “Cultura e Arte” de “O Comércio do Porto”*, vol. 2, Porto, Porto Editora, s. d., pp. 370-371.
- PEDRO, António, “Pequena Notícia acerca do actor”, in Costa Barreto (org.), *Estrada Larga. Antologia dos números especiais, relativos a um lustro, do suplemento “Cultura e Arte” de “O Comércio do Porto”*, vol. 2, Porto, Porto Editora, s. d., pp. 448-450.
- PEDRO, António, *O Teatro e a Liberdade do Actor*, (Col. “Cadernos dum Amador de Teatro, n.º 5”), Porto, Círculo de Cultura Teatral, s. d.
- PEDRO, António, *O Teatro e a sua Verdade*, (Col. “Cadernos dum Amador de Teatro, n.º 1”), Lisboa, Ed. Confluência, s. d.
- PEDRO, António, *O Teatro e a Técnica do Actor*, (Col. “Cadernos dum Amador de Teatro, n.º 3”), Porto, Círculo de Cultura Teatral, s. d.
- PEDRO, António, *O Teatro e os seus problemas*, (Col. “Cadernos dum Amador de Teatro, n.º 2”), Lisboa, Ed. Inquérito, s. d.
- PEDRO, António, *Pequeno Tratado de Encenação*, Porto, Editorial Confluência, 1962.
- PEREIRA, M. H. Rocha, *Estudos de História da Cultura Clássica. Vol. I: Cultura Grega*, Lisboa, F. C. Gulbenkian, ⁸1998.
- PEREIRA, Miguel Baptista, “O neo-iluminismo filosófico de António Sérgio”, *Revista da História das Ideias* 5 (1983) 21-88.

- POHLENZ, Max, *Die griechische Tragoedie*, Goettingen, Vandenhoeck und Ruprecht, ²1954, 2 vols. (trad. it.: *La tragedia greca*, Brescia, Paideia, 1961).
- PORTER, D. H., “The Love that Divides: Sophocles’ *Antigone*”, in *Only Connect. Three Studies in Greek Tragedy*, New York, Univ. Press of America, 1987, pp. 45-84.
- PORTO, Carlos, “Do teatro tradicional ao teatro independente”, in António Reis (dir.), *Portugal Contemporâneo*, vol. V, Lisboa, Publicações Alfa, 1989, pp. 279-290
- PORTO, Carlos, *Em Busca do Teatro Perdido*, Lisboa, Plátano, 1973, 2 vols.
- PORTO, Carlos, *O TEP e o teatro em Portugal. Histórias e imagens*, Porto, Fundação Eng.º António de Almeida, 1997.
- PRIETO, M. H. Ureña, *Dicionário de Literatura Grega*, Lisboa, Verbo, 2001.
- PULQUÉRIO, M. O., *Problemática da Tragédia Sofocliana*, Coimbra, INIC, ²1987.
- RAMALHO, A. Costa, “Actualidade do Teatro Grego Antigo”, *Studium Generale. Boletim do Centro de Estudos Humanísticos* 3 (1956) 209-238.
- REBELLO, Luiz Francisco, “50 anos de teoria e prática do teatro em Portugal”, in Costa Barreto (org.), Estrada Larga. Antologia dos números especiais, relativos a um lustro, do suplemento “Cultura e Arte” de “O Comércio do Porto”, vol. 2, Porto, Porto Editora, s. d., pp. 451-455.
- REBELLO, Luiz Francisco, “Retrato incompleto de um homem de teatro completo”, in António Pedro, *Teatro Completo*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda/Biblioteca Nacional, 1982, pp. 9-28.
- REBELLO, Luiz Francisco, *100 Anos de Teatro Português*, Porto, Brasília Ed., 1984.
- REBELLO, Luiz Francisco, *História do Teatro Português*, Lisboa, Ed. P.E.A., ⁴1989.
- REBELLO, Luiz Francisco, *Imagens do Teatro Contemporâneo*, Lisboa, Ática, 1961.
- REBELLO, Luiz Francisco, *Teatro Moderno (Caminhos e Figuras)*, Lisboa, Ed. Círculo do Livro, ²1964.
- REINHARDT, K., *Sophokles*, Frankfurt am Main, Klostermann, ³1947 (trad. Fr.: Paris, 1971; trad. Ingl.: Oxford, 1979).

Bibliografia selecta

- REIS, António (dir.), *Portugal Contemporâneo*. Vols. IV-V, Lisboa, Publicações Alfa, 1989-1990.
- ROCHA, Miranda, “Fraude literária: o ídolo tomba...amparaí-o na queda”, *Acção* 9 (20. 3. 1931) 3-4.
- RODRIGUES, Nuno Simões, *Traduções portuguesas de Teócrito*, Lisboa, Universitária Editora, 2000.
- RODRIGUES, Urbano Tavares, *Noites de teatro*, Lisboa, Ática, 1961, 2 vols.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, Francisco, *Historia de la Fábula Greco-Latina*, Madrid, Univ. Complutense, 1979-1987, 3 vols.
- RONNET, G., *Sophocle Poète Tragique*, Paris, De Boccard, 1969.
- ROSAS, Fernando (coord.), *Nova História de Portugal*. (dir. Joel Serrão e A. H. Oliveira Marques). Vol. XII: *Portugal e o Estado Novo (1930-1960)*, Lisboa, Presença, 1992.
- ROSAS, Fernando, *História de Portugal* (dir. José Mattoso). VII: *O Estado Novo (1926-1974)*, Lisboa, Ed. Estampa, 1994.
- ROSIVACH, V. R., “On Creon, Antigone and not Burying the Dead”, *Rheinisches Museum* 126 (1983) 193-211.
- SANTOS, Victor Pavão dos, *A Companhia Rey Colaço-Robles Monteiro*, Lisboa, Ed. Museu Nacional do Teatro, 1987.
- SEALE, D., *Vision and Stagecraft in Sophocles*, London, Croom Helm, 1982.
- SÉCHAN, L., *Études sur la Tragédie Grecque dans ses Rapports avec la Céramique*, Paris, Champion, 1967.
- SEGAL, C. P., “Sophocles’ Praise of Man and Conflicts of the Antigone, in Th. Woodard (ed.), *Sophocles, a Collection of Critical Essays*, Prentice-Hall, Englewood Cliffs, N. J., 1966, pp. 62-85.
- SEGAL, C., *Tragedy and Civilization. An Interpretation of Sophocles*, Harvard University Press, 1981.
- SENA, Jorge de, *Do Teatro em Portugal*, Lisboa, Edições 70, 1980.
- [SÉRGIO, António], “A *Antígona* de António Sérgio e os mocinhos da *Acção* de Coimbra”, *Seara Nova* 243 (19.3.1931) 45-46.
- SÉRGIO, António, “Carta de agradecimento a D. Basílio”, *Seara Nova* 100 (9.6.1927) 78-79.
- SÉRGIO, António, “Cartas leves sobre temas graves: aos jovens ‘Seareiros’ de Coimbra, sobre a maneira de lidar com os inimigos da luz e da razão”, *Seara Nova* 87 (13.5.1926) 292-294.

- SÉRGIO, António, “Democracia crítica”, *Diário Liberal* 423 (12.1.1934) 1 e 4.
- SÉRGIO, António, “Idealismo e realismo: *morale d'abord e politique d'abord*”, *Seara Nova* 163 (30.5.1929) 293-301.
- SÉRGIO, António, “O caso de Espanha”, *Seara Nova* 27 (1923) 64-65.
- SÉRGIO, António, “O clássico na educação e o problema do Latim”, *Seara Nova* 146 (17. 1. 1929) 19-21.
- SÉRGIO, António, “Política democrática”, *Diário Liberal* 414 (3.1.1934) 1 e 4.
- SÉRGIO, António, “Sobre a aplicação política da ideia de igualdade”, *Seara Nova* 216 (7. 8. 1929) 371-377.
- SÉRGIO, António, “Sobre o julgamento do 18 de Abril”, *Seara Nova* 57 (24. 10. 1925) 168.
- SÉRGIO, António, “Uma lição de inteligência”, *Seara Nova* 98 (1927) 22.
- SÉRGIO, António, *Antologia Sociológica. 10.º caderno*, Lisboa, ed. autor, 1957.
- SÉRGIO, António, *Democracia*, Lisboa, Sá da Costa, 1974. [este volume, além de *Democracia*, inclui ainda as obras *Diálogos de Doutrina Democrática*, *Alocução aos Socialistas* e *Cartas do Terceiro Homem*].
- SÉRGIO, António, *Ensaaios I-VIII*, Lisboa, Sá da Costa, 1971-1974.
- SÉRGIO, António, *Pátio das Comédias, das Palestras e das Pregações. Jornada Primeira-Jornada Sexta*, Lisboa, Inquérito, 1958.
- SERRÃO, Joel, “Para uma interpretação do ensaísmo histórico-pedagógico de António Sérgio”, *Temas da Cultura Portuguesa*, Lisboa, Ática, 1960, pp. 169-184.
- SILVA, Maria de Fátima Sousa e (coord.), *Representações de Teatro Clássico no Portugal Contemporâneo*, vol. I, Lisboa, Colibri, 1998; vol. II, Lisboa, Colibri, 2001.
- SILVA, Maria de Fátima Sousa e, “A imortalidade de Antígona”, *Alma Azul. Revista de Artes e Ideias* 1 (1999) 3-5.
- SILVA, V. M. Aguiar e, *Teoria da Literatura*, Coimbra, Almedina, ⁸1993.
- SIMÕES, João Gaspar, “António Pedro. Teatro”, *Crítica VI. O Teatro Contemporâneo (1942-1982)*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1985, pp. 335-340.
- SIMÕES, João Gaspar, “António Sérgio”, *Crítica V. Críticos e ensaístas contemporâneos (1942-1970)*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983, pp. 705-712.

- SOVERAL, Eduardo Abranches, *O Pensamento de António Sérgio. Síntese Interpretativa e Crítica*, Porto, Granito, 2000.
- STEGAGNO-PICCHIO, Luciana, *História do Teatro Português*, Lisboa, Portugália Ed., 1969.
- STEINER, George, *Antigones*, Oxford, Clarendon Press, 1984 (trad. Port.: *Antígonas*, Lisboa, Relógio d'Água, 1995).
- TAPLIN, O., *Greek Tragedy in Action*, London, Methuen, 1978.
- TORRE GÓMEZ, Hipólito de la, *Do "Perigo Espanhol" à Amizade Peninsular. Portugal-Espanha (1919-1930)*, Lisboa, Ed. Estampa, 1985.
- VERNANT, Jean-Pierre et VIDAL-NAQUET, Pierre, *Mythe et Tragédie en Grèce Ancienne*, Paris, La Découvert, reimpr. 1995, 2 vols.
- VERNANT, Jean-Pierre, *Figures, idoles, masques*, Paris, Juilliard, 1990 (trad. port.: *Figuras, Ídolos, Máscaras*, Lisboa, Teorema, 1993).
- VILHENA, Vasco de Magalhães, "Em torno da génese do idealismo filosófico de António Sérgio", in *Homenagem a António Sérgio*, Lisboa, Academia das Ciências de Lisboa, 1976, pp. 123-145.
- VILHENA, Vasco de Magalhães, *António Sérgio e a Filosofia*, Lisboa, Cosmos, 1960.
- WALDOCK, A. J. A., *Sophocles, the Dramatist*, Cambridge University Press, 1966.
- WEBSTER, T. B. L., *An Introduction to Sophocles*, London, Methuen, ²1969.
- WHITMAN, C. H., *Sophocles. A Study of Heroic Humanism*, Cambridge Mass., Harvard University Press, ²1966.
- WILTSHIRE, S. F., "Antigone's Desobedience", *Arethusa* 9 (1976) 29-36.
- WINNINGTON-INGRAM, R. P., *Sophocles. An Interpretation*, Cambridge University Press, 1980.

ÍNDICE ONOMÁSTICO

A

- Acção –
 Planos de – 103
 Unidade de – 127, n. 16
 Tempo de – 127; 136
 Cf. Unidades, lei das três
- Adams, S. M. – 106, n. 3 e 4
- Adão – 95; 96
- Afectos – 10; 45; 60; 78; 79; 107; 110;
 127; 128, n. 18; 130; 133; 136; 137;
 138; 139; 149, n. 12; 150; 151; 152;
 153; 154; 155; 158. Cf. Amor, Ódio.
- Afonso XIII – 33
- Agon* – Cf. Conflitos
- Ájax – 76
- Alcipe – 124, n. 12
- Alves, Correia – 88, n. 16
- Amor – 9; 12; 25, n. 47; 26; 27 e n. 57;
 45; 52; 53; 55; 59; 60; 78; 79; 80; 90;
 92, n. 30; 93; 97 e n. 44; 98; 99; 105;
 107; 109; 111; 114; 116; 121; 125;
 126; 128; 129; 132; 134; 136; 137;
 138; 139; 145; 146; 149; 150; 151;
 154; 153; 155; 158; 159; 160
- André, Carlos – 164
- Andresen, Sophia de Mello Breyner – 8
 e n. 2; 85; 88 e n. 14; 100, n. 57
- Dual* – 163
- Obra Poética III*:
 “Catarina Eufémia” – 8 e n. 2
 “25 de Abril” – 85 e n. 2; 88 e
 n. 14; 100 e n. 57
- Anouilh, Jean – 8, n. 4; 73; 90; 91, n. 25
Antigone – 73; 90, n. 25
Nouvelles Pièces Noires – 73
- Anticonvencionalismo formal – 10; 11;
 12; 103; 119; 144
- Antígona –
 Caracterização em:
 Sófocles – 7 e n. 1; 10; 12; 21; 23;
 25-26; 43; 44; 52; 63; 73; 77;
 106 e n. 3; 114; 116, n. 5; 121;
 129; 130; 148; 150; 159; 160;
 163
 António Sérgio – 24-26; 27; 28;
 29; 34; 35; 36
 Dantas – 42-44; 45; 46; 49-50; 51-
 -53; 63; 64; 77; 78-79; 82
 António Pedro – 92-93
 João de Castro Osório – 9-10; 143
 Hélia Correia – 106-108; 109-112;
 114; 115-116; 117; 118; 121;
 122, n. 2; 127-131; 136-137;
 138; 139
 Eduarda Dionísio – 146; 148-158
- Mito – exploração da:
 vertente política – 10; 11; 20; 21 e
 n. 37; 23, n. 42; 26; 29; 41; 42;
 43; 52; 68; 80; 90 e n. 24; 91;
 101; 102; 141; 142; 143; 144;
 163
 vertente familiar (e pessoal) – 11;
 41; 42-43; 44; 48; 52; 59; 68;
 103; 144; 149
 vertente feminina – 11; 104; 105;
 122; 138; 139; 144; 149; 152;
 158; 159; 160
- Modelo (de):
 Contestação política – 10; 20; 21 e
 n. 37; 23, n. 42; 50; 90; 93; 101;

Índice onomástico

102; 143; 163
 Mártir – 10; 12; 73; 78; 79; 80; 82;
 83; 84; 106; 150
 Mulher – 7; 8 e n. 28; 10; 11; 12;
 75; 92; 104; 106; 119; 121;
 122; 126; 132; 138; 139; 144;
 146; 149; 158
 Piedade – 7; 8; 9; 25; 77; 129; 143
 Resistência – 7; 9; 12; 73; 90,
 n. 25
 Valores cristãos – 9; 25 e n. 48 e
 50; 35; 36

Antilabe – 99

Arcipe – 124, n. 12

Aristóteles – 21, n. 34; 22; 89, n. 21

Poética –

1449b 10 e 24: 95, n. 38

1450a 7-10: 89, n. 21

1450b 13-19: 89, n. 21

1451a: 127, n. 16

1455b 26-28: 21, n. 34

1455b 28-29: 21, n. 35

1456a 25-27: 98 e n. 47

Ásio – 76, n. 13

Atelier (Théâtre) – 19; 90, n. 25

B

Babo, Alexandre – 88, n. 16

Ballanche – 9

Bandeira, Filomena – 16, n. 12

Barata, José Oliveira – 89, n. 16

Barreto, Costa – 87, n. 9 e 12; 88, n. 16;
 89, n. 17

Beócia – 33, n. 74; 57

Blanco, Rita – 146, n. 10; 147; 148

Bolchevismo – 32 e n. 70, 71; 33, n. 72

Bosetti, G. – 94, n. 36

Brás, José – 162

Brecht, B. – 8, n. 4

Breia, Márcia – 146, n. 10; 147

Brenot, Alice – 96, n. 41

Bultmann – 72

Burkert, W. – 8, n. 2; 123, n. 5; 124,
 n. 10

Burton, R. W. B. – 98, n. 48

C

Cabeçadas, Mendes – 13; 14 e n. 4; 15

Calder III, W. M. – 41, n. 2

Carmona – 15; 23; 24, n. 44; 32

Cárpatos – 32

Carpe diem – 125

Carvalho, Amorim – 34, n. 77

Carvalho, Joaquim – 18, n. 24; 20, n. 31;
 22, n. 40

Castro (Inês) – 11; 145; 146 e n. 10; 147;
 159; 160. Cf. Hélia Correia, *Antes
 que a Noite Venha*

Castigo – 67; 133; 135, n. 26; 157

Catroga, Fernando – 18, n. 24; 20, n. 31

Censura – 16, n. 11; 23; 28; 88; 93; 99;
 100

Channel, G. – 19

Cintra, Luís Miguel – 146, n. 10

Círculo de Cultura Teatral (Porto) – 85,
 n. 1; 88; 161; 162.

Cf. Companhias de Teatro, Teatro
 Experimental do Porto (TEP)

Citéron – 105; 107; 113

Cítia, Citas – 31; 32; 79

Cocteau, Jean – 19; 20 e n. 29 e 30; 21;
 22 e n. 37-38

Antigone – 19; 20, n. 29

Colaço, Amélia Rey – Cf. Rey-Colaço,
 Amélia

Collinet, Jean-Pierre – 96, n. 42

Companhias (grupos) de Teatro:

Companheiros do Pátio das Comédias – 87

Companhia Teatro do Ginásio – 87

Índice onomástico

- Companhia de Teatro Popular – 143, n. 4; 163
- Comuna Teatro de Pesquisa – 104; 110; 121; 123, n. 7; 144; 163
- Grupo Académico de Teatro Amador (GATA) – 143, n. 4; 164
- Grupo Amador de Castanheiro do Norte – 142, n. 2; 161
- Grupo da Associação Recreativa e Dramática “Rocha Silvestre” – 142, n. 2; 162
- Grupo Cénico da Companhia Nacional de Navegação – 143, n. 4; 163
- Grupo Estudantes da Escola Secundária N. S. Boavista – 143, n. 4; 164
- Grupo da Juventude Operária Católica (secção de Leça da Palmeira) – 143, n. 4; 162
- Grupo de Teatro de Letras “Artec” – 143, n. 4; 164
- Rey Colaço-Robles Monteiro – 39; 40; 68; 142 e n. 2; 161; 162
- Teatro do Centro Ramalho Ortigão – 143, n. 4; 162
- Teatro dos Estudantes do Instituto Industrial do Porto – 143, n. 4; 162; 163
- Teatro de Estudantes da Universidade de Coimbra – 142, n. 2
- Teatro Experimental do Porto – 88 e n. 16; 91; 97, n. 46; 143 e n. 4; 161
- Comunismo – Cf. Bolchevismo
- Conflitos, confrontos –
 Antígona/Creonte – 23-24; 42; 51-52; 78-79; 129; 154
 Antígona/Isménia – 42-43; 77-78; 92
 Creonte/Hémon – 42; 53; 54-55; 59-62; 81
- Conspiração – 53; 54; 61; 91
- Coro (em) –
 Sófocles – 45; 49; 54; 61; 63; 74; 75; 80; 95, n. 40; 98 e n. 48, 49, 50; 80; 98 e n. 48; 99; 122 e n. 3; 123; 138; 139
 Júlio Dantas – 40-41; 45; 49; 54; 56; 57; 62; 66; 74-75; 80-81
- António Pedro – 90; 94; 95; 98 e n. 50; 99 e n. 51, 52, 53 e 55; 101; 102
- Hélia Correia – 104; 105; 107; 112; 117; 122; 123 e n. 7; 124-126; 138; 139
- Correia, Hélia – 8, n. 4; 9 e n. 5; 11; 103-139; 144 e n. 6; 163
- Perdição* – 9, n. 5; 11; 103-139; 142, n. 2; 144; 163
- Rancor* – 144, n. 6
- Corrupção – 24; 30-31; 48; 49 e n. 7; 55 e n. 8; 91. Cf. Suborno
- Costa, Afonso – 19; 33, n. 73
- Costa, Gomes da – 13 e n. 1; 14 e n. 4; 15
- Creonte –
 Caracterização em:
 Sófocles – 7; 9; 10; 21; 23; 42; 46-48; 49; 50; 51; 62-63; 66; 67; 73; 78; 80; 91-92; 106, n. 3; 122; 135; 136; 152; 155; 156
 Sérgio – 23; 24 e n. 45; 26; 27; 29; 30; 31; 32 e n. 70; 33; 34; 35
 Júlio Dantas – 46-48; 49; 50; 51-52; 53; 56; 57; 58-63; 65; 66; 67; 79-79; 80; 81; 82
 António Pedro – 91; 92 e n. 28 e 29; 99
 Hélia Correia – 103; 113; 114; 115; 116; 122; 129; 135-136
 Eduarda Dionísio – 152; 154; 155; 157; 158
- Modelo (de):
 Poder (masculino) absoluto – 8; 11; 27; 52; 91; 92; 113; 115; 116; 126; 135; 136; 144
- Cruz, Duarte Ivo – 9, n. 6
- Cruz, Guilherme Braga – 18, n. 23
- Cruz, Luísa – 146, n. 10; 147
- Cruz, Manuel Braga – 14, n. 3-4; 86, n. 6 e 7
- Culpa – 26; 59; 77; 92, n. 29 e 30; 106, n. 3

D

Dámaso Berenguer (general) – 33
 Dança – 105; 107; 123; 124; 125
 Dantas, Júlio – 8, n. 4; 9 e n. 5; 10 e n. 10; 11; 39-84; 142 e n. 2 e 3; 161; 162
 Antígona - 9, n. 5; 10; 39-84; 142 e n. 2 e 3; 161; 162
 A Ceia dos Cardeais – 74
 Del-Carlo, Marcantônio – 164
 Delfos – 127, n. 16
 Delgado, Humberto – 23, n. 43
 Democracia – 10; 15; 17; 18; 24; 25, n. 48-49; 27; 28 e n. 58; 35 e n. 78; 36; 86
Demopedia – 17; 35
 Demóstenes – 73, n. 6; 28, n. 60
 47. 50: 28, n. 60
 47. 78: 28, n. 60
 Discurso da Embaixada, 246-247: 73, n. 6
 Descartes – 28, n. 60
 Deserto, Jorge – 92, n. 28
 Δέσις – 21 e n. 34; 22; 23; 34
 Destino – 9; 42; 56; 57; 63; 64; 72; 77; 80; 92; 95; 98; 103; 108; 109; 116; 117; 118; 131; 136; 137; 149; 152; 154; 158
 Dicotomias –
 Família/Estado – 72
 Lei divina/lei humana – 41; 43; 90; 99; 105
 Masculino/feminino – 11; 103; 104; 105; 112; 113; 118; 119; 144
 Nomos/physis – 104; 105; 113; 118; 119
 Oikos/polis – 113; 119; 144
 Dionisiaco, culto – 105; 112; 123 e n. 5; 124 e n. 10, 11 e 12; 125; 133; 137; 138; 139
 Dionísio, Eduarda – 8, n. 4; 9 e n. 5; 11; 12; 141; 145-160; 163
 Antes que a Noite Venha - 9, n. 5; 11; 12; 141; 145-160; 163

Dionísio, Sant'Anna – 19 e n. 25; 20-21, n. 32
 Dioniso – 104; 105; 112; 113; 118; 122; 123 e n. 4; 124; 133
 Ditadura – 8; 10; 11; 13; 14 e n. 4; 15 e n. 5; 16; 17; 18 e n. 21; 23; 24, n. 44 e 45; 25, n. 49; 26; 27 e n. 56; 28 e n. 58; 29; 30; 31; 32, n. 70; 33 e n. 72; 34; 35; 37; 38; 43; 48; 80; 85; 86; 90 e n. 24; 91, n. 25; 92; 99; 101; 102; 141
 Ditadura Militar (instaurada em 1926) – cf. Ditadura
 Ditirambo – 122; 123, n. 7
 Don (Rio) – 32
 Dumur, Guy – 94, n. 36

E

Édipo – 9 e n. 7; 42; 44; 47; 49; 50; 55 e n. 8; 56; 57; 61; 81; 83; 108; 109; 110; 113; 115; 122; 128; 134; 142; 149
 Édito – 21; 23; 43; 46; 47; 51; 54; 57; 81; 91; 92, n. 29; 94, n. 33; 114; 128; 130; 133; 135 e n. 27; 136
 Ehrenberg, V. – 90, n. 23
Ekstasis – 123
 Esfinge – 109; 113; 142
 Esperança – 9; 13; 15; 16; 17; 21; 34; 35; 36; 67; 156
 Espírito – 18, n. 22; 24; 26; 36
 Ésquilo – 7; 76
 Euménides – 127, n. 16
 Sete contra Tebas – 7; 45; 76; 79; 82; 142
 672-675: 76, n. 12
 Estado Novo – 11; 13; 14, n. 3; 16; 24, n. 44; 74; 86; 88 e n. 15; 93; 101; 102; 141
Esticomitia – 99
 Etéocles – 23; 28; 43; 44; 45; 46 e n. 5; 52; 76; 143; 149, n. 12

Índice onomástico

Eufémia, Catarina – 8, n. 2; 163
Eurídice (em) –
 Júlio Dantas – 42; 55; 58; 59; 61; 65;
 67; 80; 81
 António Pedro – 97
 Hélia Correia – 103; 110; 112; 114;
 115; 116; 117; 118; 122; 124; 128;
 129; 131; 132; 133; 134; 135; 136
Eurípides – 7; 45; 46; 64; 76; 98, n. 47;
 105; 124, n. 8; 142
 Bacantes – 105; 123, n. 5; 124, n. 11
 Fenícias – 7; 40; 45; 76; 142
 474-483: 46, n. 5
 656 *sqq.*: 124, n. 8
 Hécuba – 64
 Ifigénia em Áulide – 64
Evadne – 155
Evangelho – 25 e n. 48 e 50
 S. Lucas
 4. 16-21: 25, n. 50
 22. 24-29: 25, n. 50
Excesso – 45; 62; 65; 72; 73; 81; 95 e
 n. 39; 106; 123, n. 7; 125; 129; 130;
 136; 138; 139; 150. Cf. *Hybris*
Exílio – 10; 16; 17; 18 e n. 24; 19 e n.
 25; 31; 32 e n. 69; 33, n. 72; 37; 49;
 52; 77; 79; 88; 106; 107; 108; 109;
 110; 111; 121; 127; 128; 129; 130, n.
 19; 137; 138; 139; 142; 152

F

Fábula (A formiga e a mosca) – 96 e
 n. 41; 97
Família, tom familiar – 7; 11; 41; 42; 44;
 45; 52; 54; 55; 59; 63; 72; 77; 78;
 106; 107; 109; 110; 113; 115; 116 e
 n. 5; 128; 137; 138; 139; 144; 149 e
 n. 12; 150; 152; 154; 158
 Cf. *Dicotomias*
Fardilha, Luís – 16, n. 11
Faria, Álvaro Alves de – 164
Fatalidade – 9; 42; 95; 149
Fedro – 96 e n. 41
 4. 25: 96 e n. 41

Feminino (mundo) – 44; 103; 106; 112;
 113; 115; 118; 119; 122; 138; 139;
 144. Cf. *Antígona e Dicotomias*
Fernandes, Emídio – 162
Ferraz, Ivens – 16
Ferreira, M. Fátima Lory – 88, n. 13 e 16
Fialho, Maria do Céu – 9, n. 5; 10; 20 e
 n. 30; 71-84
Figueiredo, Augusto – 163
Figuras secundárias (em) –
 António Sérgio:
 Alcímaco – 28 e n. 60-61
 Córidon – 34, n. 76 e 77
 Creúsa – 27
 Critóbulo – 23; 25, n. 49; 28 e
 n. 60; 30; 35; 36
 Eutífron – 28 e n. 60
 Hegésias – 28 e n. 60
 Ortágoras – 28 e n. 58-61; 31; 35
 Títiro – 34, n. 76
 Júlio Dantas:
 Ástaco – 45; 63; 64; 74; 80; 81
 Egeón – 43; 48; 50; 62; 67; 75; 76;
 80
 Enópides – 43; 49; 53; 54; 55; 74;
 75; 76; 80; 82
 Proceu – 45; 47; 48; 74; 75; 81
 António Pedro:
 Artemísia – 94; 96-98
Figuras sem nome (em) –
 Sófocles:
 Guarda – 26; 75
 Mensajeiro – 66; 97
 António Sérgio:
 Cidadão – 27
 Espíões – 27; 28
 Primeiro Oficial – 23
 Segundo Oficial – 29
 Quarto Oficial – 30 e n. 66; 32,
 n. 70
 Sentinela – 26
 Soldados – 27; 29; 34
 António Pedro:
 Chefe Maquinista – 94 e n. 33
 Electricista – 94 e n. 33
 Encenador – 91; 92, n. 30; 94; 95
 e n. 38; 96; 98
 Pregoeiro – 94, n. 33

Soldado – 92, n. 29
 Hélia Correia:
 Ama – 103; 107; 108; 110; 116;
 117; 118; 122; 128; 131; 133;
 137
 Criado – 103; 115; 122; 135 e
 n. 27; 136
 Guardas – 103; 122; 136
 Mensageiro – 103; 122
 Soldado – 114
 Flauta (música de) – 26; 123; 124
 Força – 18 e n. 22; 23; 36
 Fraisse, Simone – 7, n. 1; 10, n. 8; 20,
 n. 30; 23, n. 42; 91, n. 25
 Freitas, Vicente de – 16

G

Gago, Júlio – 97, n. 46
 Gardair, Jean-Michel – 94, n. 36
 Gardiner, C. P. – 98, n. 48
 Garnier, Robert – 9
 Garrett, Almeida – 87 e n. 10; 142
Um Auto de Gil Vicente – 87 e n. 10
 Gedeão, António – 99 e n. 56
 Genot, G. – 94, n. 36
 Grande Guerra, II – 76; 86
 Gutkin, Adolfo – 121

H

Hegel – 72; 73
Estética – 72
 Heitor – 76
 Hémon – 26-27; 130; 133; 135
 Caracterização em:
 Sófocles – 26-27 e n. 57; 53; 92,
 n. 30; 134; 155
 António Sérgio – 26-27 e n. 57;
 28, n. 61; 35
 J. Dantas – 53; 58-62; 64; 65; 80

António Pedro – 92, n. 30; 96; 97
 e n. 44
 Hélia Correia – 103; 111; 114;
 117; 122; 129; 134
 E. Dionísio – 149; 155-156; 157

Heródoto –
 6. 101: 28, n. 60
 Hípaso – 124, n. 12
 Homero – 82
Iliada – 76
 6. 128-140: 124, n. 12
 13. 176 *sqq.*: 76 e n. 13
 13. 389 *sqq.*: 76 e n. 13
 14. 414-417: 76 e n. 14

Honegger, A. – 19
 Horácio – 98, n. 47
Arte Poética, 193-195: 98, n. 47
 Hornblower, Anthony – 32, n. 68; 33, n.
 74
 Horror – 124 e n. 12
 Hulton, A. O. – 94, n. 34
 Humanismo – 9; 118
Hybris – 45; 65; 72; 95; 99; 122; 125;
 136; 137

I

Ifigénia – 64; 65
 Ímbrio – 76, n. 13
 Integralismo – 18, n. 23; 21
 Ismén(i)a – 26; 131; 132; 134, n. 25
 Caracterização em:
 Sófocles – 26 e n. 54; 42; 44; 53;
 77; 78; 106, n. 3; 133
 António Sérgio – 26 e n. 54; 29
 Júlio Dantas – 42; 43; 44; 53; 77;
 78
 António Pedro – 92-93
 Hélia Correia – 103; 112; 114;
 116; 122; 129; 133
 Eduarda Dionísio – 149; 150; 152;
 153; 156

Índice onomástico

J

Jabouille, V. – 8, n. 3; 72, n. 2
 Jocasta – 58; 59; 108; 128; 131
 Julieta – 11; 80; 145; 146 e n. 10; 147;
 159; 160
 Justiça – 8, n. 2; 9; 10; 17; 24; 25, n. 47;
 45; 49; 51; 63; 80; 92, n. 30; 93; 95;
 101; 102; 135; 158; 163

K

Kamerbeek, J. C. – 90, n. 23
 Kant – 24; 25; 28, n. 60; 37; 38
 Knox, B. M. W. – 72 e n. 5; 78, n. 17

L

Labdácidas – 54; 113; 114; 126; 131
 Lábdaco – 44
 La Fontaine – 96 e n. 42
 Laio – 54; 59; 81
 Leal, Cunha – 14, n. 4
 Lei humana – 7; 24; 41; 42; 43; 48; 51;
 61; 92 e n. 29; 93; 99; 105; 115; 135.
 Cf. Dicotomias
 Lei universal (divina) – 7; 25; 26; 41; 42;
 43; 78; 79; 93; 99; 105; 152; 158.
 Cf. Dicotomias
 Leucipe – 124, n. 12
 Lévi-Strauss – 7, n. 1
 Λέξις – 87, n. 11; 89.
 Cf. texto dramático
 Lewis, R. G. – 90, n. 23
 Liberdade – 9; 10; 11; 15 e n. 7; 16; 17;
 18 e n. 22; 23; 24; 25 e n. 49-50; 26;
 27 e n. 57; 28; 32; 33; 35; 36; 85; 90;
 92; 93; 95; 99; 101; 102; 105; 158
 Licurgo da Trácia – 124, n. 12

Liga de Paris – 16 e n. 13; 17; 18, n. 22;
 32, n. 70; 33, n. 73
 Lobato, Monteiro – 96 e n. 43
 Loio, João – 146, n. 10
 Lopes, Adília – 164
 Luís, Maria João – 146, n. 10; 147
 Λύσις – 21 e n. 35; 22; 34
 Luz – 13; 15; 17; 18; 21; 24; 25; 34; 35;
 36; 45; 56; 63; 67; 80; 88; 93; 100;
 104; 117; 142; 143; 156
 Luz, Adriano – 146, n. 10

M

Machado, José Leon – 164
 Madeira, Ricardo – 146, n. 10
 Magalhães, António Moura de – 142,
 n. 2; 161
 Maiêutica – 22, n. 39
 Mamede, Eduardo Paes – 123, n. 7
 Mancelos, João de – 164
 Marinho, Maria de Fátima – 88, n. 13
 Marques, A. H. Oliveira – 13-14, n. 1;
 16, n. 10, 11 e 13; 30, n. 65; 86, n. 4
 Martírio – Cf. Antígona (modelo de már-
 tir)
 Máscara – 9; 12; 22; 23; 25; 30; 37; 38;
 93; 99; 101; 102; 147
 Masculino (poder, mundo) – 105; 109;
 111; 115; 117; 126; 132; 144.
 Cf. Creonte e Dicotomias
 Matos, Joaquim – 164
 Matos, Rui de – 163
 Matos, S. Campos – 22, n. 39; 25, n. 48
 Mattoso, José – 14, n. 2; 86, n. 3; 88,
 n. 15
 McCall – 47 e n. 6
 Medeira – 11; 145; 146; 147; 159; 160

Medo – Cf. Temor

Ménades – 124, n. 12; 138; 139

Mendonça, Joaquim – 19 e n. 27

Mendonça, José Tolentino – 164

Metateatro – 94; 95; 96; 98; 101; 102

Mínias – 124, n. 12

Miranda, Margarida – 123, n. 5

Mitema – 7 e n. 1

Mito de Antígona – cf. Antígona

Monólogo – 11; 145; 146; 149 e n. 12;
156; 159; 160

Monteiro, Mariana Rey – 39; 73; 82; 83;
84; 142

Montero, Feliciano – 33, n. 75

Morais, Carlos – 7-38; 9, n. 5; 85-101;
141 e n. 1; 143, n. 3

Morais Sarmiento (Tenente) – 30 e n. 65

Morte – 11; 12; 24; 35; 44; 52; 61; 63;
64; 65; 67; 76; 80; 105; 109; 113;
117; 136; 137; 145; 146; 149 e n. 12;
150; 151; 152; 153; 154; 155; 156;
158; 159; 160

Mota, João – 104; 144

Mulher, modelo – cf. Antígona

Música – 19; 26; 98, n. 50; 104; 123 e
n. 7; 124; 146, n. 10; 147. Cf. Flauta

N

Negreiros, Almada – 74

Manifesto Anti-Dantas – 74

Neo-romantismo – 10; 74; 78; 79; 82;
83; 84

Neto, David (capitão) – 30

Nietzsche – 36, n. 79

Menschliches Allzumenschliches –
II. § 136: 36, n. 79

Níobe – 99, n. 51

Nomos – 113; 118; 119
Cf. Dicotomias

O

Ódio – 9; 18; 43; 44; 49; 52; 78; 93; 106;
109; 115; 130, n. 19; 131; 132; 138;
139; 150

Oikos – 11; 12; 59; 68; 69; 108; 109;
110; 119; 144; 149; 152

Cf. Dicotomias

Oliveira, Domingos – 16

ὄψις – 87, n. 11; 89. Cf. Texto teatral ou
espectacular

Orcoménia, *Orcómenos* – 32; 33 e n. 74;
34; 124, n. 12

Ordem – 23; 24; 25

Oreibasia – 123

Osório, João de Castro – 9 e n. 6; 10;
142; 162

Trilogia de Édipo – 9 e n. 6-7; 142;
162

Esfinge – 142; 162

Jocasta – 142; 162

Antígona – 9 e n. 7; 142; 162

P

Partidos políticos –

Democrático – 14 e n. 2

União Liberal republicana – 14, n. 4

União Nacional – 24 e n. 44

União Nacional Republicana – 24 e
n. 44

Patzner, H. – 72 e n. 3

Paz – 9; 27; 34; 45; 46; 98; 113; 118;
143

Pedro, António – 8, n. 4; 9 e n. 5; 11 e
n. 10; 23, n. 42; 85; 89-101; 143; 144;
161; 162; 163; 164

Antígona – 9, n. 5; 11; 23, n. 42;
89-101; 143; 161; 162; 163; 164

Desimaginação – 94, n. 37

Pequeno Tratado de Encenação – 91,
n. 26

O Teatro e os seus Problemas – 86 e
n. 8; 87, n. 10 e 11

- O Teatro e a sua Verdade* – 91, n. 26;
95, n. 39
Teatro – 94, n.37
Penteu – 124, n. 12
Perdição – 124; 137; 138; 139.
Cf. Hélia Correia, *Perdição*
Pereira, M. H. Rocha – 8, n. 2; 10, n. 9;
13; 26, n. 53; 42, n. 4; 72, n. 4; 73,
n. 6; 75, n. 11; 80, n. 20; 85; 98,
n. 50; 121; 123, n. 5
Péricles, século – 7
Pessoa, Fernando – 15
Mensagem, “Nevoeiro” – 15, n. 9
Physis – 11; 75; 104; 118; 119
Cf. Dicotomias
Picasso – 19
Picchio, L. Stegagno – 74; 82
Piedade – 50; 51; 53; 60; 63; 77; 79;
115; 129; 133; 143.
Cf. Antígona, modelo de
Pina, Aníbal – 162
Pinto, José A. – 164
Pirandello, L. – 94 e n. 37; 96; 101; 102
Platão – 22
Apologia –
33e 1: 28, n. 60
38b 7: 28, n. 60
Eutidemo –
271b 3: 28, n. 60
306d 5: 28, n. 60
Êutífron –
2a 5: 28, n. 60
Fedro –
59b 7: 28, n. 60
Protágoras –
318c 5: 28, n. 60
Plutarco –
Alex. –
3. 3: 28, n. 60
Moralia –
497d 5: 28, n. 60
844b 6: 28, n. 60
Polinices – 7; 23; 27; 28; 42; 43; 46 e
n. 5; 49, n. 7; 51; 52; ; 55; 57; 58; 59;
63; 75; 90, n. 23; 91; 92, n. 29; 98;
115; 128; 129; 130; 135 e n. 27; 143;
149, n. 12; 151; 152; 154
Polis – 11; 59; 68; 69; 72; 92; 106; 113;
119; 135; 144; 154
Cf. Dicotomias
Políxena – 64
Porto, Carlos – 88, n. 16; 146
Pradinhos, David Acácio – 164
Prólogo (em) –
Sófocles – 42; 73; 78; 94; 106, n. 3
António Pedro – 90; 92, n. 30; 94-95;
96; 101; 102
Prometeu – 95
Protesto – 23; 60; 90; 101; 102
Proudhon – 17
Pulquério, M. O. – 98, n. 48; 106, n. 3;
150 e n. 15
- Q**
- Quental, Antero –
Hino à Razão –
1: 25, n. 47
Nocturno –
10-11: 36 e n. 82
- R**
- Razão – 17; 25 e n. 47; 25; 26; 36; 92,
n. 30; 93
Rebello, Luiz Francisco – 85, n. 1; 88,
n. 16; 89 e n. 18 e 19; 94, n. 32
Refrão – 99 e n. 51
Reis, António – 88, n. 16
Reis, Câmara – 20
Rembrandt – 97, n. 45
Renan, Ernest – 13; 22 e n. 38
Drames Philosophiques – 22, n. 38
*Dialogues et Fragments Philosophi-
ques* – 22, n. 38
República (Primeira) – 13; 14; 27, n. 56;
141

Índice onomástico

Resistência, modelo – cf. *Antígona*
 Revirvalho – 16 e n. 11-12; 28; 29
 Revolta – 55; 64; 65; 93; 101; 102; 116 e n. 5
 Rey-Colaço, Amélia – 73; 83; 84
 Ritmo – 34 e n. 77; 79; 99; 123, n. 7
 Rivera, Primo de – 15, n. 5; 18; 32; 33 e n. 73 e 74; 34
 Rocha, Dalila – 97, n. 46
 Rocha, Miranda – 19 e n. 27; 21, n. 33
 Rodrigues, Fernando (capitão) – 30
 Rodrigues, Nuno Simão – 34, n. 76
 Rodrigues, Urbano Tavares – 94, n. 35; 99, n. 54
 Rodriguez Adrados, Francisco – 96, n. 41
 Romeu – 80
 Rosas, Fernando – 14, n. 2 e 4; 16, n. 11-12; 29, n. 63; 31, n. 67; 86 e n. 4 e 5; 88, n. 15
 Routrou – 9
 Rússia – 32 e n. 71

S

Sacrifício – 40; 55; 64; 65; 68; 69; 73; 93; 115; 143; 150; 155; 156
 Salazar, Oliveira – 16; 23; 31; 86
 Salazarismo – cf. Salazar, Estado Novo, Ditadura
 Salema, Rita – 121; 144
 Samos, Guerra de – 90, n. 23
 Santos, Pedro – 146, n. 10
 Schlegel – 73
Seara Nova (grupo da) – 14; 17, n. 15
 Sémele – 122; 123
 Sérgio, António – 9 e n. 5; 10; 13-38; 90 e n. 24; 141; 161
Antígona – 9, n. 5; 10; 13-38; 90 e n. 24; 141; 161

Antologia Sociológica – 15, n. 5 e 7; 17, n. 20; 25, n. 48, 49 e 51
 “Carta de agradecimento a D. Basílio” – 32, n. 71
 “Cartas leves sobre temas graves” – 17, n. 19
Democracia – 15, n. 8; 17, n. 15 e 20; 24, n. 46; 25, n. 47-51; 28, n. 58 e 59; 30, n. 66; 32, n. 69; 36, n. 81
 “Democracia Crítica” – 25, n. 47
 “Diálogos de Doutrina Democrática” – 24, n. 46
Ensaio I – 36, n. 81
Ensaio II – 18 e n. 23;
Ensaio III – 25, n. 51; 35, n. 78
Ensaio V – 22, n. 39
Ensaio VII – 15 e n. 6-8; 17, n. 19 e 20; 18, n. 22; 24, n. 46; 25, n. 48-51; 28, n. 58-59
 “Idealismo e realismo...” – 15, n. 7
 “O caso de Espanha” – 15, n. 5
Pátio das Comédias, das Palestras e das Pregações:
Jornada Primeira – 25, n. 47
Jornada Quarta – 32, n. 71
Jornada Sexta – 23, n. 43; 25, n. 48; 26, n. 52 e 55
 “Política Democrática” – 25, n. 47
 “Sobre o julgamento do 18 de Abril” – 15, n. 5
 “Uma lição de inteligência” – 18, n. 21

Serrão, Joel – 86, n. 4

Silêncio (dramático, de censura) – 40; 47; 53; 54; 65; 66; 68; 69; 75; 80; 85; 86; 88; 97, n. 45; 100; 104; 123 e n. 4; 150; 158

Silva, M. Fátima Sousa – 8, n. 4; 9, n. 5; 10; 11; 12; 39-69; 74, n. 8; 89, n. 20; 91, n. 25; 103-120; 121; 141-160; 142, n. 2; 143, n. 4; 144, n. 5

Silva, V. M. Aguiar – 89, n. 21

Simões, Manuel Breda – 91, n. 25

Sinel de Cordes – 30; 31

Soares, Carmen – 9, n. 5; 11; 121-139

Sócrates – 22, n. 39

Índice onomástico

- Sófocles – 7; 9; 12; 21; 22, n. 37; 39; 40;
 41; 42 e n. 4; 43; 44; 45; 46; 47; 48;
 49; 50; 51; 53; 54; 55; 59; 60; 61; 62;
 63; 65; 66; 71; 72 e n. 2; 73 e n. 7;
 74; 75; 78; 79; 80; 81; 82; 83; 84; 85;
 88, n. 13; 89; 91, n. 27; 92, n. 28; 94;
 98 e n. 47; 99; 100; 101; 102; 103;
 104; 114; 116, n. 5; 121 e n. 1; 122;
 127, n. 16; 129; 138; 139; 144; 148;
 150; 151; 152; 153; 154; 156; 157
Antígona – 7 e n. 1; 8 e n. 4; 9; 10;
 20; 39; 40; 45; 48; 51; 56; 64; 68;
 71; 72; 74; 103; 61; 72; 80; 81; 82;
 83; 84; 88, n. 13; 91, n. 27; 92,
 n. 28; 100; 101; 102; 121; 122;
 127; 142; 144; 153; 157
I-3: 42
 9: 43
61-62: 92
72-75: 44
 73: 78
 82: 77, n. 15
 86-87: 44
 88: 130, n. 21
90-92: 93
93-94: 44; 77-78 e n. 16
 97: 93
102-162: 98
152-154: 122, n. 3
162-163: 46
215-217: 91
 220: 47
221-222: 47; 91
278-279: 48
280-303: 49, n. 7
280-314: 91
332-375: 98
365-375: 98, n. 50
441-442: 51
446-447: 51
453-457: 51; 93
454-455: 78, n. 18
471-472: 93
472-474: 130, n. 21
484-485: 11
489-492: 91
495-497: 130, n. 21
506-507: 10; 91
 523: 9; 52; 93, n. 31
 524: 129
 525: 11
582-625: 98
672-674: 60
672-675: 135, n. 28
677-680: 11
683-757: 92, n. 30
 751: 61
762-765: 92, n. 30
773-776: 62; 156
781-801: 99
876-879: 130, n. 20
905-912: 154
937-943: 63
944-987: 99
1016-1022: 151
1033-1047: 49, n. 7; 91
1115: 123, n. 6
1115-1154: 98
1137-1139: 123, n. 5
1161-1171: 66-67
1221-1222: 157
Édipo em Colono – 7 e n. 1; 40; 49;
 82; 142
Rei Édipo – 40; 56; 57; 59; 81; 82;
 121; 127, n. 16; 144
 387-389: 55, n. 8
 Solidão – 42 e n. 3; 43; 63; 106; 107;
 110; 114; 116; 128; 130; 137; 138;
 139; 149; 152; 153; 156; 157
Sophrosyne – 59; 106, n. 3; 150
 Sottomayor, Ana Paula Quintela F. – 74,
 n. 8
 Sousa Dias (general) – 29
 Spawforth, Anthony – 32, n. 68; 33,
 n. 74
 Spinoza – 28, n. 60
 Steiner, G. – 23, n. 42; 71, n. 1; 73, n. 7;
 91, n. 25
 Suborno – 47; 48; 49 e n. 7
 Cf. Corrupção
 Surrealismo – 88 e n. 13

T

Tântalo: 99, n. 51

Índice onomástico

Teatro (definição) – 87; 91 e n. 26

Tebas – 9; 23; 31; 33, n. 74; 35; 41; 45; 46 e n. 5; 50; 52; 58; 63; 64; 75; 93; 103; 105; 109; 113; 121; 122; 124, n. 9; 126; 127; 135; 142; 143; 150; 151; 156

Tebas, Casa Real – 7; 57; 98; 154

Temor – 24; 26; 43; 47; 48; 65; 66; 80; 85; 91; 92; 93; 107; 108; 111; 113; 117; 136

Tenetismo – 29; 30 e n. 64

Teócrito – 34 e n. 76 e 77
Idílio I –
 4 e 11: 34, n. 76
Idílio III – 34, n. 76
Idílio IV –
 44-46: 34, n. 76
Idílio V –
 102-103: 34, n. 76
Idílio VII – 34, n. 76

Teseu – 82

Texto dramático – 20; 87, n. 11; 89 e n. 21; 147-148

Texto teatral ou espectacular – 20; 87 e n. 11; 89 e n. 21; 94-95; 145; 146; 147-148; 159; 160

Tíaso – 124

Tiranía – Cf. Ditadura

Tirésias – 26
 Caracterização em:
 Sófocles – 26; 55-57; 58; 81; 151
 António Sérgio – 26; 28, n. 61; 32, n. 70; 33
 Júlio Dantas – 49, n. 7; 54; 55-58; 81
 António Pedro – 91; 99
 Hélia Correia – 103; 113; 122; 126; 137

Tomás, Américo – 23, n. 43

Torrão, João Manuel Nunes – 9, n. 5; 23, n. 42; 143, n. 3

Torre Gómez, Hipólito – 33, n. 72

Totalitarismo – Cf. Ditadura

Traição – 54; 58; 61; 63; 76; 91

Tragédia, personagem trágica (def.) – 95 e n. 38 e 39

Τραγωιδιοδιδάσκαλος – 89

Trevas – 13; 35; 36; 45; 56; 63; 67; 85; 88; 93; 100; 105; 125, n. 13; 158

Trigueiros, Forjaz – 74

Tusell, Javier – 33, n. 75

U

Unidades, lei das três – 127

V

Valverde, Jayme – 162

Veloso, Aurélio – 18, n. 24; 20, n. 31

Verdade – 9; 25; 107; 143

Vicente, Gil – 27, n. 56
 Farsa de Inês Pereira – 27, n. 56

Vilhena, Vasco de Magalhães – 17, n. 18; 22, n. 39; 25, n. 47; 36, n. 80

Vingança – 109; 131; 158

Vontade (individual vs geral) – 24-25; 92

W

Wilamowitz – 41, n. 2

Wiltshire, S. – 42, n. 3; 104 e n. 1

Y

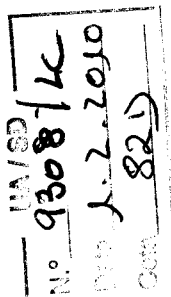
Yourcenar, Marguerite – 12
 Oeuvres Romanesques – 12, n. 11

Z

Zeus – 42; 51; 76; 79; 123

Zink, Rui – 164

Zumthor, Paul – 10

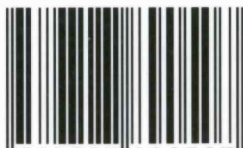




Ἄλλ' ἢ τυραννὶς πολλὰ τ' ἄλλ' εὐδαιμονεῖ
κάξεστιν αὐτῇ δρᾶν λέγειν θ' ἃ βούλεται.

Sófocles, *Antígona*, 506-507.

ISBN 972-789-050-4



9 789727 890507