

A Nova Antígona de Hermínia Silva: paródia sociopolítica (1946 e 1976)¹

Hermínia Silva's New Antigone: a socio-political parody (1946 and 1976)

Nuno Simões Rodrigues

Universidade de Lisboa
CH e CEC-ULisboa / CECH-UC
nonnius@fl.ul.pt
ORCID: 0000-0001-6109-4096

Catarina Madeira

Universidade de Lisboa
CH-ULisboa
catarina.madeira@edu.ulisboa.pt
ORCID: 0000-0003-0055-2254

Palavras-chave: Antígona, Teatro Revista, Hermínia Silva, paródia.
Keywords: Antigone, Revue theatre, Hermínia Silva, parody.

1. O Estado Novo e o Teatro de Revista

Nas décadas de 30 e 40 do século XX, Portugal vive imerso numa aparente tranquilidade, a qual não passa de uma ilusão, que, na realidade, esconde uma profunda instabilidade económica, que refletia aquilo que se sentia no resto da Europa. Neste período, o povo português assiste, com António de Oliveira Salazar, à consolidação de um estado ditatorial, resignando-se com a sua condição sociopolítica e passando a conformar-se com uma nova ideologia.

Salazar investe num regime com características nacionalistas, católicas e corporativistas, sendo que, é na década de 40 que o regime se encontra no “apogeu da sua glória” (Mineiro, 2007, p. 37). Portugal, porém, vive num clima de repressão, em que a autoridade e a Providência não devem ser questionados. Recordemos as palavras de Oliveira Salazar:

¹ Este estudo é financiado por Fundos Nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito dos projetos CH-ULisboa: UIDB/04311/2020 e UIDP/04311/2020.

Não discutimos Deus e a Virtude; não discutimos a Pátria e a sua História; não discutimos a autoridade e o seu prestígio; não discutimos a família e a sua moral; não discutimos a glória do trabalho e o seu dever. [...] Não discutimos a autoridade. Ela é um facto e uma necessidade [...]. É um direito e um dever [...]. É ainda um alto dom da Providência, porque sem ela nem seria possível a vida social nem a civilização humana. [...] Na família, na escola, na igreja, na oficina, no sindicato, no quartel, no Estado, a autoridade não existe nunca para si mesma, mas para os outros; não é uma propriedade, é um ónus. [...] – Não discutimos a Autoridade. (Salazar, 1945, p. 135)

Ao nível cultural, as políticas vigentes são usadas para manipular as manifestações artísticas como o teatro. As temáticas a serem abordadas nestes espaços artísticos deveriam ir ao encontro da ideologia do Regime, tendo como objetivo a exaltação da pátria e o bem do povo (Burgelin, 1967, p. 143). São assim criadas comissões de censura para garantir que essa ideologia era cumprida, ao mesmo tempo que surgem outros mecanismos de controlo social por parte do Estado, como a Polícia de Defesa do Estado:

Lorsque la constitution de l'Estado Novo a été officiellement proclamée le 11 avril 1933, comités de censure ont été créés, dont l'un était spécifiquement dédié au théâtre. La censure préventive est alors érigée en principe de défense de l'unité nationale, en instrument de répression politique dont la PVDE (Police de surveillance et de défense de l'État), devenue PIDE (Police internationale de défense de l'État) en 1945, en est la branche la plus visible, tandis que la PIDE (Police internationale de défense de l'État) en est la branche la moins visible. La politique de l'esprit défendue par le SPN de Ferro en était la branche la plus insidieuse, mais non moins persuasive, branche insidieuse, mais non moins persuasive. (Berjeaut, 2004, p. 61)

O teatro deveria ter, portanto, uma função educativa e pedagógica. Porém, a natureza do teatro de revista vai contra essas funções:

Le Théâtre de Revista: Un phénomène culturel Portugais: Lorsque le seul Rôle concédé au théâtre, sous l'initiative d'António Ferro, est celui d'outil pédagogique pour l'édification du peuple, en vue de faciliter la diffusion de l'idéologie du gouvernement, les insolences de la Revista paraissent en parfaite contradiction avec les directives officielles. (Berjeaut, 2004, p. 63)

A partir desta visão do teatro como um fator para a instrumentalização pedagógica do povo, Isabel Vidal dá um vislumbre dos conteúdos que seriam sinalizados pelos Serviços da Censura (Vidal, 2009, p. 30). Mencionamos aqui alguns exemplos: em termos políticos seriam censuradas todas as referências diretas ao Chefe de Estado, alusões a figuras públicas, instituições estatais e a descrições de situações de pobreza vivenciadas pela sociedade. Já para o caso da moral, censuram-se referências a Deus que recorressem a um tom desrespeitoso ou a utilização de palavras ofensivas e vulgares.

Porém, quando olhamos para o caso do Teatro de Revista, a lei da censura parece não ter sido aplicada com o mesmo rigor com que a encontramos no teatro dito sério. Esta lei acabou mesmo por “ser aplicada modo incompleto e pouco eficaz, deixando passar conteúdos políticos e morais suscetíveis de corte”

(Vidal, 2009, p. 30). A verdade é que nem sempre a inteligência, ou a vontade, dos censores foi suficiente para detetar mecanismos retóricos de crítica política introduzidos pelos autores teatrais nos seus textos e respetivas representações.

Durante a Grande guerra, no panorama internacional, o Teatro de Revista que tinha surgido em meados do século XIX, praticamente se extinguiu. Porém, em Portugal o apego a esse género teatral foi tal que as estreias nos teatros de Lisboa nunca pararam (RTP, 2021, episódio 3). As referências políticas começam a aparecer nos textos de Revista, de forma contínua a partir de 1931-32, anos em que António de Oliveira Salazar não só é Ministro das Finanças, como passa a ser também Presidente do Conselho de Ministros

É nas entrelinhas dos textos do teatro de Revista que os problemas que Portugal enfrentava, tanto os que dependiam da política externa como os que estavam diretamente relacionados com o novo regime instaurado no país, eram denunciados e criticados. Por conseguinte, o carácter sarcástico e incisivamente crítico deste tipo de teatro passou a ser particularmente vigiado e controlado pelos órgãos de censura do regime, ainda que nem sempre com eficácia. Com efeito, no rescaldo do pós-guerra, encontramos mesmo uma censura aparentemente mais branda, pois há por parte do governo interesse e tentativa de mostrar aos aliados ocidentais que a ditadura em Portugal não seria assim tão severa, autoritária e opressora quanto pareceria. Esta perceção de liberdade e de uma censura branda dura pouco, pois, a partir de 1947, a censura torna-se novamente mais rígida, o que obrigará os autores a recorrerem mais frequentemente a metáforas e alegorias nos seus textos. Desse modo, poderão continuar a subtilmente criticar o governo. A Revista encontra assim novas formas de passar o controlo da censura, por tornar os seus textos mais metafóricos e alegóricos, o que faz através de “recursos retóricos”, “pontuação”, “sinonímia a antonímia”, “homonímia e paronímia”, “semelhança e deturpação lexical”, sendo estes apenas alguns exemplos dos artifícios utilizados (Vidal, 2009, pp. 37-47).

Não podemos esquecer que o Teatro de Revista, e em particular a Revista à Portuguesa, foi concebido para as massas. Falamos de um espetáculo com uma linguagem próxima do espetador, tratando-se por isso:

de um teatro musicado, de atualidades, que, num tom ligeiro, se dirige ao espectador em termos de figuras que lhe são bem familiares, e facilmente reconhecíveis como seja: os políticos, os desportistas, as figuras da história, os artistas, a estrutura familiar, a relação do marido com a mulher e com a sogra, a moda, a homossexualidade, a vida económica e os costumes, e muitos outros temas, são áreas críticas que a revista utiliza. (Tiago & Reis, 2004, p. 1)

A Revista tornou-se muito mais do que um mero espetáculo de entretenimento. Foi a forma encontrada para se exercer uma crítica política que na época não era permitida, satirizando situações pelas quais o povo e o país passavam. Tal como Costa (2013, p. 57) menciona, a Revista “era um aviso de que a tentativa de tornar o povo português ‘ignorante’ era reconhecida por esse mesmo como apenas isso: uma tentativa”. Assim, tendo a perfeita consciência de que a exploração de alguns temas de modo livre era impossível, esperava-se que o público conseguisse decifrar as diversas metáforas interpretadas em cena.

Por conseguinte, apesar de ser um teatro de atualidades, como nota Rebello (1985, p. 128), a partir de 1946, as alusões que antes eram diretas, a abordar os condicionalismos do dia-a-dia dos Portugueses, tornam-se mais raras na Revista.

2. Antígona e o ano de 1946

É precisamente nesse mesmo ano de 1946 que, em Lisboa, são levadas à cena duas Antígonas. A primeira sobe ao palco na noite de 20 de Abril, marcando a estreia da atriz Mariana Rey Monteiro, como Antígona, no Teatro Nacional D. Maria II. A produção é da Companhia Rey Colaço-Robles Monteiro, de Amélia Rey Colaço e Manuel Robles Monteiro, os pais da atriz debutante, e o texto é de Júlio Dantas, que o compõe sobre a *Antígona* de Sófocles, e que valerá ao autor e à atriz titular inúmeros elogios da imprensa da época. A 21 de Abril, Norberto Lopes escreve no *Diário de Lisboa*: “a noite de ontem terminou em apoteose. Com o palco coberto de flores, e rodeada por toda a companhia, Mariana Rey Colaço ouviu aclamações calorosas e prolongadas dum público que aplaudiu com delírio o autor e os interpretes e que não tinha pressa em sair do teatro”².

Com efeito, devemos frisar que Rey Colaço e Robles Monteiro eram concessionários do Teatro Nacional D. Maria II (então Teatro Nacional Almeida Garrett) desde 1929. Apesar dos imensos elogios e do alegado triunfo de Mariana Rey Monteiro, há que referir que existiram também vozes discordantes, quer acerca da oportunidade e do bom gosto do texto, quer acerca da qualidade da representação (Pavão dos Santos, 2014, p. 264). Do elenco da peça fazia ainda parte a atriz Maria Barroso, no papel de Ismene, a sofrida irmã de Antígona. Mais tarde, Barroso viria a ter um papel assinalável na democracia portuguesa, tendo, logo nesse ano de 1946, quando representava *A Casa de Bernarda Alba* de García Lorca, sido proibida de continuar na companhia Rey Colaço-Robles Monteiro, por intervenção da PIDE³. Mais tarde, aquando da reposição da *Antígona*, em 1958, o papel da irmã de Antígona será entregue a outro nome maior da cena portuguesa, a atriz Helena Félix.

Todavia, a popularidade que, tanto a tragédia de Dantas como a estreante Mariana Rey Monteiro, alcançaram deu origem a que, em Agosto desse mesmo ano de 1946, a peça *Antígona* e a atriz titular viessem a ser parodiadas no teatro de revista (Pavão dos Santos, 2014, p. 67). Coube à já então popular Hermínia Silva dar voz a uma “Nova Antígona”, na revista *Sempre em Pé!* de José Galhardo e Alberto Barbosa, no teatro Avenida.

A paródia, protagonizada por Hermínia Silva acabará por ser bastante bem recebida pelo público e pela imprensa da época, ao ponto de Silva vir a receber o prémio do SNI para a melhor atriz de teatro ligeiro, relativo ao ano de 1946. Segundo o *Diário Popular*, Hermínia Silva representava com “cabeça e tem o

² Crítica de autoria de Norberto Lopes. Disponível em *Diário de Lisboa*, 21 de abril de 1946.

³ Maria Barroso, Uma Protagonista nos Bastidores. Disponível em Visão 2015.

espantoso dom de saber o que interessa ao público e de se oferecer inteiramente aos seus espectadores com todo o seu talento”⁴.

Quando em 1982, a Fundação Calouste Gulbenkian levou a cabo uma exposição sobre a arte nos anos 40 em Portugal, o ator e encenador Carlos Wallenstein desafiou Luiz Francisco Rebello a compor uma peça de teatro para ser representada no átrio da Fundação, como “complemento vivo, a ilustração animada da exposição” (Rebello, 1983, p. 7). Nasceu assim *Portugal – Anos Quarenta*, uma peça-documentário em dez sequências que evocavam espetáculos dramáticos daquele período, em Portugal. Uma dessas sequências, a 7^a, foca precisamente a encenação da *Antígona* de Júlio Dantas, através do seu monólogo final, mas também a de Jean Anouilh, evocando-se a representação de uma companhia francesa, naquela década, no teatro da Trindade (Rebello, 1983, pp. 98-99). Depois de duas falas extraídas dessas duas tragédias, Rebello (1983, pp. 110-101) introduz a paródia de Hermínia Silva, reproduzindo-se o fado com que então a cantadeira fechava a rábula apresentada na Avenida da Liberdade.

3. A paródia da *Antígona* de Dantas e de Rey Monteiro⁵

A rábula que Hermínia Silva protagoniza no Parque Mayer em 1946 é inspirada pelo *agon* entre *Antígona* e Creonte (Soph. *Ant.* 498-601). O tirano de Tebas aparece em cena como alguém que vai limpar Portugal e eliminar a “Nova *Antígona*”, que surge como uma mulher saudosista e “fanática pelo passado”, evocando assim as características da Velha *Antígona* grega. Visualmente, Hermínia, a Nova *Antígona*, entrava em cena com um traje que se assemelhava a um *peplos* grego, de modo a fazer-se identificar com o figurino que Mariana Rey Monteiro usava no Nacional, e imitando os gestos declamatórios da atriz da tragédia. A esta, juntavam-se depois as figuras de dois *compères*, Zé (eventual alusão ao Zé Povinho) e o Espectáculo (possível referência ao teatro), que acabavam por substituir Creonte e aligeirar o tom dramático. O diálogo está repleto de referências eruditas, como “Pelos sagrados templos do centro da Grécia e do Peloponeso! Que Zeus, descarregue sobre a tua cabeça as iras de Palas!”, o que revelava algum conhecimento da matéria clássica por parte do seu autor.

Essa mesma erudição possibilitava um humor mais fácil (como as paronímias Trácia/traça ou *Antígona*/antiga) e ao mesmo tempo acessível a um público menos letrado, mas informado das vivências do quotidiano sociopolítico da Lisboa de 1946: “Eu é que afronto os deuses e tu é que queres deitar abaixo o Apolo [referência ao conhecido teatro de Lisboa, então localizado na Mouraria]! Olha, tirano! O próprio mercúrio está tão encarnado de vergonha por tua causa que até já lhe chamam o mercúriocromo!” ou “Já não há deuses no Olimpo! Também era uma crença *antígona*! Agora só há deuses no Olímpia e é um grande pau!”.

⁴ Disponível em *Diário popular*, 21 de agosto de 1946.

⁵ A versão completa da peça *Sempre em Pé!* pode ser consultada através do exemplar apresentado ao Secretariado Nacional de Informação, conservado no Arquivo Nacional Torre do Tombo, com a cota PT/TT/SNI-DGE/1/3387.

A rábula, porém, apesar da paródia evidente à encenação da tragédia de Sófocles/Dantas no Nacional, apenas a aproveita como motivo para se focar toda numa invetiva crítica à política urbanística da Lisboa de então: criticam-se, além da aludida demolição do teatro Apolo (que acabou por ser destruído em 1957), os planos para a destruição da Praça da Figueira (o mercado que ali se realizava, entenda-se) e a demolição do que é designado como “Chalé das Aflições na Avenida das Termópilas”, por exemplo⁶.

A Nova Antígona de Hermínia Silva aproveita ainda a oportunidade para frisar a dicotomia entre a tragédia erudita e a comédia popular, a qual se estende ao fado, canção maior de Lisboa, e seus representantes. Sendo uma figura essencialmente popular, quer pelos modos de falar (bairrista do Castelo) quer pelo gingar típico com que se apresentava, Hermínia canta em modo de fado versos que remetem para essa forma de conflito social, ali disfarçado pela brincadeira típica da revista.

O fado da autoria de José Galhardo que encerrava a rábula assentava numa música de Belo Marques, que a compusera poucos anos antes para outra cantora então popular, Fernanda Remartinez. Os novos versos, porém, focavam o contexto desta Nova Antígona, sublinhando acima de tudo o contexto teatral. Desde os versos de abertura, “Senhor Robles, não se irrite, eu sou assim! As tragédias são fadistas para mim!”, uma alusão explícita à produção do Teatro Nacional e da Companhia Rey Colaço-Robles Monteiro, aos que se focam especificamente na qualidade da representação de Mariana Rey Monteiro, “Represento hoje tragédia – e bem! Podem crer que tenho jeito! Se a Mariana diz que tem, também quero ter esse direito!”, até às referências de enquadramento da vida cultural da Lisboa de então, como são “Té a mim no Nacional na Electra de Cacilhas!... vou fazer a Miss Ba... da Calçada de Carriche!”, é sobretudo a vida cultural lisboense que sobressai do fado cantado por Hermínia. Com efeito, entre 1944 e esse ano de 1946, Lisboa assistia também à *Electra* de Giraudoux, no Teatro da Trindade, com a estreia de Carmen Dolores, e à *Miss Ba* de Rudolph Besier, com a já grande Maria Lalande,⁷ integrada na companhia dos Comediantes de Lisboa, no mesmo Teatro Avenida. O fado cantado por Hermínia/Nova Antígona era assim também uma forma de fazer crítica à vida cultural da capital portuguesa de então.

A figura de um Creonte tirano renovador e a de uma Antígona saudosista, cujo saudosismo parece focar-se sobretudo nas mudanças urbanísticas e arquitetónicas da Lisboa de 1946, contudo, parecem remeter para a vivência política do Estado Novo, representado por Oliveira Salazar, cuja ideologia aparecia mascarada

⁶ Numa notícia publicada em 1957 pode ler-se: “Morreu o Apolo! – O Apolo morreu. Não o deus do Sol, filho de Zeus e da Noite, companheiro das Nove Musas Hábil tangedor de lira que os antigos Gregos veneravam no Olimpo, morada dos imortais. O que morreu foi o nosso, velho teatro da rua da Palma. Morreu de morte violenta. Quem o matou? Matou – que o adorara durante quase um século – matou-o Lisboa. Sim, Sacrificou-a a nossa cidade... Sempre feminina, acorda em cada manhã com um desejo, sempre jovem, não para de competir com as suas irmãs de línguas estranhas.” Texto retirado de uma foto publicada no Blog Restos de Coleção. Disponível em Leite 2015.

⁷ Maria Lalande interpretaria também a *Electra* de Giraudoux. Patrão, 2017, p. 151.

de renovação e mudança. Com efeito, em 1946, o saudosismo da Nova Antígona proclamado pela voz de Creonte revela-se uma forma de oposição e resistência ao regime do Estado Novo que o tirano ali representa. A genialidade da crítica política, porém, parece estar no facto de Antígona se preocupar sobretudo com as mudanças estéticas da cidade, o que de algum modo serve para criticar a vida política, sem que isso seja feito de modo explícito ou completamente exposto.

4. O ressurgimento da paródia: a Nova Antígona de 1976

Em janeiro de 1976, Hermínia Silva retoma o tema da “Nova Antígona”, desta vez, na revista *Afinal, como é?* da autoria de César de Oliveira, José Carlos Ary dos Santos e Rogério Bracinha. Esta peça estreou no Teatro ABC, no Parque Mayer, sendo que as primeiras exibições foram feitas ainda no final de 75. Para Hermínia Silva, este espetáculo representava também o regresso aos palcos alfacinhas, ao fim de oito anos de ausência (a estrela de cartaz originalmente pensada foi a atriz Ivone Silva). Esta revista é descrita pelo ator e encenador Paulo Renato, numa entrevista dada ao programa TV Palco nesse mesmo ano, como um espetáculo equilibrado, sem ter procurado ir longe demais, dado o estado “ainda sensível do país”⁸. Com efeito, a Revolução dos Cravos não tinha completado ainda dois anos. Por conseguinte, a revista manter-se-ia puramente musical, sem promover uma crítica violenta.

Mas as críticas estavam lá. Essa era a natureza da Revista à Portuguesa. Assim como as paródias. Com efeito, a própria Hermínia entrava em cena vestida de Severa e puxando uma carroça, aludindo ao clássico de Brecht, *Mutter Courage und ihre Kinder* (*Mãe Coragem e os Seus Filhos*), peça escrita em 1938-39 e que havia sido proibida em Portugal durante o Estado Novo. A paródia sustentava uma representação de Hermínia como “Mãe Severa”, motivando um diálogo bem-humorado sobre a relação do fado português com a política então intensamente vivida em todo o país. Bastava a visualização de Hermínia a entrar em cena a puxar a carroça para se perceber a proclamação política que com tal imagem se fazia: a liberdade trazida pelo 25 de Abril que eliminara a censura. Implícita estava ainda uma crítica a quem então desprezava o fado, por considerá-lo uma expressão cultural própria do Estado Novo e do salazarismo e, portanto, algo a rejeitar. Hermínia representava assim também a voz da agora resistência contra os novos detratores da mais tradicional e conhecida canção portuguesa: cabia a Hermínia, a popular cantadeira, arrastar a carroça de Mãe Coragem que ali representa o fado e o peso de toda a sua tradição.

Além de Brecht, também Sófocles era parodiado nesta revista, recuperando a rábula de 1946. Embora trinta anos mais velha, Hermínia voltava a interpretar a Nova Antígona, todavia com texto completamente renovado e adaptado aos novos tempos, sem descurar a crítica ao atraso em que o país se encontrava depois de 48 anos de totalitarismo e autoritarismo, feita sobretudo através do estado da

⁸ Entrevista dada a Igrejas Caeiro, programa *TV Palco* da RTP, em 1976: <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/tv-palco-133/>.

cidade e suas infraestruturas, e tradicional dicotomia entre a Lisboa Antiga e a Lisboa Moderna. As alusões topográficas mantiveram-se, como “A pitonisa da Olissiboa tradicional / Ai, as coisas que têm feito a esta cidade / Que já foi de Ulisses / E agora é só tolices!”, mas surgem algumas insinuações mais ousadas, impensáveis em 1946, como “Ó Afrodites da auto-estrada!” (eventual referência à prostituição na cidade) ou “Ó atacantes das Termopilas (*sic*) de Belém!” (evidente alusão à situação política do país).

Acompanhada de um *Compère* (José Tavares) e de uma *Comère* (Lina Morgado), a Nova Antígona ressurgia envergando um traje a evocar de novo o *peplos grego*, em dois tons de azul decorado com gregas ou meandros dourados. Além dos chistes políticos e da graça fácil, em que a paronímia voltava a imperar (“A Mouraria deitaram-na abaixo porque era antígona” ou “Os eléctricos são antígonos!” ou ainda “Mas não acham que a revolução, ou lhe deitam a unha ou começa a ficar assim um bocadinho antígona?”), era também possível ouvir nesta rábula algum humor mais erudito, como a autoproclamação da personagem como “Antígona da Conceição!”, capaz de provocar o riso fácil na audiência pela popularização evidente que o nome confere à personagem clássica, mas com um segundo nível de leitura que remetia para a peça *Orfeu da Conceição* que Vinícius de Moraes escreveu em 1954 e que se viria a tornar a base de adaptações marcantes em contexto teatral e cinematográfico. Uma alusão desta natureza, eventualmente acessível apenas a uma minoria da audiência, não terá por certo sido estranha à intervenção do poeta José Carlos Ary dos Santos que integrava a equipa autoral da revista.

Em 1976, porém, eram particularmente relevantes falas como: “Pois tu não sabes, mentecapto, que Hémon, meu esposo amantíssimo, continua no arsenal e agora até é da comissão de trabalhadores?” e “E Édipo, o seu pai? O dos complexos, o que é que lhe aconteceu? / Aquilo não eram complexos! Então não é que viemos a saber que ele pertencia à 5.^a Divisão?”, numa clara alusão à 5.^a Divisão do Estado-Maior-General das Forças Armadas, que teve um papel central na Revolução de Abril de 74 (Veiga, 2014). A mais significativa dessas alusões, contudo, parece-nos ser aquela em que a Nova Antígona afirma: “E até a Constituição leva tanto a fazer que quando estiver pronta já está muito antígona!” Com efeito, a Nova Constituição só viria a ser aprovada em Abril de 1976.

Ao contrário do que acontecia em 46, porém, o fado que encerrava a rábula era agora um clássico de Hermínia Silva, perdendo-se a invetiva cultural concreta da letra que se ouvira nos anos 40.

5. Considerações Finais

A personagem de Antígona, tanto na tragédia clássica de Sófocles como nas duas versões de revista que analisámos, tem um papel simbólico muito forte. Antígona representa a resistência relativamente a um poder repressivo.

Na peça de Sófocles, Antígona desafia as ordens de Creonte para enterrar o seu irmão Polínicos, defendendo os valores familiares e religiosos acima das leis humanas que considera injustas. Este ato de desobediência sobretudo civil torna-a um ícone da consciência individual contra a tirania do Estado, leitura do

mito que tem prevalecido pelo menos desde Hegel. Antígona transcende o seu contexto original e torna-se num arquétipo intemporal de resistência e coragem perante as adversidades.

Nas revistas à Portuguesa, Antígona é adaptada ao contexto político e social contemporâneo de Portugal, mas mantém a sua essência como símbolo de resistência e contestação. Antígona passa a personificar a voz do povo, que se ergue contra a opressão e a injustiça, mesmo quando isso significa desafiar as autoridades estabelecidas. É assim usada como uma metáfora para questionar o *status quo* e expressar descontentamento com as condições sociais e políticas do país.

É através desta figura, e sobretudo com recurso ao humor mais ou menos erudito (permitindo sempre mais do que um nível de leitura por parte da audiência) que estas duas revistas exploram temas como a censura, a corrupção, a repressão política e a luta pela liberdade, oferecendo uma crítica satírica e provocadora da realidade vivida.

Em 1946, a paródia de Antígona reflete essencialmente uma crítica ao elitismo sociocultural, ao corporativismo patente no domínio do teatro nacional por parte de uma companhia, e eventualmente ao que era já entendido como excessos do Estado Novo, nomeadamente as antipopulares intervenções urbanísticas na velha cidade de Lisboa, que então se queria “Nova”, como o Estado. Em 1976, a crítica renova-se, recorrendo à fama de Hermínia e ao êxito que fora nos anos 40 e anuncia-se livre das amarras da Censura e passa a ser focada nos desafios da transição democrática e na construção do novo regime, livre e democrático. Ambas as versões proporcionam um espaço para a expressão de ideias subversivas e para a reflexão sobre a sociedade portuguesa. São por isso pertinentes os versos cantados por Hermínia Silva no espetáculo do pós-guerra:

*Cá p'rá gente o meu receio
Não é ir p'ró Nacional,
É se eu largo uma bojarada em cheio
E o Sófocles fica mal!*

Referências bibliográficas

- Barbosa, A., & Galhardo, J. (1946). *Sempre em Pé Revista em 2 Actos*. Lisboa: Secretariado Nacional de Informação, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos proc. 3387.
- Berjeaut, S. (2004). *Le théâtre de Revista*. Paris: Editions Le Harmattan.
- Burgelin, O. (1967). Censure et Société. *Communications*, 9, 122-148. Retrieved from https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1967_num_9_1_1134
- Constituição da República Portuguesa Texto originário da Constituição, aprovada em 2 de Abril de 1976. (1976). Retrieved from <https://www.parlamento.pt/Parlamento/Documents/CRP1976.pdf>
- Costa, I. (2013). *O teatro de revista no Estado Novo: a década de 30 do século XX* (Dissertação de Mestrado). Escola Superior de Teatro e Cinema.
- Leite, J. (2015). Teatro Apolo. Web log post. Retrieved from <https://restosdecoleccion.blogspot.com/2015/04/teatro-apolo.html>
- Lopes, N. (1946). *Diário de Lisboa*.
- Mineiro, A. C. (2007). *Valores e ensino no Estado Novo*. Lisboa: Edições Sílabo, LDA.
- Ministério do Interior - Direcção Geral de Administração Política e Civil. Diário do Governo nº 83/1933, Série I., Decreto-Lei nº 22469 § (1933).
- Patrão, A. S. (2017). *Francisco Ribeiro - Ribeirinho O Instinto do Teatro*. Lisboa: Guerra e Paz.

- Pavão, V., & Santos, R. A. (2014). *Lucien Donnat - Um Criador Rigoroso*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- Rebello, L. F. (1983). *Portugal Anos Quarenta - Espetáculo/Documentário em 10 sequências*. Lisboa: Editorial Caminho.
- Rebello, L. F. (1985). *História do teatro de revista em Portugal* (Vol. II). Lisboa: Don Quixote.
- Reis, L., & Trigo, J. (2004). *Parque Mayer 1922/1952* (Vol. 1). Lisboa: Sete Caminhos.
- RTP. (2021). *História do Teatro de Revista em Portugal*. RTP. Retrieved from <https://www.rtp.pt/play/palco/p9305/e572323/historia-do-teatro-de-revista-em-portugal>
- RTP 1. (1976). TV Palco – “Afinal como é?”. In *Arquivos.pt*. RTP 1. Retrieved from <https://digitarq.arquivos.pt/details?id=4317736>
- Salazar, A. (1937). As grandes certezas da Revolução Nacional. In *Discursos e Notas Políticas (1935-1937)*, vol II. Coimbra: Coimbra Editora LDA.
- Veiga, I. (2014). A 5.ª Divisão do Estado-Maior-General das Forças Armadas no processo revolucionário português. Modelos, apoios e antagonismos. *Ler História*, 67, 155-168. <https://doi.org/10.4000/lerhistoria.917>
- Visão. (2015). Maria Barroso, Uma Protagonista nos Bastidores. *Visão*. Retrieved from <https://visao.pt/atualidade/politica/2015-07-07-maria-barroso-uma-protagonista-nos-bastidoresf823850/#&gid=0&pid=1>

Resumo

Em 1946, em pleno regime ditatorial, Hermínia Silva protagoniza, numa paródia à peça de Júlio Dantas que nesse mesmo ano estreara no Nacional, o papel de Antígona, na revista *Sempre em Pé!* Esta representação valerá à atriz o Prémio Nacional de Teatro (1947). Com efeito, a escolha da personagem Antígona para esta paródia revela sobretudo uma resposta à peça de Júlio Dantas, encenada pela Companhia Robles Monteiro-Rey Colaço e na qual se estreava a então jovem atriz Mariana Rey Monteiro. *Sempre de Pé!* desafiou as restrições da censura, transmitindo mensagens subversivas de forma criativa, pelo que, a “Nova Antígona” tornou-se um símbolo de desafio diante da opressão. Trinta anos depois, em 1976, na revista *Afinal como é?*, Hermínia Silva recupera a Nova Antígona de 46, desta vez para criticar os novos tempos que a política portuguesa criava. Dois anos depois da Revolução de Abril, Antígona voltou a ser utilizada para pensar a política e o regime em que então se vivia. Este estudo concentra-se na análise da *performance* de Hermínia Silva, sua influência na representação da resistência à ditadura e a relevância do teatro revista no contexto da luta pela liberdade, mas também no modo como a personagem grega dá substância a todas as ideias que se pretendiam fazer passar, desta vez sob a forma de comédia e paródia.

Abstract

In 1946, during the height of the dictatorial regime, Hermínia Silva played the role of Antigone in *Sempre de Pé!*, a parody of Júlio Dantas’ play, which had premiered that same year at the National Theatre. This performance earned the actress the National Theatre Award in 1947. The choice of the character Antigone for this parody primarily served as a response to Dantas’ play, which had been staged by the Robles Monteiro-Rey Colaço Company and featured the debut of the young actress Mariana Rey Monteiro. *Sempre de Pé!* challenged the restrictions of censorship by delivering subversive messages through creative means, and thus the “New Antigone” became a symbol of defiance in the face of oppression. Thirty years later, in 1976, in the revue play *Afinal como é?*, Hermínia Silva reprised the New Antigone from 1946, this time to critique the new political landscape emerging in Portugal. Two years after the April Revolution, Antigone was once again employed as a means of reflecting on the political climate and the regime of the time. This essay focuses on analysing Hermínia Silva’s performance, her influence on the portrayal of resistance to the dictatorship, and the significance of revue theatre in the broader context of the fight for freedom. Additionally, it explores how the Greek character of Antigone provided a foundation for conveying these ideas, this time through the forms of comedy and parody.