

Empatia e resistência: Antígona na dramaturgia feminina actual

Empathy and resistance: Antigone in plays of contemporary female wrighters

Tobias Brandenberger

Georg-August-Universität Göttingen

Cátedra José de Almada Negreiros

tobias.brandenberger@phil.uni-goettingen.de

ORCID: 0000-0001-9497-9560

Palavras-chave: Sófocles, Autoras dramáticas contemporâneas, Hélia Correia, Griselda Gambaro, Itziar Pascual.

Keywords: Sophocles, Contemporary Female Playwrights, Hélia Correia, Griselda Gambaro, Itziar Pascual.

Reconfigurada inúmeras vezes ao longo da história literária, condicionada diferenciadamente pelas circunstâncias históricas, políticas e sociais de autores e público, focada através do filtro de distintos conceitos do feminino, de diversas sensibilidades jurídicas, de concepções várias de justiça e razão, a figura de Antígona emerge como constante desafio para leitores e espetadores, obrigando-os a reflexões difíceis.

Em que fundamento ou fundamentos se baseia o que consideramos ser “o direito”? E como devemos agir individualmente de forma honesta e justa, perante a exigência de respeitarmos o bem comum?

Eis as questões fulcrais que suscita o conflito em que se encontram a Antígona do mito e as suas reelaborações literárias ao longo dos séculos; dilema que Marcus Llanque e Katja Sarkowsky formulam sinteticamente no seu estudo fundamental sobre os possíveis significados actuais do mito antigoniano: “Orientamo-nos por normas fora do poder de decisão dos homens ou por aquelas que foram estabelecidas pelos humanos? [Orientieren wir uns an Normen, die menschlicher Verfügung entzogen sind oder an solchen, die von Menschen gemacht wurden?]” (Llanque e Sarkowsky, 2023, p. 22)

Muitas têm sido as respostas ao longo da trajectória do mito desde as mais antigas versões literárias na Antiguidade Clássica (com lugar de destaque para a tragédia de Sófocles), e com particular frequência desde as primeiras décadas do século passado, em difíceis momentos políticos, quando a princesa tebana foi

recriada em obras notáveis para discutir problemas éticos de actualidade, como foi o caso dos dramas de Jean Anouilh e Bertolt Brecht¹. Em plena encruzilhada entre o poder e a ordem da comunidade, por uma parte, e a defesa dos próprios valores morais, por outra, não admira que Antígona tenha chegado a constituir, nos textos que dela tratam, uma figura de resistência política e de autoafirmação ético-moral.

Nestas páginas estudar-se-á como se elabora e apresenta, em peças teatrais recentes, a negociação entre a ética e a obediência, e a passagem da autoafirmação de uma tal ética à resistência, sempre pela mão de Antígona. Escolhemos para tal três textos ibero-românicos contemporâneos que têm em comum a sua autoria feminina – o que não é um pormenor irrelevante, mas um aspecto útil como valor explicativo de algum achado na leitura, como tencionamos demonstrar: *Antígona furiosa* (1986) de Griselda Gambaro, *Perdição. Exercício sobre Antígona* (1991) de Hélia Correia, e *Antígona* (2018) de Itzíar Pascual. Procuraremos explorar o que conseguem dizer estas obras sobre um *ethos* individual, fundamentado no domínio emocional, mas que ao mesmo tempo vindica validade humana a nível geral, e que se faz político ao entrar em conflito com outras definições ou instaurações do que é direito, correcto e justo, com dispositivos normativos causados por determinadas constelações de poder.

Começar por Sófocles é imprescindível para tratar da nossa questão; pois tanto para relacionar as duas atitudes da personagem protagonista que nos interessam, empatia e resistência, como para as ambiguidades que na sua elaboração se verificam na dramaturgia actual, é decisiva a grande tragédia-modelo² da Antiguidade que preside às reelaborações posteriores.

É fundamental sobretudo um verso concreto, inúmeras vezes citado, traduzido e retraduzido (porque difícil de passar para outra língua em toda a sua complexidade sintática e semântica), que orientará as nossas leituras, a frase que lança Antígona a Creonte no grande confronto do segundo episódio: “οὗτοι συνέχθειν, ἀλλὰ συμφιλεῖν ἔφυν.” (v. 523). Perante a tradução, por sua vez já clássica, de Maria Helena Pereira da Rocha, “Não nasci para odiar, mas sim para amar”, cabe salientar um pormenor do texto original em grego que confere um matiz semântico importante à afirmação decidida da protagonista: é o facto de

¹ A investigação sobre o mito de Antígona em geral, sobre a tragédia de Sófocles em particular, e logo sobre as obras literárias posteriores dedicadas à figura da princesa tebana, já de por si muito extensa e diversificada, tem crescido consideravelmente nas últimas décadas. Remeteremos mais abaixo para estudos que versam sobre as peças aqui discutidas; entre os trabalhos que facilitam visões generalistas ou comparatistas, cabe referir, entre outros, Fraisse (1974), Steiner (1996 [primeira publicação em 1986]) e Llanque e Sarkowsky (2023), e, mais recentemente, os volumes editados por Greve (2002), Mee e Foley (2011), Owen e Pazos Alonso (2011), Chanter e Kirkland (2014), Pociña *et alii* (2015), Lauriola e Demetriou (2017) e, especificamente para o domínio português, Morais *et alii* (2017).

² São fundamentais as aportações críticas já clássicas de Reinhardt (2014⁶, primeira publicação em 1933), Jens (1967; 1978), Diller (1967) e Else (1976) sobre a *Antígona* de Sófocles. Vejam-se, entre a bibliografia mais recente, agora também os volumes de Orman (2012) e Markantonatos (2012). Para aspetos particulares dos conflitos relevantes que a obra aborda, ver abaixo notas 9 e 10.

os dois verbos em infinitivo serem compostos, com o prefixo συν, com, pelo qual uma versão literal chegaria a especificar que Antígona nasceu “não para também odiar, mas para partilhar o amar”. Eis agora justamente o que podemos designar de empatia: a participação voluntária e consciente no sentimento por excelência, o amor, que caracteriza a figura da protagonista e que leva a uma atitude de resistência e de protesto perante um decreto considerado injusto precisamente por não ter em conta o dever de amar.

Embora o verso acima referido seja apenas uma das várias declarações enfáticas nos argumentários dos antagonistas que neste famoso segmento travam um aceso debate retórico e ético, pode bem servir como ponto de partida para algumas considerações sobre o que julgamos serem dois dos vectores determinantes do conflito central na tragédia de Sófocles e que também aparecem nas peças actuais aqui consideradas.

Entendemos que são fulcrais dois aspectos que se apresentam como as grandes linhas de conflito e se manifestam explicitamente neste segundo episódio, muito particularmente no *agon* entre Antígona, irmã de Polinices insepulto, e o novo governante, seu tio Creonte.

Em primeiro lugar, enfrentam-se dois conceitos divergentes de justiça e de legitimidade. Há, por um lado, uma lei estabelecida por um poder humano como decreto politicamente oportuno e legitimado pela situação, o νόμος, relacionado com o poder (κράτος), e condicionado por ele, mas também com a prudência (φρόνησις), a capacidade de agir adequadamente numa situação tendo em conta os factores relevantes. Por outro lado, invocada enfaticamente por Antígona, existe uma lei eterna dos deuses, infinita e não escrita, a δίκη, associada à homónima deusa da justiça, uma das três Horas que muito especialmente zela pelo cumprimento do dever perante os mortos³.

Creonte insiste com autêntica obsessão⁴ nos νόμοι que ele considera legitimamente derivados do poder instituído neste mundo (concretamente, na sua πόλις), mas esquece os princípios transcendentalmente válidos. Antígona, porém, além de considerar que as leis decretadas por humanos apenas podem valer para os vivos, também reconhece νόμοι no que manda o deus do mundo dos mortos (“Hades deseja, contudo, que o ritual seja o mesmo”, 519⁵); e mais tarde, põe em causa, na lamentação do quarto episódio (v. 847) a legitimidade da sua condenação, questionando directamente vigência e fundamento dos νόμοι de Creonte (“como sem lágrimas amigas | e sob que leis | vou p’ra cave tumular | de estranho

³ Embora a oposição entre os dois tipos de lei seja nítida, a terminologia não fica completamente consistente, já que também para o segundo conceito aparece o sintagma de ἀγραπτα θεῶν νόμια (“preceitos não escritos dos deuses” 453-454).

⁴ Já nos versos 175 a 177 („É impossível conhecer o espírito, pensamento e determinação de qualquer homem, antes de ele se ter exercitado no poder e nas leis“), e logo em 191 („Tais são as leis com que eu criarei a prosperidade deste Estado“).

⁵ Veja-se o uso, no texto original, do lexema em questão: “ὁμῶς ὃ γ’ Αἰδὴς τοὺς νόμους ἴσους ποθεῖ.”

sepulcro”, Sófocles 847-849⁶.) O facto de o coro evitar um claro posicionamento quanto à legitimidade do νόμος de Creonte e se apenas constatar que não se pode transgredir o κράτος, seja de quem for, é de algum modo significativo para a indecisão na que permanece o dilema fundamental da peça⁷.

Quanto à validade de diferentes leis aqui em jogo, é preciso sublinhar que Antígona se coloca com a sua acção contra uma *pólis* obediente; a princesa chega a ser – e a ir para a morte –, como declara explicitamente o coro (v.821), “αὐτόνομος”⁸. O adjetivo é susceptível de uma dupla leitura: situando-se fora da lei ou ordem comum e válida para a *pólis* enquanto conjunto, mas também sendo a única que reconhece e pratica uma lei diferente.

Apresentam-se várias possíveis interpretações para este conflito de legitimidade. Há leituras que estabelecem uma antítese radical no sentido de considerarem a posição de Antígona absolutamente correcta; outras propõem, na esteira de Hegel, uma visão isonómica, conforme a qual Antígona vulneraria a lei do estado, e Creonte a da família – conflito irreconciliável que justamente leva à tragédia. Encontramos, no entanto, também leituras “mistas” que acaso possam constituir uma espécie de ponte para as peças actuais: é possível salientar que apesar do erro e da injustiça que comete Creonte existem motivos positivos para a sua forma de agir, e poder-se-ia postular igualmente que apesar da legitimidade da atitude de Antígona, a princesa evidencia aspectos criticáveis, como a sua radicalidade ou a sua teimosia⁹.

O segundo aspecto da situação dilemática da tragédia de Sófocles, de considerável relevância¹⁰, é a dimensão de *gender* que faz com que também se enfren-

⁶ “οἱ φίλων ἄκλαυτος, οἷσις νόμοις | πρὸς ἔργμα τυμβόχωστον ἔρ-|χομαι τάφου ποταίνιου” (847-849)

⁷ Antígona remete, aliás, explicitamente para a φρόνησις e o φρονεῖν quando afirma ter sabido honrar Polínicēs «aos olhos dos que pensam bem» (904: “φρονοῦσιν”), antes de ainda duas vezes discutir os νόμοι (908: “Mas em atenção a que princípio (τίνος νόμου) digo isto?”; 914-915: “devido a este princípio [τοιῷδε νόμῳ], é que eu apareci aos olhos de Creonte como culpada”) e de os confrontar com a δίκη (921: “Qual foi a lei divina que eu transgredí?”) [“ποῖαν παρεξελοῦσα δαιμόνων δίκην;”]. E serão precisamente os erros de “uma mente desmentada” (1261, no original “φρενῶν δυσφρονῶν”) que reconhece Creonte no início do seu próprio *kommos*, lamentando o coro “Ai! Como parece que só tarde vês o que é justo!” (1270, o termo também é δίκη) para nos últimos versos da obra louvar a prudência (“Para ser feliz, bom-senso é mais que tudo. [...] a ser sensatos os anos lhe ensinaram” 1348, 1352).

⁸ “palavra-chave [...] que aponta para o exclusivismo de Antígona na obediência à lei” (nota da tradutora em Sófocles 2018, p. 121).

⁹ Apontam para esta direcção outras leituras que contestam a tradicional focagem antagónica do conflito, como a de Schadeewaldt (1974) que descobre na obra sofocliana fundamentalmente acções de resistência, não só por parte de Antígona, mas também porque Creonte é confrontado com uma oposição cada vez maior por parte das outras personagens às que faz frente. De modo similar, Judith Butler (2000) questiona as visões binárias que uma longa tradição exegética tem adoptado perante o dilema das legitimidades que o texto coloca.

¹⁰ Entre as excepções significativas, já em 1943 por Antonio Tovar num ensaio pouco conhecido; e desde o surgir da crítica literária feminista, por autoras célebres como Luce Irigaray (1985 [em francês, já em 1974]; 1993 [em francês, 1987]) e Judith Butler (2000). Cabe salientar também o volume editado por Fanny Söderbäck (2010).

tem, por um lado, o homem Creonte que como tal representa um patriarcado que pretende autoridade absoluta, e por outro, a mulher Antígona que vindica emoções e laços familiares como legitimadores.

No mesmo *agon* do segundo episódio que discute dois conceitos de direito, temos duas passagens sumamente significativas nas quais Creonte, na sua qualidade de homem e detentor do poder, recusa ser contestado por um discurso feminino ou aceitar argumentos imprevistos baseados em fundamentos distintos aos dos seus próprios princípios. É inaceitável para ele qualquer relutância ou desobediência por parte de uma mulher porque elas minariam a competência de interpretação ou decisão masculina. “Porém é ela que será um homem e não eu, se lhe deixo esta vitória impunemente” e “[E]nquanto eu viver, não será uma mulher quem dá ordens.” (484-485 e 525) são declarações flagrantes a este respeito. Creonte mostrar-se-á de novo em atitude misógina no terceiro episódio aquando da discussão com o filho Hémon: “Não sacudas o jugo da razão por causa do prazer com uma mulher, ciente de que se tornam frígidos os amplexos, quando a companheira de leito que se tem em casa é perversa” (648-650, e o original grego fala diretamente em “γυνὴ κακὴ”, isto é “má mulher” no verso seguinte). Depois adverte ao longo de vários versos contra o perigo de um homem se deixar dominar por uma mulher: “Deste modo se devem conservar as determinações e de forma alguma deixá-las aniquilar por uma mulher. Mais vale, quando é preciso, ser derrubado por um homem, do que sermos apodados de mais fracos que mulheres” (678-680)¹¹.

Antígona, por sua vez, apresenta-se a si própria, nas últimas palavras que pronuncia, como mulher vitimada por homens a raiz de ter querido respeitar o sagrado: “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” (940-943).

Juntando os dois aspetos considerados que ambos surgem com nitidez no debate entre os principais antagonistas, evidencia-se sem dúvida que a oposição de Antígona perante a estrutura de poder concreta e actualmente vigente se opera em duas vertentes.

Por um lado, manifesta-se um questionamento da autoridade política que a protagonista compreende como contextualmente condicionada e transitória, enquanto o *ethos* por ela reclamado seria geral, eterno e transcendental; por outro, a resistência realiza-se pelo seu agir como mulher, abrangendo a reivindicação de uma justeza eterna contra um *nómos* político também uma piedade emocionalmente vinculativa ou compaixão empática, precisamente no contexto familiar.

Ambas linhas de conflito transparecem no famoso verso 523 que se pode considerar uma espécie de credo de Antígona – e ambas se conectam, como agora veremos, em graus diversos nos textos teatrais do domínio ibero-româ-

¹¹ É mais: aquando das considerações críticas do filho, considera que este “é um aliado da mulher” ou até “escravo de uma mulher” (740, 756) e insulta-o “Ó carácter vil! Vales menos que uma mulher” (756). Seria uma hipótese estimulante empreender, com uma focagem actual de cariz feminista ou orientada pelos *masculinity studies*, uma leitura da figura de Hémon como homem anti- patriarcal, motivado também e particularmente pelas suas emoções.

nico com os quais várias autoras reescreveram o mito antigoniano ao longo das últimas décadas.

Da longa e intensa luta dialética que na peça de Sófocles dedicam Antígona e Creonte ao conflito de normas ou conceitos de direito pouco se encontra em *Perdição. Exercício sobre Antígona*¹² de Hélia Correia; pelo menos não em forma de um particular diálogo entre estes dois antagonistas, mas apenas numa cena de grupo onde a discussão se espalha em falas bastante dispersas, como veremos mais adiante. A peça de 1991, directamente influenciada pelo modelo de Anouilh, oferece, no entanto, aspectos surpreendentes do feminino: por um lado, um tratamento interessante da solidariedade entre mulheres em situações de ameaça, por outro, uma curiosa falta de empatia da heroína.

Frisemos antes este segundo elemento: no texto de Hélia Correia, Antígona aparece menos como uma ré desobediente por convicção, motivada por um sentimento de justiça transcendental, e muito mais como figura revoltada, obstinada e até arrogante, cujas razões não compreendem as outras personagens nem ela própria consegue esclarecer. No primeiro diálogo¹³ da peça, entre a princesa e a sua ama, configura-se a imagem de uma mulher empurrada por um ódio cego, traumatizada pela vivência do desterro, e que tenta destruir aquilo e aqueles que a poderiam apoiar:

ANTÍGONA – Ah, foi o ódio que me alimentou todo este tempo que segui meu pai. Sabes tu a que deusas me votei? Às da vingança. [...] São terríveis, hediondas, e no entanto, ó Ama, como eu as venerei. Como o meu pobre peito se animava quando as via aceitar as minhas oferendas, as fiadas de lã, as libações sem vinho, e lhes ouvia os risos de aves entre as nuvens. (Correia, 2006, p. 26)

A protagonista surge neste texto como uma figura que não sente nem mostra empatia, e que consequentemente não reclama nenhum *συμφιλεῖν* partilhado, mas que, pelo contrário, reparte os seus golpes verbais sozinha – afinal uma incompatibilidade com a dimensão emocional que caracteriza todo o mundo que a rodeia.

Em outras personagens emerge claramente uma atitude de compaixão, empatia e vontade de intervir a favor de Antígona. Aqui, o público distingue uma disposição inquestionavelmente genderizada. São as outras duas mulheres da família, a irmã Ismena e a tia e eventual sogra Eurídice (que no texto de Correia ganha um peso pronunciado) as que procuram proteger discursivamente a protagonista. Tal atitude de protecção dá-se no confronto polifónico, muito longo, em que intervêm, depois de uma discussão dos representantes do raciocínio mas-

¹² Estudam esta peça de Hélia Correia, entre outros, Soares (2006), Owen (2006), Branco (2008), Manojlovic (2008), Pereira (2009), Owen e Pazos Alonso (2011: 158-177), Marques (2015) e Silva (2017).

¹³ É de notar que, na estrutura particular do texto, as falas se desenvolvem paralela e simultaneamente em dois níveis temporais de impossível confluência por lógica, o dos vivos e o das mortas, excepto as intervenções de Tirésias e do coro de Bacantes, de algum modo extratemporais. As nossas citações provêm da parte das personagens vivas.

culino (Creonte, o Criado e o Mensageiro), as personagens femininas, entrando uma após outra: Ismena, Antígona, e Eurídice. Apesar de todas as diferenças, existe entre estas mulheres uma comunidade de valores e um paralelismo nos impulsos que suscitam falas e acções. As três figuras femininas movem-se estimuladas principalmente por emoções e decisões intuitivas, coincidindo na sua emocionalidade absoluta que prevalece sobre intelecto ou táctica. Especialmente Antígona procura radicalmente distanciar-se da lógica do poder político e dos argumentos intelectuais, teima em não ser compreendida. A irmã e a tia, solidárias, sugerem a Creonte possíveis motivos para não condenar Antígona – em vão, já que o dirigente e o seu criado (estratégico e persuasivo) apenas consideram as necessidades da política de autoridade que exigem medidas severas. Creonte, que no fundo pretende evitar decisões rápidas e contundentes ... (“Quero ser ponderado. Tebas está cansada de precipitações” [Correia, 2006, p. 43]), revela-se incapaz – e o diagnóstico leva mais uma vez ao conflito entre νόμος e δίκη – de reconhecer um conceito de justiça ou de legitimidade que não seja estritamente legalista. O novo governante não pode sentir nem quer ouvir o que propõem as mulheres com as suas emoções, como demonstra, no auge da disputa, o seu grito desesperado, brado de um homem privado do acesso aos sentimentos: “Mulheres ! Olhem-me só estas mulheres ! [...] Ah, feliz raça que só segue o coração!” (Correia, 2006, p. 48)

Hélia Correia não só articula no seu drama (e neste sentido o subtítulo “exercício” é completamente apropriado) o âmbito da contenda dos vivos com o mundo desilusionado das mortas; paralelamente contrasta de forma eficaz e impressionante um universo masculino de lógica judicial e estratégias impassíveis com a esfera descontrolada e até certo ponto subtraída à explicabilidade, mas nem por isso menos potente, das mulheres que precisamente nesta sua emocionalidade oferecem resistência.

Já alguns anos antes, a dramaturga argentina Griselda Gambaro oferecera na sua *Antígona furiosa* de 1986¹⁴ uma versão do mito que sublinha a vertente quase-feminista (*avant la lettre* no caso de Sófocles) que se podia detectar na segunda das duas linhas conflituosas, relacionada com a atitude da heroína enquanto mulher.

Antígona furiosa começa onde terminava a obra sofocliana, exibindo um quadro que a tragédia da Antiguidade não obriga o público a encarar em directo: a protagonista de Gambaro aparece enforcada, mas volta logo à vida para lembrar e contar o seu infortúnio, contrastando a sua versão com a opinião divergente das duas personagens masculinas posteriores que a acompanham em cena, o corifeu e Antínoo. Logo no início, estes troçam da heroína e resistem-se a retomar uma história por considerá-lo desnecessário: “Recordar muertes es como batir agua en el mortero. No aprovecha” (Gambaro, 1989, p. 200).

Desde o princípio, há aqui quem considere que o poder é (ou deve ser) essencialmente masculino; manifesta-se nitidamente uma pretensão de supremacia

¹⁴ A obra de Griselda Gambaro foi profusamente estudada desde a sua estreia em 1986 no Goethe-Institut de Buenos Aires. Citamos aqui apenas, algumas das contribuições mais relevantes: Vilanova (1996; 1999), König (2002), Carlson (2003), Fradinger (2011; 2023) e Córdova Romero (2021).

discursiva, de decidir o que se discute e o que não vale a pena debater. Em paralelo, fica claro que a autoridade política e discursiva consiste num dispositivo susceptível de ser encenado, uma fórmula que se pode assumir (ou não), já que o corifeu se introduz numa carcaça para representar Creonte, passando, visivelmente em cena, de um simples representante dos cidadãos a figura autoritária¹⁵.

Antes de prosseguirmos com a interpretação da obra de Gambaro, será importante frisar que para o público da época, a resistência que Antígona oferece aos seus antagonistas iria muito além de uma atitude do domínio da ética geral; compreender-se-ia sem dúvida como visibilização de um conflito político actual. Em 1986, resulta impossível ignorar que a luta da protagonista contra um esquecimento dos mortos imposto pelos poderosos alude a uma questão premente para a sociedade argentina do momento. Faz referência à pretensão das forças conservadoras de iniciar ou impor, por meio de leis de amnistia, um processo de esquecimento coletivo e deixar impunes os responsáveis por crimes contra a humanidade durante a recente ditadura militar. Antígona rebela-se, pois, contra a terrível intenção de silenciar a memória, de esquecer os familiares mortos, de não lembrar as vítimas da repressão feitas desaparecer durante a “guerra sucia” recente e às que não foi dada sepultura; pelo qual o seu sofrimento e a sua morte se tornariam ainda mais inúteis, já que nem sequer lhes é permitido estarem presentes como lembrança ou problema. E a heroína protesta não só pelo caso individual do seu irmão, mas, como afirma claramente, fá-lo-ia milhares de vezes, como fizeram as “Madres de la Plaza de Mayo” na altura – convertendo-se assim numa adversária perigosa para os governantes.

Seguindo muito estreitamente o texto-modelo, às vezes com citações exactas das passagens sofoclianas, esta Antígona reinterpreta e questiona uma “lei” imposta por instâncias às quais não compete tal autoridade. É esclarecedora, a este respeito, uma rápida esticomítia entre o corifeu no papel de Creonte e a princesa, passagem que forma o apogeu do debate e reproduz as grandes linhas do segundo episódio na tragédia de Sófocles:

Corifeo: Transgrediste la ley.

Antígona: No fue Dios quien la dictó ni la justicia.

Corifeo: Te atreviste a desafiarme, desafiarme.

Antígona: Me atreví.

Corifeo: ¡Loca! (Gambaro, 1989, p. 203)

Nesta expressão insultante, repetida logo, ressoa desde já o tema da *phronesis*, sendo a sensatez o polo oposto da loucura. Tal loucura, no entanto, não é aqui inequivocamente atribuível a uma das duas figuras, dado que Antígona, por sua vez, julga que é o seu tio quem desatina: “Me llamó Creonte, ese loco de atar que cree que la muerte tiene odios pequeños. Cree que la ley es ley porque sale de su boca” (Gambaro, 1989, p. 204). A mútua atribuição de insanidade resulta afinal inconclusiva.

¹⁵ A didascália prévia explica: “Una carcasa representa a Creonte. Cuando el Corifeo se introduce en ella, asume obviamente el trono y el poder.” (Gambaro, 1989, p. 196)

Antígona não só põe em causa o poder e a soberania interpretativa dos homens, mas vindica a sua própria autoridade, numa linha que poderíamos traçar desde o adjectivo (ambíguo, recorde-se) *autónomos* que o coro lhe referira na obra clássica. E é crucial a este propósito que não apenas se trata de ter ou preservar razão num debate, mas também, e mais ainda, de ter direito às emoções, mesmo que extremas. Ao contrário da Antígona sofocliana que justifica a sua empatia de modo quase sóbrio, no texto de Gambaro tal forma de sentir produz-se, em óbvia consonância com o título da peça, em intensidade desmesurada. Num sentido realmente etimológico, empatia significa agora, aliás, um sofrimento partilhado que se mostra em cena num excesso emotivo:

ANTÍGONA: [...] ¡Polinices! (*Largo alarido silencioso al descubrir el cadáver de Polinices, que es solo un sudario*).

ANTÍGONA *se arroja sobre él, lo cubre con su propio cuerpo de la cabeza a los pies*.

ANTÍGONA: Oh, Polinices, hermano. Hermano. Hermano. Yo seré tu alienteo. (*Jadea como si quisiera revivirlo*). Tu boca, tus piernas, tus pies. Te cubriré. te cubriré. (Gambaro, 1989, p. 201)

É digno de nota o facto de a Antígona de Gambaro efectivamente ligar os dois aspectos fulcrais que tínhamos postulado como substanciais para a sua atitude, quando justamente cita, modificando-o ligeira mas significativamente, o verso famoso:

ANTÍNOO: ¡Las mujeres no luchan contra los hombres!

ANTÍGONA: Porque soy mujer, nací, para compartir el amor y no el odio.

(Gambaro, 1989, p. 204)

Contra tal autoafirmação feminina, Creonte só consegue sentenciar, quase no fim e ainda sem compreender bem a desobediência da sobrinha: “El poder es inviolable para quien lo tiene. ¿Cómo se le ocurrió oponerse?” (Gambaro, 1989, p. 211).

Antígona, no entanto, chega ao fim numa terrível retomada do verso decisivo, para confessar ter aprendido a dolorosa lição: “ANTÍGONA: Nací, para compartir el amor y no el odio (*Pausa larga*) Pero el odio manda. (*Furiosa*) ¡El resto es silencio! (*Se da muerte. Con furia*). *Telón*” (Gambaro, 1989, p. 217)

A mais recente das peças teatrais aqui consideradas, a *Antígona* da dramaturga espanhola Itzíar Pascual¹⁶, foi estreada em 2018 na RESAD (Real Escuela Superior de Arte Dramático) de Madrid, retomando a série de dramas mitográficos da autora, começada em 1992 com *Fuga* (sobre Ariadna) e continuada com *Las voces de Penélope* (1996).

A primeira característica marcante do texto, composto por 19 cenas com títulos que sublinham a essência temática de cada uma, é o facto de o elenco de personagens reunir efectivamente em cena os quatro irmãos: mortos eles, vivas

¹⁶ Existe ainda apenas literatura crítica sobre este texto. Podemos remeter, ainda assim, aos comentários de Cordone (2018) e López Fonseca (2021).

elas. Encontram-se com o resto da família (Creonte, Eurídice, Hémon) e com Tirésias enquanto personagens que actuam, ao passo que um colectivo coral variável de vivos e mortos que a autora nomeia de “La Ciudad”, sob o controlo de um corifeu, oferece comentários e perguntas.

O segundo traço peculiar e por sua vez fulcral é a circunstância que o desenvolvimento da acção (e isto significa, também, o seu desfecho) emerge como apenas uma dentre várias possibilidades. Tirésias explica ao coro: “La ciudad podrá recoger esta vieja Historia y elegir su camino. Podremos, sí, repetirla tal y como nos fue dictada. Pero también podremos hacerla nueva, siendo antigua.” (Pascual, 2018, p. 27).

Uma vez lembrada a história prévia dos Labdácidas por esse coro, Antígona surge desafiadora contra a comunidade, a exigir uma correcção na escolha da palavra aplicada ao corpo do seu irmão Polínees que a cidade considera “carroña” (Pascual, 2018, p. 26). Tal vindicação da palavra correcta e própria¹⁷ constitui um primeiro acto de autoafirmação da protagonista, uma pretensão de autoridade que será uma espécie de fio condutor através de toda a obra e que em seguida se intensificará. Antígona insiste logo na vigência de essa autoridade própria, diferente, que conduz à legitimidade de regras por ela reclamadas: “Yo soy Antígona, la joven, la hija rebelde. Yo soy la orgullosa hija del único rey que venció a la Esfinge. Yo tengo derechos que no pertenecen ni a la ciudad ni a su ley.” (Pascual, 2018, p. 26)

Creonte, pelo contrário, defende nas suas falas – menos na atitude autoritária sofocliana e mais no estilo pragmático da figura na *Antígona* de Anouilh – um conceito de justiça a favor da ordem pública (“[L]a ley es de todos, y para todos tiene un lugar. ¿Qué gobernante sería si no creyera en la ley?”, Pascual, 2018, pp. 36-37), organização onde reinam estruturas ordenadas e limpas como evidência a marcação teatral da cena IV: “*En el palacio de Tebas el mármol deslumbra a la mañana. Todo es pulcro, todo resulta absoluto, ordenado.*” (Pascual, 2018, p. 36)

O coro, já confrontado com a notícia da contravenção e detenção de Antígona, hesita e duvida, questionando os limites entre o legal e o legítimo, os conflitos entre lei e consciência. Mas é logo reconduzido pelo corifeu à estrita obediência antes da intensa discussão ético-jurídica na cena VI “La verdad” – que justamente não consegue conformidade alguma entre as personagens.

Surge aqui pois a primeira e muito conhecida linha conflitual em que a protagonista, como nos textos anteriores, tenta vencer discursivamente no confronto com o tio, desta vez pondo em questão não apenas a legitimidade ética do decreto, mas directamente os fundamentos da autoridade que o promulgara: “No reconozco una ley ilegítima, que impide lo que mandan los principios más sagrados: dar entierro digno a un hermano. Tú, Creonte, sustituto de sustitutos, mediocre en el gobierno, no eres un gobernante legítimo. Tus leyes tampoco”. (Pascual, 2018, p. 42). Já antes, Antígona argumentara do mesmo jeito perante

¹⁷ Pouco depois, Antígona oferece resistência semântica a Creonte também: “CREONTE. ¿Alguien te dio respaldo o fue contigo en busca del cadáver? | ANTÍGONA.: ¡Mi hermano no es un cadáver!” (Pascual, 2018, p. 43)

Ismena que ameaçava sucumbir ao discurso potente da *pólis*, personificada na autoridade de Creonte.

Que este perigo de uma resignada submissão ao poder discursivo dos governantes receba uma resistência eficaz, deve-se quase exclusivamente a uma ética e uma argumentação contrárias que se ligam claramente ao segundo âmbito que aqui nos interessa: fundamentadas no princípio reivindicado e aplicado por Antígona, de sempre agir conforme uma convicção moral que é em última instância sentimental – um princípio que pelo menos no domínio onírico parece alcançar os seus objetivos, embora mais tarde a realidade chegue a prevalecer e frustre o ideal. A atitude e o agir de Antígona enquanto mulher desencadeia a misoginia de Creonte que, representante de um patriarcado autoritário que não pode admitir conselhos ou decisões contrários vindos de uma mulher, se interroga numa pergunta em que ecoa outra dúvida, pouco antes formulada, e por nós citada mais acima: “¿Qué gobernante sería si permito que una mujer tenga más autoridad que mi gobierno?” (Pascual, 2018, p. 45)

Muito mais relevante para o domínio do feminino, que além de se manifestar numa empatia feminina também derivará para uma intensíssima reconstituição fraterno-familiar, é o peso que no texto de Pascual ganha a personagem de Ismena.

Já no primeiro diálogo e debate entre as duas irmãs aparece modificada a tradicional distribuição de características, atenuada no contraste entre a figura rebelde e confiante de Antígona e a personalidade dócil e temerosa de Ismena, e enriquecida por um matiz significativo. Ismena configura-se como o carácter protector e cuidadoso (e como tal descreve-a mais adiante Tirésias – “Ismene se fijaba siempre en lo pequeño, en todo lo que pasaba inadvertido. En su esencia estaba el arte de cuidar” [Pascual, 2018, p. 59]) e será sua a tarefa de reconstituir a coesão de uma família destruída por desgraças e rivalidades. Tal reconstrução da harmonia familiar efectua-se na cena oitava (cujo título “La perdición” não só coincide com o da peça de Hélio Correia, mas significativamente também comporta uma ironia trágica). Antígona e Ismena estabelecem, ambas encerradas na escuridão, uma conversa, à raiz da qual surge, em clave onírica, a visão de uma família de novo reunida: Etéocles e Polínicos, na “realidade” já mortos, fundem-se num abraço, logicamente impossível, e as irmãs, antes de serem separadas, imitam-nos no que é um dos momentos mais emotivos do drama. A didascália descreve:

ETÉOCLES y POLÍNICES se abrazan muy despacio, como si el abrazo fuera posible, como si los cuerpos fueran aún cuerpos que respiran.

LOS MUERTOS traen a SOLDADO, que se introduce para sacar del encierro a ISMENE. [...]

Las dos hermanas se abrazan, se entrelazan, se entregan la una a la otra, como los hermanos muertos [...]. La escena dura un instante, como un fulgor de lo que hubiera podido ser, de lo posible. (Pascual, 2018, pp. 50-51)

Na penúltima cena, Ismena terá para si um longo monólogo, apresentado por Tirésias como um final ainda nunca escrito. Cuidando as sepulturas dos que foram, “la joven de alma vieja, la vieja esperanza yerma, la sombra tibia de una tumba, la inútil espera de los días” (Pascual, 2018, p. 76), dirige-se a Antígona e

convida-a a descansar – antes de a própria Antígona propor (e a cidade discutir) possíveis desenlaces diferentes para a sua história.

Aparece em *Antígona* de Itziar Pascual com grande força a perspectiva daquelas que não são perguntadas pela sua opinião e nem sequer pela sua conformidade. São as mulheres em geral, como repetidas vezes constata as personagens. Assim, Ismena: “Somos mujeres solas, sin padres ni hermanos, en una ciudad que no escucha a las mujeres” (Pascual, 2018, p. 30); Tirésias: “Si la ciudad no escucha a las mujeres, ¿por qué deben las mujeres en la ciudad?” (Pascual, 2018, p. 62); Eurídice: “Las mujeres no sabemos. No entendemos. Qué extraña justicia permite que nuestro hijos, por los que dimos nuestro cuerpo [...] sean apenas carroña para vuestras guerras.” (Pascual, 2018, p. 68). Mas mais ainda, e muito concretamente, salienta-se nesta peça a visão precisa da irmã que, mesmo antes de ser abandonada por Antígona, nunca pôde decidir, como evidencia a sua desolada fala (cena III), inscrita num enquadramento de sonho evocador da infância, pesadelo e simultaneamente lembrança onde Ismena se dirige triste e desamparada à desaparecida mãe Jocasta. Enquanto Antígona se sacrifica, Ismena ficará com o seu sentimento de culpa, impotente perante a dor e os remorsos.

Se Pablo Iglesias, muito oportunamente, sublinhava que na *Antígona* de Pascual “no hay vencidos, porque todos son víctimas” (Iglesias, 2018, p. 9), esta observação, susceptível de ser especificada pela constatação de que também não há vencedores, aplica-se com particular pertinência ao âmbito das mulheres.

Contudo, abre-se nesta obra afinal também um horizonte de valores positivos, interligados numa forte constelação relacionado com a ideia da família.

Comprovamos, por um lado, a importância vital de laços de solidariedade intrafamiliar entre mulheres; vínculos aos que apelam sempre de novo as personagens femininas de Itziar Pascual. É muito notável a importância que nesta *Antígona* chega a ter a figura de Jocasta, mãe ausente mas invocada não só pela filha Ismena numa tentativa de restaurar uma relação necessária, mas também por Eurídice. A infeliz rainha de Tebas, mãe e esposa de Édipo, arrastava na tradição mitológica a culpa de uma transgressão cometida involuntariamente; no entanto, assume aqui uma decisiva função orientadora, levando outras personagens a duvidar e a interrogar-se para encontrar quando não soluções, pelo menos formas de agir.

Um tal modo de sentir e actuar desde uma conexão familiar feminina, continuidade de linhagem através de genealogia matrilinear, não só se opõe ao patriarcado como dispositivo de poder: também se entrelaça com um conceito diferente de solidariedade e responsabilidade.

E é assim que encontramos nesta escrita, por outro lado, uma proposta alternativa de autorreconhecimento familiar: de cariz feminino e matrilinear, surge – muito de acordo com os comentários que Luce Irigaray (1985; 1993) dedicara ao mito de Antígona –, um espaço de comunidade onde prevalece uma noção de família como coexistência emocionalmente vinculante e orgânica,¹⁸ totalmente

¹⁸ É este o ideal que postulam também personagens que significativamente não pertencem à família “nuclear” dos filhos de Édipo: Hémon enfrenta-se à obsessão legalista de Creonte com o aviso

diferente dos esquemas de poder rigorosamente organizados e assépticos como os que sugere o espaço palaciano. *Pólis* e a família configuram-se como regimes diversos.

É certo que Antígona continua a duvidar, na longa fala da cena XI, tanto da existência como do conceito de família, e ainda do amor entre pais, filhos e irmãos; e também é evidente que não há desenlace feliz para os Labdácidas e para quem com eles entra em contacto – o subtítulo da peça é significativo: “Tragedia de la fraternidad”. Mas surge na proposta de “um final que duela menos” e onde os humanos devem “[a]prender a no olvidar a los vivos por la estima de los muertos. [...] Aprender sin morir, sin matar, sin herir” (Pascual, 2018, pp. 79-80) uma esperança – reforçada pela certeza que os que sobrevivem a desgraça se reunirão depois da sua morte também com a família.

Descortinamos como diferentes autoras, em redor da última viragem de século, formulam propostas diversas para dois dilemas fulcrais da matéria antigôniana, no que se poderia considerar um leque de reescritas produtoras de novos ou variados sentidos, tal e como propõe Christophe Herzog (2023) num recente trabalho sobre a função do mito.

No tratamento da primeira questão, conhecidíssima e muito discutida ao longo da história do mito, percebemos que os critérios de justiça que podem e devem moldar a acção dos humanos são focados conferindo particular atenção à vertente emocional do que seria no fundo um debate jurídico. Tal peso das emoções diz respeito ora ao conceito da compaixão, e em geral, da empatia (qualidades das quais o adversário Creonte se revela incapaz), ora ao domínio da memória, ou, de modo conflituoso, também ao compromisso sentimental com os vivos. Seja de que maneira for, tanto o dever ético-moral como a empatia emocional conduzem, na situação que vivem as personagens, e em primeiro lugar Antígona, à resistência perante um poder compreendido como injusto e impiedoso.

O segundo problema aqui considerado que poderíamos definir como incidência do factor de *gender* nas versões recentes que temos vindo a analisar, revela-se igualmente interessante. Desde premissas variadas mas sempre apresentando a protagonista à beira da morte ou já morta como dantes já fizera María Zambrano em *La tumba de Antígona* (1967), as três peças escritas por autoras evidenciam que Antígona como mulher, e justamente por ser mulher, está relutante em relação às normas impostas; em todas as obras estudadas, a protagonista opta por um comportamento que em última instância constitui, também, uma revolta contra as estruturas patriarcais e uma recusa da auto-limitação feminina.

Em ambos aspectos – afinal de contas a-históricos e humanos, embora neste caso apresentados desde conjunturas culturais e político-sociais específicas – con-

“Debemos escucharnos con el afecto de nuestra familia” (Pascual, 2018, p. 47) e Eurídice – que já antes tinha esboçado uma visão de retiro sossegado para ela, Creonte, filhos e futuros netos – insiste no seu monólogo da cena 14, invocando justamente a Jocasta, na necessidade de chegar à piedade e à empatia: “¿Hay una palabra que pueda cambiar una familia? [...] ¿Quedará, Yocasta, en el alma de un hombre digno, un resquicio para el perdón?” (Pascual, 2018, p. 66).

fluem empatia e resistência, duas atitudes cuja combinação talvez tenha muito maior relevo para o mito de Antígona do que até agora se pensava.

Referências bibliográficas

- Branco, I. (2008). «Só a palavra cria e dissemina». *Antígona em Sófocles e Hélia Correia. Vértice*, 143, 34-69.
- Butler, J. (2000). *Antigone's Claim: Kinship between life and death*. New York: Columbia University Press.
- Carlson, M. (2003). Antigone's bodies: Performing Torture. *Modern Drama*, 46(3), 381-403.
- Chanter, T.; Kirkland, S. D. (Eds.) (2014). *The Returns of Antigone. Interdisciplinary Essays*. Albany: State University of New York Press.
- Cordone, G. (2018). Pascual, Itziar (2018). *Antígona. Tragedia de la fraternidad*. Madrid: Editorial Antígona. *Acotaciones*, 41, 281-283.
- Córdova Romero, G. (2021). Voces en el criso. Asedios a las reescrituras en *Antígona Furiosa* de Griselda Gambaro. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 69, 739-775.
- Correia, H. (2006). *Perdição. Exercício sobre Antígona*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Diller, H. (Ed.) (1967). *Sophokles*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Else, G. F. (1976). *The Madness of Antigone*. Heidelberg: Winter.
- Fradinger, M. (2011). An Argentine Tradition. In E. B. Mee, & H. P. Foley (Eds.): *Antigone on the Contemporary World Stage* (pp. 67-89). Oxford: Oxford University Press.
- Fradinger, M. (2023). The incorruptible: Griselda Gambaro's 1986 *Antígona Furiosa*. In M. Fradinger, *Antígonas: Writing from Latin America* (pp. 261-306). Oxford: Oxford University Press.
- Fraisse, S. (1974). *Le Mythe d'Antigone*. Paris: Colin.
- Gambaro, G. (1989). *Antígona furiosa*. In G. Gambaro, *Teatro III* (pp. 195-217). Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Herzog, Ch. (2023). Beyond Steiner's *Antigones*: Myth rewriting as visitation of the immemorial. *Revista de Estudos Literários*, 13, 23-47.
- Hualde Pascual, P. (2012). Mito y tragedia en la literatura iberoamericana. *Cuadernos de Filología Clásica: Estudios griegos e indoeuropeos*, 22, 185-222.
- Iglesias, P. (2018). Introducción. In I. Pascual, *Antígona* (pp. 9-11). Madrid: Ediciones Antígona.
- Irigaray, L. (1985). The Eternal Irony of the Community. In L. Irigaray, *Speculum of the other woman* (pp. 214-226). Ithaca: Cornell University Press.
- Irigaray, L. (1993). The Female Gender. In: *Sexes and Genealogies* (pp. 105-123). New York: Columbian University Press.
- Jens, W. (1967). Antigone-Interpretationen. In H. Diller (Ed.), *Sophokles* (pp. 295-311). Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- König, I. (2002). Parodia y transculturação en *Antígona furiosa* de Griselda Gambaro. *Revista Chilena de Literatura*, 61, 5-20.
- Jens, W. (1978). Sophokles und Brecht. In W. Jens, *Zur Antike* (pp. 413-433). München: Kindler.
- Lauriola, R., & Demetriou, K. (Eds.) (2017). *Brill's Companion to the Reception of Sophocles*. Leiden, Boston: Brill.
- Llanque, M. & Sarkowsky, K. (2023). *Der antagonistische Konflikt. Antigone heute und das demokratische Selbstverständnis*. Bielefeld: Transcript.
- López Fonseca, A. (2021). El cepillo a contrapelo: *Antígona. Tragedia de la fraternidad*, de Itziar Pascual. In M. Molina Sánchez, et alii (Eds.), *Graiae Camenae. Homenaje a los profesores Andrés Pociña Pérez y Aurora López López* (pp. 349-358). Granada: Universidad de Granada.
- Manojlovic, T. (2008). *Personagens da tragédia grega no drama português contemporâneo: Demanda da identidade na triade de Hélia Correia*. Tese de doutoramento, Universidade de Lisboa.
- Markantonatos, A. (Ed.) (2012). *Brill's Companion to Sophocles*. Leiden, Boston: Brill.
- Marques, S. H. (2015). Antígona: norma e transgressão, em Sófocles e em Hélia Correia. In A. Pociña, A. López, C. Morais, & M. F. Silva (eds.), *Antígona. A eterna sedução da filha de Édipo* (pp. 255-266). Coimbra: Universidade de Coimbra.

- Mee, E. B., & Foley, H. P. (2011). Mobilizing Antigone. In E. B. Mee, & H. P. Foley (Eds.), *Antigone on the Contemporary World Stage* (pp. 1-47). Oxford: Oxford University Press.
- Morais, C., Hardwick, L., & Silva, M. F. (Eds.) (2017). *Portrayals of Antigone in Portugal. 20th and 21st Century Rewritings of the Antigone Myth*. Leiden, Boston: Brill.
- Ormand, K. (Ed.) (2012). *A Companion to Sophocles*. Oxford: Blackwell.
- Owen, H. (2006). «Antígonas antagónicas»: género, génio e a política de «performance» em *Perdição* e *Florabela* de Hélia Correia. In M. F. Sousa e Silva (Ed.), *Furor. Ensaios sobre a obra dramática de Hélia Correia* (pp. 77-92). Coimbra: Universidade de Coimbra.
- Owen, H., & Pazos Alonso, C. (2011). *Antigone's Daughters? Gender, genealogy, and the politics of authorship in 20th-Century Portuguese Women's Writing*. Lewisburg: Bucknell University Press.
- Pascual, I. (2018). *Antígona*. Madrid: Ediciones Antígona.
- Pereira, S. M. F. (2009). *A reescrita de mitos clássicos no teatro de Hélia Correia*. Tese de mestrado, Universidade de Coimbra.
- Pociña, A., López, A., Morais, C., & Silva, M. F. (Eds.) (2015). *Antígona. A eterna sedução da filha de Édipo*. Coimbra: Universidade de Coimbra.
- Reinhardt, K. (2014⁶). *Sophokles*. Frankfurt am Main: Klostermann.
- Schadewaldt, W. (Ed.) (1974). *Sophokles. Antigone*. Frankfurt am Main: Insel.
- Silva, M. F. (2017). Antigone, Fruit of a Twisted Vine: Hélia Correia's *Perdição*. In C. Morais, L. Hardwick, & M. F. Silva (Eds.) (2017). *Portrayals of Antigone in Portugal. 20th and 21st Century Rewritings of the Antigone Myth* (pp. 265-284). Leiden, Boston: Brill.
- Soares, C. L. (2006). O exílio afectivo de Antígona na *Perdição* de Hélia Correia. In M. F. Sousa e Silva (Ed.) (2006). *Furor. Ensaios sobre a obra dramática de Hélia Correia* (pp. 27-46). Coimbra: Universidade de Coimbra.
- Söderbäck, F. (Ed.) (2010). *Feminist Readings of Antigone*. Albany: State University of New York Press.
- Sófocles (2018). *Antígona* (introd., e trad. Maria Helena da Rocha Pereira. 11^a ed). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Sophokles (2007): Ἀντιγόνη. In *Dramen*. Ed. Wilhelm Willige. Düsseldorf: Artemis & Winkler.
- Steiner, G. (1984). *Antigones: How the Antigone Legend Has Endured in Western Literature, Art, and Thought*. Oxford: Oxford University Press.
- Tovar, A. (1943). Antígona y el tirano, o la inteligencia en la política. *Escorial*, 10(27), 37-56.
- Vilanova, Á. (1996). Aproximaciones al estudio de *Antígona Vélez*, de Leopoldo Marechal, y *Antígona Furiosa*, de Griselda Gambaro. *Praesentia*, 1, 395-403.
- Vilanova, Á. (1999). Nuevas aproximaciones a las Antígonas iberoamericanas. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 47, 137-150.

Resumo

A figura de Antígona – como todos os mitemas da família edipiana, presentes e reformulados tantas vezes até à literatura actual – apresenta diferentes linhas de conflito derivados de regimes problemáticos no domínio familiar, filosófico-moral e socio-político.

São diversos os textos teatrais que traçam as premissas e consequências da procura de um justo caminho ético e emocional em situações de dilema; e elaboram-nas em configurações plurifacéticas que ao mesmo tempo são sintomáticas das condições e inquietudes da escrita literária, e muito concretamente da produção textual de autores e autoras.

Examinamos na nossa contribuição como três dramaturgas ibero-românicas das últimas décadas tratam a possibilidade de uma empatia essencialmente humana se converter em contestação política. Discutimos as dialécticas particulares em que as peças desenvolvem a questão da legitimidade de tal forma de resistência, ora vindicando-a, ora questionando-a.

Focamos *Antígona furiosa* de Griselda Gambaro (1986), *Perdição* de Hélia Correia (1991) e *Antígona* de Itziar Pascual (2018) para averiguar como nestas obras reage o direito natural perante o poder e a autoridade da lei, por que razões sucumbe, e quais são as implicações específicas da categoria de *gender* em conflitos deste cariz.

Abstract

The figure of Antigone - like all the mythemes of the Oedipal family, reformulated so many times up to the present day - presents different lines of conflict derived from problematic regimes in the family, philosophical-moral and socio-political domains.

There are several theatre texts that outline the premises and consequences of the search for a fair ethical and emotional path in dilemmatical situations; and they elaborate them in multifaceted configurations that at the same time are symptomatic of the conditions and concerns of literary writing, and very specifically of the textual production of male and female authors. In our contribution, we examine how three Ibero-Romanic female playwrights from recent decades deal with the possibility of essentially human empathy becoming political contestation. We discuss the particular dialectics in which the plays develop the question of the legitimacy of such a form of resistance, sometimes vindicating it, sometimes questioning it.

We focus on Griselda Gambaro's *Antígona furiosa* (Argentine, 1986), Hélia Correia's *Perdição* (Portugal, 1991) and Itziar Pascual's *Antígona* (Spain, 2018) to find out how natural right reacts to the power and authority of the judicial law in these plays, why it succumbs, and what the specific implications of the gender category are in conflicts of this nature.