

# 21

## FORMA BREVE

REVISTA DE LITERATURA

### Antígona: liberdade e opressão



## FICHA TÉCNICA

### TÍTULO

#### FORMA BREVE 21

Antígona: liberdade e opressão

### PERIODICIDADE

Anual

### EDITOR-CHEFE

António Manuel Ferreira (antonio@ua.pt)

### EDITORES ASSOCIADOS

Carlos Morais, Maria Fernanda Brasete, Rosa Lúcia Coimbra

### COORDENAÇÃO DESTE NÚMERO

Carlos Morais, Maria Fernanda Brasete, Rosa Lúcia Coimbra,  
António Manuel Ferreira, João de Mancelos

### CAPA

Baseada num cartaz de Sofia Almeida,  
a partir de uma pintura de Nataliya Hanzha

### PAGINAÇÃO E ARRANJO GRÁFICO

Carlos Gonçalves

### EDIÇÃO

UA Editora  
Universidade de Aveiro

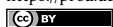
2025

ISSN – 1645-927X

e-ISSN – 2183-4709

### URL

<https://proa.ua.pt/index.php/formabreve>



Licença Creative Commons: Atribuição 4.0 Internacional

© Os direitos permanecem com os autores

### CORRESPONDÊNCIA

Forma Breve – Departamento de Línguas e Culturas

Universidade de Aveiro

3810-193 Aveiro

Portugal

A revista encontra-se agregada no RCAAP (Repositório Científico em Acesso Aberto em Portugal) e no Open Aire, registada no Sherpa Romeo e indexada em Capes/Qualis (em categoria B2) e DOAJ. Está prevista ainda a sua submissão para indexação na base SCOPUS.



cllc  
universidade de aveiro  
centro de línguas, literaturas e culturas



cllc  
universidade de aveiro  
departamento de línguas e culturas



Fundação  
para a Ciência  
e a Tecnologia

Esta publicação é financiada por fundos nacionais,  
através da Fundação para a Ciência e a Tecnologia,  
I.P., no âmbito do projeto FCT UIDB/04186/2020.  
DOI: <https://doi.org/10.64499/UIDB/04186/2025>

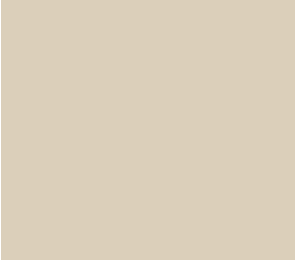
FORMA



## Antígona: liberdade e opressão







# ÍNDICE

## **Antígona: liberdade e opressão**

- Celebrar Abril sob o signo de Antígona 11  
Carlos Morais

## **O mito na Antiguidade**

- Hay muchas formas de morir. Antígona: re-leyendo el mito en clave antropológica. Poder, resistencia y dolor 21  
María Cecilia Colombani
- O genoma trágico de Antígona: transmissão e mutações do mito tebano 33  
Ana Paula Pinto
- Antígonas* de Sófocles e de Eurípides: Um modelo de interlocução 53  
Maria de Fátima Silva
- Antígona* – A Noção Mítica de Justiça 63  
Jaa Torrano
- Ordine e disordine nell'opera di Sofocle: considerazioni preliminari a partire dall'*Antigone*\* 69  
Auretta Sterrantino
- Antígona. Uma fissura no discurso e na cidade 85  
Maria Mafalda Viana
- Elementos estéticos na Antígona, de sófocles 95  
Madalena Machado
- Antígona y el peso social del rito. Una puesta en escena contemporánea 109  
Vincenzo Quadarella

|                                                                                |     |
|--------------------------------------------------------------------------------|-----|
| El lecho pétreo de Antígona y Níobe: un lugar común (S. Ant. 823-840)          | 119 |
| Andrea Navarro Noguera                                                         |     |
| Antigone, donna del no                                                         | 137 |
| Francesco De Martino                                                           |     |
| Táticas trágicas e táticas cômicas de enfrentar o poder: Antígona e Lisístrata | 155 |
| Luisa S. Buarque de Holanda                                                    |     |
| Mito Grego e Mistério Cristão                                                  | 165 |
| Alex Villas Boas                                                               |     |

## Reescritas do mito

|                                                                                                                          |     |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Antigone's Contests: Past and Present in Scholarship and Performance, ancient and modern                                 | 175 |
| Lorna Hardwick                                                                                                           |     |
| Antígona sob o universo da intertextualidade: literatura, feminino, liberdade                                            | 195 |
| Flavia Maria Corradin                                                                                                    |     |
| <i>Antígona Gelada</i> : Um manifesto gnóstico                                                                           | 207 |
| Telmo Alexandre Ferreira                                                                                                 |     |
| A Nova Antígona de Hermínia Silva: paródia sociopolítica (1946 e 1976)                                                   | 215 |
| Nuno Simões Rodrigues & Catarina Madeira                                                                                 |     |
| Antígona na escola. Personagens femininas da antiguidade no teatro didático de Ana Cristina Oliveira                     | 225 |
| Adriana F. Nogueira                                                                                                      |     |
| <i>Antígona en el aire</i>                                                                                               | 243 |
| Carmen Morenilla Talens                                                                                                  |     |
| Tres Antígonas y un autor: Guillermo Heras, <i>Antígona en la frontera</i> , <i>Hantígona</i> y <i>Ardiente Antígona</i> | 255 |
| Carmen González-Vázquez                                                                                                  |     |
| Los dos relatos divergentes de Antígona (Sófocles / Higino) presentes en la ópera del siglo XVIII                        | 269 |
| Helena Guzmán García                                                                                                     |     |

|                                                                                                                |     |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Retratos trágicos de la resignación política: Ismene y Crisótemis en la literatura dramática gallega           | 281 |
| Iria Pedreira Sanjurjo                                                                                         |     |
| <i>Creón, Creón. La Antígona</i> distópica de Rodríguez Pampín                                                 | 299 |
| María Teresa Amado Rodríguez                                                                                   |     |
| A xustiza tráxica en <i>Non volvas</i> , de Suso de Toro                                                       | 311 |
| Marta Mariño Mexuto                                                                                            |     |
| Antigone, Madame Royale                                                                                        | 327 |
| Corrado Cuccoro                                                                                                |     |
| A <i>Antigone</i> , de Walter Hasenclever – Morrer por que ideal?                                              | 351 |
| Maria de Fátima Gil & Maria António Hörster                                                                    |     |
| «Elle retourne au pays des sources» Écopoétique de la révolte dans quelques Antigone(s) contemporaines         | 365 |
| Paolo Dias Fernandes                                                                                           |     |
| Antígona em Troia: <i>The Women of Troy</i> , de Pat Barker                                                    | 373 |
| Maria José Ferreira Lopes                                                                                      |     |
| The dramatization of a collective guilt: Aris Alexandrou's <i>Antigone</i> and the Greek Civil War as a trauma | 395 |
| Philippos Karaferias                                                                                           |     |
| Antigone “outsider” in Creon’s democracy: analysis of a contemporary reinterpretation of the Sophoclean myth   | 409 |
| Marco Zanelli                                                                                                  |     |
| Empatia e resistência: Antígona na dramaturgia feminina actual                                                 | 425 |
| Tobias Brandenberger                                                                                           |     |
| Mito e memória em <i>Pedreira das almas e Rasto atrás</i> , de Jorge Andrade                                   | 441 |
| Luiz Gonzaga Marchezan                                                                                         |     |
| O mito de Antígona em <i>As Confrarias</i> , de Jorge Andrade                                                  | 451 |
| Claudiomar Pedro da Silva & Agnaldo Rodrigues da Silva                                                         |     |
| <i>Antigone América</i> : resistência e prefiguração da ditadura brasileira                                    | 463 |
| Adriane da Silva Duarte                                                                                        |     |
| A Recepção de <i>Antigone</i> no Brasil por meio da Tradução de Guilherme de Almeida                           | 475 |
| Marcelo Tápia Fernandes                                                                                        |     |

|                                                                                                                                            |     |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Com Antígona: a luta pelo luto em duas narrativas brasileiras contemporâneas                                                               | 483 |
| Luciana Paiva Coronel                                                                                                                      |     |
| “Esta locura debe parar”. Testimonio y resistencia de la Antígona amazónica de Milo Rau                                                    | 501 |
| Stéphanie Urdician                                                                                                                         |     |
| Los tropos del dictador en la obra dramática de José Watanabe “Antígona”                                                                   | 511 |
| Carlos Dimeo                                                                                                                               |     |
| Antígona como portavoz de la memoria histórica: tragedia e identidad                                                                       | 543 |
| Silvina Díaz                                                                                                                               |     |
| Teatralidad política y emoción estética. Dispositivos dramatúrgicos del “efecto de distanciamiento” en cuatro versiones de <i>Antígona</i> | 555 |
| Aldo Rubén Pricco                                                                                                                          |     |
| Ciudad, Teatro e Historieta                                                                                                                | 567 |
| Rómulo Pianacci                                                                                                                            |     |
| Las Antígonas chilenas: reescrituras del mito en el teatro chileno contemporáneo (2000-2010)                                               | 575 |
| Maria Morant Giner                                                                                                                         |     |
| “O meu coração diz-me...”: <i>Antígona</i> num filme de Sophie Deraspe                                                                     | 593 |
| João de Mancelos                                                                                                                           |     |
| Antígona com voz cabo-verdiana na poesia de Vera Duarte                                                                                    | 603 |
| Susana Marques*                                                                                                                            |     |
| Uma Leitura Chinesa do Mito de Antígona                                                                                                    | 617 |
| Ana Cristina Alves                                                                                                                         |     |
| Qiu Jin: poétique de la révolte d’une Antigone chinoise?                                                                                   | 625 |
| Oriane Chevalier                                                                                                                           |     |
| Aaliyah: <i>Antigone</i> the voice for British South Asian Muslim Communities                                                              | 645 |
| Lottie Parkyn                                                                                                                              |     |

## Outras escritas

|                                                           |     |
|-----------------------------------------------------------|-----|
| Quílon e a oposição à tirania na tradição dos Sete Sábios | 663 |
| Delfim F. Leão                                            |     |

|                                                                                                                        |     |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <i>Por mão feminina: Judite, a judia</i>                                                                               | 679 |
| Rui Miguel Duarte                                                                                                      |     |
| O mito segundo a ficção: em volta d'A <i>cidade de Ulisses</i>                                                         | 697 |
| Alleid Ribeiro Machado                                                                                                 |     |
| Alice Moderno, a 'filha de Antígona' discretamente emancipada                                                          | 713 |
| Rui Tavares de Faria                                                                                                   |     |
| Lenda e Mito: Lucrecia e Dafne, Virtude e Vitória                                                                      | 729 |
| Elaine Cristina Prado dos Santos                                                                                       |     |
| Frine e a Violência do Corpo Exposto: Uma ferramenta para a libertação feminina ou um instrumento ao serviço do homem? | 739 |
| Joana Pinto Salvador Costa                                                                                             |     |
| <i>Realpolitik</i> : Uma leitura política da trilogia <i>The Inequalities</i> , de Alexander Zeldin                    | 749 |
| Bruno Henriques                                                                                                        |     |
| Da caça e do caçador: de Machado de Assis a Sérgio Bianchi                                                             | 757 |
| Francisco Topa                                                                                                         |     |
| Uma faca de dois gumes: a questão do poder no teatro de Abdulai Sila                                                   | 765 |
| Martin Neumann                                                                                                         |     |
| A luta da mulher na literatura firminiana                                                                              | 783 |
| Paulo Bogéa & Algemira de Macêdo Mendes                                                                                |     |



## Celebrar Abril sob o signo de Antígona<sup>1</sup>

### Celebrating the Carnation Revolution under the sign of Antigone

Carlos Morais

CLLC, Universidade de Aveiro

CECH, Universidade de Coimbra

cmorais@ua.pt

ORCID: 0000-0003-1670-8399

A inconciliável ação desafiadora, que incessantemente questiona os poderes coercivos de Creonte, fez de Antígona um símbolo de resistência e de luta pela liberdade contra todas as formas de opressão. Esta foi a razão fundamental para que o subgrupo de investigação “Mitografias: temas e variações”, do Centro de Línguas, Literaturas e Culturas da Universidade de Aveiro, elegeesse este mito para celebrar, num encontro científico em que participaram investigadores de vários países da Europa e da América Latina<sup>2</sup>, os 50 anos da “Revolução dos

<sup>1</sup> Este estudo é financiado com Fundos Nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projeto UIDB/04188/2020 e UIDP/04188/2020.

<sup>2</sup> Esta reunião científica foi ainda enriquecida por cinco exposições, que estiveram patentes ao longo de várias semanas, na Universidade de Aveiro (UA): “Proibir foi OBRA!” (sala Hélène de Beauvoir – Biblioteca da UA), “Humor de Abril” (Auditório Helder Castanheira, Livraria da UA), “Jornais da Liberdade” (Átrio da Reitoria da UA), “50 anos de Abril”, uma exposição com design gráfico do docente Nuno Dias, constituída por 50 painéis, com poemas alusivos à Revolução dos Cravos em diversas línguas, ilustrados com fotografias de murais, de cartazes e de reproduções de primeiras páginas de jornais (Átrio da Biblioteca da UA) e “Antígona, mito eterno” (Átrio da Reitoria da UA), uma mostra que deu a conhecer uma coleção de Carlos Morais com 135 reescritas do mito de Antígona, publicadas em Portugal, Espanha, França, Bélgica, Itália, Alemanha, Grã-Bretanha, Irlanda, Polónia, Eslovénia, Grécia, Turquia, Nigéria, Congo, Cabo Verde, Canadá, Estados Unidos, Brasil, Argentina, Chile, Peru, Equador, Colômbia, Venezuela, Porto Rico e México. Uma destas recriações – a *Antígona*, do peruano José Watanabe – foi encenada e representada por Carlos Dimeo Álvarez, no Auditório da Fábrica – Centro de Ciência Viva da Universidade de Aveiro, na tarde do dia 23 de abril de 2024. Na véspera, a abrir o encontro científico, foi exibido o filme “Antigone: An Aerial Dance Film”, de Alicen Abler, com apresentação e comentários de João de Mancelos; e, à noite, os congressistas puderam assistir ao concerto “Abril em flor”, com Vitorino, Janita Salomé e a Orquestra Filarmonia das Beiras, no Auditório Renato Araújo da UA.

Cravos” (25 de abril de 1974), acontecimento que marcou o fim de quase meio século de poder ditatorial em Portugal, suportado por mecanismos de repressão, de perseguição política e de censura – uma arma poderosa que impedia a livre expressão de pensamento a todos os que se lhe opunham.

O regime de censura prévio foi instituído logo no início da ditadura militar, a 22 de junho de 1926, sendo anunciado como medida transitória em resultado da suspensão das garantias constitucionais. Mas nada teve de transitório. Acabaria por ser reforçado e institucionalizado em julho de 1932, com a publicação das Instruções Gerais da Direção Geral dos Serviços de Censura que visavam evitar que fosse “utilizada a imprensa como arma política, contra a realização do programa de reconstrução nacional, contra as instituições republicanas e contra o bem-estar da Nação”. E, com o advento do Estado Novo, a censura seria regulamentada por vários decretos-lei<sup>3</sup>, que a foram acomodando aos interesses do governo ditatorial, até ser integrada no Secretariado Nacional de Informação e Cultura Popular, a 24 de novembro de 1944, através do Decreto-Lei nº 34 133/44 (vd. Marcos & Ferreira, 1999, pp. 77-82).

Para contornar o cerco apertado da censura, foram vários os autores e encenadores que se socorreram do mito de Antígona como “nome de código” para a sua luta contra a ditadura. Dotada de uma “inocência frontal que não recua”, tal como Catarina Eufémia, a ceifeira alentejana celebrada nos versos sublimes de Sophia de Mello Breyner Andresen e transformada em mito pelas forças de oposição ao regime salazarista, Antígona continha todos os ingredientes para que, de forma encriptada, muitos pudessem expressar os seus anseios de liberdade e de justiça, “o primeiro tema da reflexão grega”, nas palavras de Sophia<sup>4</sup>.

De acordo com dados recolhidos por um grupo de investigadores do Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra, coordenado por Maria de Fátima Silva, as mais de duas dezenas de representações, quer do arquétipo, quer de recriações suas, com destaque para as de Anouilh (8)<sup>5</sup>, de Brecht (1)<sup>6</sup>, de Júlio Dantas (4)<sup>7</sup> e de António Pedro (8)<sup>8</sup>, dispersaram-se um pouco pelo longo período de silêncio e de trevas em que mergulhou o nosso país. Porém, se nos circunscrevermos apenas às reescritas portuguesas (algumas não publicadas),

<sup>3</sup> A censura foi regulamentada pelo Decreto-Lei nº 22 469/33, D.G. I Série, de 11 de abril de 1933, sendo criada, em 29 de junho do mesmo ano, a Direção Geral dos Serviços de Censura, através do Decreto-Lei nº 22 756/33, D.G. I Série. Pouco tempo depois, em dezembro de 1935, a Direção Geral de Censura seria substituída pela Direção dos Serviços de Censura (Decreto-Lei nº 26 159/35, D.G. I Série, de 27.12.35), que vê alargadas as suas competências através do Decreto-Lei nº 26 589/36, D.G. I Série, de 14.05.36. Em 1940 (Decreto-Lei nº 30 320/40, D.G. I Série, de 19.03.40), é criado o Gabinete de Coordenação dos Serviços de Propaganda e Informação, constituído pelo Secretariado de Propaganda Nacional (SPN), pelos serviços de censura e pela Comissão Administrativa da Emissora Nacional de Radiodifusão.

<sup>4</sup> Do poema “Catarina Eufémia” (Andresen, 2015, p. 644).

<sup>5</sup> Silva, 1998, pp. 45-53.

<sup>6</sup> Silva, 1998, pp. 53-54.

<sup>7</sup> Silva, 1998, pp. 57-59; Silva, 2001, pp. 57-60.

<sup>8</sup> Silva, 1998, pp. 57-59; Silva, 2001, pp. 59-68.



verificamos que os quatro autores que recorreram ao mito com motivações políticas, fizeram-no em três períodos significativos do regime ditatorial: durante a ditadura militar (António Sérgio, 1930<sup>9</sup>); no pós-guerra (Júlio Dantas, 1946<sup>10</sup>; António Sérgio, c. 1950<sup>11</sup>; e António Pedro, 1953<sup>12</sup>); e no rescaldo das fraudulentas eleições presidenciais de 1958, que opuseram Américo Tomás a Humberto

<sup>9</sup> Quatro vezes preso pela polícia política (1933, 1935, 1948, 1958) e duas vezes exilado (1927-1933; 1935-1936), António Sérgio escreveu quatro variações sobre o mito de Antígona, entre 1930 e 1960. Esta primeira recriação, escrita no exílio, em Paris, quando vigorava em Portugal uma ditadura militar, é, segundo palavras suas, “uma peça de teatro, composta de três tremendíssimos atos, de propaganda contra as ditaduras” (Carta de Sérgio a Bernardino Machado; *vide* Morais, 2020, p. 318), “um estudo social em forma dialogada” do Portugal amordaçado de finais dos anos trinta (Sérgio, 1931, p. 45). Vigiado pela polícia política, Sérgio, em carta dirigida a Bernardino Machado a 17 de outubro de 1930, chegou a manifestar receio de que a sua obra fosse apreendida pela censura (Morais, 2020, p. 321). Socorreu-se, por isso, dos préstimos do seu amigo e correligionário Santa’Anna Dionísio para a publicar clandestinamente numa tipografia do Porto (Morais, 2020, pp. 327-339). Sobre esta peça, *vide* ainda Morais, 2017a, pp. 113-139; e 2020, pp. 15-22, 45-124.

<sup>10</sup> Peça escrita por encomenda, em 1946, para assinalar a estreia da atriz Mariana Rey Monteiro. Com marcas evidentes de um romantismo tardio, a peça sobe pela primeira vez ao palco do Teatro Nacional Dona Maria II, a 20 de abril desse ano, reunindo em cena pai, mãe e filha nos papéis de Tirésias, de Eurídice e de Antígona. Muitas vezes associado ao regime ditatorial vigente, Dantas constrói uma peça de teor subversivo e com um cunho inovador, em que Eurídice, apoiada pelo Conselho de Senadores e pelo povo, ordena a destituição do sanguinário Creonte, máscara grega que ocultava a figura de Salazar. *Vide* Fialho, 2017, pp. 160-174; e Silva, 2017, pp. 207-221.

<sup>11</sup> Intitulada *Antígona: Diálogo histórico-filosófico-político em forma dramática*, esta segunda variação sobre o mito – um protesto contra a ditadura salazarista (não publicada em vida do autor) – é “o testamento político de um sonhador sem emenda; em parte, uma espécie de sermão de um moralista cívico [...] sob a imprópria vestimenta de uma discussão dramática” (Morais, 2020, p. 136). No prólogo da peça, Sérgio sintetiza o objetivo central desta sua reescrita: “Ante os factos políticos do meu próprio tempo, eu lembrei-me, por meu turno, de que existia Sófocles, e rabisquei este apólogo. [...] Através do artifício de uma antiga história, eis um debate que é de hoje, sobre temas sociais que são de hoje” (Morais, 2020, p. 137). Sobre esta reescrita, *vide* ainda Morais, 2017b, 140-153; e 2020, pp. 23-27, 125-241.

<sup>12</sup> Escrita expressamente para o Teatro Experimental do Porto (TEP), esta peça é levada à cena do Teatro de S. João, a 18 de fevereiro de 1954, “com êxito enorme de público e de crítica”, como salienta em carta dirigida a António Sérgio, pouco depois desta encenação (*vide* Morais, 2020, p. 341). Elegendo Antígona como uma das primeiras peças a representar pelo TEP, Pedro recriou-a, introduzindo-lhe inovações de índole estética, estrutural e funcional, por forma a adequá-la ao gosto e tendências literárias da época. Sobre esta peça, veja-se Morais, 2017c, pp. 175-191; Mendes, 2017, pp. 192-206; e Silva, 2017, pp. 207-221.

Delgado (Mário Sacramento, 1958<sup>13</sup>; e António Sérgio, com mais duas reescritas, em 1958 e c. 1960<sup>14</sup>).

Não obstante o conteúdo algo subversivo de muitas destas *Antígonas*, todas escaparam ao crivo da censura, com exceção, de acordo com os dados disponíveis no Arquivo Nacional da Torre do Tombo<sup>15</sup>, de uma encenação da *Antígona* de Júlio Dantas, aprovada, com cortes, pela Comissão de Censura, a 29 de junho de 1966, para uma emissão de teatro radiofónico, depois de ter sido aprovada, sem qualquer corte, para ser representada em 1946, no Teatro D. Maria II<sup>16</sup>, e em 1951, em Vila Nova de Gaia<sup>17</sup>.

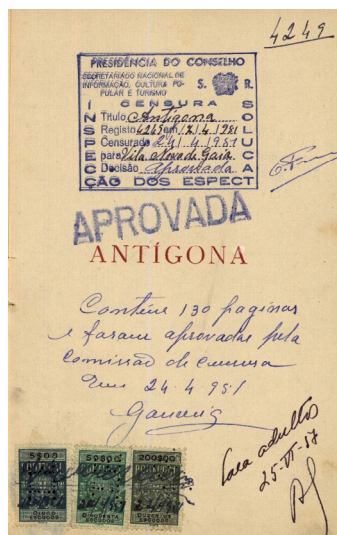


Fig. 1 – *Antígona* de Júlio Dantas, aprovada sem cortes (24.04.1951).

- <sup>13</sup> Quatro vezes preso pela polícia política, Mário Sacramento publica, em novembro de 1958, no vol. XVIII da revista *Vértice* (nº 182, pp. 604-10), “*Antígona* – peça em um acto”, que seria republicada, no ano seguinte, com o subtítulo “ensaio dramático”, no livro *Teatro Anatómico* (pp. 103-124), juntamente com outras três peças, tematicamente independentes. Ao contrário das outras recriações portuguesas, centradas nas questões políticas internas, mormente as de Sérgio, este “ensaio dramático”, afastando-se da estrutura trágica do arquétipo sofocliano, mantém igual pendor político de contestação e de resistência às ditaduras e de luta pela liberdade, ainda que remetido para uma dimensão europeia. Sobre esta peça, vide Brasete, 2017, pp. 222-238.
- <sup>14</sup> Mais duas variações sobre o mito. A primeira, intitulada *Pátio das Comédias, das Palestras e das Pregações: Jornada Sexta* (1958), é uma invetiva contra a fraude nas eleições presidenciais. A segunda (inédita até 2020), intitulada *Diálogo de Creonte e Antígona*, apresenta-se como “um reduto de esperança, em tempos de desencanto” (Morais, 2020, p. 31), em resultado da não eleição de Humberto Delgado, em cuja campanha se empenhara, e da morte recente de sua mulher. Sobre estas duas versões, vide Morais, 2017b, pp. 153-159; e 2020, pp. 28-36, 243-308.
- <sup>15</sup> Secretariado Nacional de Informação 1929/1974 (SubfundoDGE – Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos 1929/1974 / Processos de censura a peças de teatro 1929/1974).
- <sup>16</sup> A peça pôde ser encenada sem cortes, em 1946, “graças à breve conjuntura política [de ilusória abertura] do final da Segunda Guerra Mundial” (Mendes, 2011, p. 134).
- <sup>17</sup> Submetida à Comissão de Censura com o registo 4249, de 07.04.1951, a peça seria aprovada, sem qualquer corte, a 24 de abril de 1951 (fig. 1).

Para que a encenação radiofónica de 1966 fosse possível, foram rasurados o final subversivo, em que Eurídice, apoiada pelo Conselho de Senadores e pelo povo, ordena a destituição do sanguinário Creonte (pp. 129-130), bem como todas as referências, ao suicídio e à possibilidade de parricídio e de filicídio, justificadas pelo “sensível momento de Guerra Colonial” (Mendes, 2011, p. 132) que então se vivia – cortes que comprovam “o quão discordante a peça era da ideologia oficial” (Mendes, 2011, p. 133)<sup>18</sup>.

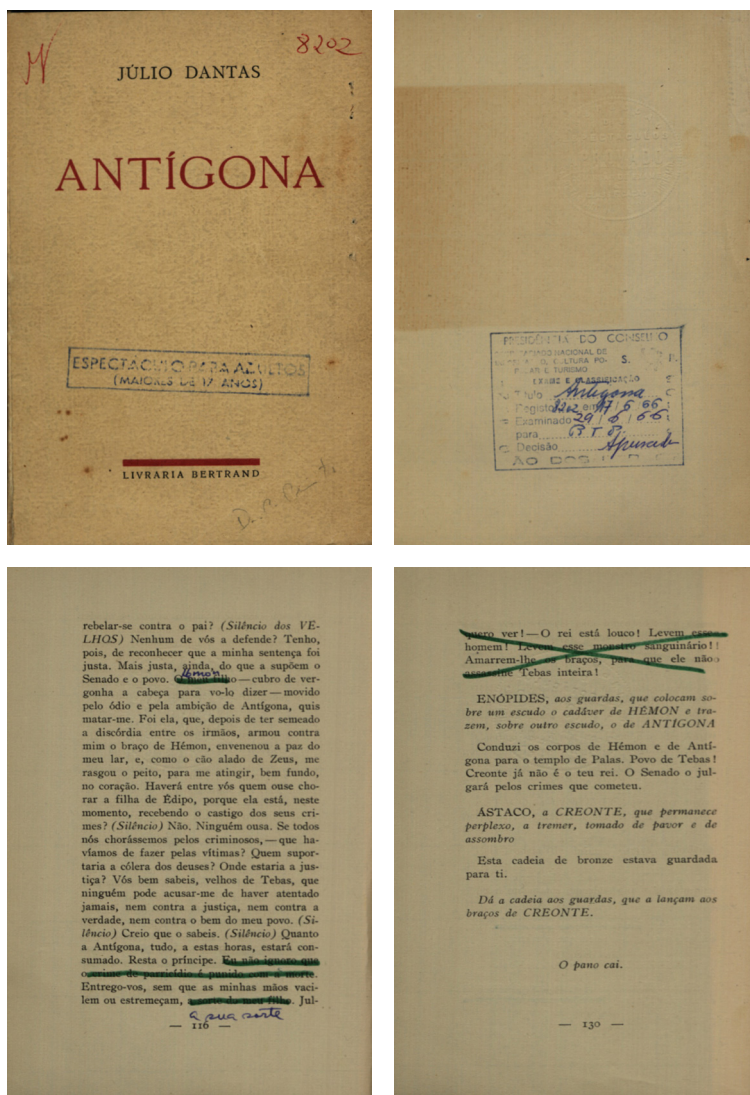


Fig. 2 – *Antígona* de Júlio Dantas, aprovada com cortes (29.06.1966).

<sup>18</sup> Na fig. 2, podemos ver alguns destes exemplos.

Cerca de uma década antes, também foi objeto de censura, mas neste caso total, um “Prólogo à Antígona, de Bertolt Brecht” (peça em 1 Acto). Depois de o texto ter sido aprovado pela Comissão de Censura no dia 23 de março de 1954, para ser representado pelo Grupo Cénico da Academia dos Amadores de Música, acabaria por ser proibido, no mesmo dia, pela Presidência do Conselho (*vide* fig. 3). Como muitas vezes acontecia, a censura incidiu não sobre o conteúdo (muito breve) da peça, cujo valor literário, no caso de Brecht, era habitualmente considerado de qualidade pelos censores, mas sim sobre o autor – proscrito, em virtude dos seus ideais comunistas<sup>19</sup>.

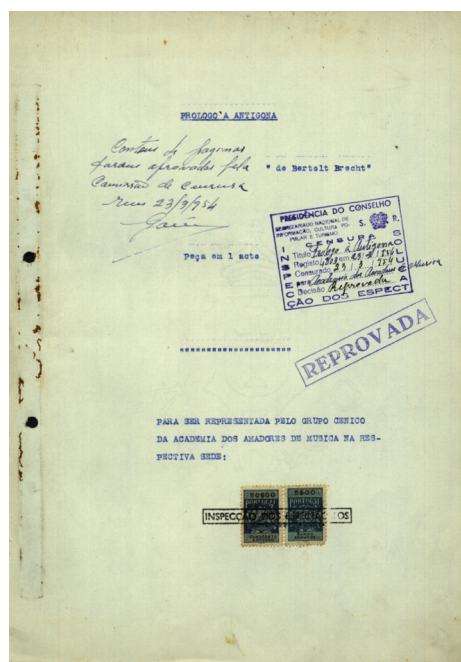


Fig. 3 – “Prólogo à Antígona”, de Bertolt Brecht (peça em 1 Ato, reprovada pela Presidência do Conselho, em 23.03.1954).

<sup>19</sup> Esta é a apreciação do censor a propósito do volume VII do *Théâtre Complet*, de Bertolt Brecht, com data de 8 de julho de 1959: “no aspecto de censura em que o livro me foi dado para leitura, não há que atender especificamente à forma literária, que é boa, mas sim, encarar o livro nas suas tendências filosóficas e de propaganda social, que são muito más [...], de propaganda comunista, sem disfarce” (Azevedo, 1997, p. 204). Como refere Azevedo, neste estudo, muitos “escritores encontravam-se sujeitos às apreciações dos censores, a vários níveis, desde a autorização de edição dos seus livros à autorização de representação das suas obras, e até [...] à sua referência crítica na imprensa, mas essas limitações não ficavam por aí: dependiam igualmente de decisões inteiramente inesperadas e não menos discricionárias de outros órgãos do Estado ou de titulares de cargos públicos. António Sérgio, por exemplo, viu a sua *História de Portugal* proibida, em 8 de março de 1941, simplesmente «por indicação» do Ministério da Educação Nacional” (Azevedo, 1997, p. 19). Acrescente-se que, depois deste, outros livros de Sérgio foram igualmente proibidos, alguns já depois de publicados: *Educação Cívica*, em 1941; *Alocução aos socialistas* (em data não apurada); e *Democracia – Estudos Políticos e Sociais*, em 1949 (cf. Azevedo, 1999, p. 645). Ainda que

O mesmo não viria a acontecer, em maio de 1969, durante a “primavera marcelista”, quando o Grupo de Teatro da Associação de Estudantes do Instituto Superior Técnico conseguiu ver aprovada para representação esta obra de Brecht<sup>20</sup>. Comprova isto que os autores modernos e as companhias de teatro, sob a máscara de uma história grega antiga, como escreve Sérgio<sup>21</sup>, foram debatendo temas sociais do seu tempo, conseguindo, assim, contornar muitas vezes a censura dos regimes ditatoriais.

Quase sempre adotado como paradigma de contestação a todo e qualquer exercício de poder absoluto, um pouco por todo o mundo, o mito de Antígona encerra uma inextinguível capacidade de reconfiguração, como comprovam os 34 estudos sobre reescritas contemporâneas europeias, ibero-americanas, africanas e asiáticas, que preenchem a segunda parte deste número de *Forma breve*. O núcleo de estudos que integra a primeira é dedicado a diferentes perspetivas do mito na Antiguidade, sendo a terceira parte composta por estudos sobre outras escritas com temáticas afins às do mito.

## Referências bibliográficas

- Andresen, S. M. B. (2015). *Obra poética* (prefácio de Maria Andresen Sousa Tavares, edição de Carlos Mendes de Sousa). Lisboa: Assírio & Alvim.
- Azevedo, C. (1997). *Mutiladas e proibidas. Para a história da censura literária em Portugal nos tempos do Estado Novo*. Lisboa: Caminho.
- Azevedo, C. (1999). *A censura de Salazar e Marcelo Caetano: imprensa, teatro, cinema, televisão, radiodifusão*. Lisboa: Caminho.
- Brasete, M. F. (2017). Antigone: Code Name – Mário Sacramento’s One-Act Play. In C. Morais, L. Hardwich, & M. F. Silva, *Portrayals of Antigone in Portugal: 20th and 21st Century Rewritings of Antigone Myth* (pp. 222-238). Leiden: Brill.
- Dantas, J. (1946). *Antígona*. Lisboa: Bertrand.
- Fialho, M. C. G. Z. (2017). Júlio Dantas’ *Antigone*: Or the Martyr of Late Romanticism. In C. Morais, L. Hardwich, & M. F. Silva, *Portrayals of Antigone in Portugal: 20th and 21st Century Rewritings of Antigone Myth* (pp. 160-174). Leiden: Brill.
- Marcos, L. H., & Ferreira, R. A. (1999). *Imprensa, censura e liberdade: catálogo da exposição e cronologia da história da censura em Portugal*. Porto: Museu Nacional da Imprensa.
- Mendes, I. A. (2011). *Do texto para o palco: Antígona no teatro português do século XX (1946-1993)*. Hilary Term (tese de doutoramento).
- Mendes, I. A. (2017). *Antígona* by António Pedro: Dialogues with European Aesthetic Currents. In C. Morais, L. Hardwich, & M. F. Silva, *Portrayals of Antigone in Portugal: 20th and 21st Century Rewritings of Antigone Myth* (pp. 113-139). Leiden: Brill.

---

Sérgio receasse que pudessem ser alvo de apreensão, atendendo ao seu teor panfletário contra a ditadura (*vide supra* n. 9), escaparam ao lápis azul, como referimos já, as suas duas recriações publicadas do mito de Antígona (1930 e 1958), mas nunca encenadas em vida do autor. A primeira representação, na forma de leitura dramatizada, de excertos das quatro variações sobre o mito de Antígona foi feita por alunos da Escola Secundária António Sérgio (V. N. Gaia), no dia 21 de novembro de 2019, com encenação de Cláudia Lázaro, do Teatro do Bolhão. *Vide Morais, 2021*, pp. 123 sqq.

<sup>20</sup> Sobre esta encenação, veja-se Silva, 1997, pp. 53-54.

<sup>21</sup> Cf. Morais, 2020, p. 137; e *supra* n. 11.

- Morais, C., Hardwick, L., & Silva, M. F. (eds.). (2017). *Portrayals of Antigone in Portugal. 20th and 21st Century Rewritings of the Antigone Myth*. Leiden: Brill.
- Morais, C. (2017a). António Sérgio's *Antígona*: "a social study in dialogue form". In C. Moraes, L. Hardwick, & M. F. Silva, *Portrayals of Antigone in Portugal: 20th and 21st Century Rewritings of Antigone Myth* (pp. 113-139). Leiden: Brill.
- Morais, C. (2017b). António Sérgio's *Antígona* Revisited: Two Invectives against the Salazar Dictatorship. In C. Moraes, L. Hardwick, & M. F. Silva, *Portrayals of Antigone in Portugal: 20th and 21st Century Rewritings of Antigone Myth* (pp. 140-159). Leiden: Brill.
- Morais, C. (2017c). Taking liberties: António Pedro's Recreation of *Antígona*. In C. Moraes, L. Hardwick, & M. F. Silva (eds.), *Portrayals of Antigone in Portugal. 20th and 21st Century Rewritings of the Antigone Myth* (pp. 175-191). Leiden: Brill.
- Morais, C. (2020). *António Sérgio. Antígona(s): quatro variações sobre um mito*. Lisboa: Âncora.
- Morais, C. (2021). *Antígona*, um *alter ego* de António Sérgio na luta contra as ditaduras. In A. M. Ferreira, C. Moraes, J. Príncipe, M. F. Brasete, & R. L. Coimbra (eds). *António Sérgio: Literatura e crítica literária* (pp. 111-132). Aveiro: UA Editora.
- Pedro, A. (1981). *Antígona. Glosa Nova da Tragédia de Sófocles em 3 actos e 1 Prólogo incluído no 1.º Acto*. In A. Pedro, *Teatro* (pp. 255-330). Lisboa: Biblioteca Nacional.
- Sacramento, M. (1959). *Antígona*. In *Teatro Anatómico* (pp. 103-124). Coimbra: Atlântida.
- Sérgio, A. (1930). *Antígona: Drama em três actos*. Porto: República.
- [Sérgio, A.] (1931). *A Antígona de António Sérgio e os mocinhos da Acção de Coimbra*. *Seara Nova*, 163, pp. 293-301.
- Sérgio, A. (1958). *Pátio das Comédias, das Palestras e das Pregações. Jornada Sexta*. Lisboa: Inquérito.
- Silva, M. F. S. (coord.). (1998). *Representações de Teatro Clássico no Portugal Contemporâneo* (vol. I). Lisboa: Edições Colibri.
- Silva, M. F. S. (coord.). (2001). *Representações de Teatro Clássico no Portugal Contemporâneo* (vol. II). Lisboa: Edições Colibri.
- Silva, M. F. (2017). Creon, the Tyrant of *Antigone* on Stage: His Reception in Júlio Dantas and António Pedro during the Portuguese Dictatorship. In C. Moraes, L. Hardwick, & M. F. Silva, *Portrayals of Antigone in Portugal: 20th and 21st Century Rewritings of Antigone Myth* (pp. 207-221). Leiden: Brill.





# O mito na Antiguidade





## Hay muchas formas de morir. Antígona: re-leyendo el mito en clave antropológica. Poder, resistencia y dolor

There Are many Ways to Die. Antigone: A Rereading of the Myth in an Anthropological Key. Power, Resistance, and Pain

María Cecilia Colombani

Universidad de Morón

Universidad Nacional de Mar del Plata

ceciliacolombani5@gmail.com

ORCID: 0000-0002-6215-0499

**Palabras clave:** Antígona, Poder, Resistencia, Dolor, Acción, Palabra.

**Keywords:** Antigone, Power, Resistance, Pain, Action, Word.

### Introducción

En este trabajo analizaremos *Antígona*, la tragedia sofoclea, a partir de ciertas coordenadas antropológicas presentes en la obra del tragediógrafo. En un primer segmento recorreremos la estructura del mito como operador de sentido. En un segundo segmento trabajaremos sobre lo que significa la presencia de un mito en el marco del escenario antropológico. En un tercero, abordaremos la obra de Sófocles a fin de relevar su contenido, lo dramático de la pieza, su juego teatral, el papel de los personajes y su inserción en el marco de su tiempo histórico y su trans-temporalidad.

### El mito. Los ecos de una voz inmemorial

El mito constituye un pilar fundamental en la estructuración de las sociedades humanas que aporta sentido a la existencia de los hombres. Es un operador de sentido y un operador inclusivo. Constituye el relato fundacional en torno al cual se organiza una determinada comunidad que encuentra en ese *logos* su medio de convergencia, su suelo de instalación.

Así entendido, el relato mítico resulta un instrumento cohesionante y aglutinante del colectivo, al tiempo que se erige como un *topos* de identidad y de pertenencia a esa misma identidad.

Al constituir una dación de sentido (Garreta & Bellelli, 1999, p. 11), se manifiesta como un operador de verdad, aproximándose al concepto de *aletheia*; una verdad entendida desde la propia lógica del mito, que dista de la lógica de la no contradicción, tal como analiza M. Detienne en el capítulo *Verdad y Sociedad* (1986); verdad entendida como des-ocultamiento, des-cubrimiento, de-velamiento de un fondo que constituye la *aletheia* esencial.

De este modo, el relato otorga pertenencia a una trama cultural compartida y determinada identidad; en su condición de magma instituyente (Castoriadis, 2001, 119) de sentido, el mito otorga los valores y representaciones en torno a las cuales se inscribe una determinada configuración social y nuestro “ser en el mundo” encuentra su razón de ser (Heidegger, 1997, p. 79).

Esta es su dimensión de operador cultural, ya que tales relatos constituyen un tejido, un entramado discursivo construido y ordenado que nos alberga identitariamente. Se trata siempre de una *etho-mytho-poiética*.

¿Por qué revisitar los mitos? Precisamente porque el núcleo vivo de sus inquietudes constituye nuestras propias preocupaciones; porque están allí, con-vocándonos, llamándonos desde el seno de sus interpelaciones siempre vigentes, siempre actuales.

Somos griegos porque seguimos pensando los mismos nudos de problematización. La vida, la ira, el sarcasmo, el engaño, el no reconocimiento, los juegos por el poder, las relaciones entre los hombres y la divinidad, el conflicto como motor de la historia, las ansias de poder que enceguecen, son temas que parecen estar más allá de la tiranía del tiempo. Son los temas que nos con-mueven; que nos mueven a pensar y a pensar-(nos). Somos humanos porque estos temas nos interpelan desde la insistencia de su presencia.

El mito constituye así una fuente problematizadora por excelencia, ya que sus personajes se enfrentan a los problemas más acuciantes de la condición humana, entre ellos la muerte como núcleo de preocupación insoslayable de nuestra condición de mortales.

La muerte aparece en toda su dimensión ontológica en la medida en que el mito como *logos* significativo se juega en la distancia o brecha que separa a hombres y dioses como *topoi* o razas impermeables entre sí (Gernet, 1981, p. 15). En ese marco, la distancia está dada por una distinta calidad de ser que ubica a la muerte en el epicentro del diagrama estatutario. Los hombres mueren y padecen. Los *Athanatoi*, no.

Desde otra perspectiva, los hombres dependen de los dioses, quienes constituyen su segundo límite, porque de ellos han obtenido la idea de Justicia y de *Kosmos*, como dos principios rectores de la configuración mítica; la idea reguladora de *Dike* y un universo ordenado, a partir de la dramática divina, ponen al mundo en clave optimista, más allá del *khaos* aparente. Por detrás de esta simple percepción, el griego intuye que la Justicia divina y el orden impartido por los dioses constituyen el fondo mismo de lo real, expresado en la poesía, esa especie de “filosofía popular”, tal como la denomina L. Gernet.

Retornar al mito es también retornar a una usina dilemática ya que sus personajes se enfrentan permanentemente con el dilema como marca antropológica, con la experiencia de transitar senderos que se bifurcan constantemente y

que exigen una decisión del héroe o la heroína trágica, con la consecuente carga dramática que ello implica.

Son estos los rasgos existencialistas que hacen de la tragedia un *logos* complejo que está más allá del tiempo y de las coordenadas espaciales. La tragedia nos con-voca desde su dimensión existencial porque roza esa doble confluencia que nos hace humanos, el problema y el dilema como los horizontes que nos territorializan en el *topos* existencial.

La tragedia nos interpela en nuestra propia condición de mortales y por ello nos enfrenta con la vida y con la muerte. Recoge nuestra doble experiencia de ser: “seres en el mundo” y “seres para la muerte”, en términos heideggerianos.

Significamos el mundo y nos instalamos en él a partir de nuestras opciones y decisiones existenciales, así como somos capaces de concebir y resignificar la muerte como patrimonio humano.

La tragedia se instala en el corazón de este territorio existencial y por ello nos interpela desde su trazo antropológico. No se trata meramente de un mapa escritural, con tópicos recurrentes y reglas propias de formación discursiva (Foucault, 1983, p. 11)<sup>1</sup> que los griegos legaron como exquisito producto cultural de una determinada configuración epocal; se trata, a nuestro criterio, de una cartografía existencial que nos pone de cara a nuestra propia condición humana.

Desde esta perspectiva, la tragedia es una bisagra humanizante; nos roza desde su *logos*, nos habla con nuestra propia voz y nos lleva al extremo mismo de reconocernos y asumarnos como seres mortales, sometidos a la irrenunciable tarea de optar y hacer nuestras propias elecciones existenciales (Sartre, 1982, p. 33)

Quizás la posición de Aristóteles nos permita cerrar nuestras consideraciones cuando afirma el parentesco entre mito y filosofía, sosteniendo que ambos se componen de maravillas (Aristóteles, *Metaph*, I, 928 b); a partir de allí el amante del mito es de alguna manera, filósofo. Cabe aclarar que tomamos el sentido aristotélico del término maravilla como conciencia de no saber, asombro, admiración en sentido en que lo concibe K. Jaspers en su capítulo *Los orígenes de la Filosofía* (1981)<sup>2</sup>. Tanto en el mito como en la filosofía aparece la dimensión problemática y dilemática que hemos privilegiado en esta introducción. De allí su complementariedad y parentesco como *logoi* subjetivantes.

La obra de Sófocles se inscribe paradigmáticamente en este territorio que acabamos de desplegar, anudando las relaciones entre tragedia y filosofía. En este escenario, no sólo teatral, sino más bien, existencial, proponemos abordar

<sup>1</sup> En *El orden del discurso*, el autor analiza cómo el discurso abre el campo de emergencia de una determinada forma de ver y de nombrar la realidad. El discurso otorga las reglas de formación que traban las palabras y las cosas y esas reglas constituyen precisamente la herramienta que permite la tarea interpretativa. El discurso no sólo define qué se ve y qué se dice, sino que, además, define cómo el discurso se articula con las prácticas sociales. Se trata, en definitiva, de ver cómo el discurso representa un modo posible de ver y de nombrar el mundo.

<sup>2</sup> De los cuatro orígenes de la filosofía que el autor postula, la admiración o asombro constituye el origen emblemático que da cuenta del *pathos* que la vastedad de lo real causa en el sujeto. Al tiempo que da cuenta de esa perplejidad por lo que es y hay, da marcas de la propia ignorancia del sujeto frente a tamaña inconmensurabilidad.

la figura de Antígona como ejemplo de una situación existencialmente compleja que transgrede, desde distintos frentes, las marcas del *nomos*.

## La re-lectura del mito. Tejiendo urdimbres

La tarea de apropiación de un mito constituye la gesta poiética de instalarse de cara a ese *logos* y captar su posibilidad de con-moción existencial. Se trata de transitar el atajo que el propio mito ofrece como material a captar, esto es, volver a leerlo en clave poiético-existencial.

Releer los mitos es descubrir la superficie móvil y dinámica, abierta y permeable que el mito ofrece y re-escribir sobre su territorio originario otros *logoi*, otras palabras, otros relatos, que nos afecten existencialmente.

Cada re-lectura articula ideológicamente el material mítico elegido y lo re-semantiza a partir de sus propias condiciones materiales de existencia.

Re-leer es re-semantizar; es otorgarle un nuevo sentido, transformarlo, metamorfosarlo, ir más allá de su forma originaria, espacializarlo discursivamente en un nuevo *topos* de interés.

Re-leer y re-semantizar significan la decisión de cada lector de modular, in-formar, permutar el material mítico a partir de sus posibilidades de apropiación y transformación; in-formar es, precisamente, imprimir una nueva forma, y el lector lo hace desde su propio tiempo histórico, desde sus propias vivencias, desde sus propios desvelos existenciales, desde su propio “ser en el mundo” como espacio donde habita el sentido.

Así, la re-lectura supone un acontecimiento. Una novedad frente al *logos* originario. Acontece algo nuevo, una nueva “versión” que posibilita una nueva instalación frente al mito como operador de sentido.

De este modo, la originalidad radica en la apropiación que cada lector hace del material mítico; no hay una originalidad a-priori, sino, más bien, una construcción histórica de la originalidad que va tomando nuevos y variados derroteros en ese tejido, abierto y dinámico, que supone la re-lectura.

Pensamos la aventura literaria desde la metáfora del tejido. Cada apropiación-lectura es un nuevo segmento de un tapiz que se va bordando, que se va urdiendo con los hilos y las lanas que cada lector propone como material de trabajo. El tapiz está siempre abierto, a la espera de nuevas urdimbres, de nuevos hilos y de nuevas lanas que, sin duda, constituyen nuestro albergue existencial. El mito es la urdimbre base, la primera red significativa, el primer tapiz y, sobre esa superficie, siempre dispuesta a ser re-apropiada, re-leída, se tejen nuevos significados, produciendo ese tejido ficcionado por la gesta literaria.

Cerrarlo sería una forma de clausurar y suturar las posibilidades significantes del mito; obturar sus potencialidades y cercenar su disponibilidad como operador de múltiples sentidos.

El mito resulta entonces una superficie discursiva, un espacio capaz de ser visitado, y re-visitado, recorrido como una fuente inagotable de inquietudes. Quizás de él se pueda decir lo que Jaspers define por “origen” para distinguirlo de la noción de comienzo, cuando busca los orígenes de la filosofía (1981). El origen se inscribe en la figura del manantial, de la fuente de donde emerge el

impulso a filosofar. Si trasladamos la intuición, el mito es esa fuente inagotable de modulaciones y apropiaciones significantes, ese manantial de donde beber para seguir narrando, esto es, pensando.

En cada apropiación-lectura hay también una cierta forma de des-posesión. El mito pierde, sólo en parte, su sentido originario y sobre él se imprime un nuevo sentido; se produce entonces una dialéctica entre aquello que se pierde parcialmente y lo nuevo que se gana. Esa es la aventura de la re-lectura, que la convierte en un acto original de re-creación.

De algún modo, el mito conserva sus marcas originarias. Siempre ha constituido una masa de relatos en movimiento, acrecentado por sus múltiples versiones; un volumen de historias sagradas, significativas, verdaderas y paradigmáticas (Eliade, 1991,70); un relato vivo, en circulación permanente<sup>3</sup>.

## Antígona. La situación límite y el *pathos* trágico

Es el momento de Antígona.

Como sabemos, el personaje femenino de la tragedia que hemos elegido es **Antígona**, hija de Edipo y de su madre Yocasta, de cuya unión nacieron otros tres hijos, Ismene, Eteocles, y Polinices.

La tragedia *Los Siete contra Tebas*, nos devuelve, como relato agonístico y fraticida, el enfrentamiento entre ambos hermanos de Antígona, Eteocles y Polinices, durante el asedio a Tebas.

Ambos mueren en la contienda, pero sus muertes difieren en sus registros; el primero, Eteocles, se mantiene fiel a Tebas y, por tal motivo, es enterrado con los correspondientes honores fúnebres; por el contrario, el cadáver del segundo, Polinices, permanece insepulto a partir de la decisión tomada por su tío, Creonte, el rey tebano, quien decreta, “a ése prescrito queda a esta ciudad que ni se le tributen los honores fúnebres ni nadie lo llore, sino que se le abandone sin enterrar y que su cuerpo sea pasto de las aves rapaces y de los perros y ultrajado a la vista” (Eurípides, *Antígona*, 200)<sup>4</sup>. La decisión se inscribe en el castigo ejemplar que merece por su traición a la ciudad, a diferencia de la lealtad de su hermano. La pregunta de Antígona indaga al respecto, “¿No es cierto acaso que de las honras fúnebres Creonte a nuestros dos hermanos a uno lo considera digno y al otro indigno?” (Eurípides, *Antígona*, 20)

En este escenario dramático que tensiona dos registros de la muerte, Antígona se resiste a cumplir la orden impartida por Creonte, esto es, la ley humana, ya que “de ningún modo tiene el derecho a separarme de los míos”, tal como Antígona se expresa en relación a la decisión de Creonte (Eurípides, *Antígona*, 30). Justi-

<sup>3</sup> En mi texto *Hesíodo. Discurso y linaje. Una aproximación arqueológica*, propongo un análisis del discurso mítico como un *logos* explicativo de lo real, en permanente movilidad y transformación como la realidad misma. Introducción.

<sup>4</sup> Para el presente trabajo hemos utilizado la siguiente versión: Sófocles, *Áyax*, *Las Tarquinias*, *Antígona*, *Edipo Rey*, Clásicos de Grecia y Roma, Alianza Editorial, Madrid, 2001, Buenos Aires, 2007. (Traducción, introducción y notas, José María Lucas De Dios).

fica su acción el reconocimiento originario a la ley divina, superior y sagrada, y decide enterrar a su hermano Polinices, cometiendo la primera transgresión al orden humano y tensionando con su acción los dos planos que la cartografía del mito instaura como mapa de lo real, el *topos* divino y el *topos* humano, de distinto estatuto ontológico, a partir de una diferenciada cualidad de ser. Al mismo tiempo, zanja las diferentes posiciones entre ella y su hermana Ismene cuando afirma, “Sin embargo resuelve como te parezca, que a aquél yo le enterraré. Es hermoso para mí morir haciendo esto” (Eurípides, *Antígona*, 70).

Creonte se entera de la transgresión de su sobrina, quien firmemente, afirma, “yo encaminaré mis pasos a disponer un enterramiento para mi hermano muy querido” (Eurípides, *Antígona*, 70). A partir de tal deseo, y ante la ejecución del mismo, el guardián se dirige a Creonte en estos términos, “Al cadáver alguien a poco se ha ido tras enterrarlo y extender por encima de su cuerpo seco polvo y verter las libaciones que son precisas” (Eurípides, *Antígona*, 240).

Antígona, traída por el guardián ante Creonte, ya que “fue sorprendida mientras disponía los ritos fúnebres” (Eurípides, *Antígona*, 390), es condenada a ser encerrada viva en una tumba, lo cual representa un nuevo registro de la muerte en vida, más allá de reafirmar existencialmente su decisión ante un Creonte que no la amedrenta, “Afirmando que lo he hecho y no lo niego” (Eurípides, *Antígona*, 440). Como sabemos, hay muchas maneras de morir, incluso optar por la propia muerte como deseo y decisión final, ya que, “con esta soledad de amigos voy desdichada en vida camino de las fosas de los muertos” (Eurípides, *Antígona*, 920).

Es esta soledad, precisamente, lo que deja a Antígona desnuda antropológicamente, y durante su encierro, Antígona decide ahorcarse, en un acto póstumo de extrema libertad sobre su propia vida, esa vida que nos corresponde como existentes humanos, más allá de que Creonte dispusiera su destino final, exhortando en tono soberbio, “La conduciré allí donde haya una senda desierta de vida humana, y la encerraré viva dentro de una caverna pétreo” (Eurípides, *Antígona*, 770).

La sucesión de muertes no se detiene y podemos decir que ella misma como situación límite e inevitable para los simples mortales, es uno de los tópicos que hilvana la trama de la tragedia, la muerte y su estatuto trágico; dos nuevas muertes marcan el tejido narrativo, la de Hemón, hijo del propio Creonte y prometido de Antígona. Ya Creonte había anunciado, seguramente anticipando el fin, “A las mujeres miserables yo las aborrezco para mis hijos” (Eurípides, *Antígona*, 570).

Cuando el joven va a rescatar a su prometida y la ve muerta, él mismo se suicida, sin poder apaciguar el dolor que la muerte de Antígona le provoca. Es el mensajero quien trae la noticia, “Están muertos, y los que aún viven son los culpables de que hayan muerto” (Eurípides, *Antígona*, 1170). Fueron las propias manos de Hemón las causantes de su muerte ante el dolor como nueva situación límite: “Hemón está muerto, y es mano suya la que mata” (Eurípides, *Antígona*, 1170).

La segunda muerte es la de Eurídice, madre de Hemón y esposa de Creonte quien, al conocer la decisión de su hijo, no lo soporta y se hiere de muerte con una espada. Una vez más, el mensajero es el encargado de referirlo, “Tu mujer ha muerto, auténtica madre de este cadáver, desdichada, a golpes aún infligidos” (Eurípides, *Antígona*, 1280).

La muerte se enseñorea en la casa de Tebas; toma distintos atajos y registros, pero el suicidio ante la “insoponible levedad del ser” y el dolor consecuente parecen ser el tópic dominante. Repetimos, hay distintas formas de morir, pero, a la base, la muerte como hecho indeclinable, se inscribe en el *pathos* del más hondo dolor, aquel que cala hasta los huesos.

El mito en su trazo narrativo da cuenta de cómo la guerra y sus consecuencias se erigen como un hecho capital en el interior de la trama trágica; como sabemos, los dos hermanos varones se hallan constantemente combatiendo por el trono de Tebas, a partir de una maldición que Edipo, su padre, había profetizado contra ellos.

En realidad, todo hacía suponer que ambos hermanos, Eteocles y Polinices, se turnarían en el trono y en el gobierno de Tebas, en el marco de una ciclicidad consensuada.

No obstante, Eteocles decide arbitrariamente quedarse en el poder una vez que se hubo cumplido su turno, motivo por el cual se desencadena la guerra entre ambos hermanos, lo cual modifica el estatuto habitual del enemigo como el Otro externo, para pensar la figura del enemigo interno, de aquel con quien se comparte la sangre, la tierra, la lengua y el linaje. Este nuevo registro de la guerra causa, sin duda, el mayor dolor, que Antígona capitaliza desde una sensibilidad particular.

Polinices, ofendido por la conducta de Eteocles, busca ayuda en Argos, una ciudad rival, que, en la coyuntura de la guerra que se avecina, se convierte en una ciudad aliada, que le permite armar un ejército y regresar a Tebas para reclamar lo que es suyo. Volvemos entonces al comienzo de este segmento porque, como anticipamos, la guerra termina con la muerte de los dos hermanos en el campo de batalla, cada uno haciendo de sus propias manos un arma mortal, tal como predecía la maldición del padre.

La muerte de los hermanos trae como consecuencia un hecho político que modificará el destino de la casa de Tebas.

Es el turno de Creonte, hermano de Yocasta y tío de los cuatro hijos de Edipo, Creonte se convierte en el rey de Tebas. Considera que Polinices ha traicionado a su patria por su alianza con Argos, y dispone que Polinices no sea enterrado con la dignidad que recibiera su hermano y sea abandonado en las afueras de la ciudad al arbitrio de los cuervos y los perros, en un espacio Otro, liminal y fronterizo que constituye un no lugar. Será, en última instancia, desterritorializado de la ciudad como pérdida del territorio, del nombre y del honor. Hay muchas formas de morir y ésta es una de ellas, sin honras, sin memoria, sin honor, como otro, como un extranjero en su propia tierra.

Conocemos el valor de los honores fúnebres para los griegos, sobre todo por las consecuencias que el no enterrar un cuerpo trae aparejadas. En efecto, el alma de un cuerpo que no es enterrado debidamente, vaga y deambula eternamente por la tierra, más allá de las consecuencias cívicas de no ser enterrado con los honores respectivos, lo cual inscribe al difunto en la memoria colectiva.

Antígona decide enterrar a su hermano en un acto político de extrema libertad y osadía, desoyendo la orden del rey. No sólo decide darle sepultura, sino también realizar sobre el cuerpo muerto de su amado hermano los correspon-

dientes ritos fúnebres, devolviéndole a Polinices una muerte digna. Claramente hay muchas formas de morir.

Antígona no soporta la muerte anónima de su hermano, una muerte insepulta, indigna y un cuerpo desterritorializado que queda a merced de los animales en un no lugar.

Pensemos en aquellas muertes que ensombrecen el *oikos* de Tebas. La desobediencia y la transgresión de la decisión impartida por Creonte lleva a Antígona a su propia muerte y, encerrada viva en una tumba, termina ahorcándose.

Las muertes de Hemón y Eurídice, su hijo y su esposa, provocan un profundo dolor en Creonte; el dolor es, de alguna manera, pedagógico y una experiencia profundamente existencial. Creonte no escapa a esa experiencia que deja una marca indeleble en los seres humanos y toma conciencia de su error al haber transgredido con su accionar los planos heterogéneos que diagraman lo real; haber impuesto su soberanía por encima de las leyes divinas, constituye una transgresión estructural ya que implica el desconocimiento de la soberanía estatutaria de la divinidad por sobre los simples varones mortales. Ha sido ese acto de *hybris* el que ha acarreado su propia desdicha.

## Antígona. Las claves antropológicas

Antígona y Creonte se enfrentan quizás por uno de los tópicos más álgidos de toda existencia humana, a saber, el destino de los cuerpos tras la muerte, que no es otra cosa que la problemática de la muerte misma como núcleo existencial.

La transgresión de Antígona exhibe como un espectáculo los conflictos entre el poder que detentan hombres y mujeres, en una sociedad donde el poder está definitivamente en manos viriles. Antígona pone en entredicho esa posesión unívoca y sustancial, al tiempo que despliega progresivos actos de poder que la ubican en un registro particular desde una lectura de género, haciendo de la voz femenina un instrumento político de transformación de lo real.

La transgresión de Antígona problematiza la tensión entre la vejez y la juventud, ya que su desobediencia señala un tipo de poder que no condice con su juventud y la natural subordinación femenina que el *nomos* imprime a una sociedad fuertemente transida por el poder de los adultos.

La tensión agonística entre la sociedad y el individuo constituye otro atajo de lectura, ya que en Antígona se advierte la perspectiva individual, transida por el dolor como marca humana, instalada por encima de cualquier norma colectiva. Antígona actúa desde la más absoluta desnudez antropológica de quien siente el horror de la muerte que no puede ser debidamente ritualizada como forma de otorgar a su hermano el decoro de una muerte digna.

Hay muchas formas de morir y Antígona lo sabe; por eso su desobediencia es un acto de resistencia existencial. Territorializar a Polinices en su *topos* adecuado es una deuda de honor, es devolverle el territorio, el *topos*, en tanto ámbito y condición, y devolverle el honor a través del espacio de la sepultura, que todo ser humano merece. La sepultura se convierte en derecho y obligación existencial.

La tensión entre los hombres constituye otra llave de lectura; transidos por un doble límite, la muerte y la divinidad, exenta de los avatares de la finitud, los



varones mortales están capturados por el dolor como *pathos* existencial; es la tensión entre las leyes de los hombres o ley humana y la ley divina, entre el mundo de los vivos y el de los muertos. Antígona, desde su juventud arrogante parece conocer los distintos estatutos de ser entre los mortales y los *Athanatoi* y actúa en consecuencia, aunque ello implique su propia muerte.

Otra herramienta que la re-lectura arroja en su trama siempre abierta y dinámica interpretativamente, es la tensión entre los intereses de la *polis* y el doloroso proceso de duelo que deben sortear quienes pierden a un ser querido. Esto constituye un nudo central en la trama narrativa. El duelo es un derecho humano, una forma de espacializar la muerte y ritualizarla, tratando de bordar algún tejido simbólico que permita soportar su dolor, que abre, quizás, el más significativo abismo existencial.

Hay muchas maneras de morir, pero también hay muchas maneras de soportar la muerte que parece no tener *logos* que la nombre. Antígona conoce ese dolor y su desobediencia constituye el acto de resistencia de poder hacer el duelo que la misma exige.

Cuidar a nuestros muertos es una forma de honrarlos, cuidarlos y preservar viva su memoria, para no caer en el territorio del olvido, *lethe*. El campo lexical del verbo *therapeuo* combina en su geografía la noción de cuidar y de honrar. Antígona parece conocer esa alianza simbólica de los términos y su transgresión, como acto de autoafirmación, es una manera de integrar la muerte en la vida. Es un acto, no sólo de amor por su hermano, sino un gesto de cuidado por todos los muertos que merecen sepultura. Constituye el gesto ético de devolverle a la muerte el lugar que ocupa entre aquellos que conocen las marcas de su finitud como hecho antropológico. Antígona representa así el gesto ético-político de advertir que quienes fueron enterrados sin amor ni lágrimas, sin el duelo reparador de la pérdida más íntima a la que somos arrojados, perdieron con ello su nombre y su honor, su brillo y su memoria y, de ese modo, fueron des-humanizados por ese acto. Des-humanizar es quitar la condición que todo ser humano posee de tener una sepultura que honre su muerte.

Hay muchas formas de morir y Antígona, en un claro gesto político, escogió la suya, como escogió alzar la voz frente al tirano como forma de rebeldía, pero también, como manera de ejercicio del poder. La palabra es poder y Antígona eleva la palabra y la voz frente al tirano, modificando con ello el escenario de las relaciones en el *oikos* de Tebas. He allí el acto político que transforma una determinada realidad. El suicidio es un gesto estético. Antígona juega la carta más fuerte de su libertad para no morir bajo las condiciones que el tirano le impone. Es ella la que impone las reglas del juego y es ella la que sigue luchando a través de su propia muerte, haciendo de su vida un objeto bello, una muerte que da cuenta de un cierto *ethos*.

Hay muchas formas de morir y Antígona elige la suya en un acto radical, extremo, visceral y, al hacerlo, resiste el tipo de muerte que Creonte imagina e impone para ella. Antígona realiza un último acto de poder, enarbolando una voluntad férrea que conjura el deseo de Creonte de verla morir por inanición.

## Conclusiones finales

Mi amor, la libertad es fanática  
ha visto tanto hermano muerto  
tanto amigo enloquecido  
que ya no puede soportar  
la pendejada de que todo es igual  
siempre igual, todo igual todo lo mismo<sup>5</sup>

Esta tragedia se representó por primera vez en el año 441 a. C. en Atenas. ¿Importa la fecha? Seguramente sí, sobre todo en ciertos ámbitos donde la re-lectura del mito supone otros atajos interpretativos, pero su actualidad desdibuja el dato histórico y se impone, desde su condición de clásico, con absoluta y rigurosa actualidad.

Antígona con-voca, llama e interpela a re-pensar nuestra propia historia y, en ese sentido, interpela a re-pensar(nos). Las dictaduras latinoamericanas dispusieron formas particulares de desaparición y muerte. Ya lo sabemos, hay distintas formas de morir. Formas de no ser en tanto formas des-humanizantes de quitar la vida, los cuerpos y el dolor de los Otros. Sin sepultura, sin nombre, sin honor, sin ritos funerarios, sin duelo, sin espacialización de la muerte, Antígona ofrece su testimonio desde el *pathos* trágico de su dolor y el gesto ético de su resistencia, a una América Latina despojada de su humanidad en múltiples sentidos.

Hay tantos Polinices en nuestro suelo, “se ha visto tanto hermano muerto”, como reza la cita, a merced de los perros, en ese no lugar liminal y fronterizo donde habita el olvido; tantos cuerpos insepultos, tanto duelo que no pudo ser, tanto no ser que insiste y duele desde su orfandad más visceral, que la pieza sofoleca es un imperativo de re-lectura en clave ético-político-existencial.

## Bibliografía

- Aristóteles (2000). *Metafísica*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Sófocles (2001). *Áyax, Las Tarquinias, Antígona, Edipo Rey*. Madrid: Alianza Editorial [Buenos Aires, 2007. Traducción, introducción y notas, José María Lucas De Dios].
- Castoriadis, C. (2021). *Lo que hace a Grecia II*. Buenos Aires: FCE.
- Colombani, M.C. (2016). *Hesíodo. Discurso y linaje. Una aproximación arqueológica*. Mar del Plata: Editorial de la Universidad de Mar del Plata.
- Detienne, M. (1986). *Los maestros de verdad en la Grecia Arcaica*. Madrid: Taurus.
- Eliade, M. (1991). *Mito y realidad*. Colombia: Labor.
- Foucault, M. (1983). *El orden del discurso*. Barcelona: Tusquets.
- Garreta, M. y Bellelli. (1999). *La trama cultural. Textos de Antropología*. Buenos Aires: Caligraf.
- Gernet, L. (1981). *Antropología de la Grecia Antigua*. Madrid: Taurus.
- Heidegger, M. (1997). *Ser y tiempo*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- Jaspers, K. (1981). *La filosofía desde el punto de vista de la existencia*. Madrid: FCE.
- Sartre, J. P. (1982). *El existencialismo es un humanismo*. Buenos Aires: Ediciones del 80.

<sup>5</sup> Estas estrofas pertenecen al tema “El Blues de la libertad” de Solari, Carlos, líder de Los Redonditos de Ricota, y pertenece al álbum Luzbelito, grabado en Buenos Aires en 1996.

## Resumen

En este trabajo analizaremos *Antígona*, la tragedia sofoclea, a partir de ciertas coordenadas antropológicas presentes en la obra del tragediógrafo. En un primer segmento recorreremos la estructura del mito como operador de sentido. En un segundo segmento trabajaremos sobre lo que significa la presencia de un mito en el marco del escenario antropológico. En un tercero, abordaremos la obra de Sófocles a fin de relevar su contenido, lo dramático de la pieza, su juego teatral que, el papel de los personajes y su inserción en el marco de su tiempo histórico y su trans-temporalidad.

## Abstract

In this paper we will analyze *Antigone*, the Sophoclean tragedy, from certain anthropological coordinates present in the tragediographer's work. In a first segment we will go through the structure of the myth as an operator of meaning. In a second segment we will work on the meaning of the presence of a myth in the framework of the anthropological scenario. In a third one, we will approach Sophocles' play in order to highlight its content, the dramatic aspect of the piece, its theatrical play, the role of the characters and their insertion in the framework of their historical time and their trans-temporality.



# O genoma trágico de Antígona: transmissão e mutações do mito tebano\*

Antigone's tragic genome: transmission and mutations of the Theban myth

Ana Paula Pinto

Universidade Católica Portuguesa- FFCS

appinto@ucp.pt

ORCID: 0000-0003-0371-4984

Palavras-chave: Antígona, Literatura Grega, mito tebano, mutações genéticas, segregação.  
Keywords: Antigone, Greek literature, Theban myth, genetic mutations, segregation.

## 1. Antígona, o último elo de uma árvore genealógica segregada

Atingida desde as mais remotas origens pelo desastre da súbita supressão de um elo na cadeia geracional, a família real de Tebas repetirá ao longo de sete gerações, com variações de detalhe, o esquema simbólico de uma crescente degeneração. Porque o luto de Agenor pelo desaparecimento da filha Europa impõe aos restantes filhos uma diáspora punitiva para longe de Tiro, cada um deles terá de reconstruir, numa trágica orfandade forçada, longe da casa paterna e despojado de quaisquer laços familiares, uma nova vida. O filho Cadmo, que arrasta consigo no exílio forçado a mãe Telefaassa (ou Argíope)<sup>1</sup>, conquistará em Tebas as duras penas o seu espaço vital; invertendo a sucessão do pai, que teve uma única

\* Este trabalho foi apoiado pela Fundação para a Ciência e Tecnologia (projecto de investigação UIDB/00683/2020 - Centro de Estudos Filosóficos e Humanísticos).

<sup>1</sup> Nesta vinculação próxima de mãe e filho nas primeiras gerações parece ocorrer um possível indício do que sucederá, agravado no paroxismo do incesto em Jocasta e Édipo, na penúltima geração da cadeia, e da vinculação de Antígona com o pai e o irmão, na última. Curiosamente, enquanto a narrativa mítica tende a privilegiar, com um rigor quase geométrico, réplicas especulares de sequências míticas, que parecem estabelecer padrões simbólicos de mosaicos, também os estudos de genética usam de forma metafórica a imagem do mosaico na formação nominal "mosaicismo" (para traduzir uma perturbação ou falha genética em que um indivíduo, recebendo dois materiais genéticos diferentes provindos do mesmo zigoto, manifesta alterado o número de

filha muito amada, Europa, e por ela desprezou os restantes filhos – Cadmo, Cílix, Taso e Fénix –, Cadmo preferirá às quatro filhas (Autónoe, Ino, Agave e Sémele) o único filho Polidoro<sup>2</sup>, a quem lega o trono de Tebas. Mas a morte súbita deste, ainda jovem, repercute no núcleo da família a herança simbólica da orfandade primeira: o pequeno Lábdaco, nascido do breve casamento de Polidoro com Nicteia, será criado, numa rede familiar desvirtuada por um retrocesso geracional, pelo avô materno Nicteu, e, depois da morte deste, pelo tio-avô Lico, que assume colateralmente a regência do trono; atribulado por guerras externas com Atenas, e possivelmente castigado por desrespeitar o culto do primo divino Diônisos, filho de Sémele e Zeus, Lábdaco morrerá em breve, violentamente despeçado pelas Bacantes (como o primo Penteu), deixando de novo no palácio por herdeiro desprotegido um filho ainda bebé, Laio, que o tio-avô do pai, Lico, de novo substituirá no trono, reproduzindo e agravando (por uma espécie de *antecipação*<sup>3</sup>) o esquema prévio de um retrocesso na linearidade. Quando o regente Lico é assassinado pelos sobrinhos<sup>4</sup>, a população tebana negocia para o pequeno Laio o refúgio preventivo em Pisa, na corte aliada do rei Pélops<sup>5</sup>. Antes de poder regressar adulto a combater pelos seus legítimos direitos ao trono, já marcado por uma clara herança de corrupção familiar – feita de supressões e falências, retrocessos, violências e desvios – Laio agrava com um crime ímpio a dissolução dos laços sucessórios intergeracionais: desonrando o princípio sagrado da hospitalidade, que vinculava à protecção de Zeus acolhidos e hospedeiros, ele sequestra, violenta e conduz à morte Crisipo, um dos filhos mais novos de Pélops, ainda criança<sup>6</sup>, o que provoca não só a terrível vingança dos deuses mas também

---

cromossomas de uma célula). Para esclarecimento deste e de outros conceitos aplicados da área da genética médica, vd. Jackson *et al.* (2020).

<sup>2</sup> Mais tarde, já na velhice e no exílio, na Ilíria, tendo entregue ao neto Penteu (o filho de Agave) o reino de Tebas, Cadmo e Harmonia foram cumulados pelo nascimento serôdio de um novo filho, a que deram o nome de Ilírio; transformados em serpentes, desceram ao Hades e habitaram ambos os campos Elísios. Vd. Graves (2005: pp. 199 sqq.)

<sup>3</sup> A Genética referencia como “antecipação” o fenómeno resultante de um distúrbio genético que se torna mais severo ou aparece numa idade mais precoce nas gerações sucessivas. Vd. Jackson *et al.* (2020).

<sup>4</sup> Os gémeos Anfião e Zeto, filhos de Zeus e Antíope, irmã de Lico, também pertencentes à família real Tebana, que usurpam num acesso de violenta insolência o trono.

<sup>5</sup> O filho do maldito Tântalo, rei da Frígia ou da Lídia: uma versão da lenda lembrava que Tântalo se tornara alvo do ódio inexorável dos deuses precisamente por lhes ter servido, para os testar, num banquete ímpio, o corpo dilacerado do próprio filho Pélops. Reconstituído pelos deuses, após o sacrílego banquete servido no Olimpo por Tântalo, o jovem acompanhara como catamito para o Olimpo o deus Poséidon, que o fez escansão dos deuses. Instruído pelo sacrílego pai, Pélops rouba, porém, aos deuses o néctar e a ambrosia divinas, e acaba expulso do Olimpo; protegido por Poséidon, vence Enómao e casa com Hipodamia, de quem tem vários filhos, Atreu, Tiestes, Plístenes e outros, além das filhas Astidamia e Hipótoe; Crisipo seria, com Piteu, filho da ninfa Astítoe (ou Axítoe). Vd., para mais detalhes, Graves (2005: *passim*).

<sup>6</sup> Laio torna-se o lendário fundador humano da pederastia; entre os Olímpicos, Zeus assume o mesmo estatuto, pelo rapto de Ganimedes, logo secundado por Poséidon, que, segundo a lenda, teria levado para o Olimpo o jovem Pélops, por quem se apaixonara, a pretexto de servir também aos deuses de escansão. Vd., para mais detalhes, Graves (2005: *passim*).

o ódio e a maldição de Pélops, o pai enlutado, que recairá sobre a sua futura descendência. Laio fica profeticamente avisado do perigo inevitável de uma eventual paternidade, já que fatal punição lhe chegará pelas mãos de um filho que venha um dia a gerar, e que há-de, segundo a garantia inexorável do oráculo, matá-lo e substituir-se-lhe no leito materno.

Desta infeliz sucessão de incidentes germinará a semente trágica do incesto, que há-de dilacerar as duas últimas gerações da família real tebana. Mesmo afastado do torrão pátrio à nascença, protegido no seio de uma família adoptiva na corte de Corinto, Édipo será incapaz de iludir a fatalidade absurda da herança genética – a que está vinculado mesmo antes de ter nascido, e de que não é responsável. Confrontado um dia com as terríveis determinações do oráculo, evita por reverencial piedade regressar a Corinto, mas a rota desviante que escolhe fá-lo fatalmente regressar às origens, a Tebas, e consumir inconscientemente o duplo interdito do parricídio e do incesto a que fugia. Replicando de forma mais drástica (o que sugere o dinamismo genético da *antecipação*<sup>7</sup>) um recorrente desvio de cada uma das gerações anteriores da família, ele subverterá a linearidade da sucessão, eliminando o pai, e tornando-se – inconscientemente, por cegueira<sup>8</sup> – em algumas versões do mito, não só o seu substituto no leito materno, mas também irmão dos próprios filhos<sup>9</sup>.

Inscrito, pois, numa árvore genealógica marcada por sucessivas mutações de linearidade e distúrbios vários<sup>10</sup> – tataraneto de Agenor, trineto de Cadmo, bisneto de Polidoro, neto de Lábdaco, e filho indesejado do criminoso Laio, o infortunado Édipo acabará involuntariamente por legar também à sua descendência, como derradeira etapa fenotípica de uma doença segregadora, um malogro hereditário peculiarmente trágico. A vinculação "diplóide" de cada um dos pares de filhos – facto raro ou sem precedentes no reportório mítico e por isso mesmo peculiarmente expressivo – anula-se, com Etéocles e Polínicos a aniquilarem-se na feroz disputa pelo trono<sup>11</sup>, por um lado, e com Antígona, profundamente consciente

<sup>7</sup> Vd. Jackson *et al.* (2020).

<sup>8</sup> No tratamento mítico de Édipo assumem particular relevância expressiva os sememas relativos à visão e à cegueira, à luz e à sombra, à verdade e à ilusão, de modo que sobressai a complementaridade dramática entre Tirésias (um cego que vê) e Édipo (que, vendo, não vê, e, por por fim, chocado com a visão da realidade trágica, se inflige a sanção da cegueira física).

<sup>9</sup> Assim, Édipo protagonizará sem o notar o enigma proposto pela Esfinge, de ser em simultâneo três seres, criança, adulto, e velho, num só, aporia que ele não compreenderá senão quando se impuser a si mesmo a mutilação da cegueira voluntária.

<sup>10</sup> As deficiências genéticas parecem, de resto, indiciadas nas etimologias falantes de alguns dos nomes dos membros da linha sucessória, nomeadamente Lábdaco ("o coxo, de pés voltados para fora"); Laio ("o das pedras, o empedernido, o surdo"); Édipo ("o pés inchados"); Polínicos ("o das muitas vitórias ou litígios") e Antígona ("a que opõe ao nascimento"). Para mais detalhes, vd. Brandão (1991, I, pp. 82; 303; 1991, II, pp. 25, 29, 308).

<sup>11</sup> Na sequência de duas gerações haplóides, de filhos únicos (a sublinharem a fragilidade dos mecanismos de sucessão familiar), os quatro filhos de Édipo, dois rapazes e duas meninas, ocorrem como uma geração de duplos diplóides; mas o aparente sucesso geracional configura apenas um engano irónico, uma vez que eles acabam por se anular todos uns aos outros, os rapazes assassinando-se um ao outro, e as raparigas dissidindo e afastando-se primeiro; o caso de Antígona

do desastre da linhagem comum<sup>12</sup>, a defender sem restrições o vínculo familiar com os mortos da família<sup>13</sup>, enquanto corta todos os laços afectivos com a única irmã viva. Honrando a matriz expressiva do seu nome disfórico<sup>14</sup>, ao desafiar com rebeldia a autoridade régia, ela invalida por completo as expectativas de futura continuidade geracional, na solução tríplice de rejeitar a solução do casamento, provocar indirectamente o suicídio do noivo, e propiciar o sacrifício voluntário da própria vida.

## 2. O genoma trágico de Antígona

O mesmo fenómeno de multiplicação de desvios e mecanismos de subversão, que determina como uma doença segregadora a atribulada linha da sucessão da família real tebana, parece também de algum modo reflectir-se na transmissão textual da narrativa, marcada por recorrentes incoerências. Por isso nos ocorre a tentação de procurar fazer uma sequenciação detalhada das diversas versões narrativas do mito, propondo, a partir dos testemunhos da Literatura Grega antiga, a sequenciação da informação “genológica” da personagem Antígona, naquilo que metaforicamente poderíamos referenciar como o seu genoma<sup>15</sup>.

### 2.1. A Antígona de Sófocles

A investigação filológica tem reconhecido que a personagem mítica de Antígona conquistou a sua maturidade expressiva no séc. V, em solo ático, graças à produção simbólica dos grandes tragediógrafos, e em particular à de Sófocles, que possivelmente em 442 a.C.<sup>16</sup> lhe permitiu protagonizar em palco, sob a inclemência do sol, nos festivais trágicos da cidade de Atenas, com uma lúcida rebeldia, excepcionalmente viril e heróica, a certeza inflexível de não ceder na sua fidelidade às origens familiares, nem sob ameaça de morte. A datação (incerta)

---

parece configurar um cúmulo de negação, uma vez que assume a decisão de desafiar a autoridade régia e aceitar a própria morte, e anular as expectativas de descendência, ao desprezar a solução do casamento e provocar indirectamente o suicídio do noivo.

<sup>12</sup> Cfr. Sof., *Ant.*, 1-6.

<sup>13</sup> Cfr. Sof., *Ant.*, 72-76.

<sup>14</sup> Sobre a etimologia do nome próprio, conviria notar que, combinando dois elementos de formação, por um lado o ἀντί (que de alguma forma sublinha a ideia de *oposição, resistência, hostilidade*), mas também o da *descendência, hereditariedade* (γόνος, um deverbativo com vocalização -o- de γίγνομαι), o nome parece evocar não só a determinação interior da personagem, mas também a sua herança trágica; em simultâneo, não só pela fatalidade imposta, mas também pela voluntária escolha que faz, ela acabará por honrar a matriz onomástica profética do nome, assumindo-se precisamente como a anulação definitiva da linha dinástica amaldiçoada dos Labdácidas

<sup>15</sup> O genoma corresponde ao mapa completo, integralmente sequenciado, das informações genéticas do indivíduo, destacado já da cadeia genética familiar a que se chama árvore genealógica: vd. Jackson *et al.* (2020).

<sup>16</sup> Para a discussão de bibliografia sobre a cronologia relativa das obras sofoclianas, e para a questão da uniformização canónica dos trágicos em edições críticas, vd. Bañuls & Crespo (2008, p. 64, n. 107; pp. 159 ss.).



da peça deve-se sobretudo à informação do mais extenso dos três *Argumentos*<sup>17</sup> que acompanha em vários dos códices o texto dramático da *Antígona*: atribuído a Aristófanes de Bizâncio, ele parece<sup>18</sup> atribuir ao poeta o cargo de estratega em Samos em razão do extraordinário apreço que à obra dispensara então o público<sup>19</sup>. Nessa data, Sófocles contaria já mais de cinquenta anos de idade, e perfaria também quase trinta de fecundíssima produção artística, pelo que aceitamos que a peça ocorresse como a obra madura de um autor particularmente dotado, apreciado, e experiente, apresentada no ambiente solene das festas de uma cidade que há décadas experimentava também um período fulgurante de maturidade política e cultural<sup>20</sup>.

A investigação filológica também nos fez saber que Sófocles<sup>21</sup> regressou outras vezes à aura simbólica desta jovem fascinante, empenhando-se em a trazer de novo à ribalta noutras fases da sua vida mítica. Ao contrário do que poderia ser corrente nos festivais dramáticos (a deduzir ao menos pela produção do

<sup>17</sup> A um primeiro *Argumento*, mais completo, atribuído ao filólogo alexandrino Aristófanes de Bizâncio, associa-se um segundo, anônimo, mais esquemático, apenas com notas acerca do enredo (e a notação de que a *Antígona* foi a 32ª peça de Sófocles); e um terceiro, associado ao gramático e filósofo neoplatônico Salústio, a cuja iniciativa possivelmente se deve a primeira edição, destinada ao uso escolar, das setes tragédias de Sófocles e de uma grande quantidade de escólios.

<sup>18</sup> Φασι δὲ τὸν Σοφοκλέα ἡξιῶσθαι τῆς ἐν Σάμῳ στρατηγίας, εὐδοκίμησαντα ἐν τῇ διδασκαλίᾳ τῆς Ἀντιγόνης = “Dizem que Sófocles se tornou digno da *estrategia* em Samos, tendo alcançado fama pela peça *Antígona*”. Sustentada num nexos sintático particularmente dúbio, a oração participial garante apenas a concomitância de dois incidentes cronologicamente próximos, de modo a sugerir uma cronologia relativa, que localiza, por aproximação, a tragédia no enquadramento estrito da produção sofocliana e no no mais abrangente da criação trágica. É possível que se sublinhe nesta enigmática nota a impressão, recorrente na Antiguidade, de que esta tragédia, concebida como um manifesto político, permitiria reconhecer ao seu autor competências não despidas para o exercício de um cargo de estado.

<sup>19</sup> O extraordinário apreço do público pelo poeta, que “partilhou com Péricles e com Tucídides, os homens mais influentes da cidade, a responsabilidade da *στρατηγία*”, e exerceu na vida pública outros cargos de grande representatividade política, surge também documentado na *Vita* anônima (transmitida no códice *Laurentianus Mediceus* Gr. XXVIII, 25 (F) sem título, no *Parisinus* (A) como Σοφοκλέους Γένος καὶ Βίος, no *Venetus Marcianus* (V) com o título abreviado Σοφοκλέους Γένος, e no *Vaticanus* (R), do tardo helenismo, como Γένος Σοφοκλέους, e em Tucídides I, 116-117. Para mais detalhes, vd. Colonna (1975, pp. 1-7).

<sup>20</sup> Atenas exibia notável hegemonia política e esplendor cultural sobre todo o mundo grego, incentivada pelo brilho de vultos políticos como Temístocles, Aristides, Címon e sobretudo Péricles, rodeados de um círculo de intelectuais e artistas, no enquadramento político da recente Democracia.

<sup>21</sup> Da incomparável lista de criações trágicas de Sófocles, a *ἐκλογή* dos alexandrinos reservou para a posteridade, com cerca de mil fragmentos dispersos e parte de um drama satírico, apenas sete tragédias completas. Só duas delas, as últimas, estão seguramente datadas: enquanto *Filoctetes*, protagonizada pelo herói tessálio, abandonado em Lemnos pela deslealdade dos companheiros gregos, em virtude de um terrível ferimento, data de 409 a.C., *Édipo em Colono*, relatando os últimos momentos de vida de Édipo, em turbulenta itinerância, concebida e parcialmente apresentada em público em 407 a.C., segundo a tradição (transmitida, aliás, na *Vita* 14) como magoadada defesa do autor num processo jurídico movido pelo filho Iofonte, apenas terá sido representada após a morte do poeta, em 401 a.C.

predecessor Ésquilo<sup>22</sup>), as outras obras – o *Édipo Rei*, e o *Édipo em Colono*, a que se associam ainda uns poucos fragmentos de uns *Epígonos* – formando uma unidade temática, na moldura mítica da saga tebana dos Labdácidas, não conformam uma trilogia, nem se apresentaram publicamente pela sua ordenação temática. *Édipo Rei*, encenada mais de dez anos depois de *Antígona*, apresenta o início da sequência dramática: uma terrível depuração dos factos esclarecerá, por intermédio do oráculo apolíneo, a verdade que subjaz à ilusão aparente, e Édipo, governando uma cidade dizimada por um crime inexplicado, decidido a sancioná-lo e repor a salvação colectiva, confrontar-se-á com a certeza de ser o transgressor culpado; o crime de que é involuntário responsável conduz à cegueira autopunitiva o herói, à morte a mãe e esposa incestuosa, e à maldição a descendência que com ela concebeu, já explicitamente referenciada como quatro filhos, dois varões, Etéocles e Polinices, e duas meninas, Antígona e Ismene, ainda crianças. A personagem de Creonte (já documentada na produção mitográfica pré-trágica) parece começar a autonomizar-se como personagem secundária nesta obra sofocliana: irmão da rainha Jocasta, tranquilo à sombra do poder, ele assume depois interinamente o poder, na ausência dos herdeiros, com justiça e prudência, quando o oráculo traz à luz a cruel verdade, garantindo a protecção das sobrinhas indefesas. No *Édipo em Colono*, provavelmente a última composição de Sófocles, propõe-se como pretexto dramático – apenas testemunhada na produção de Sófocles, como um rasgo criativo próprio<sup>23</sup> – a itinerância do herói, que segue, cego, conduzido pela abnegada misericórdia de uma Antígona madura e conciliadora<sup>24</sup>, banido do convívio dos homens para longe de Tebas, até desaparecer numa misteriosa neblina nos bosques de Colono. Atingida pela consciência da desgraça que se abate sobre a linhagem, Antígona oscila emotiva entre o anseio de morrer no exílio, como o pai, ou regressar a Tebas para evitar a morte iminente dos irmãos. Parece começar a esboçar-se de algum modo aqui a alteração de conduta de Creonte, que prepara o autocrata prepotente do final da sequência, em *Antígona*<sup>25</sup>. Também os dois filhos varões, que apenas ocorriam como referentes ausentes em *Édipo Rei*, terão aqui o seu perfil contrastivamente desenhado, ora através dos comentários indirectos

<sup>22</sup> Além da única trilogia sobrevivente de toda a produção trágica, a *Oresteia* (*Agamémnon* / *Coéforas* / *Euménides*), a tradição filológica suspeita da articulação, na obra de Ésquilo, de várias outras trilogias ou tetralogias temáticas.

<sup>23</sup> Esta inflexão do mito, que leva o herói cego, conduzido pela sensibilidade filial de Antígona, possivelmente já adolescente, a uma deriva pela Ática, até ao demo de Colono, de onde era natural o trágico (tal como em *Eleusinos* Ésquilo o fizera sepultar em Eléusis, a sua pátria) parece ter sido um rasgo criativo de Sófocles.

<sup>24</sup> A que se associará posteriormente Ismene, detentora de notícias sobre as inescrupulosas ingerências de Etéocles e Polinices em disputa pelo poder: Etéocles permanece no trono, em Tebas, enquanto Polinices, protegido pelo recente vínculo matrimonial com Argia, filha de Adrasto, se prepara para tomar de assalto com os exércitos argivos aliados a cidade paterna. Novo oráculo garante que sairá vencedor aquele que conseguir atrair Édipo, vivo ou morto (ainda assim impedido de sepultura em Tebas pelo crime de parricídio). Indignado com o contexto, Édipo renova a primeira maldição que lançara aos filhos negligentes, como mais tarde, em presença de ambos, voltará a fazer.

<sup>25</sup> Vd. Bañuls. & Crespo (2008, pp. 63 ss. e 77 ss.).

das personagens mais próximas<sup>26</sup>, ora por acção directa no final da obra. É precisamente o conflito eminente dos dois irmãos, a ocorrer como o último pretexto dramático da obra, que permite estabelecer o fluxo narrativo com a peça *Antígona*<sup>27</sup>, veementemente aclamada pelo público ateniense mais de trinta anos antes.

Porque a *Antígona* de Sófocles, a primeira das três obras do tragediógrafo a centrar-se na saga tebana dos Labdácidas, parece documentar a primeira referência explícita à figura dramática perfeitamente definida da filha de Édipo, a crítica filológica tem notado com agudeza como as outras duas obras posteriores mereceram ao autor um cuidado especial de coerência, no desenho consistente dos perfis das personagens, e na harmonização narrativa dos pormenores míticos. Vistas à luz umas das outras, as três peças equacionam as três etapas de amadurecimento não só da acção, mas também da protagonista, que encerra o ciclo muito mais permeável a um estado emocional extremo, assumindo-se como a herdeira intransigente de uma história familiar particularmente rasgada por uma dor irrevocável, que ela nunca pensa em renegar e da qual nunca se desvincula.

O cuidado e esforço de ampliação que Sófocles parece dedicar em particular à jovem tebana, emoldurada na notação trágica de uma árvore genealógica corrompida por violentas perturbações, parece evocar a sua sensibilidade autobiográfica ao tema dos conflitos familiares, e aos distúrbios causados pelo desrespeito e desafecto de filhos e pais. Ocorre-nos como uma notável singularidade que a obra de Sófocles que conhecemos comece e acabe com uma *Antígona*; a primeira, da maturidade, impetuosa, ardente e inflexível, é uma heroína solitária, disposta a morrer por uma causa; a última, a da velhice, surge como o apoio nostálgico de um pai cego que erra à procura de um lugar para morrer. No enquadramento histórico em que ocorrem, uma e outra parecem assumir a voz autobiográfica do criador, atingido pela instabilidade das circunstâncias que reconhece não poder determinar: enquanto a primeira ergue rebeldemente a voz contra o despotismo, a última sugere a mágoa do velho poeta, que vai ao encontro inexorável do seu destino de mortal, traído pela ambição do filho Iofonte.

## 2.2. A *Antígona* de Ésquilo

Muitos anos antes de Sófocles abordar na *Antígona* o inquietante enquadramento lendário da maldição labdácida, já Ésquilo compusera sobre ele duas trilogias.

Provavelmente no momento que sucedeu ao final das guerras médicas, em 475 a.C., surge a primeira, talvez composta por *Argivas*, *Eleusinos* e *Epígonos*<sup>28</sup>. A

<sup>26</sup> Os comentários amargos de Édipo, que os censura e amaldiçoa, os neutros de Ismene, a resumir as suas acções, e os de *Antígona*, no esforço de os desculpar.

<sup>27</sup> Para o controverso estatuto dramático de *Antígona*, face a Creonte, e a notação da consistência dos caracteres nas três obras, vd. Bañuls & Crespo (2008, pp. 63 ss.).

<sup>28</sup> Ou, em alternativa, *Nemeia*, *Argivas*, *Eleusinos*. Na primeira obra se detalharia provavelmente o episódio mítico (reportado pelo *Epinício* IX, 12-14, de Baquilides) da morte do pequeno Ofeltes, interpretada pelo adivinho Anfiarau como um sinal profético do futuro insucesso da campanha contra Tebas.

sequência dramática implícita no conjunto de fragmentos<sup>29</sup> reunidos sob o título polémico de *Argivas* (ou *Argia*, ou *Argivos*) andaria provavelmente à volta do conflito armado entre os dois exércitos, e da experiência de luto que se sucedia à derrota argiva: uma facção da crítica admite a hipótese de que, no panorama da produção literária pré-sofocliana, se incluísse aqui a única e excepcional aparição de Antígona – que, acompanhada da cunhada Argia, tomaria disposições para tributar a Polinices as honras fúnebres<sup>30</sup>. É possível que os muito breves fragmentos dos *Eleusinos*<sup>31</sup> – a indiciarem na acção dramática não só a proibição imposta por Creonte aos funerais em solo tebano dos sete generais atacantes, mas também a sua relutante devolução dos cadáveres aos familiares, diplomaticamente negociada por Teseu, rei de Atenas, em representação de Adrasto e a localização dos funerais posteriormente em Elêusis, pátria do tragediógrafo – contenham a primeira dramatização do tema da recusa das exéquias, que se repetirá em várias obras trágicas supérstites, e também o gérmen da figura dramática do obstinado Creonte sofocliano. A sequência da trilogia encerraria com *Epígonos*, a narrativa provável da retaliação imposta pela geração dos filhos dos generais mortos na primeira embaixada.

Da segunda trilogia tebana de Ésquilo, composta por *Laio*, *Édipo* e *Sete contra Tebas*<sup>32</sup>, apenas nos chegou completa a obra final. Nas duas primeiras deveria detalhar-se o mito a partir do anúncio ominoso do oráculo, desrespeitado pela acção consciente de Laio e consumado pela inconsciente de Édipo. É de crer que aqui se estabelecesse pela primeira vez a associação sincrética, na figura de Jocasta ou Epicasta, da personagem mítica da mãe e esposa incestuosa de Édipo, mas também da mãe incestuosa da descendência de Édipo – que a tradição pré-trágica apresentara aparentemente como duas personagens distintas. Nenhum dos fragmentos conservados, nem os testemunhos sobre o argumento, referem a descendência feminina, Antígona e Ismene, a par dos dois varões, Etéocles e Polinices, que protagonizarão a última sequência dramática da saga, nomeadamente no final de *Sete contra Tebas*. A última obra encerrava a saga com a funesta aniquilação dos dois irmãos, Etéocles e Polinices, pretendentes do trono deixado vago pela maldição paterna. Estão amplamente discutidas pela crítica fundamentadas reservas acerca da autenticidade do final da obra – onde acorrem, enlutadas, Ismene e Antígona, e a última se manifesta pronta a inaugurar com a sua rebeldia

<sup>29</sup> O fr. 16 Radt (de Harpocrácion), o fr. 17 Radt (de Fócio), e o fr. 18 Radt (de Hesíquio). Para a discussão da problemática flutuação do título, das diversas hipóteses de argumento dramático, e das duas versões narrativas, vd. Bañuls & Crespo (2008, pp. 53 ss., 180 ss., e 191 ss.).

<sup>30</sup> Equivalente versão se documentará em posteriores testemunhos narrativos de Estácio (*Teb.* XII) e Higino (*Fab.* 72).

<sup>31</sup> Fr. 53 e 54 Radt, e possivelmente também 645 Radt *adespota*. Estes testemunhos recorrerão depois corroborados por Plutarco (*Tes.* 29, 4: com a alusão às ingerências diplomáticas de Teseu a negociar com Creonte) e Pausânias (I. 39. 2: no mesmo contexto das negociações, também se referencia o soberano como tutor de Laodamante, o filho de Etéocles). Para mais detalhes, vd. Bañuls & Crespo (2008, pp. 43 ss., e 117 ss.).

<sup>32</sup> A sátira *A Esfinge*, que se lhe associava no esquema tradicional da tetralogia dramática, rendeu ao tragediógrafo em 467 a.C. o primeiro prémio do festival.

um inesperado conflito, renovando o absurdo de uma maldição que não se extingue. A clara afinidade lexical e semântica entre muitos dos versos desta tragédia e os da *Antígona* de Sófocles faz supor o influxo de uma obra sobre a outra, mas as divergências da crítica não assumem com absoluto grau de certeza que fosse Sófocles a ecoar na sua composição a sensibilidade de Ésquilo, ou que ambos se encarregassem de reproduzir uma fonte lendária comum; parece mais provável, apesar de algumas opiniões em contrário, que a *Antígona* de Sófocles – que reabriu com uma inesperada inflexão a saga da maldição labdácida, encerrada por Ésquilo com a morte inequívoca dos dois irmãos – tivesse levado a adulterar posteriormente a narrativa mais antiga, ampliando-a com interpolações. Isto confirmaria, pois, que na obra original de Ésquilo nem compareceriam as irmãs, nem a questão da recusa dos funerais de Polínicos, pois que se assume que ambos os jovens serão sepultados junto do pai (Πῆμα πατρὶ πάρευνον, vv. 1003-1004)<sup>33</sup>.

### 2.3. A *Antígona* de Eurípides

Vestígios de um equivalente fascínio deixou Eurípides, ao compor na mesma moldura temática várias tragédias, de que sobreviveram como obras completas apenas *As Suplicantes* e *As Fenícias*, acompanhadas de raros fragmentos de uma *Antígona*. *As Fenícias*<sup>34</sup> (a precederem no enquadramento narrativo<sup>35</sup> a obra mais antiga), retirando o nome do Coro de mulheres Fenícias que acompanham, solidárias, o desencadear da saga trágica dos Labdácidas, encenavam o conflito armado de Etéocles e Polínicos, a que a mãe tenta pôr fim, e a irmã *Antígona* assiste consternada e impotente. A tragédia acabava com a morte recíproca dos dois irmãos e o consequente suicídio de Jocasta, enquanto *Antígona* se encarregava de acom-

<sup>33</sup> Para o tratamento da questão, e o particular da distinção entre as duas trilogias esquilianas (a primeira empenhada em sublinhar o papel positivo de Atenas na mediação do conflito, e a segunda centrada no reforço, frente à fragilidade do sistema gentilício, do sistema democrático ateniense), vd. Bañuls. & Crespo (2008, pp. 59 ss. e 113 ss.).

<sup>34</sup> Representada numa trilogia com *Enómao* e *Crisipo*, numa data em que Atenas vive uma situação muito tensa, em virtude da Guerra do Peloponeso. Inspirada pela produção trágica anterior (o argumento de Aristófanes de Bizâncio aproxima-a sobretudo de *Sete contra Tebas*, de Ésquilo, com a qual partilha o tema central do conflito dos irmãos), a obra apresenta, no entanto, notáveis inovações temáticas: quando os dois irmãos se aniquilam no confronto armado, estão ainda vivos Jocasta, empenhada na sua reconciliação, e Édipo, que permanece em Tebas, enclausurado no palácio; Ismene, a filha mais nova, a única a sobreviver no final da obra, é apenas citada pela mãe; Polínicos, o filho obediente e submisso, é a generosa vítima da usurpação inescrupulosa do irmão Etéocles, que predispõe com o tio Creonte a futura proibição dos funerais para o opositor; a morte de Meneceu é reportada à tia Jocasta, que o criou de pequeno por lhe ter morrido muito cedo a mãe (contra a versão sofocliana de *Antígona*, onde Eurídice, ressentida pela morte prematura de Meneceu, se suicida desesperada à morte do segundo filho, Hémon). A propósito do assédio de Tebas, recorrem as alusões míticas a Cadmo, Édipo, Ares e Díonisos, e ao oráculo proferido a Laio, à morte de Meneceu, à morte mútua dos irmãos, e ao exílio de Édipo e de *Antígona*.

<sup>35</sup> Numa ordenação temática distinta da de criação literária, já que *As Suplicantes* terão sido apresentadas à volta de 424 a.C., cerca de quinze anos antes de *As Fenícias*, que datam possivelmente do período à volta de 410 a.C.

panhar com o seu o absoluto desamparo de Édipo, exilado pela crueldade do novo soberano<sup>36</sup>. As *Suplicantes*<sup>37</sup>, concebidas igualmente no contexto da Guerra do Peloponeso, ecoam também de forma acutilante os nefastos efeitos da guerra. O tema do guerreiro insepulto ressurgue, proposto pelo coro enlutado das mães<sup>38</sup> dos sete generais mortos no cerco da cidade, que se socorrem do superior senso de justiça do rei de Atenas, Teseu. Embora a centralidade dos dois irmãos mortos ofereça o pretexto mítico para evocar a fatalidade dos Labdácidas, não merece nenhum destaque especial o cadáver de Polinices, nem a irmã Antígona surge alguma vez referenciada na acção trágica. Os breves fragmentos supérstites da *Antígona* de Eurípides não permitem concluir sobre o desencadear dramático das acções: é possível que, à semelhança da de Sófocles, também esta, iniciada após a funesta luta fratricida, se focasse nas disposições rebeldes de Antígona a prestar honras fúnebres ao irmão Polinices, contra os decretos despóticos de Creonte, ou que, distanciando-se muito daquela, tivesse por núcleo dramático uma diversa versão da lenda, fundamentada no envolvimento amoroso da heroína com Hémon – de que resultaria o nascimento do filho Méon – e na sobrevivência do casal<sup>39</sup>.

O cotejo das obras trágicas da mesma moldura temática permite notar que as narrativas míticas podem incorporar versões abissalmente contraditórias: sobressai, na verdade, o facto de, a par da certeza de que ambos os filhos de Édipo morrem sem descendência, cumprindo a maldição hereditária anunciada pelo oráculo a Laio, correr a versão de que os filhos de ambos haveriam de renovar, com os respectivos exércitos, o funesto ressentimento dos pais mortos em combate, levando, muitos anos depois, à inversão da história, com o desforço de Argos sobre Tebas derrotada<sup>40</sup>.

<sup>36</sup> Para a discussão das eventuais interpolações que harmonizam num *continuum* as múltiplas versões do mito, vd. Bañuls & Crespo (2008, pp. 129 ss.).

<sup>37</sup> Em Bañuls & Crespo (2008, pp. 52 ss. e 109) sublinha-se a dificuldade de determinar o influxo dos *Eleusinos* na tragédia de Eurípides: parece que em ambas as obras se repetia, a propósito do perfil obstinado e cruel de Creonte, que começa a aflorar, o motivo da recusa dos cadáveres dos vencidos e das honras fúnebres, o que motivaria a intervenção de Teseu, a instâncias de Adrasto. A acompanhar os esforços das mães enlutadas, na obra conservada não há sinal das ingerências de Antígona, tal como provavelmente sucederia também na perdida, de Ésquilo. Creonte deve ter surgido como uma figura secundária da lenda mítica (corporizando a entidade abstracta do “poderoso” que a sua referência onomástica traduz), pouco definida, que possivelmente teria conquistado a sua identidade dramática a partir dos trágicos.

<sup>38</sup> Com a provável inclusão, nunca individualmente explicitada, da mãe de Polinices e Etéocles.

<sup>39</sup> O argumento de Aristófanes de Bizâncio (6-10) à *Antígona* de Sófocles notava que, na tragédia homónima de Eurípides, Antígona, visitada por Hémon, dele gerou um filho de nome Méon; versão equivalente é a recolhida por Higino (*Fab.* 72), e por várias representações iconográficas de cerâmicas antigas, além de ficar aludido por exemplo nos *Tristia* de Ovídio (II, 402). A personagem Méon, filho de Hémon, surge ainda referenciada não só na *Ilíada* (IV, 394), mas também na *Biblioteca* do Ps.-Apolodoro (II, 6, 5), e na *Tebaida* de Estácio (II, 693 ss). Para esclarecimento de múltiplas questões, nomeadamente as da possível datação da obra, e do pretexto histórico que poderia ter espoletado a reescrita do tema, vd. Bañuls & Crespo (2008, pp. 137 ss.). Para outras eventuais fontes literárias presentes na narrativa de Higino (*Fab.* 72), vd. ainda pp. 152 ss..

<sup>40</sup> Na primeira secção estavam, com a *Antígona* de Sófocles (e possivelmente também a de Eurípides), e.g., *Sete contra Tebas* (v. 828); na segunda, as versões reproduzidas em *Epígonos* (quer se trate da

### 3. Antecedentes épicos da Tragédia Tebana

#### 3.1. Poemas Homéricos

Muito antes de conquistar um inequívoco protagonismo na produção de todos os grandes tragediógrafos da Época Clássica – que parecem ter vertido quase obsessivamente no seu caudal simbólico a sombra ominosa das lutas fratricidas contemporâneas – a saga mítica de Tebas, centrada na notação simbólica de uma maldição, transmitida hereditariamente de pais a filhos, estava já claramente indiciada na elaboração poética homérica.

No contexto dos Jogos Fúnebres de Pátroclo, Euríalo ergue-se ao desafio de Epeio, para a prova de pugilato, e Diomedes ajuda-o pressuroso a apetrechar-se; o esclarecimento da genealogia de Euríalo, filho de Mecisteu Talaónida, permite, numa narrativa de encaixe, notar que o pai tinha um dia, no passado, vencido todos os cadmeus, quando acorrera a Tebas para as cerimónias fúnebres de Édipo (*Il.* XXIII, 677-681). A notação instaura um complexo processo de referencialidade, permitindo-nos perceber que a Épica Arcaica, contrária à efabulação trágica, localizava em Tebas a morte e exéquias de Édipo, que atrairiam pelo excepcional prestígio à cidade heróis de múltiplas proveniências. A tradição mítica reconhecia que Mecisteu, irmão de Adrasto, foi um dos Sete contendentes que, solidário com as razões de Polinices, combateu a cidade<sup>41</sup>, e nela morreu, tal como Tideu; e que os filhos dos primeiros guerreiros imporiam depois, numa segunda expedição, a derrota à cidade que os fez órfãos. Depois de ter associado no Catálogo das Tropas (*Il.* II, 560 ss.) Diomedes<sup>42</sup>, que chefia o contingente de Argos, Euríalo, filho do soberano Mecisteu Talaónida, e Esténelo, filho do glorioso Capaneu, a *Iliada* insistirá recorrentemente no padrão temático da vinculação dos Epígonos: quando Diomedes é alvo das censuras provocatórias de Agamémnon (*Il.* IV, 365-400) que insistem no tópico retórico da sua inferioridade militar relativamente ao pai<sup>43</sup>, é Esténelo, o filho de Capaneu, que responde agastado (*Il.* IV, 404-410),

---

narrativa do Ciclo Épico, quer da homónima tragédia perdida de Sófocles) e no testemunho de Pausânias, I, 39, 2.

<sup>41</sup> Os Sete primeiros combatentes contra Tebas foram Polinices (filho de Édipo), e seus aliados Adrasto (o sogro) e o irmão Mecisteu, Anfiarau, Tideu, Partenopeu e Capaneu; os Epígonos, descendentes daqueles, eram Alcméon (filho de Anfiarau, chefe da expedição) e o irmão Anfíloco, Euríalo (filho de Mecisteu), Tersandro (filho de Polinices), Egialeu (filho de Adrasto), Diomedes (filho de Tideu), Prómaco (filho de Partenopeu) e Esténelo (filho de Capaneu).

<sup>42</sup> Diomedes é regularmente referenciado na *Iliada* com o patronímico honorífico Tidida (67 vezes), ou filho de Tideu (34 vezes); as poucas ocorrências da personagem na *Odisséia* insistem no tópico (*Od.* III, 181; IV, 280).

<sup>43</sup> O que oferece também pretexto narrativo para o encaixe das façanhas de Tideu em Tebas: depois de ter a convite de Polinices (*Il.* IV, 376) andado por Micenas a arregimentar um exército (*Il.* IV, 375 ss.; *Il.* V, 800-813), e de, enviado em missão, se ter hospedado em casa de Etéocles (*Il.* IV, 386), irritou a tal ponto os Cadmeus com a sua habilidade atlética, que estes lhe armaram uma emboscada funesta; entre eles estava Méon, filho de Hémon (*Il.* IV, 394, 398) o único que escapou vivo. O mesmo mecanismo narrativo ocorre nas censuras de Atena, que permitem reiterar como quando foi a Tebas, sem apoio de exércitos, Tideu combatia denodado os Cadmeus, não permitindo que a deusa lhe limitasse a acção (*Il.* V, 800-813).

garantindo que a vitória conseguida contra Tebas de Sete Portas com uma hoste bem menor testemunha a superioridade indiscutível dos filhos. E quando Diomedes é ferido pela seta de Pândaro (*Il.* V, 100 ss.) ou é perseguido num carro por este, acompanhado de Eneias (*Il.* V, 239 ss.), é Esténelo que acorre a libertá-lo da seta (*Il.* V, 110), o socorre (*Il.* V, 238 ss.), e lhe serve de condutor (*Il.* V, 319 ss.), ou cede lugar à deusa Atena, que se dispõe a acompanhar o filho dilecto do seu antigo protegido (*Il.* V, 835). Quando Agamémnon sugere a retirada imediata, Diomedes, indignado, garante que ficará a combater, ele e Esténelo, até se cumprirem as determinações divinas por que vieram a Ílion (*Il.* IX, 48). Nos jogos fúnebres de Pátroclo, é Esténelo que acompanha Diomedes na prova de carro (*Il.* XXIII, 499 ss.) e é Diomedes que se apressa a ajudar Euríalo a preparar-se para defrontar no pugilato um opositor (*Il.* XXIII, 676-680).

As referências à vivência de Tebas ocorrem com frequência<sup>44</sup> como memória gloriosa de um tempo heróico passado que perdura na tradição. Apesar de ter apenas uma muito vaga lembrança do pai, “que morreu em Tebas quando ele era muito pequeno”, como assume no particularmente expressivo episódio do encontro com Glauco na linha de combate (*Il.* VI, 215-231), Diomedes vive confrontado com os feitos de Tideu, que recorrem comparativamente, evocados pelos companheiros (Agamémnon, *Il.* IV, 365-400), ou por Atena (*Il.* V, 8 00-8 1 3)<sup>45</sup>, ou que ele mesmo se compraz a apresentar como sinal de identidade genética no contexto das dificuldades mais prementes<sup>46</sup>.

A *Odisseia* também manifesta grande familiaridade com o tema da Guerra de Tebas. Na Νέκυια, procurando encontrar-se com o tebano Tirésias<sup>47</sup>, depois de tropeçar no Tártaro com Antíope, filha de Asopo, e mãe de Anfíon e Zeto, que estiveram envolvidos na fundação de Tebas de Sete Portas (*Od.* XI, 260-265), Alcmena, esposa de Anfítrio, mãe de Hércules (*Od.* XI, 266 ss.), e Mégara, a filha de Creonte, primeira esposa de Hércules (*Od.* XI, 269-270), Ulisses vê

a mãe de Édipo, a bela Epicasta,  
que, por ignorância de espírito, cometeu um erro enorme,  
casando com o próprio filho; e ele, tendo matado o pai,  
com ela casou. Mas em pouco tempo os deuses o revelaram aos homens.  
E enquanto ele, sofrendo aflições, reinou na amável Tebas  
sobre os Cadmeus, pelos desígnios fatais dos deuses,  
ela, por seu lado, desceu para o Hades de poderosos portões,  
tendo atado um alto nó no cimo do tecto, estrangulada

<sup>44</sup> Outras múltiplas referências às personagens da contenda tebana recorrem: Adrasto é citado em *Il.* II, 569 ss.; em *Il.* V, 410-415, e *Il.* XIV, 120, fala-se de Egaleia, filha de Adrasto, esposa legítima de Diomedes.

<sup>45</sup> A quem ele, também comparativamente, pede o mesmo apoio inequívoco no passado dispensado ao pai, “quando ele marchou para Tebas, mensageiro dos Aqueus, e esteve entre os Cadmeus” (*Il.* X, 284-290).

<sup>46</sup> Como quando, contrariando a proposta de retirada de Ulisses, Diomedes se prontifica a não abandonar Tróia, honrando “um pai nobre, a quem cobre a terra amontoada de Tebas” (*Il.* XIV, 110-130).

<sup>47</sup> *Od.* X, 492 e 565; XI, 90 e 165; XII, 267 e XXIII, 323.



pela própria desgraça; e a ele deixou-lhe os sofrimentos  
sem fim que as Erínias maternas infligem (*Od.* XI, 271-280)<sup>48</sup>

Também no enquadramento da apresentação da genealogia do adivinho Teoclímeno, se alude à figura de um antepassado, filho de Oicles, “Anfiarau, incitador das hostes, que morreu em Tebas por causa dos dons de uma mulher”, e aos seus dois filhos, Alcmeón e Anfíloco (*Od.* XV, 244 ss.).

As breves alusões homéricas comportam já desde o início alguns dos elementos fundamentais do drama – a relevância política de Édipo em Tebas, e o seu desastre familiar, justificado pelo vínculo umbilical à “bela Epicasta” – de quem nasceu, e com quem veio, inconsciente do crime, a casar, convocando contra si e contra os futuros filhos a maldição inelutável dos deuses, e impondo à cidade natal a funesta circunstância de uma guerra desastrosa. O facto de as narrativas fluírem, sem necessidade de quaisquer expansões explicativas, no caudal da efabulação épica, comprova que os temas mereceriam entre o público ampla divulgação.

### 3.2. Hesíodo

No esforço de sintetizar o testemunho do seu pessimismo, Hesíodo elenca poeticamente, no relato mítico das Cinco Idades (*Erga*, 109-201) os sucessivos desgastes sofridos pela espécie humana, desde a primeira idade áurea, quando, sob o patrocínio de Cronos, viviam sem cuidados, colhendo da terra sem esforço todos os bens, e morriam pacificamente durante o sono, até ao momento presente, o da dura idade do ferro, em que se vêem sempre constrangidos pela necessidade a conquistar os parcos meios de sobrevivência a partir de uma terra indigente e flagelada por todas as intempéries, através do único meio possível, o do trabalho esforçado, e morrem entre penosas dores sem a esperança de uma defesa contra o mal. No desfiar dos sucessivos malogros que se abateram desde as origens sobre a humanidade, o poeta encara como excepcional a Idade Heróica, “anterior à nossa na terra sem limites”, que permitiu aos melhores dos homens, a “estirpe divina dos heróis”, cobrirem-se de glória

Uns junto a Tebas das Sete Portas, na terra de Cadmo,  
Onde pereceram em luta pelo rebanho de Édipo;  
Outros em barcos sobre o grande abismo do mar  
Conduzidos a Tróia, por causa de Helena de bela cabeleira (*Erga*, 162-165)

<sup>48</sup> Tradução nossa. Há um escólio a este passo que comenta a substituição do nome Epicasta por Jocasta como uma inovação dos trágicos. O Ps. Apolodoro assume (*Bibl.* III, 5, 8) a versão de Sófocles de que Jocasta é mãe de Édipo e da sua múltipla descendência duplamente amaldiçoada. Para a discussão do tema da alternância mítica entre as figuras de Epicasta e Jocasta, a mãe e esposa incestuosa de Édipo, e Eurigânia ou Eurigénia, uma segunda esposa, mãe da descendência, ou irmã de Jocasta, ou filha de Hiperfas (que recorre na *Edipodia* e no *Papiro Lille* de Estesícoro), vd. Bañuls & Crespo (2008, pp. 21 ss.), e Morenilla & Bañuls (1991).

Também os fr. 192 e 193 M.W. falam das honras que foram tributadas a Édipo em Tebas até à morte; e associam Argia, a filha de Adrasto (esposa de Polinices), à narrativa, colocando-a presente nas cerimónias fúnebres do herói<sup>49</sup>.

### 3.3. Poemas Épicos Cíclicos

Nos séculos que se seguiram a Homero e Hesíodo, outros poetas épicos retomaram o mesmo filão lendário presente no reportório tradicional e dispuseram-se a colmatar, com as suas composições, as lacunas narrativas supostas entre a acção da *Iliada* e a da *Odisseia*, bem como os antecedentes e consequentes de cada uma daquelas obras. Dá-se desde a Antiguidade o nome de *Ciclo Épico* a uma vasta colecção de poemas narrativos, certamente organizados depois das duas epopeias maiores, que apenas conhecemos fragmentariamente, articulados em torno dos dois principais eventos da Idade Heróica, as guerras de Tebas e de Tróia. Este *corpus* textual, ordenado numa sequenciação cronológica, formava uma série narrativa contínua, desde as origens do mundo, inaugurado pelas núpcias de Urano e Geia, até ao final da idade heróica, marcada pela morte de Ulisses. Até ao século V foram regularmente atribuídas ao génio criador de Homero praticamente todas as composições épicas; as primeiras dúvidas sobre a autoria homérica recorrem em Heródoto e Helânico. Posteriormente, foram genericamente atribuídos ou a um autor anónimo, ou a vários e controversos nomes que sobressaíam do anonimato, com algum grau de probabilidade e por vezes alguma imaginação<sup>50</sup>.

Pertenciam ao *Ciclo Tebano*, donde se retira o presente mito de Antígona, três epopeias, a *Edipodia*, a *Tebaida*, e os *Epígonos*<sup>51</sup>. A *Edipodia*, atribuída a Cíneton da Lacedemónia, contava em seis mil versos a fatídica herança de sofrimento deixada por Laio a Édipo, traduzida pela infeliz sucessão do parricídio, do casamento com a mãe (nomeada como em Homero Epicasta), e da posterior descendência. O testemunho de Pausânias (IX, 5, 10-11) permite saber que no poema se inscrevia a inflexão de um segundo casamento de Édipo com Eurigânia ou Eurigénia, filha de Hipérfas; já um escólio ao v. 1760 de *As Fenícias* de Eurípides transcreve dois versos do poema, onde Hémon<sup>52</sup>, filho de Creonte, é trazido à colação. A *Tebaida*, que a Antiguidade atribuía ora à autoria de Homero, ora à de Arctino de Mileto,

<sup>49</sup> Merkelbach & West (1967: 91-92): o fr. 192 com o escólio T Hom. Ψ 679, ὅς ποτε Θήβαςδ' ἦλθε δέδουπότος Οἰδιπόδαο, inclui a referência a Argia, a filha de Adrasto, que veio com os outros aos funerais de Édipo em Tebas; 193 é um fragmento de 24 versos corrompidos em que se fala de uma história obscura, sobre uma filha (Astimedusa?) de Pélops (1-8), citando os nomes de Alcmaón, dos Cadmeus, do πολυκηδέος Οἰδιπόδαο (v.4); na segunda parte do fragmento (9-23) recorre outra alusão à filha Lisidica do mesmo Pélops.

<sup>50</sup> Vd. para mais detalhes, Davies (1988); Pinto (2005, pp. 413-420); e Bañuls & Crespo (2008, pp. 21 ss.).

<sup>51</sup> Para mais detalhes, vd. Fantuzzi & Tsagalis (2015).

<sup>52</sup> O escólio recolhe a epitome do mitógrafo helenista Pisandro (*FGrHist* 16F10) onde se diz que Hémon, o filho de Creonte, foi morto pela Esfinge; depois de Édipo matar a Esfinge, Creonte compensou-o com a mão de Epicasta, a irmã, pelo que Édipo desposou sem o saber a mãe; isto faz supor que terá sido de Sófocles a inovação de recriar Hémon como um filho jovem, a quem a filha de Édipo, sua prima, está prometida matrimonialmente.

detalhava em sete mil versos as expedições guerreiras de Argos contra Tebas, e a luta fratricida dos dois irmãos: fragmentos recolhidos em vários autores<sup>53</sup> referem pormenores do conflito armado (como as atrocidades cometidas em combate por Tideu, aliado de Polinices; o favor divino de que beneficiava Adrasto; a descendência de Eneu e Peribeia; a morte de Partenopeu às mãos de Periclímene); sobressaem as referências às violentas maldições lançadas por Édipo sobre os filhos<sup>54</sup>; já as descrições das sete piras funerárias<sup>55</sup> permitem concluir que a proibição dos funerais não seria matéria tradicional de canto. É provável que a obra traduzisse a fusão sincrética de dois veios míticos distintos, que se associam no intensificar de uma herança de maldição, ora a do filho parricida e incestuoso, ora a dos dois caudilhos rivais, convertidos nos filhos amaldiçoados de um pai criminoso<sup>56</sup>. Nos *Epígonos*, composição em sete mil versos também atribuída a Homero, a Arcino de Mileto ou Antímaco de Cólofon, relatava-se a conquista de Tebas pelos filhos dos sete primeiros combatentes, que juraram vingar a infortunada sorte dos pais; nesse contexto se esclareciam as gestas heróicas dos generais de ambos os exércitos, e as circunstâncias de múltiplos sacrifícios, como o de Manto, filha de Tirésias, enviada pelos *Epígonos* a Delfos como oferenda<sup>57</sup>.

<sup>53</sup> Escólios à *Ilíada* D (a V 126); *ADB Gen.* (a XXIII, 346) e T (a XXIII, 347); *Certamen Hom. et Hes.* 265 ss.; escólio a Píndaro (Ol. VI, 15 ss.); *Vita Hom. Herodot.* 9; escólio a Sófocles (*Édipo em Colono*, v. 1375); Apolodoro, I, 8, 4; Pausânias, VIII, 25, 7 ss.; IX, 9, 1; IX, 9, 5; IX, 18, 6; Zenóbio Ateneu, II, 88; Ateneu XIV, 465e; Eustácio *Od.* 1648, 9; 1796, 3.

<sup>54</sup> A dupla maldição de Édipo aos filhos (por terem tomado a liberdade de usar sem autorização os objectos preciosos da herança do pai, uma taça de ouro e uma mesa de prata que pertenceram a Cadmo, e por lhe terem servido num banquete a pior parte da vítima sacrificada) recorrerá nos *Deipnosophistas* 465 e de Ateneu, e no escólio a *Édipo em Colono*, v. 1375; o tema do acordo por eles assumido relativamente à sucessão será retomado nos trágicos (*Sete contra Tebas*, vv. 785-790). Eurípides explicará por sua vez (*As Fenícias*, vv. 327-336) o ressentimento de Édipo por os filhos o terem aprisionado no palácio tebano antes do confronto das tropas; Sófocles (*Édipo em Colono*, vv. 421-430 e 1354-1396) reinterpretará a maldição por o terem votado a um exílio forçado de Tebas, e pelo interesse óbvio com que disputarão depois a sua presença, alertados pelo oráculo.

<sup>55</sup> O escólio a Píndaro, *Ol.* VI, 15 ss. garantia que Asclepiades de Mirlea interpretava os versos citados como retirados da *Tebaida Cíclica*. A composição de Píndaro era dedicada ao vencedor Terón de Agrigento, descendente de Tersandro (filho de Polinices, que foi o primeiro guerreiro a morrer na Teutrânia, quando, no enganoso desembarque, os guerreiros gregos, supondo tratar-se de Tróia, atacaram os populares); a propósito deste antepassado, o poeta evoca a linhagem funesta dos Labdácidas, a partir do pormenor (vv. 35-40) do parricídio de Édipo (sem, no entanto, falar do casamento incestuoso com Epicasta ou Jocasta, o que faz supor a aceitação da versão do casamento com Eurigânia). É possível que o poema tenha por base o testemunho dos *Epígonos*, onde os filhos dos dois irmãos Etéocles e Polinices replicam as hostilidades dos pais, e os descendentes dos primeiros expedicionários assumem a iniciativa do segundo assalto à cidade; não há, também, qualquer lugar para a iniciativa feminina de nenhuma das filhas de Édipo, nem sequer aludidas.

<sup>56</sup> Para a discussão fundamentada dessa hipótese, corroborada aliás pela recente descoberta do *Papiro Lille* de Estesícoro, vd. Santiago Álvarez (1985).

<sup>57</sup> *Certamen Hom. et Hes.* 265 ss, Heródoto, IV, 32; escólio a Apolônio de Rodas, I, 308 b; escólio a Sófocles, *Éd. Col.*, v. 378.

#### 4. Tebas nos Poetas Líricos Gregos

A recente<sup>58</sup> descoberta, num mosteiro de Lille, de um inesperado papiro, contendo dois fragmentos citaródicos de um poema, de nome desconhecido, atribuídos a Estesícoro, permitiu uma visão mais esclarecida do desenvolvimento antigo do tema dos Labdácidas<sup>59</sup>: depois de anunciar a Etéocles e Polinices as palavras proféticas de Tirésias sobre a morte de ambos às mãos um do outro (ao disputarem numa luta fratricida ou a herança ou a sucessão ao trono), a mãe (Erigânia ou outra) exprime o seu desejo de morrer (que poderá prefigurar o suicídio das versões trágicas); o final do(s) fragmento(s) parece apontar para a solução provvisória do conflito, com Etéocles no trono de Tebas e Polinices, detentor de bens, a viajar para Argos, onde desposa Argia. Não há quaisquer evidências da presença e da figura de Antígona no poema de Estesícoro.

A obra de Píndaro, retomando os temas da tradição beócia a que o poeta e o herói estão vinculados por origem, evidencia inúmeras referências a Édipo e Tebas: a *Ol.* II refere a aliança de Polinices com Adrasto através do matrimónio com Argia; a *Ol.* VI, 15 fala das piras funerárias diante de Tebas, tema que se retoma em *Nem.* IX, 22-24; *Nem.* X, 28 e *Nem.* IX, 7-9 e 22-24 referem alusões à instituição dos jogos Nemeus em homenagem ao pequeno Ofeltes, morto no enquadramento da primeira expedição contra Tebas; a *Istm.* VII, 10-10b e a *Nem.* VIII, 51-51b aludem à vitória tebana sobre os argivos; a *Pít.* VIII, 39-56 fala das profecias de Anfiarau, no Além (relativamente à futura vitória argiva dos Epígonos), e da morte do filho de Adrasto, enquanto o pai regressa vitorioso a Argos.

Também a poetisa beócia Corina teria escrito sobre o tema um poema *Os Sete Contra Tebas*, de que não restou mais do que um minúsculo fragmento (PMG 659 Page), transmitido por Apolónio Díscolo (*Pron.* 119b); o fr. 672 PMG Page também alude a uma obra desconhecida da poetisa em que Édipo ocorria como matador da Esfinge e da Loba Teumesos<sup>60</sup>.

Baquílides (*Epinício* IX, 12-14) aludia ao episódio mítico da morte do pequeno Ofeltes, filho do rei de Nemeia, Licurgo, e da sua esposa Eurídice, por descuido da ama Hipsípila, que suspende a necessária vigilância da criança ao observar a marcha da armada argiva a caminho de Tebas; a morte da criança seria interpretada pelo adivinho Anfiarau como um sinal profético do futuro insucesso da campanha contra Tebas.

Segundo o testemunho do argumento de Salústio (4-5) à *Antígona* de Sófocles, Mimnermo de Cólofon, o poeta elegíaco, transmitira uma versão antiga da lenda

<sup>58</sup> Em meados da década de setenta do século XX, foram descobertos dois fragmentos poéticos (76 abc e 73) durante os trabalhos de restauro de uma múmia que estava depositada num museu em Lille. Para mais detalhes, vd. Bañuls & Crespo (2008).

<sup>59</sup> Nomeadamente o desenvolvimento do tema do enfrentamento fratricida dos dois irmãos, tão relevante para os *Sete contra Tebas*, e da ampliação trágica do papel da mãe (que será representada pela Jocasta de Eurípides em *Fenícias*); não há quaisquer evidências da presença e da figura de Antígona no poema de Estesícoro. Para mais detalhes, vd. Bañuls & Crespo (2008, pp. 24 ss.), Meillier (1978) e Gostoli (1978).

<sup>60</sup> Figura da tradição mítica tebana, também citada nos *Epígonos*.

em que Antígona, escapada ao destino funesto, e casada com Teoclímeno, acabava morta pelo violento Tideu; a mesma fonte revelava ainda que Íon de Quios transmitira também nos seus ditirambos a versão de que ambas as irmãs tinham sido queimadas no templo de Hera pelo sobrinho Laodamante, filho de Etéocles.

## 5. Conclusões

Mergulhando as suas raízes numa época muito recuada, as formas dramáticas, contemporâneas da primeira formulação política da democracia, e produto do grande impulso sofrido nas artes, nas letras, no conhecimento filosófico e científico, aperfeiçoaram-se em solo ático, durante o séc. V: as obras que herdamos como o expoente do modelo trágico, condensadas nos cânones alexandrinos, foram representadas entre 472 a.C.<sup>61</sup> e 401 a.C.<sup>62</sup>, emolduradas entre as datas das Batalhas de Salamina (480 a.C.) e de Egospótamos (404 a.C.). Não é, por isso, de estranhar que os tragediógrafos, a “geração da guerra”, tenham privilegiado o espectro simbólico dos grandes ciclos míticos de Tróia e de Tebas, vulgarizados na tradição poética prévia, para evocar exemplarmente, a pretexto dos conflitos de sangue míticos, a sombra ominosa das mais prementes lutas da contemporaneidade, ora contra o inimigo externo (em particular o Império Persa, entre 499-479 a.C.), ora contra o interno, nas campanhas da Guerra do Peloponeso (431-404 a.C.)<sup>63</sup>.

A ressonância antiga do tema mítico do assalto militar a Tebas parece claramente testemunhar a importância estratégica da cidade, e a efervescência poética à volta de conflitos de sangue de historicidade quase certa<sup>64</sup>. O facto de ocorrer insistentemente retomado pela literatura trágica evidencia a sua capacidade de ecoar simbolicamente os perigos do excesso destrutivo a que conduzem as guerras fratricidas, na consciência do público educado pelo exemplo trágico posto em cena.

Embora recorram na produção literária anterior à *Antígona* de Sófocles sinais claros da relevância do mito de Édipo e da sua malfadada descendência, a presença explícita da figura de Antígona e a notação da sua intransigente rebeldia não parecem estar anteriormente documentados; ao contrário da personagem de Creonte, que já tinha espaço na narrativa mítica antes de Sófocles, ela parece ter resultado de um rasgo criativo do tragediógrafo. É, por isso, muito provável que as criações posteriores tenham tendido a harmonizar entre si os pormenores do enredo, ajustando-os à narrativa sofocliana da *Antígona*<sup>65</sup>.

<sup>61</sup> Ano da representação de *Os Persas*, de Ésquilo, oito anos depois da vitória dos Gregos contra os Persas em Salamina (em 480 a.C.).

<sup>62</sup> Ano da representação póstuma do *Édipo em Colono*, de Sófocles, três anos depois da derrota ateniense frente a Esparta na Guerra do Peloponeso (431-404 a.C.).

<sup>63</sup> Vd., para mais detalhes, Kitto (1990) e Lesky (1995).

<sup>64</sup> Vd., para mais detalhes, Lardinois (1993).

<sup>65</sup> Sobre o padrão criativo de Sófocles, de recriar por ampliação a partir da tradição (como Creonte), ou criar de raiz, dotando-a de uma configuração dramática, uma personagem não tratada anteriormente (como pode ter ocorrido com Antígona), vd. Bañuls & Crespo (2008, pp. 109 ss e 122 ss). Para a possibilidade de no desenho da personagem ter ecoado a influência de um relato de Heródoto (III, 119) sobre a figura histórica da esposa de Intafernes, que roga ao rei Dario pela

O investimento dramático de Sófocles na personagem e na definição da sua tão peculiar personalidade trágica – feita de ternura familiar, mas também de uma irredutível firmeza nas decisões – deve ter permitido incorporá-la de forma natural à saga mítica previamente esboçada, ampliando em mais uma cadeia de miséria a desgraça dos Labdácidas. É certo que o horizonte simbólico da tragédia não se esgota na oposição intemporal entre a rebeldia da esfera privada do indivíduo, protagonizada por Antígona, contra a tirania da esfera colectiva do grupo, representada por Creonte. Através do conflito insanável entre duas ordens legislativas (as do poder público e do privado) e duas distinções sociais (o papel dos homens e das mulheres), é possível perceber um claro reflexo da problemática da contemporaneidade do poeta, que o público devia captar e identificar. Podemos talvez ver na interpretação poética da rebeldia de Antígona contra o autoritarismo de Creonte a projecção alegórica da distância do tradicionalista Sófocles relativamente à efervescência dos novos ideais progressistas e laicos da Democracia, e ao precário equilíbrio de forças entre as classes sociais. É possível que nesta denúncia poética ecoe, de alguma forma, o conflito ideológico do poeta, que vê com preocupação crescente os interesses políticos da aristocracia concretamente ameaçados pelos do movimento democrático<sup>66</sup>.

A antinomia que se nos apresenta como fulcral no horizonte de significado da tragédia sofocliana é a que sublinha a certeza de que o homem despende o seu incerto quinhão de vida oscilando contínua e irregularmente entre a responsabilidade imediata pelos seus próprios actos (definida por um impulso consciente de autodeterminação) e o determinismo de forças externas, muitas vezes dependentes até de factores de uma hereditariedade corrompida, que o limitam. Por maior desejo que tenha de dominar as circunstâncias, qualquer homem, como Édipo, pode ser dilacerado pela dolorosa inelutabilidade do seu próprio destino, que herdou fatalmente, e que fatalmente lega aos descendentes, e só chega verdadeiramente a ser livre destas contradições na morte. Inscrito, pois, numa árvore genealógica marcada por sucessivas mutações de linearidade, Édipo replicará de forma mais drástica os desvios de cada uma das gerações anteriores da família, até que, eliminando o pai, ele completará o círculo perverso da subversão na linha sucessória, enquanto marido da mãe e irmão dos próprios filhos. Cumprindo, pois, a maldição que sobre ele pesava antes de nascer, o infortunado Édipo acabará involuntariamente por legar também à sua descendência, como derradeira etapa fenotípica de uma doença segregadora, um malogro hereditário peculiarmente trágico. As mortes violentas de Laio e Jocasta, e a inexplicada desapareição de Édipo no exílio reflectir-se-ão em breve no recíproco aniquilar de Etéocles e Polínicos, empenhados na feroz disputa pelo trono, e na destruição das irmãs, espoletada por Antígona, disposta a defender sem restrições o vínculo familiar

---

vida do irmão, considerando-a mais importante que a dos próprios filhos e do marido, vd. ainda 96 ss. e 111 ss.

<sup>66</sup> Que a figura de Creonte ecoasse a contemporânea, de Péricles, poderia ficar sugerido pelo título anacrónico de “estratega” que Antígona lhe tributa (*Ant.*, v. 8), o mesmo que Péricles assumiu em partilha com Sófocles em 441 a.C., depois de ter afastado do poder pelo ostracismo em 443 a.C. Tucídides de Melésias.

com os mortos da família, enquanto corta todos os laços afectivos com os vivos. Se é evidente que a divindade pune os excessos de Creonte, também é claro que não recompensa os de Antígona, “abandonada pelos deuses” (vv. 921-922), como ela intui antes de morrer. Tal como a intransigência de Antígona a leva à ruína, e provoca outras mortes inúteis e absurdas, sem garantir o funeral do irmão, a de Creonte não lhe assegura o domínio do destino e a salvação dos mais próximos.

Talvez o público ateniense se interrogasse, como nós hoje, se sem o excesso inútil de Antígona os deuses teriam agido de igual modo, sancionando o erro humano de Creonte, e propiciando o justo funeral de Polinices; ou se também sem a inclemente arrogância de Creonte, por muito pouco, quase nada, se teria evitado o curso cego da história, e a torrente tormentosa das dores dos mortais, especialmente rasgados às vezes pela certeza de não haver soluções.

A lição da tragédia, como a de toda a cultura antiga, passa essencialmente por uma intuição: conhecer-se a si mesmo – isto é, às peculiares limitações do seu genoma – e evitar com *σωφροσύνη* os excessos é provavelmente a melhor forma de o homem lidar com a arbitrariedade das circunstâncias.

## Referências Bibliográficas

- Bañuls Oller, J. V. & Crespo Alcalá, P. (2008). *Antígona(s): mito y personaje. Un recorrido desde los orígenes*. Bari: Levante Editori.
- Brandão, J. S. (1991). *Dicionário Mítico-Etimológico da Mitologia Grega* (2 Vols). Rio de Janeiro: Editora Vozes.
- Cingano, E. (1992). The Death of Oedipus in the epic tradition. *Phoenix*, 46(1), 1-11.
- Davies, M. (1988). *Epicorum Graecorum Fragmenta*. Gottingen.
- Fantuzzi, M., & Tsagalis, Ch. (eds). (2015). *The Greek Epic Cycle and its Ancient Reception: A Companion*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Fialho, M. C. (ed.) (2003). *Sófocles: Tragédias*. Coimbra: Minerva [Antígona: pp. 365-383].
- Gostoli, A. (1978). Some aspects of the Theban Myth in the Lille Stesichorus. *Greek, Roman and Bizantine Studies*, 19, 23-27.
- Graves, R. (2005<sup>3</sup>). *Os mitos gregos*. [tradução portuguesa do original inglês *The Greek Myths*. 1955]. Lisboa: Dom Quixote.
- Jackson, M., Marks, L., May, G. H. W., & Wilson, J. B. (2020). The genetic basis of disease, *Essays Biochem*, 64(4). Disp. em <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC6279436/>
- Kitto, H. D. F. (1990). *A Tragédia Grega*. [tradução portuguesa do original inglês *Greek Tragedy- a literary study*, 1939]. Coimbra: Arménio Amado.
- Lardinois, A. (1993). Greek Myths for Athenian Rituals: Religion and Politics in Aeschylus' *Eumenides* and Sophocles' *Oedipus Coloneus*, *Greek, Roman and Bizantine Studies*, 33(4), 313-327.
- Lesky, A. (1995). *História da Literatura Grega* [tradução portuguesa do original alemão *Geschichte der Griechischen Literatur*, 1957]. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Meillier, C. (1978). La succession d'Oedipe d'après le P. Lille 76<sup>a</sup> + 73, poème lyrique probablement de Stésichore. *Revue des Études Grecques*, 91- 432-33, 12-43.
- Merkelbach, R. & West, M.L. (ed.) (1967). *Fragmenta Hesiodica*. Oxford: Clarendon Press
- Morenilla Talens, C. & Bañuls Oller, J. V. (1991). La propuesta de Eurigania (P. Lille de Estesícoro), *Habis*, 22, 63-80.
- Pereira, M. H. R. (ed). (2010<sup>9</sup>) *Sófocles: Antígona*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Pfeiffer, R. (1968). *History of Classical Scholarship, I – From the beginnings to the end of the hellenistic age, II- From 1300 to 1850*, Oxford.
- Pinto, A. P. (2005). A épica cíclica e Homero. *Revista Portuguesa de Humanidades*, 9(1/2), 413-446.
- Raaflaub, K. & Wees, H. van (eds). (2013). *A Companion to Archaic Greece*. West Sussex: Wiley-Blackwell.
- Santiago Alvarez, R. A. (1981). La fusión de dos mitos tebanos. *Faventia*, 3(1), 19-30.

Santiago Alvarez, R. A. (1985). Algunas observaciones sobre el mito de Edipo antes de los trágicos. *Habis*, 16, 43-65.

## Resumo

Muito antes de conquistar um inequívoco protagonismo na produção de todos os grandes tragiógrafos da Época Clássica – que parecem ter vertido quase obsessivamente no seu caudal simbólico a sombra ominosa das lutas fratricidas contemporâneas – a saga mítica de Tebas, alicerçada sobre a desventurada linha sucessória da família real inaugurada por Cadmo, ocorre em múltiplas alusões narrativas, desde o primordial testemunho poético da *Iliada* e da *Odisseia*, que acabará por se replicar depois em múltiplas alusões dos vários poetas arcaicos, e detalhar-se na sequência narrativa do chamado *Ciclo Épico Tebano*.

Fundada sobre o núcleo simbólico de uma maldição, transmitida hereditariamente de pais a filhos, onde se multiplicam e agravam padrões de desvios e mecanismos de subversão, semelhantes aos de uma doença segregadora, a saga tebana ocorrerá também na transmissão textual, sequenciada por muito diversas versões narrativas, marcada por recorrentes incoerências. Ao abrigo deste peculiar enquadramento temático, propusemo-nos, pois, à semelhança de um exercício de sequenciação genética, descodificar o genoma de Antígona, analisando comparativamente as versões textuais antigas, e identificando os seus desvios e mutações narrativas. Pelo confronto das distintas versões, tentamos perceber em que medida a mundividência antiga aprofunda a convicção de que um erro ou desvio de comportamento, configurado como uma subversão à linearidade, pode assumir-se um motor de acção trágica para os infelizes mortais.

## Abstract

Long before gaining an unequivocal prominence in the production of all the great tragediographers of the Classical Period – who seem to have almost obsessively poured the ominous shadow of contemporary fratricidal struggles into their symbolic flow – the mythical saga of Thebes, based on the unfortunate line of succession of the royal family inaugurated by Cadmus, occurs in multiple narrative allusions, from the primordial poetic testimony of the *Iliad* and the *Odyssey*, which will end up being replicated later in multiple allusions by the various archaic poets, and detailed in the narrative sequence of the so-called *Theban Epic Cycle*.

Founded on the symbolic nucleus of a curse, transmitted hereditarily from parents to children, where patterns of deviance and mechanisms of subversion, similar to those of a segregating disease, multiply and worsen, the Theban saga will also occur in textual transmission, sequenced by very diverse narrative versions, marked by recurring inconsistencies.

Under this peculiar thematic framework, we therefore set out, like a genetic sequencing exercise, to decode *Antigone's* genome, comparatively analysing the ancient textual versions and identifying their deviations and narrative mutations. By comparing the different versions, we try to understand the extent to which the ancient worldview deepens the conviction that a mistake or deviation in behaviour, configured as a subversion of linearity, can become a driving force for tragic action for those in need.



# *Antígonas* de Sófocles e de Eurípides: Um modelo de interlocução

Sophocles' and Euripides' *Antigone*: A model of interlocution

**Maria de Fátima Silva**

CECH – Universidade de Coimbra

fanp13@gmail.com

ORCID: 0000-0001-5356-8386

**Palavras-chave:** Reescrita, recepção, tirania, tragédia romanesca.  
**Keywords:** Rewriting, reception, tyranny, Romanesque tragedy.

## 1. Introdução

Antígona integra-se num dos mitos mais populares no teatro antigo, o dos Labdácidas, detentores da casa real de Tebas. Diferentes crises assinalaram a maldição a pesar sobre esta família ao longo de gerações, que se tornaram mais agudas a partir de Laio e seus descendentes. Por isso, os quatro filhos da relação incestuosa de Édipo com Jocasta – Antígona, Ismena, Etéocles e Polinices – acumularam as sequelas de um lastro de crimes e assumiram a sua expiação: salvar Tebas da mancha que a poluía significava a extinção da descendência de Laio. Etéocles e Polinices enfrentaram-se então junto da sétima porta de Tebas, em disputa pelo direito à sucessão do trono da cidade, e ambos morreram num duelo fratricida. Tebas saiu a salvo deste conflito, mas dos Labdácidas só as duas irmãs, Antígona e Ismena, sobreviveram.

É neste momento que Antígona ganha protagonismo perante o tratamento diferente que Creonte, o novo rei da cidade, determinou para os dois cadáveres: honras de Estado para Etéocles, a exposição aos animais de rapina para Polinices como pena devida ao traidor que ousou invadir a pátria na reivindicação dos seus direitos.

Antígona partilha, com os outros sobreviventes de uma guerra violenta, a luz que de novo penetra Tebas. Mas, como tantos outros cidadãos, experimenta a dor da perda dos seus parentes mais próximos. Por isso considera intolerável o tratamento que Creonte decreta para o corpo de Polinices: mantê-lo insepulto contra a lei universal que garante os direitos dos deuses ctónicos. Esta é uma luta que Antígona terá de encarar sozinha, porque Ismena – apesar de atingida pela

mesma crise – não se dispõe a colaborar na desobediência. Movem a rebeldia de Antígona duas grandes motivações: a defesa de uma lei superior e incontestável, sem data nem autor, que tem por ela a chancela divina; e dos valores familiares, em confronto com as determinações subjetivas e precárias do governante de Tebas. Todas as condições de contexto são contra Antígona: o poder do rei, o decreto de proibição, o castigo para os incumpridores, e o *nomos* que exige das mulheres discrição e obediência ao chefe da família, o mesmo Creonte, seu tio e seu *kurios*. Mas nada consegue alterar a determinação de Antígona, talvez excessiva nas suas reações, mas motivada por propósitos superiores que lhe merecem o respeito e a admiração dos que a cercam. Porque é com a vida que ela pagará o preço da defesa incondicional das suas convicções.

Vários traços se tornam emblemáticos de Antígona. Uma personalidade forte e destemida, que a retira do silêncio a que estão confinadas as mulheres gregas, para ousar enfrentar o maior dos adversários, escudado nas prerrogativas masculinas, soberano da cidade e senhor do *oikos*. Desvantagem que não a atemoriza; sente-se capaz de argumentar em favor dos direitos de Polínicos à sepultura e, perante Creonte, de esgrimir razões com um destemor ao nível do seu adversário. A sua atitude de desobediência toca as raias do heroísmo, se não na perspetiva dos seus contemporâneos, pelo menos na nossa.

É certo que Antígona é obstinada, qualquer compromisso, para ela, está fora de questão. E assim desperta no seu principal adversário, o rei, um radicalismo equivalente, que só pode conduzir a um desfecho extremo. Esta jovem está disposta a prescindir de tudo – do amor de Hémon, filho do monarca e seu noivo, de um casamento, de filhos, de um futuro – em nome de um irmão que ama e que ela considera vítima de um ultraje inaceitável. A morte parece ser o único caminho para Antígona. Mas será?

Depois que Sófocles elaborou, na sua *Antígona*, todos estes elementos, a interlocução com a sua peça, pelo sucesso que granjeou, tornou-se inevitável para todos aqueles que, a seguir, retomaram o tema. A nossa atenção irá recair sobre a produção de Eurípides que, apesar de assumir o mesmo título – *Antígona* – e, em termos gerais, boa parte dos mesmos pressupostos, obteve um efeito realmente inovador.

## 2. Sófocles, *Antígona*. Uma peça de referência

Falar da dramatização do tema ‘Antígona’ terá sempre início na peça de Sófocles como matriz incontornável. De facto, a peça que o poeta dedicou a este tema é a mais emblemática e talvez a primeira criação focada na desobediência de Antígona<sup>1</sup>. O eixo principal da sua intriga tem a ver com a personalidade e comportamento da filha de Édipo, expressos na determinação e resistência ao tirano, Creonte. Para reforçar o retrato da sua protagonista, Sófocles usa uma estratégia

<sup>1</sup> Sobre o papel de Sófocles na valorização deste tema, cf., e.g., Brown, 1987, pp. 3-5, Howe, 1962, Steiner, 1984.

de contrastes<sup>2</sup>, organizada num processo em crescimento: primeiro com a irmã, Ismene, depois com o Guarda que a apanha em flagrante a sepultar Polinices e, por fim, com o próprio soberano, Creonte, e a autoridade que ele representa.

Para as duas irmãs e últimas descendentes da casa real de Tebas, trata-se de defender o que resta de uma linhagem que os deuses condenaram à extinção. O seu estatuto de mulheres dificulta-lhes o plano e torna frágil a sua resistência. Correm risco de vida (59), a possibilidade de serem condenadas a uma morte vergonhosa, por apedrejamento, é uma ameaça real. Mas, apesar de todos os condicionalismos, Antígona está determinada a ir em frente em nome da defesa dos afetos e valores familiares, como também de princípios ancestrais. Na cena que confronta as duas irmãs na abertura da peça, Antígona tomou já uma decisão, a da desobediência com todos os riscos que ela comporta. Mas o vigor do seu propósito irá crescer perante o medo que trava Ismene, uma irmã tão próxima pelo sangue (*koinon autadelphon*, 1), mas tão diferente pelo caráter. Fraca, submissa, politicamente correta, Ismene tem a seu favor a prudência, obediência, conciliação; é afetuosa, mas também racional, vulgar, acomodada, incapaz de revolta. Antígona é o seu oposto, cheia de energia e toda entregue ao prazer da contestação, no seu desejo de arriscar e “cometer um crime sagrado” (74).

O valor supremo da lei divina é ainda, nos argumentos de Antígona diante da irmã, reduzido a uma menção discreta (77). É a honra da família o que está em causa nesse diálogo inicial, um valor que lhes é comum e que as pode aproximar<sup>3</sup>. Ismene, porém, responde com uma recusa, ditada pelo medo e pela prudência. É determinante a decisão de Ismene e o golpe que a falta de um cúmplice significa para a execução dos rituais fúnebres; sozinha, Antígona não terá como levantar o corpo do irmão, nem poderá ir além de um ritual simbólico, que a força a uma segunda tentativa. Mas a recusa de Ismene representa ainda, e sobretudo, um golpe emocional que deixa Antígona solitária na defesa de uma causa que é, afinal, comum.

Para Antígona, a escolha pela morte é *kalón* (72, 97), um ato “belo” e “nobre”. Começa a surgir, diante dos nossos olhos, a heroína. Mas uma nota de excesso se acrescenta à sua atitude corajosa; ela lamenta ter pedido o apoio da irmã e rejeita qualquer possível recuo da parte de Ismene. A frustração causada pela recusa leva-a à agressividade e ao desejo de afirmar a sua disposição com uma proclamação pública do seu propósito, em resposta ao silêncio prudente que Ismene recomenda (84-87). Despreza declaradamente as leis da cidade, de que também é membro, em nome dos supremos interesses da família. A desejável harmonia entre *oikos* e *polis* não tem, para Antígona, qualquer valor se comparada com a defesa dos seus *philoí*. A complexidade dos pressupostos da ação – políticos, religiosos, domésticos – torna-se evidente. O que deveria ser uma relação harmónica, se a cidade é, em fim de contas, a soma dos seus *gene*, torna-se em causa de conflito

<sup>2</sup> Roisman, 2018, p. 63, não só afirma que o jogo de antíteses é uma estratégia de fundo na versão de Sófocles, como vê em *Antígona* “a mais antitética das peças gregas”.

<sup>3</sup> Muitos comentadores enfatizam o efeito que o uso do dual tem para sublinhar a proximidade entre as duas; cf., e.g., Roisman, 2018, pp. 64-65.

e de fratura. Se há contradição na atitude das duas irmãs, há também uma contradição de identidade na própria Antígona, como membro da família e da *polis*. Um diálogo que começou em tom de confiança acaba em afastamento, perante a interpretação radicalmente diversa que dois membros da mesma família têm da lei recentemente proclamada pelo governante. A *philia* familiar é posta em causa pela incompatibilidade de princípios, visualmente representada pelo regresso de Ismene ao *oikos*, enquanto Antígona toma o caminho público da transgressão. A divergência é também um primeiro passo para a solidão de Antígona, um ponto a acrescentar à sua heroicidade. É pertinente a interrogação que Garvie assume como título do seu estudo: “Antigone: Right or Wrong?” ...<sup>4</sup>

Com a proclamação do édito de Creonte numa *rhexis* que estabelece os princípios da sua governação, a disputa latente muda de um contexto privado para o público. Ao mesmo tempo que a ordem que o rei pensa servir os interesses da cidade é publicitada, já a desobediência é posta em marcha por uma mulher do seu próprio *oikos*. É o que um Guarda vem declarar, com a notícia de que o cadáver de Polinices foi objeto de uma primeira tentativa de sepultamento. Mão desconhecida, sem deixar traço, derramou sobre o corpo uma camada protetora de pó (239, 245-247, 249-252, 256). É significativo que a ignorância declarada do Guarda esbarre com a interpretação lúcida do Coro; talvez tenha sido dos deuses a iniciativa ... (278-279). Para Creonte, essa possibilidade não tem significado, como alguém “para quem os deuses são os deuses da cidade e nada mais; o visível é tudo”<sup>5</sup>. As suas suspeitas recaem nos inimigos políticos, teme uma conspiração para o destronar. Mas para o Coro – e para o público, naturalmente – este é um pormenor relevante na avaliação do ato de Antígona e de um primeiro sinal da posição de Creonte, errada, ainda que patriótica. O medo que o Guarda tem do autoritarismo do rei é a antítese perfeita da desobediência de Antígona. Falta de autonomia e servilismo, caraterísticos do braço armado da autoridade régia, contrastam com a determinação sem compromisso da princesa. Contraste esse que se reforça quando o Guarda, perante a ameaça de Creonte, se mostra aliviado por poder desta vez apresentar ao seu senhor a responsável pelo delito, Antígona, que se ofereceu sem resistência à captura.

Pouco a pouco, o espectador é conduzido até ao confronto climático entre a transgressora e o soberano. Suspeita, surpresa e irritabilidade dominam na atitude de Creonte, que mais uma vez falha num pormenor essencial: apesar da vigilância apertada dos Guardas, um estranho tornado envolveu o corpo numa nuvem de pó (417-421), permitindo a Antígona levar a cabo o ritual sem ser detetada. Uma vez mais, mesmo se à distância, os deuses patrocinaavam a desobediência de Antígona. Para Creonte interessa apenas o concreto e o imediato, obter a confissão da transgressora ou, quem sabe, dar-lhe uma oportunidade de recuar e abrir uma porta ao compromisso (441-442, 446-447). Mas perante a assunção plena de responsabilidade por parte de Antígona, desencadeia-se um *agôn* de violência crescente. Este é o momento em que a divergência entre os

<sup>4</sup> 2018, pp. 11-24.

<sup>5</sup> Winnington-Ingram, 1998, p. 126.

dois opositores assume uma justificação nova e mais ampla. Antígona antecipa outros argumentos, agora que desafia o poder público e masculino, encarnado em Creonte<sup>6</sup>. É, desta vez, a importância da lei civil, que emana da vontade de um rei e que os cidadãos ratificam, a ser posta em plano superior ao das leis “não escritas”, ditadas pelos deuses (453-455). Está no auge o conflito central da peça: como pode a religião tradicional do *oikos*, as práticas religiosas (*nomima*) fixadas pelo costume, conviver com as novas determinações políticas (*nomoi*) do coletivo? Como podem os rituais fúnebres, a cargo das famílias, estar sujeitos a requisitos de ordem social? Como pode satisfazer-se o direito da família a sepultar os seus membros, quando a lei civil – como acontecia em Atenas – estabelece que os ritos fúnebres estejam sujeitos às normas da *polis*? São estas questões fundamentais, que criam divisões entre a tradição e a nova ordem política, entre os direitos das famílias e aqueles que a *polis* reivindica como seus, o que confronta Antígona e Creonte.

Faz parte da tragédia que as fraturas conduzam a tensões extremas, neste caso a que separa a vida da morte. Antígona declara que não teme a extinção, já que é de condição mortal. Trata-se apenas de antecipar o fim em nome de valores maiores e como libertação de um sofrimento insuportável (461-462). Com esta introdução – conclui o Coro – coloca-se na posição de opositora destemida do autoritarismo régio (471-472): “Revela o seu caráter apaixonado de filha de um pai apaixonado, que não sabe coibir-se perante o infortúnio”.

É com ameaças que Creonte procura quebrar a resistência de Antígona, uma tentativa que se mostra impossível. Na perspetiva do rei, a transgressão tem vários aspetos, qual deles o mais grave: é uma mulher jovem quem ousa desobedecer ao seu édito e proclamar o seu propósito em público. É, portanto, primeiro o homem quem reage ao que lhe parece uma usurpação de prerrogativas (484-485): “Eu deixaria de ser homem, homem passaria a ser ela, se levasse a sua por diante, sem consequências”. Por outro lado, o *kurios* à frente da família reage à desobediência de alguém do seu sangue, que mina a autoridade doméstica (486-489); e, por fim, reage o soberano, confrontado com alguém que, na sua opinião, pretende tirar vantagem de um crime e que não hesita em o desafiar (495-496).

Antígona age sozinha, mas é certo que os Tebanos, embora silenciados pelo medo, estão com ela na censura ao monarca. A *esticomitia* que se segue às duas *rheseis* só serve para agravar o confronto. Antígona tem, do seu lado, os direitos de um morto, que é seu irmão, tal como a lei universal e a *philia* familiar exigem. Creonte, por sua vez, dá prioridade aos interesses da *polis*, onde é responsabilidade sua manter a ordem e garantir a segurança dos cidadãos – sobretudo quando a guerra ainda mal terminou –, punindo a traição e a insubordinação. O confronto termina como começou, num antagonismo radical, sem que os argu-

<sup>6</sup> Sem dúvida que Antígona, ao longo da peça, revela uma habilidade retórica na escolha dos argumentos apropriados a cada interlocutor, como acontece no diálogo com a irmã e no confronto com Creonte. Embora Roisman, 2018, p. 68 tenha razão ao afirmar: “O seu ato foi motivado pelo instinto e por um impulso emocional mais do que pela razão. É, no entanto, agora (...) que ela se revolta com todo o vigor contra a afirmação de que o ‘édito’ (*kerygma*, 8) de Creonte é um *nomos*, uma ‘lei’ a que ela deveria obedecer”.

mentos promovessem qualquer passo de aproximação. Creonte, a voz do poder, tem a última palavra (524-525): “Vai-te embora para o mundo dos mortos, e se lhes é devido amor, dá-lhes o teu amor. Mas, enquanto eu viver, nenhuma mulher me sujeitará ao seu governo”.

O destino de Antígona está traçado, embora Sófocles lhe dê espaço para reafirmar, perante a irmã e o rei, a sua adesão voluntária ao que poderia ser apenas o cumprimento de uma determinação política. Numa segunda cena entre as duas irmãs, a iniciativa de sedução cabe agora a Ismene. É ela quem declara submeter-se à vontade da irmã, sejam quais forem as consequências (540-541), quem, embora tardiamente, se dispõe a participar nas exéquias de Polinices (544-545), quem, numa palavra, toma a iniciativa de subverter o resultado do diálogo anterior com a revoltosa. Agora, porém, como antes, Antígona é impiedosa, incapaz de partilhar o prazer do martírio. Sem dúvida que ela sente o desejo altruísta de poupar Ismene à mesma condenação a que ela própria está sujeita; mas a sua irritação é perceptível, e o seu principal objetivo o ataque contra alguém que considera fraco e desprezível. Piedade e compreensão não cabem no coração de Antígona, que quer estar sozinha no seu sacrifício.

Tem sido notada por diferentes comentadores a presença breve de Antígona na cena de Sófocles, o que não diminui o vigor da sua posição. Depois de definitivamente condenada, apesar dos apelos feitos a Creonte – por Ismene e pelo noivo –, Antígona recebe um aplauso pela sua coragem, daqueles que arriscam umas poucas palavras em sua defesa, mas também por muitos outros que lhe louvam o gesto de forma discreta e pouco audível, a população de Tebas (692-700). Ela reaparece uma última vez, a caminho da gruta que lhe servirá de sepulcro, depois que Creonte comutou a pena de apedrejamento público para morte por inanição, um tipo lento de extinção. Não que Antígona tenha abdicado da sua decisão independente (*autonomos*, 821, *autognotos*, 875), apesar de uma certa nostalgia se apoderar dela no último instante (867)<sup>7</sup>. Ela que, antes, clamava em favor de uma morte precoce que a libertasse de tanta infelicidade, agora lamenta esse fim (896).

Sem nunca capitular, Antígona chega a uma decisão incontornável, mas sujeita a tremendos desafios. Nem uma palavra dirige ao noivo, Hémon, com quem nunca se encontra em cena e que não é uma prioridade nos seus afetos. Se fosse o cadáver de um marido ou de um filho que estivesse em causa, ela não teria infringido o édito de Creonte, porque ambos poderiam ser substituídos; mas um irmão, uma vez que os pais estão mortos, é insubstituível. Talvez o seu estatuto de filha de um incesto encoraje esta visão radical e endémica da família.

A Antígona é ainda concedido um último gesto de independência: o de escapar ao destino decretado por Creonte através do suicídio. No seu conjunto

<sup>7</sup> Lardinois, 2012, pp. 63-64 pertence ao número dos comentadores para quem este momento representa uma certa reversão nas convicções de Antígona. Ao contrário de outros, como Knox, 1964, p. 66, para quem não existe reversão, mas apenas a necessidade de ser a vítima a conduzir o seu próprio lamento, na ausência de um qualquer *philos*. De facto, neste momento Antígona sente-se como “o que resta da família” (895, 941), uma vez que considera que Ismene não faz parte desse núcleo.

a peça, ainda que indiretamente, sugere que a vitória final lhe pertence. Todos os seus adversários – Ismene, o Guarda, Creonte – sobrevivem, os dois primeiros para prosseguirem com uma vida medíocre numa cidade em crise, Creonte para capitular sob diversos golpes que o empurram para uma espécie de morte em vida. Só Antígona conquista a liberdade de manter uma resistência firme, mesmo na morte. São estes os tópicos principais em Sófocles, que irão marcar a receção do motivo ao longo de toda a Antiguidade.

### 3. Eurípides, o autor de uma outra *Antígona*

Eurípides haveria de retomar, anos mais tarde, o episódio que a versão sofocliana tinha imortalizado – a proibição do sepultamento de Polinices e a oposição de Antígona – com um espírito profundamente inovador<sup>8</sup>. Aristófanes dá testemunho desta peça para nós perdida em *Rãs* (1182, 1187), bem como Ferecides, *FGrHist* 3F 95, e o crítico alexandrino Aristófanes de Bizâncio no seu *Argumento da Antígona de Sófocles* I, p. 69 Dain (“O mesmo assunto é tratado por Eurípides na sua *Antígona*. Só que, neste caso, a jovem, apanhada em flagrante na companhia de Hémon, é-lhe dada em casamento, vindo a ser mãe de Méon”<sup>9</sup>, *schol.* Sófocles, *Antígona* 1351). Foi esta, sem dúvida, a novidade que mais impressionou o comentador de Bizâncio. É certo que Sófocles tinha deixado latente a paixão de Hémon por Antígona (781-800, 1220-1241), sem nunca lhes permitir que se encontrassem em cena, para não enfraquecer, com o inevitável sentimentalismo, a solidão heroica de Antígona e a sua obstinação na defesa dos mortos. Ainda que discreta em Sófocles, há que reconhecer que a relação entre os dois jovens foi um elemento de consequências desastrosas para a obstinação do tirano. Eurípides recupera esta sugestão com grande sucesso, a julgar pela influência que veio a ter na antiguidade. A paixão e o casamento de Hémon e Antígona na versão de Eurípides é ainda evidente nos poucos fragmentos que nos chegaram (e.g., frs. 160, 161 Kannicht / Sófocles, *Antígona* 790-792; frs. 161<sup>a</sup>, 162 Kannicht). Uma afirmação como a do fr. 164 Kannicht – “porque o casamento é a coisa mais bela que existe” – não deixa dúvida sobre o foco adotado por Eurípides.

E, no entanto, o ponto de partida para esta outra *Antígona* coincidia com o de Sófocles. A acrescentar a todos os outros testemunhos, diz o fr. 176 Kannicht: “A morte põe fim às discórdias entre os homens, / é fácil compreendê-lo<sup>10</sup>. / Porque, a quem é que se causa sofrimento, ao ferir com uma / espada um bloco de pedra? Ou em atingir um cadáver, / se ele não sente a dor?”. Este fragmento alude, sem dúvida, à morte de Etéocles e Polinices, que foi de facto a única maneira de pôr fim às dissensões entre eles, como também ao ataque absurdo e inútil contra o cadáver de Polinices. A questão central em Sófocles, onde se

<sup>8</sup> Cf. Wright, 2019, p. 157, Puccio, 2021.

<sup>9</sup> Méon é já referido em *Iliada* 4.394.

<sup>10</sup> Morenilla, Llagüerri, 2019, p. 16 veem nestas palavras uma possível alusão aos versos com que, em Sófocles, *Antígona* (710-711), Hémon encoraja o pai, Creonte, a aceitar a aprendizagem como um processo construtivo na vida humana e a não se fechar num radicalismo autocrático.

confronta lei humana e lei divina no tratamento dos mortos, a julgar por este fragmento, parece dar lugar a uma perspectiva mais pragmática – e desligada do respeito pelas leis sagradas – no entendimento da agressão feita a um cadáver. Morenilla, Llagüerri<sup>11</sup> entendem estas palavras como censuras dirigidas a Antígona e Hémon, anulando a importância da desobediência; ou, segundo Jouan e Van Looy<sup>12</sup>, como palavras de Antígona num *agon* com Creonte, em que a jovem condenava como inútil a vingança, decretada pelo soberano, contra o corpo do irmão. O objetivo político de punir um traidor *post mortem* seria, na sua opinião, sem sentido (cf. Sófocles, *Antígona* 1029-1030).

Higino, *Fábula* 72, dedicada ao tema ‘Antígona’, produz uma versão muito diferente da de Sófocles, que alguns estudiosos consideram mais fiel à de Eurípides, ainda que haja, a este respeito, uma polémica acesa<sup>13</sup>. Higino insiste na proibição de sepultamento de Polinices e na desobediência de Antígona ao édito, mas, a partir daí, segue um caminho diferente. Antígona consegue cremar o corpo do irmão na mesma pira em que arde o de Etéocles, com a ajuda de Argia, a viúva de Polinices. Quando apanhadas em flagrante, Argia consegue fugir, mas Antígona é capturada e levada à presença do rei, num processo de antítese sugestivo de efeitos equivalentes em Sófocles. Em Higino, Creonte não só confronta o filho, Hémon, com a sentença de morte da noiva, como o encarrega da sua execução. Higino difere, portanto, de Aristófanes de Bizâncio num aspeto crucial, a inclusão de Argia; e, a partir daí, a ação prossegue por um caminho inteiramente diferente. Hémon desobedece às ordens do pai e confia Antígona a uns pastores, embora finja matá-la. Mais tarde, quando o filho de ambos, já adulto, chega a Tebas para participar nuns jogos, o inevitável reconhecimento acontece. Então Hémon vê-se forçado a executar Antígona, e, de seguida, ele próprio opta pelo suicídio. Um pormenor parece relevante nestes testemunhos: o silêncio sobre Ismena, talvez em Eurípides inexistente ou com uma intervenção francamente apagada. Em conclusão, mesmo se é impossível determinar a dívida de Higino para com a versão de Eurípides, ou até mesmo se ela existe, pelo menos o seu testemunho demonstra a maleabilidade do episódio sofocliano.

Outros testemunhos, incluindo o dos próprios fragmentos conservados, divergem da *Fábula* de Higino. São relevantes a cumplicidade de Hémon<sup>14</sup> e um desfecho que os frs. 177-178 Kannicht nos permitem imaginar: um Creonte ludibriado e forçado, pela intervenção de Dioniso *ex machina*, a perdoar a Antígona e a reconhecer-lhe o filho. Logo o final seria feliz, como acontece em tantas peças de Eurípides. O casamento entre os dois amantes, que Creonte consente mesmo contra vontade, seria talvez a maior inovação de Eurípides. “Esta novidade refresca a história e altera-lhe a natureza, dando um grande espaço ao

<sup>11</sup> 2019, p. 15.

<sup>12</sup> 2020, p. 200.

<sup>13</sup> Cf. Jouan, Van Looy, 2020, pp. 195-196. Talvez Higino, na opinião de vários comentadores, se baseie sobretudo na versão do trágico Astídamas, também ele autor de uma *Antígona*.

<sup>14</sup> Karamanou, 2018, p. 139 considera o fr. 160 Kannicht – “é com os jovens que os jovens partilham as incertezas” – como sugestivo da sua cumplicidade.



tema do amor. O conflito que, na versão de Sófocles, opõe a consciência individual e o dever de piedade às razões de Estado é aqui reduzido (...) a um conflito doméstico, produzido pelo amor de Antígona e Hémon<sup>15</sup>. Ainda que o ponto de partida da ação continue a ser a resistência de Antígona ao édito do tirano (cf. fr. 175 Kannicht)<sup>16</sup>, a multiplicidade de acontecimentos desvia-se da obstinação da jovem, a sua personalidade abranda, desanuviando-se a sua atitude pelo acrescento da emoção. Por sua vez a existência de um cúmplice, seja ele qual for, dilui claramente o protagonismo incontestável que lhe tinha sido dado por Sófocles. A nova Antígona é mais frágil e, ao mesmo tempo, mais complexa dada a diversidade de motivações que a condicionam.

Já no séc. IV a.C., Astídamas II, na sua *Antígona* (de que só resta o título), parece ter-se inspirado em Eurípides. Também neste caso Creonte ordena a Hémon que puna a sua amada por desobediência. O jovem, levado pela paixão, finge executar a vontade do pai, mas poupa Antígona, que vem a ser mãe de um filho de ambos. Ou seja, Astídamas II (vencedor no concurso de 341 a.C.) parece ter preservado e desenvolvido o que já era patente em Eurípides, a ligação romântica de Antígona com o filho de Creonte.

A elasticidade do mito é neste, como em todos os casos, excecional. Basta que um outro talento genial corra o risco de desafiar uma leitura de sucesso, para que uma outra obra prima surja. É o que adivinhamos ter acontecido, quando Eurípides assumiu o risco de manipular uma das tragédias mais emblemáticas que Atenas alguma vez tinha acolhido.

## Referências bibliográficas

- Brown, A. L. (1987). *Sophocles. Antigone*. Warminster, England: Aris & Phillips.
- Garvie, A. J. (2018). Antigone: Wright or Wrong? In D. Stuttard (Ed.), *Looking at Antigone* (pp. 11-24). London, Oxford, New York, New Delhi, Sydney, England, USA, India and Australia: Bloomsbury.
- Howe, T. P. (1962). Taboo in the Oedipus theme. *Transactions of the American Philological Association*, 93, 124-143.
- Jouan, F., & Van Looy, H. (2020). *Euripide. Tragédies. Fragments. VIII.1*. Paris, France: Les Belles Lettres.
- Karamanou, I. (2018). Euripides' Reception of Sophocles' *Antigone*. In D. Stuttard (Ed.), *Looking at Antigone* (pp. 133-143). London, Oxford, New York, New Delhi, Sydney, England, USA, India and Australia: Bloomsbury.
- Knox, B. (1964). *The heroic temper: Studies in Sophoclean tragedy*. Berkeley and Los Angeles, USA: University of California Press.

<sup>15</sup> Jouan e Van Looy, 2020, p. 201.

<sup>16</sup> “Vou morrer ... / ... Não me toques, a mim que sou livre, um escravo, / ... o meu corpo. É de livre vontade que obedeco. / Que, na desgraça, quem é nobre se mostre / feroz e irascível é loucura. / Mas aquele que, perante a crise, encara com coragem a vontade dos deuses / suporta o sofrimento com maior facilidade. Este fragmento poderia referir-se à situação de Antígona em duas circunstâncias possíveis: ou quando se vê descoberta no seu esconderijo, em que Hémon a confiou à proteção dos pastores (cf. Higino, *Fábula* 72); ou quando foi apanhada em flagrante a prestar honras fúnebres a Polinices.

- Lardinois, A. (2012). Antigone. In K. Ormand (Ed.), *A Companion to Sophocles* (pp. 55-68). Oxford, England: Blackwell.
- Morenilla Talens, C., & Llagüerri, N. (2019). La *Antígona* de Eurípides y el Pap. Oxy. 3317. *Euphrosyne*, 47, 9-30.
- Ormand, K. (2012). *A Companion to Sophocles*. Oxford, England: Blackwell.
- Puccio, F. (2021). L'altra Antigone. La vicenda della Figlia di Edipo nei Frammenti dell' Omonima Tragedia Perduta di Euripide. *Frammenti sulla Scena. Studi sul Dramma Antico Frammentario* 2.
- Roisman, H. M. (2018). The Two Sisters. In D. Stuttard (Ed.), *Looking at Antigone* (pp. 63-77). London, Oxford, New York, New Delhi, Sydney, England, USA, India and Australia: Bloomsbury.
- Steiner, G. (1984). *Antigones: The Antigone Myth in Western Literature, Art, and Thought*. Oxford, England: Oxford University Press.
- Stuttard, D. (Ed.) (2018). *Looking at Antigone*. London, Oxford, New York, New Delhi, Sydney, England, USA, India and Australia: Bloomsbury.
- Winnington-Ingram, R. P. (reimpr. 1998). *Sophocles. An Interpretation*. Cambridge, England: Cambridge University Press.
- Wright, M. (2019). *The Lost Plays of Greek Tragedy. II. Aeschylus, Sophocles and Euripides*. London, New York, England, USA: Bloomsbury.

## Resumo

Sófocles obteve com a sua *Antígona* um enorme êxito, não apenas entre os seus contemporâneos, como ao longo de milénios. Ainda hoje esta sua criação de 441 a.C. continua a ser a tragédia mais representada e com maior repercussão em adaptações e reescritas.

No lastro dessa mesma popularidade, Eurípides compôs, anos mais tarde, a sua própria *Antígona*, uma peça para nós perdida, mas também ela popular na Antiguidade. Ao que testemunhos e fragmentos conservados nos permitem concluir, Eurípides retomou as traves-mestras da peça de Sófocles, mas, ao alterar-lhes a proporção, converteu uma tragédia de forte índole política numa peça de índole romanesca.

## Abstract

Sophocles achieved enormous success with his *Antigone*, not only among his contemporaries, but throughout the millennia. Even today, his 441 BC creation remains the most performed tragedy, with the greatest repercussions in terms of adaptations and rewrites.

Echoing this same popularity, Euripides composed his own *Antigone* years later, a play that is lost to us, but which was also popular in antiquity. As far as the testimonies and fragments that have been preserved allow us to conclude, Euripides took up the strong lines of Sophocles' play, but by altering their proportion, he turned a tragedy with a strong political character into a play of a novelistic nature.

## Antígona – A Noção Mítica de Justiça

### *Antigone – The Mythical Notion of Justice*

Jaa Torrano

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas  
Universidade de São Paulo (FFLCH-USP)  
jtorrano@usp.br  
ORCID: 0000-0002-5445-3780

**Palavras-chave:** Sófocles, *Antígona*, *Áte*, *Díke*, *Moíra*, noção mítica de justiça.  
**Keywords:** Sophocles, *Antigone*, *Ate*, *Dike*, *Moira*, mythical notion of justice.

Se lida na perspectiva de seu contexto histórico, a tragédia *Antígona* de Sófocles se revela centrada na noção mítica de justiça (*díke*), sob o duplo aspecto de sua correlação com a noção mítica de participação (*moíra*) e de seu sentido penal coletivo, em que a penalização do delito pode recair tanto sobre quem o cometeu quanto sobre seu grupo familiar e descendentes. Junto a esse sentido coletivo e a essa correlação entre *díke* e *moíra*, outro aspecto da noção mítica de justiça decisivo nesta tragédia de Sófocles é a figura da *áte* (“*erronia*”), cuja natureza permanece ambígua entre delito humano e punição divina, e cujas reiteradas ocorrências descrevem as atitudes tanto de *Antígona* quanto de Creonte.

Vejamos primeiro como se formulam e o que significam a correlação entre *díke* e *moíra* na *Teogonia* de Hesíodo e depois o sentido penal coletivo de justiça nos versos de Sólon e na prosa de Heródoto, para avaliarmos melhor a importância e o alcance dessas noções míticas em *Antígona* e outras tragédias de Sófocles. Depois, a análise hermenêutica parte por parte da tragédia nos mostrará que o seu entrecho é uma imagem diegética da noção mítica de justiça, isto é, uma sequência de ações e situações concretas mediante as quais se cumprem os desígnios de Zeus – vistos sempre como a Justiça de Zeus.

O pensamento mítico trabalha unicamente com os dados imediatos da sensibilidade, operando mediante imagens como as de núpcias e de procriação, e assim formula sua percepção das relações entre os aspectos fundamentais do mundo. Por exemplo, no catálogo das núpcias e filhos de Zeus na *Teogonia* de Hesíodo, lê-se que da união entre Zeus e Têmis nasceram duas tríades de filhas: as Horas (Eunômia, Justiça e Paz) e as *Moírai* (“*Partes*”: *Klotó*, “*Fiandeira*”, *Láque-sis*, “*Distributriz*”, e *Átropos*, “*Inflexível*”). Das Horas se diz que “*cuidam dos campos*

dos perecíveis mortais” (Th. 903) e das Partes, que “atribuem / aos homens mortais os haveres de bem e de mal” (Th. 905-6).

Para se entender o sentido dessa imagem de núpcias e de procriação, é preciso compreender o sentido das noções e nomes próprios envolvidos nessa imagem. Zeus é o poder que organiza o panteão e a sociedade humana e, como tal, distribui o que cabe a cada um dos Deuses e dos mortais ser e ter. Têmis (*Thémis*, do verbo *títhemi*, “instituir”) é o instituto da lei e da licitude. *Hóra* designa a parte do dia ou do ano, e neste caso, do ano. As estações do ano em língua grega nunca tiveram os nomes de Eunômia, Justiça e Paz; trata-se, pois, de uma imagem com que pensar e formular estes aspectos fundamentais do mundo: Eunômia, a preservação e observância das leis consuetudinárias, Justiça e Paz são tanto traços do comportamento humano quanto aspectos fundamentais do mundo e dão-se na relação dos homens mortais com os Deuses imortais, e esta noção mítica de “Deuses” se pode explicar em termos conceituais como os “aspectos fundamentais do mundo”, sem as conotações de espírito e de pessoa que caracterizam a noção cristã de Deus. As “Partes”, por sua vez, filhas de Zeus e Têmis, constituem a participação de cada um dos Deuses e dos homens na partilha de ser e ter presidida por Zeus, dito por isso “pai dos Deuses e dos homens” no sentido (não de “genitor”, mas) de autoridade suprema entre Deuses e homens.

O imaginário hesiódico, pois, com a filiação e congeneridade das tríades das Partes e Horas não só explica a justiça como a manifestação dos desígnios de Zeus no horizonte temporal do curso dos acontecimentos, mas também mostra a correlação entre a justiça e a participação de cada um em ser e ter como consequência da ordem geral instituída e presidida por Zeus no ordenamento do mundo.

Em *Os trabalhos e os dias*, Hesíodo assevera que o rei justo traz paz e prosperidade para o seu povo enquanto o rei injusto, ao contrário, grande aflição, fome, peste e os mais diversos desastres de ordem social e natural (Op. 225-247). A noção hesiódica de justiça penal coletiva se sintetiza neste verso: “amiúde paga a cidade toda por um único homem mau” (Op. 240).

Na assim chamada “elegia”, ou “hino”, “das Musas”, Sólon descreve a “retribuição de Zeus” (Zenòs... *tísis*, frag. 13, v. 25) como uma justiça coletiva em que, se o delinquente pode eventualmente escapar da punição divina, esta fatalmente recairia sobre os seus descendentes, ainda que não sejam estes a “causa” do delito (*anaítioi*, v. 31).

A mesma noção da justiça divina como coletiva está documentada na explicação de Heródoto para a brutal derrocada do rei Cresos, ainda que piedoso e reverente ao Deus Apolo (Hdt. I, 12-3, 91).

Na tragédia *Antígona* de Sófocles, no diálogo prologal, Antígona interpela sua irmã Ismena em tom solene com a metonímia *Isménēs kára* (“cabeça de Ismena”, Ant. 1) precedida pelos adjetivos *koinòn autádelphon* (“comum fraterna”, Ant. 1), que insistem no vínculo de consanguinidade que as une, antes de indagar se “sabes qual dos males provindos de Édipo / que Zeus não cumprirá em nossas vidas?” (Ant. 2-3), e de apresentar o primeiro catálogo desses males: “Nenhuma aflição nem nenhuma errônia / nem ignomínia nem desonra há que não / tenha eu visto entre os teus e meus males” (Ant. 4-6). O novo mal que se acrescenta a esse é o édito do novo rei Creonte, que honra com funerais um dos irmãos inimigos, Etéocles,

porque morreu defendendo a pátria Tebas, e as nega ao outro, Polinices, porque morreu atacando-a.

Instada a auxiliar Antígona nos funerais interditos, Ismena relembra de modo mais pontual e preciso o catálogo dos males familiares (automutilação do pai, suicídio da mãe e morte recíproca dos irmãos) para desaconselhar a violação do édito real, alegando a ineficácia e a temeridade desse ato.

Como que possuída pela *Éris* (“*Rixa*”) que arrebatou os irmãos inimigos, Antígona rompe abertamente com a irmã, que ela elege como alvo de seu ódio, e declara a sua opção pelos mortos e pela morte em vez de núpcias e de filhos (conforme o sentido etimológico de seu nome, *Anti-góne*: “*em vez de geração*”).

No párodo, o coro saúda o dia da vitória de Tebas sobre o ataque dos inimigos trazidos “por ambígua rixa de Polinices” (*Ant.* 110-1), referência que sugere posição pró Etéocles; descreve a batalha em termos míticos do combate entre a águia argiva e a serpente tebana e entende a derrota argiva como punição de Zeus por alarde e soberba; por fim, invoca o Deus nativo Báquio (Dioniso), anuncia a entrada do rei Creonte e pergunta-se por que ele os teria convocado.

No primeiro episódio, Creonte justifica a convocação dos anciãos que compõe o coro pela lealdade aos reis de Tebas por três gerações (Laio, Édipo e seus filhos), justifica sua ascensão ao trono pela proximidade dos reis falecidos e propõe-se a prova do poder: antepor sempre o interesse da pátria ao de amigos. No entanto, ao aplicar esse princípio de governo às circunstâncias presentes, no édito em que concede honras fúnebres a Etéocles e as nega a Polinices, mostra-se alinhado com o anterior usurpador do trono, Etéocles, e assim envolvido no litígio em que se engalinharam os irmãos inimigos. O coro reconhece o direito de o rei dispensar esse tratamento a amigos e inimigos da pátria, mas, solicitado, evita comprometer-se com a vigilância da observância do édito.

Creonte teme que a expectativa de lucro seduza infratores de seu édito. Quando um dos guardas denuncia que “*alguém sepultou o morto*” (*Ant.* 245ss), Creonte reitera e insiste na acusação de ganância e de suborno como se isso fosse a única motivação possível do ato, mostrando cego apreço ao poder em que se delinea a figura do tirano.

Diante e depois da exasperação e ameaças do rei ao guarda e ao ainda desconhecido transgressor do édito real, o coro não se pergunta quem seria esse transgressor, mas, no primeiro estásimo, que se convencionou chamar “Ode ao Homem”, o coro reflete sobre a ambígua natureza humana, capaz do grandes feitos e de indesejáveis malfeitos, mas incapaz de superar a condição de mortal.

No segundo episódio, o confronto entre Creonte e Antígona expõe a crescente obstinação de cada um: ele é obsessivamente cioso do poder, cujo preito sobrepõe a todo o Zeus familiar (*Zenòs herkeíou*, *Ant.* 485); ela voltada ao culto dos mortos e à justiça dos inferos com um rigor excludente e coerente até as últimas consequências. A obstinação e desapego de Antígona pela própria vida contrasta com a ternura e apego de Ismena pela irmã, a quem ela queria preservar ao recusar sua proposta de transgressão ao édito real e com quem ela deseja morrer ao vê-la inapelavelmente condenada à morte tanto por Creonte quanto por si mesma, alegando que sem a irmã também a sua vida perde o sentido.

O segundo estásimo retoma a teodiceia tradicional presente em Hesíodo, Sólon, Ésquilo e Heródoto: a justiça penal divina é coletiva, não distributiva. A primeira estrofe descreve, com a imagem de violenta tempestade marinha, a face sombria e abscondita da justiça penal divina na figura da áte, “*erronia*”, que “*em casa abalada por Deus*” / “*não deixa ilesas muitas gerações*” (Ant. 854-5). Na primeira antístrofe, essa complexa imagem da tempestade-erronia se aplica à Casa dos Labdácidas, em que “*geração não libera geração*” (Ant. 595), “*mas outra vez a ceifa / sangrenta faca dos Deuses ínferos*” (Ant. 601-2), o que se resume em “*demência da fala, Erínis da mente*” (Ant. 603), sendo Erínis uma outra face sombria da justiça penal divina. A segunda estrofe contrapõe a transgressão humana ao poder invencível e insuperável de Zeus, com a surpreendente conclusão de que “*para nenhum mortal a vida / segue plena sem erronia*” (Ant. 613-4). A segunda antístrofe descreve a origem divina e o caráter sedutor e irresistível da “*erronia*”: “*o mal parece um bem / à mente de quem / Deus induz à erronia / e age breve sem erronia*” (Ant. 622-5).

No terceiro episódio, ressurgem os traços tirânicos de Creonte, que parece não reconhecer limites a seu poder, tanto no exercício do governo (Ant. 479, 666-7) quanto perante Zeus familiar e Zeus consanguíneo (Ant. 486-7, 658-9). Noivo de Antígona, seu filho Hémon, inicialmente aparenta obediência e anuência às ordens paternas, que ele diz prezar mais do que as núpcias. Depois de ouvir as alegações governamentais com que o pai justifica a aplicação da pena capital aos transgressores da lei, Hémon tenta com cautelosa retórica demovê-lo da decisão extrema, primeiro louvando a razão (*phrénas*, Ant. 683) como o dom supremo dos Deuses aos homens e declarando-se inepto para julgar as decisões paternas, depois alegando ouvir do povo o que ao pai por sua majestade não é dado ouvir, a saber, a aprovação e louvor à devoção familiar e piedade fraternal de Antígona, e por fim aconselhando o pai a aceitar a voz silente e furtiva do povo, ceder e desistir da medida extrema.

As duas longas falas contrapostas de Creonte e Hémon constituem o *agón* (“confronto”), ao qual, conforme o padrão estabelecido, segue a *esticomítia*, diálogo acelerado em que cada contendedor diz um verso ou meio verso. Na *esticomítia*, Creonte rejeita os conselhos de Hémon numa escalada de radicalização que ressalta os traços tirânicos de Creonte e culmina com Creonte ameaçando de matar a noiva diante do noivo e com as palavras finais de Hémon exasperado prometendo não mais ser visto pelo pai. Contudo, após a saída abrupta de Hémon, a pergunta do corifeu, se ele cogitava condenar ambas à morte, faz Creonte ceder quanto a Ismena: “*Não a que nada fez, pois bem o dizes.*” (Ant. 771). Outra pergunta do corifeu sobre a que morte a condenar faz Creonte comutar a pena de apedrejamento por sepultamento, talvez porque soubera através de Hémon que o povo não o aprovava, e o apedrejamento requeria o respaldo popular.

O terceiro estásimo celebra a universalidade do poder de Eros sobre os animais, os Deuses e os mortais, descreve sua posse como loucura, e sua sedução como causa da ruína por juízos injustos até de justos. Assim para o coro se explica a desinteligência entre Creonte e Hémon. A beatitude divina contrasta com a coerção aos mortais, “*pois incombatível / brinca Deusa Afrodite*” (Ant. 799-800).

O quarto episódio, composto do *kommós* em que Antígona alterna o canto com o coro e do diálogo em que Creonte e Antígona falam não um com o outro,

mas cada um com seus próprios interlocutores, é complexo não só pela associação de diversas imagens e referências mitológicas, mas sobretudo pela correlação e sobreposição das noções míticas de “justiça” (*Dike*) e de “parte”/“participação” (*Moira*).

O coro se divide entre a comoção pela morte iminente de Antígona e a lealdade devida ao rei Creonte. Para confortá-la, o coro ecoa (*kleiné kai épainon ékhous*, *Ant.* 817) a palavra com que ela definira seu ato transgressor (*kléos... eukleésteron*, *Ant.* 503) e a opinião que sobre ela Hémon atribuía ao povo (*érgon eukeestáton*, *Ant.* 695), e louva sua coragem única de descer viva ao Hades por decisão própria (*Ant.* 821-2). Antígona o ignora e compara-se a Níobe, equivalendo seu emparedamento ao empedramento de Níobe; o coro ressalta que sendo mortal Antígona terá “grande glória / por ter sorte igual dos Deuses / durante a vida e após a morte” (*Ant.* 836-8), talvez prevendo que ela por sua morte insólita receberia culto funerário. Antígona toma por escárnio a tentativa de consolo do coro e invoca Tebas e a paisagem local como testemunha de seu insólito funeral.

O coro então reinterpreta de outro modo a situação de Antígona, vendo o seu fatídico confronto com o rei como a expiação de uma culpa hereditária (*Ant.* 853-6). Neste ponto Antígona concorda com o coro, considerando seu destino o quinhão dos Labdácidas, e rememorando o catálogo de males familiares evocado por ela e reiterado por Ismena no prólogo (*Ant.* 857-871, cf. *Ant.* 2-6, 49-57).

Na parte final do quarto episódio, final do confronto de Creonte e Antígona, cada um se volta para seus próprios interlocutores sem se dirigir um ao outro. Ao se sentir distante dos Deuses e dos homens, as palavras finais de Antígona (*Ant.* 922-40) lembram as de Ajax em seu último momento (cf. *Aj.* 397-400). Resta-lhe apenas a imprecação de que, se perante os Deuses os inimigos dela estiverem errados, não sofram eles injustiça maior do que ora lhe impõem.

No quarto estásimo, perplexo entre a inclemência do poder real a que deve lealdade e a compaixão pelo infortúnio incompreensível, o coro recorre a vários exemplos míticos em que a origem divina e a condição nobre não subtrai o mortal das imposições irrecusáveis das Deusas Partes. Não se diz que essa sorte seja a justiça de Zeus, mas exorta-se reiteradamente à aceitação da sorte inevitável que as Deusas Partes impõem, o que afinal é o aspecto inelutável da partilha presidida por Zeus.

O quinto episódio com a numinosa figura do adivinho Tirésias marca o início da catástrofe de Creonte. Como em *Édipo Rei*, o adivinho é recebido pelo rei com todo respeito e reverência, mas após suas revelações é insultado e vilipendiado pelo mesmo rei. No entanto, uma vez a sós com o coro, o rei expõe seu sentimento de fragilidade e pede ao corifeu conselhos que de pronto aceita e se dispõe a realizar. A mudança de ânimo do rei renova a esperança do coro e provoca a euforia que, no quinto estásimo, se expande na invocação de Dioniso. Mas todo esse júbilo é o anticlímax, comum das tragédias de Sófocles, e precede a completa ruína de Creonte e de sua família. Afinal, Creonte também pertencia à família de Édipo, o que lhe dava o direito de suceder no trono aos filhos de Édipo. Conforme vimos, segundo a noção mítica, a justiça penal divina é coletiva, e não distributiva, e a “*erronia*” (*áte*), que empolga o comportamento tanto de

Antígona quanto o de Creonte, parece não só assinalar o pertencimento a uma culpa hereditária mas ser ao mesmo tempo tanto o delito quanto a sua punição.

## Referências bibliográficas

- Cairns, D. (2014). Λόγου τ' ἄνοια καὶ φρενῶν Ἐρινύς: Atê in Sophocles' Antigone. In *Proceedings of the Twelfth International Symposium on Ancient Greek Drama* (pp. 37-54). Cyprus Centre of the International Theatre Institute. Disponível em: <https://www.academia.edu/12544543>, acesso em 26.01.2024.
- Heródoto (1994). *Histórias. Livro 1º*. (Tradução José Ribeiro Ferreira e Maria de Fátima Silva). Lisboa: Edições 70.
- Hesíodo (2002). *Os Trabalhos e os Dias (primeira parte)*. (Tradução, introdução e comentário Mary de Camargo Neves Lafer). São Paulo: Iluminuras.
- Hesíodo (2006). *Teogonia. A Origem dos Deuses* (Estudo e tradução Jaa Torrano). São Paulo: Iluminuras.
- Ragusa, G., e Brunhara, R. (org. intr. trad. com. e notas) (2021). *Elegia Grega Arcaica. Uma Antologia*. Cotia: Ateliê/Mnema.
- Sófocles (2022). *Antígona. Tragédias Completas* (Tradução Jaa Torrano, estudos Beatriz de Paoli e Jaa Torrano). São Paulo: Ateliê/Mnema.
- Sophocles (1999). *Antigone* edited by Mark Griffith. Cambridge: Cambridge University Press.
- Winnington-Ingram, R. P. (1980). *Sophocles. An Interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press.

## Resumo

A análise hermenêutica da relação entre os episódios e os cantos corais, da sequência dos episódios e das reiterações em cada episódio mostra que o entrecho da tragédia *Antígona* de Sófocles se organiza e se sustenta em torno da noção mítica de correlação entre “Justiça” (*Dike*) e “Destino” (ou “Parte”, *Moira*) e da noção tribal de justiça penal coletiva. Verificar-se-á que e como nesta tragédia o entrecho é uma imagem diegética da noção mítica de justiça – a Justiça de Zeus.

## Abstract

The hermeneutical analysis of the relationship among the episodes and the choral chants, of the episodes sequency and of repetitions in each episod shows that the plot of Sophocles' tragedy *Antigone* is organized around and supported by the mythical notion of the connection between “Justice” (*Dike*) and “Destiny” (or “Portion”, *Moira*) and around the tribal notion of collective penal justice. It will be verified that and how, in this tragedy, the plot is a diegetic image of mythical notion of justice – the Justice of Zeus.



## Ordine e disordine nell'opera di Sofocle: considerazioni preliminari a partire dall'*Antigone*\*

Order and Disorder in the Works of Sophocles: Preliminary Considerations Starting from *Antigone*

**Auretta Sterrantino**

Università Cattolica del Sacro Cuore (Milano)

ADDA (Fondazione INDA, Siracusa)

auretta.sterrantino@gmail.com

ORCID: 0009-0008-0638-3731

**Parole chiave:** Ordine, disordine, Sofocle, tragedia, Antigone.

**Keywords:** Order, disorder, Sophocles, tragedy, Antigone.

Il *corpus* delle tragedie sofoclee<sup>1</sup> che siamo in grado di leggere per intero sembrerebbe riflettere al suo interno le dinamiche conflittuali derivanti dalla frizione tra le esigenze dell'individuo e quelle della comunità, nonché il difficile dialogo

\* Il presente articolo è frutto di un lavoro di ricerca che segue differenti percorsi, tutti in aperto dialogo: la collaborazione con il gruppo di ricerca *Mitografias: temas de variações* del Centro de Línguas, Literaturas e Culturas (CLLC) dell'Università di Aveiro (Portogallo); la collaborazione al progetto Internazionale promosso dalla Cattedra di Storia delle religioni dell'Università di Messina dal titolo *Varcare la soglia: il rito tra tragedia classica e messinscena contemporanea*, che vede coinvolte in partenariato le università di Malaga e Coimbra; la ricerca che sto svolgendo come assegnista di ricerca (s.d. Filologia greca e latina FICP-01/A) presso la Facoltà di Economia dell'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano all'interno del PRIN del 2022 (Ricerca finanziata dall'Unione europea - Next Generation EU, Missione 4, Componente 2, CUP J53D23013650008) guidato dalla professoressa Elisabetta Matelli e dedicato allo studio de *La maschera tra ritualità e teatro. Indagine archeologica, letteraria, storica, performativa e antropologica di cultura materiale nel mondo classico attraverso gli strumenti delle digital humanities nell'ottica di una fruizione culturale più ampia, equa e inclusiva*.

<sup>1</sup> Sarebbe impossibile in questa sede ripercorrere tutta la letteratura scientifica relativa alla produzione sofoclea. Ci si limiterà pertanto rimandare ai contributi tematicamente connessi con l'oggetto di questo scritto. Per le edizioni di Sofocle si fa riferimento a Lloyd-Jones, Wilson (1990), Dawe (1996). Per le edizioni italiane: Paduano (1996), voll. I e II, da cui si riporta il testo greco; Tonelli (2018). Le traduzioni utilizzate saranno indicate di volta in volta, laddove non saranno esplicitamente indicate saranno frutto di chi scrive.

tra gli scampoli di una cultura di matrice arcaica e il nuovo indirizzo democratico della *polis* di Atene<sup>2</sup>. L'opera di Sofocle mostra come lo scontro tra tali opposte tensioni generi una rovinosa rottura dell'equilibrio su cui la *polis* deve fondarsi: ciò avviene ogni volta che l'esigenza del singolo - per quanto salda, motivata, giusta - perde di vista l'esigenza della comunità e ogni volta che chi rappresenta l'esigenza della comunità lascia che il proprio irrigidimento su posizioni radicali ed estreme prenda il sopravvento sul benessere e l'esigenza dei singoli che compongono proprio quella comunità di cui chi governa dovrebbe farsi garante. Questo tema sembra tornare nelle tragedie sofoclee, variamente declinato anche in base ai cambiamenti storico-politici che investirono l'Atene del V sec. a.C. e di cui Sofocle fu attore e spettatore<sup>3</sup>. Si tratta di un orizzonte complesso e movimentato almeno quanto il fenomeno tragico stesso (che proprio in quel frangente si definisce, sempre modificandosi) e che accompagna una serie di trasformazioni della *polis* ateniese che ne investono l'ambito politico e giuridico insieme, nella sua lenta e progressiva trasformazione in *polis* democratica - come oggi noi la definiamo - e ancor prima nel passaggio da un sistema giuridico fondato sull'oralità a uno fondato sulle leggi scritte, da un sistema fondato sul meccanismo della vendetta (strumento legalmente riconosciuto) a uno fondato sul sistema della pena, affidato a un complesso di leggi e tribunali<sup>4</sup>. È un processo puntellato da cambiamenti costanti che ridefiniscono in modo sostanziale il profilo della *polis* di Atene - con l'espressione *polis* intendendo il corpo civico di un territorio individuato e il suo insieme di norme sociali ed etiche, in senso etimologico -, sottoponendola a un continuo processo di trasformazione da cui scaturiscono inevitabili tensioni sociali che impongono la necessità di un dialogo, non solo finalizzato a comporre le differenti istanze del presente ma anche la frattura tra il presente e il "prima" differentemente organizzato. Si fa dunque imprescindibile la ricerca di una sorta di formula di mediazione che non sancisca il prevalere di una posizione su un'altra ma operi al fine di una conciliazione di prerogative e interessi apparentemente inconciliabili ma in realtà accomunati dalla necessità di mantenere in ottime condizioni lo stato di salute della *polis*.

Di tutto questo si fa carico, in vario modo, la rappresentazione tragica<sup>5</sup>, in cui molto spesso al fianco di un netto conflitto di posizioni, meno netta si delinea la

<sup>2</sup> Sulla portata politica delle tragedie di Sofocle si è a lungo discusso, escludendola talvolta categoricamente, altre volte indicandola come implicazione generale senza riferimenti specifici ai fatti storici. Quadro chiaro ne dà Ugolini (2000). Per una riflessione sulla funzione della drammaturgia tragica rispetto al conflitto tra vecchio e nuovo si veda Susanetti (2011).

<sup>3</sup> Sul ruolo di Sofocle nella politica ateniese e le cariche pubbliche da lui rivestite (ellenotamo nel 443/442 a.C. in coincidenza con una importante riforma tributaria; stratega con Pericle nel 441/440 a.C.; stratega con Nicia nel 428/427 a.C.; probulo nel 413/411 a.C.) si veda in particolare tra le pubblicazioni più recenti dedicate al tema Ugolini (2000), con puntuali riferimenti alla letteratura precedente.

<sup>4</sup> Cerri, 2010, pp. 139-146. Alcuni punti si trovano già discussi in Cerri (1979). Si veda inoltre Giordano (2014).

<sup>5</sup> Il fenomeno tragico e più in generale quello teatrale rispondono a quella categoria di "civic ritual" che Cartledge individua come mezzo per garantire l'equilibrio socio-politico: «By classical Greek standards, at any rate, Athens in the fifth and fourth centuries was politically speaking remarkably stable

legittimità assoluta di una posizione rispetto all'altra,<sup>6</sup> lasciando aperte le possibilità interpretative e mostrando, in modo crudo, la crepa, la ferita profonda che si genera nel cuore di una società in conseguenza ad atti estremi in difesa di uno o un altro punto di vista e in assenza di tentativi di conciliazione.

Il sistema tragico - caratterizzato da un impianto fortemente dialettico - porta alla vista (e dunque alla conoscenza) dei cittadini, un motivo di tensione sociale individuato nel contemporaneo e percepito come pericoloso in quanto potenzialmente foriero di "disordine". Risulta necessario precisare che il termine *disordine* è usato in questo contesto solo in senso antinomico ai concetti di *ordine* e *armonia* propri dei Greci: il *disordine* a cui si fa riferimento è un *chaos* che deriva dalla negazione del κόσμος<sup>7</sup> - o meglio di un sistema κατὰ κόσμον<sup>8</sup> - cioè una realtà politico-sociale in cui i comportamenti, le azioni e le parole οὐ κατὰ κόσμον realizzano un'ἁ-κοσμία, da intendersi non soltanto come l'opposto dell'εὐκοσμία, verso cui tutto deve tendere, ma addirittura come la sua assenza.

---

- a case of stasis in the modern sense rather than of stasis (civil commotion, even civil war) in the peculiar ancient Greek usage (Finley 1983). Yet Athens was a uniquely large, complex and heterogeneous Greek society, as well as the most radically democratic Greek polity. How therefore was an often dynamic social equilibrium maintained (for the most part)? If our papers tend towards any overall conclusion, it would seem to be to suggest that the secret of Athens' success lay in its multiple forums for and determined practice of, creative political and social adaptation. The highly pressured tensions between conflicting and often contradictory social groups, forces and ideologies were thus channelled positively - again, for the most part - into progressive and above all solidary outlets, principally through the medium of civic ritual», cfr. Cartledge, 1998, p. 12. E ancora von Raden, 1998, p. 172: «Athenian tragedy, the Dionysiac celebration of civic unity at the height of the Empire, is source and evidence for the negotiation of social divisions and concord».

<sup>6</sup> J.-P. Vernant, P. Vidal-Naquet (1976): «la tragedia [...] marca fortemente le distanze, sottolinea le contraddizioni. [...] E questa tensione, che non è mai accettata integralmente, né completamente soppressa, fa della tragedia un interrogativo che non comporta risposta. Nella prospettiva tragica, uomo e azione umana si profilano non come realtà che si potrebbero definire o descrivere, ma come problemi. Essi si presentano come enigmi il cui doppio senso non può mai essere fissato o sviscerato» (p. 18).

<sup>7</sup> Nella definizione di Faraguna (2020, partic. p. 441, con riferimento agli studi precedenti), per κόσμος si deve intendere: «un ordine che ha origine nell'organizzazione di singole parti o elementi distinti in un tutto positivamente connotato, e quindi 'conveniente', appropriato' da un punto di vista di volta in volta pratico, morale, sociale o estetico». In riferimento alle sfumature di senso acquisite dal termine e dai suoi derivati nel tempo si rimanda allo stesso Faraguna (2020) e alle sue conclusioni. Per una storia del termine si veda Finkelberg (1998).

<sup>8</sup> Si veda in tal senso la riflessione proposta da du Sablon (2012) sul senso di alcune ricorrenze dell'espressione κατὰ κόσμον nell'uso omerico, dove si differenzia dall'espressione κατὰ μοῖραν, indicando «différentes actions accomplies "selon l'ordre", d'où "d'une manière appropriée", conformément à certaines normes dans les relations sociales» (p. 366). L'indagine di du Sablon (2012), che analizza l'applicazione di questo concetto a parole/discorsi, comportamenti e azioni, dimostra che «la formule κατὰ κόσμον revêt dans ces passages une portée sociale bien concrète: elle évalue l'effet de discours ou de comportements sur la relation qui unit deux personnages en fonction de leur statut, ou encore leur impact sur les relations adéquates propres à maintenir l'unité d'une collectivité. De telles actions n'étaient jugées κατὰ κόσμον que si elles contribuaient efficacement à la constitution ou à l'entretien d'un ensemble relationnel dans lequel chaque participant occupait et reconnaissait la place qui était la sienne par rapport à autrui. L'efficacité ou non de ces gestes et paroles se manifestait alors par l'harmonie ou la discordance des éléments de l'ensemble, ce qui est précisément évalué par l'expression» (p. 392).

In particolare, in Sofocle la struttura drammatica è costruita in modo tale che il conflitto tragico si configuri come punto di massima tensione di istanze socio-politiche divergenti, rappresentate in chiave trasfigurata attraverso il mito che, pur facendosi espressione di una specifica cultura in un dato momento storico, risulta declinato in modo tale da sollevare una serie di questioni che investono più ambiti dell'esistenza umana, acquisendo così un carattere universale. Inoltre, spesso, l'irrisolubilità del conflitto è espressa o amplificata dall'isolamento dell'eroe tragico, talvolta sottolineato da una struttura a dittico a sostenere il dramma (ad esempio in *Aiace* e *Trachinie*) o da momenti eccezionali di totale solitudine del personaggio sulla scena (*Aiace*, ad esempio). A ben guardare l'eroe tragico (spesso un re), divenuto impuro e dunque generatore di *chaos*, deve affrontare un percorso di conoscenza che lo porti alla consapevolezza di essere causa della contaminazione in atto e infine attraversare un processo che lo conduca al ripristino dell'ordine. Questo tema è affrontato diversamente nelle varie opere, attraverso un meccanismo di contaminazione e reazione alla contaminazione che determina, di volta in volta, esiti differenti rispetto al trattamento del soggetto contaminante: esilio, morte, seppellimento sono gli elementi variamente declinati e combinati tra loro in opere come *Aiace*, *Edipo Re*, *Edipo a Colono*.

In questo quadro rientra anche l'*Antigone*<sup>9</sup>, i cui personaggi di Antigone e Creonte, emblemi di solitudine e risolutezza, sono stati spesso stigmatizzati come poli opposti: la buona e il cattivo, la giusta e l'ingiusto, la paladina che si erge in difesa dei diritti e il tiranno oppressore. L'applicazione della polarizzazione buono/cattivo è una grande forzatura in relazione alla cultura greca, soprattutto classica, quando gli assi oppositivi operanti in modo rilevante in ambito sociale e politico sono pio/empio, giusto/ingiusto, opportuno/non opportuno.

Il conflitto insanabile che anima l'*Antigone* risiede piuttosto nell'inconciliabilità di prospettive e sistemi di comportamento, polarizzati in quanto collocati agli estremi, assolutizzati ma non assoluti: nessuna delle due posizioni è totalmente giusta o totalmente sbagliata ma ragioni e torti gravano ugualmente su entrambi i piatti della bilancia. Il radicalizzarsi delle due posizioni comporta l'amplificarsi della tensione interna e rischia di diventare causa - al di là delle conseguenze sui singoli - di gravi conseguenze per la *polis*, per cui la paura più grande è sempre configurata nella *stasis*.

## Ordine e disordine nell'*Antigone*

È proprio nella costruzione creata da Sofocle tra prologo, parodo e I episodio che emergono i presupposti per la lettura dell'opera nella chiave che qui si sta proponendo.

<sup>9</sup> Non è possibile affrontare in questa sede le cospicue questioni legate all'interpretazione dell'opera in tutti gli studi relativi. Alcuni puntuali rimandi alla letteratura precedente saranno fatti man mano. Per le edizioni consultate si veda nota 1. Rispetto a una differente interpretazione del concetto di "disordine" in *Antigone*, si veda Fornaro (2017).

Il prologo (vv. 1-99), infatti, porta immediatamente in scena il personaggio di Antigone presentandolo nella sua totale solitudine, paradossalmente ma efficacemente scolpita attraverso il dialogo con Ismene. Questo dialogo iniziale apre l'opera affermando come assunto di partenza l'inesistenza dell'identico: nonostante il loro legame sia caratterizzato da una "consustanzialità parossistica"<sup>10</sup>, il pensiero delle due sorelle si rivela, infatti, divergente e guidato da riflessioni profondamente diverse. L'insistenza di Antigone, proprio nella sua prima battuta<sup>11</sup>, sul legame che la unisce alla sorella si traduce in un tentativo mal riuscito di condividere un fardello che, evidentemente, come nel caso di Creonte, spetta a uno solo. E infatti è Antigone da sola che si fa carico del dovere di onorare i suoi morti e seppellire il fratello Polinice, affermando anche lei programmaticamente le sue intenzioni: κείνον δ' ἐγὼ / θάψω (vv. 71-72). La sintassi chiarisce bene il pensiero e soprattutto le intenzioni di Antigone: il complemento oggetto, dislocato a sinistra, prima dell'avversativa che accompagna il pronome di prima persona singolare, sottolinea l'importanza di colui per il quale si compie l'azione; il δὲ contrappone Antigone alla sorella che si è appena rifiutata di compiere l'azione e il pronome, in posizione forte a chiusura di verso, crea uno straordinario *enjambement* con il verbo che apre il verso successivo esprimendo, con un futuro indicativo, un'azione che senza dubbio sarà portata a compimento: "ma quello (Polinice) sarò io stessa a seppellirlo". Il senso dell'avversativa si chiarisce soltanto se si comprende la portata dell'ellissi che caratterizza l'affermazione: "ma quello, Polinice, non resterà insepoltito. Sarò io stessa a seppellirlo". Questo il manifesto di Antigone, tutto racchiuso in quel verbo che, a inizio verso e seguito da un punto in alto, introduce le conseguenze dell'atto che si intende compiere: si suggerisce già per lei stessa l'idea del seppellimento, si decreta come certa una morte prossima.

Dopo una parodo (vv. 100-161) di carattere celebrativo, con un trionfale ringraziamento rivolto dal coro degli anziani alle divinità che hanno permesso la fine della guerra, proiettando Tebe verso un periodo di pace e stabilità, è nel primo episodio (vv. 162-331) che Sofocle introduce il personaggio di Creonte, già presentato nei versi finali della parodo. Creonte entra in scena, esattamente come Antigone, con l'intenzione di esprimere il proprio intendimento. Si tratta in questo caso di un vero e proprio piano politico, esposto di fronte all'assemblea degli anziani<sup>12</sup>, rac-

<sup>10</sup> Bino, 2018, p. 11.

<sup>11</sup> Cfr. Soph. Ant. 1-6: «Ὡ κοινὸν αὐτάδελφον Ἰσμῆνης κάρα, / ἄρ' οἴσθ' ὃ τι Ζεὺς τῶν ἀπ' Οἰδῖπου κακῶν / ὅποιον οὐχὶ νῶν ἔτι ζῶσαιν τελεῖ; / Οὐδὲν γὰρ οὐτ' ἀλγεινὸν οὐτ' ἀτης ἄτερ / οὐτ' αἰσχρὸν οὐτ' αἰτιμὸν ἐσθ' ὅποιον οὐ / τῶν σῶν τε κάμων οὐκ ὅπωπ' ἐγὼ κακῶν». («Sorella mia, figlia dello stesso sangue, Ismene, / sai tu quale tra le sventure che vengono da Edipo / Zeus non porterà a compimento su noi due, nella nostra vita? / Perché non c'è tormento, rovina, vergogna, disonore, / che io non abbia scorto nelle tue e nelle mie disgrazie», trad. it. Tonelli 2018). Per i problemi testuali del v. 4 e una lettura dei vv. 1-6 si rimanda a Catrambone (2023). Sul significato e l'uso di αὐτάδελφος nell'Antigone si veda Greco (2011).

<sup>12</sup> Secondo Paduano (1996, vol. I, p. 179) il consesso convocato da Creonte, pur essendo indicato con un termine specificamente utilizzato per indicare le assemblee straordinarie, non sarebbe utilizzato in senso tecnico da Sofocle, dal momento che il contesto in cui è inserito non è un contesto democratico. Tuttavia, l'utilizzo di una configurazione monarchica all'interno del quadro mitico che le tragedie ripropongono è declinato di volta in volta in modo profondamente

colti tramite convocazione comune (vv.159-161)<sup>13</sup>. In apertura del proprio discorso Creonte sottolinea il merito degli dèi che hanno raddrizzato la città dopo averla sconvolta con una tempesta, chiarendo subito la sua intenzione di mantenere una rotta stabile, tenendosi adesso lontani da ulteriori sconvolgimenti. Sembra questo il primo richiamo diretto alla necessità di un mantenimento di quell'ordine di cui si stava parlando e per il quale - in continuità con la parodo in cui si ringraziano le divinità - si rende merito all'elemento divino. Creonte ha molto chiaro che il problema che riguarda la città di Tebe è costellato da una lunga catena di tortuosi delitti che si sono conclusi con il miasma causato con la morte che con mano fratricida (αὐτόχειρι σὺν μιάσματι)<sup>14</sup> si sono reciprocamente inferti i due fratelli e figli di Edipo, Eteocle e Polinice.

Il loro è un crimine di sangue per sua natura contaminante; Creonte è colui al quale per parentela (o meglio affinità)<sup>15</sup> tocca assumere tutte le prerogative e le responsabilità che prima di lui erano state di Laio e poi di Edipo<sup>16</sup>. Il piano politico di Creonte è chiaro e ineccepibile: sotto la guida di Zeus prendere le decisioni migliori per la patria<sup>17</sup>, la cui salvezza e il cui benessere devono sempre essere anteposti a quelle di chiunque, persino amici e familiari, sempre ricordando che non può essere considerato amico (nel complesso concetto di *philos* e *philia*)<sup>18</sup> chi è nemico della città. Sulla base di queste leggi, Creonte intende riportare in salute la città di Tebe e per questo motivo stabilisce che i due fratelli, che secondo il coro avevano avuto uguale destino<sup>19</sup>, abbiano un differente trattamento nella morte<sup>20</sup>.

Questa è l'origine del conflitto drammatico.

La premessa da cui partire è che Creonte ha come obiettivo il bene e la salvezza della città e, solo a un certo momento, l'irrigidimento sulle proprie posizioni

---

differente sulla base dell'autore e del contesto e lo stesso riferimento alla tirannide, seppur fatto talora con termini esatti, indica talvolta piuttosto una *basileia*. Sul tema della tirannide in tragedia si vedano Lanza (1977), Cerri (1982), Ugolini (2000, pp. 113-136), Catenacci (2009, pp. 30-31). Si segnala inoltre Nicolai (2018) per un'analisi del termine *tyrannos* nell'*Edipo re*.

<sup>13</sup> Soph. *Ant.* 155-161: «Ἀλλ' ὅδε γὰρ δὴ βασιλεὺς χώρας, / Κρόων ὁ Μενουκίεως, < Ἐ Ἐ -> νεοχμὸς / νεαράϊσι θεῶν ἐπὶ συντυχίαις / χώρει τίνα δὴ μῆτιν ἐρέσσω, / ὅτι σύγκλητον τήνδε γερόντων / προὔθετο Λέσχην, / κοινῷ κηρύγματι πέμψας;». («Ma ecco il re della regione, / Creonte figlio di Meneceo, / nuovo capo per le nuove vicende decretate dagli dei, / avanza verso di noi. / E certo agita qualche proposito nella mente, / se ha convocato con un bando comune / questa assemblea di anziani», trad. it. Tonelli 2018).

<sup>14</sup> Cfr. Soph. *Ant.* 172.

<sup>15</sup> Cfr. Soph. *Ant.* 174.

<sup>16</sup> Si confrontino i vv. 165-166 e 173-174, con l'uso di κράτη che sembra indicare non tanto la prerogativa di un potere assoluto ma l'insieme delle cose su cui esercita le prerogative di governo chi siede al trono.

<sup>17</sup> Cfr. Soph. *Ant.* 184-191.

<sup>18</sup> Cfr. Pattoni (2014), Tosi (2018) che rimanda ovviamente anche a Benveniste (1969) con particolare attenzione per le pp. 259-71.

<sup>19</sup> Cfr. Soph. *Ant.* 147.

<sup>20</sup> Cerri (1976) parla addirittura, rispetto a questo punto, di «ingiustizia distributiva del potere tiranico», stabilendo un parallelismo tra Antigone e Prometeo, fondato su Soph. *Ant.* 508 ss.; 655 ss.; Aesch. *PV* 234 ss. (p. 60).

finisce per spostarlo verso un polo negativo dell'esercizio del potere, coincidente con il concetto di tirannide, combattuto nell'Atene democratica<sup>21</sup>.

Lo stesso può dirsi per Antigone, che è esclusivamente proiettata verso il tributo degli onori funebri nei confronti del fratello Polinice<sup>22</sup>.

Questo irrigidimento di Antigone – personaggio costruito come perfetta controparte di Creonte – è percepito da Creonte stesso come una minaccia alla salvezza della città: non solo non è opportuno onorare un nemico della città ma chi vuole onorarlo, mancando di rispettare le leggi sancite proprio per garantire il benessere della città, si configura a sua volta come nemico e come tale deve essere trattato, anche se è un parente.

Nell'intendimento di Antigone, Creonte non rinviene alcuna traccia di legittimità (anche perché la ribellione al potere costituito è portata avanti da una donna)<sup>23</sup>, tanto che il comportamento di Antigone in più di un'occasione, nella prospettiva di chi la guarda, sembra superare i limiti imposti dalla saggezza e dalla razionalità<sup>24</sup>. Proprio per questo Creonte vede in lei una minaccia per il κόσμος e individua il suo come un comportamento οὐ κατὰ κόσμον, esattamente come Antigone, in modo diametralmente opposto, vede proprio nell'atto della sepoltura di Polinice un comportamento κατὰ κόσμον, in quanto rispettoso delle prescrizioni sacre e inviolabili degli δèι<sup>25</sup>.

L'idea di una drammaturgia costruita sullo scontro tra i concetti di ordine e disordine sociale-politico-religioso sembra confermata anche dall'utilizzo di ter-

<sup>21</sup> Cfr. Pattoni (2019) che individua nei vv. 280-289 il momento in cui, a causa delle sue parole, la percezione che il coro ha di Creonte inizia a spostarsi (p. 171). Tale cambiamento sarà svelato poi dalle parole di Emone dei vv. 190-191.

<sup>22</sup> Cfr. Soph. Ant. 902-912: «[...] νῦν δέ, Πολύνεικες, τὸ σὸν / δέμας περιστέλλουσα τοιάδ' ἄρηνμαι. / Καίτοι σ' ἐγὼ τίμησα τοῖς φρονοῦσιν εὖ. / Οὐ γάρ ποτ' οὐτ' ἂν εἰ τέκνων μήτηρ ἔφυν / οὐτ' εἰ πόσις μοι κατθανὼν ἐτίηκετο, / βία πολιτῶν τόνδ' ἂν ἡρόμην πόνον. / Τίνος νόμου διὰ ταῦτα πρὸς χάριν λέγω; / πόσις μὲν ἂν μοι κατθανόντος ἄλλος ἦν, / καὶ παῖς ἀπ' ἄλλου φωτός, εἰ τοῦδ' ἤμπλακον· / μητρὸς δ' ἐν Αἰδου καὶ πατρὸς κεκευθότιον / οὐκ ἔστ' ἀδελφὸς ὅστις ἂν βλάστοι ποτέ». («E ora, Polinice, è questa la ricompensa che ricevo per averti dato sepoltura. / Eppure, a ben riflettere, ho fatto bene a onorarti: / non avrei affrontato questa prova contro la volontà dei cittadini, / per i figli, se fossi stata madre, né per lo sposo, / se lo avessero lasciato a marcire dopo morto. / Quale principio ispira queste mie parole? / Se fosse morto mio marito, avrei potuto trovarne un altro, / e se avessi perso un figlio, avrei potuto averlo da un altro uomo. / Ma adesso che mio padre e mia madre giacciono giù nell'Ade, / non potrei avere un altro fratello. / O fratello! È in nome di questo principio che ti ho onorato sopra ogni cosa», trad. it. Tonelli 2018). Sulla complessa interpretazione critica di questi versi si veda Rösler (1996).

<sup>23</sup> Come mette in evidenza Citti 1979 p. 111 e nota 6, quando arriva la prima notizia che il suo *kerygma* è stato infranto, Creonte non immagina che il colpevole possa essere una donna e infatti al v. 248 si riferisce al sospetto indicandolo come ἀνὴρ: «τί φής; τίς ἀνδρῶν ἦν ὁ τολμήσας τάδε;» (Che dici? E chi è l'uomo che ha osato compiere questi atti?).

<sup>24</sup> Agire al di là dei propri limiti è pazzia, come sottolinea Ismene ai vv. 65-68. Si vedano inoltre il dialogo tra Antigone e Ismene ai vv. 90-97; le parole del coro ai vv. 381-382 e lo scambio tra Antigone, il Coro e Creonte dei vv. 469-474. Non si dimentichino infine le chiare parole conclusive del coro dei vv. 683-684, su cui si tornerà in conclusione di questo articolo.

<sup>25</sup> Cfr. Soph. Ant. 454-455.

mini afferenti all'area semantica legata alla radice κοσμ-, che proprio nell'*Antigone* sembra costruire una trama strettamente connessa alla drammaturgia dell'opera.

Vediamo intanto le ricorrenze:

- v. 396 (κοσμοῦσα): siamo nel II episodio (vv. 384-581), a parlare è la guardia entrata in scena con Antigone e il participio è riferito a quest'ultima.
- v. 660 (ἄκοσμα), v. 677 (τοῖς κοσμουμένοις), v. 730 (τοὺς ἀκοσμοῦντας): siamo nel III episodio (vv. 631-780) e i termini ricorrono ogni volta in bocca a Creonte durante il confronto con il figlio Emone.
- v. 901 (κακόσμησα): siamo nel IV episodio (vv. 806-943) e a parlare è Antigone.

Le ricorrenze dei vv. 396 e 901, come avremo modo di vedere, sono strettamente connesse e in aperto dialogo con la differente declinazione dei termini utilizzati nelle restanti tre attestazioni, tutte pronunciate da Creonte. Questo non deve stupire, in quanto questo personaggio sin dall'inizio dell'opera ha assunto su di sé la responsabilità del ripristino e del mantenimento dell'equilibrio socio-politico della città di Tebe.

### ἄκοσμία/εὐκοσμία

Nelle opere sofoclee, la questione della rottura o dell'eventuale minaccia della rottura dell'ordine e la necessità del suo ripristino o del suo mantenimento si esprimono per lo più attraverso coppie dicotomiche, in cui uno dei due poli che si scontrano è solitamente controbilanciato da un ulteriore terzo elemento ugualmente coinvolto ma di opinione opposta: così è Odisseo rispetto ad Agamennone e Menelao (portatori del medesimo punto di vista); così è Crisotemi rispetto a Elettra e Oreste. In *Antigone* il quadro è ancora più complesso perché alla figura di Ismene, che si contrappone ad Antigone pur essendo ipotetica portatrice dei medesimi interessi, corrisponde *a contrario* la figura di Emone che si contrappone al padre Creonte. Esiste però una sottile differenza nella dinamica che si instaura all'interno dei due dialoghi: Ismene si sottrae alle richieste della sorella, preferendo non schierarsi contro il potere e quindi contro la città<sup>26</sup>; Emone cerca invece apertamente di fare ragionare il padre sul corretto esercizio del potere e sul rapporto che deve stabilirsi tra chi governa e chi è governato.

Il suo approccio al padre è rispettoso ma franco e rivela lo stato di soggezione in cui il popolo – anziani del coro compresi – si trova schiacciato rispetto alle decisioni del re.

Nel lungo discorso dei vv. 639-680, in effetti, il ragionamento portato avanti da Creonte lascia emergere tracce di quanto abbiamo sostenuto finora. Nulla conta di più se non il rispetto della γνώμη πατρός (v. 640) e non esiste cosa peggiore a cui si possa andare incontro che un «φίλος κακός» (v. 652): tale si è

<sup>26</sup> Soph. *Ant.* 78-79: «Εγὼ μὲν οὐκ ἄτιμα ποιῶμαι, τὸ δὲ / βίᾳ πολιτῶν δρᾶν ἔφυν ἀμήχανος». («Non disonoro niente./ Ma la mia natura mi impedisce di mettermi contro la città», trad. it. Tonelli 2018).



rivelata Antigone, non solo per essere andata contro un parente che è anche il suo re ma soprattutto per averlo fatto da sola, motivo che sembra rilevante nell'ottica interpretativa che stiamo seguendo. Agendo sola e non trovando il suo comportamento e le sue opinioni riscontro alcuno nel popolo, il re è legittimato a interpretare l'opposizione della nipote come un deliberato atto di insubordinazione, teso a sfidare l'autorità e pericoloso per l'equilibrio dell'intera città.

E veniamo qui al nodo del ragionamento di Creonte e al suo effettivo punto di non ritorno. La posizione di Creonte, infatti, si fa assoluta anche di fronte agli dèi<sup>27</sup>: non ha nessuna intenzione di tollerare il comportamento di Antigone ed è determinato a ucciderla. L'affermazione del v. 658, ἀλλὰ κτενῶ, è costruita nuovamente con un futuro in posizione incipitaria preceduto da un'avversativa, che sembra riproporre, in forma semplificata e per questo ancora più efficace, la formula della dichiarazione di intenti di Antigone (vv. 71-72), di cui si è già detto. Creonte non può accettare che proprio all'interno della sua stirpe serpeggi l'ἄκοσμα<sup>28</sup>, poiché il comportamento che ciascun uomo (ἄνθρω, v. 661) attua ἐν τοῖς γὰρ οἰκείοισιν diventa unità di misura per il cittadino: colui che all'interno della famiglia si rivela «χρηστός» (v. 662) si dimostrerà πόλει δίκαιος, cioè rispettoso nei confronti di δίκη e dunque della città (v. 622). Al contrario chi si muove oltre i limiti segnati e viola le leggi senza rispettarle (Ὅστις δ' ὑπερβὰς ἢ νόμους βιάζεται, v. 663) non può essere un buon cittadino poiché, mettendo in discussione le leggi e chi le emana (il re), mette in pericolo l'intera città. Sono concetti molto chiari che evidenziano come l'ἄκοσμα che Creonte non può tollerare non è semplice insubordinazione ma è quell'insubordinazione che rischia di trasformare ciò che è κατὰ κόσμον in οὐ κατὰ κόσμον. Infatti mettere in discussione gli ordini di chi governa può portare a uno stato di anarchia che per Creonte è il peggiore dei mali<sup>29</sup>. L'unica salvezza per la città è la πειθαρχία (v. 676)<sup>30</sup> e per questo motivo si devono difendere le disposizioni dell'autorità<sup>31</sup>, si deve avere riguardo verso τοῖς κοσμουμένοις<sup>32</sup>, le cose che si muovono κατὰ κόσμον e consentono di mantenere l'εὐκοσμία, garantita

<sup>27</sup> Soph. Ant. 658-659: «[...] Πρὸς ταῦτ' ἐφυμένειτω Δία / Ξύναμιον». («Invochi pure lo Zeus che protegge i vincoli di sangue», trad. it. Tonelli 2018).

<sup>28</sup> Soph. Ant. 659-660: «[...] εἰ γὰρ δὴ τὰ γ' ἐγγενὴ φύσει / ἄκοσμα θρέψω, κάρτα τοὺς ἔξω γένους». («Se lascerò vivere nell'insubordinazione un mio consanguineo, / chissà che cosa non combineranno gli estranei», trad. it. Tonelli 2018).

<sup>29</sup> Soph. Ant. 672- 676: «Ἀναρχίας δὲ μείζον οὐκ ἔστιν κακόν. / Αὕτη πόλεις ὀλλυσιν, ἥδ' ἀναστάτους / οἴκους τίθησιν· ἥδε συμμάχου δορός / τροπὰς καταρρήγνυσσι· τῶν δ' ὀρθομένων / σώζει τὰ πολλὰ σώμαθ' ἢ πειθαρχία». («Non esiste disgrazia peggiore dell'anarchia: / è questa che annienta le città, sconvolge le famiglie, / in battaglia rompe i ranghi e mette in fuga gli eserciti. / Al contrario, l'obbedienza a chi comanda salva la vita, concede la vittoria», trad. it. Tonelli 2018). Sin dall'inizio è cavalcata l'immagine della città come nave da governare, affidata, nelle parole di Creonte, prima alle cure degli dèi (vv. 162-164) e in seguito a quelle del buon comandante (vv. 715-717); cfr. Aesch. Sept. vv. 1-4. Si veda anche Soph. Ant. 994.

<sup>30</sup> «Obbedienza» (Paduano 1996; Tonelli 2018). Cfr. Aesch. Sept. 224.

<sup>31</sup> Soph. Ant. 677: «Οὕτως ἀμυντέ' ἐστὶ τοῖς κοσμουμένοις». Tonelli (2018) traduce: «Al contrario, l'obbedienza a chi comanda salva la vita, concede la vittoria».

<sup>32</sup> Xenis (2021), sch. 677a1: «(τοῖς κοσμουμένοις): τοῖς τῶν νόμων;»; 677a2 «τοῖς κοσμουμένοις: τοῖς ἀρχουσιν· Ὁμηρος· κοσμήτορε λαῶν» (con rimando a Il. 1, 16; 1, 375; 3, 236).

solo dal rispetto delle leggi. Su questo punto Creonte è irremovibile e nonostante la *captatio benevolentiae* iniziale di Emone, presto emerge il dissenso del figlio nei confronti del comportamento del padre, accompagnato dal benevolo invito a mostrarsi più elastico e guardare le cose anche da un altro punto di vista. Il figlio lo invita ad aprire gli occhi, spingendolo a osservare la stessa natura come esempio<sup>33</sup> ma Creonte non è disposto ad ascoltarlo e lo accusa di τοὺς ἀκοσμοῦντας σέβειν (v. 730). La risposta di Emone al verso successivo (si sta aprendo una sezione con andamento monostichico) sembrerebbe chiarire definitivamente il senso di quel «τοὺς ἀκοσμοῦντας»: Emone infatti dichiara di non avere alcuna intenzione di spingere chicchessia a mostrare *eusebeia* «εἰς τοὺς κακοὺς»<sup>34</sup>. Dunque, coloro che non rispettano l'ordine costituito, minando lo stato di εὐκοσμία verso cui la *polis* deve tendere, sono οἱ κακοί, espressione che non si riduce a indicare coloro che non sono di nobili natali ma proprio coloro che non sono χρηστοί, in quanto non mostrano rispetto né per la *polis* né per il proprio re, infrangendo le leggi e mancando di rispettare la patria e il proprio γένος. I κακοί sono, infatti, i nemici del padre (v. 648), chi è nemico della sua stessa stirpe (v. 652), coloro che agiscono senza tener conto del κόσμος (v. 650), da intendersi tanto come l'ordinamento vigente quanto come l'equilibrio che si ricava dalla rispettosa osservazione delle norme divine e di quelle che regolano la civile convivenza. Pertanto si configura come κακὸς Polinice, nella descrizione delle azioni che ne restituisce Creonte<sup>35</sup>, e κακὴ è esplicitamente definita Antigone (v. 651). La sua κακία consiste in un comportamento οὐ κατὰ κόσμον secondo i criteri di Creonte, in quanto contro la legge da lui emanata; tale comportamento è invece κατὰ κόσμον rispetto alla leggi non scritte che impongono di onorare i corpi dei defunti. Proprio nel senso di tali onori tributati è utilizzato il verbo κοσμέω, in riferimento alle azioni di Antigone. Per primo è usato il participio congiunto del verso 396 (è la prima attestazione all'interno dell'opera di parole appartenenti a questa radice). Il verso è contenuto nel racconto del *phylax* che ha portato Antigone in scena avendola trovata τάφον / κοσμοῦσα. Per secondo, quasi con costruzione ad anello, nell'ultima apparizione pubblica di Antigone, è usato al v. 901 l'aoristo indicativo coordinato per polisindeto con altri due verbi che scandiscono gli onori che si rendono ai morti: ἐπεὶ θανόντας αὐτόχειρ ὑμᾶς ἐγὼ / ἔλουσα κακόκομησα καπιτυμβίους / χοὰς ἔδωκα· (vv. 900-902: poiché io stessa, con le mie mani, ho lavato voi, morti, e preparato i vostri corpi e versato libagioni presso le vostre tombe). Ed è così che, con una risemantizzazione estremamente significativa, Sofocle rende chiaro il *chaos* che governa la scena: ciò che è κατὰ κόσμον per Creonte è οὐ κατὰ κόσμον per Antigone e viceversa e così κοσμεῖν è agire secondo le leggi dello stato per uno, prendersi cura dei propri defunti secondo gli ἄγραπτα κάσφαλή θεῶν νόμιμα

<sup>33</sup> Soph. Ant. 712-718, cfr. Soph. Ant. 1270.

<sup>34</sup> Soph. Ant. 731: «Οὐδ' ἂν κελεύσαιμι εὐσεβεῖν εἰς τοὺς κακοὺς». («Non esorterei nessuno a onorare chi si ribella», trad. it. Tonelli 2018).

<sup>35</sup> Cfr. Soph. Ant. 198-210.

per l'altra<sup>36</sup>. Il punto di vista sulle cose è inconciliabile ma contemporaneamente confuso. Insieme ad Antigone, anche Creonte si ritrova tra i *κακοί*, non riuscendo a comprendere che la città non appartiene a chi la governa e che i suoi comportamenti sono contro giustizia e contro gli dèi<sup>37</sup>: adesso è lui che ha superato quel limite che riteneva invalicabile, cosa che lo rende degno di biasimo. Non pensa più alla città come corpo civico, non rispetta le leggi, nella fattispecie quelle degli dèi, e pensa di potere imporre sul loro volere il proprio<sup>38</sup>.

### «Pur essendo ancora viva, discendo nell'antro dei morti»<sup>39</sup>

La confusione che attraversa l'intero impianto dell'opera, finendo con il tratteggiare una crisi senza possibilità di soluzione finale è tutta chiusa nell'ossimoro di opposti costretti a convivere. Lo abbiamo visto nel «*φίλος κακός*» del v. 652 e lo vediamo nella costante confusione tra giusto e ingiusto, opportuno e inopportuno, pio ed empio che caratterizza i personaggi che muovono le azioni all'interno dell'opera. Tutto questo finisce con l'ingenerare un totale sovvertimento del naturale ordine delle cose, poiché lo spazio destinato ai vivi e quello destinato ai morti sono confusi. Antigone si prepara a scendere viva nel mondo dei morti<sup>40</sup> mentre i brandelli del corpo di Polinice, trasportati dagli uccelli e dai cani, contaminano la città<sup>41</sup>. Vita e morte - che, come in un grande paradosso, si ammettono e si escludono reciprocamente - sono ora confuse, sovrapposte, mentre i responsabili dello stato di *chaos*, che ancora non ha trovato i suoi esiti estremi (la morte

<sup>36</sup> In relazione all'aspetto legislativo nell'*Antigone* e al concetto di giustizia si rimanda tra i tantissimi studi sull'argomento a Cerri (1976 pp. 57 ss.; 1979; 1982; 1990); Ugolini, 2000, pp. 137-156; 2011); Pattoni (2014); Stolfi (2014); Canzio (2019; 2020); Matelli (2019); Pattoni (2019); Poddighe (2019); Porro (2019); Fornaro (2020).

<sup>37</sup> Soph. Ant. 736-745: «{KP.} Ἀλλὰ γὰρ ἡ 'μοὶ χρή με τῆσδ' ἄρχειν χθονός; {AI.} Πόλις γὰρ οὐκ ἔσθ' ἦτις ἀνδρός ἔσθ' ἑνός. {KP.} Οὐ τοῦ κρατοῦντος ἡ πόλις νομίζεται; {AI.} Καλῶς ἐρήμης γ' ἂν σὺ γῆς ἀρχοῖς μόνος. / {KP.} Ὅδ', ὡς ἔοικε, τῇ γυναικὶ συμμαχεῖ. / {AI.} Εἴπερ γυνὴ σὺ σοῦ γὰρ οὐκ προκίδομαι. / {KP.} Ὡ παγκάκιστε, διὰ δίκης ἰὼν πατρί; / {AI.} Οὐ γὰρ δίκαιά σ' ἐξαμαρτάνωνθ' ὀρώ. / {KP.} Ἀμαρτάνω γὰρ τὰς ἐμὰς ἀρχὰς σέβων; / {AI.} Οὐ γὰρ σέβεις, τιμὰς γε τὰς θεῶν πατῶν» («CREONTE Dovrei dunque governare la città per conto di un altro, invece che per me? / EMONE Non c'è città che appartenga a uno solo. / CREONTE Non si ritiene forse che la città sia di chi la governa? / EMONE Saresti un buon re, ma da solo, in un deserto. / CREONTE A quanto pare costui si schiera al fianco della donna. / EMONE Se la donna sei tu: sei tu che mi stai a cuore. / CREONTE Sciagurato, stai facendo il processo a tuo padre? / EMONE Perché mi accorgo che offendi la giustizia. / CREONTE La offendo, se onoro le mie prerogative? / EMONE Non le onori, se calpesti quelle degli dei», trad. it. Tonelli 2018).

<sup>38</sup> Cfr. Soph. Ant. 663-665: «Ὅστις δ' ὑπερβάς ἡ νόμους βιάζεται, / ἢ τοῦπινάσσειν τοῖς κρατοῦσιν ἐννοεῖ, / οὐκ ἔστ' ἐπαίνου τοῦτον ἐξ ἐμοῦ τυχεῖν» («Ma chi varca il limite, e oltraggia le leggi, / e vuole dare ordini a chi governa, / non avrà mai il mio elogio», trad. it. Tonelli 2018).

<sup>39</sup> Cfr. Soph. Ant. 920: «Ὡς' εἰς θανόντων ἔρχομαι κατασκαφάς». («Discendo viva agli antri dei morti», trad. it. Tonelli 2018).

<sup>40</sup> Cfr. Soph. Ant. 806-816; 821-822; 844-852; 876-882; 891-899; 919-921. Per il rapporto tra Antigone e Ade cfr. Bultmann (1952); Cerri (1990); Zeitlin (1990, pp. 150-152); Bonazzi (2010, pp. 216-218); Matelli (2019, partic. pp. 102-103).

<sup>41</sup> Cfr. Soph. Ant. 1015-1018.

di Antigone, la morte di Emone, la morte di Euridice), rientrano ormai tra coloro che dovrebbero essere spinti fuori dal cerchio che stringe la città e definisce il buon cittadino, secondo quanto oscuramente preannunciato dal coro nell'antistrofe conclusiva del I stasimo<sup>42</sup>:

Σοφόν τι τὸ μηχανόεν  
τέχνας ὑπὲρ ἐλπίδ' ἔχων  
τοτὲ μὲν κακόν, ἄλλοτ' ἐπ' ἐσθλὸν ἔρπει·  
νόμους παρείρων χθονὸς  
θεῶν τ' ἔνορκον δίκαν  
ὑψίπολις· ἄπολις ὅτῳ τὸ μὴ καλὸν  
ξύνεστι τόλμας χάριν.  
Μήτ' ἐμοὶ παρέστιος  
γένοιτο μήτ' ἴσον φρονῶν  
ὅς τάδ' ἔρδοι.

Oltre ogni speranza  
signoreggia l'intelligenza  
che escogita risorse,  
e inclina ora al male, ora al bene:  
e si innalza nella città  
quando serba rispetto per le leggi  
e per la giustizia giurata nel nome degli dei.  
Ma è fuori dalla città  
chi frequenta il male  
per compiacere la sua audacia temeraria.  
Stia lontano dal mio focolare,  
stia lontano dalla mia amicizia,  
colui che agisce in questo modo.  
(vv. 365-375, trad. it. Tonelli 2018)

Così anche ὑψίπολις e ἄπολις - ossimoricamente vicini nel verso ma irrimediabilmente separati da un punto in alto - si invertono, si confondono, continuando a contaminare lo spazio civile e politico, come sta facendo la contiguità, la sovrapposizione di vita e morte. Di fronte a questa confusione la città è bloccata, non può riattivare le proprie pratiche e questo perché la morte di uno dei membri della comunità crea una crisi interna, generata dalla mancanza di un elemento che occupava un posto specifico nel quadro dei meccanismi sociali stabiliti. La possibilità di risolvere questa crisi è legata al fatto che la comunità riesca a esprimere il proprio lutto, possa processarlo attraverso l'atto rituale<sup>43</sup> che consente alla comunità di elaborare l'entità della perdita che ha subito (sia dal punto di vista pubblico che privato) e di consegnare a uno spazio altro, fuori dalla vita ma non fuori dal ricordo, l'estinto. La mancata celebrazione del morto rompe il cerchio circoscritto

<sup>42</sup> Cfr. Cerri (1976, pp. 64-66).

<sup>43</sup> Sul tema di morte e sepoltura cfr. Gnoli, Vernant (1990), Sourvinou-Inwood (1996). Per il concetto di crisi generata dalla morte di un membro della comunità, si veda De Martino (1958).

che raccoglie e definisce la comunità e spalanca una porta su un mondo negativo, in quanto sconosciuto e inaccessibile ai vivi<sup>44</sup>.

In particolare, nelle prime due tragedie sofoclee a noi pervenute interamente, *Aiace* e *Antigone*, il sovvertimento dell'ordine, rappresentato da Sofocle attraverso il conflitto tra opposte tensioni specchio di diverse urgenze, si esprime per mezzo della questione della sepoltura di un soggetto che rappresenta o ha rappresentato una minaccia all'ordine o la causa di un disordine riassetato con fatica. La discussione intorno alla sepoltura in questi casi diventa prioritaria, in quanto unica possibilità di mediazione di interessi pubblici e privati differenti. Tale problema si configura diversamente di volta in volta (per Polinice, per Aiace, per Edipo nell'*Edipo a Colono*), dipingendo un rapporto tra vita e morte, individuo e cittadino, cittadino e corpo politico che sta alla base della riflessione del V secolo e di cui in certa misura i pochi testi superstiti dell'opera di Sofocle sono testimoni. I quattro casi citati a titolo di esempio presentano certamente delle analogie che passano attraverso delle importanti differenze<sup>45</sup> ma in tutti l'unico modo di ripristinare una situazione di benessere sta nel porre fine alla contaminazione attraverso l'espulsione di chi è contaminato. Così Aiace si toglie la vita ma poi il suo corpo non può rimanere insepolto; Edipo abbandona Tebe nell'*Edipo re* per liberarla dal miasma; Teseo media per accogliere il corpo di Edipo che sarà foriero di benedizioni per la terra che lo ospiterà (la 'democratica' Atene in cui è ambientato *Edipo a Colono*). Allo stesso modo Antigone lotta per onorare il corpo del fratello Polinice che, rimasto insepolto, contamina con la sua carne priva di vita la città.

Nei vv. 1348-1353 dell'epilogo, il Coro identifica il benessere di una città con la capacità di φρονεῖν dei suoi cittadini, richiamando in qualche misura quanto detto da Emone al padre ai vv. 683-684: «Πάτερ, θεοὶ φύουσιν ἀνθρώποις φρένας / πάντων ὅς' ἐστὶ κτημάτων ὑπέρτατον»<sup>46</sup>. Le successive parole di Creonte, secondo cui Emone non è in grado di giudicare la correttezza del suo ragionamento, sembrano suggerire che la capacità di ragionare stia nell'accettare che non esiste un solo modo di interpretare la realtà. Ciò significa che è necessario non oltrepassare il limite fissato dagli dèi, offendendoli nel ritenere di poter essere depositari di quella sola verità che soltanto il divino può penetrare.<sup>47</sup> Pertanto di fronte a pensieri forti e opposti a quello che un cittadino, e soprattutto chi governa, può portare avanti, bisogna avere l'elasticità di comprendere qual è il punto medio in cui τὸ

<sup>44</sup> Tale mondo deve rimanere fermamente separato da quello di chi è in vita: il mondo dei morti e il mondo dei vivi devono essere divisi, ogni volta che c'è un tentativo di contatto, una discesa agli Inferi, ci sono dei passaggi rituali che è necessario praticare e questi passaggi vedono quasi sempre i vivi che scendono nel mondo dei morti per poi ritornare. Non accade quasi mai il contrario (cito solo a titolo di esempio il caso di Alceste in Euripide o, in termini profondamente diversi, quello di Eschilo nelle *Rane* di Aristofane).

<sup>45</sup> Situazione, ambientazione, dinamica tra il soggetto latore di disordine e la comunità, funzione dei personaggi all'interno del contesto di provenienza.

<sup>46</sup> «Padre, è la riflessione, tra tutti, il dono più sublime che gli dei abbiano generato negli umani» (trad. it. Tonelli 2018).

<sup>47</sup> Si vedano le numerose imprecazioni di Creonte nel testo dell'*Antigone* e lo scontro con Tiresia nel quinto episodio.

φρονεῖν diventa τὸ εὐφρονεῖν. Questo sembrerebbe configurarsi in un processo non soltanto di autoconsapevolezza - che per Creonte arriva tardi proprio come sarà per Edipo nell'*Edipo re* - ma anche e soprattutto nell'assunzione dell'istituto della mediazione come strumento di risoluzione del conflitto: così l'intervento di Odisseo nel finale dell'*Aiace* e quello di Teseo nell'*Edipo a Colono*. Soltanto eliminando la fonte della contaminazione del tessuto politico-sociale (solo dopo aver tentato di sanarla secondo le procedure stabilite) e ripristinando il rispetto per gli dèi e la comunità tutta, sarà possibile ribaltare la nave e riportarla a navigare dritta.

## Bibliografia

- Beltrametti, A. (2011). *La storia sulla scena. Quello che gli storici antichi non hanno raccontato*. Roma: Carocci.
- Benveniste, E. (1969). *Le vocabulaire des institutions indo-européennes* (voll. I-II). Torino: Einaudi.
- Bigliazzi S., Lupi, F., & Ugolini, G. (A cura di) (2018). *Συναγωνίζεσθαι. Studies in Honour of Guido Avezzi. Skenè Studies*, 1, 1.
- Bino, C.M. (2018). "Aiuterai questa mia mano?" Antigone allo specchio di Ismene. In C.M. Bino (A cura di). *SCENE. Saggi sul teatro tra testi, sguardi e attori* (pp. 9-32). Milano: EDUCatt.
- Bonazzi, M. (2010). Antigone contro il sofista. In A. Costazza (A cura di), *La filosofia a teatro* (pp. 205-222). Milano: Cisalpino.
- Bultmann, R. (1952). Polis und Hades in der Antigone des Sophokles. In R. Bultmann, *Glauben und Verstehen. 102 Gesammelte Aufsätze* (Band II, pp. 20-31). Mohr, Tübingen. [tr. it. Rizzi, A. (2001). *Polis e Ade nell'Antigone di Sofocle*. In P. Montani (A cura di), *Hegel, Kierkegaard, Hölderlin, Heidegger, Bultmann. Antigone e la Filosofia* (pp. 215-226). Roma: Donzelli].
- Camerotto, A., & Pontani, F. (A cura di). (2020). *DIKE ovvero della giustizia tra l'Olimpo e la terra*. Milano-Udine: Mimesis.
- Canzio, G. (2019). La 'Dike' degli antichi e la 'Giustizia' dei moderni: «Edipo re» e «Antigone». In G. Forti, & A. Provera (A cura di), *Mito e narrazioni della giustizia nel mondo greco* (pp. 67-76). Milano: Vita e Pensiero.
- Canzio, G. (2020). Leggi, giustizia e mito in *Edipo re* e in *Antigone*. In A. Camerotto, & F. Pontani (A cura di), *DIKE ovvero della giustizia tra l'Olimpo e la terra* (pp. 101-106). Milano-Udine: Mimesis.
- Cao, C., Cinquegrani, A., Sbrojavacca, E., & Tabaglio, V. (Eds.) (2017). *Maschere del tragico, Between*, VII.14.
- Cartledge, P. (1998). *Introduction: defining a kosmos*. In P. Cartledge, P. Millett, & S. von Reden (Eds.), *Kosmos. Essays in order, conflict and community in classical Athens* (pp. 1-13). New York: Cambridge University Press.
- Cartledge, P., Millett, P., von Reden, S. (Eds.) (1998). *Kosmos. Essays in order, conflict and community in classical Athens*. New York: Cambridge University Press.
- Catenacci (2009). Tra eversione e fondazione. La tirannide nella Grecia arcaica e classica. In G. Urso (A cura di), *Ordine e sovversione nel mondo greco e romano. Atti del convegno internazionale Cividale del Friuli, 25-27 settembre 2008* (pp. 13-38). Pisa: Edizioni ETS.
- Catrambone, C. (2023). *Evils Full of atē: Sophocles, Antigone 1-6. Lexis*, 41 (n.s.), 1, 7-34.
- Cerri, G. (1976). *Il linguaggio politico nel Prometeo incatenato di Eschilo. Saggio di semantica*. Roma: Edizioni dell'Ateneo.
- Cerri, G. (1979). *Legislazione orale e tragedia greca*. Napoli: Liguori.
- Cerri, G. (1982). Antigone, Creonte e l'idea della tirannide nell'Atene del V secolo (Alcune tesi di V. Di Benedetto), *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, n.s., 10, 137- 155.
- Cerri, G. (1990). *Ideologia funeraria nell'Antigone di Sofocle*. In G. Gnoli, & J.-P. Vernant (Eds.), *La mort, les morts dans les sociétés anciennes*. Nouvelle édition [en ligne]. Paris: Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1990 (généré le 17 août 2017). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/editionsmsh/7718>>.

- Cerri, G. (2010). Il significato dell'espressione 'leggi non scritte' nell'Atene del V secolo a.C.: formula polivalente o rinvio ad un corpus giuridico di tradizione orale? *Mediterraneo Antico*, 13(1-2), 139-146.
- Cerri, G. (2018). Antigone, Ismene e sepoltura di Polinice: protostoria di un mito. In S. Bigliuzzi, F. Lupi, & G. Ugolini (A cura di), *Συναγωνίζεσθαι. Studies in Honour of Guido Avezù* (pp. 219-236). *Skenè Studies*, 1, 1.
- Citti, V. (1979). *Tragedia e lotta di classe in Grecia*. Napoli: Liguori.
- Coudry, M., & Schettino, M. T. (Eds.) (2020). *Enjeux interculturels de l'utopie politique dans l'Antiquité gréco-romaine. Seconde partie. Études lexicales*. Alessandria: Edizioni dell'Orso.
- Dawe, R. D. (1996). *Sophoclis Antigone*. Lipsia: Teubner.
- De Martino, E. (1958). *Morte e pianto rituale*. Torino: Edizioni Scientifiche Einaudi.
- du Sablon, V. (2012). Sur le sens de la formule κατὰ κόσμον chez Homère. *Revue des Études Grecques*, 125(2), 365-395.
- Faraguna, M. (2020). *Kosmos ed eukosmia* da Solone ad Aristotele. In M. Coudry, & M. T. Schettino (Eds.), *Enjeux interculturels de l'utopie politique dans l'Antiquité gréco-romaine. Seconde partie. Études lexicales* (pp. 441-556). Alessandria: Edizioni dell'Orso.
- Finkelberg, A. (1998). On the History of the Greek κόσμος. *Harvard Studies in Classical Philology*, 98, 103-136.
- Finley, M. I. (1983). *Politics in the Ancient World*. London, New York: Cambridge University Press.
- Fornaro, S. (2017). *Il disordine di Antigone*. In C. Cao, A. Cinquegrani, E. Sbrojavacca, & V. Tabaglio (Eds.), *Maschere del tragico, Between*, VII.14. Disponibile in <http://www.betweenjournal.it/>.
- Fornaro, S. (2020). Un doloroso amore: la giustizia per i morti dall'Iliade all'Antigone. In A. Camerotto, & F. Pontani (A cura di), *DIKE ovvero della giustizia tra l'Olimpo e la terra* (pp. 35-48). Milano-Udine: Mimesis.
- Forti, G., Provera, A. (A cura di). (2019). *Mito e narrazioni della giustizia nel mondo greco*. Milano: Vita e Pensiero.
- Giordano, M. (2014). Perché ad Atene cessarono le vendette? Dal sistema della vendetta al sistema della pena. In A. Gostoli, & R. Velardi (A cura di), *Mythologein: mito e forme di discorso nel mondo antico. Studi in onore di G. Cerri* pp. (464-474). Pisa-Roma: Fabrizio Serra Editore.
- Gnoli, G., & Vernant, J.-P. (Eds.). *La mort, les morts dans les sociétés anciennes*. Nouvelle édition [en ligne]. Paris: Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1990 (généré le 17 août 2017). Disponibile in <http://books.openedition.org/editionsmsh/7718>.
- Greco, G. (2011). *Αντάδελφος nell'Antigone di Sofocle*. *Annali Online Lettere - Ferrara*, 1-2, 342-354.
- Lloyd-Jones, H., & Wilson, N.G. (1990). *Sophoclis Fabulae*. Oxford: Oxford University Press.
- Lanza, D. (1977). *Il tiranno e il suo pubblico*. Torino: Einaudi.
- Matelli, E. (2019). *Il nesso tra verità e giustizia alle origini della retorica greca*. In G. Forti, & A. Provera (A cura di), *Mito e narrazioni della giustizia nel mondo greco* (pp. 77-108). Milano: Vita e Pensiero.
- Nicolai, R. (2018). Perché Edipo è chiamato τύραννος? Riflessioni sull'Edipo re come tragedia del potere. In S. Bigliuzzi, F. Lupi, & G. Ugolini (A cura di), *Συναγωνίζεσθαι. Studies in Honour of Guido Avezù* (pp. 251-276). *Skenè Studies*, 1, 1.
- Paduano, G. (A cura di). (1996). *Tragedia e frammenti di Sofocle* (voll. I e II., II ed.). Torino: UTET.
- Pattoni, M. P. (2014). L'Antigone di Sofocle: il testo e le sue interpretazioni. In A. Sérgio, *Antigone* (pp. 5-26). Milano: EDUCatt, Milano.
- Pattoni, M. P. (2019). *La giustizia di Antigone, le ragioni di Creonte: da Sofocle alle rivisitazioni novecentesche del mito*. In G. Forti, & A. Provera (A cura di), *Mito e narrazioni della giustizia nel mondo greco* (pp. 169-191). Milano: Vita e Pensiero.
- Poddighe, E. (2019). *Agraphoi nomoi e politeia* nel discorso funebre di Pericle. *Dike*, 22, 3-80.
- Porro, A. (2019). *Il giusto e la legge nell'«Antigone» di Sofocle e nel «Critone» di Platone*. In G. Forti, & A. Provera (A cura di), *Mito e narrazioni della giustizia nel mondo greco* (pp. 43-56). Milano: Vita e Pensiero.
- Rösler, W. (1996). Die Frage der Echtheit von Sophokles, Antigone 904-20 und die politische Funktion der attischen Tragödie. In A. H. Sommerstein, S. Halliwell, J. Henderson, & B. Zimmermann (Eds.), *Tragedy, Comedy and the Polis. Papers from the Greek Drama Conference, Nottingham, 18-20 July 1990* (pp. 81-100). Bari: Levante Edizioni.



- Sourvinou-Inwood, C. (1996). *'Reading' Greek Death. To the End of the Classical Period*. Oxford: Clarendon Press.
- Stolfi, E. (2014). Dualità nomiche. *Dike*, 17, 101-119.
- Susanetti, D. (2011). *Vecchio e nuovo nelle dinamiche tragiche del politico*. In A. Beltrametti, *La storia sulla scena. Quello che gli storici antichi non hanno raccontato* (pp. 71-86). Roma: Carocci.
- Tonelli, A. (A cura di). (2018). *Eschilo Sofocle Euripide. Tutte le tragedie*. Firenze-Milano: Bompiani.
- Tosi, R. (2018). *Creonte e il potere che rivela l'uomo (Soph. Ant. 175-7)*. In S. Bigliazzi, F. Lupi, & G. Ugolini (A cura di), *Συναγωνίζεσθαι. Studies in Honour of Guido Avezzi* (pp. 237-249). *Skenè Studies*, 1, 1.
- Ugolini, G. (2000). *Sofocle e Atene. Vita politica e attività teatrale nella Grecia classica*. Roma: Carocci.
- Ugolini, G. (2011). *Il tema delle leggi non scritte nella drammaturgia sofoclea*. In A. Beltrametti, *La storia sulla scena. Quello che gli storici antichi non hanno raccontato* (pp. 187-212). Roma: Carocci.
- Vernant, J.-P. & Vidal-Naquet, P. (1976). *Mito e tragedia nell'antica Grecia*. Torino: Einaudi.
- von Raden, S. (1998). The well-ordered polis: topographies or civic space. In P. Cartledge, P. Millett, & S. von Reden (Eds.), *Kosmos. Essays in order, conflict and community in classical Athens* (pp. 170-190). New York: Cambridge University Press.
- Xenis, G.A. (Ed.) (2021). *Scholia vetera in Sophoclis Antigonam*. In K. Alpers, & I. C. Cunningham (Hrsgg.), *Sammlung griechischer und lateinischer Grammatiker (SGLG)*, 20, Berlin-Boston: De Gruyter.
- Zeitlin, F.I. (1990). *Playing the Other: Theater, Theatricality, and the Feminine in Greek Drama*. In J. J. Winkler, & F. I. Zeitlin, *Athenian Drama in Its Social Context* (pp. 63-97). Princeton: Princeton University Press.

## Abstract

L'articolo indaga il modo di Sofocle di registrare e riproporre in tragedia le tensioni sociali che attraversarono l'Atene del V. sec. a.C., attraverso un'analisi preliminare condotta sull'*Antigone*. La riflessione si concentra sull'idea di ordine e disordine all'interno dell'opera, riflettendo sull'uso di termini dalla radice κοσμ- e sul loro significato nei contesti in cui Sofocle li impiega all'interno dell'opera, cercando di comprendere quanto la scelta di questi lemmi abbia rilevanza drammaturgica all'interno del dramma. Ne risulta la possibilità di individuare quali sono i comportamenti κατὰ κόσμον e οὐ κατὰ κόσμον, evidenziando come gli intenti dei personaggi in conflitto tra loro riflettano le dinamiche di tensione politico-sociale pronte a rivoluzionare l'ordine stabilito (*kosmos*) e trasformarlo in disordine (*akosmia*). L'equilibrio socio-politico risulta realizzabile solo nel rispetto delle divinità e nel costante tentativo di composizione degli interessi dei singoli, in quanto parte di una comunità, e di mediazione tra i residui della cultura arcaica di matrice aristocratica e il nuovo indirizzo democratico della *polis* ateniese.

## Abstract

The article investigates how Sophocles recorded and reinterpreted the social tensions that traversed 5th century B.C. Athens in his tragedies, through a preliminary analysis conducted on *Antigone*. The reflection focuses on the idea of order and disorder, examining the use of terms derived from κοσμ- and their meaning in the contexts in which Sophocles used them within the play, aiming to understand the dramaturgical relevance of these terms within the drama. This results in the possibility of identifying behaviors κατὰ κόσμον and οὐ κατὰ κόσμον, highlighting how the intentions of the characters in conflict reflect the dynamics of political-social tension ready to revolutionize the established order (*kosmos*) and transform it into disorder (*akosmia*). Socio-political equilibrium is achievable only by respecting the deities and through the constant attempt to reconcile the interests of individuals, as part of a community, and to mediate between the remnants of the aristocratic archaic culture and the new democratic direction of the Athenian *polis*.



## Antígona. Uma fissura no discurso e na cidade

Antigone. A fissure in the logos and in the city

Maria Mafalda Viana

maria.viana@campus.ul.pt

ORCID: 0000-0001-5176-7023

Palavras-chave: Antígona, Sófocles, lei, cidade, logos, fissura.

Keywords: Antigone, Sophocles, law, city, logos, fissure.

A tragédia *Antígona*, enquadrável, como outras, numa ideia genérica de teatro que equaciona assuntos de Estado, vai mostrando gradualmente como a Creonte importaria estar consciente de que política e ética não devem andar separadas na hora de decidir. Este seria o erro da personagem que, todavia, com legitimidade, representa a boa ordem e preservação do «edifício» da cidade. Com um pendor mais complexo, porém, o enunciado sofocliano parece ir sugerindo com igual ritmo gradativo o que pode ser uma falha tanto da cidade quanto da mente humana (e seu λόγος) que a erige e defende as leis que a constituem.

Em diálogo com Antígona, depois de ela obstinadamente afirmar perante Creonte tanto o seu acto de ter sepultado o irmão quanto o facto de estar ciente de que tinha sido decretada a proibição de o fazer, diz-lhe o soberano:

– E ousaste passar por cima destas leis?<sup>1</sup>

A isto, a moça responde:

– É que a mim não foi Zeus que as anunciou, nem a Justiça (Δίκη) que habita com os deuses subterrâneos instituiu tais leis entre os homens.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Sófocles, *Antígona*, 449: Κῶ. Καὶ δῆτ' ἐτόλμας τούσδ' ὑπερβαίνειν νόμους; (para todas as citações de texto grego, que aqui traduzo, uso a edição de texto grego de Lloyd-Jones e Wilson (Sophocles, 1990).

<sup>2</sup> Sófocles, *Antígona*, 450-452: Ἄν. οὐ γὰρ τί μοι Ζεὺς ἦν ὁ κηρύξας τάδε / οὐδ' ἡ ξύνουκος τῶν κάτω θεῶν Δίκη / τοιούσδ' ἐν ἀνθρώποισιν ὥρισεν νόμους.

No cruzamento das duas falas fica equacionado o primeiro degrau de um problema insolúvel que tem tido várias apresentações com diferenças de maior ou menor grau<sup>3</sup>.

Com efeito, apesar de uma aparente lisura isenta de problema, a questão sobre a qual se levanta o véu não será porventura assim tão simples quanto possam os versos sugerir numa primeira leitura. Na verdade, a palavra νόμος não é usada apenas por Creonte, mas também aquela assombrosa filha de Édipo a inclui no seu discurso de defesa daquilo em cujo nome ela age. Relativamente a este ponto do texto (vv. 449-452), contra esta ideia, poder-se-ia dizer que na fala de Antígona o uso de νόμος é ainda relativo às leis de Creonte, portanto as leis devidamente estabelecidas da cidade. Em todo o caso, a sua fala pressupõe que haverá outros νόμοι, esses provenientes de uma outra esfera que não a do νόμος construído pelos humanos, ainda que naturalmente podendo aqueles ser entendidos como um prolongamento dessa dimensão à imagem da qual seriam construídos. Se a heroína diz que esses νόμοι não foi Zeus que os anunciou, isso permite supor que algum νόμος poderia aquele deus representar. Assim sendo, o emprego de νόμος por parte de Antígona seria o de um termo com um valor porventura próximo do hesiódico<sup>4</sup>, onde νόμος corresponde a um sentido da lei entendida como uma emanção ou prolongamento da lei divina.

Além de Hesíodo, também Heraclito<sup>5</sup> ou mesmo ainda Ésquilo compreende este sentido da lei enquanto emanção, reflexo ou mesmo imitação da lei divina. Nas *Suplicantes*, refere-se o coro justamente ao antigo νόμος de Zeus que regula

<sup>3</sup> Maior relevo, porventura porque clara no enunciado grego, tem tido a ideia de que este apresenta um confronto entre o interesse do Estado (e sua lei) e o interesse da esfera privada, também ele enunciado mediante o termo νόμος. Numa configuração não muito diferente do problema, o texto equaciona um conflito entre o νόμος humano e da cidade, garantido por Creonte, e o νόμος divino, defendido por Antígona, que em nome dos deuses subterrâneos deseja sepultar o irmão. Nestes enquadramentos genéricos, podemos ver uma leitura como a de Trindade Santos, mediante a qual «ambos os heróis pecam. Creonte, contra os deuses; Antígona, contra a cidade». Deste modo, «os deuses, que punem Creonte e ignoram Antígona, são completamente indiferentes ao humano» (Santos, 2000, p. 86).

<sup>4</sup> Poderá ser exemplo disso a sua ocorrência em *Teogonia*, 66, onde se enquadra na oração [...] πάντων τε νόμους καὶ ἡθεα κεδνὰ / ἀθανάτων κλείουσιν [...]: «glorificam as leis e prudentes costumes de todos os deuses» (*Teogonia* 66-67). Na sua edição com comentário, West (Hesiod, 1997, p. 78) usa o termo inglês «ordinance» para esclarecer este sentido de νόμος. Como quer que o interpretemos, o seu uso está enquadrado na esfera dos deuses.

<sup>5</sup> Cf. e. g. Heraclito 114 (Kirk): [...] τρέφονται γὰρ πάντες οἱ ἀνθρώπειοι νόμοι ὑπὸ ἐνὸς θεοῦ (pois todas as leis humanas se alimentam de uma só, da divindade). Porventura também neste sentido se referiria Píndaro a um νόμος enquanto ὁ πάντων βασιλεὺς θνατῶν καὶ ἀθανάτων, expressão que integra o seu controverso fragmento 169 a (Maehler: Pindarvs, 1989). Um espírito não distante destes fragmentos estaria marcado, já bem depois de Sófocles, no *Hino a Zeus de Cleantes*, que, com razoável probabilidade, teria conhecido os textos daqueles seus antecessores: οὐτ' ἐσορῶσι θεοῦ κοινὸν νόμον, οὔτε κλύουσιν, / ὧ κεν πειθόμενοι σὺν νῶ βίον ἐσθλὸν ἔχοιεν

o destino. Esta é a lei que regula a cidade que será bem administrada ou conduzida (Ésquilo, *Suplicantes*, 670: εὖ νέμοιτο)<sup>6</sup>, digamos assim.

Vistas as coisas neste enquadramento, o texto de Sófocles parece poder equacionar uma dúvida sobre como entender o que parecia ser a óbvia vantagem dos tempos modernos que vivia. O problema para os homens é agora, como, na esteira prévia do importante helenista Bernard Knox<sup>7</sup>, observava há décadas Trindade Santos, situado na esfera da cidade<sup>8</sup>. O texto da *Antígona* é complexo. Seria fácil, por outro lado, entendermos que então o poeta simplesmente condenaria a atitude de Creonte. No entanto, não fica muito claro o que é que se pode incluir dentro das fronteiras do termo conforme ele é usado por Creonte e em cujo âmbito surge o seu decreto. Realmente, também o édito de Creonte é promulgado em nome dos deuses patronos da cidade. O soberano não age tanto contra Polinices, mas visa sobretudo proteger a πόλις. Na verdade, a acusação que pesa sobre este filho de Édipo é também de impiedade. O irmão de Antígona pretendeu destruir a terra de seus pais, bem como os deuses da sua linhagem (*Antígona* 198-200)<sup>9</sup>:

– [...] falo de Polinices,  
aquele que, ao regressar, quis, com o fogo,  
queimar a terra dos pais e os deuses da mesma estirpe

Nem sempre é fácil entendermos qual é o espírito de um texto. Julgo que o enunciado sofocliano porventura não apresentará uma estrita condenação de Creonte, cuja figura seria assim esboçada como sendo próxima de nós em humanidade e carne e osso, de modo a que pudesse ser julgada por uma acção entendida como injusta. É certo que, no fim, o herói reconhece o seu erro de pensamento e de acção. Não obstante, a meu ver, a sua figura parece ter um pouco de uma personagem de cartão, por assim dizer, de modo a poder o poeta equacionar o problema de como acomodar o saber dos novos tempos e um νόμος novo de novos governantes, uma lei que efectivamente se desejaria poder pôr todos, ricos e pobres, em plano de igualdade, conforme dali por não muito tempo, qualquer

<sup>6</sup> Cf. Ésquilo, *Suplicantes*, 670-673: τὰς πόλις εὖ νέμοιτο / Ζῆνα μέγαν σεβόντων, / τὸν Ξένιον δ' ὑπερτάτως, / ὃς πολιῶ νόμῳ αἴσαν ὀρθοῖ.

<sup>7</sup> Knox, 1964, pp. 62-116. Mostra Knox que o choque entre Antígona e Creonte é muito mais do que um confronto entre o verdadeiro herói e o falso. A visão prevalecente é a de um confronto entre o ponto de vista religioso e o político, situados respectivamente em Antígona e em Creonte. Esta visão, porém, observa ainda Knox, é muito simplificada. Na verdade, o desafio de Antígona à cidade é tanto religioso como político; por outro lado, a resolução de Creonte resulta também de uma convicção religiosa, além da política (vide Knox, 1964, p. 75).

<sup>8</sup> Cf. Santos, 2000, p. 85: «Para os homens, para quem a maldição é já antiga, os deuses não constituem um problema novo: a cidade é que passa a ser o problema».

<sup>9</sup> Sófocles, *Antígona*, 198-200: [...] Πολυνείκη λέγω, / ὃς γῆν πατρῶαν καὶ θεοὺς τοὺς ἐγγενεῖς / φυγὰς κατελθὼν ἠθέλησε μὲν πυρὶ

que tenha sido a sua construção, apareceria, em todo o caso, equacionado nas *Suplicantes* de Eurípides<sup>10</sup>.

Sem dúvida, simpatizamos com a luta de Antígona e com o seu argumento e seríamos todos insensíveis se, a bem da preservação da πόλις, ignorássemos a prioridade de dar sepultura a um homem, por muito prejudicial que a sua acção tivesse sido para com o Estado, para mais um que ensaiava a sua nova vida democrática. O problema está em que também não há como iludir que no texto das suas falas é em nome de um sentido do νόμος oposto ao novo édito de Creonte que ela defende o irmão, quer o entendamos simplesmente como uma defesa do interesse privado face ao público, quer vejamos nele a defesa de leis não escritas e dos deuses.

Porventura não muito longe do texto da *Antígona*, também no *Prometeu Agrilhado* se pode observar qualquer coisa de análogo. O Titã, filho de Jápeto (um dos irmãos de Cronos) e primo direito de Zeus, que contra ele se insurge, castigando-o por um acto passível de ser entendido como algo revolucionário, age, na verdade, em nome de qualquer coisa que se opõe justamente aos novos deuses que o Titã não teme, como mostram bem as suas palavras (*Prometeu*, 959-961)<sup>11</sup>:

[...] Acaso te pareço  
eu assustado com alguma coisa ou temer os novos deuses?  
Muito me aparto disso tudo. [...]

Esperaríamos porventura que todos estes agissem em nome de uma lei que claramente representasse uma ordem de novos deuses e poderes, um pouco como nas *Euménides* de Ésquilo aparece a jovem Atena a cortar o nó do conflito que se tornara insolúvel, dando assim início a uma nova ordem e novo entendimento da Δίκη que condena a justiça de sangue. Mas mesmo aqui, e é isso que me parece extraordinário no texto de Ésquilo, a deusa convida as deusas antigas – as Erínias – a entrarem na nova ordem que está a ser inaugurada, reconhecendo, ela uma deusa de μήτις privilegiada, o saber não desprezível que também aquelas velhas deusas detêm:

Compartilho da tua disposição, pois és mais velha  
E na verdade tu és bem mais sábia do que eu,

<sup>10</sup> Refiro-ma a Eurípides, *Suplicantes*, 399-405; 433-434, em particular. Aqui um arauto pergunta a Teseu pelo τύραννος da cidade, ao que este lhe responde que ele se engana ao procurar aquela figura, já que ali não manda um só homem, mas esta é uma cidade livre (ἐλευθέρα πόλις: 405); um pouco mais adiante, Teseu refere-se especificamente às leis escritas que permitem tratar por igual o rico e o pobre: *Suplicantes*, 433-434: γεγραμμένων δὲ τῶν νόμων ὃ τ' ἄσθενης / ὃ πλούσιός τε τὴν δίκην ἴσῃν ἔχει («sendo as leis escritas, têm o fraco e o rico justiça igual»). Qualquer que tenha sido o contexto em que esta obra foi composta e independentemente das críticas que possa merecer quanto à sua construção – para o que terá sido decisiva, desde 1809, a apreciação de A. W. Schlegel segundo a qual o sucesso das *Suplicantes* (e dos *Heraclidas*) não se deve senão ao seu elogio aos atenienses (Schlegel, 1965, pp. 139-140) – é significativa a afirmação nas *Suplicantes*, 433-434.

<sup>11</sup> Ésquilo, *Prometeu Agrilhado*, 959-961: μή τί σοι δοκῶ / ταρβεῖν ὑποπτήσσειν τε τοὺς νέους θεούς; / πολλοῦ γε καὶ τοῦ παντός ἐλλείπω [...].

Mas também Zeus me concedeu pensar bem. (*Euménides*, 848-850)<sup>12</sup>

De facto, ao lembrar que o próprio Zeus se preocupa com a sorte de um pai e simultaneamente agrilhou o velho pai Cronos, a antiga deusa interpela Apolo com uma pergunta muito significativa:

Como é que dizes estas coisas em contradição com aquelas? (*Euménides*, 642)<sup>13</sup>

A pergunta fica sem resposta. Na verdade, o que está em causa não será uma decisão definitiva sobre o acerto de uma perspectiva em detrimento de outra ou vice-versa, nem mesmo no argumento das Erínias há qualquer avaliação sobre a justiça daquele acto de Zeus. O que parece estar em causa é apontar a falibilidade de qualquer uma das decisões, bem como, posteriormente, a atribuição do justo saber a cada uma das deusas.

Com a aparente *digressio* pretendo sugerir o que pode ser também um pouco o caminho para o espírito do texto sofocliano da *Antígona* e poderá ser visível, de forma mais alargada, no *Rei Édipo*. De facto, como o próprio até reconhece no fim, a acção de Creonte foi imponderada. Não obstante, parece ser também o espírito do texto equacionar de tal modo o problema que se mostra o que de problemático pode haver no νόμος da cidade e portanto no λόγος e na mente (φρόνη), espírito e inteligência humana e triunfante que, a estes novos tempos, a erigia. Sem pretender passar por cima da razão de Antígona, à qual não poderia ser insensível, o que o texto também equaciona e pode ser um problema é que, realmente, não se pode dizer que Creonte concebesse uma lei da πόλις à margem de uma ordem divina. O texto não deixa de afirmar o que foi em Polinices um acto de impiedade, como fica claro nos versos 199-201, atrás citados. Polinices pretendeu destruir a terra dos pais e os deuses da sua linhagem.

O mesmo espírito que pretendo mostrar a respeito da complexa equação formulada na *Antígona* fica, aliás, bem sugerido no *Rei Édipo*, onde o saber do herói não só sobre o homem, mas também sobre a πόλις, posto que a soberania de Édipo em Tebas lhe adviera de saber responder à pergunta sobre o homem, se revela afinal como um não-saber. Nada disto teria a mesma importância se o texto não sublinhasse a pretensão de Édipo no que toca justamente ao seu saber. A Tirésias diz Édipo referindo-se à Esfinge que assolava a cidade:

ἀλλ' ἐγὼ μολῶν,  
ὁ μὴδὲν εἰδὼς Οἰδίπους, ἔπαυσά νιν,  
γνώμη κυρήσας οὐδ' ἅπ' οἰωνῶν μαθὼν· [*Édipo*, 396-398]<sup>14</sup>

Este é um aspecto (o do pensamento e inteligência (γνώμη) do herói em sobreposição à aprendizagem da leitura do voo das aves) que vai sendo retomado

<sup>12</sup> Ésquilo, *Euménides*, 848-850 ὁργὰς ξυνοίσω σοι γεραιτέρα γὰρ εἶ. / καίτοι μὲν σὺ κάρτ' ἐμοῦ σοφωτέρα, / φρονεῖν δὲ κάμοι Ζεὺς ἔδωκεν οὐ κακῶς.

<sup>13</sup> Ésquilo, *Euménides*, 642: πῶς ταῦτα τούτοις οὐκ ἐναντίως λέγεις;

<sup>14</sup> Sófocles, *Édipo*, 396-398: «[...] mas eu, ao chegar, / o Édipo que nada sabia, é que a fiz cessar, / tendo-o conseguido pela inteligência, não pela aprendizagem das aves (voo das aves)».

em diferentes pontos e em diferentes formulações e é tal o saber de Édipo que este chega mesmo a afirmar, mais adiante, perante Creonte, precisamente a sua incapacidade de aprender, o que obviamente lhe vale a desgraça:

λέγειν σὺ δεινός, μανθάνειν δ' ἐγὼ κακός / σοῦ [Édipo, 545]<sup>15</sup>

Precisamente com o termo δεινός, que aqui classifica a fala de Creonte, seria tão usual com o movimento da sofística e não pouca ocorrência tem até no texto do *Prometeu*<sup>16</sup>, é que é lançado o extraordinário canto II do Coro da *Antígona* (332-333):

πολλὰ τὰ δεινὰ κούδ' ἐν ἄν-  
θρώπου δεινότερον πέλει·

A raiz, aqui claramente sublinhada na sua repetição sob a forma de adjetivo em δεινότερον, para uma associação exclusiva ao homem, tem uma sobejante conhecida valência não estática, porque plural, e difícil de traduzir sem que parte substancial do sentido fique retida no grego. Depois da tradução de Rocha Pereira, que a tantos de nós educou com a sua proposta «prodígios» para o grego τὰ δεινὰ, raiz etimológica que subentende na tradução de δεινότερον com a tradução «nenhum, porém, maior do que o homem»<sup>17</sup>, para traduzir o fim do verso 332 e o verso 333, ainda não há muito, na tradução de Marta Várzeas, o sentido de «prodígio» seria mantido, mas a helenista acrescentar-lhe-ia a ideia do assombro, traduzindo deste modo os versos 332-333<sup>18</sup>:

Coisa assombrosa é o Homem  
de todos os prodígios o maior.

A opção de introduzir aqui o sentido do assombro parece-me ter justamente a intenção de ir ao encontro desse aspecto do sentido não estático do termo. Um outro elemento da formulação grega que, julgo, teria interesse valorizar é a forma verbal no verso 333 – πέλει. Normalmente o verbo fica subentendido nas traduções, o que permitiria admitir o sentido do nosso verbo «ser». Com efeito, em «Muitos prodígios há; porém nenhum / maior do que o homem», poder-se-á assumir que ali fica subentendido em português ou a forma «há» do verso anterior ou um «é» do verbo ser que este tipo de formulação naturalmente admite: «porém nenhum é maior do que o homem».

Neste enquadramento específico em que o conjunto de dois versos introduz este canto de louvor de todo o saber e actividade humana que justamente

<sup>15</sup> Sófocles, *Édipo*, «És terrível tu, a falar, mas eu sou falho a aprender contigo».

<sup>16</sup> Logo no início da tragédia de Ésquilo, *Prometeu*, a figura de Cratos, que cumpre a vontade de Zeus, refere-se a Prometeu como sendo «terrível a encontrar engenho em situação de embaraço» (*Prom.*, 59: δεινὸς γὰρ εὖρεῖν καὶ ἀμηχάνων πόρον), ao dirigir-se a Hefesto, dizendo-lhe que prenda bem o Titã.

<sup>17</sup> Cf. Sófocles, 1987.

<sup>18</sup> Cf. Sófocles, 2011.

compõe o conjunto da πόλις, penso que seria oportuno dar a πέλει um sentido menos apagado, até porque a aliteração desta forma verbal simultaneamente com πολλά, no verso imediatamente anterior (em πολλά τὰ δεινὰ), e com πολιοῦ πέραν, do verso subsequente (334), chama a atenção sobre ela. A noção de um movimento que lhe é intrínseco no seu significado originário, sem pôr em causa a legitimidade do que tem sido em muitos casos a sua tradução neste contexto, não poderia porventura, com vantagem para a ideia do conjunto da tragédia, ser introduzida na tradução de πέλει, para a qual justamente se adapta bem não propriamente o sentido de um «mover-se», mas o de um verbo como o francês *devenir*, dentro do qual todavia o *Dictionnaire Grec-français* de Bailly não inclui este exemplo de Sófocles? A minha pergunta faço-a com o mesmo espírito dos trabalhos de filólogos como Waanders (2000) ou Urueta (2020), cujos estudos deixam perceber a dificuldade de, em certos casos, garantir para πέλει um sentido estático absolutamente sinónimo de εἰμί<sup>19</sup>. Propunha, pois, que a tradução daqueles versos poderia ser:

Há muitas coisas prodigiosas; nenhuma, porém,  
se torna mais assombrosa do que o homem.

A pertinência da valorização do verbo, que, deste modo, deixa de ser um pormenor, poderá precisamente ir ao encontro do evoluir da peça, que vai mostrando como esse «prodígio» que efectivamente é o homem com os seus pensamento e actividade, pode todavia apresentar-se na outra sua faceta de realidade terrível. Em vez da tradução habitual para este contexto mediante o verbo ‘ser’ (ou ‘haver’, conforme é opção de Rocha Pereira), porventura com vantagem, poderá

<sup>19</sup> Este excerto de Sófocles é um dos exemplos para o sentido de ‘ser’ («être», «to be») nos dicionários de Bailly (1984) e de Liddell & Scott (1968). Porventura, porém, nada obstará a que a forma possa ser traduzida com um sentido mais próximo do originário, onde se juntam, em simultâneo, as ideias de movimento e de futuro, conforme tão bem exprime o verbo francês *devenir*. Aliás, a discussão sobre a tradução deste verbo continua em aberto, nem sempre levando a uma conclusão definitiva. Veja-se, por exemplo, o artigo de Waanders (2000, 257-272), onde o filólogo aponta meticulosamente situações em que πέλει pode perfeitamente ter o sentido de *to become*: e. g. para Od. IX, 134: ἡ Θέμις ἀνθρώπων πέλει, pergunta-se Waanders “Here πέλει ~ ἐστὶ may seem obvious, although it cannot be entirely excluded that πέλει means ‘turns out to be’ [...]?”; mais adiante, já entre vários apêndices, está, entre outros exemplos de Ésquilo, o de *Agamémnon*, 939: ὁ ἀφθόνητος γ’ οὐκ ἐπιζήλος πέλει, propondo ainda Waanders “[...] «But one who does not arouse jealousy does not (deserve to) become the object of envy», probably ~ γίγνεται rather than ~ ἐστὶ”. Ainda recentemente, em reflexão sobre verbos que estão na base da construção metafísica clássica, Urueta (2020, pp. 23-49), entre outros lugares, refere-se, por exemplo, a B6, 8, do poema de Parménides, onde εἰμί e πέλω costumam ser traduzidos como sinónimos, ainda que os estudiosos tenham notado que as duas palavras pertencem a raízes diversas, apresentando casos de termos aparentados com πέλω designativos de fenómenos sucessivos ou cíclicos. Deste modo, propõe o filólogo a possibilidade de naquele verso de Parménides (B6, 8: οἷς τὸ πέλειν τε καὶ οὐκ εἶναι ταῦτ’ ὁ νενόμισται) estar uma oposição entre a estatividade de εἰμί e o aspecto lexical de πέλω (Urueta, 2020, p. 32). A oposição não seria assim entre «o ser» e «o não ser», conforme habitualmente é traduzido em diversas línguas e é, em português, a tradução de Trindades Santos (1997, p. 19), mas entre esse sentido estático de εἰμί e a noção possibilitada por verbos como *devenir* (fr.) *to become* (ing.) ou, entre nós, *vir a ser*, *tornar-se* para a tradução de πέλω.

ali a forma *πέλει* ter uma tradução que aponte para um movimento (e necessariamente para um futuro), como o português ‘tornar-se’, que permite dar a ver como o mesmo *ἄνθρωπος* poderá, com o evolver da peça e da sua acção, vir a apresentar a sua outra faceta do seu ser *δεινός*. De facto, o conjunto da peça mostra bem como precisamente todo este triunfo da razão humana bem como a cidade que ela edifica em todos os seus aspectos – a *πόλις* cantada neste canto coral e em nome da qual fala a actua Creonte – parece padecer algures de uma fissura invisível para a qual o homem não mostra estar preparado, porquanto esta o apanha desprevenido.

Neste sentido, decerto não por acaso, mais adiante no texto (vv. 1045-1047), Creonte, ao dirigir-se a Tirésias, lamenta como podem lançar-se na desgraça mesmo os mais sábios com as palavras mais vergonhosas que proferem com decoro e que assim são apresentadas como as do melhor bem<sup>20</sup>. O que é curioso na formulação de Creonte é que para o sentido de «sábios» ocorre no texto justamente o termo *δεινός*. E, aliás, tanto Rocha Pereira como Marta Várzeas nas suas traduções optam pelo adjectivo português ‘sábio’ para o traduzir.

Estes são alguns elementos para a formação de uma reflexão sobre o que parece ser uma falência intrínseca a qualquer coisa em que, a este tempo, os gregos, não sem razão, vêem um sumo bem e que é a sua *πόλις*, bem como os alicerces da mente humana em que ela assenta. Refiro-me ao que é no texto sofocliano essa *φρόνη*, essa mente ou espírito humano que, de quantos bens os deuses concedem aos homens, Hémon reconhece ser o melhor de todos, ao dirigir-se a seu pai (v. 684), e que, conquanto possa tomar a cor do orgulho de uma razão que se julga triunfante, pode também ter o aspecto inquieto e agitado que toma justamente a *φρόνη* de Creonte, ao esbarrar contra o que é o necessário (*ἀνάγκη*), segundo as próprias palavras de Creonte, no v. 1106; ou a *μοιριδία δύνασις δεινά*<sup>21</sup>, segundo as palavras do coro no verso 951, tudo o que, por fim, o soberano reconhece não dever ser combatido, preparando-se para ir libertar Antígona. Tarde demais, porém. São velozes, com efeito, os pés dos flagelos dos deuses a atalharem os caminhos daqueles cujo pensamento tem origem numa má mente, justamente uma *κακόφρονας*, como é o termo grego presente no canto do Coro, no verso 1104<sup>22</sup>.

No dia de hoje (24 de Abril de 2024), que anuncia o de amanhã, valerá a pena repetir as palavras modestas e discretas que Hémon dirige a seu pai:

que não seja um só o teu modo de proceder;

<sup>20</sup> Sófocles, *Antígona*, 1045-1047: *πίπτουσι δ', ὦ γεραῖε Τειρεσία, βροτῶν / χοῖ πολλὰ δεινοὶ πῶματ' αἰσχρ', ὅταν λόγους / αἰσχροὺς καλῶς λέγωσι τοῦ κέρδους χάριν*: «E também caem, ó velho Tirésias, de entre os mortais, / os sábios, em vergonhosa queda, quando proferem com adorno vergonhosas palavras para ganho de um lucro».

<sup>21</sup> Sófocles, *Antígona*, 951: «Terrível força marcada pelo destino».

<sup>22</sup> A raiz de *φρόνη* vai ocorrendo em vários pontos do texto sofocliano da *Antígona*. Justamente com o verbo cognato daquele substantivo, o verbo *φρονέω*, Tirésias incitava Creonte a que reflectisse (*φρόνησον*: 1023); a mesma forma de imperativo ocorrera já no início da peça, sendo dito por Ismena que exortava Antígona (v. 49). Também na fala de Hémon a Creonte, avisando-o de que não há um só pensar (v. 707), é aquele mesmo verbo que ocorre, na forma *φρονεῖν*. Vide nota 23.



não é só o que tu dizes que está bem e o resto não,  
 pois o que julga ser o único a pensar,  
 ou que tem língua e espírito como nenhum outro,  
 afinal, sendo posto à luz, vê-se vazio.  
 Mas para o homem – mesmo algum sábio – o aprender  
 não é vergonha, nem mesmo o não estender muito a corda<sup>23</sup>.

## Referências bibliográficas

- Aeschylus (1991). *Aeschyli Agamemnon*. Edidit M. L. West. Stuttgartiae: Teubner.
- Aeschylus (1992). *Prometheus*. Edidit M. L. West. Stuttgartiae: Teubner.
- Bailly, A. (1984). *Dictionnaire Grec Français*. Édition revue par L. Séchan et P. Chantraine. Paris: Hachette. (s. u. πέλω)
- Eurípides (1984). *Supplices*, Edidit Cristopher Collard. Leipzig: Teubner.
- Heraclitus (1975). *The Cosmic Fragments*. A critical study with introduction, text and translation by G. S. Kirk. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hesiod (1997). *Theogony*. Edited with prolegomena by M. L. West. Oxford: Oxford Clarendon Press.
- Knox, B. M. W. (1964). *The Heroic Temper. Studies in Sophoclean Tragedy*. Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press.
- Liddell, H. G. – Scott, R. (1968). *Greek-English Lexicon*. Revised and augmented throughout by Sir H. S. Jones, with the assistance of R. McKenzie and the co-operation of many scholars. Oxford: Oxford Clarendon Press.
- Parménides (1997). *Da Natureza*. Edição de José Trindade Santos. Queluz: Alda Editores.
- Pindarvs (1989). *Fragmenta* (II). Edidit H. Maehler. Leipzig: Teubner.
- Santos, J. G. T. (2000). A Natureza e a Lei: Reflexos de Uma Polémica em Três Textos da Antiguidade Clássica. In AAVV, *Estudos sobre Antígona*. Mem Martins: Inquérito.
- Schlegel, A. W. (1965). *Course of Lectures on Dramatic Art and Literature* (Translated by John Black). New York: Mas Press.
- Sófocles (1987). *Antígona* (Introdução, versão do grego e notas de Maria Helena da Rocha Pereira). Coimbra: INIC-CECHUC.
- Sófocles (2011). *Antígona* (Tradução, prefácio e notas de Marta Várzeas). V. N. Famalicão: Húmus.
- Sophocles (1990). *Sophoclis Fabulae*. Recognoverunt brevique adnotatione critica instruxerunt H. Lloyd-Jones et N. G. Wilson. Oxford: E Typographeo Clarendoniano.
- Urueta, R. A. (2020). El verbo que dio nombre a la ontología. Una aproximación lingüística a la metafísica clásica. *Cuadernos de Filología Clásica*, 30, 23-49.
- Waanders, F. M. J. (2000). Πέλομαι: To be or ... to become?. *Ziva Antika – Antiquité Vivante*, 50, 257-272.

## Resumo

O texto da *Antígona* de Sófocles revela porventura uma consciência incipiente de como a mente humana e o logos que «edifica» a cidade compreende simultaneamente uma fissura. Assim o coro diz mesmo no princípio do seu louvor da cidade que não há nada δεινότερον do que o homem. O texto no seu conjunto mostra a duplicidade do valor do adjectivo – como os extraordinários logos e pensamento humanos que edificam a cidade se podem tornar terríveis.

<sup>23</sup> Sóφ., *Antígona*, 705-711: μή νυν ἔν ἡθος μόνον ἐν σαυτῷ φέρει, / ὥς φης σύ, κοῦδὲν / ἄλλο, τοῦτ' ὀρθῶς ἔχειν. / ὅστις γὰρ αὐτὸς ἢ φρονεῖν μόνος δοκεῖ, ἢ γλώσσαν, ἣν οὐκ ἄλλος, ἢ ψυχὴν ἔχειν, / οὗτοι διαπτυχθέντες ὠφθησαν κενοί. / ἀλλ' ἄνδρα, κεί τις ἢ σοφός, τὸ μανθάνειν / πόλλ' αἰσχρὸν οὐδὲν καὶ τὸ μὴ τείνειν ἄγαν.

## Abstract

The text of Sophocles' *Antigone* may reveal some incipient consciousness of how human mind and logos that «build» the city simultaneously includes an essential fissure. So the chorus says at the very beginning of his praise of the city that there is no other thing δεινότερον than man. The text as a whole shows the duplicity in the adjective – how the wonderful human logos and mind that «build» the city may become terrible.

# Elementos estéticos na *Antígona*, de Sófocles

Aesthetic Elements in Sophocles' *Antigone*

Madalena Machado

UNEMAT, Brasil

dramadalena@unemat.br

ORCID: 0000-0001-8404-4753

**Palavras-chave:** Antígona, Estética, Humano, Clássico, Universalidade, Atualidade.  
**Keywords:** Antigone, Aesthetics, Human, Classical, Universality, Actuality.

## 1. Introdução

Esta pesquisa pretende realizar uma interpretação da tragédia *Antígona* (495? - 406 a. C.) de Sófocles, voltando nossa atenção aos detalhes de sua construção estética, lembrando que desde Platão e Aristóteles, as teorias se multiplicam a respeito da estética literária, tão diversas quanto amplas em suas abordagens e perspectivas. O conceito de *mimesis*, por exemplo, na maioria das vezes interpretado enquanto imitação, no sentido de representação, suscita debates acalorados quando não se atenta à correta observação de sua etimologia (a palavra "*mimesis*" vem do grego antigo μίμησις (*mīmēsis*), que significa "imitação", "cópia" ou "representação". O termo é derivado do verbo μιμεῖσθαι (*mímeisthai*), que significa "imitar" ou "representar")<sup>1</sup>, o que passa despercebida é a acepção voltada principalmente à ideia da imitação daquilo que muda, portanto, criação. No tocante a isso, Luiz Costa Lima, crítico literário e teórico brasileiro, tem uma vasta pesquisa dedicada ao assunto, tais como *Vida e mimesis* (1995), *Mimesis e modernidade: formas das sombras* (2005), *Mimesis e a reflexão contemporânea* (2010), *Mimesis: desafio ao pensamento* (2014), *Mimesis e arredores* (2020). Basicamente em todas essas obras, Costa Lima argumenta que a *mimesis* vem sendo tratada ao longo dos anos pelos inúmeros intérpretes e comentadores de Aristóteles, tomando por pressuposto a semelhança entre o produto da *mimesis*, o *mímema*, e seu referente. Por sua perspectiva, Costa Lima entende o conceito como espaço

<sup>1</sup> *Mimesis*, definição e significado extraídos do dicionário Merriam-Webster disponível em: <https://www-merriam-webster-com.translate.goog/dictionary/mimesis> Acesso em 31/03/2025

próprio e específico, que essa palavra ao invés de apenas prestar-se ao reconhecimento do costumeiro, motiva um modo diverso de ver. A *mimesis* é uma operação mais complexa do que a simples imitação da realidade, por outro tanto, defende ele, envolve a criação de uma realidade fictícia nos moldes do verossímil, uma estratégia convincente e persuasiva para o leitor. Essa realidade fictícia, composta com o cuidado necessário da linguagem e da narrativa, requer a interação entre autor e leitor. Do que se pode extrair que na *mimesis* de função estética, o vetor da diferença recai na *poiesis*, a criação para o modo de ver, sentir, conforme discutiremos com mais vagar ao longo de nossa pesquisa.

Dando prosseguimento ao raciocínio em questão, temos na teoria clássica em Longino, *Do sublime* [I ou III? d. C.] (2005), o tratado de estética que se firma na exigência. Nesta, a arte suprema pautada pela criação exige esforço, risco e ousadia. Há de se considerar o domínio da técnica, o uso de meios e regras na produção de uma obra, até o ponto do limiar entre o que é inato e o que é construído. Buscar a universalidade parece ser uma obsessão para o Pseudo Longino, que coaduna a expansão criadora da poesia e da oratória. Algo possível para se chegar ao sublime visto que, segundo seu pensamento, a forma ou as relações retóricas devem se subordinar à energia espiritual criadora, o *pathos*, a paixão do poeta pela temática. Assim, entendemos pelo olhar de Longino o quanto Sófocles dá vazão ao sentimento na continuidade da história de Édipo, visto que *Antígona* é a terceira peça da trilogia tebana mas a primeira a ser escrita por Sófocles e, nas palavras dos introdutores do texto da versão francesa, “*Antígona* é talvez a mais rica e a mais complexa das peças de Sófocles”<sup>2</sup> (Demont; Lebeau, 2009, p. 409, tradução nossa).

Com *Antígona* temos a oportunidade de contemplar um movimento crescente de emoções que extravasam nas atitudes ao mesmo tempo reflexivas e tocantes da protagonista, o que sem dúvida gera empatia ao leitor. Importante lembrar como as emoções impulsionam os demais personagens, a saber, os conselhos tímidos a princípio, depois o posterior arrependimento de Ismene, também de Creonte, o desespero de Hémon, Eurídice. A considerar o pensamento do Pseudo Longino, o sublime se apresenta pela força das palavras, a persuasão que convence como uma resultante das emoções em vista. No caso, estas foram desencadeadas pela atitude a um só tempo corajosa e fraterna de *Antígona* que, à maneira de uma cascata de sentimentos, deflagrou as ações em seu entorno.

Da trilogia crítica de Immanuel Kant, a da *Faculdade de julgar* [1790] (2009) será fundamental para ampliarmos a compreensão do sublime enquanto experiência estética. Tal conceito coincide com o de belo “na medida em que ambos agradam por si mesmos, e, ademais, na medida em que ambos pressupõem não um juízo que se defina pelos sentidos nem logicamente, senão um juízo de reflexão” (Kant, 2009, p. 91), esta premissa é pautada pela razão a qual, mais à frente no livro, encontramos pontualmente que o sublime é “o absolutamente grande. Porém, ser grande e ser uma magnitude são conceitos totalmente distintos (*magnitudo* e *quantitas*)” (Kant, 2009, p. 95). Visto que o sublime tem como características os

<sup>2</sup> No original: “*Antigone* est peut-être la plus riche et la plus complexe des pièces de Sophocle”.

aspectos não só da grandeza, poder, ameaça, envolve, inclusive, um sentimento de prazer e admiração, características que se associam muito de perto ao texto base de nossa interpretação literária.

Outro é o ponto de vista de Edmund Burke, *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo* [1757] (1993), para quem o sublime se distingue basicamente de Kant porque Burke vê no sublime uma resposta emocional a algo grandioso, poderoso ou ameaçador, anterior à razão. Burke compreende o sujeito passivo perante a experiência do sublime, o qual apenas responde de forma emocional a objetos ou experiências. Na obra temos a definição que almejamos:

A paixão a que o grandioso e sublime na natureza dão origem, quando essas causas atuam de maneira mais intensa, é o assombro, que consiste no estado de alma no qual todos os seus movimentos são sustados por um certo grau de horror. [...] O assombro, como disse, é o efeito do sublime em seu mais alto grau; os efeitos secundários são a admiração, a reverência e o respeito. [...] tudo que é terrível à visão é igualmente sublime, quer essa causa de terror seja dotada de grandes dimensões ou não, pois é impossível considerar algo que possa ser perigoso como insignificante ou desprezível. [...] o terror é, em todo e qualquer caso, de modo mais evidente ou implícito, o princípio primordial do sublime. (Burke, 1993, pp. 65-66)

Logo, o que a obra de Burke tem a nos acrescentar para a pesquisa em curso é justamente o aprendizado por meio da emoção, do que não está previsto, no que é nebuloso e incerto, confuso, terrível e absolutamente sublime.

Modernamente, a Estética da Recepção, especialmente pelo viés de Hans Robert-Jauss em seu livro seminal *A história da literatura como provocação à teoria literária* (1994), aposta na ideia do leitor como co-criador do sentido, pois o significado é construído ao longo da leitura. O autor tem em vista a experiência estética da pessoa leitora que invoca sua história pessoal, cultural e contexto social, além do mais, com o conceito de horizonte de expectativa (*Erwartungshorizont*), Jauss defende que o leitor influencia a forma como ele interpreta o texto e constroi o significado. Textualmente temos: “A história da literatura é um processo de recepção e produção estética que se realiza na atualização dos textos literários por parte do leitor que os recebe, do escritor, que se faz novamente produtor, e do crítico, que sobre eles reflete” (Jauss, 1994, p. 25). Os desdobramentos desse posicionamento do teórico alemão encontramos em *Pour une herméneutique littéraire* (1988)<sup>3</sup>, na medida em que ele enfatiza o papel do leitor na construção do significado do texto. Há por isso mesmo uma interação já mencionada, já que o processo de pesquisa por questionamento do qual advém a “constituição estética”, resulta numa “modificação da direção da questão” a qual “reforça afetivamente e abre uma expectativa, um horizonte inesperado de significação possível que é dado ao leitor concretizar numa percepção estética” (Jauss, 1988, p. 89). O teórico chega mesmo a identificá-lo como parceiro do texto já que sua experiência

<sup>3</sup> Toda a tradução do Francês para o Português é nossa.

é única e individual, influenciada por sua história de vida, a cultura, o contexto social e mesmo seus preconceitos.

Por sua vez, Wolfgang Iser no livro *L'acte de lecture - Théorie de l'effet esthétique* (1997), avança na compreensão de um texto literário apostando nos sentidos levantados pelo leitor previsto no texto. Para tanto, o autor trabalha o conceito de espaços brancos, discute acerca da importância da imaginação do leitor para preencher as lacunas e ambiguidades no texto, criando uma interpretação coerente. No livro é possível vislumbrar: “a abertura [da obra] descobre as diferentes possibilidades que ela produz e que permitem elevar a forma a um nível de coerência superior. Compreendemos que a abertura latente das formas convida o leitor a optar por uma das modalidades possíveis de seu fechamento” (Iser, 1997, p. 222). Portanto, é indubitável compreender que a Estética da Recepção amplia em poder de observação a estética literária, uma vez que aposta na interação ativa entre leitor e texto.

Em relação à leitura que propomos de *Antígona*, em função de se tratar de uma peça que representa temas universais, personagens memoráveis e dilemas morais, tem sido considerada uma tragédia atemporal, e relevante em contextos contemporâneos. A análise da obra oferece uma série de interpretações sobre a condição humana, a moralidade e a luta pelo que é justo, tornando-a uma peça central na tradição literária ocidental.

Tomando a peça de Sófocles enquanto objeto da nossa pesquisa e considerando-a como o clássico por excelência<sup>4</sup>, desde os filólogos alexandrinos até nossa época, o conceito de “clássico” foi teorizado por Italo Calvino e Harold Bloom, especialmente. *Antígona* é associada à ideia de clássico tanto por se tratar de uma tragédia antiga, como de ser assim entendida e estudada até aos dias de hoje. Para desenvolver nossa discussão, buscamos apontar não apenas o quesito da temática, mas de conformidade com a poética clássica propugnada desde Aristóteles, Horácio e Longino, identificar elementos literários que tornam o texto atual e suscetível de diversas leituras críticas.

Nosso trabalho hermenêutico será distinguir o específico em *Antígona* mostrando sua categoria de clássico, não somente pelo viés dos autores considerados referência na teoria da Antiguidade, mas também de acordo com os parâmetros tanto de George Steiner no livro *Antígonas* (1995), Ítalo Calvino em *Por que ler os clássicos?* (2007), quanto de Harold Bloom no livro *O cânone ocidental* (2010), perpassando as reflexões empreendidas por Leyla Perrone-Moisés em *Altas Literaturas* (2009), permitindo delinear, assim, a universalidade do texto de Sófocles bem como sua atualidade quando se trata de dar a saber, fazer sentir o que é do âmbito humano.

A fonte desta pesquisa, a tragédia grega *Antígona*, foi sendo objeto de várias leituras ao longo das épocas para chegarmos a uma noção mais aprofundada de sua dimensão estética. Nosso propósito interpretativo tomou como norteamento

<sup>4</sup> Importante mencionar que os filólogos alexandrinos Aristarco de Samos e Aristófanes de Bizâncio foram precursores no entendimento do conceito de clássico e propuseram a base da discussão moderna do conceito. Conforme podemos ler em *Navegações da cabeça cortada* (2012).

a obra aristotélica *Poética* (2008) e também *A poética clássica* (2005), que reúne os pensamentos de Aristóteles, Horácio e Longino, a fim de nos acercar do gênero tragédia, identificando a importância de elementos relativos à *mimese*, ao caráter (*ethos*) e, um dos aspectos mais chamativos é justamente a organização da fábula ou enredo (*mythos*): “de todos estes elementos, aqueles em que a tragédia exerce maior atracção são as partes do enredo, isto é as peripécias e os reconhecimentos. [...] O enredo é, segundo Ariatóteles, o princípio e como que a alma da tragédia e em segundo lugar vêm, então, os caracteres” (Ar. Po. 1450a 32-42 1450b 1). O *mythos* representado nesta tragédia grega baseava-se num episódio da antiga história da Casa dos Labdácidas:

A Dinastia dos Labdácidas foi a casa dinástica que fundou e reinou sobre a cidade de Tebas, na Grécia Antiga, de acordo com a mitologia grega. À casa pertenceram alguns dos célebres personagens da mitologia e do teatro clássico, como Édipo e Antígona. Seu nome se deve a Lábdaco, o terceiro rei de Tebas. Os Labdácidas acabaram exterminados no conflito fratricida dos Sete contra Tebas (contada na peça de mesmo nome de Ésquilo.)

*Mythos*, bem conhecido dos espectadores coevos de Sófocles (século V a.C.), cumpria assim uma das convenções dramáticas deste gênero que foi tão popular em Atenas no mencionado século.

Na peça através do edito de proibição de dar uma sepultura ou mesmo os ritos fúnebres ao que o rei de Tebas chamou de traidor, sua irmã Antígona não obedece e ao contrário da irmã temerosa, Ismene, dentro de suas forças, dá um enterro digno à Polinices. Este fato causou preocupação a Hémon, o noivo de Antígona que, após discussão com seu pai, o rei Creonte, sai em busca da noiva, condenada a morrer sozinha numa caverna. Após se deparar com o corpo de Antígona que se suicida, Hémon se joga contra a própria espada e morre. A mãe de Hémon, Eurídice, ouvindo parcialmente o mensageiro que trouxe a notícia da morte do filho mais novo contada no salão real, sai do ambiente silenciosamente e ao saber na íntegra do que se tratava, também se mata, deixando Creonte sozinho com seu remorso e arrependimentos tardios.

Além do arranjo dos fatos, o autor de *Antígona* investe nos diálogos para que a ação seja bem conduzida pelos personagens. A expressividade das falas, o canto coral, o movimento dos corpos, são medidas compostas para

Sófocles e os outros trágicos [que] criaram textos de um refinamento e de uma complexidade estonteantes. Tão somente para mostrar que a palavra tem seus limites – justamente na gramática trágica, que expõe a desmedida da razão e do raciocínio, denunciando esta limitação na morte do herói. (Rosenfield, 2004, p. 222)

Ao tecer um texto com maestria assentada na complexidade, Sófocles coloca em *Antígona* toda uma gama de pensamentos a respeito do poder, a força da palavra, a magnitude das emoções intensas, perfazendo a expressividade no manejo das vozes e dos corpos. Muito propício observar que na tragédia o autor extravasa o desejo de criação, de dar vazão ao sentimento apenas experimentado antes pelo gênero épico. Assim, compartilhamos do raciocínio de Sérgio Pereira da Silva (2007, p. 3) ao defender que

Assistir e participar da encenação das tragédias introduziam, amadureciam e preparavam o homem grego antigo para a e na vida. Nos séculos V-IV a.C. as narrativas épicas transformaram-se em peças teatrais e isso aguçou o espírito de originalidade e criatividade daquele povo. Afinal, dar aos poemas expressão corporal, movimento e falas próprios da dramaturgia foi um exercício estético que levou ao limite da criação, o ímpeto artístico deste povo.

Logo, na leitura estética que nessa pesquisa empreendemos de *Antígona*, encontramos a protagonista adotando uma postura direta, objetiva até mesmo em suas falas, um caminho reto e mais curto da paixão que a move por meio de uma linguagem viril e racional, enquanto seu tio Creonte se mostra de modo oblíquo, sinuoso em se expressar, esconde sinais de medo, recuo e altera sua conduta ao longo da peça. Nessa diatribe, elegemos os protagonistas como ilustrativos do humano na tragédia, em função de percebermos o traquejo estético de Sófocles ao subverter o símile do que se esperava dos modos de ser e existir dos personagens, suas representatividades. Por outro tanto, sobressai na peça, para além das acepções históricas e filosóficas, a criação estética arraigada numa leitura criativa, caótica e irracional do Outro, pura sensibilidade poética para com o existir humano.

## 2. A tragédia, segundo Aristóteles

Na *Poética* (Ar. Po. 1450b 37-38 1451a), Aristóteles adverte que a beleza reside na extensão e na ordem conforme acompanhamos na fábula, a organização das ações no modo em que podiam acontecer. De acordo com o desenrolar dos acontecimentos, o espectador antigo e os leitores posteriores descobriam paulatinamente o caráter dos personagens nessa fábula complexa, por um lado através das suas ações, mas também pela grandeza da humanidade que encerravam. De um lado, temos personagens na perspectiva de atender às leis ditadas pelos homens ou àquelas ditadas pelo coração, o que corrobora a “dialética literária” (Bloom, 2010, p. 172). Polarizadas, as duas opções arrastam os personagens que, guiados pelo poder, a força de coerção, se integram na ordem coletiva e se distanciam daquela que ousou se deixar levar pelo aprendizado primeiro, o da família.

Aristóteles também já se preocupava quanto à qualidade do texto no tocante à linguagem, reflexão desenvolvida com profundidade na *Poética*. Antes de discutirmos mais acerca do tema, é preciso frisar que, apesar de não termos lido a tragédia no original grego, optamos pela tradução de Millôr Fernandes (1996), na qual podemos atestar o cuidado com a linguagem, a expressividade sobretudo.

Nesse quesito, Sófocles criou em *Antígona* diálogos geralmente curtos, fazendo a objetividade envolver cada situação para dar mais celeridade à ação, para não se perder a atenção do espectador/leitor. No próprio texto da *Poética* isso pode ser resumido pela assertiva: “A principal qualidade da elocução é ser clara, mas não banal” (Ar. Po. 1458a 18-19 1458b). Tal linguagem é o invólucro da fábula que coloca o público a pensar em questões que, por serem humanas, suscitam sempre debates, tais como: o sentimento solidário, os dilemas da existência humana, compromissos religiosos e políticos do cidadão na *polis*.



Adentrando na seara teórica com Horácio e a *Arte Poética* (18 a. C.), a lição dada na *Epístola aos Pisões* permanece também um momento de aprendizado do leitor. Seja quando o autor defende no ofício da escrita o requisito da coerência na criação, simplicidade, unicidade, ou mesmo quanto ao domínio na ordenação dos acontecimentos. Segundo ele, a garantia do estilo advém muitas vezes com o uso de palavras já desgastadas a fim de dar um sentido novo, graças à ordenação das palavras (arte retórica). Seguindo na linha de Aristóteles, o filósofo latino valorizava o domínio do gênero, o ritmo de cada um, assim como não bastavam aos poemas serem belos, já que deviam também provocar emoções. Horácio parece ter sido um precursor da estética moderna, especialmente da Estética da Recepção, porque entende que os poemas devem despertar sentimentos do leitor, gerar empatia no Outro.

Na contundência das falas de cada personagem em momentos distintos da ação, temos além da coerência, a força do caráter, opiniões bem delimitadas e, ainda assim, corajosas, minúcias vistas em *Antígona* que chamaram a atenção do pensador latino. Outro aspecto que Horácio chamou a atenção é em relação ao teste do tempo pelo qual os poemas devem passar antes de serem levados a público. Além do conselho famoso sobre o bom senso, assim, a arte de escrever também demanda regras e saber onde usá-las é o fio condutor do ofício. Este colocado entre ser útil ou provocar o prazer ou mesmo ambas as coisas a um só tempo, mas que os poemas sejam marcados pela concisão. Na conhecida assertiva “Poesia é como pintura” (*Ars*, 361), o poeta avalia medindo distâncias, luz e sombras, inclusive em se tratando de certas matérias que o mediano e o tolerável sejam admitidos ao invés de assentir com a mediocridade. Que o aspirante a poeta saiba e mesmo deseje ouvir as críticas para aprimorar sua criação. Enfim, no pensamento de Horácio a reflexão acerca se é a natureza ou a arte a veia primordial na criação do poema, se é o trabalho ou o gênio, a opção recai na conjunção entre ambos.

Nas lições de Horácio aos Pisões concluímos o quanto ele aprendeu antes lendo Sófocles, atraído pela condensação da linguagem, no caso, a peça acerca da filha de Édipo. Há de se destacar inclusive como o autor da peça inova o idioma pela invocação da tradição mas com apelo questionador. Nela, tem-se a mulher contrapondo ao homem; a herdeira do trono com o atual rei no poder; a família e a pátria; o filho desafiando o pai; o adivinho Tirésias confrontando o poderio do rei. Tais posicionamentos são dosados por Sófocles com tamanha proporcionalidade que resulta em emoção a cada diálogo, movimento do corpo, a plasticidade do texto a que Horácio nos ensinou a olhar. É o que também garante atemporalidade à obra, o suscitar das emoções, desde a perplexidade, inconformismo, contestação tão pujantes na tragédia. Assim, Horácio entende a prova do tempo pela qual Sófocles passou para a universalidade.

### 3. No contemporâneo, *Antígona* é...

A fim de encaminharmos tal discussão após nos certificarmos do quesito estético da trilogia teórica clássica, seguimos destacando os elementos apontados por Italo Calvino em *Por que ler o clássicos?* (2007), no intuito de comprovar como a

teoria e crítica contemporâneas veem os clássicos. Em sua definição um clássico vem a ser: “os clássicos servem para entender quem somos e aonde chegamos [...]” (Calvino, 2007, p. 16). Entre os desdobramentos que a nomeação do termo exige, Calvino vai burilando as ideias como: “os clássicos são aqueles livros que chegam até nós trazendo consigo as marcas das leituras que precederam a nossa e atrás de si os traços que deixaram na cultura ou nas culturas que atravessaram (ou mais simplesmente na linguagem ou nos costumes)” (Calvino, 2007, p. 11). Dentre os argumentos levantados para responder a questão título de seu livro, Calvino elenca catorze respostas, as quais sintetizamos: o livro que merece ser relido; uma riqueza para quem tenha lido; são influentes e inesquecíveis; leitura de descoberta; primeira leitura e releitura; um clássico nunca termina o que tem a dizer; livros com marcas das leituras anteriores; convoca muitos discursos críticos sobre si mas os repele; livros cuja leitura quando realizadas de fato mais se revelam inéditos; livro paradigma do universo; eleição de um clássico particular; um clássico é um livro anterior a outros clássicos; é clássico o livro que relega a atualidade a barulho de fundo mas prescinde dela; é clássico aquilo que persiste como rumor onde predomina a atualidade incompatível. Ainda, em relação à classificação de obra clássica, textualmente temos que essa exerce “uma influência particular quando se impõem como inesquecíveis e quando se ocultam nas dobras da memória, mimetizando-se como inconsciente coletivo ou individual” (Calvino, 2007, pp. 10-11).

Uma vez levantadas todas essas razões junto a *Por que ler os clássicos?* temos plenas condições de indicar inúmeras delas, senão todas na leitura de *Antígona*. As questões humanas pungentes na tragédia, desde os fatores políticos, o decreto real presentes no texto, entre outros, encaminham pensar sobre a importância da tragédia de Sófocles para ajuizar esteticamente um texto da atualidade.

Nos aspectos levantados ao longo desta pesquisa, observamos uma busca de entendimento humano, conforme fez Sófocles com sua heroína, que morre encarcerada numa gruta, por se ter recusado a cumprir uma ordem que, para ela, não respeitava a família. Por isso, sua morte repercute não apenas no desfecho da trama na peça, mas como Calvino propõe, ainda nos fala pela capacidade humana da iniciativa, de enfrentamento ao que é injusto aos próprios olhos. Por isso merece releitura, que é sempre uma leitura de descobertas.

Por outro tanto, Harold Bloom no livro *O cânone ocidental* (2010) defende que para uma obra atingir a universalidade, deve vencer a barreira do tempo e continuar atraindo leitores. Uma das estratégias é a originalidade, algo inédito que causa estranheza, algo como provocar novos sentimentos para aquilo que porventura já foi muito visto mas pouco olhado. É o que nos faz deparar com a perturbação humana despertada na história da filha de Édipo. Como o próprio Bloom aponta, “na literatura forte há sempre conflito, ambivalência, contradição entre tema e estrutura” (2010, p. 42), detalhes de composição que recairão não apenas nas palavras mas nas atitudes dos personagens, conforme enfatizamos anteriormente as emoções em realce na tragédia *Antígona*.

Na *techne* dramática de Sófocles sublinhamos uma característica defendida por Bloom, a saber, que na literatura “somos sempre assediados por perspectivas” (2010, p. 399), neste ponto ao associarmos com o texto de *Antígona* podemos nos

deter com as visões muito bem demarcadas dos protagonistas, disposições que os impulsionam a serem diferentes. Por isso mesmo causam reações de medo, inclusive de espanto naqueles que gravitam ao seu redor.

O valor estético de *Antígona*, que lhe assegura um lugar no cânone ocidental, advém muito da capacidade de Sófocles em dosar as palavras em seus personagens, o avanço e o recuo bem assentados que causam a originalidade das emoções em mira. Como atesta George Steiner, “a *Antígona* de Sófocles não é um ‘texto qualquer’. É um dos actos duradouros e canónicos no interior da história da nossa consciência filosófica, literária e política (1995, p. 03). Steiner ainda nos informa no tocante à capacidade que o texto tem de nos comover na atualidade, algo comprovado desde sua estreia quando foi representada 32 vezes consecutivamente. Ainda, para dar uma noção mais ampliada da repercussão da peça relacionada à sua qualidade estética, o autor alemão é enfático: “Entre 1790 e 1905, em números redondos, foram muitos os poetas, filósofos e eruditos europeus que sustentaram que a *Antígona* de Sófocles era não apenas a maior entre as tragédias gregas, como também uma obra de arte mais próxima da perfeição do que qualquer outra produzida pelo espírito humano” (Steiner, 1995, p. 05).

O uso da palavra em *Antígona* é um dos equivalentes do refinamento textual de Sófocles. Nele os dilemas da existência são transpostos não apenas como motivadores da ação, do caráter, moldados esteticamente, temos ainda pela palavra, a problematização da condição humana, de acordo com o que podemos acompanhar no artigo “Ambivalência do lógos: uma leitura da *Antígona* de Sófocles” (2023), no qual Rafael Guimarães Tavares da Silva discute a respeito do uso da palavra enquanto modo de acesso ao existir dos personagens.

Em atenção ao aspecto de como Sófocles trabalha artisticamente a palavra, entendemos que a tragédia, ao ser encenada, foca no diálogo, por meio do qual as palavras são jogadas entre os personagens. “O diálogo é trágico porque evidencia que, mesmo com toda a razão do mundo, o impasse é desfecho inevitável – e isto vale, na dupla-tragédia *Antígona*, para ambos os protagonistas” (Rosenfield, 2004, p. 221). Importante observar nesta pesquisa que a autora se mostra atenta no manuseio das palavras feito por Sófocles, a respeito por exemplo, das passagens mais complexas, ambíguas e ambivalentes incorporadas pelo coro, a voz da coletividade. Citemos em Sófocles:

Coro: Muitas são as coisas prodigiosas sobre a terra, mas nenhuma mais prodigiosa do que o próprio homem. [...] A palavra, o jogo fugaz do pensamento, as leis que regem o Estado, tudo ele aprendeu, a si próprio ensinou. [...] Tudo lhe é possível. Na criação que o cerca só dois mistérios terríveis, dois limites. Um, a morte, da qual em vão tenta escapar. Outro, seu próprio irmão e semelhante, o qual não vê e não entende. Se não resiste a ele, é esmagado. Se o vence, o orgulho o cega e vira um monstro que os deuses desamparam. Só o governante que respeita as leis de sua gente e a divina justiça dos costumes mantém sua força porque mantém sua medida humana. Em mim só manda um rei: o que constrói as pontes e destrói muralhas (Sófocles, 1996, p. 07, grifo nosso).

Conforme ressaltamos no trecho citado, Sófocles, por meio do Coro, trata do poder da palavra que o homem exerce, provando a ambiguidade humana como matriz de grandes obras literárias, consagradas pela crítica e público. A exemplo

da complexidade e ambivalência encontradas em romances como podemos citar *A montanha mágica*, *Doutor Faustus*, *Dom Casmurro*, *Grande Sertão: Veredas* e outros.

A expressividade ambígua, principalmente do Coro em *Antígona*, propicia ao leitor o entendimento do valor artístico sugestivo dos diálogos que levam a debates acirrados, raciocínios e argumentos direcionados ao impasse. Nisso, podemos compreender, junto a Kathrin Holzermayr Rosenfield (2004, p. 224), que a tragédia enquanto gênero, não se resume à presença do Coro e diálogos trágicos e, sim, de uma dimensão expressiva e emotiva. A morte na peça põe fim ao embate de palavra versus palavra, por outro tanto, provoca o pensamento no sentir. Tanto que a morte enquanto resolução da trama ou do gênero não é tão impactante, mas são as atitudes firmes dos personagens que instigam “o sentido trágico da vida”, (Bloom, 2010, p. 181) conforme construído artisticamente por Sófocles. É importante mencionar que, ao final da tragédia, Creonte banhado em sangue se arrepende, corre para salvar Antígona da morte decretada. A morte que ele determinou não foi cumprida, não por decisão dele mas pelas próprias mãos de Antígona, o suicídio se estende a Hemon, também a Eurídice. Então, o drama que começa pela proibição de enterrar Polinices, que morreu combatendo o Estado, termina com a morte de todos aqueles que significavam para Creonte, resultando em desespero, a dor trágica que o domina.

Bloom referendando Calvino, reforça a necessidade de um clássico ser relido porque impregnado dos valores estéticos no espectro de representar a natureza humana. Igualmente ecoando o pensamento teórico clássico, o crítico americano pontua acerca da “inteligência e o domínio da linguagem” (2010, p. 191) nesse texto que continua ressoando na atualidade. Em nossas considerações estéticas de *Antígona*, ainda cabe ressaltar como elemento fundante em Sófocles quando da criação de personagens tão pujantes, aquilo que Bloom chama de “senso de individualidade literária e autonomia poética” (2010, p. 139), como destacamos a importância dos protagonistas da tragédia, mas não podemos esquecer as intervenções tão pontuais e decisivas do guarda, do coro, Tirésias, que demonstram uma individualidade marcante para o desenrolar da tragédia.

Embora o personagem Guarda não seja nomeado e o Corifeu encarnar a liderança do Coro, entendemos que ambos representam a voz do povo, portanto, uma coletividade, temos duas perspectivas em vista do drama que se desenrola ao redor. O Guarda, embora esteja singularizado, representa um braço do poder ao obedecer por fim o edito real; apesar de achar justa a atitude de Antígona, ao mesmo tempo demarca a faceta humana mais sombria por pensar apenas em si na decisão final de denunciar quem infringiu a proibição de enterrar o morto. Quanto ao coro, age de modo a solicitar prudência e moderação, perfazendo o lamento diante da impossibilidade de mudar o decreto, resta clamar por ponderação, tem consciência de quem é a vítima da proibição, tem ternura por Antígona mas também conhece a dureza de Creonte, ficando até o desfecho no papel da intermediação sem modificar o destino final que a todos envolve.

Pensando na qualidade estética de *Antígona* propomos uma inter-relação com o livro de Leyla Perrone-Moisés, *Altas literaturas* (2009), em que a autora discute formas e valores da tradição literária. Desde o início do livro, já no capítulo 01 “História literária e julgamento de valor”, a autora, empenhada em problemati-

zar a crítica dos escritores, na intenção de traçar os rumos do que ela denomina de alta literatura, acredita que “a literatura tem a alta utilidade de esclarecer, alargar e valorizar nossa experiência do mundo” (2009, p. 21), assim, acreditamos que o livro endossa a proposta de leitura que temos desenvolvido acerca da tragédia de Sófocles, porque não se trata apenas de um drama familiar, são razões e emoções que envolvem atitudes, posicionamentos, enfim, demonstrações de caráter que nos auxiliam na compreensão do gênero humano.

*Altas literaturas*, que defende a busca pela humanidade em cada texto intitulado como literatura, prevê uma função ativa ao leitor, uma vez que “ler é dar sentido, sincronizar, vivificar, escolher e apontar valores” (Perrone-Moisés, 2009, p. 60). À semelhança do que vimos desenvolvendo em nossa interpretação, realçando as diferenças dos pontos de vista dos personagens, suas razões, sentidos arquetípicos em se tratando de situações vividas que são próprias do ser humano, independente da época ou do espaço em que elas transcorrem. Ao considerarmos *Antígona* como protótipo do cânone, este entendido como um texto exemplar, reconhecido pela tradição, muito mais do que estando a serviço da gramática, dado sua correção de linguagem, sobretudo pelos “argumentos estéticos” (Perrone-Moisés, 2009, p. 63) nele incrustados. Na revelação do humano, a grandeza de uns e a baixaza de outros, Sófocles incutiu na tragédia inclusive dimensões políticas discutidas à exaustão por muitas apreciações hermeneutas. Mas o que acontecia no passado e transcorre até o presente em Tebas, no deflagrar das ações de *Antígona*, perfaz o elemento universal. Como discutimos, as razões do Estado versus às da família é algo que causa controvérsias, intransigência por um lado, sacrifício por outro, pura emotividade no conjunto.

O livro de Perrone-Moisés atesta a maestria técnica dos escritores, o sentido profissional da escrita literária, assim sendo, para ela prevalece o aspecto do processo, do trabalho ininterrupto na arte literária, algo que sublinhamos na produção de *Antígona*, parte primordial da trilogia tebana de Sófocles. Da consciência que a autora já pinçava nos ensinamentos de Horácio referente ao apelo profissional da escrita literária, temos mais uma vez o parâmetro da linguagem condensada em oposição à verborragia dos discursos sociais. O que Perrone-Moisés convencionou chamar de alta literatura está associado diretamente aos pressupostos do cânone ocidental, desde a universalidade, a hierarquia e a durabilidade, atrelados à qualidade estética. Em suas palavras temos a definição precisa: “[...] A alta cultura, a criação desinteressada, ou interessada em ampliar o conhecimento e a experiência humanos, em aguçar os meios de expressão, em despertar o senso crítico, em imaginar outra realidade [...]” (Perrone-Moisés, 2009, p. 206). Na confluência dessas premissas temos condições sobremaneira de enxergar tais pressupostos na leitura estética de *Antígona*.

#### 4. À guisa de conclusão

Podemos concluir por todo o levantamento feito que *Antígona* expressa uma poética do conflito, dada a amostragem de posições antagônicas. O padrão estético erigido e mantido por Sófocles na tragédia perdura da Antiguidade aos dias atuais, na medida em que nela se manifestam as perturbações humanas. Ao

acompanharmos o desfecho da trajetória da filha de Édipo, temos mais que um enredo familiar da irmã com o senso de responsabilidade em dar um enterro ao irmão morto em combate. Mais que o confronto de ideias entre a herdeira do trono e seu atual ocupante, mais ainda da sobrinha com o tio, da mulher contra o homem, da família contra o Estado. Sobressai, portanto, em Sófocles, a provocação do pensamento com a figura da autoridade, a construída e a herdada.

Propomos em nossa pesquisa estabelecer as minúcias da criação literária feita por Sófocles na terceira peça da trilogia tebana, apontando recursos tais como as falas curtas ou a extensão apropriada das falas de acordo com o tema em cada ação. Ainda assim, visualizando a maestria no domínio da linguagem, concentrada nos momentos de maior tensão e estendida na medida em que o assunto tratado mereça maiores explicações. Personagens bem desenhados, com expressão do caráter na medida de suas forças de acordo com o desenrolar da trama em que se traça o destino da filha de Édipo.

Os valores estéticos se multiplicam pela criação literária, independente de ser tragédia o gênero em que esta história se inscreve, temos enraizada nela a dor humana, intensificada por tantas emoções a ela atreladas, tais como o ódio, o medo. Assim como acontece com Antígona e a vontade de honrar a família com o enterro do irmão e ser proibida; do filho que deseja se unir à noiva mas impedido pelo pai; do rei que pretende impor sua vontade independente do contexto; do guarda que vê a injustiça sendo praticada mas não resiste a ela, assim, com tantas impossibilidades se constroi o caminho da morte que assola a todos os personagens em cena.

Na esteira do itinerário estético traçado por Aristóteles, Horácio e Longino, chegamos ao entendimento de que um texto literário que perdura, trabalha de forma intensificada a linguagem, não se satisfaz com os significados rotineiros das palavras, mas subverte-os instigando o pensamento, porque o escritor é um trabalhador da palavra, que sabe escolher a mais apropriada de acordo com a emoção em vista, que amplia ou encurta os discursos sabedor da inteligência exata do drama.

Ao verificarmos que *Antígona* é um arquétipo do cânone, tivemos por horizonte o qualificativo estético não apenas identificado pelos estudiosos da Antiguidade, mas buscamos referência inclusive de pesquisadores da atualidade como Steiner, Calvino, Bloom e Perrone-Moisés, todos convergindo no mesmo pensamento quanto à estética aprimorada para um texto ser considerado clássico.

A excelência literária de Sófocles que observamos ao longo de nossa pesquisa, tomando por base entre outros o estudo de Calvino, especificamente sobre a leitura e a necessidade de releitura de um clássico, é algo muito recorrente em *Antígona*, dada a dimensão política mais comumente lembrada em sua apreciação, fator esse que não desmerecemos, mas preferimos outro prisma de observação voltado às considerações estéticas.

Por conseguinte, a supremacia estética pode ser atestada, além dos elementos que já identificamos, desde a escolha do título, a força dos personagens, o espaço onde a trama acontece, o tempo de fala de cada *persona*, além de compor o cânone ocidental, visto *Antígona* estar entre “as obras literárias vitoriosas são ansiedades realizadas, não libertações de ansiedades [...]” (Bloom, 2010, 57). Disso,

extraímos o ponto de vista de que *Antígona* manifesta a ansiedade dos personagens em se expressarem diante de um mundo eivado de opressão.

A universalidade, aspecto autêntico em *Antígona*, comprova a força suprema no ensino da autonomia humana. Assim aprendemos e continuaremos a aprender com a heroína a cada leitura, a emitir uma negativa, protestar, seja com as palavras ou as ações, às tentativas de supressão de nossa humanidade.

## Referências bibliográficas

- Aristóteles (2008). *Poética* (Tradução e notas de Ana Maria Valente). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Aristóteles, Horácio, Longino (2005). *A poética clássica* (Tradução de Jaime Bruna). São Paulo: Cultrix.
- Bloom, H. (2010). *O cânone ocidental* (Tradução de Marco Santarrita). Rio de Janeiro: Objetiva.
- Burke, E. (1993). *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo* (Tradução de Enid Abreu Dobránszky). Campinas-SP: Papirus: Editora da Universidade de Campinas.
- Calvino, I. (2007). *Por que ler os clássicos?* (Tradução de Nilson Moulin). São Paulo: Companhia das Letras.
- Demont, P. & Lebeau, A. (2009). Introduction. In Eschyle, Sophocle, Euripide, *Antigone. Les tragiques grecs – Théâtre complet* (Traduction de Victor-Henri Debidour). Paris: Gallimard.
- Eschyle, Sophocle, Euripide. (2009). *Antigone*. In *Les tragiques grecs – Théâtre Complet* (Traduction de Victor-Henri Debidour). Paris: Gallimard.
- Iser, W. (1997). *L'acte de lecture – Théorie de l'effet esthétique* (Traduit de l'allemand par Evelyne Sznycer). Sprimont: Mardaga.
- Jauss, H. R. (1988). *Pour une herméneutique littéraire* (Traduit de l'allemand par Maurice Jacob). Paris: Gallimard.
- Jauss, H. R. (1994). *A história da literatura como provocação à teoria literária* (Traduzido por Sérgio Telarolli). São Paulo: Ática.
- Kant, I. (2009) *Crítica da faculdade de julgar* (Tradução de Daniela Botelho B. Guedes). São Paulo: Ícone. Labdácidas. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Labd%C3%A1cidas> Acesso em: 31/03/2025.
- Lima, L. C. (1995). *Vida e mimesis*. São Paulo: Editora 34
- Lima, L. C. (2005). *Mimesis e modernidade: formas das sombras*. São Paulo: Paz e Terra.
- Lima, L. C. (2010). *Mimesis e a reflexão contemporânea*. Rio de Janeiro: EdUERJ.
- Lima, L. C. (2014). *Mimesis: desafio ao pensamento*. Florianópolis: EdUFSC.
- Lima, L. C. (2020). *Mimesis e arredores*. Curitiba: CRV.
- Perrone-Moisés, L. (2009). *Altas Literaturas*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Rosenfield, K. H. (2004). *Coro e diálogo trágicos: matriz das formas de expressão estética*. *Revista Letras, Santa Maria-RS*, 28/29, 221-226.
- Sófocles. (1996). *Antígona* (Tradução de Millôr Fernandes). Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Serra, O. (2012). *Navegações da cabeça cortada – Breve incursão nos estudos clássicos*. Salvador: EdUFBA
- Silva, S. P. (2007). *Da leitura estética à leitura racional: silenciamento da criatividade*. In 16.º COLE - Congresso de Leitura do Brasil, Campinas.
- Silva, R. G. T. (2023). *Ambivalência do lógos: uma leitura da Antígona de Sófocles*. In: *Codex – Revista de Estudos Clássicos*, 11(2), e112202304.
- Steiner, G. (1995). *Antígonas*. Lisboa: Relógio D'água Editores.

## Resumo

O percurso desta investigação trata-se de uma leitura crítica da tragédia *Antígona* de Sófocles, destacando os elementos estéticos presentes no texto por uma associação direta com a poética

clássica e a contemporânea. Nosso propósito é a visualização de um texto canônico conforme as qualidades literárias apontadas nos argumentos de autoridade que levantamos. Serviram de base teórica, Aristóteles (2008, 2005), Horácio e Longino (2005), Steiner (1995), Calvino (2007), Bloom (2010) e Perrone-Moisés (2009).

### **Abstract**

The course of this research is a critical reading of Sophocles' tragedy *Antigone*, highlighting the aesthetic elements present in the text through a direct association with classical and contemporary poetics. Our purpose is to visualize a canonical text according to the literary qualities pointed out in the arguments of authority that we raised. They served as a theoretical basis, Aristóteles (2005, 2008), Horácio and Longino (2005), Steiner (1995), Calvino (2007), Bloom (2010) and Perrone-Moisés (2009).



# Antígona y el peso social del rito. Una puesta en escena contemporánea

Antigone and the social weight of ritual. A contemporary staging

Vincenzo Quadarella

Universidad de Messina – Universidad de Málaga

v.quadarella@gmail.com

ORCID: 0009-0001-6681-1477

**Palabras clave:** Sepultura, justicia, rito negado, teatro griego, escena contemporánea.  
**Keywords:** Burial, justice, denied rite, Greek theater, contemporary scene.

## 1. La *Antígona* de Sófocles

La *Antígona* de Sófocles se representó con toda probabilidad en Atenas en 442 a. C. Quizá sea la tragedia más representada en la época contemporánea y, sin duda, la más «interpretada»<sup>1</sup>. De hecho, ha habido innumerables lecturas de la tragedia de Sófocles: política, social, cultural y religiosa; según cada interpretación, Antígona es a veces una heroína revolucionaria y a veces una joven «conservadora» de las tradiciones humanas.

En realidad, más allá de los significados más o menos evidentes de la tragedia, la obra plantea una serie de cuestiones que no sólo conciernen al «choque» entre las leyes divinas y las leyes de los humanos, sino que también imponen una serie de reflexiones que, probablemente, ya en la época de su estreno eran bien comprendidas por el público.

Sin embargo, como sugiere Cerri<sup>2</sup>, es sorprendente cómo el tema central de la tragedia, es decir, el derecho funerario, ha sido prácticamente ignorado en las interpretaciones contemporáneas. De hecho, el estudioso considera que, sobre todo en el siglo XX, a la hora de analizar la tragedia nos hemos concentrado en

<sup>1</sup> Resumimos una lista no exhaustiva de las representaciones teatrales más importantes de Antígona en el siglo XX: *Antigone* de Jean Anouilh (1942); *Antigone* de Bertolt Brecht (1947); *Antigone* de Salvador Espriu (1955); *Antigone* de Mário de Sacramento (1959); *La Tomba di Antigone* de Maria Zambrano (1967); *Antigone* de Living Theatre (1967); *Antigona furiosa* de Griselda Gambaro (1986).

<sup>2</sup> Cerri, 1990.

«antinomias abstractas» que -en su mayor parte- derivan de los esquemas ideológicos de la cultura moderna; es decir, se han aplicado toda una serie de andamiajes ideológicos que han producido análisis exquisitamente dirigidos a establecer si el comportamiento de los protagonistas de la tragedia era «justo» o «injusto», convirtiendo a los personajes en «portadores» de ideas y estereotipos que -con razonable certeza- nada tenían en común con la cultura de la época. Cerri intenta rastrear la verdadera alma de la tragedia preguntándose cuál era, históricamente hablando, la ley funeraria relativa al entierro de los considerados culpables de traición y sacrilegio (en realidad Polinices no era sacrílego, es Creonte quien imagina que si hubiera conquistado la ciudad habría destruido los templos). No es objeto de este trabajo tratar de entender en qué términos han tratado los estudiosos la cuestión del enterramiento, o más bien del no enterramiento de Polinices, pero sí me interesa intentar cambiar la perspectiva de la investigación, ya que buscar una conexión histórica entre la historia de Antígona y Creonte narrada en la tragedia y el dato real de las leyes que regulaban los enterramientos podría convertirse en un elemento muy importante para evitar valoraciones sesgadas o interpretaciones (a menudo muy fantasiosas) que no conectan con la realidad que Sófocles quiso poner de relieve. Antígona, como se desprende de toda la tragedia y también del arrepentimiento de Creonte, tenía razones muy convincentes para enterrar a su hermano, incluso desde el punto de vista de la ley. La hija de Edipo se limitaba a reclamar el mismo trato para los dos hermanos en cuanto a honores fúnebres y en la tragedia no era la única que pensaba así: tanto el coro como Tiresias son de la misma opinión, hasta el punto de que el adivino ciego llega a decir: «en cualquier caso Hades reclama estos ritos»<sup>3</sup>.

Partiendo de estas consideraciones, es más fácil intentar comprender la dinámica de los dos ritos realizados a Polinices, su supuesta eficacia y las consecuencias de su ejecución. Lo cierto, sin embargo, es que los ritos de los que hablamos tuvieron lugar fuera de escena y sólo serán narrados por los personajes, por lo que no tendremos -como no tuvieron los espectadores atenienses- conocimiento visual de los mismos.

## 2. Los dos ritos

Sófocles, sin escenificar el acto, nos «cuenta» los dos intentos de su hermana Antígona de enterrar a Polinices.

El primer intento de entierro lo anuncia el guardia en los versos 245-247:

Καὶ δὴ λέγω σοι· τὸν νεκρὸν τις ἀρτίως  
θάψας βέβηκε καπτὶ χρωτὶ διψίαν  
κόνιν παλύνας καφαγιστεύσας ἅ χρή.

Te lo digo ya:  
alguien, después de dar sepultura al cadáver, se ha ido,  
cuando hubo esparcido seco polvo sobre el cuerpo

<sup>3</sup> Sófocles, *Ant.* 519.

y cumplido los ritos que debía.

En estos versos se da a conocer el motivo del entierro, que ya podemos deducir por el uso del verbo ἀφαγιστεύω, que se refiere a la necesidad de evitar la contaminación del cuerpo «purificándolo». Más adelante, los versos (255-258), se hacen más explícitos:

ὁ μὲν γὰρ ἡφάνιστο, τυμβήρης μὲν οὐ,  
λεπτή δ' ἄγος φεύγοντος ὥς ἐπὶ κόνις.  
Σημεῖα δ' οὔτε θηρὸς οὔτε του κυνῶν  
ἐλθόντος, οὐ σπᾶσαντος, ἐξεφαίνετο

El cadáver había desaparecido, no enterrado.  
Sino que le cubría un fino polvo,  
como obra de alguien que quisiera evitar la impureza.  
Aun sin haberlo arrastrado, no aparecían señales de fiera  
ni de perro alguno que hubiese venido<sup>4</sup>.

Así, el cuerpo se encuentra en un estado intermedio entre la exposición deseada por Creonte y un entierro regular deseado por Antígona, que, entre otras cosas, implicaría la creación de un túmulo adecuado.

Este entierro, que no es un entierro apropiado, sugiere al coro que puede haber habido la intervención de algún dios (278-279):

Ἄναξ, ἐμοί τοι μή τι καὶ θεήλατον  
τοῦργον τόδ' ἢ ξύννοια βουλευεῖ πάλα.

Señor, ¿no es eso obra de un dios?  
Llevo un rato pensando eso.

Algunos estudiosos han interpretado este comentario como el deseo de Sófocles de hacer creer al público que un dios había intervenido en el entierro de Polinices<sup>5</sup>. De hecho, cuando Antígona abandona la escena, en el verso 99, declara que enterrará el cadáver, por lo que es fácil imaginar que ni siquiera el público más desatento podría haber supuesto una intervención divina.

El segundo entierro, necesario evidentemente porque el primero había fracasado, se atribuye sin duda a Antígona, ya que es sorprendida en el acto. Se ha planteado la cuestión de por qué Sófocles desencadenó este mecanismo del doble entierro o, más bien, el mecanismo del doble entierro inacabado. Algunos estudiosos han especulado que el primero era meramente simbólico y que, por tanto, hacía necesario el segundo<sup>6</sup>. Tal vez podamos suponer, en cambio, que el segundo enterramiento era necesario porque el primero había fracasado y que la eliminación del «primer» polvo no anulaba la eficacia del primer intento de ente-

<sup>4</sup> Alamillo, 1992.

<sup>5</sup> Vid. Adams, 1931, McCall, 1972, Segal, 1981. En cambio, sostienen que no es probable que Sófocles pretendiera suponer la intervención divina Bradshaw, 1962; Margon, 1969; Brown, 1987.

<sup>6</sup> Whitehorne, 1983.

ramiento<sup>7</sup>. Sin embargo, el segundo rito funerario sobre el cadáver es ciertamente más «completo»: Antígona llora sobre el cuerpo de su hermano, lo cubre de nuevo con una capa de polvo y, esta vez, también vierte libaciones, realizando así una especie de pequeña «ceremonia» ritual, aunque, por razones obvias, falte el traslado del cadáver. Una vez realizado el segundo rito, la diferencia entre los puntos de vista de Antígona y Creonte se hizo aún más evidente: una quería construir un túmulo visible para su hermano, el otro quería que el cadáver permaneciera expuesto. Este es, pues, el meollo del problema, la visibilidad del cadáver y la asignación del túmulo funerario que Creonte negaba y que, en cambio, ocupaba un lugar central en los pensamientos y acciones de Antígona<sup>8</sup>. Cualquier otra interpretación, como la posibilidad de encontrar sepultura en tierra extranjera, no encuentra conexión no sólo con el texto sofocleano sino tampoco, y, sobre todo, con la realidad jurídica de aquellos años<sup>9</sup>. El contraste entre ambas perspectivas reflejaba probablemente las posiciones de los diferentes grupos sociales atenienses que formaban parte del público<sup>10</sup>: el deber de enterrar pertenecía ciertamente a todos los grupos sociales, pero un monumento funerario representaba la reafirmación del estatus social del difunto<sup>11</sup>. Las diferentes formas de conmemoración en la Atenas del siglo V a.C. estaban en el centro del debate jurídico y, al parecer, tanto la posibilidad de construir *tholos* monumentales como *peribolos* funerarios seguía vigente en aquellos años<sup>12</sup>.

Para evaluar cuáles de todos los elementos hasta ahora expuestos sobre Antígona se han expresado en puestas en escena contemporáneas, me he decantado por la producción de Irene Papas de 2005 en el teatro griego de Siracusa. Habiendo estado presente durante toda la puesta en escena de la obra, encontré -incluso en aquel momento- la idea de la dirección particularmente interesante desde muchos puntos de vista, el primero de los cuales era la evidente alegoría expresada por la propia estructura escénica, compuesta de hecho por grandes estatuas blancas, repartidas por todo el escenario, que parecían dominar los acontecimientos. Por las razones que expondré a continuación, considero que el director ha devuelto, en cierto modo, las características más profundas del texto al mundo contemporáneo mediante el uso no sólo del escenario y la música, sino también y sobre todo mediante el uso de las palabras de los actores. *Antígona* también se representó en el teatro griego de Siracusa en 2013, en una puesta en escena que, desde el punto de vista de la restauración de alguna forma de ritualidad, no dejó huella. En 2013, la atención se centró en el aspecto político de la obra de Sófocles, omitiendo -casi por completo- el aspecto ritual de toda la tragedia. Es decir, se ha aplicado ese «filtro» del que hablaba antes,

<sup>7</sup> En este sentido vid. Tyrrell, Bennett, 1998; Scodel, 1984.

<sup>8</sup> Mugelli, 2019, p. 354.

<sup>9</sup> Cerri, 1990.

<sup>10</sup> Sobre las categorías sociales presentes en el teatro: Spineto, 2005, p. 185 e ss.

<sup>11</sup> Rosselli, 2006.

<sup>12</sup> Morris, 1994; en particular para la construcción de sepulcros Faraguna, 2012, para *peribolos* Marchiandi, 2011.

que se ha centrado sólo en un aspecto, el político, restaurando sólo una parte de la historia de Sófocles, empobreciéndola.

### 3. La *Antígona* de I. Papas

En la escena de *Antígona* de I. Papas de 2005, el blanco es el color predominante. Las escaleras del fondo de la escena con las estatuas que se elevan del suelo parecen enfrentar a dos “dimensiones”: las estatuas podrían ser los dioses observando los acontecimientos humanos, o podrían ser otros hombres observando los acontecimientos que se desarrollan en el escenario. La dimensión humana y la dimensión divina parecen converger en el escenario, como si los que actúan nunca estuvieran solos, sino siempre siendo observados y, tal vez, incluso juzgados. Es un teatro dentro del teatro, con las estatuas que, como si fueran público, participan en la tragedia inmóviles en el escenario y otro público (siempre participante) que, en cambio, se sitúa fuera del escenario y «vive emocionalmente» los acontecimientos que observa. Dos dimensiones, en definitiva, bien distintas, pero todas en el mismo plano, conceptual y escénico. La escena, como ya he dicho, es totalmente blanca, salvo las ropas de los personajes, que parecen inmersas en una especie de nube de blancura. Las ropas de todos los personajes son negras, salvo las de Antígona en la segunda parte de la tragedia, es decir, cuando es condenada, y las de Eurídice, emblemáticamente vestida de rojo. El guardia es un personaje exagerado, asustado y grotesco, absolutamente consciente de que lo único que importa para su salvación es decirle la verdad a Creonte y tratar de compensar el primer fallo en la custodia del cadáver que provocó el segundo intento de enterramiento. La exuberancia con la que informa a Creonte del descubrimiento del culpable parece liberarle no tanto de la hipótesis de que el primer rito funerario pudiera haber sido realizado por un dios, sino de la conciencia de que no hizo su trabajo en el caso del primer entierro. Sin embargo, devolverá a la persona que ya había intentado enterrar el cadáver al pillarla in fraganti y la entregará a su rey. El guardia, sus palabras, sus temores hacia Creonte le devuelven la obediencia ciega al poder, absolutamente despreocupado de si está haciendo o no lo correcto. Todo esto se desprende no sólo de sus palabras, sino también, y sobre todo, de la actitud escénica que el director quería para ese personaje (Figura 1)<sup>13</sup>.

<sup>13</sup> Todas las fotografías son cortesía de la Fundación INDA, AFI Syracuse.



Fig. 1 – El guardia interpretado por Maurizio Donandoni.

El simbolismo de las estatuas, silenciosas y blancas (Figura 2), transmite sin duda una sensación espeluznante y prepara al espectador para acontecimientos dramáticos y emocionalmente desafiantes.



Fig. 2 – Antígona y las enormes estatuas blancas.

La impresión, sin embargo, no es la de asistir a una lucha entre la ley divina y la ley humana, o entre el tradicionalismo y la innovación, sino simplemente a la narración de acontecimientos ligados a la naturaleza íntima de los personajes, a su experiencia de la vida. La elección consciente de una Antígona bella parece querer subrayar una belleza natural del personaje que no es -ni podría ser- meramente estética (Figura 3).

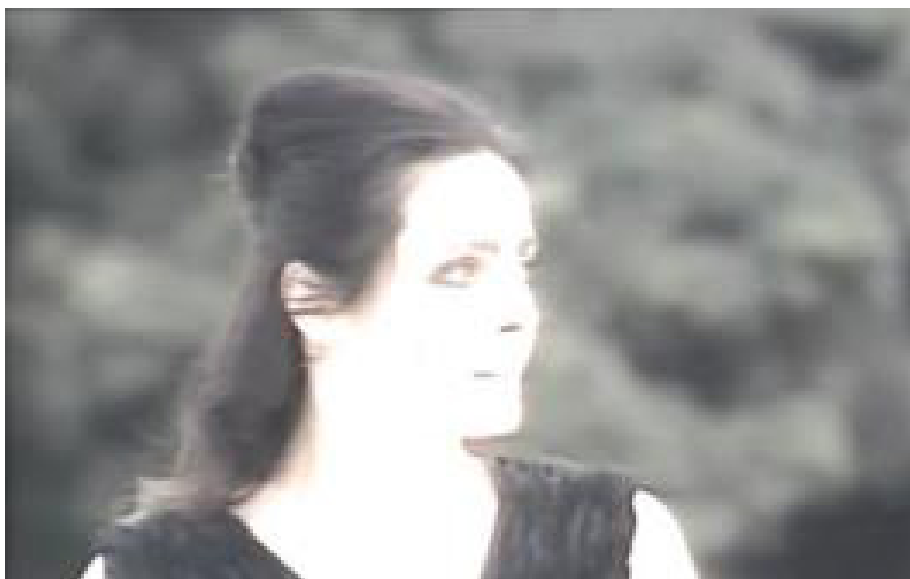


Fig. 3 – Antígona interpretada por Galatea Ranzi.

En resumen, todo parece responder a una lógica ligada a una ritualidad inherente a la narración de la historia de Sófocles, que Papas, en mi opinión, consigue desencadenar mediante un uso consciente y técnicamente intachable de las palabras. En otras palabras, el director ha optado por recuperar el texto de Sófocles sin forzarlo, sin buscar efectismos ni chistes decisivos, sin, en definitiva, interpretar las palabras del poeta. Esta elección también se ve acentuada por toda la puesta en escena: es decir, no ocurre nada que distraiga la atención del centro de la escena, del centro del discurso, punto focal también de las miradas de las estatuas. Como decía, esta elección permite al espectador contemporáneo sumergirse en un largo acto ritual. En otras palabras, uno se da cuenta de que el propio esquema de la tragedia parece ser la narración y ejecución de un ritual, y que el punto focal de todo el asunto son precisamente los acontecimientos.

Papas, por tanto, no deja lugar a la interpretación, no regala ninguna elección, sino que deja hablar a los personajes con tiempos y acciones precisos: Antígona es una muchacha que quiere enterrar a su hermano, Creonte es un nuevo rey que intenta imponer las leyes de la ciudad. El hecho de que los ritos funerarios sobre el cuerpo de Polinices tengan lugar fuera de escena pasa a ser absolutamente secundario en la narración del director griego. Ese no es el ritual que hay que «escenificar». El ritual es toda la tragedia.

En conclusión, la puesta en escena de Antígona por I. Papas, en mi opinión, dejó de lado todas las cuestiones reelaboradas en el siglo XX sobre figuras, papeles y supuestos comportamientos que responden -o deberían responder- a menudo sólo a visiones culturales contemporáneas. Papas se concentró en el texto, en las palabras del poeta, optando por una puesta en escena fluida y poderosa basada exclusivamente en la «palabra». Aunque los ritos funerarios no se ven (exactamente como quería Sófocles), están vívidos en las palabras de los protagonistas y, sobre todo, Papas ha hecho de toda la tragedia un verdadero ritual al optar por una «escena dentro de la escena», con un público observando a otro público. El metaritual meramente narrado, en definitiva, pasa a ser casi secundario pero real en la puesta en escena, convirtiéndose él mismo en parte de toda la ritualidad de la representación. Al final de la tragedia, todos los personajes implicados en la historia «mueren» física o socialmente y, también por esta razón, creo que se puede argumentar que Papas concibió todo el texto como un gran rito funerario.

Antígona es una tragedia muy especial. El ritual adquiere una enorme importancia en la tragedia, aunque los ritos sólo se narren y no se representen. Un metaritual que recuerda una especie de metafísica del ritual: traslada la eficacia de la ritualidad a varios planos, a varias dimensiones. La dimensión de lo real, aunque la tragedia no sea más que una «representación» de lo real, y la dimensión del más allá -más allá de los hechos narrados, más allá de la escena, más allá de la realidad- se reúnen precisamente en esos ritos funerarios no vistos sino representados, descritos pero no vividos en escena.

Si, por tanto, la tragedia -todas las tragedias- son un rito dentro de un rito mayor que fueron las fiestas de las Grandes Dionisias, Antígona representa un más allá, «más allá» del escenario, «más allá» de la realidad, «más allá» del propio teatro como medio de expresión, como ritual social.

## Bibliografía

- Adams, S. M. (1931). The Burial of Polyneices. *The Classical Review*, 45(3), 110-122.
- Alamillo, A. (1992). *Sófocles Tragedias*. Madrid: Editorial Gredos.
- Bradshaw, A. T. von S. (1962). The Watchman Scenes in the Antigone. *The Classical Quarterly*, 12(2), 200-211.
- Brown, A. L. (1987). The End of the Seven Against Thebes. *The Classical Quarterly*, 33, 244-271.
- Cerri, G. (1990). *Ideologia funeraria nell'Antigone di Sofocle*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Faraguna, M. (2012). Società, amministrazione, diritto: lo statuto giuridico di tombe e periboloi nell'Atene classica. *Symposion, Études d'histoire du droit grec et hellénistique/Vorträge zur griechischen und hellenistischen Rechtsgeschichte[s.l.]*: Verlag der Oesterreichischen Akademie der Wissensc, 165-185.
- Marchiandi, D. (2011). *I periboli funerari nell'Attica classica: lo specchio di una borghesia*. Atene: Paestum Pandemos.
- Margon, J. S. (1969). The First Burial of Polyneices, *The Classical Journal*, 64(7), 289-295.
- McCall, M. (1972). *Divine and human action in Sophocles: the two burials of the Antigone*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Morris, I. (1994). *Everyman's Grave*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Mugelli, G. (2019). *Pratiche rituali e spazi drammatici: forma e funzionamento dei riti nella tragedia attica*, (doctoral dissertation), University of Pisa.
- Parker, R. (1996). *Miasma: pollution and purification in early Greek religion*. Oxford: Oxford University Press.



- Rosselli, D. K. (2006). Polyneices' body and his monument: Class, social status, and funerary commemoration in Sophocles' *Antigone*. *Helios*, 33S, 135-177.
- Scodel, R. (1984). Epic Doublets and Polynices' Two Burials. *Transactions of the American Philological Association*, 114, 49-58.
- Segal, C. (1981). Tragedy and Civilization: An Interpretation of Sophocles. *The Classical Review, New Series*, 33(1), 5-7.
- Tyrrell, W. B., & Bennett, L. J. (1998). *Recapturing Sophocles' Antigone*. Londra: Rowman & Littlefield Pub Inc.
- Whitehorne, J. E. G. (1983). The Background to Polyneices' Disinterment and Reburial. *Greece & Rome*, 30(2), 129-142.
- Todas las fotografías son cortesía de la Fundación INDA, AFI Siracusa.

## Resumen

El rito de sepultura de Antígona al inicio de la tragedia de Sófocles plantea una serie de problemas interpretativos que afectan tanto al acto en sí como al peso social del rito negado. De hecho, es innegable que el enfrentamiento entre Antígona y Creonte está marcado por diversas facetas políticas, sociales, religiosas; es igualmente innegable que el rito de la sepultura se percibió como un paso fundamental para “dejar ir” al muerto al más allá. Y precisamente ese rito traza una frontera que es a la vez política, religiosa y cultural, capaz de desencadenar las iras de Creonte y la piedad de Antígona. El rito por Antígona recompone la fractura entre los vivos y los muertos y, entre los vivos, recompone la justicia. Por tanto, el rito traza el límite entre lo justo y lo injusto, entre la decisión en nombre propio o en nombre de la colectividad, entre los vivos y los muertos. El límite, sin embargo, aunque firme, en el caso de Sófocles se esfuerza por mantener sus contornos, permanece borroso a la vista y, aunque marcado fuertemente por el rito (cumplido o no), resulta ser lábil.

Para entender el ritual del gesto de Antígona en la escena contemporánea analizaremos la *Antígona* con la dirección de I. Papas del 2005 en el teatro griego de Siracusa.

## Abstract

The burial rite of Antigone at the beginning of the tragedy of Sophocles raises a series of interpretative problems that affect both the act itself and the social weight of the denied rite. In fact, it is undeniable that the confrontation between Antigone and Creon is marked by various political, social and religious aspects; it is equally undeniable that the burial rite was perceived as a fundamental step to “let go” of the dead into the afterlife. And precisely this rite marks a border that is at once political, religious and cultural, capable of unleashing the wrath of Creon and the piety of Antigone. The rite by Antigone recomposes the fracture between the living and the dead, and among the living, recomposes justice. Thus, the rite draws the line between the just and the unjust, between the decision in your own name or in the name of the collective, between the living and the dead. The limit, however, although firm, in the case of Sophocles strives to maintain its contours, remains blurred to the eye and, although strongly marked by the rite (fulfilled or not), turns out to be labile.

To understand the ritual of the gesture of Antigone in the contemporary scene we will analyze the *Antigone* with the direction of I. Papas of 2005 in the Greek theater of Syracuse.



## El lecho pétreo de Antígona y Níobe: un lugar común (S. Ant. 823-840)<sup>1</sup>

The Stone Bed of Antigone and Niobe: a common place (S. Ant. 823-840)

Andrea Navarro Noguera

Universidad Nacional de Educación a distancia

Andrea.navarro@flog.uned.es

ORCID: 0000-0003-2289-8002

**Palabras Clave:** Estudios de género, tragedia griega, Sófocles, silencio, Antígona, Níobe.  
**Keywords:** Gender studies, Greek tragedy, Sophocles, silence, Antigone, Niobe.

### Introducción

Antígona, heroína principal de la obra homónima sofoclea,<sup>2</sup> conoce su suerte tras haber dado sepultura a su hermano Polínices, caído en combate a manos de su hermano Eteocles, bajo castigo de muerte por decreto de Creonte (vv. 21-38), su tío y actual rey de Tebas.<sup>3</sup> Creonte considera al muerto indigno de recibir los honores oportunos al ser considerado el enemigo de la ciudad (vv. 198-206), pero Antígona no puede sino obrar dentro de la δίκη marcada por los dioses y, como mujer y hermana,<sup>4</sup> rendirle el culto debido.<sup>5</sup> Cuando Creonte conoce que ha sido

<sup>1</sup> Esta publicación se inscribe en el marco del proyecto de investigación “Justificación de la violencia política en el teatro griego” (CIAICO/2023/026). Además de al grupo GRATUV, me gustaría agradecer esta publicación de forma personal a Montserrat Noguera quien, en mis inicios de investigación, me hizo amar esta obra y enriqueció sobremanera mi comprensión sobre la tragedia con útiles comentarios que aquí utilizo.

<sup>2</sup> La tradición presofoclea no aporta testimonio que confirme la existencia previa de Antígona, por lo que con cierta unanimidad se considera a Sófocles el primero en dramatizar la acción de Antígona, aunque no sucede lo mismo en lo que hace a las posibles fuentes en las que se inspiraría. Cf. Bañuls & Crespo (2006, pp. 15-58).

<sup>3</sup> Los hermanos de Antígona, Eteocles y Polínices, se dan mutua muerte en una guerra fratricida entre Tebas y Argos. Pero mientras el primero luchó en defensa de su ciudad natal en el bando tebano, el segundo batalló contra su patria en el bando argivo, queriendo reducir a cenizas no sólo su tierra sino también los templos de los dioses (vv. 199-202). Como es bien sabido, las causas de la invasión de Tebas por parte de Polínices estaban motivadas por el destierro que surgió antaño; pues su hermano Eteocles lo exilió para quedarse con el trono.

<sup>4</sup> Sobre el tipo de φιλία que obliga a Antígona para con su hermano, cf. Blundell (1991, pp. 106-148); Alaux (1995, pp. 225-235).

<sup>5</sup> Desde Hegel (*Estética* II. 2.1) se ha analizado esta tragedia como un conflicto entre la ley del Estado, representada por Creonte, y la ley de la familia, encarnada por Antígona. Cf. Lesky (1973, p. 133); Lardinois (2012, pp. 59-62); Carter (2012, p. 116). A este respecto, encontramos interesantes observaciones en Nussbaum (1995, pp. 105-111). Por otra parte, muchos estudiosos ven en esta

Antígona, prometida de su hijo Hemón, la que ha quebrantado su norma; la condena a “morir en vida”<sup>6</sup> encerrada en una gruta excavada en las rocas para allí morir por inanición (vv. 773-780). La joven heroína, después de conocer su fatal destino, compara entre lamentos su suerte con la de Níobe (vv. 823-833). Son estos los versos junto con la respuesta del coro (vv. 834-838) los que ocuparán principalmente nuestra atención.<sup>7</sup>

#### Ἀντιγόνη<sup>8</sup>

ἦκουσα δὴ λυγρότατον ὀλέσθαι τὰν Φρυγίαν  
ξέναν

Ταντάλου Σιτύλῳ πρὸς ἄκρῳ, τὰν κισσὸς  
ὥς ἀτενίς

πετραία βλάστα δάμασεν, καὶ νιν ὄμβροι  
τακομέναν, 830

ὥς φάτις ἀνδρῶν,

χιῶν τ' οὐδαμὰ λείπει, τέγγει δ' ὑπ' ὄφρῳσι  
παγκλαύτοις

δειράδας<sup>9</sup>· ἃ με δαίμων ὁμοιοτάταν κατευνάζει.

#### Χορός

ἀλλὰ θεός τοι καὶ θεογεννής,

ἡμεῖς δὲ βροτοὶ καὶ θνητογενεῖς. 835

καίτοι φθιμένη μέγα κακοῦσαι

τοῖς ἰσοθέοις σύγκληρα λαχεῖν.

ζῶσαν καὶ ἔπειτα θανούσαν.

#### Ἀντιγόνη

οἶμοι γελῶμαι. τί με, πρὸς θεῶν πατράων.

οὐκ οἰχομένην ὑβρίζεις, ἀλλ' ἐπίφαντον; 840

**Antígona.** Oí que de la forma más dolorosa murió la extranjera frigia hija de Tántalo junto a la cumbre del Sípilo, a la que mató un crecimiento de piedra como yedra tenaz; y a ella, conforme se va consumiendo, según el dicho de los hombres, ni las lluvias ni la nieve la abandonan, e inunda las laderas/mejillas bajo sus cejas de muchos lloros. El destino me adornece de forma muy semejante a ella.

**Coro.** Pero era una diosa y nacida de dioses, y nosotros mortales y nacidos de mortales. No obstante, para la que muere es glorioso también escuchar que obtiene un destino compartido a los dioses en vida y luego al morir.

**Antígona.** ¡Ay de mí, soy objeto de burla! ¿Por qué, por los dioses paternos, me afrentas cuando aún no me he marchado, sino cuando sigo viva?

tragedia un reflejo de la rebeldía revolucionaria de Antígona contra la tiranía opresora (Lasso de la Vega, 1992, p. 78). En la misma línea, algunos consideran a Antígona la heroína que lucha por los derechos de los muertos y a Creonte el verdadero héroe trágico que, incapaz de ceder, comete un error que intenta remediar cuando ya es demasiado tarde (Bañuls & Crespo, 2008, p. 118). En nuestra opinión, como adecuadamente demostró Sourvinou-Inwood (1989, pp. 137-139) ambos protagonistas están legitimados en su acción y, al mismo tiempo, están equivocados. Si Creonte excede sus límites al negar la sepultura al muerto, igualmente Antígona se sobrepasa al oponerse abiertamente a la ley decretada por el soberano.

<sup>6</sup> El coro en el cuarto estásimo (vv. 944-987) hace referencia a tres relatos míticos que se asocian claramente a la condena de Antígona en la obra. Se trata de relatos importantes y bien conocidos por el público (cada trágico tenía uno de estos títulos en el catálogo de sus obras, una *Dánae*, un *Licurgo*, un *Fineo*). Encontramos en estos versos del canto coral la historia de Dánae (vv. 944-954), encerrada por su padre Acrisio en una sala con paredes de bronce porque temía al hijo que ella pudiera concebir. A su vez, se alude a la historia de Licurgo (vv. 955-965), encerrado por los edonios tras cometer actos violentos enloquecido por el dios Dioniso; y a la historia de Cleopatra (vv. 977-987), a quien Fineo, su esposo, encerró y cuyos hijos cegó al dar crédito a las acusaciones de seducción de su siguiente esposa. Para un análisis de este estásimo, cf. McDevitt (1990, pp. 31-48).

<sup>7</sup> A pesar de que este *exemplum mitologicum* ha sido objeto de algunos trabajos, especialmente el de Kornarou (2010, pp. 263-278), consideramos que el análisis de la interacción entre el coro y la heroína, así como la caracterización femenina que hace Sófocles de Antígona a lo largo de la acción dramática, puede aportar una interpretación novedosa del pasaje.

<sup>8</sup> La edición utilizada para el texto griego es la de Lloyd-Jones & Wilson (1990).

<sup>9</sup> Importancia del juego totalmente consciente de la palabra δειράς “ladera” en sentido metafórico como “mejilla” para remarcar la imagen pétreo de Níobe (δερε-, cf. el sánscrito drsad- “roca”).

En primer lugar, debemos recordar brevemente la historia de Níobe,<sup>10</sup> hija de Tántalo y esposa de Anfión, para encontrar un posible sentido a dicha comparación.<sup>11</sup> Níobe, orgullosa de su prolífera descendencia,<sup>12</sup> peca de ὕβρις ante Leto arguyendo que había engendrado muchos hijos y que ella tan sólo dos. Leto, afligida, cuenta su desencuentro a sus dos hijos, Apolo y Ártemis, que no dudan en vengarse matando con sus flechas a todos los hijos de Níobe.<sup>13</sup> Tras esta desgracia, Níobe huye al monte Sípilo<sup>14</sup> junto a su padre y allí, consumida, es transformada por los dioses en roca. En la cima del monte, como un manantial de agua, Níobe continua día y noche haciendo brotar sus lágrimas,<sup>15</sup> de lo que da buena cuenta Antígona, en sus palabras, con la metáfora encontrada en los vv. 831-832: “inunda las laderas/mejillas bajo sus cejas de muchos lloros [τέγγει δ’ ὑπ’ ὀφρύσι παγκλαύτοις / δειράδας]”. La heroína tebana ve en su destino una semejanza con la hija de Tántalo (v. 831): “el destino me adormece de forma muy semejante a ella [ἄ με δαίμων ὁμοιοτάταν κατευνάζει]”.

La cuestión de por qué Antígona se compara con Níobe la vamos a desglosar en tres preguntas principales que consideramos pertinentes: 1. ¿Por qué la elección de este tipo de muerte une a ambas? ; 2. ¿Por qué una πάρθενος se compara con una madre en el lecho de muerte? ; y estas dos preguntas, nos llevarían a una tercera más general y sencilla: 3. ¿Por qué, simplemente, compararse?

<sup>10</sup> Se conocen por el título de *Níobe* dos obras perdidas de Esquilo y de Sófocles de las que conservamos únicamente fragmentos. Parece ser que Esquilo trató el tema de forma diferente, puesto que describía la situación de la heroína después de la muerte de su prole; mientras que Sófocles constituyó el clímax de la tragedia alrededor de la muerte de éstos. Respecto a la posible cronología, normalmente se le da a la *Níobe* de Sófocles una fecha más temprana que la *Antígona*. También encontramos referencias a la hija de Tántalo en las tragedias *Electra* (vv. 150 ss.) de Sófocles y en *Medea* y *Fenicias* de Eurípides.

<sup>11</sup> Sobre el relato mítico de Níobe conservamos, además de las anteriores fuentes trágicas, las siguientes épicas y mitográficas: Hom. *Il.* XXIV 604-618; Apollod. III 5,6; D. S. IV 74; Paus. I 21,3, II 21, 9, V 11, 2, 16,4, VIII, 2, 5 y 7; Hig. *Fab.* 9 y Ov. *Met.* VI 148-312.

<sup>12</sup> En este punto hay una serie de variantes. Tanto Apolodoro (*Bibl.* III, 5, 6) como Eliano (*H.V.* XII, 36) hablan del número de hijos que tuvo Níobe según autores previos. Según Apolodoro, Hesíodo diría que nacieron 10 hijas y 10 hijos; según Eliano nueve hijos y diez hijas (*fr.* 34 Rzach), aunque afirma que los versos de Hesíodo le son falsamente atribuidos. También Homero afirmaba que eran seis y seis; Laso de Hermíone, dos veces siete (*fr.* 2 Bergk), como Píndaro; Alcman nombra a diez (*fr.* 109 Bergk) y Mimnermo a veinte (*fr.* 19 Bergk).

<sup>13</sup> Sobre el infortunado final de los hijos varones hay dos versiones: o bien tuvo lugar en el monte Citerón, mientras cazaban; o bien en la palestra, cuando se ejercitaban en competiciones deportivas. Ellas, por el contrario, morirán en casa, ocupadas en los quehaceres propios de su sexo. También hay disparidad en la transmisión del relato: en Homero mueren absolutamente todos los hijos, pero también conservamos otra versión en la que alguno de los hijos quedó vivo (generalmente se dice que sobreviviría Cloris).

<sup>14</sup> En la *Níobe* de Esquilo (*fr.* 153) se describe el reino como aquel que se extiende “doce días de viaje” desde el Sípilo y al oeste hasta el Ida. El monte Sípilo está en el país un día llamado Meonia y después Lidia, zona de importantes fuerzas volcánicas.

<sup>15</sup> Interesantes son los estudios de Gilby (1996) y Baert (2020) sobre la transformación de Níobe en piedra.

## 1. ¿Por qué esta muerte y no otra?

Podemos aceptar el paralelo si tenemos en cuenta su identificación, es decir, la roca en la que Níobe fue convertida se puede comparar con la tumba de Antígona dentro de una gruta.<sup>16</sup> También Electra (S. *El.* 150)<sup>17</sup> alude a la figura de Níobe en relación con la piedra, identificación de su tumba. Antígona hace mención al proceso de petrificación sufrido por la reina tebana, habla de πετραία βλάστα (crecimiento o nacimiento pétreo, v. 826), que podría sugerir la imagen de las piedras que van tapando la entrada a la gruta en la que sería enterrada la heroína. Es más, parece que con el verbo κατευνάζω, Antígona remarque la imagen de una muerte lenta: Níobe se va consumiendo del dolor poco a poco hasta ser transformada en roca,<sup>18</sup> mientras la muerte que a Antígona le espera es ir consumiéndose por la falta de alimentos. Se trata de un lecho eterno, κατά + ἐννί,<sup>19</sup> término este último empleado tanto para designar el tálamo como la tumba.<sup>20</sup>

Es importante observar que Creonte cambia de opinión respecto a sus disposiciones iniciales e “inventa” una muerte específica para Antígona. La heroína revela, al inicio de la tragedia, cuál es la pena prescrita por Creonte si alguien llegara a quebrantar su decreto (v. 36): “Está prescrito que quien haga algo de esto reciba muerte por lapidación pública en la ciudad [...φόνον προκεισθαι δημόλευστον<sup>21</sup> ἐν πόλει]”.<sup>22</sup> Sin embargo, no es este el destino que espera a la

<sup>16</sup> Sobre las características de los relatos míticos de petrificación, cf. Forbes Irving (1990, pp. 139-148).

<sup>17</sup> **Electra.** “¡Ah, Níobe en todo desgraciada! Yo te tengo por diosa, a ti que en una roca, tu tumba, ¡ay!, lloras [ἰὼ παντλάμων Νιόβα, σὲ δ' ἐγωγε νέμω θεόν, ἅτ' ἐν τάφῳ πετραίῳ αἶαι δακρύεις]”.

<sup>18</sup> La Níobe de Sípilo ha sido identificada con una colosal roca. Se dice que los ojos de Níobe después de la transformación en piedra siguieron llorando y que ese es el motivo por el que de esa roca identificada con la mujer fluía un manantial. Cf. Jebb (1902, pp. 173-174).

<sup>19</sup> Término aludido en numerosas ocasiones en la tragedia *Troyanas* de Eurípides. Rodríguez Cidre (2010, pp. 117-118) subraya que, excepto Atenea, la diosa virgen, todos los personajes, tanto femeninos como masculinos, mortales e inmortales, mencionan en más de una ocasión el lecho con marcadas acepciones sexuales. El trauma de las troyanas es su condición de mujeres-botín y así lo asumen también personajes masculinos como Poseidón y Taltibio. Únicamente Casandra hace mención del lecho en un desconcertante sentido matrimonial o nupcial, que estará teñido, a su vez, de muerte, como episodio final de una guerra cuya victoria la joven atribuye a los troyanos. Los versos que pronuncia Hécuba, asignada ya a Odiseo como botín de guerra (ἄγετε τὸν ἄβρὸν δὴ ποτ' ἐν Τροίᾳ πόδα, / νῦν δ' ὄντα δοῦλον, στιβάδα πρὸς χαμαιπετὴ / πέτρινά τε κρήδεμν', ὥς πεσοῦσ' ἀποφθαρέω / δακρύοις καταξανθείσα, vv. 506-509), nos dejan un paralelismo en la imaginería metafórica empleado con el mismo significado que los versos de Antígona. La expresión que utiliza para designar a esa muralla es una metáfora que se debe traducir literalmente como “velo pétreo”, en donde el lexema κρήδεμνον constituye un término bivalente que funciona tanto en el ritual funerario como en el nupcial. Cf. Rehm (1994, p. 29); Davidson (2001, p. 67).

<sup>20</sup> Como tumba, ej. A. *Ch.* 318; S. *El.* 436. Curioso es que este término, en plural, también se utilice para designar las piedras que se tiraban al agua para anclar un barco (Hom. *Il.* I 436).

<sup>21</sup> Compuesto con el sustantivo deverbativo de λείω, “tirar piedras”; quizás en Píndaro *fr.* 70d. 39 “petrificar”.

<sup>22</sup> La muerte por lapidación pública tenía lugar cuando la persona que transgredía las leyes era considerada un traidor en relación con los asuntos del Estado (Hdt. 9.5). La lapidación es una de

joven, sino el que Creonte estipula más adelante, en los vv. 773-780. El héroe evita versar la sangre de una πάρθενος, elude la violencia física y evade el peligro del μιάσμα, la contaminación de la ciudad entera (v. 776).<sup>23</sup> En el pensamiento antiguo, la muerte por inanición tenía el aspecto de ser algo natural y no obra de un hombre, pero a su vez esta muerte conllevaba que los νέστεροι reclamasen una compensación por la pertinente ἐναγίσματα.<sup>24</sup>

Hay que tener en cuenta la interpretación simbólica detrás de esta acción: la decisión de Creonte supone confinar a Antígona en un espacio de no intervención. Este espacio de no intervención se manifiesta tanto en la pérdida de espacio en la sociedad, como en la reducción al silencio, pérdida del λόγος / γόος propio de la mujer, visto por Creonte como una amenaza política. El paralelismo con Níobe sería claro: las dos lo han perdido todo, son conscientes de que están en un mundo en el que no pueden actuar y el final de ambas es su reducción al silencio.<sup>25</sup> Por otra parte, la hija de Tántalo es un modelo, un *exemplum mitologicum* de dolor y sufrimiento de los más relevantes.

Ante la situación de Antígona, quien tras la guerra fratricida no cuenta ni con una posición dentro de la familia, pues ha perdido a todos los referentes masculinos cercanos, ni con el estatus de “esposa” (es una πάρθενος), Creonte le da una solución: ser la prometida de su hijo Hemón. Sin embargo, como Antígona no acata el decreto y no acepta lo que como πάρθενος le toca, Creonte le dará su espacio, un espacio de no intervención. La heroína quedará neutralizada en una cueva.

Vemos el elemento de la piedra no sólo como símbolo de muerte sino también como símbolo de imposibilidad de actuación. No existe en la concepción general un elemento más inánime, más inerte. Níobe es convertida en piedra por-

---

las formas habituales de ejecutar la pena capital, que no se aplica a delitos ordinarios, sino a los de especial gravedad. Cf. Cantarella (1996, pp. 69-70).

<sup>23</sup> Es interesante que Creonte crea así evitar la contaminación de la ciudad teniendo en cuenta que mantener insepulto a un muerto dentro de la ciudad no sólo es un ultraje para la persona y su familia, sino también una mancilla que contamina la comunidad. De esta transgresión religiosa dan crédito las palabras del adivino Tiresias, que advierte a Creonte sobre su error al describir un ambiente según el cual el curso natural de la vida se ha visto alterado, así como el orden religioso esperable al mantener dentro de la ciudad un cadáver impío y privado de los ritos debidos (vv. 1000-1013, 1069-1071).

<sup>24</sup> Cuando una vestal era enterrada viva, la pequeña sala en el *Campus Sceleratus* estaba decorada con un diván, una lámpara de aceite y una mesa pequeña donde estaban depositadas las ofrendas: pan, leche, olivas y agua (Plu. Num. 10).

<sup>25</sup> El asesinato de los hijos de Níobe es el castigo más apropiado para alguien que se jactó de su numerosa descendencia ante una diosa, mientras que el encarcelamiento de Antígona bajo tierra se ajusta – como dice sarcásticamente Creonte – al crimen de alguien que ha sido demasiado devoto al Hades (vv. 777-778). Como advierte Forbes Irving (1990, p. 145), la petrificación es a menudo un castigo por una ofensa cometida contra los dioses, en particular, un delito de palabra, ya que asegura que el transgresor nunca vuelva a hablar. La historia de Níobe también pertenece al patrón de crimen y castigo y, aunque su castigo inmediato es el asesinato de sus hijos en lugar de su petrificación, es interesante resaltar que su delito también fue su “atreimiento a hablar”. De manera similar, en el caso de Antígona es plausible relacionar su obstinación ante Creonte con la petrificación.

que ha perdido su posición como madre y, por lo tanto, como mujer ha perdido el espacio más distintivo en la sociedad.<sup>26</sup> Además no puede hacer frente al poder divino, ha cometido ὕβρις y su destino ya ha sido establecido y es inamovible. A pesar de su imagen pétrea ella seguirá su llanto, un llanto eterno por lo perdido. Antígona, por su parte, encerrada en la gruta, no parece que pueda actuar. Sin embargo, ella ya ha actuado y ya sabe lo que le espera: la muerte, una muerte que ella acaba decidiendo (no morirá por inanición, sino que se quitará antes la vida).

La piedra es el elemento del silencio.<sup>27</sup> Los lamentos de ambas mujeres quedan, pues, con este tipo de muerte, ocultos bajo el frío e insensible material rocoso. Acallado el prototípico λόγος dentro del género femenino, el lamento,<sup>28</sup> Antígona y Níobe encuentran la muerte más silenciosa de todas.<sup>29</sup> No obstante, es un silencio que grita de dolor: A Níobe ni las lluvias ni la nieve la abandonan en su pena; la muerte de Antígona traerá consigo la vida de Hemón y de su madre, dejando a Creonte en su soledad.<sup>30</sup>

Recordemos que ya en la ciudad arcaica el duelo mediante gemidos es femenino y por ello, en palabras Loraux (1990, p. 17), debe ser excluido.<sup>31</sup> Creonte podría haber visto en el duelo de Antígona una amenaza virtual para el orden público y como amenaza debía ser contenida. Sin embargo, no debemos olvidar que lo que Antígona desea es honrar el cuerpo muerto de Polinices y no destronar a Creonte o rehabilitar políticamente la memoria de su hermano.<sup>32</sup> Níobe, por su lado, ha huido y ha vuelto a las tierras familiares junto a su padre –lugar externo que no debe contaminar la ciudad–, para pasar su duelo. Serán los dioses quienes la con-

<sup>26</sup> En Atenas, la mujer sólo realiza su τέλος dando a luz, y aunque no exista ciudadanía ateniense en femenino, la maternidad tiene un rango de actividad cívica. Al dar a luz, las mujeres de los ciudadanos procuran a sus esposos la perpetuación de sus estirpes y nombres y, de esta manera, posibilitan la reproducción de la ciudad (Loraux, 1990, pp. 18-19).

<sup>27</sup> Sobre la piedra como elemento de silencio y su escenificación en el género dramático, cf. Montiglio (2000, pp. 173-175).

<sup>28</sup> Cf. Dué (2006), para un estudio del lamento femenino en tragedia griega.

<sup>29</sup> La muerte está siempre relacionada con el ámbito del silencio. Recuérdese la salida en silencio de las heroínas antes de cometer un suicidio. En esta misma tragedia, Eurídice tras enterarse de la muerte de su hijo sale en silencio, creando un efecto de incertidumbre y de mal augurio (Garrison, 1989, p. 431).

<sup>30</sup> Rasgo particular, la soledad, de la caracterización de los héroes sofocleos. Una completa introducción a las características del teatro de Sófocles la encontramos en la reciente traducción de la obra sofoclea de Pérez Lambás (2022, pp. I-LIX; especialmente sobre la soledad del héroe sofocleo véanse las pp. XX-XVI).

<sup>31</sup> Cf. Arquíloco, fr. 13 West.

<sup>32</sup> Según el análisis de Sourvinou-Inwood (1989, p. 138; 1990, pp. 22-23), quizá las intenciones de Antígona pudieran parecer alevosas ante los ojos del espectador, que observa ante el escenario a una mujer tratando de conspirar contra el gobierno. Al principio de la obra también se dice expresamente que el acto de Antígona se dirige contra los ciudadanos (vv. 59-60 y 79). Sobre la posible recepción del público, cf. Lardinois (2012, p. 63); Carter (2012, p. 123). Por su parte, Creonte trata de prohibir la sepultura de un traidor a la patria, un acto que en principio debería ser elogiado por un griego de la época. Con todo, el soberano rebasa sus límites al dejarlo insepulto y ultrajado, pues en tal caso debería haberlo expulsado fuera de la πόλις para que los familiares del difunto pudieran rendirle piadosa sepultura (Knox, 1964, p. 92).



vertirán en piedra para tratar de acallar sus lamentos. Las madres y la noción de un dolor que no se olvida y se alimenta de sí mismo es peligroso para el entorno de la madre, pues puede convertirse en lo que los griegos denominan *μήνις*.<sup>33</sup> En el caso de Níobe,<sup>34</sup> más que como una amenaza, vemos que su reclusión en la roca evoca la metáfora última del encierro para llorar su pérdida.<sup>35</sup> El dolor<sup>36</sup> es, sin duda, lo que une a estas dos mujeres; un dolor convertido en lamento, que debe ser apagado o aniquilado.

## 2. ¿Por qué una *πάρθενος* se compara a una madre?

Antígona y Níobe se encuentran en diferentes etapas como mujer. Por un lado, Antígona, privada de padre y de hermanos, no ha podido ser “colocada” en matrimonio. Es cierto que Creonte, su tío, sucesor en el gobierno de Tebas y por lo tanto único responsable ante la soledad de la muchacha de ejercer un rol de “padrastro”, le asigna a su hijo Hemón como prometido. No hay que olvidar que en la sociedad griega se llevaba a cabo un sistema de sustitución después de determinadas muertes para crear el equilibrio en la familia. Por consiguiente, la importancia residía en el lugar que ocupaba la persona y no la persona en sí (sociedad de funciones).<sup>37</sup>

No podemos comparar la condición de prometida de Antígona con la condición de esposa y madre de Níobe.<sup>38</sup> Así pues, no creemos que Antígona traiga a su recuerdo la historia de Níobe por considerarla al igual que ella en el esplendor de su vitalidad cuando van al encuentro de su destino trágico. En este aspecto, Níobe, y no Antígona, ha obtenido aquello que es pertinente a una mujer y que

<sup>33</sup> Cf. González Galván (2007, pp. 271-275) para un análisis de algunos textos griegos que registran comportamientos tradicionalmente considerados anómalos en la figura de la madre como fruto del dolor y del ultraje sufridos.

<sup>34</sup> La Níobe homérica pierde a sus doce hijos y, a su alrededor, el mundo se petrifica durante nueve días. Cuando la vida retorna a su pueblo, Níobe ingiere algún alimento para volver por siempre jamás a su ser de piedra, una piedra que llora y “recrudece su duelo” (*κρήδεα πέσσει*). Cf. *Ilíada* XXIV, 604-618.

<sup>35</sup> Recuérdese a Hécuba en la tragedia homónima de Eurípides, quien se queda herméticamente encerrada en su velo para llorar la pérdida de Políxena aislándose completamente del mundo (v. 487).

<sup>36</sup> El héroe trágico de Sófocles se caracteriza principalmente por su extremo dolor y una extrema resistencia. Desde el inicio de la tragedia, Antígona ya expresa el dolor que le agobia dirigiéndose a su hermana (vv. 4-6).

<sup>37</sup> Son ya muy numerosos los estudios que se ocupan de las mujeres griegas, tanto en lo que hace a su situación social como a las representaciones artísticas que de ellas se hace. Sigue siendo de lectura obligatoria el capítulo sobre la vida cotidiana de la mujer griega y la institución del matrimonio de Flacelière (1989, pp. 82-89). Para la relación entre la situación real de la mujer y su presencia en la escena, cf. Seidensticker (1995, pp. 151-173).

<sup>38</sup> Gilby (1996, pp. 153-154) afirma que la pérdida de la familia se convierte en una pérdida de identidad, de la voluntad de vivir, y reduce a Níobe a la impotencia. Una mujer sin familia no es una mujer, es más bien como un objeto inanimado, y por eso Zeus la transforma en una roca para subrayar su esencial falta de feminidad después del asesinato de sus hijos.

forma parte de la principal finalidad de esta: obtener unas nupcias y generar descendencia.<sup>39</sup>

Es importante, pues, considerar la situación sin salida (de aporía) “identitaria” de Antígona: para ser esposa, debe ser hija de Edipo, pero para poder ser hija debe cometer el acto que le impide convertirse en esposa. La heroína está en un callejón sin salida. Si abandona la causa de su padre, ya no es nada. Para ella no puede haber ruptura ni un nuevo comienzo absoluto,<sup>40</sup> tal y como Creonte hubiera deseado que existieran.<sup>41</sup>

Pero ¿por qué una *παρθενος* se compara con una madre?<sup>42</sup> Debemos responder a esta pregunta volviendo al mismo verbo *κατευνάζω* (v. 831) y destacar el especial significado de *εὐνή* como “lecho matrimonial”. Podría la heroína estar comparando sus nupcias con la muerte con los desposorios de Níobe. En este sentido, el aprisionamiento dentro de la gruta sería a la vez su entierro y una especie de boda con Hades. La imaginaria irónica y paradójica de la muerte como una boda está relacionada con que obviamente las chicas jóvenes de la edad de Antígona esperarían el matrimonio en vez de este entierro en vida. La heroína alude al “matrimonio” de la forma más irónica; habla de dormir con la Muerte.<sup>43</sup> Además, no hay que olvidar que también Hemón, su prometido, morirá junto a ella. Podríamos estar hablando, pues, de unas “nupcias de los dos prometidos en muerte”. Sin embargo, aunque los esponsales con Hades son coherentes con

<sup>39</sup> El lamento por los bienes que se abandonan al morir, así como la queja por la carencia de matrimonio o el abandono de esposo o hijos, es decir, la falta o pérdida de vida familiar en que se cree que se realiza el destino de la mujer son motivos tópicos en los discursos de las heroínas trágicas antes de sufrir su desdichado destino. Pero Antígona tiene argumentos especiales para lamentarse: su soledad y la iniquidad de su castigo; está también el destino desgraciado que persigue a su familia. En su famoso monólogo sólo la consuela el pensamiento de que va a reunirse con sus seres queridos a quienes ha sido fiel hasta la muerte y reaparece la idea del matrimonio no realizado que sólo tendrá lugar ya con la muerte (vv. 921-928).

<sup>40</sup> Recuérdese que Antígona no tendría que haber aspirado a casarse, al ser la hija de Edipo, si es cierto que, según la voluntad del dios, el castigo de Layo implicaba la extinción completa de la progenitura de Edipo.

<sup>41</sup> Cf. Bollack (2004, pp. 51-53).

<sup>42</sup> Loraux (1990, pp. 72-75) lanza esta pregunta y alude al hecho de que las vírgenes hagan una evocación al ruiseñor (por ej. las hijas de Dánao, Electra, Antígona y Casandra). Es paradójico cómo en la *Odisea*, Aedón (ruiseñor), madre de un hijo único, envidia a su cuñada, Níobe, una madre satisfecha de su fecundidad. Vemos dos mujeres contrapuestas cuyos símbolos son el ruiseñor y la piedra. Es interesante cómo Electra (*El.* 147-152) une a Níobe con el ruiseñor, mientras Antígona en la tragedia homónima la une a su estado de piedra. La alusión que hace Sófocles de Antígona como un pájaro (*Ant.* 423-428) parece más imprecisa que la identificación con Níobe. Eurípides en *Fenicias* (vv. 1514-1518) presta a su Antígona una identificación explícita con la madre que no tenía más que un hijo, lo ha perdido y llora a través del pájaro. Así pues, en Eurípides, siempre atento a las inversiones imprevistas Antígona llora por una madre y sus hijos, pero se identifica, aun siendo virgen con el ruiseñor. Cf. Morenilla (2013, pp. 27-53), para un análisis de la figura de Antígona en la obra eurípidea y su comparación con la sofoclea.

<sup>43</sup> Estas nupcias con la muerte están en el imaginario de la obra sofoclea y ha sido fuente de estudio de numerosos comentaristas y estudiosos. Sobre este motivo destacamos los estudios de Seaford (1987, pp. 106-130) y Rehm (1994).

el sistema de representación de Antígona, no forzosamente son un motivo que consolide la comparación entre ambas.

Encontramos otra relación digna de mención. Las vírgenes que van a ser sacrificadas generalmente comparan su dolor al de las madres en el parto.<sup>44</sup> Vemos una relación madre-virgen a través del vínculo del dolor; mejor dicho, de la manera como se conceptualiza y se designa el dolor femenino por la especificidad del dolor del parto. De hecho, las heroínas madres que pierden a sus hijos también hacen mención del parto. En Esquilo, Clitemnestra acusa a Agamenón de haber matado a su “φιλάττην ἐμοὶ ὠδῖνα” (Ag. 1417-1418). ὠδῖς<sup>45</sup> es el nombre del dolor del parto y parece ser que la madre siente con la pérdida todavía un interminable parto. En el caso de Níobe, el dolor del parto se asimila al de la pérdida de los hijos. En el caso de Antígona, el guardián compara los lamentos de Antígona a la madre-pájaro delante del nido vacío (vv. 423-425).<sup>46</sup>

Es importante aquí resaltar también que, según la versión del relato mítico tal y como la cuenta la *Ilíada* XXIV (vv. 604-618), los doce hijos de Níobe permanecieron nueve días insepultos y, al décimo, los propios dioses los enterraron. Por tanto, el tema del sepelio de sus familiares estaría en el trasfondo de ambas mujeres. Níobe estaría sin poder ofrecer los ritos mortuorios pertinentes, así como también a Antígona se le ha prohibido su función para con su hermano.

Podría parecernos lógico que Antígona se quejara por haber recibido el mismo trato que Níobe, pues esta última habría cometido ὕβρις y por tanto transgredido una norma divina, mientras Antígona sigue una norma divina y da sepultura a su hermano. No obstante, consideramos que las razones del castigo son sencillamente irrelevantes. A Antígona le interesa únicamente el después y no el antes del castigo, ya que, como hemos dicho, es concedora del mismo antes de llevar a cabo su acción.<sup>47</sup>

### 3. ¿Por qué compararse?

Después de contestar a los dos primeros interrogantes, deberíamos habernos planteado uno previamente y que responde a la sencilla pregunta de ¿por qué com-

<sup>44</sup> Sobre el vínculo físico existente entre la progenitora y sus hijos a través del parto, especialmente a raíz de los dolores del parto, cf. Palomar (2000-2001, pp. 61-65).

<sup>45</sup> Se utiliza ὠδῖς para designar a la hija, nombre que remite a la propia vivencia del parto en toda su extensión y dolor; el hijo podía ser denominado λόχευμα.

<sup>46</sup> Sobre estos versos, cf. Palomar (1999, pp. 59-60).

<sup>47</sup> Como Rodríguez Monescillo (1994, p. 12) remarca, no hay que olvidar que los protagonistas de las muertes “voluntarias”, como en el caso de Antígona, son jóvenes por varias razones: primero, porque el generoso desprendimiento de la propia vida por un ideal no se concibe sino en la edad en que los desengaños nacidos de la experiencia no han hecho mella todavía en la personalidad enteriza de estos héroes y heroínas de nuevo cuño. Por otra parte, la tenacidad y aun obstinación que estos héroes y heroínas manifiestan en su resolución de entregar la vida por un ideal son muestras de una inflexibilidad juvenil, de una voluntad que aún no se ha visto forzada a doblegarse por las circunstancias de la vida. Sólo en los jóvenes se concibe un compromiso tan radical que pueda llevar a la entrega voluntaria de lo que se considera unánimemente el bien más preciado.

pararse? ¿Por qué es relevante que Antígona se parezca a alguien? (ὁμοιοτάταν, v. 833). Para responder a esta pregunta debemos hablar de cómo Antígona recibe su propia identidad, qué es lo que Antígona construye con su acción y su λόγος.<sup>48</sup>

Progresivamente a lo largo de la obra, la identidad de Antígona se va construyendo y deja de lado esa “identidad sin salida” que Bollack afirmaba para hacer más visible otra imagen de su identidad. Antígona parte efectivamente de unos fundamentos que ella repite: τάφος (sepultura); φίλος (amigo) / ἐχθρός (enemigo); νόμος (ley) y δίκη (justicia). Nótese que los tres últimos son conceptos que Creonte también utiliza, pero en un sentido diferente, lo que hace que no se entiendan entre ellos. Pero por encima de todo, el vocabulario que Antígona utiliza es el de la muerte. Antígona se hace portavoz de los muertos: le dice a Ismene<sup>49</sup> que si habla así será odiosa para los muertos, y cuando Creonte dice que no puede tratar igual al héroe de la patria que al criminal, Antígona dice que su hermano muerto diría otra cosa. Ya desde el comienzo el δράν, la acción de Antígona, tiene un componente que va más allá del simple deber hacia la familia y los dioses. Desde el inicio, Antígona habla de su muerte (morir forma parte de su δράν) y esta muerte es un honor. Le dice a Ismene (vv. 71-74): “A mi hermano, yo lo enterraré. Me llenaré de gran orgullo morir si lo hago. Estimada yaceré cerca de él, cerca de uno que estimo, píamente criminal [κείνον δ' ἐγὼ / θάψω· καλὸν μοι τοῦτο ποιοῦσι θανεῖν. / φίλη μετ' αὐτοῦ κείσομαι, φίλου μέτα, / ὅσια πανουργήσας]”.

En el prólogo, Ismene le dice a Antígona que le ayudará no diciendo nada (con un silencio cómplice, por tanto), pero Antígona le responde que prefiere que lo diga bien alto:

#### Ἰσμήνη

ἀλλ' οὖν προμηνύσης γε τοῦτο μηδενὶ  
τοῦργον, κρυφῇ δὲ κεῦθε, σὺν δ' αὐτῶς  
ἐγώ. 85

#### Ἀντιγόνη

οἱμοι, καταύδα· πολλὸν ἐχθίων ἔσει  
σιγῶς, ἔαν μὴ πᾶσι κηρύξης τάδε.

#### Ismene

Pero no delates este propósito a nadie;  
manténlo a escondidas y yo haré lo mismo.

#### Antígona

¡Ay, grítalo! Mucho más odiosa me serás si  
callas, si no lo predigas ante todos.

<sup>48</sup> Es importante recalcar que Antígona no deja de actuar como mujer, en ámbitos tradicionales de actividad femenina. Nos lo deja bien claro en las palabras con las que se abre la tragedia (v. 1): ὦ κοινὸν αὐτάδελφον Ἰσμενίης κάρα. Sus primeras palabras son, pues, para reivindicar su posición en su οἶκος, su relación con el único miembro vivo de él, su hermana. Cf. Morenilla & Bañuls (2013, p. 303).

<sup>49</sup> Ismene intenta disuadir a su hermana en la obstinación de su acto esgrimiendo las siguientes razones (vv. 49-68 y 98-99): a) la lamentable historia familiar de ambas que no hace desear nuevas desgracias; b) la soledad en que se encuentran; c) el peligro de una muerte miserable si violan la ley y se enfrentan al poder del tirano, es decir, de Creonte; d) su condición de mujeres, no hechas a luchar contra los hombres; e) su debilidad frente a quien les manda; f) los muertos deben disculpar que ellas no obren por encima de sus fuerzas lo que sería un desatino. Finalmente, cuando Antígona es detenida y ella es acusada también por Creonte, pretende compartir su destino mortal, sacrificio que en palabras de Antígona llega a destiempo y que jamás llegará a ocurrir. Sobre la caracterización de Ismene en esta obra, cf. Picklesimer (2000: 215-225).

Con esto, Antígona introduce la cuestión del κλέος.<sup>50</sup> Desde un inicio, Antígona ya se piensa como objeto de un λόγος sobre ella, una fama. Puede que ella se vea reducida al silencio, pero cuenta con la difusión de un κλέος, y lo último que desea es precisamente el silencio.<sup>51</sup> En el segundo episodio, en el agón con Creonte, ella afirma que ha conseguido “la gloria más gloriosa [κλέος γ’ ἂν εὐκλεέστερον κατέσχον] de sepultar a su hermano” (vv. 502-504). La acción de Antígona es un honor e Ismene suplica, cuando aparece en escena después del agón Antígona-Creonte, el poder participar en el honor (τιμή) de haber purificado al muerto (σὺν σοὶ τὸν θανόντα θ’ ἄγνισαι, v. 545). Antígona le dice que ni pensarlo: ella no tiene derecho. Antígona decide que la δίκη lo prohíbe (vv. 536-539):

### Ἰσμήνη

δέδρακα τοῦργον, εἵπερ ἦδ’ ὁμορροθεῖ  
καὶ συμμετίσχω καὶ φέρω τῆς αἰτίας.

### Ἀντιγόνη

ἀλλ’ οὐκ ἔασει τοῦτό γ’ ἡ δίκη σ’, ἐπεὶ  
οὐτ’ ἠθέλησας οὐτ’ ἐγὼ κοινωσάμην.

### Ismene

He cometido la acción, si esta consiente:  
tomo parte de la acusación y la afronto.

### Antígona

Pero no te lo permitirá la justicia, ya que ni  
tú quisiste ni yo me asocié contigo.

Como en toda la obra, Antígona se hace la portavoz de alguna cosa que la trasciende (muertos, dioses). Pero ¿hasta qué punto esta apropiación es legítima? No importa: lo que importa es que forma parte de su identidad. Antígona es una muerta en vida antes que la entierren viva. Lo dice ella misma (σὺν μὲν ζῆς, ἡ δ’ ἐμὴ ψυχὴ πάλαι / τέθνηκεν, ὥστε τοῖς θανοῦσιν ὠφελεῖν, vv. 559-560). Creonte también habla de ella como una muerta (ἀλλ’ ἦδε μέντοι μὴ λέγ’· οὐ γὰρ ἔστ’ ἔτι, v. 567). Su castigo es coherente con su λόγος. Antígona se presenta como un torpedo que avanza directamente hacia Creonte, y que se lo acabará llevando por delante.

Cuando Creonte le dice que vaya a casarse con Hades, si tanto le gustan los muertos (κάτω νυν ἐλθοῦσ’, εἰ φιλητέον, φίλει / κείνους· ἐμοῦ δὲ ζῶντος οὐκ ἄρξει γυνή, vv. 524-525), se trata evidentemente de una burla, pero que se adapta perfectamente al λόγος de Antígona. Si Antígona no es más que un discurso, es un discurso hecho de tumbas, de hermanos muertos, de muerte, de dioses infernales. Su δίκη habita entre los dioses subterráneos (lo dice en su discurso, en el agón contra Creonte). Antígona no nombra a Hemón para nada, en cambio entona un canto nupcial de su matrimonio con Hades.<sup>52</sup> Es la última cosa que hace antes de desaparecer. Antígona se fabrica un mundo dividido entre amigos

<sup>50</sup> Para un análisis de los rasgos tópicos del sacrificio voluntario en Sófocles y Eurípides, Cf. Rodríguez Monescillo (1994, pp. 9-33). En el caso de *Antígona*, se recoge el tópico del premio del sacrificio: el mismo que ambicionaban los héroes de la epopeya, es decir, la gloria, la fama (κλέος) con lo que este nuevo ideal heroico enlaza con el tradicional que le sirve de modelo.

<sup>51</sup> Sobre este pasaje en particular y la petición de Antígona de hacer difusión de sus acciones y rechazar el silencio ofrecido por su hermana, cf. Bushnell (1988, p. 51) y Montiglio (2000, p. 253).

<sup>52</sup> Tampoco Creonte, pese a la insistencia de Ismene de que tenga en consideración las bodas de su hijo con Antígona, parece responsabilizarse y afirma que Hades será su verdugo (v. 575): “Hades será quien haga cesar estas nupcias [Αἰδης ὁ παύσων τοῦσδε τοὺς γάμους ἔφυ]”.

y enemigos: este mundo surge del decreto de Creonte. Es el decreto el que determina esta división: los amigos son los muertos; los enemigos los que pretenden ultrajar al muerto (Creonte y los que están de acuerdo con él). Pero vemos cómo al final del prólogo, la categoría de enemigos se extiende hasta abarcar también a Ismene, que tiene miedo de participar en el plan de Antígona. El plan de Antígona supone la muerte. Ella elige morir, Ismene vivir; lo dice con estas palabras la propia Antígona: σὺ μὲν γὰρ εἴλου ζῆν, ἐγὼ δὲ καθθανεῖν (v. 555). Ello, según Antígona, convierte a su hermana pequeña en “odiada” por ella y por los muertos. En conclusión: los amigos son solo los muertos<sup>53</sup> y ella se convertirá en φίλη solo cuando esté también muerta.

La lógica de Antígona es autolítica.<sup>54</sup> Antígona no espera que Creonte la mate con su invento de tumba, sino que se suicida, pero, de hecho, ya se ha suicidado antes. El hecho de colgarse no es sino una redundancia, un pleonismo, con la propia acción de Antígona enterrando al muerto (ella misma dice que haciendo eso escoge morir).<sup>55</sup> Hay una fuerza que une Antígona con los muertos y esta unión la hace impermeable a cualquier otra consideración. Es precisamente esta impermeabilidad la que Sófocles trabaja en el diálogo. Enterrar a Antígona en vida es una “invención” de Creonte, pero de hecho es coherente con el propio λόγος de Antígona. Las características de la muerte de Antígona solo hacen que reforzar su identidad heroica. Y aquí llegamos a la cuestión del símil con Níobe.

A menudo es el coro el que compara la situación con otros motivos míticos, ejemplificando de esta forma el plano de significado en el que cabe interpretar los hechos escénicos.<sup>56</sup> Aquí es Antígona la que lo hace. La pregunta “¿a quién me parezco más?” tiene que ver con esta construcción identitaria. El uso de términos dentro del lenguaje de comparación (ὅμοιος, ἴσος, προσεικάζω...) no es nunca banal. Y como añadidura es importante remarcar que, en todo el corpus de los tres trágicos, el adjetivo ὅμοιος en superlativo sólo aparece aquí. Para ser heroína, Antígona necesita ser objeto de κλέος, tema que ella misma pone de relieve. Pero también necesita añadirse al mundo de los referentes heroicos a través de un modelo, a alguno al que ella pueda asemejarse al máximo. Y lo encuentra en Níobe. Es importante resaltar que Níobe es igualmente un personaje tebano,

<sup>53</sup> Cf. *S. Ant.* 876-877.

<sup>54</sup> No compartimos la opinión de Loraux (1989, p. 56) cuando afirma que Antígona habría renunciado a su feminidad y que la habría recuperado en el momento de elegir el modo de morir, es decir, en la elección de ahorcarse, puesto que el ahorcamiento es una forma de suicidarse femenina.

<sup>55</sup> Antígona acelera la que cree una muerte segura, puesto que nada hay que le permita albergar la esperanza de ser rescatada, nadie la ha defendido en presencia suya, salvo la tímida defensa de su hermana, que no tuvo ningún efecto. Con una actitud muy propia de su carácter impetuoso, herencia de la madre, se da muerte por propia mano, tomando ella la decisión de cómo y cuándo hacerlo, en lugar de esperar una miserable muerte por inanición. En Sófocles no reflexionan sus personajes sobre el diferente modo de suicidarse, lo que sí hacen, en extenso, los de Eurípides, cuyas mujeres barajan diferentes posibilidades, que después no llevan a cabo, como es el caso de Hermíone en *Andrómaca* (vv. 802 ss.) o Helena en la tragedia homónima (vv. 298 ss.). Cf. Morenilla & Bañuls (2013, p. 307).

<sup>56</sup> Sobre la revalorización de los estásimos corales, habitualmente considerados interludios líricos, en los que el mito tiene una presencia importante, cf. Navarro (2018, pp. 49-114).

aunque de una estirpe distinta de la de Lábdaco.<sup>57</sup> Por tanto, hay una integración en el propio escenario mítico de Tebas; como si Antígona pudiera ser un “doblete” de Níobe en un entramado mítico local que va cogiendo coherencia.<sup>58</sup>

A la imagen de la mujer-piedra como objeto de silencio también podemos añadir la imagen de la heroína muerta en vida, fijada en el gesto eterno del dolor. Encontramos, pues, a la mujer-tumba destinada a verse privada de monumento funerario, porque la tumba de Antígona es exactamente lo contrario a una tumba. Un τάφος (μνήμα) es un lugar de memoria; la de Antígona es un lugar de olvido, de negación de la memoria. Leyendo a Pausanias, nos hemos encontrado con que en Tebas no menciona ningún τάφος de Antígona. Tampoco lo tiene Níobe, trasladada al monte Sípilo. Cabe decir que la cuestión del τάφος sacude a la familia de Antígona: la ausencia de τάφος de Polínices es el detonante del conflicto en la obra. Puede ser relevante, pero en otro nivel de análisis, el problema del τάφος de Edipo en *Edipo en Colono*,<sup>59</sup> ya que también aquí hay un conflicto alrededor de una tumba que ninguno sabe dónde está. En esta obra el conflicto es diverso: las razones de presentar el conflicto por la tumba de Edipo son sin lugar a duda distintas, es una tumba que todos quieren tener en sus tierras.

La comparación entre ambas mujeres cobra aún más sentido si tenemos en cuenta el relato mítico de Níobe presente en la primera fuente conservada, la *Ilíada* XXIV (vv. 604-618), donde también vemos cómo el conflicto alrededor del sepelio es clave: son nueve los días que los doce hijos de la princesa tebana quedan sin los pertinentes ritos funerarios, nueve días en los que ella se “olvida del alimento” y las gentes quedan petrificadas (λαοὺς δὲ λίθους ποίησε Κρονίων, v. 611), hasta que el décimo día los dioses consienten en su entierro (τοὺς δ’ ἄρα τῇ δεκάτῃ θάψαν θεοὶ Οὐρανίωνες, v. 612). Es tras rendirle el rito funerario cuando Níobe parece acordarse del alimento (ἦ δ’ ἄρα σίτου μνήσασθ’, v. 613).

El hecho de que las razones del castigo entre una y otra sean muy diferentes es irrelevante, porque lo que importa es el resultado. Digamos que es lo que queda, el lugar, el gesto con el que el héroe queda fijado. Y si se trata de enfatizar algún aspecto de la ὕβρις de Níobe relevante para Antígona, puede ser su exceso de celo “familiar”. Los hijos son un motivo de orgullo excesivo para Níobe. Y Antígona es hermana, pero actúa como una madre, es más, argumenta que es más un hermano que un marido o un hijo (vv. 909-912):

<sup>57</sup> Al igual que Antígona, Níobe pertenece al οἶκος real de Tebas, princesa extranjera que se convirtió en reina de Tebas tras su matrimonio con Anfión, y que proviene de una familia con un pasado pecaminoso. De la misma forma que Edipo, el padre de Antígona, cometió los crímenes de parricidio e incesto, también el padre de Níobe, Tántalo, fue castigado a pasar hambre y sed en el Inframundo (*Od.* XI 582 ss.) por haber abusado de sus grandes privilegios. No menos pecaminoso resultó el hermano de Níobe, Pélope. Así como los hermanos de Antígona se mataron entre sí y atrajeron sobre sí la maldición de su padre Edipo, también Pélope causó la muerte de su salvador Mírtilo, el auriga de Enómao, quien lo había ayudado a ganar la mano de la hija de su amo y había provocado así la maldición de Mírtilo sobre su οἶκος.

<sup>58</sup> Cf. McDevitt (1982, p. 143).

<sup>59</sup> Cf. Fialho (1996, pp. 29-60); Silva (2017, p. 400).

πόσις μὲν ἄν μοι καθανόντος ἄλλος ἦν,  
καὶ παῖς ἀπ' ἄλλου φῶτός, εἰ τοῦδ' ἤμπλακον,  
910  
μητρὸς δ' ἐν Αἰδου καὶ πατρὸς κεκευθότιν  
οὐκ ἔστ' ἀδελφὸς ὅστις ἂν βλάστοι ποτέ.

Si un esposo se muere, otro podría tener,  
y un hijo de otro hombre si hubiera  
perdido uno, pero cuando el padre y  
la madre están ocultos en el Hades no  
podría jamás nacer un hermano.

El coro le recuerda a Antígona que es una gran cosa en vida sentir que hablan de un mortal que comparte la suerte de los que son semejantes a los dioses (vv. 836-838): “Sin embargo, pese a estar muriendo es grande oír que has alcanzado un destino compartido con los dioses en vida y después en la muerte [καίτοι φθιμένη μέγα κακοῦσαι / τοῖς ἰσοθέοις σύγκληρα λαχεῖν / ζῶσαν καὶ ἔπειτα θανούσαν]”. Antígona parece que se lo toma mal, y es verdad que su reacción sorprende: οἶμοι γελῶμαι (v. 839).<sup>60</sup> La heroína podría desear que el coro la acompañaran en su γόος, algo que por la identidad del coro sería inviable (ancianos fieles a Creonte) y no que le digan: “tía, qué suerte”.<sup>61</sup> Muchos comentaristas han remarcado que las palabras del coro son “solo” una especie de consuelo de fama futura,<sup>62</sup> pero consideramos que no son para nada banales. La contestación coral responde de lleno con la manera en que Antígona se construye como personaje: de oír hablar de honores es precisamente de lo que habla Antígona desde el principio. Al margen de que Antígona se lo coja o no como burla, el coro da en el blanco. Y su intervención no es tal como para ser reprobada. La protesta de Antígona, pese a que se pueda interpretar como una típica salida “paranoica o histórica” de héroe sofócleo, sirve también para recentrar el marco de referentes en la propia familia de Lábdaco. Aquí sí que Antígona está de acuerdo con el coro, porque, como observa Jebb, lo que ella necesita es verse objeto de lamentaciones. Pero lamentaciones y honor van juntos: por eso, pese a que el diálogo ponga de relieve la ambigüedad del sistema, lo que dice el coro sobre la grandeza del destino de Antígona tiene plenamente sentido.

Recuérdese que Antígona se ha presentado sola ante los ancianos del coro. Sabe a su vez que le deben una fidelidad al héroe y que le temen, y que a ella la

<sup>60</sup> Sobre este tipo de sentencias y la comparación mitológica positiva o negativa que el coro hace a la heroína trágica en diálogo lírico, cf. Davies (1985, pp. 247-248). Para el análisis de este pasaje en particular, cf. Kornarou (2010, pp. 271-275).

<sup>61</sup> Antígona ha cumplido con sus obligaciones hacia los muertos de la familia, ha respetado el ámbito sagrado de los ritos funerarios, el ámbito de la εὐσέβεια. Las últimas palabras de Antígona antes de entrar en la cueva recogen estas palabras del coro: τὴν εὐσεβείαν σεβίσασα. También Ismene es consciente de esas obligaciones, pero muestra una actitud de acatamiento del poder que deja en soledad a su hermana. Frente a esta actitud de Ismene, que se ajusta a lo que el coro señala en los vv. 873 ss., el coro atribuye a Antígona un rasgo que es propio de su padre, la cólera, la impetuosidad y la acritud, pues no de otro modo puede valorar el coro de ancianos la actitud de una mujer de noble familia que se atreve a actuar en un ámbito que no le es propio. Cf. Bañuls & Crespo (2008, pp. 257-292); Morenilla & Bañuls (2013, pp. 304-305).

<sup>62</sup> La heroína podría no estar aceptando la exageración del coro o incluso la igual pena por haber cometido una falta política y no divina. Antígona podría verse a ella misma como objeto de la ὕβρις del coro. También podría ser que no aceptase esa respuesta de los ancianos, pues ella lo que necesita es “aliarse” con el coro, provocar su piedad, una complicidad; y no un simple consuelo de fama futura (Jebb, 1902, p. 174; Van Nes Ditmars, 1992, pp. 126-129).



han desatendido desde el principio. La joven llega a verbalizar ante Creonte que todos los demás están de acuerdo con el acto de la sepultura, pero que callan ante la figura del tirano (vv. 504-509):

**Ἀντιγόνη**

τούτοις τούτο πᾶσιν ἀνδάνειν  
λέγοιτ' ἄν, εἰ μὴ γλώσσαν ἐγκλήιοι  
φόβος. 505

ἀλλ' ἢ τυραννὶς πολλὰ τ' ἄλλ' εὐδαμονεῖ  
κᾶξεσιν αὐτῇ δρᾶν λέγειν θ' ἅ βούλεται.

**Κρεών**

σὺ τοῦτο μούνη τῶνδε Καδμείων ὁρᾷς.

**Ἀντιγόνη**

ὁρῶσι χούτοι, σοὶ δ' ὑπίλλουσιν στόμα.

**Antígona**

Se podría decir que esto complace a todos los presentes, si el temor no les tuviera paralizada la lengua. En efecto, a la tiranía le va bien en otras muchas cosas, y sobre todo le es posible obrar y decir lo que quiere.

**Creonte**

Tú eres la única de los Cadmeos que piensa tal cosa.

**Antígona**

Estos también lo ven, pero cierran la boca ante ti.

En numerosas ocasiones el coro expresa una cierta complicidad a la heroína mediante términos directos (vv. 800-805, 817-819, 836-838), pero al mismo tiempo es impensable que se pongan de parte de la heroína en contra de Creonte.<sup>63</sup> Los ancianos admiten estar llorando mientras ven a Antígona dirigirse a la gruta (vv. 803-805): “ya no puedo retener los torrentes de lágrimas cuando veo que aquí llega Antígona para dirigirse al lecho, que debía ser nupcial, donde todos duermen [οὐκέτι πηγᾶς δύναμαι δάκρυ / τὸν παγκοίτην ὅθ' ὁρῶ θάλαμον / τήνδ' Ἀντιγόνην ἀνύτουςαν]”. Son también asertivos cuando alaban el κλέος de la joven al dirigirse, por voluntad propia (αὐτόνομος, v. 821),<sup>64</sup> hacia su tumba (vv. 817-819): “Famosa, en verdad, y con alabanza te diriges hacia el antro de los muertos [οὐκοῦν κλεινὴ καὶ ἔπαινον ἔχουσ' / ἐς τόδ' ἀπέρχει κεῦθος νεκύων]”.<sup>65</sup>

No obstante, su juicio es claro: oponerse al poder es una locura, sea por la razón que sea, ya que conlleva la propia destrucción. Más adelante los ancianos la reprenderán echándole en cara el haber sido imprudente quebrantando el decreto del soberano (vv. 853-856). El coro de ancianos se mantiene cerca del poder, tanto por miedo como por protección, ya que como ancianos no disponen de las fuerzas necesarias (físicas) para una actuación total dentro de la sociedad griega. Se debe destacar que el conflicto entre Antígona y Creonte se expresa reiteradamente mediante términos de piedad yuxtapuesta a términos del poder como arma de fuerza y violencia. Al ser una πάροθενος, Antígona no es nada y no tiene nada; mientras Creonte, jefe del Estado y de la casa, en términos de poder y autoridad lo tiene todo. Parece que más que una condena a la actitud de la heroína, el coro

<sup>63</sup> Sobre la función del coro en esta tragedia, particularmente a través de un análisis exhaustivo de sus cantos, cf. Ramos Grané (2020: 71-94).

<sup>64</sup> Juego de palabras típico del estilo de Sófocles. En este caso, se entiende que Antígona va por su propio pie a la gruta, pero también siguiendo su propia νόμος que es lo que le ha llevado a su fatal destino.

<sup>65</sup> Términos muy parecidos a los utilizados en los pasajes en los que se nos hablan de los jóvenes y vírgenes sacrificiales, ej. Ífigenia, Macaria, Meneceo o Políxena.

trate así de justificar la acción de Creonte. Pese a esto, Antígona está totalmente sola y se ve totalmente abandonada por todos (vv. 876-878): “Sin llantos, sin amigos, sin himeneos, me llevan ya, desgraciada de mí, por este camino inevitable [ἄκλαυτος, ἄφίλος, ἀνυμέναιος ταλαίφρων ἄγομαι / τὰν πυμάταν ὁδόν]”.<sup>66</sup> También así, privada de todo lo que un día tuvo, acabará su vida Níobe.

Como conclusión diremos que es posible que la idea de Sófocles al hacer que Antígona se compare con Níobe podría responder a un juego consciente precisamente con el mito de la hija de Tántalo. El motivo de la comparación con la divinidad es central en el relato de Níobe; Antígona decide que ella misma es *ὁμοιότατα* con respecto a Níobe, y el coro le responde que obtener el mismo destino que una diosa es algo grande. La comparación que hace Antígona, a la inversa de lo que pasa con Níobe, no es sacrílega. No es un acto de ὕβρις; no es calificado así por ningún personaje. Es una comparación al servicio de construir la identidad de la heroína principal: el castigo se convierte en una τιμή, característica típica del héroe. Compararse con un dios es peligroso, pero aquí es la comparación de una heroína *in progress* con una ya consolidada en el imaginario griego mítico. La comparación es constructiva, no destructiva. El castigo de Níobe recuerda la línea divisoria innegociable entre dioses y mortales. En el caso de Antígona, podría sugerir una apertura eventual del panteón de héroes griegos. Con independencia de que este realmente se abra o no, la tragedia habla continuamente de la fabricación de héroes, por lo tanto, estaríamos ante una idea lógica desde el punto de vista del género.

## Referencias bibliográficas

- Alaux, J. (1995). *Le liège et le filet. Filiation et lien familial dans la tragédie athénienne du Ve siècle av. J. -C.* Paris: Belin.
- Baert, B. (2020). *The Weeping Rock Revisiting Niobe through Paragone, Pathosformel and Petrification.* Leuven, Paris, Bristol: Peeters.
- Bañuls, J. V., & Crespo, P. (2006). Antígona la génesis de un mito. In F. de Martino & C. Morenilla (Eds.), *El teatro grecolatino y su recepción en la tradición occidental* (pp. 15-58). Bari: Levante Editori.
- Bañuls, J. V., & Crespo, P. (2008). *Antígona(s): mito y personaje: un recorrido desde los orígenes.* Bari: Levante Editori.
- Blundell, M. W. (1991). *Helping Friends and harming enemies. A study in Sophocles and greek ethics.* Cambridge: Cambridge University Press.
- Bollack, J. (2004). *La muerte de Antígona.* Madrid: Arena Libros.
- Breitenbach, W. (1934). *Untersuchungen zur Sprache der euripideischen Lyrik.* Stuttgart: Kohlhammer.
- Bushnell, R. W. (1988). *Prophesying tragedy. Sign and voice in Sophocles' Theban plays.* Ithaca, London: Cornell University Press.
- Cantarella, E. (1996). *Los suplicios capitales en Grecia y Roma.* Madrid: Akal.
- Carter, D. (2012). Antigone. In A. Markantonatos (Ed.), *Brill's companion to Sophocles* (pp. 111-128). Leiden, Boston: Brill.

<sup>66</sup> Eurípides a menudo utiliza como recurso poético tres adjetivos con α privativa para reforzar el πάθος de la acción sufrida por los héroes y heroínas trágicas: cf. *Andr.* 491, *Hec.* 669, *Or.* 310, *Ba.* 995, *HF.* 434 e *IT* 220 (cuatro adjetivos: ἀγαμος ἀτεκνος ἀπολις ἀφίλος). Sobre estos pasajes, cf. Breitenbach (1934: 226-227).

- Davidson, J. F. (2001). Homer and Euripides' *Troades*. *BICS*, 45, 65-79.
- Davies, M. (1985). Sophocles' *Antigone* 823 ff. as a specimen of 'mythological hyperbole'. *Hermes*, 113, 247-249.
- Dué, C. (2006). *The Captive Woman's Lament in Greek Tragedy*. Austin: University of Texas Press.
- Fialho, M. D. C. (1996). Edipo em Colono. O testamento poético de Sófocles. *Humanitas*, 48, 29-60.
- Flacelière, R. (1989). *La vida cotidiana en Grecia en el siglo de Pericles*. Madrid: Ediciones Temas de Hoy.
- Forbes Irving, P. M. C. (1990). *Metamorphosis in Greek Myths*. Oxford: Clarendon Press.
- Garrison, E. (1989). Eurydice's Final Exit to Suicide in the *Antigone*. *Classical World*, 82(6), 431-435.
- Gilby, D. M. (1996). *Weeping Rocks: The Stone Transformation of Niobe and her Children* (Unpublished Ph.D. Thesis). University of Wisconsin-Madison, Madison.
- González Galván, M. G. (2007). El lado oscuro de la maternidad en la literatura griega. *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna*, 25, 271-276.
- Jebb, R. (1902). *The Antigone of Sophocles*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Knox, B. M. W. (1964). *The Heroic Temper: Studies in Sophoclean Tragedy*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press.
- Kornarou, E. (2010). The Mythological 'Exemplum' of Niobe in Sophocles' *Antigone* 823-833. *Rivista di cultura classica e medioevale*, 52(2), 263-278.
- Lardinois, A. (2012). *Antigone*. In K. Ormand (Ed.), *A companion to Sophocles* (pp. 55-68). Malden, Oxford, Chicster: Wiley-Blackwell.
- Lasso de la Vega, J. S. (1992). Introducción general. In A. Alamillo (Ed.), *Sófocles: tragedias* (pp. 7-112). Madrid: Gredos.
- Lesky, A. (1973). *La tragedia griega*. Barcelona: Labor.
- Lloyd-Jones, H.; & Wilson, N. G. (1990). *Sophoclis fabulae*. Oxford: Clarendon Press.
- Loraux, N. (1989). *Maneras trágicas de matar a una mujer*. Madrid: Visor.
- Loraux, N. (1990). *Les mères en deuil*. París: Seuil.
- McDevitt, A.S. (1982). The First Kommos of Sophocles' *Antigone* (806-882). *Ramus*, 11, 134-144.
- McDevitt, A.S. (1990). Mythological Exempla in the Fourth Stasimon of Sophocles' *Antigone*. *WS*, 103, 31-48.
- Montiglio, S. (2000). *Silence in the land of Logos*. Princeton: Princeton University Press.
- Morenilla, C. (2013). La Antígona de "Fenicias" o la larga sombra de la Antígona de Sófocles. *Humanitas: Revista do Instituto de Estudos Clássicos*, 65, 27-55.
- Morenilla, C., & Bañuls, J.V. (2013). *Áoikoi gunaíkes* en Sófocles. In F. de Martino & C. Morenilla (Eds.), *Palabras sabias de mujeres* (pp. 299-331). Bari: Levante Editori.
- Navarro, A. (2018). El coro clásico: exploraciones trágicas sobre su identidad y su función. In F. de Martino & C. Morenilla (Eds.), *El coro clásico: ayer y hoy* (pp. 49-114). Bari: Levante Editori.
- Nussbaum, M. C. (1995). *La fragilidad del bien: fortuna y ética en la tragedia y la filosofía griega*. Madrid: Visor.
- Palomar, N. (1999). El héroe trágico de Sófocles: imágenes del dolor humano. *HABIS*, 30, 57-76.
- Palomar, N. (2000-2001). Amor de madre en la poesía griega. *Itaca: quaderns catalans de cultura clàssica*, 16-17, 61-95.
- Pérez Lambás, F. (2022). *Trilogía tebana: Antígona, Edipo rey, Edipo en Colono*. Tarragona: Rhemata.
- Picklesimer, M. L. (2000). Ismene, una figura incomprendida. *Florentia Iliberritana*, 11, 215-225.
- Ramos Grané, M. (2020). Nada más terrible que el hombre: el coro y sus estásimos en la tragedia griega (*Antígona* de Sófocles). *Parábasis*, 6, 71-94.
- Rehm, R. (1994). *Marriage to death: the conflation of wedding and funeral rituals in Greek tragedy*. Princeton: Princeton University Press.
- Rodríguez Cidre, E. (2010). *Cautivas Troyanas. El mundo femenino fragmentado en las tragedias de Eurípides*. Córdoba: Ediciones el Copista.
- Rodríguez Monescillo, E. (1994). El tema del sacrificio voluntario en la "Antígona" de Sófocles y sus versiones euripídeas. *Estudios clásicos*, 36(105), 9-33.
- Seaford, R. (1987). The tragic wedding. *Journal of Hellenic Studies*, 107, 106-130.
- Seidensticker, B. (1995). Women on the Tragic Stage. In B. Gold (Ed.), *History, Tragedy, Theory: Dialogues in Athenian Drama* (pp. 151-173). Austin: University of Texas Press.

- Silva, M. F. (2017). Antigone. In R. Lauriola & K. N. Demetriou (Eds.), *Brill's companion to the reception of Sophocles* (pp. 391-474). Leiden, London: Brill.
- Sourvinou-Inwood, C. (1989). Assumptions and the creation of meaning: Reading Sophocles' Antigone. *JHS*, 109, 134-148.
- Sourvinou-Inwood, C. (1990). Sophocles' Antigone as a bad woman. In F. Dieteren & E. Klok (Eds.), *Writing women in history* (pp. 11-38). Amsterdam: Historisch Seminarium van de Universiteit van Amsterdam.
- Van Nes Ditmars, E. (1992). *Sophocles' Antigone: Lyric Shape and Meaning*. Pisa: Giardini Editori.

## Resumen

En la tragedia *Antígona*, la joven heroína, después de conocer su fatal destino, compara entre lamentos su suerte con la de Níobe (vv. 823-833). El objetivo del siguiente estudio consiste en el análisis de estos versos junto con la respuesta del coro a modo de consuelo (vv. 834-838) con el fin de arrojar luz al debate candente sobre la caracterización que Sófocles hizo de su Antígona.

## Abstract

In the tragic play *Antigone*, the young heroine, after learning of her fatal fate, lamentfully compares her unfortunate position with that of Niobe (l. 823-833). The aim of this paper is to analyze these lines along with the consoling response of the chorus (l. 834-838) in order to shed light on the debate about Sophocles' characterization of Antigone.

## Antigone, donna del no

Antigone, woman of no

Francesco De Martino

Università di Foggia

francesco.demartino@unifg.it

ORCID: 0000-0002-1667-7003

Parole chiave: no, sì, donne, Antigone, *leges contrariae*, gesti del no e del sì.  
Keywords: no, yes, women, Antigone, *leges contrariae*, no and yes gestures.

*Donne del no.* Rispetto a quelli degli uomini, i “no” delle donne nel mito antico sono pochi e poco studiati<sup>1</sup>, ma esemplari ed eclatanti e di vario tipo. I più frequenti ed emblematici sono quelli alle molestie sessuali e allo stupro, che sfociano spesso in vere e proprie denunce (di Creusa, Io, Filomela, Aracne). Meno frequenti ma interessanti sono i no di Penelope, delle Danaïdi e delle ragazze Daune “che rifiutano i promessi sposi (νυμφίους ἀρνούμεναι)” (Lyc. 1132) o il “no” collettivo, quasi “sindacale”, ai mariti nella *Lisistrata* di Aristofane.

Ancora più rari e di nicchia, i no contro il potere: il no di Penelope contro il potere mediatico di Femio (*Od.* 1.340-341) difeso persino da Telemaco (*Od.* 1.358 “Il *mythos* starà a cuore agli uomini”), il martellante no di Elettra alle richieste di interrompere il suo lamento funebre per il padre<sup>2</sup>, cioè il suo diritto media-

<sup>1</sup> Marchiandi, 2018 (sul no delle figlie di Preto ai numerosi corteggiatori: Hes. fr. 60 M.-W.), De Martino, 2023 (sui no di Penelope, Antigone, Medea, Cassandra, Dafne, Danaïdi, Creusa, Io, Filomela, Aracne, Polissena, le ragazze daune e sul finto no di Fedra). Altri no sono quello – anch’esso falso – di Antea/Stenebea, la moglie di Preto (*Il.* 6.165 οὐκ ἐθέλουσι), e quello di un’altra Antea, l’unica delle 50 figlie di Tespio che si rifiutò di accoppiarsi con Eracle (Paus. 9.27.6 οὐκ ἐθέλῃσαι οἱ τὴν μίαν μιχθῆναι). Il 25 novembre 2022, nella Giornata Internazionale contro la violenza, Alberto Camerotto e Filippomaria Pontani (“Classici contro”, Università Ca’ Foscari di Venezia) hanno organizzato nel Liceo Amaldi di Novi Ligure il seminario *Donne che dicono di no. Immagini del dissenso femminile tra il mito e la storia contemporanea* (sui no di Andromaca, Antigone, Lisistrata).

<sup>2</sup> S., *El.* 103-107 Elettra *ma no* (Ἄλλ’οὐ), *non smetterò* [...] *no* (μὴ οὐ, cfr. Moorhouse 1959, 328-330 e 1940, p. 73), 132-133 *non voglio cessare* (οὐδ’ ἐθέλω προλιπεῖν) [...] *no* (μὴ οὐ) *di compiangere*, 223 *non tratterrò* (οὐ σχήσω), 231 *non mai smetterò* (οὐδέ ποτ’ [...] ἀποπαύσομαι), 285 *neppure*

tico a dire no alla *damnatio memoriae* di Agamennone, e il no di Antigone contro Creonte, maldestro legislatore. Proprio in quanto donna del “no” e dell’*ἀντί* già nel nome, sorprende il volume di Eva Cantarella *Contro Antigone o dell’egoismo sociale* (Torino, Einaudi, 2024), che ribalta il titolo del recente romanzo *Antigone contro* di Assunta Marinelli (Albatros, 2022). Benché Cantarella non lo citi, contro Antigone si era già schierato Gustavo Zagrebelsky in un articolo del 2006 “Il diritto di Antigone e la legge di Creonte” e di nuovo nella lectio magistralis *Antigone e le leggi* del 26 novembre 2015 nella sala Aldo Moro della Camera dei deputati a Roma<sup>3</sup>, nella quale definisce Antigone intollerante e dogmatica, una donna che mai si porterebbe a casa. La legge della tradizionalista Antigone sarebbe al più paragonabile alle norme della Costituzione, mentre la legge di Creonte, simbolo del nuovo, equivarrebbe alle leggi parlamentari, talora in conflitto con i principi costituzionali.

Il “no” di Antigone. Il “no” più no di tutti i no delle donne del no è proprio quello di Antigone<sup>4</sup> a Creonte. Antigone ama i no, i non e le negative, inclusi gli alpha privativi. La peculiarità del suo no è che è un no ad un altro no, un οὐ ad un altro οὐ, e soprattutto un οὐ ad un μή, contro un divieto, un duello tra “no”, tra due leggi entrambe con pretesa di legalità, ma una delle quali illegittima<sup>5</sup>, con molti difetti come è precisato nell’*Antigone* di Sofocle (450-461) e mal formulata come è detto nelle *Fenicie* di Euripide (1649 κακῶς τ’ εἰσημμένα), perché *contra legem* (παρὰ τὸν νόμον<sup>6</sup>), perché vieta ciò che un’altra legge più valida impone.

S., *Ant.* 27 Antigone non coprirlo con una sepoltura né piangerlo (τὸ μή / τάφῳ καλύψαι μηδὲ κωκυσαί τινα); 203-204 Creonte né seppellirlo con una sepoltura né piangerlo (τάφῳ / μήτε κτερίζειν μήτε κωκυσαί τινα); 450-454 Antigone Non (οὐ) fu Zeus a promulgare questo editto / né (οὐδ’) Dike, convivente degli dei di giù, / non (οὐ) queste leggi sancirono fra gli uomini. / Né (οὐδέ) credevo che i tuoi editti avessero tanta forza da riuscire ad obbligare / un essere umano a infrangere leggi degli dei / non scritte e incrollabili (ἀγραπτα κάσφαλή); 456-461 Non (οὐ) sono di oggi (νῦν) o di ieri (κάχθές), ma sempre (ἀεὶ) / vivono queste, e nessuno (κοῦδεὶς) sa da quando sono apparse. / Per queste io non (οὐκ) mi accingo, di un uomo / temendo il pensiero, a darmi una punizione tra gli dei. / Moritura, lo so – perché no (οὐ)? – / anche se tu non (μή) avessi promulgato l’editto.

---

piangere (οὐδὲ γὰρ κλαῦσαι πάρα) è concesso, 359-361 io dunque no mai (οὐκ ἄν ποτ’), neppure se (οὐδ’ εἴ) [...], mi sottemetterei, 379 Crisotemi se non cesserai questi pianti (εἰ τῶνδε μή λήξεις γόων). Come Penelope, ma per motivi opposti, Clitennestra vorrebbe far smettere il canto di Elettra. Come Femio, ma per motivi opposti, Elettra non smette di cantare.

<sup>3</sup> <https://alesialettere.wordpress.com/2020/03/22/antigone-e-creonte/>

<sup>4</sup> Un “rifiuto assoluto”, cfr. Fornaro, 2017, pp. 5-6 (3. *Il rifiuto e il disordine*).

<sup>5</sup> Ancora per Stazio, le leggi di Creonte, che riguardano non solo Polinice ma tutti i nemici (cfr. Apollod., *Bibliotheca* 3.35.78, Hyg., *Fab.* 72), sono illiberali: *Theb.* 12.375-376 *dura Creontis / iussa, 454 imperia, 477 Ogyias leges*.

<sup>6</sup> Sulla questione giuridica, cfr. Frydman, 2004, Ugolini, 2011, 2021, 2024, pp. 147-182 e 429-464, Zagrebelsky, 2015, Cantarella, 2024. Come quella latina, anche l’espressione greca παρὰ τὸν νόμον (Arist., *Rh.* I 13, 1374a27 παρὰ τὸν γεγραμμένον νόμον, I 14, 1375a15, 18 παρὰ τὰ ἀγραφα... παρὰ τὰ γεγραμμένα) sembra essere usata in riferimento a chi viola la legge, non ad una legge che viola un’altra legge più valida.

E., *Ph.* 1648-1651 Creonte Non (οὐ) è giusto portare a termine gli ordini? / Antigone No (οὐκ, se sono ordini mavalgi e mal formulati (κακῶς τ' εἰρημένα). / Creonte Cosa? Non (οὐ) giustamente sarà dato ai cani? / Antigone Non legale (οὐκ ἔννομον) è la punizione che gli infliggete. / Creonte Se era nemico della città, pur non (οὐκ) essendolo prima. / Antigone Non (οὐκ οὖν) ebbe con la sorte la punizione?; 1660-1663: Creonte Prendete costei e portatela a casa. / Antigone No proprio (οὐ δῆτ'), perché non (οὐ) abbandonerò questo morto. / Creonte Il demone, vergine, non (οὐκ) decise le cose che a te sembrano giuste. / Antigone Ma anche quello è stato decretato: non (μή) insultare i morti; 1664-1665 Creonte nessuno (οὐτίς) renderà umida la terra intorno a lui. / Antigone Sì (ναί), Creonte, per questa madre Giocasta; 1666 Creonte non (οὐ) otterrai questo; 1670 Creonte non è possibile (οὐκ ἔσθ') che tu onori questo morto; 1672 Creonte non (οὐ) guadagnarti sventura sulle tue nozze con i lamenti; 1682 Creonte Va. Non (οὐ) ucciderai mio figlio.

In *Antigone* 450-461 Antigone trova i difetti, le lacune<sup>7</sup> dell'editto di Creonte con una serie di negative, le prime quattro enfaticamente ad inizio di verso (οὐ, οὐδ', οὐ, οὐδέ). Anche nel passo delle *Fenicie* - dopo altri no isolati (1485-1486 οὐ [...] οὐδ', 1555 οὐκ [...] οὐδ') - Antigone pronuncia vari οὐ/οὐκ/οὐκ οὖν<sup>8</sup>, quattro dei quali ad inizio di verso (1649, 1651, 1653, 1661), e subito dopo un μή (1663 non (μή) bisogna insultare i morti) e un raro "sì": "sì (1665 ναί)", che è un sì ad un no, e dunque anch'esso un no.

*Le due leggi.* Citando *Antigone* 456-457, Aristotele nella *Retica* I 13, 1373b1-13 (cfr. I 13, 1374a18-19, *EN* VIII 15, 1162b21-22) diceva che ci sono due tipi di legge in contrasto fra di loro, quella umana "specificata (τὸν μὲν ἴδιον)", non importa se scritta o non scritta, e quella divina "comune (τὸν δὲ κοινόν)", cioè "per natura (τὸν κατὰ φύσιν)"<sup>9</sup>, non scritta e sovranazionale, che "ha la stessa validità ovunque (φυσικὸν μὲν τὸ πανταχοῦ τὴν αὐτὴν ἔχον δύναμιν)" (*EN* V 10, 1134b19-20 e Gastaldi 2014, p. 438). Un editto "specifico", di una singola polis, come quello di Creonte, ha dunque minore validità rispetto alle leggi comuni, "quelle non scritte (ὅσα ἄγραφα παρὰ πᾶσιν ὁμολογεῖσθαι δοκεῖ) che sembrano condivise da tutti" (Arist., *Rh.* I 10, 1368 b8-9). La definizione "legge comune", proprio in riferimento alla sepoltura dei sette a Tebe, si trova già nelle *Supplici*<sup>10</sup> 538 di Euripide (πάσης Ἑλλάδος κοινὸν τόδε, cfr. 430-431 νόμοι / κοινοί), un dramma nel quale *nomos* è una vera e propria parola-chiave.

<sup>7</sup> Arist., *Rh.* 1374a5-26 parla di "lacuna (ἑλλειμα) della legge particolare e scritta".

<sup>8</sup> Questi "no" di Antigone in Euripide sembrano rendere omaggio ai "no" dell'*Antigone* di Sofocle. Non sappiamo invece se ci fossero no anche nelle *Antigoni* di Euripide, di Astidamante II (vincitore alle Dionisie del 341 a.C.) e di Accio.

<sup>9</sup> Omologazione indebita nella *Retica* e nell'*Etica* a Nicomaco. Secondo Ugolini, 2021, p. 154 Aristotele introduce indebitamente la nozione di "legge per natura" e di "giusto per natura".

<sup>10</sup> Cfr. 19 νόμιμ [...] θεῶν, 301 τὰ τῶν θεῶν, 311 νόμιά τε πάσης [...] Ἑλλάδος, 378 νόμους βροτῶν, 430-431 νόμοι / κοινοί, 433 γεγραμμένων δὲ τῶν νόμων, 526 τὸν Πανελληνίων νόμον, 538 πάσης Ἑλλάδος κοινὸν τόδε, 563 νόμος παλαιὸς δαιμόνων, 671 τὸν Πανελληνίων νόμον. Alcuni sono segnalati da Susanetti, 2012, p. 245.

Oltre Aristotele, la nozione di dualità<sup>11</sup> di leggi in conflitto è presente anche in Quintiliano che parla di *leges contrariae* (IO 3.6.46 *legum contrariarum, quae antinomia*<sup>12</sup> *dicitur*, 7.7.1 *de legibus contrariis*, 7.10.1 *contrarias leges*), in “conflitto (*pugna*)” tra di loro (7.10.4 *legum contrariarum ex diverso pugna est*), cioè “quando una legge osta ad una legge” (7.7.1 *cum lex legi obstat*, cfr. 7.7.2 *numquam esse legem legi contrariam*, 7.7.4 *Diversae quoque leges confligunt*). E, per dirimere il conflitto, fornisce espliciti criteri: il criterio della *lex potentior* e quello della *lex antiquior* (7.7.7: *utra lex potentior, ad deos pertineat an ad homines, [...] utra sit antiquior*)<sup>13</sup>. I criteri sono gli stessi di Antigone<sup>14</sup>, tranne che per lei prevale non la *lex antiquior* ma quella di “sempre (ἀεί)” (456), non solo “di oggi e di ieri (νῦν γε καὶ χθές)”, ma di ieri, di oggi e di “domani”, la *lex aeterna*. Questo criterio cronologico sembra rettificato nelle *Supplici* 563 di Euripide, dove Teseo definisce νόμος παλαιός δαϊμόνων proprio la legge sulla sepoltura dei caduti a Tebe. Il criterio manca invece in Aristotele per il quale l'unica *lex potentior* è quella “comune” perché vale “ovunque (πανταχοῦ)” ed è condivisa “da tutti (πᾶσιν)”.

*Relatività del nomos sovrano.* Più realisticamente Erodoto 3.38.3-4 aveva dimostrato proprio riguardo ai riti funebri che non esiste una legge comune valida ovunque e condivisa da tutti, perché ogni comunità ha un *nomos* specifico e diverso. I Greci<sup>15</sup> non accetterebbero mai il *nomos* degli Indiani Callati di “mangiare i padri morti” e gli Indiani Callati non accetterebbero mai il *nomos* dei Greci di “bruciare i padri morti”. Erodoto concludeva “e a me sembra che correttamente Pindaro abbia detto in una poesia che il *nomos* è *re di tutti*, cioè *di mortali e di immortali*” (fr. 169a.1-2 Maehler), ma volendo dire che il *nomos* “sovrano” è quello proprio<sup>16</sup>.

Nel caso di Antigone il *nomos* non è sovrano neppure nella stessa comunità, perché sconfessato da un'altra legge. Le due leggi contrarie di Antigone e Creonte riguardano i propri morti, nel caso specifico i “fratelli morti”. Antigone difende quella di “sempre” e viola la legge di “oggi”, l'editto che emblematicamente alla fine Creonte stesso (1198-1204) violerà, seppellendo Polinice, come gli avevano suggerito Tiresia (1029-1030, 1070-1071) e il Coro (1100-1101), riconoscendo di

<sup>11</sup> Stolfi (2014 e 2014<sup>bis</sup>) e Zagrebelsky (2006, p. 39) parlano rispettivamente di “dualità” e di dualizzazione. Stolfi, 2014<sup>bis</sup>, p. 102 n. 6 segnala anche il gioco di parole (quasi un'etimologia popolare) tra δικάζειν “giudicare” e διχάζειν “dividere in due”, δίκαιον “giusto” e δίχαιον “diviso in due”, δικαστής “giudice” e διχαστής “divisore in due” in Arist., *EN* V 1132a. Cfr. anche la voce διχάζειν nell'anonimo bizantino Pentolone in Appendice a Pontani-Biasin, 2020.

<sup>12</sup> Il termine greco ἀντινομία in riferimento al conflitto tra due leggi si trova in Plut., *Caes.* 13.1.

<sup>13</sup> I due criteri sono equivalenti al brocardo medievale *lex superior derogat inferiori* e al brocardo *lex posterior derogat priori*, dove però prevale la *lex posterior*, non quella *prior*.

<sup>14</sup> Sulla superiorità della legge divina, di quella anteriore e di quella speciale, cfr. Frydman, 2004, pp. 176-177 e nn. 50-51.

<sup>15</sup> In *Il.* 24.346-347 Achille si rammarica di non avere abbastanza rabbia da mangiare a pezzi le carni crude di Ettore, cfr. Fornaro, 2020, p. 37.

<sup>16</sup> Cfr. Gigante, 1993 (1956i), pp. 111ss., Susanetti, 2012, p. 197, Stolfi, 2014, p. 482 e n. 78 (con ulteriore bibliografia). In entrambi i casi non si tratta dei morti in generale ma di parenti stretti morti. Sulla citazione di Pindaro, cfr. Asheri, 1990, p. 256.



fatto che la *lex* che aveva promulgato era sbagliata, meno valida, perché *contraria* ad un'altra legge di maggiore validità.

*Lex specialis: la motivazione.* La legge di “oggi” di Creonte ha un altro difetto. Non distingue tra parenti. Vieta la sepoltura di un fratello come se fosse un parente qualsiasi. Con una dettagliata motivazione Antigone sottolinea invece che il fratello è l'unico parente insostituibile per un'orfana di entrambi i genitori. La sua è dunque una *lex specialis*, che *derogat generali* come dice un brocardo medievale. Se l'editto avesse vietato la sepoltura del marito o del figlio, entrambi parenti sostituibili (904-916), Antigone non lo avrebbe violato.

*Ant. 905-912 No, mai, neppure se (οὐ γάρ ποτ' οὐτ' ἄν εἰ) fossi madre di figli, né se (οὐτ' εἰ) un marito morendo si putrefacesse, avrei affrontato questa fatica facendo violenza ai cittadini. Per ossequio a quale legge (τίνος νόμου) dico questo? Morto il marito un altro ci sarebbe stato, e un figlio da un altro uomo, se (εἰ) avessi perso questo. Mia madre e mio padre nell'Ade sono morti e non (οὐκ) è possibile che mi nasca un fratello.*

Anche in questo caso Aristotele<sup>17</sup> (*Rh.* 1417a28-33) cita due versi (*Ant.* 911-912) per mostrare che Antigone fa bene a fornire una motivazione (*αἰτία*), come se ciò che dice fosse un *ἄπιστον* da giustificare: “un esempio è il passo dell'*Antigone* dove essa dice di esserci più preoccupata del fratello che non di un marito o di un figlio. Se li avesse perduti, infatti, li avrebbe riavuti” (trad. S. Gastaldi; cfr. Susanetti 2012, pp. 330-331). La superiorità del fratello fra i familiari è già testimoniata nell'episodio della moglie di Intaferne in Erodoto 3.119.3-7<sup>18</sup>. La legge speciale di Antigone valeva dunque, se non proprio “ovunque”, anche in Persia, non solo a Tebe.

Tuttavia non deve sfuggire l'ironia tragica nell'*adynaton* del v. 912 *non* (οὐκ) è possibile che mi nasca un fratello. Proprio Antigone sa bene che anche un fratello (Edipo) può generare altri fratelli (Eteocle e Polinice). Se ad Antigone non può nascere più un fratello è perché è ormai orfana quasi al 100%: di madre, di padre-fratello e dei fratelli-fratelli, Eteocle e Polinice. Le resta ormai solo la sorella.

*I se di Antigone.* Nella motivazione del criterio seguito, Antigone formula dei “se” ipotizzando se stessa vedova e con figli in un dramma dove invece non ha né figli né marito. Tuttavia Emone è almeno un “promesso” sposo e morirà suicida, anche se per ironia tragica “vedovo” lui di lei sia pur per poco (1175). Inoltre nelle *Fenicie* di Euripide (757-760, 944-946, 1635-1638, 1672-1682) le nozze di Antigone ed Emone sono continuamente menzionate. E nell'*Antigone* di Euripide<sup>19</sup> Antigone ha un figlio da Emone [T iia (2) Kannicht τὸν Μαίονα e Hygin., *Fab.* 72].

I “se” di Antigone non vanno dunque sospettati ed eliminati ma interpretati alla luce di altri “se” tragici che contribuiscono a mostrare la “malleabilità del

<sup>17</sup> Sui due passi, cfr. Stolfi, 2014, p. 485 n. 94 e 2014<sup>bis</sup>, p. 109 n. 41.

<sup>18</sup> Cfr. Griffith, 1999, pp. 277-279, Susanetti, 2012, pp. 329-330, Ugolini, 2021, pp. 155-156 n. 55. Per risposte analoghe su primati parentali e amicali cfr. Apollod., *Bibliotheca* II 6.4.136 (Podarce-Priamo, fratello di Esione), Luc., *Tox.* 71 (un amico), *Syr. D.* 18 e Asheri 1990, p. 336. In Stat., *Theb.* 12.396-397 Argia, la moglie di Polinice, dice ad Antigone *te cupiūt unam noctesque diesque locutus / Antigone; ego cura minor facilisque relinqui*, consapevole che la sorella fosse *cura maior* per il fratello.

<sup>19</sup> Cfr. Inglese, 1992 e 1999.

mito tragico” come l’ha chiamata Oliver Taplin (2010), non inferiore a quella del mito comico, nel quale nemici acerrimi come Oreste ed Egisto “diventati amici alla fine se ne vanno, e nessuno ammazza nessuno” (Arist., *Po.* 1553a).

Aiace ipotizza un Achille vivo e se stesso non folle proprio nel dramma della sua follia (S., *Ajax* 442-449). Oreste ipotizza (anche solo per negarlo) il sacrificio di Ermione in Argo come compensativo per quello di Ifigenia in Aulide (E., *Or.* 658-659). Clitennestra ipotizza il sacrificio di uno dei figli di Menelao (invece di Ifigenia) in Aulide (S., *El.* 537-546), un ratto di Menelao (invece di Elena) e un Oreste in Aulide (E., *El.* 1041-1045), una “spectacularly hypothetical variant” (Finglass 2010, p. 262) con simmetrico cambio di “sesso dei partecipanti”, e un’Ermione in Aulide sacrificata non per Elena, ma per motivi più giusti (salvare molti uomini della patria in pericolo o la propria casa e altri figli) (E., *IA* 1202-1210).

*Esercizi di stile.* I passi finora citati dell’*Antigone* di Sofocle e delle *Fenicie* di Euripide sono tutti pieni di no. Sono “esercizi di stile” come quello intitolato *Negatività* (n. 18: *Négativités*) di Raymond Queneau (Paris, Gallimard, 1947). Nell’esercizio n. 3 intitolato *Litoti* (*Litotes*) c’è invece un solo no, triplicato da Umberto Eco nella sua traduzione einaudiana del 1983. Un ulteriore esercizio di stile sul no è nel romanzo di Hermann Melville intitolato *Bartleby lo scrivano: una storia di Wall Street*, uscito in due puntate a novembre e dicembre 1853. Il protagonista risponde sempre e soltanto, una trentina di volte, “Preferisco/preferirei di no” (I prefer/would prefer not to). Il no dello scrivano è però a richieste di fare da parte del suo capoufficio, mentre Antigone dice di no ad una richiesta del suo capo di non fare, un no ad un altro no.

*Altri esercizi di stile di Antigone.* La vocazione di Antigone per il “no”, il “non” e in generale per le forme negative (coniunzioni, pronomi, aggettivi, avverbi, e alpha privativi) è testimoniata in tutto il dramma di Sofocle. Il primo<sup>20</sup> esercizio di stile di Antigone è già ai vv. 4-6, nel primo discorso della protagonista, nel quale troviamo un “cumulo di negazioni”, come ha notato Davide Susanetti nel suo commento (2012, p. 158), ben 7 + un alpha privativo.

S., *Ant.* 4-6 *nulla* (οὐδέν) *infatti, né* (οὐτ’) *di doloroso né* (οὐτ’) *di rovinoso, né* (οὐτ’) *di vergognoso né di disonorevole* (οὐτ’ ἄτιμον) *c’è, che io no* (οὐ) *tra i tuoi e i miei mali non* (οὐκ) *abbia visto*<sup>21</sup>.

Un altro esercizio di stile è ai vv. 484-485 e 525, dove Creonte definisce il no di Antigone un no più da uomo che da donna:

S., *Ant.* 484-485 Creonte *io ora non sono uomo* (οὐκ ἀνὴρ), *ma lei è uomo* (αὐτὴ δ’ ἀνὴρ), */ se questa audacia resterà impunita per costei*; 525 Creonte *vivo io, non comanderà una donna* (οὐκ ἄρξει γυνή).

<sup>20</sup> Uno dei primi esercizi di stile antichi è il “non” triplicato ad inizio di verso nella *Palinodia* di Stesicoro, fr. 192 Davies οὐκ ... / οὐδ’ ... / οὐδ’.

<sup>21</sup> Cfr. Susanetti, 2012, p. 157: “All’*oudén* iniziale fanno seguito termini di significato negativo coordinati tra loro da *oúte*”.

Nei *Sette a Tebe* di Eschilo 1038 Antigone dice che seppellirà Polinice *pur essendo donna* (γυνή περ οὔσα). Nell'*Edipo a Colono* Edipo dice che le sue figlie sono *uomini queste, non donne* (αἶδ' ἄνδρες, οὐ γυναικες), *nel penare con me* (1368). Mette cioè sullo stesso piano Antigone e Ismene. Nell'*Antigone* Ismene aveva detto alla sorella che *bisogna riflettere che donne / siamo nate e non combattenti con uomini* (Ant. 61-62). Ma ai vv. 536-547 Ismene si dichiara pronta a diventare anche lei donna del no. In un esercizio di stile con una serie di “no” e di “né” (οὐκ, οὔτ', μήτοι, μή, μηδ') Antigone però le nega la corresponsabilità. Il no è tutto suo, è sua prerogativa. Non lo vuole condividere con nessuno<sup>22</sup>. L'ἄνῃς è solo lei.

Ant. 536-547 Ismene *Ho commesso l'atto, se lei è d'accordo, e partecipo e assumo la responsabilità. Antigone Ma non (ἄλλ' οὐκ) te lo permetterà Dike, perché tu non (οὔτ') volevi né (οὔτ') io ti ho presa con me. Ismene Ma nei tuoi mali non (οὐκ) mi vergogno di imbarcarmi nel mare di sofferenza. Antigone [...] Non amo (οὐ) chi ama a parole. Ismene No (μήτοι), sorella, non infamarmi, col no / di non (μήτοι, [...] μ' ἀτιμάσης τὸ μὴ οὐ) morire / con te [...]. Antigone Non (μὴ) morire tu da compagna, non (μηδ') ti appropriare di ciò che non hai toccato.*

Il più emblematico esercizio di stile, pieno di οὐ, οὐκ, οὐδέ, μή, è ai vv. 435-461, con i due interrogatori della Guardia e di Creonte ad Antigone.

La Guardia riferisce di aver sottoposto ad interrogatorio Antigone dopo il quale la definisce *negatrice di nulla* ἄπαρνος δ' οὐδενός (435), cioè affermatrice. Antigone ha dunque detto di sì all'accusa di aver seppellito Polinice. Ma l'uso della litote e la scelta dell'aggettivo ἄπαρνος<sup>23</sup>, dalla stessa radice di ἀπαρνεομαι “nego, rifiuto” (cf. *abnuo* = *nego*), mostrano che quel “sì” confermava il no. Subito dopo anche Creonte sottopone Antigone ad un interrogatorio (441ss.) e Antigone di nuovo fieramente non rinnega il suo no (443), esattamente come aveva già fatto con la Guardia (435), e lo difende con un sì e con tanti no, inclusi quelli impliciti in ἄγραπτα e κἀσφαλῇ (454), con *alpha* privativo. Come nota Griffith (1999, p. 200), “It is largely a negative statement, a refusal rather than an affirmation, with nine negative in 450-462, plus two alpha-privatives in 454”<sup>24</sup>.

435 Guardia *restò* (sc. Antigone) *negatrice di nulla* (ἄπαρνος δ' οὐδενός); 441-443 Creonte *A te lo dico, che muovi il capo verso il basso* (τὴν νεύουσας εἰς πέδον κἀρα), *lo dici o rinneghi sostenendo di non aver fatto questo* (καταρνή<sup>25</sup> μὴ δεδρακέναι τάδε); Antigone *E dico di averlo fatto, e non rinnego il no* (κοῦκ ἀπαρνοῦμαι τὸ μὴ); [...] 447-449 Creonte *Sapevi che era stato proclamato di non fare questo* (μὴ πράσσειν τάδε); Antigone *Sapevo. Perché non* (οὐκ) *dovevo? Era palese. Creonte E dunque osasti trasgredire queste normative* (τούσδ' ὑπερβαίνειν νόμους); 450-461 Antigone *Non* (οὐ) *fu Zeus infatti che proclamò per me queste cose, né* (οὐδ') *Dike [...]. No*

<sup>22</sup> Cfr. Bino, 2018, pp. 24-28 e in part. 25: “Antigone la (sc. Ismene) allontana con un rifiuto energico e perentorio (tre negazioni in due versi)”.

<sup>23</sup> Tardi sinonimi sono ἀπαρνητικός e καταρνητικός.

<sup>24</sup> Griffith nota anche l'anafora delle 3 negative ai vv. 450-452 (in realtà 4 negative perché l'anafora continua anche al v. 453). Antigone usa spesso termini con alpha privativi, per es. 876 ἄκλαυτος, ἄφιλος, ἀνυμνείας, cfr. anche Zagrebelsky, 2006, p. 42.

<sup>25</sup> Il passo è l'unico alla voce καταρνεώ nel *GI* di Franco Montanari.

(οὐ), essi non hanno fissato queste leggi. Né (οὐδέ) avrei pensato che i tuoi decreti avessero tanta forza che un mortale potesse violare leggi non scritte e incrollabili (ἄγραπτα κασφαλῇ) degli dei [...] Non (οὐ) da oggi o da ieri, ma da sempre sono in vita [...] Per queste cose io non (οὐκ) dovevo [...] pagare il fio agli dei. Dovevo morire? Perché no (τί δ' οὐ;)? Anche se non (μή) avessi emesso un editto.

*Confessa, ma non rea.* Nel gioco dei no rientrano anche i verbi del rifiutare (ἀπαρνέομαι e καταρνέομαι) e del violare (ὑπερβαίνειν). Analoghi verbi di rifiuto ἀρνέομαι, ἀπαρνέομαι, ἐξαρνέομαι e il sostantivo ἄρνησις si trovano in alcuni *loci similes* nei quali però c'è un solo no (οὐκ, οὐτις, οὐτοι). In essi ciò che non viene negato è un delitto ammesso come delitto, un uxoricidio, un matricidio, una strage, un incesto. Clitennestra, Oreste, Aiace, Edipo sono rei confessi, anche se con attenuanti. Antigone invece è confessa, ma non rea. L'atto non negato, percepito da Creonte come delittuoso, per lei è "legale", più legale del decreto di Creonte.

A., Ag. 1380 Clitennestra τάδ' οὐκ ἄρνήσομαι (l'uxoricidio); Eu. 463 Oreste οὐκ ἄρνήσομαι (il matricidio), 588 Oreste οὐτις ἄρνησις (del matricidio) (Sommersstein 1989, pp. 163 e 193); S., OR 578 Edipo ἄρνησις οὐκ ἔνεστιν (di aver sposato Giocasta), Aj. Aiace 96 κοῦκ ἀπαρνοῦμαι τὸ μή (= S., Ant. 443); S., El. 527 Clitennestra ἄρνησις οὐκ ἔνεστι μοι (dell'uxoricidio) (cfr. Finglass 2010, p. 257), E., Hel. 579 Menelao οὐτοι τοῦτό γ' ἐξαρνήσομαι (l'identità di Elena).

*Il no all'Araldo.* Un esercizio di stile con una dozzina di no c'è anche nel problematico finale dei *Sette a Tebe* di Eschilo, ma più banale sia di quelli sofoclei che di quello euripideo. Qui i no di Antigone si oppongono ai no dell'Araldo, un personaggio minore e meno autorevole di Creonte. Più che uno spunto eschileo poi valorizzato e migliorato da Sofocle e poi da Euripide, sembra trattarsi di una tardiva e scadente imitazione.

A., Sept. 1022-1024 Araldo né (μήθ') concertino atti di tumulazione, né (μήτ') lo omaggino con lamenti acuti. Sia senza l'onore (ἄτιμον) del corteo dei suoi cari; 1029-1030 Antigone non (οὐδ') mi vergogno di avere questa incredibile disobbedienza verso la città; 1035-1036 le carni di questo non (οὐδέ) le avranno lupi dai ventri incavati. Né (μή) qualcuno lo creda; 1040 né (μήδ') alcuno pensi il contrario; 1042-1045 Araldo Proclamo di non (μή) fare queste violenze alla città. Antigone Proclamo di non (μή) farmi vani annunci. [...] Costui non (οὐ) resterà insepolto; 1047-1048 Antigone Costui non (οὐ) è stato onorato dagli dei? Araldo No (οὐ), solo prima di aver messo a repentaglio questa terra; 1053 Antigone Io lo seppellirò. Non (μή) parlare alla lunga.

*No, con la mano.* Un no si può dire non solo a parole<sup>26</sup>, ma anche con un gesto, per esempio con le mani. La testimonianza antica più ampia sui gesti<sup>27</sup>, un vero e proprio *de gestu*, è in Quintiliano, *Institutio Oratoria* 11.3.65-136, in cui la parte più ampia ed analitica è proprio quella sulle mani (11.3.84-134), che "quasi parlano da sé (*ipsae loquuntur*)" e i cui gesti "raggiungono quasi il numero

<sup>26</sup> L'espressione "dire di no" si trova per esempio in Ar., Ach. 614 οὐ φασιν "dicono di no".

<sup>27</sup> Un brevissimo paragrafo *de gestu* è in Cic., *De oratore* 3.59.220. Cfr. Nienhaus, 2008, pp. 217-218.

stesso delle parole” (11.3.85). Tra le parole che si possono dire con le mani ci sono anche il no e il sì:

Quint., *IO* 11.3.86-87 Non le (sc. le mani) usiamo forse per chiedere e promettere, chiamare e allontanare, minacciare e supplicare, esprimere avversione o timore, / interrogare o negare (*negant*), indicare la gioia, la tristezza, il dubbio, la confessione, il pentimento, la misura, la quantità, il numero, il tempo? Non sono le mani a dare slancio, frenare, approvare (*probant*), mostrare ammirazione, vergogna? Non prendono il posto degli avverbi e dei pronomi nell’indicare luoghi e persone? (trad. M. Vallozza).

Una rara menzione del no “con la mano” è in Livio, *Ab urbe condita* 36.34, dove è descritto il dialogo a distanza tra le mani imploranti degli Etoli sulle mura di Naupatto e la mano che risponde no del console Tito Quinzio Flaminio: *manu [...] abnuuit. Abnuo* (cfr. *nego*) e *adnuo*, composti di *nuo*, sono gli equivalenti latini di ἀνανεύω e κατανεύω.

Liv. 36.34 accorsi in massa da ogni parte alle mura, ognuno levando in alto le mani (*manus pro se quisque tendentes*), con mille grida concordi, pregavano Quinzio che li aiutasse e salvasse. Egli allora, benché questo lo commuovesse, negò con la mano (*manu tamen abnuuit*) (sc. volendo dire) che non era in suo potere soccorrerli.

Non è esplicito quale fosse il cenno con la mano. Forse un’oscillazione delle dita più che la mano sotto il mento mossa in avanti come nella fig. 12 del manuale di Andrea de Jorio, *La mimica degli antichi investigata nel gestire napoletano*, Napoli 1832 (rist. 1964), che fa risalire il gesto all’ambito latino, ma che potrebbe risalire già alla Grecia e alla Magna Grecia (Nienhaus 2008, p. 229). Ancora più difficile è trovare un sì con le mani o con le dita, col pollice alzato. Non sappiamo se il gesto del pollice verso (Iuv., *Sat.* 3.35-37 *verso pollice vulgus / cum iubet*) fosse in relazione al gesto del sì e del no con la mano.

Un no almeno metaforico è comunque il gesto clamoroso della sepoltura di Polinice, compiuto con le mani. Le mani di Antigone meriterebbero uno studio a parte<sup>28</sup>, al pari di quelle di Edipo, l’eroe cieco che vede “con la voce” (S., *OC* 139) ma anche “con le mani”, per vicarianza<sup>29</sup>.

S., *Ant.* 41-43 Antigone *Considera se faticherai e collaborerai. / Ismene Qual è il rischio? Di che opinione sei? / Antigone Se insieme a questa mano* (ἔὼν τῆδε [...] χερὶ) *solleverai il cadavere; 306 Creonte se non mi mostrerete l’autrice di propria mano* (αὐτόχειρα) *di questo delitto; 900-901 Antigone quando moriste, io di propria mano* (αὐτόχειρα) / vi (sc. Giocasta e Polinice) *lavai e vi acconciai*».

<sup>28</sup> Sulla mano di Antigone nelle *Fenicie* di Seneca, vd. Calabrese, 2021, pp. 204-213 (1.2. La mano *inhaerens* di Antigone). Cfr. anche Loraux, 1997. Frequenti sono in Sofocle e in Euripide i riferimenti anche alle mani di Edipo, di Creonte, di Eteocle e Polinice e di Giocasta. Per l’iconografia, sulle mani e sulla mano singola in relazione col capo, vd. Pedrina, 2001; sui gesti della mano al mento, sulla spalla e sul seno, cfr. Baggio, 2004, pp. 95-100 e 203-216 (con utili “lineamenti di storia degli studi” a pp. 1-9). Cfr. anche F. De Martino, 2025. Come le mani anche le braccia (βραχίονες) sono loquaci.

<sup>29</sup> La vicarianza sembra ignorata da Socrate in Pl., *R.* 352e-353c.

E., *Ph.* 103-104 Antigone (al Vecchio) *Tendi ora la vecchia alla giovane / mano* (γεραιὴν νέῃ / χεῖρ); 1671 Antigone *O carissimo, la tua bocca bacerò* (στόμα γε σὸν προσπτύξομαι)<sup>30</sup>. Cfr. *Il.* 24.724 *tenendo fra le mani la testa* (κάρη) di Ettore.

Il gesto è ancor più clamoroso perché compiuto dalle mani di una donna. In alcuni casi la femminilità della mano è sottolineata con espressioni specifiche: “mani di donna” [*Il.* 6.81 *nelle mani di donna* (ἐν χερσὶ γυναικῶν), dove è disonorevole cadere, fuggendo dal combattimento], “mano virginale” di Manto, la figlia di Tiresia (E., *Ph.* 838 *παρθένω χερὶ*), “mano femminile”<sup>31</sup> di Deianira (S., *Trach.* 898 *χεῖρ γυναικεία*, cfr. Longo 1968, pp. 314-315) *osò fare queste cose?*, cfr. 891 *Αὐτὴ πρὸς αὐτῆς χειροποιεῖται τάδε* o di Clitennestra (Ar., *Ra.* 1142 *ἐκ γυναικείας χερὸς*), “mano sororale” di Elettra (E., *IT* 627 *ἀδελφῆς χεῖρ*). Cfr. anche Hes., *Op.* 94 *γυνὴ* (sc. Pandora) *χείρεσσι*. Femminile è anche la “mano lemnia” del proverbio (Zen. IV 91, Diogen. VI 10).

*No, con la testa.* Un no e un sì si dicevano anche e più spesso con la testa (e con gli occhi), con una *ἀνάνευσις* (cfr. Ar., *Ach.* 611 *ἀνένευσε*) e una *κατάνευσις* (cfr. *κατανεύω*) o *ἐπίνευσις* (cfr. Ar., *Eq.* 657 *ἐπένευσεν*), termini tardi e rari, a parte *νεῦμα* (A., *Su.* 373 *νεύμασιν σέθεν* “con gli assensi tuoi” detto dal Coro a Pelasgo). Sul no e sul sì con la testa (*caput*) il testimone è ancora una volta Quintiliano.

Quint. *IO* 11.3.66 Certo, non solo le mani ma anche i cenni del capo esprimono la nostra volontà (*nutus etiam declarant nostram voluntatem*) [...]; 69 L’elemento più importante nella comunicazione del discorso, come nel corpo stesso, è la testa (*Praecipuum caput est*) [...]; 71 La capacità espressiva della testa si mostra d’altra parte in molti modi (*Significat vero plurimis modis*). Infatti, oltre ai movimenti che indicano assenso, negazione, approvazione (*adnuendi, renuendi confirmandique motus*), ce ne sono altri, che esprimono vergogna, dubbio, meraviglia, indignazione, noti e comuni a tutti. [...]; 78 Anche le sopracciglia producono molti effetti (*Multum et superciliis agitur*) [...]; 79 infatti le sopracciglia contratte mostrano l’ira, abbassate la tristezza, rilassate l’allegria. Vengono abbassate o alzate anche per annuire o negare (*Adnuendi quoque et renuendi ratione demittuntur aut adlevantur*). (trad. M.Vallozza)

Il più antico esempio di *κατάνευσις* è il sì di Zeus. In *Il.* 1.524-530 (cfr. 15.75), Zeus dice di sì “con la testa” alla richiesta di Teti di aiutare Achille, scuotendo le chiome così forte da far tremare l’Olimpo intero e inarcando le sopracciglia. E dice di sì anche ad Agamennone (*Il.* 2.112 e 350, 8.246) e ad Ettore (*Il.* 8.175, 17.209). Il sì a Teti era molto noto. Alessi (fr. 95 K.-A.) nei *Lavoratori* ne fa una parodia. Pindaro riprende l’immagine omerica, ma isolando il dettaglio delle chiome nella *Nemea* 1.14 e il dettaglio delle sopracciglia nell’*Istmica* 8.45a-b (Cannatà Fera 2020, p. 269), che però era già stato scelto per Odisseo legato per sentire le sirene (*Od.* 12.194) che muove le sopracciglia, una specie di sì, per farsi sciogliere. Anche Catullo 64.204 e Virgilio, *Aen.* 9.106 imitano il passo omerico. Ma Quintiliano allude non a loro, ma ad Omero quando dice che

<sup>30</sup> Un bacio di addio al morto. Sul gesto del bacio erotico, vd. Baggio, 2004, pp. 167-216.

<sup>31</sup> Per Davies, 1991, p. 212 *χεῖρ* è metonimico come in A., *Suppl.* 604. Ma qui è proprio la mano che ha attrezzato la tunica in primo piano.

scuotere le chiome è “fanatico”<sup>32</sup> (11.3.71) e parla delle sopracciglia che dominano sulla fronte e che vengono alzate o abbassate per dire no e sì (11.3.78-79). Oltre le sopracciglia anche gli occhi possono parlare. È significativo che uno di questi casi è testimoniato proprio per un figlio di Edipo, Eteocle nelle *Fenicie* di Euripide 1440 *non riuscì a far uscire la voce, ma parlò con gli occhi, pieni di lacrime, esprimendo il suo affetto* (φωνὴν μὲν οὐκ ἀφῆκεν, ὀμμάτων δ' ἄπο / προσεῖπε δακρυοῖς, ὥστε σημῆναι φίλα). (trad. E. Medda)

*Il.* 1.524-530 Orsù, con la testa ti farò cenno (κεφαλῇ κατανεύσομαι), perché tu creda: / questo è da parte mia, tra gli immortali, il segno più grande; / non può essere infatti rinnegata né tradita né inadempita / una mia promessa, alla quale abbia fatto cenno di sì con la testa (κεφαλῇ κατανεύσω)". / Disse, e con le scure sopracciglia annuì (κυανέησιν ἐπ' ὀφρύσι νεύσε) il Cronide: / oscillarono le chiome eterne (ἀμβρόσια [...]) χαίται del dio / su capo immortale; fece tremare la massa enorme dell'Olimpo (trad. G. Cerri) [cfr. Alex., fr. 95 K.-A. Un giuramento è valido, solo se annuisco (ἄν νεύσω μόνον) (Arnott 1996, p. 249, Stama 2016, p. 125), Cat. 64.20 annuit invicto, caelestium numine rector, Verg., Aen. 9.106 adnuit et totum tremefecit Olympum, Quint., IO 11.3.71. Anche le sopracciglia producono molti effetti (*Multum et superciliis agitur*) [...], 79 infatti le sopracciglia contratte mostrano l'ira, abbassate la tristezza, rilassate l'allegria. Vengono abbassate o alzate anche per annuire o negare (*Adnuendi quoque et renuendi ratione demittuntur aut adlevantur*) (trad. M. Vallozza)]; 2.112 che (sc. Zeus) prima promise e mi diede consenso (κατένευσεν); 2.350 Io (sc. Nestore) dico che dette il suo assenso (κατανεύσαι) lo strapotente Cronide; 8.175 Capisco (sc. io, Ettore) che a me di buon grado ha segnalato (κατένευσε) il Cronide; 8.246 gli (sc. Zeus ad Agamennone) assenti (νεύσε) che il suo popolo non fosse perduto, ma salvo; 9.620 e in silenzio accennò con le ciglia (ἐπ' ὀφρύσι νεύσε) a Patroclo; 15.75 io (sc. Zeus) feci cenno di sì con la testa (ἐμῶ δ' ἐπένευσα κάρητι); 17.209 e fece segno il Cronide con le scure sopracciglia (κυανέησιν ἐπ' ὀφρύσι νεύσε).

*Od.* 12. 193-194 ordinavo ai compagni di sciogliere / con le sopracciglie annuendo (ὀφρύσι νευστάζων); 16.164 lei (sc. Atena) con le sopracciglia annuì (ἐπ' ὀφρύσι νεύσε).

*Hymn.* 2.169 lei (sc. Demetra) annuì col capo (δ' ἐπένευσε κάρητι).

*Pi.*, P. 1.71 di' di sì (νεύσον), ti supplico, Cronide; N. 1.13-14 l'isola / che Zeus signore d'Olimpo / diede a Persefone, con le chiome accennando (κατένευ- / σέν τέ οἱ χαίταις) / che avrebbe esaltato la Sicilia feconda (trad. M. Cannata Fera); I. 8.45a-b Così disse la dea (sc. Themis) / rivolta ai Cronidi (sc. Posidone e Zeus), ed essi con le ciglia / immortali annuirono (ἐπὶ γλεφάρους / νεύσαν ἀθανάτοισιν). (trad. G.A. Privitera)

*E., Bacch.* 1349 Da tempo a queste cose disse di sì (ἐπένευσεν) Zeus, mio padre; *Alc.* 978 Coro ciò che Zeus annuisce (νεύση) con te (sc. Necessità) questo compie.

Il sì con la testa è testimoniato per vari altri personaggi omerici, tragici e comici ed anche platonici:

*Il.* 4. 267 come promisi (sc. io Idomeneo ad Agamennone) e annuì (κατένευσα) sin dall'inizio; 9.223 Aiace accennò con la testa (νεύσ') a Fenice; 13.368 Il vecchio Priamo promise (sc. a Orioneo) e disse di sì (κατένευσε).

*Od.* 15.463-464 quello le (sc. un messo ad una donna fenicia) annuì in silenzio (κατένευσε σιωπῇ) / poi dopo aver annuito (ὁ καννεύσας) tornò alla concava nave;

<sup>32</sup> Secondo Giordano, 2010, p. 225 “La descrizione di Zeus che annuisce col capo oscillando le chiome e facendo tremare tutto l'Olimpo è fortemente icastica e potente”.



16.283 annuirò (νεύσω) io (sc. Odisseo) *col capo*; 17.330 annui (νεῦσ') a lui (sc. Telemaco al porcaio) *chiamandolo*.

Hdt. 9.111.1 *nolente* (sc. Serse ad Amestri) annui (κατανεύει).

S., Ph. 484 Filottete (a Neottolemo) *annuisci* (νεύσον), *figlio, in nome dello stesso Zeus Supplice*.

E., Hec. 545 Taltibioannui (ἐνευσσε) *ai giovani che prendessero Polissena*.

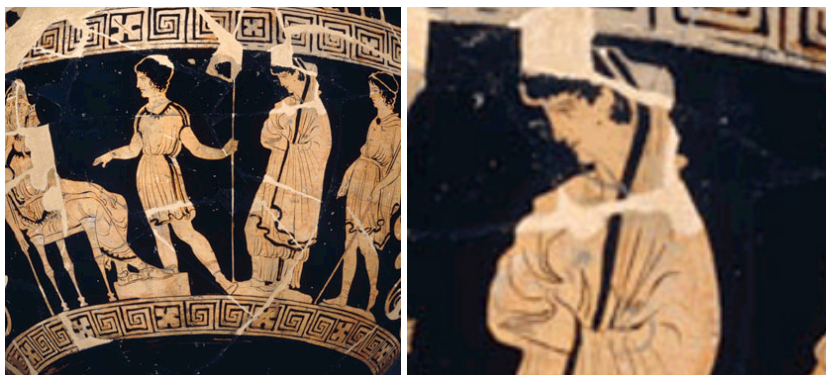
Ar., Eq. 657 Annui (Ἐπένευσεν) *la Bulè di nuovo a lui* (sc. Paflagone); Pax 883 Trigeo *quello lì* (sc. Arifrade) *annuisce* (νεύει) (Olson 1998, p. 239); Th. 507 ἐνευσεν (sc. la Vecchia), 930 *Tu, perché guardi per terra* (τί κύπτεις); 1020 Parente-Andromeda *κατάνευσον dimmi di sì* (Austin-Olson 2004, pp. 205, 294, 314); Ec. 72 Donna I *dicono* (sc. le altre donne) *di sì* (κατανεύουσι); Babilonesi fr. 77 K.-A. *mi annuisce* (ἐννεύει) *di fuggire di casa*.

Men. Sic. 420 *κατάνευσον* (Belardinelli 1994, p. 231).

Pl., Euthyd. 277c “Non hai ammesso che tra questi, cioè tra quelli che non hanno, sono anche quelli che non sanno?”. Annui (κατένευσε). Cfr. Pl., R. 350e (*infra*).

Il movimento della testa per dire sì doveva essere simile, specie se ripetuto, a quello di un ubriaco che fa ciondolare la testa in avanti. Così è descritto il mendicante Iro in *Od.* 18.240 *siede* (sc. Iro) *ciondolando col capo* (νευστάζων κεφαλῇ) *simile ad un ubriaco* (μεθύοντι ἔοικώς). Telemaco spera che ciondolino così tutte le teste dei Proci (*Od.* 18.237 *νεύοιεν κεφαλάς*). Un'altra similitudine è con i vecchi, come mostra Catullo 61.161-163 *fino al giorno in cui la canuta vecchiaia, / facendo oscillare la tremula tempia* (tremulum movens / cana tempus anilitas), / *in tutto a tutti annuisca* (omnia omnibus annuit) (cfr. Della Corte, 1977, p. 294). La anilitas fa oscillare le tempie dando l'impressione di un sì continuo. La similitudine con i vecchi si spiega perché tendono ad addormentarsi e a scuotere in avanti la testa, come mostra Ovidio nelle *Eroidi* (ep. 19.45-46): *quella* (sc. la nutrice di Ero) *annuisce* (adnuat) *quasi, non perché si appassioni ai baci, / ma il sonno insinuandosi le muove il capo senile* (movet obrepens somnus anile caput).

*Il sì di Antigone*. Per una sorta di ironia tragica il più emblematico non dei no ma dei sì con la testa è proprio quello di Antigone nel passo dei no già citato prima (S., *Ant.* 441). È possibile che il capo reclinato verso il basso nel vaso protolucano del Pittore di Dolone raffiguri proprio il sì di Antigone.



Antigone e Creonte. Pittore di Dolone, ceramografo del gruppo A (“proto-lucano”) della pittura vascolare proto-italiota, c. 380-370 a C. <https://alesialettere.wordpress.com/2020/03/22/antigone-e-creonte/>



Quando Creonte sottopone Antigone all'interrogatorio e le domanda se nega o no la disubbidienza, Antigone risponde a parole che non nega il no, ma simultaneamente compie anche un gesto con la testa, come esplicita Creonte in una vera e propria didascalia scenica: *Ehi tu, che muovi il capo verso il basso* (τὴν νεύουσας εἰς πέδον κάρα) (441). Secondo Mark Griffith<sup>33</sup> Antigone ha gli occhi bassi "disdainfully" (sdegnosamente) a partire dall'entrata in scena al v. 376. Ma gli occhi bassi non sono un atteggiamento adatto ad Antigone. Il dettaglio del piegare il capo verso il basso è dimostrato da νεύουσας e dai verbi καταρνῆ e ἀπαρνούμαι. Nell'*Edipo a Colono* 248 proprio Antigone incita il Coro di vecchi a dire di sì con la testa (νεύσατε). Giulio Guidorizzi (2008, p. 240) parla di "sovra-comunicazione" e definisce "il cenno silenzioso del capo, atto quasi magico che vincola chi lo compie all'accettazione della preghiera". Il gesto è descritto anche in Aristofane, *Tesmoforiazuse* 929, dove il Pritane dice al suo interlocutore (Parente), insinuando che voglia dire di sì: *Tu, perché guardi per terra* (τί κύπτεις)? e in Achille Tazio 7.14 "chinai il capo verso terra (εἰς γῆν κατένευσας)".

S., *Ant.* 441-442: Creonte *A te lo dico, che muovi il capo verso il basso* (τὴν νεύουσας εἰς πέδον κάρα), *lo dici, o rinneghi sostenendo di non aver fatto questo* (καταρνῆ μὴ δεδρακέναι τάδε);? Antigone *E dico di averlo fatto, e non rinnego il no* (κοῦκ ἀπαρνούμαι τὸ μὴ)». [...]; *OC* 248 Antigone *Dite di sì* (νεύσατε) *alla grazia insperata* (Guidorizzi 2008, p. 240).

Ar., *Th.* 930 Pritane *Tu, perché guardi per terra* (τί κύπτεις);?

Ach. Tat. 7.14 chinai il capo verso terra (εἰς γῆν κατένευσας).

*Interrogatorio e interrogazione.* Il sì e il no con la testa sono adatti ad un interrogatorio ma anche ad un'interrogazione. Un esempio è nella *Repubblica* 350e-351c di Platone. Trasimaco non riesce a rispondere a Socrate e gli chiede perciò di fargli domande alle quali rispondere sì o no, a "risposta chiusa" diremmo oggi. Ma poi finisce col rispondere anche a parole ("a risposta aperta") sia pure brevemente e Socrate si complimenta con lui perché appunto non si limita al sì e no con la testa, ma risponde bene anche con le parole. Anche nell'*Eutidemo* 277c Clinia risponde a Socrate con un sì della testa. Il sì e il no con la testa come risposta a domande incalzanti è testimoniato ancora in Luciano, *Contro l'ignorante collezionista di libri* (= 31.5). Il sì con la testa di Antigone sembra dunque caratteristico di un interrogatorio e del discorso socratico che assomiglia spesso ad un'interrogazione-interrogatorio.

Pl., *R.* 350e Trasimaco (a Socrate) *se vuoi farmi domande* (ἐρωτᾶν), *fammele. Io, come alle vecchiette che raccontano fiabe, ti dirò "va bene (εἶεν)" e ti farò cenno di sì o di no* (καὶ κατανεύσομαι καὶ ἀνανεύσομαι) [...]; 351c Socrate *Mi compiacio molto, Trasimaco, dissi io, che non fai solo cenno di sì o di no* (ὅτι οὐκ ἐπινεύεις μόνον καὶ ἀνανεύεις), *ma che risponda* (ἀποκρίνη) *pure, e assai bene.* (trad. F. Sartori)

<sup>33</sup> Griffith, 1999, p. 198: "presumably Ant.'s eyes have been fixed disdainfully on the ground ever since her entrance. She made no response to the Chorus' address (376-83 n.) and did not intervene in the dialogue between Kreon and the Guard".

*Euthyd.* 277c “Non hai ammesso che tra questi, cioè tra quelli che non hanno, sono anche quelli che non sanno?”. Annuì (κατένευσε).

Luc. 31.5 E ora rispondimi, se ti pare, o meglio, poiché ciò ti è impossibile, almeno abbassa o alza il capo (ἐπίνευσον γοῦν ἢ ἀνάνευσον) alle domande che ti faccio. [...] Hai fatto bene ad alzare il capo (Εὖ γε ἀνένευσας) [...] Hai negato (Ἀνένευσας) anche questo. [...] Annuisci (Ἐπινεύεις) anche a questo? Ebbene convinciti e annuisci (ἐπίνευσον) a quest'altra mia domanda. [...] Perché esiti ad annuire (ἐπινέειν) anche a questo?

*Il sì “ellenico”*. Come Creonte, Socrate e Luciano anche Diceopoli fa domande incalzanti, un interrogatorio. Una testimonianza significativa è negli *Acarnesi* 113-115 di Aristofane, dove troviamo un altro sì e un altro no con la testa. Inoltre inaspettamente Diceopoli definisce “ellenico” il modo di dire sì dello Pseudobartano e dei due Eunuchi. Come osserva lo scolio (ὡς διαφέροντος καὶ τοῦ νεύματος τοῦ Ἑλληνικοῦ), dai persiani ci si aspettava un altro modo di dire sì e no. È uno spunto di etnologia del gesto. Per fare un solo esempio, oggi in Bulgaria il sì e il no si dicono con movimenti della testa opposti a quelli nostri. Diceopoli è un esperto e fa didascalie analoghe anche ai v. 609-614 per il sì e per il no (i due sistemi contrapposti *Dip-toss* e *Nod-shake*).

Ar., Ach. 113-115 Diceopoli il *Gran Re* ci manderà dell'oro? [*Pseudobartano fa cenno di no con la testa*] Allora, siamo ingannati dagli ambasciatori? [*Pseudobartano e due Eunuchi fanno cenni di assenso con il capo*] Costoro hanno detto di sì alla maniera dei Greci (Ἑλληνικόν γ' ἐπένευσαν): debbono essere proprio di queste parti (ἄνδρες οὐτοῦ). 609-614 Diceopoli [*Ai Coreuti*] È vero, Marilade, che non sei stato ambasciatore nemmeno una volta, tu che hai i capelli bianchi? Ecco fa cenno di no (611 ἀνένευσε). [...] E tu Antracillo, tu Euforide, tu Prinide? C'è uno di voi che abbia mai visto Ecbatana o i Caoni? Dicono di no (οὐ φασιν). (trad. G. Mastromarco). Cfr. Boegehold, 1999, p. 61; Franzoni, 2006, in part. n. 8; Catoni, 2008, p. 99.

*No, con la testa*. Nonostante sia donna del no, non è testimoniato un no con la testa di Antigone. L'ἀνάνευσις, il no con la testa, muovendola indietro o facendola oscillare, è molto più raro della κατάνευσις e ancora più raro per le donne.

L'archetipo è il no di Zeus (*Il.* 16.249-252) che dice di no ad una delle due richieste di Achille in favore di Patroclo (coprirsi di gloria e tornare vivo al campo greco).

Tra i no con la testa di donne il più antico è in *Il.* 6.311 dove Atena dice di no col capo a Teano la sua sacerdotessa a Troia che con le altre troiane era andata a pregarla di far cadere Diomede. Il più emblematico è però il no di Calonice e Mirrine alla proposta di Lisistrata di rinunciare al sesso. Siamo di fronte ad una vera e propria *ekphrasis* di *prosopon* del no da paura, paragonabile a quella del no di Zeus in *Il.* 1.524-530. Nel contesto anche il voltarsi (125 τί μοι μεταστρέφεσθε) o forse meglio voltare il volto (cfr. Pl., *Symp.* 190c ὁ δὲ τό τε πρόσωπον μετέστρεφε) e serrare le labbra (126 τί μοι μῦνᾶτε, cfr. Hsch. s.v. μοιμῦνᾶν) potrebbero essere gesti accessori per dire di no con la testa. Le parole di Lisistrata sono “un caso esemplare di didascalia scenica [...] una sorta di simbiosi tra parola e gesto” (Mastromarco 2006, p. 323 n. 34), un commento ai gesti prevedibili in quel contesto ma non del tutto visibili dalla folla di spettatori.

Il. 16.249-252 Così diceva pregando, lo ascoltò Zeus sapiente. / Ma delle due cose il padre divino l'una concesse, l'altra negò (ἀνένευσε): / che Patroclo ricacciasse dalle navi la guerra e l'assalto, / glielo concesse, ma non (ἀνένευσε) che tornasse incolume dalla battaglia. (trad. G. Cerri)

Il. 6.311 Così diceva pregando, ma Pallade Atena scosse la testa a diniego (ἀνένευε). (trad. G. Cerri)

Ar., Lys. 126 Lisistrata Ehi voi, perché storcete la bocca e scuotete la testa (κἀνανεύετε). Perché cambiate colore? Perché piangete a calde lacrime? Lo farete o no? Per quale motivo esitate? (Mastromarco 2006, p. 323 n. 34, Stama 2016, p. 125).

Il no di Edipo e dei suoi figli. Il gesto del no, non testimoniato per Antigone, lo è tuttavia per Edipo e per i suoi figli. Nelle *Fenicie* di Seneca (Ph. 441) la Guardia definisce *abnuentes* i figli di Edipo, Antigone definisce invece *abnuentem* Edipo (Ph. 62). A sua volta Giocasta nell'*Edipo* (Oed. 1011-1012) fa un'altra didascalìa scenica: Edipo volge la testa non all'indietro ma da un'altra parte, come facciamo ancora oggi per dire di no.

Sen., Ph. 62 Antigone ti sorreggerà anche se dici di no con la testa (*regam abnuentem*). 441 Guardia rogat (sc. Giocasta) *abnuentes* (sc. Eteocle e Polinice).

Oed. 1011-1012 Giocasta anche contro la tua volontà (*Invite*) parlami, figlio - dove volgi il capo e le orbite vuote (*quo avertis caput / vacuosque vultus*)?

Che sia un gesto è confermato dal fatto che è preceduto da continui riferimenti a gesti della mano di Edipo e di quella di Antigone:

Sen., Ph. 8 Edipo Quanto poco ho fatto con questa mano (*Quantulum hac egi manu*)!, 10 Stacca ora la tua mano aggrappata alla mia (*Hinc iam solve inhaerentem manum*), 51-52 Antigone Nessuna forza, genitore, dal tuo corpo la nostra mano staccherà (a tuo *nostram manum / corpore resolvet*), 59-61 non [...] / lascerò andare questa tua mano (non [...] *manum hanc remittam*) (cfr. Calabrese 2021, pp. 204-213).

In conclusione, Antigone ha il primato tra le donne del no perché è continuamente alle prese con i no degli uomini, persino dell'amato padre e dei fratelli. È donna del no, perché vittima dei no. Persino il suo unico e vistoso sì, detto con le parole e con la testa, al v. 441 dell'*Antigone* è per assumersi la responsabilità legale e penale dei suoi no. Una paladina della libertà con tanti no ed un solo ma plateale sì.

## Riferimenti bibliografici

- Arnott, W. G. (1996). *Alexis: the Fragments*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- Asheri, D. (1990). *Erodoto. Le storie*, III, *La Persia*. Fondazione Lorenzo Valla, Milano, Italia: Mondadori.
- Austin, C., & Olson, S.D. (2004). *Aristophanes. Thesmophoriazusae*. Oxford, UK: Oxford University Press.
- Baggio, M. (2004). *I gesti della seduzione nella ceramica greca di VI-IV secolo a.C.* Roma, Italia: «L'Erma» di Bretschneider.
- Belardinelli, A.M. (1994). *Menandro. Sicioni*. Bari, Italia: Adriatica.
- Benavent, J., & Bertomeu, M. J. (coords.) (2023). *El no de las mujeres*. Valencia, Spagna: Tirant Humanidades.
- Beta, S. (2022). *La donna che sconfigge la guerra. Lisistrata racconta la sua storia*. Roma, Italia: Carocci.

- Bino, C. M. (2018). "Aiuterai questa mia mano?" Antigone allo specchio di Ismene. In Eaden (a cura di), *SCENE. Saggi sul teatro tra testi, sguardi e attori* (pp. 9-31). Milano, Italia: Educatt.
- Boegehold, A. L. (1999). *When a gesture was expected. A selection of examples from archaic and classical Greek literature*. Princeton, Usa: Princeton University Press.
- Cacciari, M., Canfora, L., Ravasi, G., & Zagrebelsky, G. (2006). *La legge sovrana. Nomos basileus* (a cura di I. Dionigi). Milano, Italia: Rizzoli.
- Calabrese, E. (2021). Elementi di comunicazione non verbale nelle *Phoenissae* di Seneca (vv. 1-362). *Dionysus ex Machina*, 12, 197-229.
- Camerotto, S., & Pontani, F. (a cura di) (2020). *Dike. Ovvero della giustizia tra l'Olimpo e la terra*. Udine, Italia: Mimesis.
- Cannatà Fera, M. (a cura di) (2020). *Pindaro. Le Nemee*. Fondazione Lorenzo Valla, Milano, Italia: Mondadori.
- Cantarella, E. (2024). *Contro Antigone o dell'egoismo sociale*. Torino, Italia: Einaudi.
- Catoni, M. L. (2008). *Schemata. Comunicazione non verbale nella Grecia antica*. Pisa, Italia: Bollati Boringhieri.
- Corbeill, A. (2004). *Nature Embodied: Gesture in Ancient Rome*. Princeton, USA: Princeton University Press.
- Della Corte, F. (1977). *Catullo. Le poesie*. Fondazione Lorenzo Valla, Milano, Italia: Mondadori.
- De Martino, D. (2023). Lisistrata e la pedagogia del «no». In J. Benavent & M. J. Bertomeu (coords.) (2023). *El no de las mujeres* (pp. 19-30). Valencia, Spagna: Tirant Humanidades.
- De Martino, F. (1996). Prototipi greci dei fumetti. In F. De Martino, & M. Labellarte (a cura di), *Musici greci in Occidente* (pp. 11-114). Bari, Italia: Adda.
- De Martino, F. (2014). L'ekphrasis dello stupro da Achille Tazio a Franca Rame. In D. Cerrato, C. L. Collufio, S. Cosco, S., & M. Martín Clavijo (eds.), *Estupro. Mito antiguo & violencia moderna. Homenaje a Franca Rame* (pp. 205-223). Sevilla, Spagna: Arcibel.
- De Martino, F. (2023). No di donne nel mito greco. In J. Benavent & M. J. Bertomeu (coords.) (2023). *El no de las mujeres* (pp. 31-46). Valencia, Spagna: Tirant Humanidades.
- De Martino, F. (2025). La grande mano di Zeus. In C. L. Soares, G. Ieranò, & F. de Souza Lessa (Coords.), *"Com mãos se faz a paz se faz a guerra". Homenagem a Maria do Céu Fialho* (vol. II, pp. 235-274). Coimbra, Portogallo: Cech.
- De Martino, F., & Vox, O. (1996). *Lirica greca* (voll. 1-3). Bari, Italia: Levante.
- Dundas, J. (1987). Arachne's Web, Emblem into Art. *Emblematica*, 2, 109-137.
- Finglass, P.J. (2010, with corrections). *Sophocles. Electra*. Cambridge, UK: Cambridge University Press (2007<sup>1</sup>).
- Fornaro, S. (2107). Il disordine di Antigone. In C. Cao, A. Cinquegrani, E. Sbrojavacca, & V. Tabaglio (eds.), *Maschere del tragico, Between VII* (14), 1-18. Disponibile da: <http://www.betweenjournal.it/>
- Fornaro, S. (2020). Un doloroso amore: la giustizia per i morti dall'Iliade all'Antigone. In S. Camerotto, & F. Pontani (a cura di), *Dike. Ovvero della giustizia tra l'Olimpo e la terra* (pp. 35-48). Milano-Udine, Italia: Mimesis.
- Franzoni, C. (2006, marzo). Recensione a: M.L. Catoni, *Schemata. Comunicazione non verbale nella Grecia antica*. Pisa, Italia: Edizioni della Normale, *Engramma*, 46.
- Frydman, B. (2004). La rhétorique judiciaire dans l'Antigone de Sophocle. In L. Couloubaritis, & F. Ost (eds.), *Antigone et la résistance civile* (pp. 161-183). Bruxelles, Belgio: Ousia.
- Fusillo, M. (1985). *Il tempo delle Argonautiche. Un'analisi del racconto in Apollonio Rodio*. Roma, Italia: Edizioni dell'Ateneo.
- Gastaldi, S. (2014). *Aristotele. Retorica*. Roma, Italia: Carocci.
- Gigante, M. (1993). *Nomos Basileus. Con un'Appendice*. Napoli, Italia: Bibliopolis (1956<sup>1</sup>).
- Gigante Lanzara, V. (2000). *Licofrone. Alessandra*. Milano, Italia: Rizzoli.
- Giordano, M. (Introduzione e commento di) (2010). *Omero. Iliade, Libro I. La peste – L'ira* (trad. di G. Cerri). Roma, Italia: Carocci.
- Griffith, M. (1999). *Sophocles. Antigone*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- Guidorizzi, G. (ed.) (2000). *Igino. Miti*. Milano, Italia: Adelphi.
- Guidorizzi, G. (2008). *Sofocle. Edipo a Colono*. Fondazione Lorenzo Valla, Milano, Italia: Mondadori.

- Ierànò, G. (2000). Il filo di Erìboia (Bacchilide, Ditirambo 17). In B. Zimmermann, & A. Bagordo (eds.), *Bakchylides: 100 Jahre nach seiner Wiederentdeckung* (pp. 183-192). München, Germania: Beck.
- Inglese, L. (1992). "Antigone" di Euripide: la trama e l'occasione. *Rivista di Cultura Classica e Medievale*, 34, 175-190.
- Inglese, L. (1999). L'Antigone di Euripide. In G. Abbamonte, & A. Rescigno (eds.), *Satura. Collectanea philologica Italo Gallo ab amicis discipulisque dicata* (pp. 19-46). Napoli, Italia: Arte Tipografica.
- Kirk, G.S. (1990). *The Iliad: A Commentary*. Volume II: books 5-8. London-New York-Port Chester-Melbourne-Sydney: Cambridge University Press.
- Longo, O. (1968). *Commento linguistico alle Trachinie di Sofocle*. Padova, Italia: Antenore.
- Lorau, N. (1997). La main d'Antigone. In *Antigone* (pp. 105-143). Paris, Francia: Les belles lettres (= *Metis* 2, 1986, pp. 165-196).
- Marchiandi, D. (2018). Le altre donne di Atene: quelle che non vogliono sposarsi e quelle che vogliono divorziare. In D. Adorni, & E. Belligni (a cura di), *Prove di libertà. Donne fuori della norma. Dall'antichità all'età contemporanea* (pp. 49-69). Milano, Italia: Franco Angeli.
- Mastromarco, G. (1995). Donne e seduzione d'amore da Omero ad Aristofane. In R. Raffaelli (ed.), *Vicende e figure femminili in Grecia e a Roma. Atti del Convegno, Pesaro 28-30 Aprile 1994* (pp. 43-60). Ancona, Italia: Regione Marche.
- Mastromarco, G. (1997). Il seduttore sedotto: Da Omero ad Aristofane. *Synthesis* 4, 3-20.
- Mastronarde, D.J. (1994). *Euripides. Phoenissae*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- Melville, H. (1994). *Bartleby, the Scrivener. Bartleby lo scrivano* (trad. di E. Giachino, a cura di R. Bernascone). Torino, Italia: Einaudi.
- Molli, I. (2020). La AΠIATH di Mirrine: Omero nella Lisistrata di Aristofane. *Studi Classici e Orientali*, 66(1), 53-70.
- Moorhouse, A.C. (1940). The construction with MH OY. *CQ*, 34, 70-77.
- Moorhouse, A. C. (1948). On Negating Greek Participles, where the Leading Verbs are of a Type to Require μή. *CQ* 42, 35-40.
- Moorhouse, A. C. (1959). *Studies in Greek Negatives*. Cardiff, UK: University of Wales Press.
- Moorhouse, A. C. (1965). An use of οὐδεὶς and μηδεὶς. *CQ*, N.S. 15, 31-40.
- Nienhaus, S. (2008). Vedi cosa voglio dire? Il gesto nella comunicazione interculturale. In S. Nienhaus (a cura di), *L'attualità della retorica* (pp. 215-230). Bari, Italia: Levante.
- Olson, S. D. (1998). *Aristophanes. Peace*. Oxford, UK: Oxford Clarendon Press.
- Pedrina, M. (2001). *I gesti del dolore nella ceramica attica (VI-V secolo a.C.). Per un'analisi della comunicazione non verbale nel mondo greco*. Venezia, Italia: Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti.
- Pontani, F., & Biasin, S. (2020). Dividere e dimenticare. In S. Camerotto, & F. Pontani (a cura di) (2020). *Dike. Ovvero della giustizia tra l'Olimpo e la terra* (pp. 9-21). Milano-Udine. Italia: Mimesis. Camerotto, & Pontani.
- Portulas, J. (2009). Le ragioni delle Danaidi. In F. De Martino, & C. Morenilla (eds.), *Legitimación e institucionalización política de la violencia* (pp. 271-304). Bari, Italia: Levante.
- Privitera, G. A. (1982). *Pindaro. Le Istmiche*, Fondazione Lorenzo Valla, Milano, Italia: Mondadori.
- Rosati, G. (2009). *Ovidio. Metamorfosi*. Volume III (Libri V-VI). Milano, Italia: Mondadori.
- Scarpì, P. (ed.) (1996). *I miti greci (Biblioteca)*. Milano, Italia: Mondadori.
- Segal, C. (2005). Il corpo e l'io nelle *Metamorfosi* di Ovidio. In A. Barchiesi (ed.), *Ovidio. Metamorfosi*, Volume I (Libri I-II, pp. XV-CLII). Milano, Italia: Mondadori.
- Sommerstein, A. H. (1989). *Aeschylus. Eumenides*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- Stama, F. (2016). *Alessi. Testimonianze e frammenti*. Castrovillari, Italia: Edizioni Aicc Castrovillari.
- Stolfi, E. (2014). Nómoi e dualità tragiche. Un seminario su Antigone. *Studia et documenta*, 80, 467-503.
- Stolfi, E. (2014<sup>bis</sup>). Dualità nomiche. *Dike*, 17, 101-119.
- Susanetti, D. (2012). *Sofocle. Antigone*. Roma, Italia: Carocci.
- Taplin, O. (2010). Antifane, Antigone e la malleabilità del mito tragico. In A.M. Belardinelli, & G. Greco (a cura di), *Antigone e le Antigoni. Storia forme fortuna di un mito* (pp. 27-26). Milano, Italia: Le Monnier.

- Ugolini, G. (2011). Il tema delle leggi non scritte nella drammaturgia sofoclea. In A. Beltrametti (a cura di), *La storia sulla scena. Quello che gli storici antichi non hanno raccontato* (pp. 189-214). Roma, Italia: Carocci.
- Ugolini, G. (2021). Antigone e la questione giuridica. In S. Fornaro, & R. Viccei (a cura di), *Antigone: usi e abusi di un mito dal V secolo a.C. alla contemporaneità* (pp. 135-162). Bari, Italia: Edizioni di Pagina.
- Ugolini, G. (2024). *Tra Edipo e Antigone. Il mito tebano sulla scena attica e moderna*. Pistoia, Italia: Petite Plaisance.
- Vallozza, M. (traduzione di) (2001). Libro undicesimo. In Quintiliano, *Institutio oratoria*, a cura di A. Pennacini, II. Torino, Italia: Einaudi.
- West, S. (ed.) (1981). *Omero. Odissea*, Volume I (Libri I-IV). Milano, Italia: Mondadori.
- Willink C.W. (1986). *Euripides. Orestes*. Oxford, UK-New York, Usa: Oxford University Press.
- Zagrebel'sky, G. (2006), Il diritto di Antigone e la legge di Creonte. In Cacciari *et al.*, pp. 21-51. Disponibile da: <https://www.docenti.unina.it/webdocenti-be/allegati/materiale-didattico/536348>
- Zagrebel'sky, G. (2015, 26 novembre). Antigone e le leggi. Lectio magistralis di G. Zagrebel'sky, Camera dei Deputati, sala Aldo Moro, 26 novembre 2015. Disponibile da: <https://alesiale-ttere.wordpress.com/2020/03/22/antigone-e-creonte/>.

## Abstract

I “no” delle donne sono pochi, ma esemplari: a molestie sessuali, a pretendenti mariti (Penelope, Danaidi, donne daune) e a mariti (nella *Lisistrata*), al potere mediatico e censorio (Penelope, Elettra) e a quello politico come quello di Antigone contro la *lex* di Creonte, illegale perché *contra legem*.

## Abstract

The women's “no” are few, but exemplary: to sexual harassment, to husband suitors (Penelope, Danaids, Daunian women) and to husbands (in *Lysistrata*), to media and censorial power (Penelope, Electra) and to political power like that of Antigone against the *lex* of Creon, illegal because *contra legem*.

## Táticas trágicas e táticas cômicas de enfrentar o poder: Antígona e Lisístrata

Tragic and comic tactics for confronting power: Antigone and Lysistrata

Luisa S. Buarque de Holanda

PUC-Rio

luisabuarquedeholanda@gmail.com

ORCID: 0000-0002-1888-2465

Palavras-chave: *Antígona*, *Lisístrata*, bodas, *oikos*, *polis*, poder, reprodução.  
Keywords: *Antigone*, *Lysistrata*, weddings, *oikos*, *polis*, power, reproduction.

Antígona e Lisístrata, as célebres protagonistas de Sófocles e de Aristófanes, possuem táticas de enfrentamento do poder que, em certos aspectos, são tão contrastantes quanto os teatros trágico e cômico. A primeira segue tenaz e conscientemente rumo à morte, cumprindo a tarefa que lhe parece justa e ao mesmo tempo colhendo a glória que acompanhará o seu feito (*Antígona*, v. 502); o sucesso da sua empresa é indissociável do seu próprio sacrifício. A segunda dribla os representantes do poder com planejamento estratégico e lábia; a sua empreitada é bem-sucedida e coroada com a festa cômica. A primeira tem inscrito em seu nome o enfrentamento (*anti*-, contra); a segunda, a liberação (*lysis*-, ação de desatar, liberar, dissolver)<sup>1</sup>. Ambas dão início às suas respectivas empreitadas buscando alianças – Antígona convidando Ismene para auxiliá-la a enterrar o irmão (*Antígona*, v. 41) e Lisístrata conclamando as mulheres de todas as *poleis* gregas para se associarem ao seu plano (*Lisístrata*, vv. 119-21). Porém, a partir daí os percursos de ambas não poderiam ser mais diferentes, assim como não poderiam ser mais contrastantes os seus destinos. Antígona levará a cabo o seu plano sozinha e será fisicamente isolada, enquanto Lisístrata liderará uma ver-

<sup>1</sup> Segundo Trajano Vieira, um dos tradutores de Sófocles no Brasil, Antígona seria anti-nata ou anti-gerada: “Nascida à contracorrente, isolada no seio da própria família, Antígone morre sem deixar descendentes, exceto a voz contrária que continua a ressoar.” (Vieira, 2009, p. 17). Adriane Duarte e Ana Maria César Pompeu, ambas tradutoras brasileiras de Aristófanes, traduzem o nome de Lisístrata por Dissolvetropa (Duarte, 2015) e Liberatropea (Pompeu, 2010), respectivamente.

dadeira tropa feminina para desarmar tropas masculinas. Elas podem ser tidas, portanto, como representantes de seus gêneros literários, uma indo contra o poder e perecendo tragicamente em decorrência disso e a outra superando, num golpe de inteligência com boas doses de absurdo e comicidade, os obstáculos que se lhe opõem.

Por outro lado, as duas protagonistas também são representantes de um mesmo gênero – o feminino, naturalmente. Nesse sentido, são extremamente relevantes os temas que as aproximam. Em primeiro lugar, ambas as peças têm em comum o fato de retratarem as consequências funestas que certas decisões masculinas causam na esfera feminina. Em segundo lugar, ambas as personagens dão ênfase à lógica da família, da *philia* e do *oikos*; ou melhor, as ações que elas realizam mostram o que ocorre quando a lógica do *oikos* conflita com a da *polis*, e quando esses dois domínios se expandem e se confundem.

É verdade que, em relação ao segundo *tópico*, também podem ser assinalados alguns contrastes importantes entre as ações das duas personagens. A greve de sexo concebida por Lisístrata é também uma recusa feminina em doar mais soldados para Atenas (*Lisístrata*, v. 589). Ela toca, portanto, no papel feminino ligado à reprodução social. Já a honra aos *phíloi* que marca o ímpeto fúnebre de Antígona aborda o atributo feminino do cuidado com os mortos. Quanto a isso, portanto, poderia ser novamente explorada uma oposição típica entre comédia e tragédia, que enfatizariam respectivamente o nascimento e a morte, simbolizados nessas obras por sexo e enterro. Contudo, neste artigo será ressaltada antes a vizinhança entre as estratégias das duas personagens, especialmente no tocante ao que elas são capazes de operar a partir da relação privilegiada que têm as mulheres com a instância do *oikos*. Afinal, Antígona não é somente a irmã que enterra o irmão e é “enterrada viva” em função disso, mas é também a virgem que morre noiva e que só poderá efetivar suas núpcias no Hades (*Antígona*, vv. 810-16; 876; 917; 1224).

Em suma, o que se pretende sugerir neste breve artigo é que a proximidade entre as personagens no que tange ao gênero sexual a que pertencem, apesar da distância no que tange aos seus respectivos gêneros literários, é sinal de uma forte consciência, por parte dos dois autores, do papel das mulheres e do que pode ser feito com os destinos das personagens quando se compõe um drama feminino. Ao escolherem suas protagonistas, Sófocles e Aristófanes utilizam explicitamente em suas peças os dados relativos à feminilidade, como o desprezo social que sofrem as mulheres e as restrições que lhes são reservadas. Como diz Foley – sugerindo que a trama de *Antígona* deve ser enquadrada em um contexto em que a ausência de outros membros da família pressiona a jovem a agir em circunstâncias que ameaçam a sua vida –, a ação da protagonista “não pode servir, em nenhum sentido simples, como um modelo atemporal e destituído de implicações de gênero [‘gender-free’] para a desobediência civil”<sup>2</sup> (Foley, 1996, p. 58).

<sup>2</sup> “To accept Antigone’s argument that there are only specific circumstances in which a virgin daughter should contemplate taking autonomous action in life-threatening circumstances requires her audience to accept that her heroic action cannot serve in any simple sense as a timeless,



Não se pretende sugerir com isso que Sófocles e Aristófanes devam ser tidos como feministas *avant la lettre*, tampouco que esses autores pretendam problematizar com as suas poéticas a posição das mulheres na *polis*. Antes, a hipótese a ser defendida é que os dois dramaturgos, em *Antígona* e em *Lisístrata*, utilizam a condição feminina para retratar os abusos do poder masculino, cada um a seu modo e de acordo com os códigos do gênero teatral que praticam. Para este fim, procurarei mostrar brevemente de que modo a situação das mulheres é explicitamente explorada nos dois dramas, dando mais ênfase à obra de Sófocles, mas assinalando também alguns aspectos relevantes da obra de Aristófanes<sup>3</sup>.

\*\*\*

O fato de que a protagonista de *Antígona* é uma mulher marca a totalidade da obra, naturalmente. Na cena de abertura, Ismene já recorre a essa consciência para tentar deter Antígona alegando que “não fomos feitas, nós mulheres, para combater os homens”<sup>4</sup> (*Antígona*, vv. 62-3). No entanto, esse tema só será mais intensamente explorado no miolo da peça, a saber, entre os versos 480 e 760. Desta forma, a tematização explícita da feminilidade de Antígona coincide com o momento do percurso de Creonte em que ele se radicaliza em sua posição de negar as honras fúnebres a Polinices. Essa radicalização é tanto maior quanto mais o personagem sente o seu poder ser ameaçado. Sófocles parece mostrar a seu público, à exaustão, o quanto Creonte – que inicialmente deseja reconstituir a ordem da *polis* e recompensar aqueles que nutrem amor por ela (*Antígona*, vv. 209-10) –, acaba por apegar-se cada vez mais à autoridade que o poder recém-recebido lhe concede, de modo que sua ira cresce à medida que essa autoridade é posta em questão. Como afirma Reinhardt, “No início ainda oculto pelos gestos e pelas falas próprios a um soberano, ele [Creonte] revela cada vez mais a si mesmo e qual é seu objetivo.” (Reinhardt, 2007, p. 87).

Eis a seguir alguns exemplos de versos que ilustram a transformação por que passa Creonte. O primeiro dos momentos mais significativos desse processo é provocado por uma fala da própria Antígona: “An: Se o temor não lhes [dos tebanos] roubasse a voz, concordariam comigo. Agir, falar o que bem queira são vantagens de que o tirano goza.” Ao que Creonte responde: “Cr: Nenhum outro tebano vê desse ângulo.”. Ela logo retruca: “An: Vêem sim, mas o pavor lhes trava a língua.” (*Antígona*, vv. 504-9).

Uma ideia similar é explorada logo a seguir, na longa conversa entre Creonte e seu filho Hêmon, o qual observa de início: “He: O teu olhar oprime a massa, a

---

gender-free model for civil disobedience. At the same time, it does not diminish her heroism and her moral audacity. Within the context of a Mediterranean morality that offers to a woman specific exceptional opportunities to win honour by acting on behalf of the natal family, Antigone's choice to accept a challenge that requires her death still defines her as heroic.” (Foley, 1996, p. 58).

<sup>3</sup> Para uma posição detalhada a respeito desse tema em *Lisístrata*, remeto ao meu artigo com F. Gall (Holanda e Gall, 2022).

<sup>4</sup> As traduções de *Antígona* citadas neste artigo são de Trajano Vieira (2009). Será indicado quando houver modificações.

cuja voz me poupo de aludir” (*Antígona*, v. 690); e ainda, “He: ...pois quem imagina ser o dono da razão, ter língua e ânima acima dos demais, quando o examinam acham o quê? Vazio!” (*Antígona*, vv. 706-9). O tópico do abuso de poder por parte do tirano será ainda mais enfatizado logo adiante na mesma cena, em uma breve mas densa troca de farpas entre pai e filho:

Cr: E a polis dita o meu comportamento?  
 He: Pareces um novato no palanque.  
 Cr: Devo ceder meu cetro a um outro ser?  
 He: Não há cidade que pertença a um único.  
 Cr: A polis não pertence ao mandatário?  
 He: Reinarias sozinho no deserto. (*Antígona*, vv. 734-9)

Por fim, ainda na mesma conversa, Creonte insiste: “Cr: Só honro o meu poder. Onde erro?”<sup>5</sup> (*Antígona*, v. 744) A tentativa do filho de alertar o pai não tem sucesso imediato, como se nota; mas os avisos valem para o público refletir sobre a natureza do poder político e os riscos que lhe são inerentes.

Durante o desenrolar da ação, quanto mais o governante pressente uma ameaça ao seu poderio, mais ele se mostra inflexível. Apenas após a intervenção de Tirésias na trama é que Creonte começará a enxergar o seu próprio erro e a dobrar-se às evidências, deixando de lado sua obsessão com a medição de forças. Em suma, será necessário o tempo do arco da ação para Creonte reconhecer que se equivocou, enquanto a audiência tem a oportunidade de meditar sobre o problema do poder abusivo ao longo de toda a peça.

Em um tal contexto, o ponto a ser ressaltado é que, ao retratar a dinâmica da *psiqué* creontiana embriagada pelo poder, Sófocles evidencia que o fato de ser uma *mulher* a ameaçar a sua autoridade torna-se, aos olhos do personagem, algo mais inaceitável do que teria sido um confronto masculino. Além disso, esse fator de alguma forma justifica para o público o tamanho da ira que Creonte sente. Se nas passagens anteriores vimos o tirano deixando claro o quanto é odioso ser questionado, nas próximas veremos ele explicitar que é mais odioso ainda ser questionado por uma mulher: “Cr: Quem seria o homem, [se eu] não refreasse o seu poder, Antígone ou eu?” (*Antígona*, vv. 485). Um verso que, em tradução alternativa, soaria como: “eu não seria homem, mas ela seria homem, se o seu poder não fosse refreado!”<sup>6</sup>. A exclamação retrata a insegurança de um homem que seria feito mulher caso não provasse ser mais forte do que uma mulher.

Não muito adiante, e dirigindo-se a Antígona, ele diz: “Cr: Mulher não mandará comigo vivo!” (*Antígona*, v. 525). E a seguir, em uma disputa com Ismene, acrescenta:

Cr: Um filho meu não se une à fêmea sórdida.  
 Is: Hêmon amigo, tens um pai soez!

<sup>5</sup> Tradução ligeiramente modificada. Agradeço à(ao) parecerista anônima(o) pela observação a respeito das opções de tradução.

<sup>6</sup> ἡ νῦν ἐγὼ μὲν οὐκ ἀνὴρ, αὐτὴ δ' ἀνὴρ,  
 εἰ ταῦτ' ἀνατὶ τῆδε κείσεται κρᾶτη.

Cr: Me cansa a lengalenga nupcial.

Is: Privas teu filho de uma dama ilustre?

Cr: Eu? Não! O Hades rompeu o esponsalício. (*Antígona*, vv. 571-5) [...]

Cr: De olho nelas! Serão tão só mulheres, não seres livres. (*Antígona*, vv. 579-80)

Como se nota, neste momento o tema das núpcias de Antígona com Hêmon entra em cena. O que seria um argumento válido para Ismene é, para Creonte, um argumento nulo, o que se confirma no conselho que logo adiante ele dará ao filho: “Cr: Não rejeites nunca a lucidez em troca do prazer que uma mulher te dá, jamais esqueças que o fogo de uma fêmea má regela.” (*Antígona*, vv. 646-9) [...] Ao que Creonte ainda adiciona: “É erro negar o que foi instituído e vergar à imposição da fêmea. Antes cair aos pés de um homem, a levar a pecha de homúnculo, submisso ao mulheril!”<sup>7</sup> (*Antígona*, vv. 675-80). Esse conjunto de passagens é absolutamente eloquente no que diz respeito à misoginia de Creonte. O que só aumenta o peso que tem para ele o fato de Antígona ser uma mulher. Vergar-se à jovem corresponderia a enfraquecer a instituição da superioridade masculina.

Mas as alusões não param por aqui:

Cr: Parece que te alias à mulher.

He: Só se fores mulher, pois penso em ti.

Cr: Seu pulha! Contra o pai! Contra a justiça!

He: Aviltas – erro trágico! – a justiça.

Cr: Só honro o meu poder. Onde há erro trágico?<sup>8</sup>

He: Não honras, se desprezas o divino.

Cr: Capacho de mulher, não tens caráter!” (*Antígona*, vv. 740-46)

Nessa briga entre pai e filho, percebe-se que a disputa de poder com Antígona torna-se para Creonte uma disputa pela influência sobre Hêmon. Já não se trata apenas do ódio pelo fato de que Antígona desafiara o édito real. A jovem, além de tudo, também se tornara o motivo da cisão intra-familiar.

A conversa se encerra com uma troca de insultos que corrobora o ciúme paterno:

Cr: Tomas partido dela tão somente.

He: De ti e de mim, das divindades íferas.

Cr: Não serás seu marido nesta vida.

He: Pois sua morte não será a única.

Cr: Tens o topete de ameaçar teu pai?

He: É ameaça refutar quem pensa errado?

Cr: Recobrarás a lucidez aos prantos.

He: Perdeste o senso? – indagaria a um outro.

Cr: Joguete de mulher, não me atormentes!

He: Só gostas de falar, jamais de ouvir. (*Antígona*, vv. 747-57)

<sup>7</sup> Tradução ligeiramente modificada.

<sup>8</sup> Trajano Vieira insere o adjetivo ‘trágico’ aqui, apesar de ele não constar no original, provavelmente para ressaltar a relação do verbo *hamartáno* com a famosa *hamartia* aristotélica. Agradeço à(ao) parecerista anônima(o) pela observação.

Antes desse grande elenco de referências que sublinham o fato de que Creonte está medindo forças com uma ‘mera mulher’, a única referência da peça à condição feminina havia sido feita por Ismene na cena de abertura da peça, no verso 63 supracitado. Depois dessa expressão inicial de resignação por parte da irmã de Antígona ao esquivar-se da sua proposta, o fato de elas serem mulheres não é sequer lembrado por nenhum personagem até o momento das passagens supracitadas, em que pulula a ira creontiana (que se inicia, conforme visto, no verso 485). E após o referido conjunto de exclamações misóginas que mostram um Creonte cada vez mais enraivecido, não há mais nenhuma referência ao tema até o final da obra<sup>9</sup>. Ao que parece, portanto, isso indica um manejo consciente, por parte de Sófocles, do fato de que o desafio feminino é excessivamente aviltante para um governante. O que contribui mais para sublinhar o desejo dos governantes de dar a última palavra do que para denunciar a situação das mulheres. Em outras palavras, a condição feminina de Antígona torna-se na peça, não um assunto em si mesmo, mas um instrumento para denunciar “a estreiteza, a rigidez, a falta de generosidade, a auto-afirmação em nome do direito até a violação do mandamento divino” (Reinhardt, 2007, p. 82), que, em Creonte, representam excessos possíveis e até prováveis do governo masculino. A feminilidade de Antígona desempenha um papel bem definido, que consiste em melhor iluminar os meandros dos jogos de poder, bem como em alertar os cidadãos da audiência para a soberba e o erro trágico decorrentes da cegueira para um aspecto decisivo da realidade política e familiar.

É claro que o motivo do pendor dos governantes pela tirania poderia ser evidenciado em qualquer outra peça que representasse um homem desafiando o poder de outro homem – como, de resto, acontece em outros enredos trágicos que representam a ruína de tiranos em decorrência de sua *hybris*. Todavia, a especificidade de *Antígona* é precisamente que a agência da protagonista torna a ira de Creonte mais forte e mais verossímil, e por isso desempenha melhor a função catalisadora em um enredo que deseja retratar o apego excessivo ao poder. Em certo ponto da trama, Creonte deixa de se preocupar com o corpo de Polinices ou com o seu decreto para se preocupar com a própria imagem, que lhe parece abalada pelo fato de estar sendo desafiado por uma jovem.

\*\*\*

O apego ao poder não deixa de ser uma parte daquilo que Aristófanes irá representar em *Lisístrata*, ainda que por outro enquadramento e em circunstân-

<sup>9</sup> Apenas na segunda das três falas do coro que evocam Dioniso (pois se trata de uma das tragédias do ciclo tebano e Tebas é a cidade de Dioniso), são mencionadas as “fêmeas dionísias” (v. 963) num contexto importante: o rei dos edônios, Licurgo, a quem Ésquilo havia dedicado uma tragédia, foi, segundo o coro, enclausurado em uma prisão de pedra por Dioniso devido à sua desrazão, empáfia e insensatez de “agredir o deus com sua língua ferina” e de pretender tornar mansas as bacantes amigas dos aulos (vv. 954-65). Mas não apenas esse canto coral é independente do desenrolar da trama, como também não toca na questão da condição feminina na *polis*. Trata-se de um tema dionisiaco que acaba tendo relação com as mulheres, mas sem um tratamento diretamente envolvido com a história em questão.

cias inteiramente diferentes. Já não se trata, na comédia, de um governante em particular, bem entendido – até porque estamos em outros tempos no que diz respeito à cronologia da ficção; sobretudo, estamos em outro regime político. Trata-se agora, portanto, de um conjunto de decisões que são tomadas pela *polis* democrática, o que significa dizer: pelo governo masculino. É com esse dado que Aristófanes trabalha quando forja a sua protagonista. E é precisamente por estar tratando do poder masculino em geral – que é pautado em uma razão bélica – a partir de um ponto de vista que lhe é externo, que se torna impossível, no caso de *Lisístrata*, listar os momentos em que a condição feminina é explicitamente tematizada na obra. Isso acontece do início ao fim do texto, provavelmente porque Aristófanes percebeu que seria eficaz protestar contra a guerra a partir da ótica feminina, ligada ao *oikos* – das mães que têm filhos para depois perdê-los na guerra (*Lisístrata*, v. 589), bem como das mulheres que perderam os maridos temporária ou definitivamente (*Lisístrata*, vv. 591-95). O que não necessariamente expressa – assim como no caso de Sófocles – um desejo de questionar a posição a que a mulher é relegada ou os seus papéis sociais. Trata-se antes de uma percepção autoral aguda, ligada ao fato de que a condição feminina é uma ferramenta útil para levar à cena a crítica às decisões políticas equivocadas e até desastrosas, pelas quais o poder estabelecido tem sido responsável.

Não sendo possível fazer uma rápida lista de versos da *Lisístrata* que tematizam a condição feminina, será mencionado o procedimento autoral que Aristófanes põe em funcionamento nessa obra a partir das suas personagens mulheres. Antes de mais nada, convém notar que o texto se inicia com uma espécie de subscrição dos estereótipos femininos – das mulheres coquetes, frívolas, bêbadas e excessivamente interessadas em sexo –, o que certamente cativa o público e provoca risadas misóginas. No entanto, a misoginia interior à obra cederá ao menos parcialmente.

Em primeiro lugar, a misoginia é abalada pelo *agon* entre os dois semicoros, que não apenas mostra mulheres mais eloquentes e argumentativamente mais bem articuladas do que os homens, como também lhes concede a vitória por meio da reunião final em um coro único (*Lisístrata*, v. 1042). Ao contrário do que poderia parecer, a reunião coral não representa uma fusão entre os pontos de vista feminino e masculino, mas sim uma vitória da perspectiva feminina, uma vez que os homens militam pela guerra e pela desunião, enquanto o objetivo das mulheres é a paz e a união. Elas almejam dar fim aos conflitos partidários, ao orgulho expansionista e ao comércio bélico, todos ferramentas da fragmentação social. A perspectiva feminina, por conseguinte, é no universo aristofânico aquela que promove o bem comum<sup>10</sup>, e a junção dos coros vem comprovar que os prazeres compartilhados são mais desejáveis tanto individualmente quanto politicamente. Em segundo lugar, a misoginia da obra cede na cena da discussão entre o probulo (ou o 'delegado', numa tradução aproximada) – personagem que

<sup>10</sup> Cf., por exemplo, o verso 638 do semicoro feminino (muito parecido, aliás, com o famoso verso 500 da parábola de *Acarnenses*), onde se diz que as mulheres iniciarão um discurso útil para a *polis*.

representará o que há de mais odioso na política masculina – e Lisístrata (*Lisístrata*, vv. 387-610). Nesse contexto, a protagonista inverterá os papéis feminino e masculino (*Lisístrata*, vv. 530-35), calará o homem e tomará a palavra, para por fim desmontar o discurso do seu rival com sabedoria, esperteza e domínio da retórica.

Em suma, as palavras utilizadas acima para caracterizar a função da condição feminina na *Antígona* valeriam em grande parte para a *Lisístrata*. Na obra cômica, a personagem mulher também é a mais capaz de denunciar os interesses privados envolvidos na falta de vontade política em dar fim à guerra do Peloponeso, bem como a mais eficaz em alertar o público para a situação calamitosa em que a mesma guerra havia lançado a *polis* ateniense.

\*\*\*

Lisístrata não é uma mulher comum. Calcada na Melanipa de Eurípides<sup>11</sup> (Silva, 2016) e batizada a partir da sacerdotisa de Atenas Lisímaca (Henderson, 1987, p. xxxviii), ela é uma mulher extremamente sábia, que lidera as outras por estar acima delas em termos de capacidade de planejamento e de realização. Essa característica, porém, ela partilha com outros heróis e heroínas teatrais, que costumam ser pessoas de capacidades acima da média. O que espanta o público de Aristófanes, portanto, não é que Lisístrata seja uma mulher inteligente se comparada com as outras mulheres, mas sim que a sua inteligência esteja acima da inteligência masculina (*Lisístrata*, vv. 510-25), e ainda assim seja uma inteligência inteiramente feminina. Os métodos que ela encontra para salvar a *polis* ateniense envolvem a sedução. As soluções que ela propõe passam pelo saber feminino de administrar o *oikos* (*Lisístrata*, vv. 494-5), bem como pelas técnicas de cardar e tecer (*Lisístrata*, vv. 576-86). Ela dispõe de pouco, suas ferramentas são restritas, mas é a própria fragilidade de sua posição que ela transformará em força política.

Analogamente, a jovem Antígona obtém sua *kléos*, masculina por definição, com preocupações marcadamente femininas e com os meios parcos de que uma mulher pode dispor nesse contexto para levar a cabo o seu plano. É a preocupação com a *philia* que a marca e que a move, e a recorrência do tema das bodas, tanto em sua boca quanto na de outros personagens, comprova que a sua ótica é feminina do início ao fim da obra. Até a sua possível ‘bela morte’ é uma morte na *philia* e pela *philia*: “Serei grata se morrer amando quem me amou, concluindo ao lado dele o rito” (*Antígona*, vv. 72-4). Como a jovem alega, em verso emblemático porquanto conciso e preciso: “Fui feita para o amor, não para o ódio” (*Antígona*, vv. 523).

Nesse sentido, por mais que os destinos literários afastem as duas personagens, as suas táticas as aproximam, ao menos no que diz respeito ao uso que fazem da condição feminina para enfrentar o poder vigente. Nos dois casos, más decisões políticas causaram uma série de consequências inaceitáveis no âmbito doméstico. Em razão disso, as personagens decidem mover o pouco espaço de que dispõem, ou melhor, decidem cavar um espaço de que não dispõem, a fim

<sup>11</sup> Os versos 1124-5 da *Lisístrata* são uma referência paratrágica à *Melanipa Sábia* (Μελανίππη ἡ Σοφίη) de Eurípides, uma tragédia perdida.

de restaurar algum tipo de ordem. Seja, no caso de Lisístrata, a ordem da vida doméstica, ou seja, no caso de Antígona, a ordem familiar e até cósmica ligada aos deveres fúnebres. Desta forma, ambas se revoltam e encontram meios pouco prováveis para dar um basta em suas situações. O limite do aceitável foi transposto e elas reagem. Era suposto estarem passivas, mas as suas reações tornam-se ações genuínas, as quais, por mais que tenham sido oriundas de perspectivas domésticas, acabam por desestabilizar autoridades locais e têm consequências políticas de monta. Por fim, o que nos dois casos as ações das protagonistas flagram são os procedimentos autorais de um Sófocles e de um Aristófanes preocupados em achar maneiras cenicamente eficazes de expor as questões políticas, eminentemente masculinas, que desejam enfrentar.

## Referências bibliográficas

- Aristófanes (2015). *Duas comédias: Lisístrata e As Tesmoforiantes* (Tradução, apresentação e notas de Adriane da Silva Duarte). São Paulo, Brasil: Martins Fontes.
- Aristófanes (2010). *Lisístrata* (Tradução de Ana Maria César Pompeu). São Paulo, Brasil: Hedra.
- Aristophanes (1987). *Lysistrata* (Edited with Introduction and Commentary by Jeffrey Henderson). Oxford, England: Clarendon Press.
- Foley, H. (1996). Antigone as moral agent. In M. S. Silk (Ed.), *Tragedy and the Tragic* (pp. 49-73). Oxford, England: Oxford University Press.
- Reinhardt, K. (2007). *Sófocles*. Brasília, Brasil: Editora Universidade de Brasília.
- Holanda, L., & Gall, F. (2022). Política sexual em *Lisístrata*. *O que nos faz pensar*, 30(51), 168-196.
- Sófocles (2009). *Antígona de Sófocles* (Tradução e introdução de Trajano Vieira). São Paulo, Brasil: Perspectiva.
- Silva, M. F. S. (2016). *Melanipa Sábia*: Uma versão euripídiana de vícios femininos. *Studia Philologica Valentina*, 18(15), 433-448.

## Resumo

Antígona e Lisístrata, as protagonistas que dão nome às célebres peças trágica e cômica, possuem táticas de enfrentamento do poder que talvez possam ser caracterizadas como antagonônicas. A primeira segue tenaz e conscientemente rumo à morte, cumprindo a tarefa que lhe parece justa e ao mesmo tempo colhendo a glória que acompanhará o seu feito (*Antígona*, v. 502): o sucesso da sua empresa é indissociável do seu próprio sacrifício. A segunda dribla os representantes do poder com planejamento estratégico e lábia; a sua empreitada é bem-sucedida e coroada com a festa cômica. A primeira tem inscrito em seu nome o enfrentamento (*anti-*, contra), a segunda a liberação (*lysis-*, ação de desatar, liberar). Por um lado, ambas podem ser tidas como representantes de seus gêneros literários: uma indo contra o poder e perecendo deliberada e tragicamente em decorrência disso; a outra dissolvendo espertamente, num golpe de inteligência com boas doses de absurdo e comicidade, os obstáculos que se lhe opõem. Por outro lado, ambas também podem ser vistas como representantes de um mesmo gênero feminino, e nesse sentido não são poucos os temas que as aproximam: a oposição entre a lógica do poder político e a lógica da família e do *oikos*; as consequências funestas que a guerra masculina causa na esfera feminina; a relação privilegiada das mulheres com a *philia* e o casamento são alguns dentre eles. Este artigo tem como objetivo comparar as táticas das duas heroínas relativamente ao uso que fazem da condição feminina para enfrentar o poder vigente.

## Abstract

Antigone and Lysistrata, the protagonists who give their names to the famous tragic and comic pieces, have tactics for confronting power that can perhaps be characterised as antagonistic. The first goes tenaciously and consciously towards death, fulfilling the task that seems right to her and at the same time reaping the glory that will accompany her deed (*Antigone*, v. 502): the success of her enterprise is inseparable from her own sacrifice. The second dribbles past the representatives of power with strategic planning and guile; her endeavour is successful and crowned with a comic feast. The first has confrontation (*anti*-, against) inscribed in her name, the second liberation (*lysis*-, the action of untying, releasing). On the one hand, both can be seen as representatives of their literary genres: the first going against power and deliberately perishing as a result; the other cleverly dissolving, in a stroke of wit with doses of absurdity and comicality, the obstacles that stand in her way. On the other hand, both can also be seen as representatives of the same feminine gender, and in this sense there are many themes that bring them together: the opposition between the logic of political power and the logic of the family and the *oikos*; the disastrous consequences that male warfare causes in the feminine sphere; the privileged relationship of women with *philia* and marriage are some of them. The aim of this paper is to compare the tactics of the two heroines in terms of how they use their feminine status to confront the prevailing masculine power.



## Mito Grego e Mistério Cristão

Greek Myth and Christian Mystery

Alex Villas Boas<sup>1</sup>

CITER / Universidade Católica Portuguesa, Lisboa

alexboas@ucp.pt

ORCID: 0000-0003-2779-1108

**Palavras-chave:** Mito grego, Mistério Cristão, Narratividade da Experiência, Teologia e Literatura, Hugo Rahner.

**Keywords:** Greek Myth, Christian Mystery, Narrativity of Experience, Theology and Literature, Hugo Rahner.

O título desta comunicação evoca os 70 anos da publicação do livro do teólogo alemão Hugo Rahner (1900-1968), “Mythes grecs et Mystère Chrétien” de 1954, como versão ampliada de um livro seminal em alemão de 1945 intitulado “*Mitos Gregos em interpretação cristã*” [*Griechische Mythen in christlicher Deutung*]. A mudança do título é significativa e indica a postura assumida de romper com certas tendências que teimosamente permanecem em certos círculos teológicos. A proposta de análise da emergência da obra de Rahner pode ser interessante para uma tarefa em que uma arqueologia do tempo presente passa por identificar o papel da secularização de conceitos teológicos na cultura e na sociedade.

### A complexa interpretação cristã dos Mitos gregos

De facto, o título original da obra do teólogo alemão incorria no risco de se perder em um lugar comum das tendências de seu tempo. Ao longo do século XX houve pelo menos quatro tendências a respeito da interpretação da relação entre Cristianismo e Cultura Grega. Uma estava presente na maioria dos manuais de patrologia e advogava uma suposta superioridade do Cristianismo em relação ao Helenismo, tendo por princípio a ideia de uma revelação dogmática geradora

<sup>1</sup> Investigador Principal do CITER – Centro de Investigação em Teologia e Estudos de Religião, da Universidade Católica Portuguesa e investigador colaborador no CLLC – Centro de Estudos de Línguas, Literaturas e Culturas da Universidade de Aveiro.

de uma razão cristã, que acabou por inferiorizar a relação visceral dos primeiros cristãos com o pensamento grego, em uma tentativa de apologética identitária que acaba por se degenerar em um isolamento eclesial e uma auto-referencialidade teológica que centra a razão de ser da teologia na ideia de uma revelação exclusivamente cristã. Essa visão do Cristianismo como uma religião que possuía algo a mais, um “*surplus*” em relação as demais religiões, estava presente na perspectiva, por exemplo, do grande teólogo Henri du Lubac (1896-1991), mas destoava da visão de ecumenismo emergente que se fortaleceu na segunda metade do século XX, e uma das razões pelas quais Michel de Certeau se distancia de seu tutor (De Lubac 1946; De Certeau 1982). Em estes dois autores pode se verificar duas tendências de como ambos viam o modo da teologia se relacionar com as disciplinas de Humanidades (Álvarez 2024).

Em reação a esta tendência de um *surplus* cristão, emerge uma interpretação antirreligiosa do mito de inspiração iluminista, que resultou na tentativa de dissociar a filosofia da religião grega, elemento esse que era visceral à ideia de cultura grega, e que se apresenta como uma certa herança positivista de uma evolução do pensamento do mito para a filosofia, sendo um dos grandes representantes dessa corrente, especialmente francesa, o historiador Jean Pierre Vernant (1914-2007). Adotado massivamente nos cursos de filosofia, corroborava assim para o distanciamento da filosofia em relação à literatura clássica (Vernant 1965). Resulta deste processo em uma disputa pela interpretação da filosofia clássica, vista por um lado como a emergência de uma razão que teria rompido com a escuridão dos mitos eminentemente religiosos, e por outro lado a mesma filosofia clássica era evocada como fonte primária da metafísica, que alcançaria seu desenvolvimento pleno na releitura cristã dos clássicos Platão e Aristóteles como matriz intelectual da criação da universidade europeia. Jacques Maritain (1882-1973), por exemplo, identificava na noção cristã de revelação uma «*révélation génératrice de raison*» que conferiria à chamada filosofia cristã, uma retórica de superioridade, que resultou em um distanciamento da filosofia do século XX em relação à teologia (Maritain, 1932, p. 166).

Uma terceira tendência se verifica na proposta de uma leitura histórico crítica da Patrística que visava romper com essa pretensão de superioridade, e incidiu em enfatizar a influência do helenismo nos autores cristãos patrísticos desde uma *História do Dogma*, como é a proposta do *Manual de História do Dogma* [*Lehrbuch der Dogmengeschichte*, 1886-1890] de Adolf von Harnack (1851-1930). Essa tendência abriu espaço para importantes manuais e estudos de patrologia na segunda metade do século XX a focalizar o contexto intelectual do surgimento dos primeiros autores cristãos sem pretensões de superioridade, próprias da narrativa do regime de Cristandade em crise. Dois movimentos se desdobram desta postura, uma tendência de análise do desenvolvimento semântico dos dogmas e como estes captam o espírito helenista de seu tempo, que pode ser identificado em trabalhos como *Les grandes doctrines chrétiennes* de Régis Jolivet (1941), *Saint Augustin et la fin de la culture antique* de Henri-Irénée Marrou (1904-1977), o *Lehrbuch der Patrologie*, de Humberto Drobner (1994), *Manuale di Letteratura Cristiana Antica Greca e Latina*, de Claudio Moreschini e Enrico Norelli (1995) e *Storia della filosofia patristica*, de Moreschini (2004), *Histoire des Dogmes* (Vol. 1-3), organizado

por Bernard Sesboüé (1994). Contudo, a partir do mesmo método histórico crítico, chega-se a conclusões muito distintas como a de Rudolf Bultmann que julgava ser necessário demitologizar o Cristianismo em *Kerygma und Mythos* (1948), como forma de depurar um suposto helenismo tido como responsável por uma certa decadência do Regime de Cristandade.

Por fim, outra tendência ainda na primeira metade do século XX, era de dar visibilidade a um diálogo existente entre autores cristãos e helênicos, desde a perspectiva de autores religiosos ou não, mas que se consagraram como helenistas. Estes, diferente da postura de superioridade que acabou por isolar os autores cristãos no âmbito eclesial, por sua competência em estudos helenistas, acabam por reinserir a pertinência dos autores cristãos antigos na identificação de uma semântica comum do pensamento grego e latino e cristão. Incorre-se no risco, contudo, de uma leitura do cristianismo como mera amálgama de elementos clássicos, seja como identificação de elementos comuns de uma *paideia* helênica e uma *paideia* cristã, como é o caso de Werner Jaeger (1888-1961) em sua *Early Christianity and Greek Paideia* (1961), na continuação de sua obra fundamental *Paideia: Die Formung des griechischen Menschen* (1933), seja como apropriação de exercícios espirituais ou *askésis* como é o caso de Pierre Hadot (1922-2010), em *Exercices spirituels et philosophie antique* (1981) e Michel Foucault (1926-1984), especialmente em *L'herméneutique du sujet*, curso dado no Collège de France em 1981-1982 e publicado posteriormente (2001). Suas análises sobre a constituição da subjetividade religiosa e a *hermenêutica do sujeito* permite recontextualizar a articulação entre mito e mistério como dispositivos de formação do sujeito ético na Antiguidade Tardia. Esta articulação não se esgota no paralelismo entre narrativas míticas e dogmas cristãos, mas envolve uma rede de práticas, discursos e instituições que constroem experiências do sagrado.

Pode-se considerar uma reação a isso, a leitura analítica que Paul Ricoeur faz dos mitos em relação à narrativa bíblica, ao tentar desvelar um elemento propriamente cristão, de modo a incidir particularmente na relação entre *pathos* grego e *pathos* bíblico, em que o primeiro pode ser visto como ambiente de busca de um *logos* a um desejo confuso, e o segundo veria no *pathos*, uma empatia ética com quem sofre, e no desejo de justiça brotaria o *pathos* divino. Não deixa de ser, contudo, uma reativação da antiga tentativa de superioridade cristã.

Nesse contexto, importa considerar como a leitura de Rahner se insere num campo mais amplo de interpretações modernas da relação entre mito, literatura e teologia, abrindo possibilidades de literacia literária para o campo da teologia, bem como possibilitando uma literacia teológica para o estudo dos clássicos.

Tal abordagem do jesuíta austríaco é convergente com o movimento de uma leitura hermenêutica do mito em chave literária, tal como desenvolvida por Erich Auerbach (1892-1958) em *Mimesis* (1946), que oferece ferramentas valiosas para compreender a ressonância narrativa entre os mitos gregos e as Escrituras cristãs, enfatizando não apenas temas comuns, mas modos de representação que revelam diferentes regimes de sentido. Nesse mesmo propósito, autores como Walter Bauer (1877-1960) em *Rechtgläubigkeit und Ketzerei im ältesten Christentum* (1934), bem como Hans-Joachim Schoeps (1909-1980) em *Theologie und Geschichte des Judentums* (1949) também visavam fornecer interpretações críticas

que ajudariam a situar a pluralidade das origens cristãs e a complexa interação com o helenismo, afastando-se de uma leitura homogênea da tradição. A esse quadro, por exemplo, dá continuidade a pesquisa recente de Michel Fédou (1952 -), como em *La littérature grecque d'Homère à Platon* em que ensaia uma teologia da cultura nos clássicos gregos, e que aprofunda a articulação entre a figura de Jesus Cristo e estruturas míticas gregas no contexto da formação dos dogmas, conforme reunido em sua obra *La Voie du Christ* (2006, 2013, 2016). A literatura recente também reforça esse diálogo, como mostram as contribuições de Hugh Bowden em *Mystery Cults in the Ancient World* (2023) e de Esther Eidinow, Julia Kindt e Robin Osborne em *Theologies of Ancient Greek Religion* (2016).

## Mito grego e Mistério Cristão em Hugo Rahner

Neste contexto bipolarizado entre a valoração dos mitos gregos e a teologia cristã, se destaca a obra do jesuíta Hugo Rahner (1900-1968), um renomado patrólogo da Universidade de Innsbruck, Austria, e irmão do famoso teólogo Karl Rahner. O patrólogo assume a tendência a um diálogo mais próximo entre autores cristãos e helênicos, de modo a tentar perceber como diferentes tradições culturais podem se entrelaçar e influenciar-se mutuamente na formação da espiritualidade de uma época, como estrutura de busca de sentido e produção de saberes.

Rahner parte de dois conceitos basilares de ambos os elementos a serem investigados, nomeadamente a noção de mito grego e de mistério cristão, que viriam a assumir o título da obra, a destacar a ênfase que distinguiria seu trabalho dos demais. Neste contexto de disputa de primazia cultural, ele introduz a ideia de que os mitos gregos não são simplesmente histórias antigas, mas sim narrativas que expressam verdades profundas sobre a condição humana e aquilo que se concebeu como natureza do divino.

Argumenta o patrólogo que, embora o cristianismo seja uma religião distinta, ele emerge em um contexto cultural onde os mitos gregos já desempenhavam um papel significativo na compreensão do mundo. O autor explora a ideia de que muitos dos temas e arquétipos encontrados nos mitos gregos também estão presentes na teologia cristã, embora com diferentes significados e interpretações. Ele sugere que a emergência do Cristianismo no mundo grego acabou por gerar uma câmara de eco em que longe de eliminar a significação profunda dos mitos gerou uma rica ressonância entre os mitos antigos e os mistérios da fé cristã, e que essa interseção pode enriquecer tanto a compreensão dos mitos gregos quanto da teologia cristã, sem que precisem disputar uma primazia, uma vez que seja depurada das teologias políticas que não raro as mobilizaram para fins hegemônicos.

A abordagem do jesuíta austríaco é praticamente de analisar como a ideia de Mistério tão cara aos primeiros autores cristãos se desdobra da concepção grega desta categoria, e consequentemente identifica uma relação entre a alegoria homérica e o símbolo cristão, e consequentemente, entre mito e dogma.

A noção de “mistério”, central à proposta do autor austríaco, aproxima-se das reflexões de Louis Bouyer (1913-2004) em *Le mystère chrétien et la mystique païenne* (1951), para quem o mistério cristão é inseparável da mediação simbó-

lica e litúrgica da experiência salvífica. Hugo Rahner e Louis Bouyer oferecem contribuições fundamentais, mas diferentes, para o estudo das relações entre os mitos gregos e o mistério cristão. Ambos rejeitam uma oposição simplista entre Cristianismo e paganismo, mas partem de pressupostos distintos e operam em níveis diferentes de análise.

Bouyer parte da noção do *mysterion* paulino como o centro revelador da economia salvífica de Deus. Sua obra propõe uma leitura teológica integrada que percorre desde os cultos de mistério pagãos até a mística cristã. Bouyer está interessado em mostrar a especificidade do mistério cristão como evento de salvação revelado na Cruz de Cristo, contrapondo-o tanto à racionalidade grega quanto à experiência mística genérica. A influência de Dom Odo Casel é central para Bouyer, ao pensar o Cristianismo como *mystery religion*, mas sua originalidade está em vincular essa estrutura litúrgico-salvífica a uma mística de união pessoal com Deus. Bouyer defende que o verdadeiro sentido do mistério cristão se revela plenamente na experiência espiritual — sacramental e transformadora — do sujeito eclesial, em continuidade com a tradição paulina e patrística, mas ultrapassando qualquer paralelismo simplista com os cultos pagãos.

Rahner, por outro lado, está centrado sobretudo na recepção e transformação simbólica dos mitos helênicos pelos primeiros autores cristãos, em particular os Padres da Igreja. Sua abordagem é histórica e hermenêutica, buscando mostrar como elementos do imaginário grego — como os arquétipos homéricos, a linguagem simbólica e os exercícios espirituais — foram reinterpretados pela teologia cristã nascente. Rahner adota uma perspectiva teológico-cultural que se distancia tanto do reducionismo comparatista quanto de uma leitura puramente apologética. Para ele, o “mistério” cristão não é derivado dos mitos, mas ressoa com eles em um nível antropológico e simbólico profundo, como resposta à busca humana de sentido. Sua metodologia destaca a *adaptação* e não a *derivação*, com destaque para autores como Clemente de Alexandria, que traduziam os símbolos do helenismo em chave cristã sem descaracterizá-los.

Em síntese, Bouyer articula o mistério cristão à experiência espiritual e litúrgica, ancorando-se mais firmemente na exegese paulina e na mística cristã como manifestação única e insubstituível da salvação, ao passo que Rahner privilegia uma leitura simbólica e histórica da apropriação cristã dos mitos, com foco na cultura helênica e na patrística. Ambos convergem ao defender que o cristianismo não se reduz nem se opõe completamente aos mitos, mas os transfigura. A diferença está em que Rahner acentua o aspecto da *narrativa simbólica cultural*, enquanto Bouyer valoriza a *vivência teológica mística* dentro da tradição cristã. Nesse sentido, a obra de Rahner permitiu um diálogo mais próximo com a literatura clássica, acentuando a metamorfose da semântica teológica cultural grega com a recepção do Cristianismo.

Para Rahner, *mistério* não se refere apenas a algo inexplicável ou sobrenatural, mas sim a uma realidade profunda e transcendente que está além da compreensão humana ordinária, e demanda um desejo de busca que resulta na transformação do ser. Ao correlacionar mito e dogma, a ênfase se desloca da ação divina que teria comunicado uma verdade absoluta, para noção compartilhada de desvelamento de sentido na condição de busca humana de significação de sua condição.

Rahner explora como os mitos gregos e o mistério cristão compartilham essa ideia de uma realidade oculta que pode ser revelada através de símbolos, rituais e narrativas sagradas mediante a interação da busca. Ele argumenta que os mitos gregos muitas vezes expressam verdades profundas sobre a condição humana e a natureza do divino como meta dessa busca através da interação com as mediações simbólicas e ritualísticas, que serviriam de exercício mistagógico. Nesse sentido, apesar da diferença fundamental em que a natureza do processo de desvelamento de sentido é centralizada na figura de Jesus Cristo, e nos mistérios pagãos, a revelação pode ser mais difusa e variada, há uma ressonância de sentido entre arquétipos e símbolos que podem ser identificados como elementos compartilhados de Narrativas de transformação, Terapêutica da Alma e Caminhos de Redenção. Prometeu, Dionísio e Deméter podem ser vistos em ressonância com a centralidade narrativa de Jesus Cristo com conceitos cristãos análogos de sacrifício, ressurreição e redenção. Nessa interação, por exemplo, pode-se ajudar a evidenciar a dimensão dionisíaca de Jesus, como participante de festas, banquetes, marcado pela *eutrapelia*, traduzido pelos medievais, mais próximos dos clássicos que os puritanos, como *homo ludens*.

### Conclusão: repercussões literárias de uma obra teológica

Nesse sentido, para Rahner essa aproximação positiva do Helenismo valoriza um elemento comum do humanismo clássico com o humanismo cristão, concebida como uma espécie de primeiro testamento, que não substitui o primeiro, mas gera uma variação enriquecedora, que, contudo, consolida a noção contemporânea de dignidade humana, basilar a uma sociedade plural. Rahner vê na redação do mito, o mesmo processo de consolidação de uma sabedoria vivenciada por um povo, e captada de maneira magistral pela pena do autor-poeta, um teólogo, tal qual se dá na redação dos textos bíblicos, e portanto, mito é fundamental para a compreensão da noção de mistério no Cristianismo primitivo. É aqui que o jesuíta austríaco valoriza Homero como “grande mestre de sabedoria” e seu poema como quintessência da “arte de viver eticamente”, resgatando-lhe o título que Erasmo de Rotterdan o conferiu de “Santo Homero” (*Heiliger Homer*) e passa a falar de sua personagem protagonista como o “Santo Ulisses” (*Heiliger Odysseus*), como interlocutor da figura messiânica de Jesus Cristo (1945, pp. 347-367). Nesse sentido, o Ulisses da Odisseia, pela sua filo-atenia, em que a mediação de Zeus e o herói é exclusiva de Atenas, decide romper com a teologia política dos deuses que fazem dos homens meros brinquedos de seu bel prazer. O Santo Ulisses ajudaria a ver em Jesus, uma teologia que rompe com a teologia hegemônica de um panteão. E Jesus Cristo ajudaria a evidenciar em Ulisses a autenticidade de dar a vida por aquilo que é mais caro ao coração, e de desvelar a verdadeira natureza do divino, a amizade com a humanidade.

### Referências bibliográficas

Álvarez, C. (2024). *Henri de Lubac et Michel de Certeau: Le débat entre théologie et sciences humaines au regard de la mystique et de l'histoire*. Paris: Éditions du Cerf.

- Auerbach, E. (1946). *Mimesis: Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*. Bern: A. Francke AG Verlag.
- Bauer, W. (1934). *Rechtgläubigkeit und Ketzerei im ältesten Christentum* (Beiträge zur historischen Theologie, Band 10). Tübingen: J.C.B. Mohr (Paul Siebeck).
- Bouyer, L. (1951). *Le mystère chrétien et la mystique païenne*. Paris: Cerf.
- Bowden, H. (2023). *Mystery Cults in the Ancient World*. New York: Thames & Hudson Inc.
- Eidinow, E., Kindt, J., & Osborne, R. (2016). *Theologies of Ancient Greek Religion*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bultmann, R. (1948). *Kerygma und Mythos: Ein theologisches Gespräch*. Hamburg: Herbert Reich Evangelischer Verlag.
- De Certeau, M. (1982). *La fable mystique: XVIe-XVIIe siècle*. Paris: Gallimard.
- De Lubac, H. (1946). *Surnaturel: Études historiques*. Paris: Aubier.
- Drobner, H. R. (1994). *Lehrbuch der Patrologie*. Freiburg im Breisgau: Herder.
- Fédou, M. (2006). *La Voie du Christ. I: Genèses de la christologie dans le contexte religieux de l'Antiquité du IIe siècle au début du IVe siècle*. Paris: Cerf.
- Fédou, M. (2013). *La Voie du Christ. II: Développements de la christologie dans le contexte religieux de l'Orient ancien: d'Eusèbe de Césarée à Jean Damascène, IVe – VIIIe siècle*. Paris: Cerf.
- Fédou, M. (2016). *La Voie du Christ. III: Évolutions de la christologie dans l'Occident latin: d'Hilaire de Poitiers à Isidore de Séville, IVe – VIIe siècles*. Paris: Cerf.
- Fédou, M. (2019). *La littérature grecque d'Homère à Platon: Enjeux pour une théologie de la culture*. Bruxelles: Lessius.
- Foucault, M. (2001). *L'herméneutique du sujet: Cours au Collège de France (1981-1982)*. Paris: Gallimard/Seuil.
- Hadot, P. (1981). *Exercices spirituels et philosophie antique*. Paris: Études Augustiniennes.
- Harnack, A. von. (1886-1890). *Lehrbuch der Dogmengeschichte* (3 vols.). Freiburg: J.C.B. Mohr (Paul Siebeck).
- Jaeger, W. (1933). *Paideia: Die Formung des griechischen Menschen*. Berlin: Walter de Gruyter.
- Jaeger, W. (1961). *Early Christianity and Greek Paideia*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Jolivet, R. (1941). *Les grandes doctrines chrétiennes*. Paris: Bloud & Gay.
- Maritain, J. (1932). De la notion de philosophie chrétienne. *Revue néo-scholastique de philosophie*, 34, 153-186.
- Marrou, H.-I. (1958). *Saint Augustin et la fin de la culture antique*. Paris: Éditions de Boccard.
- Moreschini, C. (2004). *Storia della filosofia patristica*. Casale Monferrato: Piemme.
- Moreschini, C., & Norelli, E. (1995). *Manuale di Letteratura Cristiana Antica Greca e Latina*. Brescia: Morcelliana.
- Rahner, H. (1945). *Griechische Mythen in christlicher Deutung*. Salzburg: Anton Pustet.
- Rahner, H. (1954). *Mythes grecs et mystère chrétien* (H. Voirin, Trad.). Paris: Payot.
- Schoeps, H.-J. (1949). *Theologie und Geschichte des Judentums*. Tübingen: Mohr.
- Sesboué, B. (Ed.). (1994). *Histoire des Dogmes* (Vol. 1-3). Paris: Desclée.
- Vernant, J.-P. (1965). *Mythe et pensée chez les Grecs*. Paris: François Maspero.

## Resumo

O presente texto visa apresentar como a relação entre mito e a narratividade da experiência cristã associada a questão do Mistério de Deus teve diferentes formas de interpretação na contemporaneidade. Tal diferença ora aproxima, ora distancia tais elementos de narratividade. Um obra de grande importância é precisamente «Mythes grecs et Mystère Chrétien», como ficou mais conhecida em sua versão francesa, de Hugo Rahner de 1945. Contudo, as diversas formas de relacionar mito e cristianismo, assim como mito e racionalidade acabam por obnubilarem a contribuição da obra do jesuíta austríaco, que pretende-se resgatar aqui algumas de suas importantes intuições.

## Abstract

This text aims to present how the relationship between myth and the narrativity of the Christian experience associated with the question of the Mystery of God has had different forms of interpretation in contemporary times. This difference sometimes brings together and sometimes distances these elements of narrative. A work of great importance is precisely Hugo Rahner's "Mythes grecs et Mystère Chrétien", as it became better known in its French version in 1945. However, the various ways of relating myth and Christianity, as well as myth and rationality, end up obfuscating the contribution of the Austrian Jesuit's work, which is why the aim here is to recapture some of his important insights.





## Reescritas do mito

de Maria Helena de Azevedo

Tradução de Maria Helena de Azevedo

Revisão de Maria Helena de Azevedo

Ilustrações de Maria Helena de Azevedo

Capa de Maria Helena de Azevedo



## Antigone's Contests: Pasts and Presents in Scholarship and Performance, ancient and modern

As lutas de Antígona: passado e presente na investigação e representações antigas e modernas

Lorna Hardwick

Open University, UK

Lorna.Hardwick@open.ac.uk

**Key Words:** presentism, the past, Agon, adaptation, custodianship, obligation.  
**Palavras-chave:** presentismo, passado, Agon, adaptação, custódia, obrigação.

### Introduction

It was an honour and a privilege to be able to celebrate with you all the anniversary of the Carnation Revolution in Portugal. The significance of this struggle for a democratic polity and the associated recognition of post-colonial politics and culture are landmarks in the cultural memory as well as marking staging posts in the constant struggle for humanistic values, past, present and future. The significance of the anniversary and the emblem of the carnation were recognised in a programme broadcast on BBC radio earlier in April 2024, in which the distinguished journalist Jon Snow recalled his presence in Portugal as a news reporter at that time.

In modern times, the figure of Antigone has become an emblem in the struggle for liberty from oppression. Antigone provides a fitting focus for a conference that celebrates the 50<sup>th</sup> anniversary of the carnation revolution in Portugal. The themes in Sophocles' play include fratricide, the fear and genesis of civil strife, crises in the exertion of power, the ethical and political dilemmas faced by ruling groups, and the violent and tragic effects of non-peaceful resolution of conflicts.<sup>1</sup> This essay starts by mentioning some of the contexts and performance styles in

---

<sup>1</sup> The importance of these themes over the centuries and in places, cultures, theatrical contexts and political situations world-wide has featured extensively in recent scholarship, for example Mee and Foley, 2011; Morais *et al.*, 2017; Fradinger, 2023.

which contemporary concerns have shaped interpretation, translation, adaptation and performance of Sophocles' text. The main part of the discussion then poses the question of whether 'present' concerns have appropriated the play in ways that marginalise or even repress some aspects of Sophocles' text. 'Presentism' has often been used by classicists as a term of disapprobation in order to criticise subsequent receptions of ancient texts, sometimes with the implication that there is a fixed meaning to be discovered if the ancient text is considered philologically within the context of its composition and performance, and that 'presentist' interpretations subvert this.

The main issues surrounding issues of immediacy and presentism are: Firstly (i) there is a variety of 'presentist' perspectives. Some presentist perspectives are inevitable in scholarly work as well as in the creative processes attached to performance and spectating. The 'present' (any present) is one node in a network of mediations and receptions. The 'histories' of interpretation, philological analysis and performance include nodal points, each of which operates in its own 'present' as well as exercising a mediating function that looks both backwards and sideways and opens the way for future realisations. The concerns, life experiences and cultural and ethical hinterlands of the practitioners and scholars working with Sophocles' *Antigone* inevitably have a shaping role in the agency associated with the play because their life experiences and socio-cultural orientations are not confined to those of ancient Greece. The same is true of readers and spectators who, wittingly or unwittingly, relate the play to their own 'present'. These 'present' concerns can generate a positive engagement with the ancient text and context. They only become negative if they are unacknowledged and if they close down meaning.

Secondly, (ii), typologies of mediation. Recent scholarship has engaged constructively with issues of mediality and its relationship with 'immediacy'. Pan-telis Michelakis summarised the main features succinctly and helpfully in his Introduction to the edited collection *Classics and Media Theory*, which included studies of media and of cultural processes. Commenting on the relationships between transmission and perception, Michelakis identified three metaphorical applications of the concept of 'mediality'. These are (i) media as conduits; (ii) media as languages; (iii) media as environments. All of these are relevant to analysis of how and in what form any reception of Sophocles' *Antigone* has come about. Individually and in combination, they deepen and extend the notion of mediality in classical reception so that mediality is not just limited to the functions of intertexts that in some sense 'transmit' the ancient texts to subsequent audiences and readers. The extensions embrace performance cultures and styles, modes of production (including the signals carried by words, images, singing, dancing). Adding the notion of mediation in and through environments introduces the conceptual and the perceptual processes that interpret and categorise through space, time and memory (which may be all or some of technical, cultural, imaginative, Michelakis, 2020, pp. 4-5). In Michelakis' view:

All knowledge about Greece and Rome is mediated knowledge. It is based on the material remains of texts and artefacts, and on the cultural practices and traditions with which those remains are interwoven and which have made their survival pos-

sible. How do we consider the complexities of cultural transmission in ways that allow us to account for what comes between long-dead senders and ever-changing receivers? (Michelakis, 2020, p. 7)

Thirdly, (iii), mediality and presentism in Sophocles. Philological and performative analysis of Sophocles' play demonstrates that the tragedian himself was engaged in a form of mediation of myth to drama and that his creativity had elements of 'presentist' activity. The narratives associated with Antigone and her family were adapted and augmented through a lens that reflected the social, religious and political urgencies of fifth-century Athens, especially the contested relationships between funerary traditions and social cohesion, and the transfer of power from aristocratic families to the democracy of the *polis*.

The approach taken in this essay will be to probe engagements in a particular context between the formal aspects of the texts, the cultural politics of the perceptual and interpretative lenses, and the opportunity offered by comparative studies to identify and account for the 'roads not taken' as well as those that have been, are, and may be in the future. Analysis of the relationship between ancient and modern 'presentisms' enhances both scholarly commentary and critique of tragedy in performance. Sophocles' play provides a site of temporal and metaphorical space that promotes and provokes further experimentation and engagement between ancient and modern, to the benefit of both.

\*\*\*

The theme of this celebratory conference facilitated the analysis and comparison of narratives of different kinds. Writing in 2013 about the possibility of a 'Democratic Turn' in classical reception studies, Katherine Harloe noted how:

stories about the classical past continue to shape contemporary cultural, political and social ideas and practices: consequently, there is a role for critical questioning of those stories [...]. A 'democratic' researcher ought to be committed to using his or her authority to complicate those stories, widen their cast of characters, and open up debates over their meaning, rather than to close them down. (Harloe, 2013, p. 12)

Harloe's point about different kinds of 'narrative' to put alongside and challenge the traditionally hegemonic ones, and for newer narratives to challenge each other, is reflected in important recent and ongoing research, including traditional topics and also newer cross-disciplinary areas of investigation such as fugitive studies, analysis of discourses of nomadology, travel and frontiers, and in theoretical frames around border theory and colonially imposed difference in which local and metropolitan converge and diverge.<sup>2</sup> To this I would also add the imperative to include for critical analysis the 'narratives' about the classical past, its mediations into the present. Professor Maria de Fatima Silva has summarised the complexity and inter-dependence of the processes involved in researching

<sup>2</sup> All these themes reflect fruitful material embedded in the ancient texts, as discussed in Emily Greenwood's seminar paper for the Herodotus Helpline (Greenwood, 2021).

specific cultural contexts within the histories and narratives attached to receptions of ancient texts. Commenting on the trajectories involved in Lusophone classical reception scholarship she observed that:

The Greek – Latin heritage is also a perennial source of inspiration for Portuguese-language literature, especially in Portugal and Brazil, in a continuous and endless process of re-visits and re-significations [...] at the level of literary history, far from simplistic and linear visions, the complex and endless process of reception always implies a large number of variables, originating plural readings that interpenetrate, add and sediment with the passing of the centuries... [writers] stay in a constant tension between conservation and innovation, tradition and originality. (Silva *et al.*, 2022, xviii–xix)<sup>3</sup>

The intellectual and cultural journeys described by Professor Fatima and her colleagues (I almost wanted to call them Odysseys) mirror those in the ancient texts. For example, Carol Dougherty has drawn attention to encounter as a type of connection:

As a poem steeped in improvisation at every level – poetic, thematic, cultural – the *Odyssey* offers us the perfect opportunity to explore the *unexpected encounter* as a useful theoretical framework for reading classical and contemporary texts together as well. (Dougherty, 2019, p. 9, italics added)

The unexpected encounter and its effects on narratives surrounding Antigone will feature in my discussion. The ‘narratives’ that I am primarily concerned with in this essay are: the ‘story’ of Antigone and her family embedded in myth and in the flexibility surrounding the use and development of myth; the narratives of interpretation attached to the Sophoclean text itself in antiquity and subsequently; its performance and translation histories; and the hermeneutic, cultural and political narratives which have shaped modern perceptions of the importance of the story of Antigone. Here, I point just to two aspects. The first is the outstanding recent scholarship that has resituated Sophocles’ Antigone as a global literary and performance text. In addition to the 2017 edited volume published by Brill and edited by scholars in Portugal (Morais *et al.*, eds.), two especially pertinent examples are: the volume edited by Erin B. Mee and Helene P. Foley *Antigone on the Contemporary World Stage* (2011) and the recently published monograph by Moira Fradinger, *Antigonas: Writing from Latin America* (2023).

In their Introduction ‘Mobilizing Antigone’, Mee and Foley addressed the implications of placing *Antigone* in contemporary and global contexts:

The scope of this book might seem to imply that *Antigone*, and by extension Greek drama as a whole, is ‘universal’. However, our focus on performance allows us to see the play/figure not as an exemplar of ‘universal high Western culture’ but as a play/figure that has been remade in and on other terms, and consequently now ‘belongs’ to the word in a wide variety of forms [...]. Collectively, artists discussed

<sup>3</sup> For further discussion of levels of awareness and the implications, see Hardwick, 2018; Foster, 2020; and the introduction to Hardwick, Harrison and Vandiver, 2024.

in this volume look at the Antigone story as a global rather than a Western property, to be reimagined, remixed and appropriated in response to specific historical, cultural and artistic needs. (Mee and Foley, 2011, pp. 3, 4-5)

Mee and Foley also point out that appropriations of the play/figure are provisional and not mutually exclusive – for example, in their book essays by Moira Fradinger and Fiona Macintosh respectively designate the play as the ‘national’ play of Argentina and of Ireland, thus ‘dislocating an unquestioned assumption about whose culture – and which time period – *Antigone* belongs to’ (Mee and Foley, 2011, p. 5). The ‘mobilization’ metaphor is given further force when they cite Edward Ziter’s comment on the commonalities in the receiving contexts: “There’s a reason people are interested in Antigone. We’re in an age of civil war and bodies are being left on the ground unburied” (Mee and Foley, 2011, pp. 5-6, quoting Ziter’s email to Erin B. Mee). I shall mention more recent examples later in the discussion.

In her 2023 monograph Moira Fradinger moved beyond the case study of Argentina that she had contributed to the earlier Mee and Foley volume and produced a finely documented and analysed study of Latin American receptions, including Hispanic, Lusophone, Creole and polyphonic vernacular. Many of these rewritings and performances were interventionist, generated by acute crises and marking watersheds. In her substantial Introduction to the monograph, Fradinger discussed the long and complex histories and distinctive features of classical receptions in Latin America and emphasises how they are resistant to the categorisations and conceptual frames imposed by assumptions about European imperial projects. In her research Fradinger directly confronted the issue of ‘what is to be done’ for those texts to be read within what she called ‘classics and comparative literature’s deracinating regimes of legibility’, that is: how dialogue can be established and political consciousness of change facilitated, without erasure of its contributing cultures and perspectives (Fradinger, 2023, p. 17). She pointed out how the increasing evidence about the genesis and impact of realisations of the play/figure of Antigone enables comparisons which reveal similarities but also resist generalisations that smooth out difference:

As transnational patterns take shape, the character of Antigona appears as a prism through which to catch a glimpse of similarities in postrevolutionary cultural dynamics through Spanish, Portuguese and French America...[exposing] a regional diversity, challenging any imagined uniformity we may want to assign the spectral entelechy named ‘Latin America’. (Fradinger, 2023, p. 4)

In the sections of the Introduction that discuss her methodology Fradinger emphasises the need to reset investigative frameworks and to consider vernacular play-texts as cultural artefacts in their own right, rather than as ‘translations’ of a Greek text, which would reinstate the associations with Europe and the histories of classicism as dominant:

A vernacular Antigone may be a sister, a cousin, a fellow traveler, a friend, a listener – and an insurgent at, times, with respect to other Antigonas or Antigones [...] a vernacular demands immersion in the political contingency of any given time and place. (Fradinger, 2023, pp. 40-41)

Fradinger's approach is consistent with (although not identical with) ways in which classical reception scholarship is exploring different and 'stretched' taxonomies in its mapping of the relationship between ancient and modern texts. The diffusion of Greek and Roman material and the varied starting points from which it is accessed and interpreted by scholars, practitioners, readers, and spectators has required methods and taxonomies that go beyond identifying intertextualities and direct allusions. They now include, for example, notions of 'affinity'; 'association' (such as responses to places and attributes of iconic figures from myth and history); encounters that may be 'glancing' (in which neither text is totally absorbed into the other); 'ghosting' (when traces survive into a reception but may lie dormant until resurrected by the reader's or practitioner's sensibility); and improvising and riffing (terms taken from music and used to indicate how a passage or theme may be taken from an ancient text and reworked, exploring variations before returning to the basic theme. That carries resonances with the notion of ring composition in epic, itself an oral art form, in which the poets 'sang', and is a further point of contact with oral cultures in the modern world.<sup>4</sup>

All these concepts provide tools for scholars and readers to map how ancient and modern may relate to one another, how those connections have been mediated, and how connections may be made that work across different cultural traditions. A helpful model is that of the rhizome, in which there are various points of entry that enable connections while also facilitating different pathways. For example, a scholar or practitioners or student who has a background in modern literature or performance or international relations may be drawn into the rhizome through an awareness of 'associations'. In the process, they may acquire knowledge of Greek and Roman material and its contexts that enables them to enter the rhizome at a different point and from a different perspective in the future. The same may apply to the interested general reader. The process also has a reverse side, in which a person knowledgeable in the classics will encounter material from other contexts, times, languages, and genres that extends and refines their own knowledge base and horizons of understanding. Reception scholarship creates and borrows useful terms to highlight phases and levels in these processes. An important distinction is between 'high' and 'low'-intensity awareness of Greek and Roman texts and figures. Low-intensity awareness might involve recognition of and some familiarity with the names of key figures such as Achilles, or Herakles, or Pericles, or Augustus, or even of Homer, or Virgil, and of course Antigone, but without detailed knowledge of the multiple implications of their provenance. For example, the popular idea of Homer might be to mistakenly regard the poet as simply a 'poet of war'. Low-intensity awareness can be transformed into greater intensity at moments of 'heightened awareness', when particular situations, figures, images, and texts take on an enhanced profile – for instance, in times of war or civil conflict, or when leading writers and

---

<sup>4</sup> For fuller discussion of taxonomies, see the Introduction to Hardwick, Harrison and Vandiver, 2024.



theatre and film practitioners work with particularly iconic examples.<sup>5</sup> So far as Antigone is concerned, popular awareness of her story has varied through the centuries and in different cultural and political contexts: she might be variously regarded as a 'freedom fighter', a proponent of female authority, a symbol of custodianship of traditional religion and funerary practices.<sup>6</sup>

\*\*\*

Jacques Bromberg has usefully summarised the implications of the 'global' reach of classical material and its receptions:

[Global Classics] is predicated on three core suppositions. The first is that global issues are not only transnational but transhistorical... [secondly] classics is ideally positioned to add in important ways to discussion of global issues, which are too complex to approach from a single disciplinary perspective... [thirdly] the field of classics itself is at a crossroads, faced with questions of relevance and issues of access and inclusivity that threaten its existence. (Bromberg, 2021, pp. 6-7)

Bromberg's approach implies alternative spatialities and temporalities and also notices the 'existential' turn, in which the discipline of classical study and the texts from Greece and Rome struggle to disassociate themselves from past appropriations by class, gender and imperial hegemonies. Conceptually, cultural and literary studies have been marked by a series of 'turns'. 'Turn' is shorthand for a shift in the focus of enquiry, and in the methods and critical frameworks used. In classical reception studies the translation turn, the cultural turn, and the performative turn have all been influential. This last not only gave performance studies a central role but also encouraged reception scholars to consider the implications of performative speech in all situations, including its interaction with the contexts in which language was produced and used. To these 'turns' might be added the 'democratic turn' and the 'postcolonial turn', in which Greek and Roman material is recognized as an agent in resistance to colonial domination. More recently, two more 'turns' have proved important. The 'global turn' has promoted awareness of the study and use of Greek and Roman material worldwide,<sup>7</sup> but this brings its own problems in concepts and methods, and is far from being a panacea for the decentring of classical study and knowledge from many public domains. The 'existential turn' is a shorthand name I use to highlight the concern that the role of Greek and Roman antiquity in the cultural and political histories of western European colonizing regimes has not only destroyed its modern status but also carries a toxic legacy from antiquity itself in seeding misogyny and slavery as social norms.<sup>8</sup> The concept of the 'existential turn' also

<sup>5</sup> See further Hardwick 2018 and 2022b.

<sup>6</sup> The Table of Contents in Mee and Foley 2011 gives some idea of the modern range of associations.

<sup>7</sup> See especially Bromberg, 2021.

<sup>8</sup> See further Zuckerberg, 2019. For a measured analysis of classical receptions in various contexts of cultural and political trauma, see the essays in Richardson, 2019. Hardwick, 2021, addresses some of the issues involved in working critically on the past without either sanitizing or repres-

recognises that access to and knowledge about Greek and Roma antiquity is difficult to access and no longer has a central role in public awareness. Retreat can be a prelude to demise. A ‘softer’ term to describe the current situation of the study of Greek and Roman antiquity, but which nevertheless draws on both global and existential ‘turns’, is ‘postclassical’.<sup>9</sup>

However, it seems to me that the concept of an ‘existential turn’ has some positive aspects, including recognition of the need to recognise and address what is in the ancient texts and contexts themselves, rather than to repress the ‘dark underbelly’, or even to abandon study of Greek and Roman antiquity altogether. To focus only on what has been selected or added through the centuries would be to underplay the extent to which the seeds of questioning and debate are a core part of the formal and deliberative aesthetic of an ancient text. Sophocles’ *Antigone* provides a prime site for investigation of those aspects and for re-evaluation of the contribution that the study of antiquity and its receptions can make to the understanding of modern dilemmas and the crises and debates that surround them (see further Hardwick, 2019, 2020, 2021, 2022b, 2023).

The Mee and Foley volume and the Fradinger monograph examine regional and global diversity and resist totalizing narratives.<sup>10</sup> This also has implications for any enduring notions that classical texts provide examples to be emulated. Just as perceptions of cultural provenance and its associated authority have changed, so shifts have taken place in attitudes to exemplarity. Two quotes from essays focusing on temporalities and perceptions of the exemplary function of classical texts and ideas make the point:

While the exemplary use of the past has not completely vanished in the modern age, the uniqueness of epochs makes direct juxtapositions of different events rather problematic and if such juxtapositions want to claim some plausibility they have to take into account and weigh the cultural setting of the events that are compared with one another. (Grethlein, 2011, pp. 247-8)

Grethlein’s problematizing of exemplarity was further explored by Alexandra Lianeri, who explored the implications for critical uses of exemplarity and for the temporal frames of judgement:

[Grethlein] explores how the two historians [Herodotus and Thucydides] break with other commemorative genres by *deploying exempla for critical, rather than legitimising or glorifying purposes*, and by introducing into their narratives forms of action that challenge the temporalities of exemplary historiography....By contrast the modern critique of exemplary history expressed the feeling that the future is open and

---

sing key issues. Hardwick, 2025, address the impact on classical reception studies of the notion of ‘turns’.

<sup>9</sup> For a considered and penetrating analysis, see the Postclassicism Collective, 2020.

<sup>10</sup> The concept ‘omni-local’ has been discussed by Emily Greenwood, as a means of acknowledging global spread but without implying universality. A series of ‘local’ contexts avoids notions of diffusion from a centre or cultural hegemony (Greenwood, 2013). There are also potential connections with network theory.

can be shaped, while contingency had to be construed not so much as chance but rather as freedom to act'. (Lianeri, 2011, pp. 26-7, emphasis added).

Fradinger's research and the contributions of Grethlein and Lianeri on critical approaches to concepts of exemplarity and temporality lead directly into the second vital aspect of the implications of 'narratives'. They open the way to a deeper imperative – to do what Adorno in his essay 'The Meaning of Working Through the Past' categorised as 'seriously working upon the past' (Adorno, 2005, p. 89). This includes working on the ancient texts and contexts, as well as on how they have been mediated, refigured and interpreted in dynamic situations of conflict and urgency. This point was a crucial one for the commemorative conference from which the current volume has emerged. Adorno's 'working seriously upon the past' encapsulates the underlying dynamic involved in bringing together the Carnation Revolution and Greek drama. It provides a basis and rationale for enquiry but, as Professor Maria de Fatima Silva's comment indicated, the scope has to be extended to include working through interactions and mediations as well as on present realisations.

\*\*\*

At this point I should comment briefly on the associations carried by the term 'the Present'. 'Presentism' has sometimes been used to denigrate work in classical reception studies by suggesting that the cultures of Greece and Rome are valued and interpreted only in the light of the concerns and lenses of the present. It has even been suggested that study of the post-classical histories of ancient texts automatically accepts the view that the study of history is only valid in so far as it enables the drawing of conclusion for the present. Such a claim is of course a travesty. A more nuanced analysis is needed of how the present plays a part in 'seriously working upon the past'. It is true that there is a sense in which the lens of the present always has a role in studying the past – the choice of texts and research questions, of teaching themes, of concepts and lived experience brought to bear in interpretation. That is true of all scholarship, as well as of readers, performers, translators, and practitioners. No scholar is working in a vacuum. No scholar, however learned, could be totally and solely a product of antiquity. That is one reason why transparency in explaining the choice of research questions and stating research methods is so important. Comparatively little attention has been given to how and why research questions are generated, how they are formulated, how questions shape research methods (and therefore impact on outcomes), and how scholars persuade others (including the wider public as well as their own peers) that the questions are important, the methods sound, and the judgements convincing. The personal, social and disciplinary histories involved in the identification of particular questions and problems as requiring investigation, the development of concepts and theoretical frames for addressing them, and decisions about how the results might best be tested and

evaluated all provide dense intellectual textures that need to be explained and communicated transparently<sup>11</sup>.

Scholars of ancient Greek and Roman face particular challenges in fulfilling those obligations since the worlds of antiquity and the present day are multi-faceted, culturally and politically, and are both distant and in various metaphorical and material ways still present (Hardwick, 2021, p. 11). It is often the case that new directions in scholarship and questioning of 'conventional wisdoms' are generated by present concerns. Vindication of the importance of studying antiquity involves both respect for the ancient cultures and determination to combine critical thinking about antiquity and about subsequent times and places. Moreover, when researchers and teachers are dealing with texts and contexts across many centuries, places and languages, there is no such thing as one distinct 'present'. The sense of the 'present' is infused with the past, whether recognised or implicit. In turn, the past is made up of many different 'presents', visible and invisible, which is why attention to mediations, intertexts and self-reflexiveness in scholarship and teaching are so vital, and why the commemorative focus of this particular conference on freedom and oppression sets a clear frame for investigation of an ancient text, its figures, ideas and performative function and its relationship with subsequent events and political urgencies.

Every cultural event has a complex relationship with both its present and its past. Professor Edith Hall's paper at the beginning of the conference referenced the ways in which Sophocles' play was itself a work of reception, working on and selecting from different threads in the Antigone story to create a work that was both part of that tradition and through which he explored innovations that also spoke to his 'present'. In her essay in the Mee and Foley volume referred to above, Hall highlighted how Sophocles' location of his play in Thebes provided an inward-looking community setting for the traumatic events:

The strife-ridden mythical city of Thebes that these performers brought to dramatic life has come to serve as an infinitely transferable symbol of civil war. Yet, to Sophocles and his audience it was a very specific and concrete location... The rich and powerful city of Thebes was always an important player in politics beyond its own borders. (Hall, 2011, p. 52)

Hall emphasised that the community portrayed in the play does not allude extensively to the broader geo-political context. Sophocles narrowed the focus. All the main characters and Chorus are members of the same *polis*, and most of them members of the same family. The other side of that coin was the question of accountability – how should the ruling class balance the competing imperatives of present exigencies and past traditions if it was to justify retention of its status and power?

Professor Hall has also drawn attention to how the sophisticated political allegory embedded in Sophocles' play became a touchstone for political orators in

---

<sup>11</sup> These issues and related questions about 'engaged scholarship' and 'identity scholarship' formed the basis for the discussion in Hardwick, 2021.

the 4<sup>th</sup> century BCE (Hall, 2011, p. 57), illustrating how reception and mediation were active in the ancient world. So far as Sophocles' development of the 'story', via the theme and in his language is concerned, the 5<sup>th</sup> century BCE context is important<sup>12</sup> Sophocles was steeped in personal experience of the requirements and contexts of leadership and public service, both in management of the public finances (443-432 BCE), and as a *strategos* in the Samian War (441-430 BCE). He had personal experience of decision-making at times of crisis. His awareness of the social and political implications of funerary conventions was acute, especially regarding the stresses of changes in aristocratic funeral conventions to those of the *polis*. He was likely to have been familiar with the details of the social and political issues that underlay the *Epitaphios* attributed to Pericles (Thucydides 2. 34-46), in which Pericles is presented as justifying the move from family to *polis* oversight of the funerals of those killed in battle. In the Athens of the mid fifth century BCE, the public funeral then acquired the status of an event that symbolized and sustained the cohesion of different status groups in the Athenian democracy.<sup>13</sup>

The limited community portrayed in Sophocles' *Antigone* defined strictly the criteria for 'belonging', and excluded those who then had no home to receive them. This led subsequently to Sophocles' exploration of the theme of exile in *Oedipus at Colonus* and to the reimagining of the Antigone narrative in modern contexts of displacement and diaspora, as well as in contexts of stasis (civil strife within a state. In her 2011 essay 'Antigone in Egypt', the scholar and theatre critic Nehad Selaiha discussed examples from Egyptian theatre. *Antigone* was first staged in Egypt in 1965 and Selaiha described the context as 'the height of Egypt's socialist/nationalist era, exactly thirteen years after the coup d'état that had brought Nasser to power, and less than two years before the disastrous six day war with Israel.....the regime has replaced the old aristocracy with a newer, more corrupt, and greedier military one' (Selaiha, 2011, pp. 343-4). Selaiha discussed how the more recent history of productions in Egypt responded to the crises of global and regional crises, including the second Palestinian Intifada (uprising). Antigone 'recovered her status as a potent, multifaceted political symbol'. An iconic example of *Antigone* in performance was Frank Bradley's 2002 production at the American University in Cairo, in which the Programme Notes and the scenery that replicated a destroyed city aligned the play with 'those who inhabit the fallen cities of the West Bank and Gaza'. Antigone was identified in the eyes of many spectators and critics as a freedom fighter and martyr, following the suicide of Waafa Idris, a secular paramedic who had blown herself up in

<sup>12</sup> That Sophocles' play became a paradigm is shown by fourth-century revivals, the extended geographical range of performances and by citations by orators, for example in the normalisation of the 'ship of state' metaphor deployed by Creon in his *rhesis* on the nature of government (*Antigone* lines 162-210).

<sup>13</sup> See Hardwick (1993) for discussion of the political context of the public funeral and the text of the *Epitaphios* in the first year of the Peloponnesian War between Athens and Sparta and their respective allies.

protest<sup>14</sup>. However, the director made clear that his concept did not limit the scope of the play to one example: 'Although Antigone was interpreted by many who saw it as a comment on the situation in Palestine, I did not set out to make a political statement on the 2<sup>nd</sup> Intifada but rather sought to allow the play's story to resonate against the background of the numerous fallen cities of recent years, from Sarajevo to Ramulla, to Kabul, to New York'.

Discussion of the geo-political range of Sophocles' play and the effects on staging and play-texts has also been enhanced by further case studies drawn from the Middle East and North Africa (MENA) in the recent volume *Greek Tragedy and the Middle East*, edited by Pauline Donizeau, Yassaman Khajehi and Daniela Potenza (2024). This includes an essay by Astrid Chabrit-Kajdan on the 2011 production at the Palestinian National Theatre in Jerusalem, directed by Adel Hakim. This was a partnership production between French and Palestinian theatre companies and was part of a project aiming at sustainable collaboration.<sup>15</sup> The creation of the acting script raised key issues of the relationship between translation and adaptation.<sup>16</sup> The performances took place mainly outside Palestine, and the language requirements of those spectators conditioned the translation process. There was 'double translation' from Greek to Arabic, and from Arabic to French (for the sub-titles). Furthermore, the choice of Egyptian Arabic, rather than Palestinian Arabic, was said to have been because of the poetic qualities of the former, but inevitably made the performance less likely to engage with the populations of Palestinian towns and villages.

The director modified Sophocles' text in one important respect, deleting the allusive and difficult but potentially cathartic fifth choral ode (Sophocles *Antigone* 944-987<sup>17</sup>) and replacing it with a poem by the distinguished writer Mahmoud Darwish (born in Galilee, Palestine 1941, died in the USA 2008)<sup>18</sup>. Darwish's poem 'On this Earth' meditates on what makes life worth living. It opens with the line 'On this earth what makes life worth living' and moves the focus from Thebes to the wider world, via the early days of spring, Aeschylus, a sun clock in a prison, and Palestine (English version in Chabrit-Kajdan, 2024, p. 170). The poet's voice was broadcast to the audience and the words of the poem projected in French and Arabic on the back wall of the stage. Chabrit-Kajdan's analysis proposes that the Sophocles and Darwish texts are actually aligned, in form, musical resonance, length, and above all in 'advocating for the same val-

<sup>14</sup> For photographic images of the staging, see Selaiha 2011 and for documentation of the production, including comments by the director, see <https://www5.open.ac.uk/arts/research/greek-plays/> ID 2716 (accessed 29/10/24)

<sup>15</sup> The political and logistical difficulties encountered in this and similar collaborations are discussed pp. 163-6.

<sup>16</sup> For detailed discussion of adaptation and a wide range of examples, see Liapis and Sidiropoulou, eds., 2021.

<sup>17</sup> See the discussion in Griffith. 1999, ad loc.

<sup>18</sup> Darwish's poetry has been translated into more than twenty languages. He was imprisoned for his literary and political commitments to Palestinian independence, and as a consequence lived much of his life in exile.

ues' (Chabrit-Kaidan, 2024, p. 71). The impact made by the insertion of the poem as the only main change from Sophocles is additionally significant because the intervention is not directly didactic but is a poetic invocation of experiences and sensibilities shared beyond the immediate political situation.<sup>19</sup> In that sense it is an alteration that respects the spirit of the Sophoclean appeal to a combination of mythical allusion and the agency of an audience's imagination in making the ode specific to their circumstances.

\*\*\*

My next comment – based on the question of 'how' Sophocles framed these issues, has to be on the structure and dramatic conventions of Greek tragedy. The importance of the formal aspects – especially the relationships between the episodic structure, the *agon*, the stichomythia, framed by choral comment – are crucial to the way in which the play has provoked receptions that are both Interventionist and Deliberative. Deliberation takes many forms. Sophocles challenges not only the protagonists within the play and the supporting characters but also the spectators. The *agon* as a theatrical convention provides a framework not only for the presentation of opposing views, but for engagement between them – response to arguments, and quick repartee through stichomythia. This is nested within the episodic structure of the play, which progressively reveals further nuances. The initial debate between Antigone and her sister Ismene about the appropriateness or otherwise of female political engagement, is followed by the oppositional *agon* between Antigone and Creon in the second episode. In turn, Creon's intransigence is challenged in the third episode by his son Haemon, and in the fifth by the seer Tiresias. When Creon eventually changes his mind and orders the release of Antigone, it is too late to save Antigone, his own son, or his wife. Antigone, too, has refused to change her mind. The play is in part a study of the effects of intransigence, when both cases have some merit but both are inadequate as ways of negotiating political and social change or of reconciling the valid but competing claims of kinship and civic duty. Intransigence on both sides leads to misery and death. Although Antigone has often been regarded as emblematic of a freedom fighter in modern adaptations (Selaiha, 2011; Torrance, 2020; Zandieh, 2024)<sup>20</sup>, she can equally be portrayed as the custodian of traditional religious values. Some modern contexts allow her to be portrayed as both. It seems to me, however, that Sophocles' text and the dramatic structure and theatrical conventions that he deploys actually make argument, deliberation and the conditions surrounding decision making the central focus for scholars, students, practitioners and spectators, rather than privileging the didactic statement of any one view.

<sup>19</sup> See Hardwick 2022a for discussion of *metanoia* and the relationship between the formal elements in tragedy and changes of mind.

<sup>20</sup> Zandieh (2024) considers the figure of Antigone in modern Iran, exploring the nature of *antigonian resistance*, especially the 2022 Women, Life and Freedom movement, and situating Iranian examples alongside theoretical scholarship.

\*\*\*

In the final section of this exploration, I would like to try to widen the lens and reflect on how the symbiosis of the anniversary of the Carnation Revolution and the focus on Sophocles' play *Antigone* also has global and temporal implications. The histories and the urgencies of the disciplines associated with classical study represent a microcosm of the challenges facing human society and its politics – both cultural and governmental. Studying Greek and Roman antiquity and its receptions brings the advantages of working with material that is both distant and present. It is an area of study, a site of performativity and a sphere of deliberation that carries with it the potential to move into vacant spaces and to create new spaces. Working seriously on the past, the present, and the future has always required and will continue to require distinctive qualities of commitment accompanied by determination to achieve the dispassionate assembly and analysis of evidence. Just as necessary is the ability to communicate and evaluate radical perspectives without being distracted by the rhetoric of the 'culture wars' that are disfiguring modern political discourse, distracting attention from attention to the underlying social and cultural dynamics and associated power structures.

Classical scholarship used to associate itself and be associated with intellectual, cultural and ethical hegemony. Then it was pushed to the margins. Now I see signs of recuperation, not least through the research and debate that is exemplified in this conference. Strikingly, this recuperation also marks a paradigm shift. Classical scholars and practitioners, and through them the informed general public, now have the opportunity to appreciate and critique the texts and performances of past and present. The diachronic, synchronic, spatial and linguistic histories of the field are included in processes that help to shape the cultural, intellectual and affective climate of the future. Classical texts, including those regarded as canonical, are important not because they are considered 'timeless' and so not imbricated in quotidian concerns but rather because they are of *every* time, and *every* place. Each instance has its own depth and resonances, both with its own contexts and with others. For that reason, analysis of forms, language and conventions of genre has to work together with analysis of historical context and modes of dissemination. Fiona Macintosh has summed this up acutely when she wrote about the importance of close textual work (including on vernacular translations, adaptations and performance texts)<sup>21</sup>:

the context-driven work of many diachronic studies [...] results in very little close textual work. Performance histories need to combine diachronic awareness with synchronic depth, together with formalist analysis of the texts in question. Form, as Jauss knew all too well, is always more or less political. (Macintosh, 2008, p. 251)

The series of 'presents' in and through which classical material has been created, communicated, experienced and re-energised helps us not only to 'work

---

<sup>21</sup> This aspect is reflected in the increased recognition of the importance of archival work in all areas of classical reception studies.



seriously' on the past, but to envisage and create futures that are sensitive to the past and to its mediations, but are not bounded by teleologies, or by closures of meaning, or by temptations to sanitise the past or the present. Recent scholarship has engaged with this constellation of issues in different ways. Edmund Richardson reflected in the Introduction to *Classics in Extremis* that:

If it [sc.classical reception] is to fulfil its potential as a field, it cannot simply aim to effect a 'land-grab' – a radical expansion of the material that falls under the discipline of 'classics' – but must also come to terms with the obligation of finding different ways of understanding that material [...]. This decentred classics acknowledges the limits of all attempts to claim authority over the past, including our own. It embraces diversity over discipline, in both the subject matter it addresses, and the voices it listens to: not simply as a political position, but in a statement about how classical discourse has always operated [...] there will always be cracks in the façade, shifts in power – and opportunities to tell a different kind of story [...]. This is a classics which listens to different voices, however alarming; which understands the ways in which unfamiliar perspectives may yield profound insights. (Richardson, 2019, pp. 11–12)

The varied approaches to Sophocles' *Antigone* which were discussed in the commemorative conference, and which have featured in recent scholarship, provide a microcosm of this point<sup>22</sup>. Richardson's approach recognised the 'fragility' of classical material, both in terms of awareness of it in the contemporary public imagination, and in the ethical and political implications revealed by study of its appropriation over the centuries. In a recent book chapter Joy Connolly reflected on the perspective offered by the critical philosophy of Hannah Arendt, and especially Arendt's reading of Plato, Cicero and Virgil. Connolly commented that:

For Arendt the canon's embedment in the distant past is not an obstacle, but precisely what legitimates it as a dialogical partner in generating new thinking in the present. What leads Arendt to classical texts [...] is precisely the temporal double bind they inhabit: they orient themselves towards both past *and* future. Of classical literature Arendt asks, and directs us to ask, not only what, who, when, or why, but [...] how. How are we related to these texts here? How have others conducted their relations to them?... We would not be reading these texts today but for the tradition constructed by past readers. And what is the ethics implied by this? (Connolly, 2018, p. 314).

It seems to me that to the focus on philosophical and literary texts adopted by Arendt and Connolly, we must add the multi-faceted role of performance texts, and in particular Greek tragedy, and in particular among tragedians, Sophocles, and in particular among Sophocles' plays, the *Antigone*. The histories of performance, adaptation and translation of the play, its inspiration of rigorous analytic scholarship, its dynamic role in interacting with global contexts and its continu-

<sup>22</sup> The figure and story of Antigone has also been resituated in modern fiction, for example in Kamila Shamsie's prize-winning 2017 novel *Home Fire*, in which the Antigone story is reworked in a narrative of two sisters and their radicalised brother in modern London.

ing agency in fermenting debate have been central to the work presented in this conference. The play exemplifies how original work engages with its pasts, with its present contexts, and with the futures that it seeds and sometimes anticipates. The histories and modalities of *Antigone* (in myth, in textual ‘play’ and in performance) bring together Adorno’s insistence on ‘seriously working on the past’ and Arendt’s insistence on the vitality of classical texts as dialogical partners with other pasts, other presents, and alternative futures.<sup>23</sup>

I would like to conclude with a quotation from a Nobel Laureate, the Irish poet Seamus Heaney, himself the author of two translations/adaptations of Sophocles: *The Cure at Troy* (1990, a response to *Philoctetes*, created and first performed in the context of the sectarian and political Troubles in the north of Ireland), and *The Burial at Thebes* (2004), a realisation of *Antigone*, created and first performed when the Republic of Ireland marked its role in the European Economic Community, against the background of the invasion of Iraq, and in the light of the past colonisation of Ireland by British political and cultural hegemony. In an essay that focused on the capacity and potential of poetry, including theatre poetry, to promote understanding of ethical issues in both past and present, Heaney wrote:

it is the poet’s job to be sensitive to the tensions and strains which run through the life of the times. What distinguishes the good poet is the ability to trace these tensions home through the fault lines of his or her own sensibility, and to be true to the workings of his or her own spirit while remaining alert to the workings of the world. That is what we might call artistic integrity and is a *sine qua non*. (Heaney, 1995)

In working with myth and creating *Antigone* as a tragedy based in Thebes, Sophocles was drawing on his own moral and aesthetic sensibilities, his political experience and insights, and above all on the ‘workings of the world’ that run through the pasts, the presents, and the futures of human beings, their aspirations and their conflicts. Acknowledging Sophocles’ deep awareness of all these aspects of human life seems a very appropriate element in celebration of the 50<sup>th</sup> anniversary of the Carnation Revolution.

## References

- Adorno, T. W. (2005). The Meaning of working Through the Past. *Critical Models: Interventions and Catchwords*, tr. H. W. Pickard. New York: Columbia University Press, 89.
- Alonzi, L. (ed.). (2023). *History as a Translation of the Past: Case Studies from the West*. London: Bloomsbury Academic.
- Bromberg, J. (2021). *Global Classics*. London and New York: Routledge
- Chabrit-Kajdan, A. (2024). Sophocles’ *Antigone* by French Director Adel Hakim (2011): Using Greek Tragedy to Pay Tribute to Palestinian Resistance. In Donizeau *et al.* (eds.), 162-179.
- Connolly, J. (2018) Epilogue: The Space between Subjects. In M. Formisano, & C. S. Kraus (eds.), *Marginality, Canonicity, Passion* (pp. 313-328). Oxford: Oxford University Press.

<sup>23</sup> For discussion of the creation of alternative futures, and understanding of different ways of looking at the world that are opened up in and through classical texts, see Holmes, 2016; Hardwick 2019, p. 24; and Hardwick, 2021, especially pp. 27-28.

- De Pourcq, M., de Haan, N., & Risjer, D. (eds.). (2020). *Framing Classical Reception Studies: Different Perspectives in a Developing Field*. Leiden: Brill.
- Donizeau, P., Khajehi, Y., & Potenza, D. (eds.). (2024). *Greek Tragedy and the Middle East*. London: Bloomsbury Academic.
- Dougherty, C. (2019). *Travel and Home in Homer's Odyssey and Contemporary Literature: Critical Encounters and Nostalgic Returns*. Oxford: Oxford University Press.
- Foster, C. L. E. (2020). Familiarity and Recognition: Towards a New Vocabulary for Classical Reception Studies. In De Pourcq *et al.*, 33-69.
- Fradinger, M. (2023). *Antigonas: Writing from Latin America*. Oxford: Oxford University Press.
- Greenwood, E. (2013). 'Omni-local classical receptions', Afterword to Classical Receptions in Central and Eastern European Poetry, Special Issue: *Classical Receptions Journal* vol 5, Issue 3, 354-361.
- Greenwood, E. (2021). Herodotus, Anti-colonialism, Diversity, and Black Traditions in the Modern World, *Herodotus Helpline*, 24 March (<https://www.herodotushelpline.org/seminar-schedule>, with videolink, last accessed 23/09/22)
- Grethlein, J. (2011). *Historia magistra vitae* in Herodotus and Thucydides? The exemplary use of the past and modern temporalities. In Lianeri (ed.), 247-263.
- Griffith, M. (1999) ed. and comm. *Sophocles: Antigone*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hall, E. (2011). *Antigone* and the Internationalization of Theatre in Antiquity. In Mee & Foley (eds.), 51-63.
- Hardwick, L. (1993). Philomel and Pericles: Silence in the Funeral Speech. *Greece and Rome*, 147-162.
- Hardwick, L. (2018). Epilogue. Voices, Bodies, Silences and Media: Heightened Receptivities in Epic in Performance. In F. Macintosh *et al.* (eds.), 558-572.
- Hardwick, L. (2019). Thinking with Classical Reception: Critical Distance, Critical Licence, Critical Amnesia? In Richardson (ed.), 13-24.
- Hardwick, L. (2020). Aspirations and Mantras in Classical Reception Research: Can There Really be Dialogue between Ancient and Modern? In De Pourcq *et al.* (eds.), 15-32.
- Hardwick, L. (2021). Tracking Classical Scholarship: Myth, Evidence and Epistemology. In S. J. Harrison & C. Pelling (eds.), *Classical Scholarship and Its History: Essays in Honour of Christopher Stray* (pp. 9-31). Berlin and Boston: De Gruyter.
- Hardwick, L. (2022a). Hearts and Minds in Greek Tragedy: Metanoia in Text and Performance. In F. Lourenço & S. Marques (coord.), *Miscelânea de Estudos em Honra de Maria de Fatima Silva* (vol. 1, pp. 67-84). Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Hardwick, L. (2022b). Heightened Receptivities: when ancient and modern meet in Greek Tragedy. In I. Karamanou (ed.), *Ancient Theatre: Proceedings of the Nafplion Conference on Otherness* (pp. 283-295). Tripoli (GR): University of the Peloponnese.
- Hardwick, L. (2023). Translation and Temporalities in Classical Reception Histories: Narratives, Genres, Forms and the Agencies of Translators. In Alonzi (ed.), 49-68.
- Hardwick, L. (2025). *New Surveys in the Classics: Reception Studies* (2<sup>nd</sup> edition). Cambridge: Cambridge University Press.
- Hardwick, L., & Stray, C. A. (eds.). (2008). *A Companion to Classical Receptions*. Malden MA, Oxford and Chichester: Wiley-Blackwell.
- Harloe, K. (2013). Questioning the Democratic and Democratic Questioning. In L. Hardwick & S. J. Harrison (eds.), *Classics in the Modern World: A 'Democratic Turn'?* (pp. 3-13). Oxford: Oxford University Press.
- Heaney, S. (1995). *The Redress of Poetry*. London: Faber.
- Holmes, B. (2016). *Cosmopoiesis* in the Field of "The Classical". In Butler (ed.), 269-289.
- Lianeri, A. (2023). Translated History and Historical Time: Transtemporal Understandings of Greek and Roman Concepts. In Alonzi (ed.), 141-168.
- Lianeri, A. (ed.). (2011) *The Western Time of Ancient History: Historiographical Encounters with the Greek and Roman Pasts*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lianeri, A., & V. Zajko (eds). (2008). *Translation and the Classic: Identity as Change in the History of Culture*. Oxford: Oxford University Press.

- Liapis, V., & Sidiropoulou, A. (eds.). (2021). *Adapting Greek Tragedy: Contemporary Contexts for Ancient Texts*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Macintosh, F. (2008). Performance Histories. In Hardwick & Stray (eds.), 247-258.
- Macintosh, F. (2011). Irish *Antigone* and Burying the Dead. In Mee & Foley (eds.), 90-103.
- Mee, E. B., & Foley, H. P. (eds.). (2011). *Antigone on the Contemporary World Stage*. Oxford: Oxford University Press.
- Michelakis, P. (ed.). (2020). *Classics and Media Theory*. Oxford: Oxford University Press.
- Morais, C., Hardwick, L., & Silva, M. F. (eds.). (2017). *Portrayals of Antigone in Portugal: 20<sup>th</sup> and 21<sup>st</sup> Century rewritings of the Antigone myth*. Leiden: Brill.
- Richardson, E. (ed.). (2019). *Classics in Extremis: The Edges of Classical Reception*. London: Bloomsbury.
- Shamsie, K. (2017). *Home Fire*. London: Bloomsbury.
- Torrance, I. (2020). Post-Ceasefire Antigones and Northern Ireland. In I. Torrance & D. O'Rourke (eds.), *Classics and Irish Politics 1916-2016*. Oxford: Oxford University Press.
- Zandieh, R. (2024). Antigone in Iran: Towards a Political Subject of Resistance. In Donizeau et al. (eds.), 111-125.

## Abstract

In modern times, the figure of Antigone has become an emblem in the struggle for liberty from oppression. It provides a fitting focus for a conference that celebrates the 50<sup>th</sup> anniversary of the carnation revolution in Portugal. This paper starts by identifying and analysing some of the contexts and performance styles in which contemporary concerns have shaped interpretation, translation, adaptation and performance of Sophocles' text. The main part of the discussion then poses the question of whether 'present' concerns have appropriated the play in ways that marginalise or even excise some aspects of Sophocles' text. 'Presentism' has often been used by classicists as a term of disapprobation in order to criticise subsequent receptions of ancient texts, sometimes with the implication that there is a fixed meaning to be discovered if the ancient text is considered philologically and in terms of the context of its composition and performance, and that 'presentist' interpretations subvert this. The paper then argues that: (i) there is a variety of 'presentist' perspectives. Some are inevitable in scholarly work as well as in the creative processes attached to performance and spectating. The 'present' (any present) is one node in a network of mediations and receptions. The concerns, life experiences and cultural and ethical hinterlands of the practitioners and scholars working with Sophocles' *Antigone* inevitably have a shaping role in their agency because their life experiences and socio-cultural orientations are not confined to those of ancient Greece. The same is true of readers and spectators who, wittingly or unwittingly, relate the play to their own 'present'. These 'present' concerns can generate a positive engagement with the ancient text and context. They only become negative if they are unacknowledged and if they close down meaning. (ii) Philological and performative analysis of Sophocles' play demonstrates that the tragedian himself was engaged in a form of 'presentist' activity. The narratives associated with Antigone and her family were adapted and augmented through a lens that reflected the social, religious and political urgencies of fifth-century Athens, especially the contested relationships between funerary traditions and social cohesion and the transfer of power from aristocratic families to the polis. The concluding section of the paper argues that analysis of the relationship between ancient and modern 'presentisms' enhances both scholarly commentary and critique of tragedy in performance. Sophocles' play provides a site of temporal and metaphorical space that promotes and provokes engagement between ancient and modern, to the benefit of both.

## Resumo

Nos tempos modernos, a figura de Antígona tornou-se um emblema na luta pela libertação da opressão. Proporciona um foco adequado para uma conferência que celebra o 50º aniversário da Revolução dos Cravos em Portugal. Este artigo começa por identificar e analisar alguns dos

contextos e estilos de performance em que as preocupações contemporâneas moldaram a interpretação, tradução, adaptação e performance do texto de Sófocles. A parte principal da discussão coloca então a questão de saber se as preocupações "presentes" se apropriaram da peça de formas que marginalizam ou mesmo excluem alguns aspetos do texto de Sófocles. "Presentismo" tem sido frequentemente utilizado pelos classicistas como um termo de desaprovação para criticar as receções subsequentes de textos antigos, por vezes com a implicação de que existe um significado fixo a ser descoberto se o texto antigo for considerado filologicamente e em termos do contexto da sua composição e performance, e que as interpretações "presentistas" subvertem isso. O artigo argumenta então que: (i) existe uma variedade de perspetivas "presentistas". Algumas são inevitáveis no trabalho académico, bem como nos processos criativos ligados à performance e à observação. O "presente" (qualquer presente) é um nó numa rede de mediações e receções. As preocupações, experiências de vida e territórios culturais e éticos dos profissionais e académicos que trabalham com a *Antígona* de Sófocles desempenham inevitavelmente um papel determinante na sua atuação, pois as suas experiências de vida e orientações socioculturais não se limitam às da Grécia Antiga. O mesmo se aplica aos leitores e espectadores que, consciente ou inconscientemente, relacionam a peça com o seu próprio "presente". Estas preocupações "presentes" podem gerar um envolvimento positivo com o texto antigo e o contexto. Só se tornam negativas se não forem reconhecidas e se fecharem o significado. (ii) A análise filológica e performativa da peça de Sófocles demonstra que o próprio trágico estava empenhado numa forma de atividade "presentista". As narrativas associadas a *Antígona* e à sua família foram adaptadas e ampliadas através de uma lente que refletia as urgências sociais, religiosas e políticas da Atenas do século V, especialmente as relações contestadas entre as tradições funerárias e a coesão social, e a transferência de poder das famílias aristocráticas para a pólis. A secção final do artigo defende que a análise da relação entre os "presentismos" antigos e modernos melhora tanto o comentário académico como a crítica à tragédia em performance. A peça de Sófocles oferece um espaço temporal e metafórico que promove e provoca o engajamento entre o antigo e o moderno, em benefício de ambos.

## Acknowledgements

I would like to thank the organisers and editors of this volume for their kind invitation to participate in the conference that preceded this publication. I also thank my good friend and colleague Professor Maria de Fatima Silva for hosting the conference session and the discussion. I owe a great deal to Professor Fatima and to colleagues in Coimbra for their collegiality and collaboration in various projects over many years.



# Antígona sob o universo da intertextualidade: literatura, feminino, liberdade

Antigone under the universe of intertextuality: literature, female, freedom

Flavia Maria Corradin

Universidade de São Paulo

corradin@usp.br

ORCID: 0000-0002-4803-9321

Palavras-chave: mito, intertextualidade, dramaturgia, feminino, liberdade, contexto.  
Keywords: myth, intertextuality, dramaturgy, feminine, freedom, context.

Mas onde há compensação, há justiça e não tragédia.  
George Steiner

## 1. Nota introdutória

Eduarda Dionísio (Lisboa, 1946), licenciada em Filologia Românica pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, autora de diversos títulos literários e de livros didáticos voltados para o ensino de Português, é uma dramaturga que tem se destacado no cenário das letras portuguesas, a partir da publicação de peças como *Primavera Negra* (1993?), uma colagem de textos de Raul Brandão, ou *Dou-Che-Lo Vivo*, *Dou-Che-Lo Morto*, em parceria com António Solmer (Lisboa, 1950). A peça, se é que podemos nos referir a ela assim, *Antes que a noite venha* é publicada em 1992, tendo sido proposta à autora por Adriano Luz, ator e encenador português, que vem integrando as companhias de teatro mais importantes do país, tais como o Teatro Nacional D. Maria II, o Teatro Nacional São João do Porto, a Comuna, o Teatro da Cornucópia, o Teatro da Malaposta, dentre outros.

Empenhadamente professora, como realmente gosta de ser lembrada, a autora tem aparecido na mídia portuguesa justamente pelo seu caráter altivo. Em entrevista concedida ao site *A página da educação*, Eduarda Dionísio deixa-nos claro que sua escrita reflete o seu gosto pelo confronto. É possível notarmos, inclusive, pelo teor da entrevista, que estamos diante de uma autora *outsider*: que não gosta de ser considerada escritora profissional; que nunca quis “pertencer”

aos círculos literários e muito menos à Associação Portuguesa de Escritores; que não concorda com as regras atuais do mercado de livros:

De facto, a partir dos anos 80, o mundo dos escritores (como outros) deixou de me interessar: a literatura começou a impor-se como um qualquer produto comercial, com técnicas de marketing. Veja-se o lançamento dos livros? Quando eu comecei a escrever, os livros não eram lançados em cerimónias sociais, eram distribuídos pelos editores. Os vendedores iam pô-los nas livrarias e até liam bocados das obras aos livreiros para os convencer a comprar. Duvido que isso agora se faça. (Dionísio, 2002, p. 2)

Esse gosto pelo atrito talvez remonte toda uma memória relativa aos tempos anteriores e posteriores ao Estado Novo: “quando tudo estava já perdido – não no sentido do retorno ao fascismo [...]”, mas, segundo Eduarda Dionísio, quando também já havia a clareza de que se estava “perdida a ideia de uma outra sociedade em que as pessoas participassem todas e em que o trabalho manual e o trabalho intelectual se fundissem e o aprender e o ensinar fosse a mesma coisa – lá por 78, 79” (Dionísio, 2002, p. 2).

De qualquer forma, essa lucidez que lhe é marcante, a refletir a sua indisposição pessoal com um entorno incômodo, é o gatilho para entrevermos em sua produção um olhar pouco neutro sobre a vida, sobre os sujeitos e sobre diversas questões ligadas à contemporaneidade. A produção da autora, pelo menos aquela oriunda a partir da década de 80, parece convergir para o panorama literário português ao qual, embora não queira pertencer, a ele está ligado.

Sobre esta recente produção, Reis (2004) e Real (2012) lembram-nos de que, especialmente no decênio posterior à Revolução dos Cravos, é possível se observar a prevalência de uma produção a conceber uma espécie de novo cânone literário. Isto porque são notórias as produções de autores não mais apenas engajados a se insurgirem em oposição ao Estado Novo; mas, também, interessados em rever as suas próprias bases de criação. Segundo Machado e Moreira (2022, p. 105):

Trata-se de uma produção heterogênea e multifacetada, que tem sido caracterizada por seu pluralismo, mas que, de qualquer modo, busca a revisão do passado com vistas a uma nova compreensão deste, apostando para isso num aprofundamento reflexivo em torno das condições de sujeitos atravessados por diversas problemáticas ligadas à contemporaneidade.

Em todo o caso, dentre o pluralismo de criações, seja no âmbito da lírica, do drama ou da narrativa, verificamos a formação de “uma literatura de temática e mesmo de configuração discursiva feminina” (Reis, 2004, pp. 30-31), muito disposta a fazer frente às novas possibilidades textuais: colocando em pauta diversas questões ligadas ao nosso tempo; revendo a memória coletiva, a identidade nacional, os mitos clássicos e os mitos fundadores; e, como queremos salientar, o próprio universo de valores ligado às mulheres.

Como procuramos brevemente expor, a produção da autora parece estar atinente aos desígnios da recente produção portuguesa, colocando-se como força motriz para análise deste trabalho, que tem por objetivo tratar de uma das “falas” que se inserem em *Antes que a noite venha* (1992), volume cujo título remete “ao espetáculo para o qual as falas que aqui se publicam foram feitas” (Dionísio, 2002,



p. 2). O texto dramático tem como mote as falas de Julieta direcionadas à ama, à lua redonda e a Romeu; de Antígona voltadas à irmã resignada, ao amante (não) esquecido e ao irmão morto; de Inês de Castro a fazer uma interlocução com o espelho; e, finalmente, de Medeia lançadas a Jasão, a si própria e ao público.

Na “peça”, estamos diante de falas de personagens femininas, quer ficcionais ou não, marcadas pelo amor, mas também por um fim trágico. Nesta investida centraremos nossa atenção nomeadamente na interlocução de Antígona com a irmã resignada, com o amante (não) esquecido e o irmão morto, de modo a compreender como esta releitura recupera o mito veiculado primordialmente por Sófocles à volta de 442 a.C. Nunca é demais lembrar que esta tragédia é a peça mais representada ao longo destes últimos 25 séculos e também aquela que deu origem a um sem número de releituras no teatro, mas também em outras manifestações artísticas como o cinema, que há tempos se dedica ao tema. Vale salientar o curta metragem *Antes que a noite venha – Falas de Antígona*, de 2017, dirigido por Joaquim Pavão a partir de roteiro de Eduarda Dionísio, Rui Pena e Isabel Fernandes Pinto, realizado durante o “Creative Film Workshops”, do Festival Internacional de Cinema AVANCA. O filme foi premiado em diversas categorias – melhor Atriz a Isabel Fernandes Pinto, e melhor Cinematografia a José Oliveira, melhor Curta Metragem e Melhor Realizador a Joaquim Pavão, melhor Desenho de som, melhor Música –, no “Red Carpet Film Awards – 2018” (Brooklyn, Nova Iorque). O diretor de fotografia José Oliveira também foi vencedor com este filme dos Prêmios AIP Cinema 2018 para melhor Direção de Fotografia Curta Metragem, além de ser vencedor na sua categoria nos prêmios ingleses “Falcon International Film Festival”, que também distinguiu o filme de Joaquim Pavão com os prêmios de melhor Curta Metragem e Melhor Realizador.

Além disso, devemos sondar algumas questões relacionadas ao feminino, já que estamos diante de um texto que foi levado à cena na década de 90 do século XX, momento em que é possível observamos uma prevalência de textos ficcionais de autoria feminina virem à tona, sobremaneira interessados em suscitar debates em torno da própria condição feminina.

Por fim, gostaríamos de chamar a atenção para o fato de que emerge da leitura do texto dionisiano uma outra questão que, como sabemos, está gênese da concepção da Antígona clássica, ou seja, a defesa incondicional da liberdade e da justiça, temática que vem de encontro ao propósito deste Congresso, que vem reverenciar os 50 anos da Revolução dos Cravos, cuja essência manifesta exatamente a busca pela justiça e pela liberdade. Coincidentemente a edição que nos serviu de paradigma para o texto de Sófocles conta com a tradução de Millôr Fernandes (+1923/+2012), nome artístico de Milton Viola Fernandes, personalidade brasileira que se dedicou a diferentes campos da cultura: foi um desenhista, humorista, dramaturgo, escritor, poeta, tradutor e jornalista. Além disso, releva notar seu engajamento na defesa da liberdade notadamente durante a ditadura militar no Brasil, época em que traduziu a *Antígona*, de Sófocles (1969), conforme aponta minha colega Adriane da Silva Duarte na apresentação da referida edição. A tradução “foi feita por encomenda para a montagem que José Renato realizou em São Paulo, em 1969 [...] chamada *Ato sem Perdão*” (Sófocles, 2003, p. 8). Inscrita depois do AI-5, instrumento ditatorial que apertou a censura no país, a

tradução de Millôr “empresta a Creonte traços tirânicos mais fortes do que o rei ostenta em Sófocles, acentuando seu caráter despótico” (Sófocles, 2003, pp. 8-9). Tal caráter vai ser explorado também no texto de Eduarda Dionísio, ainda que afastado em cerca de 20 anos da queda do salazarismo em Portugal.

## 2. O gênero

Antes, contudo, de adentrarmos *Antes que a noite venha*, torna-se imperioso discutirmos uma questão relacionada ao gênero dramático, suscitada a partir da leitura do texto, reafirmada ainda no “prefácio”, assinado pela própria Eduarda Dionísio, intitulado *Flagrante delito*. O título da nota explicativa já causa algum estranhamento, uma vez que o termo “flagrante”, remete a “visto ou registrado no próprio momento da realização”, ou ainda a algo que não pode ser contestado; evidente, manifesto, incontestável, enquanto “delito” implica qualquer ato que constitua uma infração às leis estabelecidas; ou um ato considerado punível pelas leis que regem uma sociedade; crime, infração ou transgressão da moral ou de preceito preestabelecido.

Se atentarmos ainda para a expressão “flagrante delito”, segundo o Código de Processo Penal brasileiro, constitui “o exato momento em que o agente está cometendo o crime, ou, quando após sua prática, os vestígios encontrados e a presença da pessoa no local do crime dão a certeza de este ser o autor do delito, ou ainda, quando o criminoso é perseguido após a execução do crime. Para ocorrer o flagrante é necessária a certeza visual ou evidência do crime”. Voltaremos em breve à questão do título.

Ao tratar da gênese do texto, Eduarda Dionísio fala d’ “aquele quase lugar-comum da verdade que se diz a mentir; da realidade mascarada pelo sonho [...] fingimentos muitos, teatro por todo o lado” (Dionísio, 2002, p. 10). Portanto, o conceito de teatro está aliado à ideia de fingimento. Sem dúvida, uma das possibilidades de entender o termo, já que ‘a dramaturgia é reconhecidamente um meio pelo qual tramita o fingimento – afinal, sua [da dramaturgia] primeira definição é o texto escrito para ser levado à cena por atores que, de uma maneira ou de outra, estarão fingindo ser outro: um outro completamente diferente ou um outro reflexo de si mesmo” (Corradin, 2020, p. 15).

Outra questão levantada pela autora remete a um índice basilar quando pensamos em teatro, em drama. O teatro é ação que se constrói a partir do conflito, ou nas palavras de Patrice Pavis (1999, p. 109). “o drama é o poema dramático, o texto escrito para diferentes papéis e de acordo com uma ação conflituosa”. Dionísio parece estender a questão ao formular a noção de que: “Se continuarmos a pensar que é preciso um qualquer conflito para que teatro exista, o conflito aqui (e porque assim era a proposta que me empurrou para o delito destes *remakes*) não está no interior dos textos, mas deverá nascer da luta entre texto e encenação” (Dionísio, 2002, p. 11).

É capital o conceito ensaiado por Eduarda Dionísio, uma vez que a dramaturgia implica um embate de conflitos subjacentes, internos ao texto, ou, como formula Patrice Pavis (1999, p. 67), “o conflito dramático resulta de forças antagônicas do drama”. Porém, quando falamos em teatro, estamos diante do espe-

táculo, da representação, de um texto posto em cena. Obviamente o texto e os outros signos inerentes à encenação – iluminação, vestuário, adereço, espaço – vão gerar novos conflitos uma vez que, no mínimo, vão refletir a subjetividade do autor do texto, do encenador, dos atores, que emprestarão seus corpos e vozes às personagens, mas também do iluminador, do figurinista. Poderíamos, ainda, ir além, uma vez que cada função teatral será própria e única porque depende dessas e de outras variantes que não se repetem: uma dor de cabeça da atriz, um atraso do contrarregista, uma queda de energia, um figurino rasgado, só para citar alguns casos.

Continuando a reflexão, Eduarda Dionísio alude ao fato de que o texto “é um conjunto de palavras úteis, utilizáveis, que valerão na medida em que servirão ao espetáculo” e aponta que “não se trata aqui de um texto de teatro, mas de textos para teatro, aquele teatro que o encenador entendeu fazer com os actores, não a partir dos textos, mas com os textos” (Dionísio, 2002, p. 12). Portanto, a teatralidade se instala exatamente com os atores, que, por meio de suas vozes, enunciarão essas palavras que, aliadas a outros recursos cênicos, permitirão que conflitos internos às vidas (ou será às mortes?) trágicas de Julieta, Antígona, Inês e Medeia entrem em confronto com os conflitos gerados a partir do embate texto *versus* encenação.

Ao tomarmos a “peça” como objeto de análise, estamos, pois, diante de um texto, cuja classificação é bastante ampla, por isso as aspas que colocamos toda vez que classificamos esse texto, já que ele não está preso às amarras da “convenção de escrita teatral”. Será que esta não seria a melhor maneira de “ler” um texto teatral? Já que “a ‘mensagem’ dum espetáculo é a ‘mensagem’ do texto do espetáculo e perdida a ilusão de que ‘a mensagem’ do texto é o que se diz no texto, fica-nos a ‘a maneira de dizer’. E essa, ao espetáculo pertence” (Dionísio, 2002, p. 12).

Parágrafos acima, incluímos uma citação em que Eduarda Dionísio fala em “delito destes *remakes*” exatamente quando tratava da questão do conflito no teatro. Poderíamos aventar a hipótese de que a autora usou o termo delito no título da Apresentação da peça e na citação acima, para revelar certo desconforto em tratar de personagens de tão grande estatura histórica e/ou literária. Não é tarefa fácil, nem tranquila dar fala a Julieta, depois que Shakespeare, no século XVI, a concebeu, tornando-a paradigma para tantas releituras ao longo dos séculos, veiculadas por diferentes manifestações artísticas. Para não falar das figuras mitológicas gregas Antígona e Medeia. A primeira, filha do incestuoso casamento de Édipo e Jocasta, cujo paradigma literário foi fixado por Sófocles, no século V a.C., que se tornou modelo, conforme já apontamos, para inúmeros intertextos ao longo dos séculos. Se tomarmos Medeia, a sobrinha da feiticeira Circe, mulher de Jasão, flagrada pela tragédia de Eurípedes, também no século V a.C., como uma mulher em que amor e ódio se misturam, levando-a a assassinar os filhos, numa vingança contra a traição do marido e contra a sociedade tradicional.

E o que falar de Inês de Castro, personagem histórica que a seu tempo foi amada e odiada pelo povo e pela corte. Esta história de amor trágico acaba por se transformar em mito, tornando-se um dos temas mais trabalhados pela literatura

portuguesa ao longo dos séculos, conforme de patente o excerto abaixo, retirado do conto Segunda memória – Pedro e Inês, do açoriano Vasco Pereira da Costa:

...a história [de Pedro e Inês] está mais que contada, os poetas liricaram-na, os historiadores historiaram-na, os prosadores prosaram-na, os dramaturgos teatralizaram-na. E de tanto a trabalharem ela surgiu sempre outra [...]. Sempre outra, não digo bem, porque, afinal, nada alterou o destino da gente que fez esta história: é sabido que qualquer autor que a retome, ressuscitando o tempo e as vidas [...] será obrigado ao final [...] a calar o tempo. (Costa, 1987, p. 51)

Como podemos perceber, retomando o que dizíamos atrás, Eduarda Dionísio é provocada, e aceita a situação. Diante de um enorme desafio, ela é instigada a dar voz a personagens histórico-mitológicas, que carregam uma fortuna crítica descomunal. A autora leva avante o repto que lhe foi proposto, flagrando tais figuras, marcadas pelo amor, que, ao invés do famoso “viveram felizes para sempre”, foram assinaladas pela morte trágica. Qual seria seu delito? Ousar dar voz a tais protagonistas? Flagrar o delito de cada uma delas? Enfim, o que a releitura empreendida por Eduarda Dionísio e levada à cena provoca em termos de condição feminina? Ou ainda de questões que sobrepairam a humanidade desde os gregos até a contemporaneidade e que envolvem desde sempre os conceitos de justiça e liberdade, que são inerentes às sociedades de todos os tempos, notadamente no caso português, aqueles longos anos que antecedem o 25 de abril de 1974, data que dá ensejo a este Congresso. É neste contexto que trataremos de *Antes que a noite venha*, enfocando nomeadamente as “Falas de Antígona”.

### 3. Em torno da peça

Tratar de as “falas de Antígona” requer necessariamente falar em intertextualidade, uma vez que o paradigma sofocliano está sempre mais ou menos presente em qualquer releitura.

Como apontamos atrás, o curto texto dedicado às falas de Antígona subdivide-se em três momentos: “Fala à irmã resignada” – Ismênia; “Fala ao amante (não) esquecido” – Hémon; “Fala ao irmão morto” – Polínice.

Se pensarmos no modelo grego, veremos que o conflito central da peça se dá por meio do diálogo travado entre Antígona e Creonte. Dali podemos perceber as implicações que a ordem do soberano de Tebas emite em torno da morte e não sepultamento de Polínice por considerá-lo um traidor, o que leva à desobediência de Antígona, transformando a heroína grega numa espécie de apólogo da justiça. Exatamente por esse motivo Na releitura dionisiana, Creonte é referido, nunca nomeado, por Antígona, seja na “Fala à irmã resignada” – “cada passo que dou ecoa como uma pedrada no tirano/que lhe roubou a morte limpa” (Dionísio, 1992, p. 36) –, ou ainda na “Fala ao amante (não) esquecido” – “eu o [Polínice] encontrei [...] no apodrecer que e a alegria do tirano que te fez”; “ouves o que te conto/amante perdido nas correntes do pai que tem? (Dionísio, 1992, p. 39)”, e também na “Fala ao irmão morto” – continuar a viver como morta até morrer/é o castigo que o tirano me destinou” (Dionísio, 1992, p. 41). O fato de Creonte não ser nomeado aliado à ideia de ser aludido com a designação de tirano aponta

para uma generalização que ultrapassa a peça de Sófocles e atinge os tiranos de qualquer tempo, nomeadamente aquele que marcou grande parte do século XX português. Se pensarmos na etimologia e significado do termo tirano – do grego *týrannos*/pelo latim *tyrannu*, estamos diante de algo ou alguém cruel, maléfico, maldoso. Ou ainda Senhor soberano e injusto; quem governa injusta e cruelmente, colocando sua vontade e autoridade acima da lei e da justiça. Indivíduo que se apodera do poder de um Estado, país ou nação. Antígona foi tomada como tema que comemora os 50 anos da Revolução dos Cravos.

Portanto, vemos que a “peça” de Eduarda Dionísio, ao não nomear Creonte, generaliza e privilegia a óptica política, o que dá margem a que consideremos tal releitura um baluarte contra o salazarismo, entrevisto também na alusão ao termo “Cravos”, que obviamente remete à ferradura, mas também a prego com o qual cravaram os suplicantes na cruz, dentre eles Jesus Cristo, mas também à flor que simboliza a Revolução dos Cravos. Se, de um lado estamos diante de uma acepção que demonstra tirania (o cavalo sofre ao ser ferrado, o homem sofre ao ser cravado na cruz), por outro, também pode simbolizar justiça, uma vez que deu ensejo a que Portugal recuperasse a liberdade de ir e vir, de pensar, de agir, de falar...

Ainda podemos destacar que, ao lado de outras autoras como é o caso de Hélia Correia e sua *Perdição: exercício sobre Antígona* (1991), cuja releitura do mito se configura em um libelo contra a situação da mulher em Portugal, Dionísio constrói uma Antígona, que, marcada pela saudade – “... um resto de homem [...] suspenso na saudade da minha fala e do meu chorar” (Dionísio, 2002, p. 35) ou notadamente em “... longe do teu olhar, irmão,/ do sorrir do filho que não terei,/ do abraço do esposo prometido/ e fora da saudade de todos os homens vivos” (Dionísio, 2002, p. 42), anseia por tomar conta de seu destino, na dupla desobediência ao tirano, seja ao dar sepultura ao irmão, seja ao pôr fim à sua vida, antecipando a morte cruel que lhe determinara o mesmo tirano.

Vale a pena chamar atenção ainda para o fato de que cada uma das falas de Antígona se encerra com máximas que nos permitem detectar o grau de determinação e humanidade que a protagonista portuguesa, desenvolve, de modo a revelar uma “visão de realidade na qual o homem [NÃO] é levado a ser um visitante indesejável do mundo”, como propõe Steiner ao caracterizar a tragédia absoluta (Steiner, 2006, p. XVIII). Na “Fala à Irmã Resignada”, diz “Gosto do que faço/ Mas não gosto da vida que tenho, / e não gosto da vida que não vou ter” (Dionísio, 2002, p. 37). Na que se dirige ao “Amante (não) esquecido, afirma “Espero na claridade do dia/ como sombra que fui/ a sentença do tirano” (Dionísio, 2002, p. 40) e naquela que encerra o texto, destinada ao “Irmão Morto” conclui “É a justiça que se instala num oco sem fim/ dentro do vazio intenso. / O som não passa. / Rasgou-se enfim o respirar” (Dionísio, 2002, p. 42). Estamos, portanto, diante da justiça pelo amor que se constrói a partir da desobediência ao tirano. Não nos podemos esquecer de que o universo judaico-cristão se distingue daquele em que o desígnio divino se sobrepõe inexoravelmente à ação do homem. Estamos, pois, imersos numa “peça” que dialoga claramente com a tragédia sofocliana, contudo, lembrando Steiner, “tragédia absoluta existe apenas onde a verdade essencial, substantiva é atribuída à declaração de Sófocles que ‘é melhor nunca

ter nascido ou onde o resumo do discernimento nos destinos é articulado nos cinco vezes “nunca” de Lear’” (Steiner, 2006, p. XVIII), ou será ainda no “ninguém” do Romeiro garrettiano?

O tempo é um ingrediente marcante na “peça” de Eduarda Dionísio. Nas “Falas de Inês” por exemplo, estamos diante de um tempo concreto, a noite, pano de fundo do diálogo da Castro com o espelho – “diz-me, espelho onde me perco, memórias que em ti estampeei...” (Dionísio, 2002, p. 50) –, que, no entanto, se transforma num tempo mítico, uma vez que a memória, aquela “que dura para lá do corpo” (Dionísio, 2002, p. 49), sua morte virá ao amanhecer.

Nas “Falas de Antígona”, estamos também diante de um tempo concreto: a noite, período em que o corpo de Polínice está “estendido no campo aberto para a noite/à espera que eu chegue ainda hoje” (Dionísio, 2002, p. 35), noite que “é bem escura” (Dionísio, 2002, p. 35), “e o céu embranquece às vezes” (Dionísio, 2002, p. 36), permitindo entrever “uma nuvem negra que sobe e me cobre”, os corvos que se alimentam do corpo do irmão morto, e também “um clarão de sangue depois” (Dionísio, 2002, p. 37). Antígona acaba por encontrar o corpo do irmão “na noite por acabar ainda” (Dionísio, 2002, p. 39), que a esperou “até que a noite fosse manhã” (Dionísio, 2002, p. 40), para o sepultamento. A partir da concretização da obediência aos deuses, Antígona está pronta para arcar com as consequências da desobediência ao tirano, consagrando “o maior amor que a noite viu” (Dionísio, 2002, p. 35), uma vez que espera “na claridade do dia/ como sombra que [foi] e que [será]/ a sentença do tirano” (Dionísio, 2002, p. 40).

Enclausurada na caverna onde viveria para sempre, Antígona vai viver a sua noite, “quando fechou o sol à entrada do rochedo oco” (Dionísio, 2002, p. 41), fazendo “mais negro o negro onde” estava, “sua “caverna de sombra” (Dionísio, 2002, pp. 41-42).

A noite, conforme aponta Chevalier e Gheerbrant, “simboliza o tempo das gestações, das germinações, das conspirações, que vão desabrochar no dia como manifestação da vida”. Afirmando ainda que “como todo símbolo, a noite apresenta um duplo aspecto, o das trevas onde fermenta o vir a ser, e o da preparação do dia, de onde brotará a luz da vida” (Chevalier e Gheerbrant, 1982, p. 640). Se aplicarmos tais ideias ao fluir temporal percorrido nas “Falas de Antígona”, perceberemos que a noite em que a protagonista busca o corpo do irmão morto, eivado por toda sorte de obstáculos, ainda que justamente quando está perto de encontrá-lo haja alguma claridade, encontrará a luz no sepultamento. Luz esta que também pode remeter à “iluminação”, uma epifania? que Antígona encontra em sua opção por obedecer aos deuses, desobedecendo ao tirano, portanto na reconstituição da justiça e da liberdade, assim como a Revolução dos Cravos. Poderíamos aventar a hipótese de que a “peça” de Eduarda Dionísio, embora distante cerca de 20 anos do marco de justiça e liberdade que foi o 25 de abril, porque inscrita no universo judaico-cristão, dialoga com o modelo grego de Sófocles perpetuando-o, conforme aponta Antígona na fala a Ismênia “que sangrem meus pés ao centro/ como fontes/ neste meu andar sem respirar nem fim” (Dionísio, 2002, p. 35). Se a fonte remete à fecundação, à vida, à imortalidade e ao ensinamento, como aponta (Chevalier e Gheerbrant, 1982, pp. 444-445), ela também fecundará o mito pela eternidade. Por outro lado, a água viva que dela

brota, pode chegar à “caverna de sombra” (Dionísio, 2002, p. 42), morada final de Antígona. A morte que Antígona escolheu para si, ainda que marcada pela sombra, trouxe o clamor de justiça e liberdade que perpetuarão para toda a eternidade, sempre que o homem se vir privado de justiça e liberdade. Ou ainda, como aponta Maria de Fátima Silva, “Antigone says farewell to life now out of sight of mortals, without hesitation or lament, or nostalgia for a life that only piled up frustrations, but wholly committed to the pleasure of ending” (Moraes, Hardwick, Silva, 2017, p. 302).

É válido dedicar ainda algumas palavras à questão da condição feminina que, afinal, atravessa o texto de Eduarda Dionísio. Relembremos, então, que o texto foi escrito na década de 90 do século XX, momento em que começa a se impor e adensar-se uma produção literária a tratar de temas relacionados às mulheres e sua condição plural e heterogênea em diversos contextos e cenários (culturais, sociais, históricos). Tal ficção, tangida cerca de 20 anos, conforme apontamos, depois da eclosão da Revolução dos Cravos, deve direcionar o seu interesse às temáticas relacionadas ao feminino, sob diferentes ópticas e abordagens, incluindo aí, ressalte-se, a própria condição das mulheres tanto do passado, constituindo-se como escopo para a revisão da própria História portuguesa, quanto do presente, objeto igualmente de reflexão.

*Antes que a noite venha* é um texto dramático que expressa em seu horizonte a condição feminina ao destacar, à guisa de exemplo, personagens histórico-mitológicas marcantes, fortes, “ex-cêntricas”, termo usado no sentido que lhe dá Linda Hutcheon, isto é “fora do centro” (1991, p. 86) e que tiveram em comum mortes trágicas. Ao retomar intencionalmente tais personagens, a autora indica um posicionamento frente ao mundo e frente a questões sensíveis às mulheres no final dos 90 (ainda hoje não totalmente superadas, diga-se de passagem): padrões ideais de comportamento, emancipação feminina, autossuficiência etc. Havemos de nos lembrar que o tema da peça foi proposto por Adriano Luz a Eduarda Dionísio, que, a partir de um processo intertextual, portanto dialógico e crítico, decidiu reconstruir a imagem daquelas mulheres mantendo em essência a forma original: na peça as personagens retratadas também são fortes, determinadas e perspicazes. Ao mantê-las sob esse formato, a autora faz um aceno importante para as pautas feministas emergidas daquele momento histórico em Portugal que, como no resto da Europa e nas Américas, era atingido, de algum modo, pelas lutas das mulheres por direitos e por paridade de gênero, fundamentais para viabilizar diversas mudanças nos cenários políticos, sociais.

Esse argumento nos permite avançar um pouco mais na discussão sobre a condição feminina. Se *Antes que a noite venha* promove um diálogo intertextual que proporciona as reflexões já descritas acerca do feminino, por meio da releitura das personagens histórico-mitológicas, havemos de ressaltar que esse conteúdo crítico é veiculado a partir de uma “peça” que tem como força motriz um “flagrante delito”. Parece estar aí uma importante chave para sua interpretação: o texto de Eduarda Dionísio é em si mesmo uma infração em termos de gênero dramático, uma vez que rompe com a forma tradicional da tragédia, espaço em que Antígona, por exemplo, viveu, mas também do drama e envereda para um formato mais “experimental”. Ainda no que tange à condição feminina, pense-



mos na questão da autoria no momento de produção da peça: indicamos na breve biografia que abre este artigo que Eduarda Dionísio é uma dramaturga reconhecida por seu caráter pretensioso. Inserida num contexto social que era e continua sendo constituído por avanços e retrocessos, por contradições e convergências em termos de gênero como categoria social, ela imprime à forma e ao conteúdo de sua “peça” a sua marca, o seu estilo, o seu modo de fazer, peculiar e próprio de quem não está alheio ao seu entorno e ao seu campo de atuação. Além disso, o que ela produz é um texto dramático que também possui um caráter altivo ao trazer à cena personagens femininas que são reconhecidamente instigantes no âmbito ficcional.

#### 4. Considerações, por hora, finais

Como procuramos evidenciar, ainda que brevemente, *Antes que a noite venha* revela-se uma importante contribuição em termos culturais e literários, pelo conteúdo veiculado, pelo precioso trabalho de investigação e reconstrução intertextual e por projetar o nome de uma dramaturga que, embora resista ao cânone e tente se colocar à margem dele (ela também poderia ser considerada ex-cêntrica tal qual as suas protagonistas?), nele está notabilizada pela qualidade e profícua produção. No caso deste texto dramático, entendemos que a sua contribuição vai além dos âmbitos citados, ao trazer à cena personagens femininas que, advindas de contextos ficcionais ou históricos, tornam-se mote para que a condição feminina continue a ser confrontada como oportunidade de mudança, avanço e debate.

Para concluir mesmo, lembremos que coincidentemente (ou não?) este “tão grande amor”, que a heroína dedica ao “Irmão Morto” também remete aos versos finais do poema *Memória de um pintor desconhecido* (1965), de Mário Dionísio, pai da autora de *Antes que a noite venha*,

Que nada são os dias e os anos  
para um tão grande amor que vou pintando  
com o próprio sangue os meus e teus enganos  
que há de nascer que há de florir que há de  
e há de e há de  
quando?

(Dionísio, *Jornal de Poesia*, 2020),

que por sua vez dialoga com o verso camoniano – Para tão longo amor tão curta a vida! –, inscrito em seu *Sete anos de pastor Jacob servia* (1970, vol. II, p. 168), que por sua vez dialoga com o texto bíblico de Gênesis, já que, parafraseando Saramago, tudo aquilo que se escreve já foi escrito antes, inclusive e principalmente a defesa incondicional do amor pela justiça e liberdade.

Seria lícito, portanto, afirmar que *Antes que a noite venha* adquire “um rosto próprio [...] uma identidade”, perfazendo um intertexto que estiliza o modelo sofocliano, extrapolando a categoria de mera “parafrase rebarbativa sem qualquer significado, casca vazia resultante de uma espécie de inércia cultural”, conforme aponta José Pedro Serra, permitindo classificá-la dentre aqueles intertextos que



efetivamente reconfiguram o universo trágico, atribuindo-lhe um sentido contemporâneo (2006, pp. 91-92).

## Referências bibliográficas

- Camões, L. V. (1970). *Lírica completa*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Chevalier, J., & Gheerbrant, A. (2002). *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio.
- Corradin, F. M. (2017). A memória da revivescência do mito. *Intelligere*, 3(1), 59-77. Disponível em <https://doi.org/10.11606/issn.2447-9020.intelligere.2017.117117>
- Corradin, F. M. (2020). O dramaturgo é um fingidor, finge tão completamente que... In C. G. Rosa, & R. F. Silva (Orgs.), *Revista Desassossego*, 12(23), 14-21.
- Costa, V. P. (1987). *Pedro e Inês. Memória Breve*. Açores: Instituto Açoriano de Cultura.
- Dionísio, E. (1992). *Antes que a noite venha*. Lisboa: Livros Cotovia.
- Dionísio, M. (s.d). *Memória de um pintor desconhecido*. Disponível em <http://www.jornaldepoesia.jor.br/md05.html>.
- Hutcheon, L. (1991). *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago.
- Machado, A. R. (2012). *A literatura portuguesa na travessia dos séculos XX e XXI. Recortes da literatura portuguesa: do século XVIII à atualidade*. Rio de Janeiro: Clube de autores.
- Machado, A. R., & Moreira, M. E. R. (2022). Mulheres ilustradas: D. Catarina de Portugal revista pela ficção portuguesa de autoria feminina. In M. E. R. Moreira, & A. R. Machado (Orgs.). *Releituras do feminino na ficção contemporânea*. Belo Horizonte, MG: Tradição Planalto.
- Morais, C., Hardwick, L., & Silva, M. F. (2017). *Portrayals of Antigona in Portugal – 20<sup>th</sup> and 21<sup>st</sup> century rewritings of the Antigone myth*. Leiden/Boston: Brill.
- Pavis, P. (1999). *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva.
- Real, M. (2012). *O romance português contemporâneo: 1950-2010*. Alfragide: Editorial Caminho.
- Reis, C. (2004). A ficção portuguesa entre a Revolução e o fim do século. *Scripta*, 8(15), 5-45.
- Serra, J. P. (2006). *Pensar o trágico*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/ Ministério da Ciência e do Ensino Superior.
- Sófocles (2023). *Antígona*. Rio de Janeiro: Paz & Terra.
- Steiner, G. (2006). *A morte da tragédia*. São Paulo: Perspectiva.

## Resumo

O texto dramático *Antes que a noite venha* (1992), de Eduarda Dionísio, tem por mote as falas de Julieta, Antígona, Inês de Castro e Medeia, personagens histórico-mitológicas marcadas pelo amor, mas que encontram um destino trágico. A partir da concepção de que o tempo concreto – a noite – transforma-se no tempo mítico, espaço em que essas personagens vão habitar, centraremos nossa atenção, desta feita, nas falas dedicadas a Antígona. Pretendemos partir da interlocução que a personagem dionisiana trava com a Antígona mítica, considerando aspectos como as especificidades da escrita dramática. Além disso, devemos examinar a discussão acerca da condição feminina, que atravessa a diegese, e a relação da personagem com o contexto português finissecular, já que o texto é de 1992, mas também com o atual momento em que se comemoram os 50 anos da recuperação da liberdade. Tal conceito que deve ser sempre lembrado para que jamais esqueçamos que sem liberdade não somos nada.

## Abstract

The dramatic text *Antes que a noite venha* (1992), by Eduarda Dionísio, has as its theme the speeches of Juliet, Antígona, Inês de Castro and Medea, historical-mythological characters marked by love, but who meet a tragic destiny. Based on the conception that concrete time – the night – becomes mythical time, the space in which these characters will inhabit, we will focus our attention, this time, on the lines dedicated to Antigone. We intend to start from the

dialogue that the Dionysian character has with the mythical Antigone, considering aspects such as the specificities of dramatic writing. Furthermore, we must examine the discussion about the female condition, which crosses the diegesis, and the character's relationship with the Portuguese context at the end of the century, since the text is from 1992, but also with the current moment in which the 50th anniversary of the recovery of freedom. Such a concept that must always be remembered so that we never forget that without freedom we are nothing.

## *Antígona Gelada*: Um manifesto gnóstico

*Antígona Gelada*: A gnostic manifesto

Telmo Alexandre Ferreira<sup>1</sup>

Universidade de Aveiro

teulmo@gmail.com

ORCID: 0000-0001-8364-0932

**Palavras-chave:** Liberdade, Teatro, Armando Nascimento Rosa, *Antígona Gelada*, *Antígona*, Gnosticismo.

**Keywords:** Liberty, Theatre, Armando Nascimento Rosa, *Antígona Gelada*, *Antígona*, Gnosticism.

A *Antígona* de Sófocles é possivelmente a mais influente de todas as tragédias gregas que chegaram até aos dias hoje. Provas da sua resistência aos tempos são encontradas nas múltiplas encenações deste texto que, ao longo dos anos, foram levadas a palco. De todos os pontos do globo e à luz de diferentes culturas, os espetáculos levados à cena privilegiaram, entre outros, temas como: a subversão do indivíduo perante o estado, a liderança política baseada na coação, a honra e o compromisso perante a família. Contudo, a maior parte das receções modernas são caracterizadas pela ênfase na dicotomia hegeliana entre a família (*oikos*) e o estado (*polis*). Esta é representada por Creonte, um dirigente político cuja obstinação o conduz à sua queda (e à queda da sua família) e por Antígona (sua sobrinha), que resiste à autoridade civil ao sepultar o seu irmão (Andujar & Nikoloutsos, 2017). Apesar disto, a opção por este ímpeto comunicativo hegeliano não pode, por si só, conduzir às inúmeras encenações representadas pelos mais renomados artistas até à contemporaneidade.

A História ocidental deixou-nos uma herança de textos teatrais críticos criados por autores como Brecht ou Erwin Piscator que, pela sua direta relação com o mundo moderno, com maior especificidade descreveriam os movimentos sociais e políticos da época (muitos deles permanecem até aos dias de hoje), podendo, numa visão meramente prática, ser a melhor opção de um encenador.

<sup>1</sup> Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT- Fundação para a Ciência e Tecnologia, I.P., no âmbito do projeto com o seguinte identificador DOI: <https://doi.org/10.54499/2023.01598>.  
BD

Mas, apesar das imensas representações dos textos destes autores, *Antígona* nunca perdeu lugar nos palcos. Tal leva-nos a crer que a influência desta tragédia não se cinge apenas à comunicabilidade de uma receção moderna. O interesse deste texto reside numa particularidade que o torna tão intemporal quanto as imperfeições inscritas na condição humana, o mito de Antígona.

Na visão de Mircea Eliade (1963), os mitos revelam a origem da condição atual do homem num tempo “cosmológico”<sup>2</sup> pois o essencial não está vinculado a uma origem teológica, mas sim a uma fábula. Uma fábula simultaneamente divina e humana.

O arquétipo sofocliano de *Antígona*, além de conter as receções acima enunciadas, mostra-nos algo que não facilmente pode ser sustentado à luz de uma compreensão social ou psicológica. É possível assumir que existe um discurso ontológico inscrito no arquétipo de Antígona.

No auge da batalha pela posse de Tebas, Polinices e Etéocles, ambos filhos de Édipo, morrem por um golpe mútuo de suas espadas. Tal leva a que Creonte, seu tio, se torne no regente político da cidade anteriormente governada por Etéocles, à revelia de um acordo de honra entre irmãos. A sua necessidade de afirmação política leva Creonte a distinguir com honras fúnebres Etéocles e a proclamar aos cidadãos a Tebas que ninguém poderia dar sepultura a Polinices. Antígona, vendo neste ato a imensa desonra à sua família, decide prestar honras fúnebres ao cadáver de Polinices, o que desperta a ira de seu tio que a condena ao encarceramento vivo numa caverna remota. Este ato de tirania por parte de Creonte leva a que o seu próprio filho, Hémon, desenfreadamente inicie uma procura pela infame caverna onde a sua noiva Antígona seria sepultada viva.

No cárcere a si destinado haveria alimento suficiente para que a cidade pudesse fugir ao sacrilégio<sup>3</sup>. Pouco tempo passaria entre a sua entrada na caverna e a tentativa de resgate de Hémon. Porém, nada abrandaria Antígona: “É como se a morte tivesse para ela um apelo poderoso” (Rosa, 2021)<sup>4</sup>.

Desde o início da peça, Antígona mostra-se destemida em relação às possíveis repercussões do seu ato de subversão. Existe uma vontade explícita de estar com o seu irmão Polinices e os seus parentes mortos e, apesar da paixão evidente que Hémon tem por si, o amor de Antígona pelo seu noivo é menor que a sua atração pelo mundo dos mortos.

Como referido por Andújar & Nikolautsos (2018), a ética do seu sacrifício pessoal não é clara e diverge, a este nível, de acontecimentos análogos em tragédias gregas. Dos muitos casos em que a vida é voluntariamente dada como sacrifício, especialmente por jovens mulheres, a maioria acontece para um bem

<sup>2</sup> Apresentado pelo autor como o tempo que precede ao primeiro tempo, aquele que onde foram criadas todas as coisas (Eliade, 1963).

<sup>3</sup> A partir do discurso de Creonte “... ocultá-la-ei viva numa caverna escavada na rocha, dando-lhe de alimento só o necessário para fugir ao sacrilégio, a fim de que a cidade evite qualquer contaminação” (Pereira, 2017, p. 136).

<sup>4</sup> Citado na entrevista ao marcador de 01h34m06s.

maior da comunidade<sup>5</sup>. No presente caso, tal não se verifica, uma vez que não existe um claro benefício no plano material e social, com o sacrifício de Antígona. Pelo contrário a personagem renega os seus laços com os parentes que lhe restam, nomeadamente a sua irmã.

Antígona rege-se por leis alheias às vigentes na *polis*. As suas motivações para as honras fúnebres de seu irmão passam pelo cumprimento de *preceitos, não escritos, mas imutáveis dos deuses*<sup>6</sup>, o que revela a *gnose* de uma dimensão transcendente, superior a imperfeições que poluem a dimensão terrena da existência. No seu *agon* com Ismena, Antígona refere que “é mais longo o tempo em que devo agradar aos que estão no além do que aos que estão aqui” (Pereira, 2017, p. 104). Por conceber a insignificância da sua existência terrena, quando comparada com a eternidade, Antígona, assim que honra o compromisso divino de sepultar seu irmão, nada mais lhe resta senão acabar com a sua vida, libertando-se da sua prisão corpórea.

Segundo a concepção gnóstica, vivemos num mundo de má qualidade, poluído por erros e defeitos, criado por um deus menor (Demiurgo). Este, na melhor das hipóteses, é um bufão negligente e na pior uma ameaça malévola. O caminho para a abolição do sofrimento é a procura por uma entidade maior que o artesão deste mundo, um Deus superior, indiferente a esta dimensão que aprisiona a “centelha divina” num corpo humano (Smith, 2018).

O desfecho trágico do mito de Antígona pode ser visto à luz de uma solução gnóstica de abolição do sofrimento. Antígona parte de uma concepção demiúrgica da sua existência ao verificar a profunda injustiça que se abateu sobre a sua família, ao reconhecer um plano superior àquele a que está aprisionada, ao manifestar a sua espiritualidade pelo cumprimento de leis superiores às vigentes no plano terreno e, por fim, ao decidir libertar-se da condição existencial humana na urgência do seu sacrifício.

Para os primeiros gnósticos, o entendimento humano pode ser considerado dentro de três categorias, sendo estas a *Hilica* que dá importância aos eventos físicos da vida de um indivíduo, a *Psíquica* que se baseia na compreensão intelectual e emocional e, por fim, a *Pneumática* que comporta uma leitura da natureza espiritual do ser (Miller, 2010). Sob esta última visão, evidências da natureza do espírito de Antígona residem na “predisposição semântica do seu nome para a morte” (Rosa, 2021)<sup>7</sup>. A justaposição de palavras no grego *Anti* – (do lado oposto)<sup>8</sup> e *Gone* – (origem da vida)<sup>9</sup> traçam a imagem de que o caminho de Antígona segue uma direção oposta à vida, o que, segundo Rosa (2006), traça o arquétipo da personagem. Imagem essa que se inscreve, a partir da leitura do autor, no inconsciente coletivo junguiano.

<sup>5</sup> Exemplo de Macária, em *Filhos de Héracles*, e Ifigénia, em *Ifigénia em Aulis*. Consultar Andujar & Nikoloutsos (2017).

<sup>6</sup> A partir da interpretação de Jebb (1900) onde se lê “*unwritten statutes given by the gods*”.

<sup>7</sup> Citado na entrevista ao marcador de 01h39m39s.

<sup>8</sup> A partir de definição presente no *Online Etymology Dictionary* (2001).

<sup>9</sup> A partir de definição presente no *Online Etymology Dictionary* (2001).

Segundo a concepção de Rosa (2006), o teatro gnóstico parte de uma tradição teatral arquetípica de raízes dramáticas da Grécia Antiga (que utiliza imagens e enredos míticos para estabelecer conexões comunicantes entre o inconsciente individual e o inconsciente coletivo) para levar a sua comunicação a um nível mais profundo, àquilo que o autor considera como a função transcendente de Jung.

À luz de uma curiosidade gnóstica, Armando Nascimento Rosa cria *Antígona Gelada*, uma reescrita do mito de Antígona, que pretende evidenciar a essência do arquétipo de Antígona, ao isolá-la dos demais elementos (espaciais, sociais, psicológicos, biográficos) presentes no texto de Sófocles, ressignificando o mito num novo enredo localizado no imaginário *sci-fi*<sup>10</sup> distópico do futuro.

*Antígona Gelada*, resultado do cruzamento da tragédia grega com o imaginário literário das distopias futuristas, provoca-nos, no espaço que muitos colocam como último reduto para a salvação humana, com a visão gnóstica de que a imperfeição nasceu com a própria origem do mundo e que o labor de “demiurgo” muito possivelmente virá a resistir à evolução social e tecnológica.

Em entrevista que nos deu, Rosa (2021) desvenda que o encenador João Mota<sup>11</sup>, em tom divertido, lhe confidenciou que, na sua opinião, todo o texto de *Antígona Gelada* parecia ter sido escrito especialmente para culminar nas réplicas da protagonista precedentes à sua morte. Eis um excerto de uma das falas finais de Antígona:

És um felizardo. Talvez vivas toda uma vida sem o descobrires. É um conhecimento que não te desejo. Perceber que a vida é uma experiência medíocre. Sentir que cada um de nós é o passatempo fútil de um deus louco, que se ri à nossa custa. E nós vamos mantendo a vida a todo o preço, programados pelos genes. Como se isto fosse o bem mais valioso do universo. Achas que o gado de matança gostaria de viver se tivesse consciência de que o estábulo onde fossa termina no matadouro?<sup>12</sup> (Rosa, 2008, p. 119)

Apesar do seu tom irónico, a observação do Encenador é reveladora de um fenómeno estrutural da obra de Rosa. Embora, em consonância com a essência da *Antígona* Sofocliana, o discurso da *Antígona* de Rosa dá particular destaque à natureza gnóstica da sua urgência pela morte. A construção ficcional do Autor evidencia simbolicamente em *Antígona* o “protesto ontológico perante aquilo que somos” (Rosa, 2021)<sup>13</sup>, considerando que espaço, tempo, relações e a própria história das personagens sejam uma construção ao serviço desta visão.

A concepção de espaço-tempo em *Antígona Gelada* afirma-se talvez como um dos pontos mais evidentes do estilo de reinterpretação simbólica no texto. A relocalização interplanetária de Tebas indica o mapeamento astrológico da natureza espiritual da protagonista. Por inerência arquetípica, Antígona é a personagem

<sup>10</sup> Diminutivo de *science-fiction* (ficção científica em Português) (Dictionary.com, 2012).

<sup>11</sup> Encenador da primeira montagem de *Antígona Gelada* (CENDREV – Centro Dramático de Évora, Teatro Garcia de Resende, Évora 2008).

<sup>12</sup> Excerto de fala de Antígona dirigida a Meteco (guarda ao serviço de Tebas 9).

<sup>13</sup> Citado na entrevista ao marcador de 02h03m31s.

que mais longe deseja estar da vida. Assim, dentro do sistema solar deveria habitar o mais afastado possível do Sol e na última paragem, antes do vácuo infinito do espaço sideral: o satélite Caronte que orbita em Plutão. Ao relocalizar a ação para este corpo celeste, o autor intencionalmente provoca uma leitura que deve ser feita à luz da semântica. Caronte (satélite) possui o mesmo nome que o barqueiro que transporta as almas para a última morada Hades/ Plutão.

Como se percebe, pela entrevista com o autor (Rosa, 2021), o espaço do texto está imediatamente ligado ao tempo, sendo o último uma consequência da proposta espacial. Nos dias em que vivemos, a humanidade apenas conseguiu chegar à Lua. Por isso, a conceção real de alguém habitar fora do planeta Terra apenas pode ser considerada no futuro.

Conceber ficção a partir do futuro não obriga ao nível de plausibilidade factual do presente ou do passado, contudo torna-se quase impossível criar ficção sobre o futuro sem, em algum nível, recorrer à influência do padrão estabelecido como ficção científica. Dos múltiplos *wormholes* ficcionais deste estilo, o que mais se pareceu adequar à natureza de Antígona é a distopia futurista presente em autores como Aldous Huxley<sup>14</sup>, Phillip K. Dick<sup>15</sup> ou Frank Herbert<sup>16</sup> pela estreita relação destas conceções ficcionais com a própria tragédia grega. Ao situá-las no futuro, as obras tratam fragilidades da condição humana que nos acompanham desde o início dos tempos, o mesmo chão mitológico das tragédias gregas na perspetiva de Mircea Eliade (1963).

Phillipp K. Dick, marco literário na criação de distopias futuristas e inspiração assumida pelo autor para *Antígona Gelada*, mostra-nos em *Do Andriods Dream About Eletric Sheep* o quão perverso pode ser o futuro, afetando-nos de forma inconsciente pela plausibilidade que problemas surgidos amanhã sejam provenientes de vícios de origem da condição humana.

Em Tebas 9, colónia de extração de gelo onde habita Antígona, a manipulação genética é uma realidade que se pode observar, tanto nos “instrumentos de guerra” que são os mutantes que habitam o satélite, como em clones (exemplo de Jocasta 2) que seguem a proposição dos andróides de K. Dick e em tudo se assemelham ao ser humano, podendo em matéria emocional ultrapassar os seus criadores<sup>17</sup>, sendo, no entanto, considerados como elementos inferiores da sociedade.

Após a sua morte, provocada na sequência do ataque nanotecnológico falhado contra Creonte, Polinices aparece em sonhos a Antígona, rogando para que possa renascer no ventre de sua irmã na forma de um clone. Este pedido acedido por Antígona, comparável às honras fúnebres na tragédia Sofocliana, despoleta toda

<sup>14</sup> Destacando-se a obra *Brave New World*.

<sup>15</sup> Destacando-se a obra *Do Andriods Dream About Eletric Sheep*.

<sup>16</sup> Destacando-se a obra *Dune*.

<sup>17</sup> Referência ao teste de Voight-Kampff, da obra de K. Dick (2010) em que alguns dos andróides são difíceis de distinguir em matéria emocional dos humanos, por revelarem grandes níveis de empatia.

a ação do texto, levando a protagonista a agir contra as ordens de seu tio<sup>18</sup>. Contudo, no processo para a clonagem, Antígona acaba por descobrir que o rasto de morte que assombra a sua linhagem não advém só de uma sucessão de infortúnios trágicos (como em *Antígona* de Sófocles), mas antes de um erro inscrito no sangue que lhe corre nas veias.

Antígona, do encontro com Crisipo (e posterior confirmação por Tirésias), descobre que é bisneta de Esfinge, uma cobaia de uma irresponsável manipulação genética, no intuito de criar o soldado ideal. O resultado físico desta manipulação encontra-se visível em Crisipo, cujo corpo evoluiu progressivamente para uma aberração mutante e sua mente num campo de batalha permanente com a loucura. Édipo, então filho de Crisipo por inerência, havia sentido sintomas de manifestação mutante tendo-se exilado no coma gelado da sua hibernação. Com Polinices, diz Rosa que, apesar de menos claro que os precedentes, tudo indica que o arrojo no atentado<sup>19</sup> que cometeu contra Creonte consistisse num suicídio. Pela sucessão geracional de genes mutantes, tal como o sucedido em Édipo, é possível que Polinices tenha corrido para a sua morte no mesmo impulso que seu pai para o exílio. É possível que a eminência de uma transmutação genética os tivesse levado a considerar a sua existência amaldiçoada.

Não era só Creonte que ele (Polinices) queria matar. Era também o seu próprio corpo de mutante, que ele sentia já a transformar-se. Polinices correu para a morte e pediu-me para nascer outra vez. (Rosa, 2008, p. 101)

Se, por um lado, o pedido de clonagem de seu irmão deve ser atendido, em *Antígona* também emerge a gnose da sua condição fisiológica. Das análises clínicas a seu corpo, a protagonista descobre que, para além da sua eminente transfiguração física e psíquica, é também incompatível com a criação de vida. Existe a possibilidade, citada por Tirésias, de reverter todas estas manifestações, inclusive a sua infertilidade, através de um processo moroso. Contudo, Antígona tem uma urgência desmedida em todo o processo, não concebendo esperar mais um segundo. Tal acontece porque percebe que a reprodução de um clone idêntico a seu irmão não o trará de volta: “ela percebe que a vida não se resume à sua expressão fisiológica do seu genoma” (Rosa, 2021)<sup>20</sup>. A única forma de estar verdadeiramente com seu irmão é correr para a morte pois a sua maldição é a própria existência. Assim, decide o seguinte:

Mas ele (Polinices) não precisa de renascer. Sou eu. Ele já se libertou do corpo de mutante. Eu ainda não” [...] “Vou ter com Polinices, eu sei que ele está à minha espera [...]. Cansei-me de viver em Caronte. E não há outros lugares que me seduzam na prisão da vida. (Rosa, 2008, pp. 101-102)

<sup>18</sup> Em *Antígona Gelada*, as ordens de Creonte referem a proibição de clonagem de Polinices, devido ao ato “terrorista” que cometeu.

<sup>19</sup> Segundo o texto, Polinices leva a cabo o atentado num evento público em que Creonte se encontra rodeado de guardas e Etéocles, seu irmão, que serve de “escudo humano” para o seu tio.

<sup>20</sup> Citado na entrevista ao marcador de 01h57m39s.



Apesar de, em vários aspetos, a peça de Rosa ser muito diversa da de Sófocles, o mesmo desfecho indica-nos a profunda correspondência dos textos com a natureza mítica de Antígona. Mesmo alterando grande parte dos dados das personagens gregas, ao respeitar a natureza do arquétipo, seria inevitável que não acabássemos no mesmo fim, o fim para o qual o próprio nome da protagonista aponta. O protesto da personagem não se dirige apenas às injustas leis de um tirano, à organização social, ao sistema ou a qualquer razão que encontremos numa análise *Hílica* ou *Psíquica* (Miller, 2010). Para Rosa, analisar o mito na sua essência é analisá-lo à luz do gnosticismo. Antígona contesta não só estes erros, mas todas as insuficiências da humanidade, consumando, no seu ato sacrificial, o derradeiro manifesto gnóstico:

Imagina no passado pessoas com os nossos nomes que vivessem dramas idênticos aos nossos, mas a memória delas perdeu-se e por isso repetimos os seus erros. E mesmo se nos lembrássemos, talvez tudo acontecesse de novo e diferente outra vez. A vida é escrava do tempo como os nossos pulmões são escravos do gerador de ar de Tebas 9. (Rosa, 2008, p. 35)

## Referências bibliográficas

- Andujar, R., & Nikoloutsos, K. (2017). Sophocles' Antigone. In C. Morais, L. Hardwick, & M. F. Silva (Eds.), *Portrayals of Antigone in Portugal, 20th and 21st Century Rewritings of Antigone Myth* (pp. 13-26). Leiden: Brill.
- Bloom, H. (1996). *Omens of millennium: the gnosis of angels, dreams, and resurrection*. New York: Riverhead Books.
- Dick, P. K. (2010). *Do Androids Dream About Electric Sheep?*. London: Gollancz.
- Eliade, M. (1963). *Myth and Reality*. New York: Harper & Row.
- Gillett, G., & Hankey, R. (2014). Sophocles' Antigone and the complexities of suicide. *Hektoen International*, 6(4).
- Jebb, S. (1900). *Sophocles: The Plays and Fragments, with critical notes, commentary, and translation in English Prose*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Liddell, H. G., & Scott, R. (1940). *A Greek-English Lexicon*. Oxford: Clarendon Press.
- Miller, R. (2010). Who is She? Mary Magdalene and Gnosis. In A. N. Rosa, *Mary Of Magdala - A Gnostic Fable* (pp. 159-174). New Orleans: Spring Journal Books.
- Rosa, A. N. (2006). *The Untold Story: A ghostly mythodrama in one act. Foreword by Susan Rowland, with essays by Christine Downing and Marvin Carlson*. New Orleans: Spring Journal Books.
- Rosa, A. N. (2008). *Antígona Gelada*. Coimbra: Fluir Perene.
- Rosa, A. N. (20 de Janeiro de 2021). Visão Gnóstica do Universo Dramatúrgico de Armando Nascimento Rosa (Entrevista; T. A. Ferreira, Entrevistador).
- Smith, N. (18 de julho de 2018). *The Gnosticism of Harold Bloom – Or What Does The Daemon Know*. Nathan Smith Books . <https://www.nathansmithbooks.com/blog/2018/7/18/the-gnosticism-of-harold-bloom-or-what-does-the-daemon-know>

## Resumo

O presente estudo pretende observar os pontos de conexão entre as obras *Antígona* de Sófocles e *Antígona Gelada* de Armando Nascimento Rosa à luz de uma compreensão gnóstica do mito. Esta análise é suportada na entrevista realizada a este último autor (janeiro de 2021) e no estudo de obras de tragédia grega, de ficção científica e do gnosticismo.

Verificando-se que a peça teatral *Antígona Gelada* parte da mesma natureza arquetípica da *Antígona* de Sófocles, analisa-se a primeira enquanto recepção dramática do mito sofocliano à luz de um gnosticismo radical, elencado por Harold Bloom nas várias obras suas dedicadas a este tema. Conclui-se que a influência gnóstica de *Antígona Gelada* revela, no arquétipo da protagonista, um discurso ontológico perante as insuficiências da condição humana. Este, apesar de enunciar um desvio às leituras materialistas feitas ao mito de Antígona no período moderno, faz Antígona confrontar a *polis* com um alternativo conceptual de empatia não inscrita nos aparelhos ideológicos de um estado democrático, não deixando, por esta razão, de ser um discurso político.

## Abstract

The present study aims to observe the points of connection between Sophocles' *Antigone* and Armando Nascimento Rosa's *Antígona Gelada* in light of a Gnostic understanding of the myth. This analysis is supported by an interview conducted with the latter author (January 2021) and by the study of works on Greek tragedy, science fiction, and Gnosticism.

Noting that the play *Antígona Gelada* stems from the same archetypal nature as Sophocles' *Antigone*, the first is analyzed as a dramatic reception of the Sophoclean myth in the light of a radical Gnosticism, as outlined by Harold Bloom in his various works on the subject.

It is concluded that the Gnostic influence in *Antígona Gelada* reveals, through the protagonist's archetype, an ontological discourse on the inadequacies of the human condition. Despite indicating a departure from the materialist interpretations of the Antigone myth in the modern period, this influence makes Antigone confront the polis with an alternative concept of empathy, one not inscribed in the ideological apparatuses of a democratic state, thus maintaining a political discourse.

# A Nova Antígona de Hermínia Silva: paródia sociopolítica (1946 e 1976)<sup>1</sup>

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:

<sup>1</sup> 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”<sup>2</sup>.

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 PIDE<sup>3</sup>. 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

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

<sup>3</sup> 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”<sup>4</sup>.

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<sup>a</sup>, 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 Monteiro<sup>5</sup>

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!”.

<sup>4</sup> Disponível em *Diário popular*, 21 de agosto de 1946.

<sup>5</sup> 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 exemplo<sup>6</sup>.

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,<sup>7</sup> 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

<sup>6</sup> 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.

<sup>7</sup> 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”<sup>8</sup>. 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

<sup>8</sup> 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.<sup>a</sup> Divisão?”, numa clara alusão à 5.<sup>a</sup> 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](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.

## Antígona na escola. Personagens femininas da antiguidade no teatro didático de Ana Cristina Oliveira

Antigone at school. Female characters from antiquity in Ana Cristina Oliveira's didactic theatre

Adriana F. Nogueira

Universidade do Algarve/ CECH (UC)/ CIAC (UALg)

anogueir@ualg.pt/ anogueir@gmail.com

ORCID: 0000-0002-5709-6870

**Palavras-chave:** *Antígona*, teatro escolar, Ana Cristina Oliveira, Tapete Mágico, Recepção da Antiguidade, mulheres na Antiguidade.

**Keywords:** *Antigone*, school theater, Ana Cristina Oliveira, Tapete Mágico, Classical Reception, Women in Antiquity.

### 1. Introdução

#### 1.1. O teatro e a filosofia

Ana Cristina Oliveira<sup>1</sup> será uma desconhecida para a maioria das pessoas. No entanto, o projeto que tem vindo a desenvolver com os seus alunos, há quase 30 anos, no grupo de teatro escolar Tapete Mágico, recebeu recentemente maior visibilidade, devido à peça jornalística apresentada na RTP, no programa “Outras

<sup>1</sup> Ana Cristina Nabais de Oliveira nasceu em Lisboa em 1963. Licenciou-se em Filosofia na Universidade Nova de Lisboa, em 1987. Em 2004, recebeu o grau de Mestre em Educação Artística – Variante Teatro e Educação, pela Universidade do Algarve. Empenhada no associativismo, em 1995 foi sócia fundadora da Ideias do Levante – Associação Cultural de Lagoa, cuja direção assumiu entre 1999 e 2001. Em 2010, fundou, com António Gambóias, o grupo de teatro Dois-MaisUm, para o qual já assinou diversas encenações. Desde 2020, é Presidente da Direção da Associação Cultural Música XXI (Faro), que organiza, entre outras atividades, o Festival Internacional de Órgão do Algarve. No âmbito do apoio editorial e criação dramatúrgica, colaborou, durante sete anos, com a ACTA – A Companhia de Teatro do Algarve (companhia profissional, dirigida por Luís Vicente). Ana C. Oliveira tem várias formações em teatro e dança e, para além da sua dissertação de mestrado, é autora de muitos outros trabalhos, dos quais destaco os livros *Meio Século de Teatro no Algarve*, *Segredos do Levante* e *15 anos a voar nas emoções*.

Histórias”,<sup>2</sup> ultrapassando, assim, as fronteiras locais (Agrupamento de Escolas Pinheiro e Rosa, em Faro) e da sua região, o Algarve.

Há muitos anos que Ana C. Oliveira reflete sobre o seu processo de ensino da disciplina de Filosofia através do teatro. Em 2004, escreveu uma dissertação de mestrado intitulada *Construção de uma didáctica da Filosofia mediante uma estética teatral: uma estratégia com vista à Educação para a Cidadania*. O estudo veio na sequência da sua experiência com o Tapete Mágico, que criou no ano letivo 1995-1996, mas o seu interesse por teatro e educação não parou por aí: entre 2007 e 2013, dirigiu os Cursos Profissionais de Artes do Espetáculo da Escola Secundária Pinheiro e Rosa, onde lecionou as disciplinas técnicas de Interpretação, Movimento e Dramaturgia. E o Tapete Mágico continua até hoje, tendo, neste contexto, Ana C. Oliveira escrito e encenado mais de 50 trabalhos.

A atividade desenvolvida, iniciada nas aulas de Filosofia, mas continuada nos diversos grupos de teatro, fundamenta-se na sua convicção de que “tanto a Expressão Dramática, como a Filosofia, são disciplinas e campos de saber que, na sua essência, formam o indivíduo para a cidadania” (Oliveira, 2004, p. 30). A educação para a cidadania continuou a ser o ponto de partida, como a própria afirma:

Todas as produções foram suportadas por uma intenção pedagógica e de educação para a cidadania, tendo os textos sido criados em concomitância com os programas curriculares de disciplinas tão variadas como a Matemática (*Flatland*), a Física (*Galileu e os Tombos que a Terra Deu*), a Filosofia (*A Hora do Bug*) a Antropologia (*A Menina da Lua Nova*) ou a História (*Auto da Muy Formosa Madalena*). (Oliveira, 2011, p. 9)

Apesar de os programas de Filosofia para o Ensino Secundário terem vindo a ser alterados ao longo do tempo,<sup>3</sup> de acordo com tendências de abordagem que retratam a sua época, as questões que dizem respeito ao ser humano e aos valores têm permanecido no seu escopo, o que vai possibilitando aos docentes continuarem a escolher personagens da antiguidade para a discussão destes tópicos, como é o caso de Ana C. Oliveira. Numa entrevista<sup>4</sup> que lhe fiz a 2 de abril de 2024, confessa que, quando começou no teatro para adolescentes,<sup>5</sup> foi com o intuito de ensinar filosofia de uma forma diferente. Desde cedo apaixonada pelos clássicos, uma das temáticas que mais a seduzia no programa de Filosofia dos anos 90 do séc. XX (nos inícios da sua prática docente), chamava-se “Do Mito ao

<sup>2</sup> No programa “Outras Histórias”, Episódio 10, de 17 julho de 2024: [https://www.rtp.pt/play/p12821/e783785/outras-historias?fbclid=IwY2xjawEn6eZleHRuA2FlbQlXMQABHeZzPOLUhz7eVMJrKJ3WTFNAOHm142bN32ETAqj0Je1xdu4\\_VOcrOhJjsw\\_aem\\_S4dIsLyUB9jnChmT4WwMxA](https://www.rtp.pt/play/p12821/e783785/outras-historias?fbclid=IwY2xjawEn6eZleHRuA2FlbQlXMQABHeZzPOLUhz7eVMJrKJ3WTFNAOHm142bN32ETAqj0Je1xdu4_VOcrOhJjsw_aem_S4dIsLyUB9jnChmT4WwMxA)

<sup>3</sup> Destaco a tese de doutoramento de Luísa Nogueira, de 2008, apresentada à Universidade de Lisboa, para a primeira metade do século XX, mais concretamente da “primeira Reforma do Ensino Secundário em 1905 e a última Reforma do Ensino Liceal do Estado Novo, em 1947/48” (do Resumo); destaco ainda o relatório realizado no âmbito do Mestrado em Ensino de Filosofia, de Tatiana Tato Lima (Universidade do Porto, 2021), onde se apresenta um estudo comparativo dos programas de filosofia ao longo das várias reformas.

<sup>4</sup> Sempre que não houver indicação em contrário, as citações de Ana C. Oliveira são desta entrevista.

<sup>5</sup> Pessoas entre os 10 e os 19 anos, segundo a Organização Mundial de Saúde [https://www.who.int/health-topics/adolescent-health#tab=tab\\_1](https://www.who.int/health-topics/adolescent-health#tab=tab_1)

Logos”. Foi a meio dessa época que fundou o grupo Tapete Mágico, que se tornou num espaço de criação, onde Ana C. Oliveira encena peças escritas por si, com a colaboração dos alunos,<sup>6</sup> ou adapta obras existentes. Os participantes são todos voluntários, que se inscrevem anualmente e podem permanecer enquanto estiverem no ensino obrigatório, inclusive vindos de outras escolas. Houve alturas em que ainda pensou que outros adultos pudessem integrar aquele coletivo, para além de si própria e de António Gambóias (os dois adultos e professores, atualmente ambos coordenadores do grupo),<sup>7</sup> mas tem sido renitente a aceitar essa participação, visto o Tapete Mágico ser, essencialmente, um clube de crianças e adolescentes, onde a presença de funcionários, professores ou até pais (que os houve a querer entrar) poderia ser um entrave, criando constrangimentos e dificultando que os alunos considerassem aquele um espaço para se manifestarem abertamente sobre as várias questões que os afligem. Os jovens sentem que aquele é um espaço de libertação, protegido, onde podem falar do que querem e o que é ali falado, ali permanece.

No âmbito da temática “Do Mito ao Logos”, lecionava-se os filósofos pré-socráticos, como Tales de Mileto, Anaximandro, Empédocles. Quando um dia Ana C. Oliveira perguntou aos alunos que temas gostariam de tratar e eles responderam “o problema da droga”, diz que ficou a pensar como poderia trabalhar esta temática. “Então lembrei-me” – conta – “das permanentes lutas que existem dentro de nós, que podem ser provocadas por nós próprios, mas pensei, dramaticamente, porque não pôr o Amor e a Discórdia a lutarem pela vida de um jovem? Era um casal jovem, que às vezes estava muito bem, na vez seguinte já estava a discutir, porque os opostos estavam em luta permanente”. Diz Ana C. Oliveira: “Tive, assim, uma visão de Empédocles e das lutas do amor e da discórdia, e foi aí que comecei a minha investida nesta aventura do teatro, com uma peça chamada *Andanças e Errâncias do Amor e da Discórdia*, em que toda a ação humana era fruto da guerra entre estas duas forças opostas, o amor e a discórdia”. Ana C. Oliveira ia escrevendo, a partir do tema inicial que os alunos tinham proposto, e os jovens iam apreciando e dando a sua opinião.

<sup>6</sup> Em 2021, na peça *Passageiros do Tempo*, este diálogo revela a prática de criação conjunta:

Joana – Olhem, desculpem lá, mas isto já não está a fazer sentido.

Rita – O que é que não está a fazer sentido?

Joana – Isto. Este texto, isto está uma autêntica trapalhada.

Alexandra – Tu é que tens de procurar o sentido fora dos clássicos.

Joana – Os clássicos têm tudo!

Jorge – Tudo morto...

Maria – Já parece uma aula de Filosofia!

Rita – Mas quem é que teve a brilhante ideia de sermos nós a fazer o texto?! (...)

Rita – Mas como é que se sai daqui? Quem é que continua o texto?

Alexandra – Não contem comigo!

Edgar – Não te esqueças que fomos nós que exigimos escrever o texto.

<sup>7</sup> António Gambóias, licenciado em Filosofia (disciplina que também lecionou), além de ator e encenador, atualmente é professor da disciplina de Teatro, um opção curricular que a Escola Secundária Pinheiro e Rosa oferece ao 12.º ano.

Depois, quando o programa de Filosofia mudou e esses conteúdos explicitamente ligados à antiguidade desapareceram, Ana C. Oliveira afirma que, sempre que tem oportunidade, os inclui nas aulas, cingindo-se, no entanto, a três obras: *A República*, de Platão; *Rei Édipo* e *Antígona*, de Sófocles. Especialmente quando a matéria incide sobre o determinismo e o livre-arbítrio, a história do Édipo aparece como exemplo de alguém que foi um joguete de um destino que não terá podido escolher; quando trata a Ética e as razões que podemos dar para as prioridades que escolhemos para a nossa vida, escolhe a *Antígona*. Diz: “Falo sempre na história da Antígona, porque, aliás, é um conflito que talvez nunca possa ser resolvido. Mesmo em Direito se fala da Antígona, e eu chamo a atenção para aquilo que lá está inserido naquela tragédia belíssima, que é o conflito entre a tradição e as leis criadas pelos homens”.

## 2. Antígonas e outras mulheres

Uma das questões que levantei para este trabalho foi a de analisar de que modo personagens da antiguidade, como Antígona – mas não só –, fazem sentido para os adolescentes e podem servir como ponto de partida para reflexões sobre a sua realidade, assim como sensibilizar para o mundo que nos rodeia.

A primeira vez em que aquela personagem surgiu no Tapete Mágico foi em 2003, em *Do trágico e do sublime*, texto onde reuniu as peças *Os amores de D. Perlimplim com Belisa em seu jardim*, de Federico Garcia Lorca, com várias versões da tragédia grega homónima.<sup>8</sup>

No programa do espetáculo,<sup>9</sup> Ana C. Oliveira escreve uma “Nota introdutória” que reflete o propósito da escolha destes textos:

A vida é feita de cruzamentos, labirintos de sentidos, de emoções. É feita de escolhas, decisões. É perante o confronto catártico de duas obras maiores da dramaturgia universal, *Os amores de D. Perlimplim com Belisa em seu jardim*, de Lorca e da tragédia *Antígona*, de Sófocles que se pretende apelar para o livre-arbítrio do ser humano, enquanto personagem que se distingue da tragédia, porque criador do seu próprio destino.

Neste espectáculo cruzam-se dois textos que abordam a ética numa perspetiva muito particular e que, tal como na vida, se cruzam aqui ou ali, fazendo, ou não, os sentidos que cada um tem necessidade de dar. A partir dos exemplos de Antígona e de Perlimplim apontados no espectáculo, assim cada um escolha o seu.

Em 2004, Ana C. Oliveira produziu um espetáculo que apresentou fora da escola,<sup>10</sup> com base no texto de Eduarda Dionísio *Antes que a Noite Venha*, monólogos poéticos para quatro mulheres – Julieta, Antígona, Inês de Castro e Medeia –, aproveitando o facto de, naquele ano, não ter havido rapazes a inscreverem-se

<sup>8</sup> *Antígona*, de Sófocles; *Antigone*, de Jean Anouilh (1944); *Perdição. Exercício sobre Antígona*, de Hélia Correia (1991).

<sup>9</sup> Texto enviado pela autora por correio eletrónico.

<sup>10</sup> No Teatro Lethes: <https://teatrolethes.com/about/>



no grupo de teatro. Três alunas fizeram as três primeiras personagens, tendo sido a professora a representar a princesa da Cólquida. Na entrevista, Ana C. Oliveira revela que decidiu não dar este papel a nenhuma das jovens: “Só entrei no *Antes que a Noite venha*, da Eduarda Dionísio, em que fazia de Medeia, por uma razão muito simples: porque eu achava que o papel de Medeia era tão odioso que não tive coragem de o dar a ninguém (...) foi um pouco para me punir, por ter escolhido aquele texto: eu fico com a Medeia, porque não vou dar isto a uma adolescente”. Por isso, a Medeia não é uma personagem (nem este texto específico) que costuma trabalhar, porque “É um texto demasiado doloroso e, eles, apesar de serem adolescentes e estarem a crescer, não entendem o que aquela dor pode originar”.

Nesse mesmo ano, Ana C. Oliveira encenou mais duas Antígonas: uma, enquanto docente de um curso de formação de atores, onde os doze formandos criaram soluções dramatúrgicas para a tragédia de Antígona, a que chamou *Fragmentos de Antígona*; outra, uma *Antígona*, com a ACTA – A Companhia de Teatro do Algarve, encenada por Luís Vicente,<sup>11</sup> para a qual Ana C. Oliveira fez a dramaturgia e entrou como atriz, no papel de Jocasta.<sup>12</sup>

## 2.1. O Curso Profissional de Artes do Espetáculo e Interpretação da Escola Secundária Pinheiro e Rosa

Em maio de 2009, Ana C. Oliveira escreveu *De que falamos quando falamos de Amor? – Exercício dramatúrgico*,<sup>13</sup> onde encenou “encontros trágicos de casais que ficaram na história por terem tido uma história de amor que acabou mal”. As cenas são alternadas com sete interlúdios em que Sócrates e Diótima vão falando de amor, tendo por base *O Banquete*, de Platão. As primeiras três cenas dizem respeito a pares da antiguidade e o “3.º Interlúdio”, o único interpretado por um Coro, marca o início de outros pares famosos.<sup>14</sup>

### 2.1.1. Cena I – Cassandra e Corifeu

A primeira história não remete para um par, mas para um trio: Cassandra, Agamémnon e Apolo. Cassandra surge num diálogo com o Corifeu, baseado na tragédia *Agamémnon*, de Ésquilo. A frase com que termina o *sketch* resume aquilo

<sup>11</sup> Ator, encenador, diretor artístico da ACTA. Para percurso na Televisão e Cinema, cf. <https://www.imdb.com/name/nm0895912/>. Ver mais em [https://pt.wikipedia.org/wiki/Lu%C3%ADs\\_Vicente](https://pt.wikipedia.org/wiki/Lu%C3%ADs_Vicente).

<sup>12</sup> Esta peça teve uma apresentação dirigida aos participantes do IV Colóquio da Associação Portuguesa de Estudos Clássicos, *Otium et Negotium: As Antíteses na Antiguidade*, realizado na Universidade do Algarve, de 6 a 9 de outubro de 2004. Como se trata de uma companhia profissional, não entra no espectro deste trabalho.

<sup>13</sup> Apresentado na escola, a 26 de junho de 2009. O título replica o do livro de contos de Raymond Carver, de 1981, *De Que Falamos Quando Falamos de Amor (What We Talk About When We Talk About Love)*. O acrescento do ponto de interrogação indicia a perspetiva filosófica da pergunta constante.

<sup>14</sup> A saber: Lear e Cordélia; Romeu e Julieta; Hamlet e Ofélia; Salomé e João Baptista. Não tratarei delas, por saírem do escopo deste trabalho.

a que os alunos e a professora deram destaque: a fragilidade da vida e a incerteza da felicidade. Diz o corifeu<sup>15</sup>: “Ah... o destino humano! A felicidade é apenas um ligeiro esboço. Vem a desgraça e basta passar com uma esponja húmida para lhe apagar os traços. É essa fragilidade que eu lamento”.<sup>16</sup>

O amor apresentado poderá não ser, de facto amor: para Agamémnon, Cassandra é uma escrava, um despojo de guerra; para o deus Apolo, uma sacerdotisa que lhe resistiu e mereceu ser castigada.

Poderíamos ver aqui um exemplo de amores doentios, tóxicos e, mesmo, agressivos, uma realidade que se tem vindo a agravar entre os mais jovens. A banalização da violência no namoro leva a que haja vítimas que desconsideram a agressividade dos seguintes comportamentos: “controlo”, “violência psicológica”, “perseguição”, “violência sexual”, “violência através das redes sociais” e “violência física”, segundo dados do Estudo Nacional sobre Violência no Namoro da UMAR (União de Mulheres Alternativa e Resposta, ONG), *Violência no Namoro em Portugal: Vitimação e Conceções Juvenis – 2024* (financiado pela Secretaria de Estado para a Igualdade e Migrações), no qual participaram jovens do 7º ano ao 12º ano de escolaridade. Do total da amostra (n=4188), entre os que “indicaram já ter tido ou ter uma relação de namoro (n=3932), 63% (n=2477) reportou ter experienciado, pelo menos, um dos indicadores de vitimação questionados” (os comportamentos acima indicados). Perante os dados, este é, sem dúvida, um tema a ser abordado.

### 2.1.2. “Cena II – Antígona e Hémon”

O par seguinte é constituído por Antígona e Hémon. A tónica centrou-se no amor adiado e na falta de comunicação, quer da parte dos adultos, quer do próprio casal: “Mas vejo que comigo não conta ninguém. Começou o meu pai por não contar comigo ao condenar-te, Antígona, e nem sequer tu própria, quando te decidiste a tudo, e tão pouco agora”,<sup>17</sup> lamenta Hémon, nas palavras de María Zambrano, em *La Tumba de Antígona*. Na versão desta autora, os irmãos mortos, Etéocles e Polínicos, mantêm as divergências relativamente à herança de Édipo e pretendem impor regras ao casamento da irmã. Antígona relembra-lhes que a história do pai terminou: “Essa história acabou. Pelo menos essa sim”, ainda que na adaptação de Ana C. Oliveira esta frase surja como resposta a Hémon, quando este afirma: “Eles são só mortos que voltam para levar-te para junto dos mortos”.

O amor adiado entre os jovens é necessário para atingir objetivos ainda não cumpridos. Como escreve Marifé Santiago Bolaños, na “Introducción – *La tumba de Antígona*, alegato contra la barbarie” à edição de Zambrano:

<sup>15</sup> Esta frase, na peça de Ésquilo, é dita por Cassandra, nos vv. 1327-1330: “Ó condição humana! A felicidade, uma simples sombra basta para a alterar; quando se é infeliz, uma esponja húmida destrói de um golpe a pintura. E das duas mudanças esta última é a que me parece mais para lamentar”. Tradução de Manuel de Oliveira Pulquério.

<sup>16</sup> As citações das peças aqui referidas são das versões que a autora me facultou, via correio eletrónico.

<sup>17</sup> A versão portuguesa usada por Ana C. Oliveira foi cedida por Maria João Neves (professora universitária e investigadora do CESEM - Universidade Nova de Lisboa), que traduziu a peça para a ACTA.

También es posible rastrear en la biografía de María Zambrano este hecho, escrito sobre su propia piel de vencida en una contienda donde estaba en juego la democracia frente al totalitarismo, convirtiéndose la Guerra Civil española en un siniestro ensayo de la II Guerra Mundial, en la que se alcanzarían territorios de maldad inimaginables millones de seres humanos [...]. [R]econocemos a la ciudadana María Zambrano que, como Antígona, no se cansó de luchar contra la barbárie” (pp. 8-9).

Na sua versão, Ana C. Oliveira funde, nos seus dois protagonistas, falas de diversos intervenientes em momentos diferentes da peça de Zambrano (Hémon, Antígona, Desconhecido Segundo), de modo a deixar uma nota de esperança:

Hémon – Antígona, vem, ainda há tempo. Iremos ouvir-te mais claramente de longe, ainda que estejas submersa noutros assuntos. E essas palavras, que se aglomeram agora na tua garganta, sairão sem que o notes. Vem, vamos!

Antígona – Ah, sim, onde? Amor, amor, terra prometida.

### 2.1.3. “Cena III – Orestes e Electra”

O par seguinte representa o amor fraterno. Partindo do texto de Ésquilo, das *Coéforas*, Ana C. Oliveira reduz a peça ao que considerou essencial, sem outras intervenções além dos dois irmãos: Orestes reconhece a irmã, entre um cortejo fúnebre (adaptação do Prólogo). Electra, tal como no “1.º Episódio”, interroga-se sobre o que dizer e fazer sobre o túmulo do pai, invoca Hermes para que faça Orestes retornar. Orestes mostra-lhe os sinais de reconhecimento:

Electra – Como posso eu saber que tu, que assim falas, és Orestes?

Orestes – Olha para a madeixa e aproxima-a deste sítio de onde foi cortada. Esse cabelo que é tão parecido com o teu... Olha este vestido, obra das tuas mãos. Repara nas figuras de animais que o batente do teu tear lá desenhou. (Electra abraça-o) Contém-te. Não te deixes transportar de alegria.

No entanto, são aqui referidos sentimentos contrários pelos pais: ódio à mãe, que provocou sofrimentos aos filhos; amor ao pai, assassinado pela mulher, que os dois filhos pretendem vingar, com a morte:

Orestes – Não me há de atraiçoar o oráculo onipotente de Apolo! Foi ele que me ordenou que vingasse com mortais castigos os culpados da morte de nosso pai! Mas ainda que não acreditasse a vingança teria de executar-se.

Electra – Que o ultraje seja pago com o ultraje. Seja a morte paga com a morte. A todo o culpado a expiação.

Poder-se-ia, a propósito, discutir o conceito a que Carl G. Jung chamou de “complexo de Electra”, como resposta ao “complexo de Édipo” cunhado por S. Freud, para a análise psicanalítica de uma fase do desenvolvimento sexual da criança. Jung considerou que o termo “complexo de Édipo” não servia, visto que o ciúme pode ter um papel importante no relacionamento, não necessariamente de âmbito sexual, pois, no caso das raparigas,

the typical affection for the father develops, with a correspondingly jealous attitude toward the mother. We call this complex, the Electra-complex. As everybody knows, Electra took revenge on her mother for the murder of her husband, because that mother had robbed her of her father. Both phantasy-complexes develop with growing age, and reach a new stage after puberty, when the emancipation from the parents is more or less attained. (Jung, 1915, p. 69)

Um desenvolvimento saudável pressupõe que, na adolescência, os jovens tenham estas questões resolvidas. Assim, o trabalho sobre este excerto a que os alunos tiveram acesso (pressupondo que não leram a peça de Ésquilo, na sua complexidade, mas que foi contextualizado) poderia facilitar uma reflexão que ultrapassasse os tipos de amor, como recordado pelo “2.º Interlúdio” que antecedeu a cena, no qual Diotima alerta Sócrates:

Não teimes então em chamar feio ao que não é belo nem mau ao que não é bom; e o mesmo com respeito ao Amor: lá por teres livremente aceite que não possui beleza nem bondade, não julgues que deva ser feio ou mau. É apenas um intermediário entre ambos.<sup>18</sup>

Em dezembro de 2009, apresentou a dramaturgia para aquela que diz ter sido a sua *Antígona* preferida, para este curso. Como a disciplina de Interpretação tinha uma carga horária de 10h semanais, Ana C. Oliveira conseguiu trabalhar os textos com mais profundidade do que o tempo atribuído ao Tapete Mágico (2h semanais) lhe permitia, ou mesmo nas aulas (onde estas tragédias nem sequer tinham lugar). Para preparar essa peça, começou por dar a ler aos alunos Antígonas de vários autores: Sófocles, António Sérgio,<sup>19</sup> Jean Anouilh, Hélia Correia e Eduarda Dionísio.<sup>20</sup> Depois, em conjunto, fizeram uma dramaturgia, tendo em consideração o grande número de alunos e construíram um texto que cruzava as várias peças estudadas.

Em dezembro de 2012, como um dos trabalhos finais dos alunos deste curso, foi apresentada a peça *Almas em Cinzas*, uma recriação de *As Troianas*, de Eurípides, com a ação localizada nos anos do fascismo em Portugal. Ao contrário da tragédia de Eurípides, que termina com Hécuba e o Coro a lamentarem a extinção de Troia,<sup>21</sup> no final desta peça ressalta uma nota de esperança: mesmo destruindo as nossas aldeias – e as nossas pessoas –, diz Hécuba (isto é, a per-

<sup>18</sup> “Não teimes, portanto, em chamar feio ao que não é belo e vil ao que não é bom. O caso, precisamente, do Amor: lá por assentires espontaneamente que ele não possui beleza nem virtude, nada te obriga a pensar que ele seja feio ou vil: é apenas uma espécie de intermediário entre ambas as coisas”. Pl. *Symp.* 202b.

<sup>19</sup> Autor que, sobre Antígona, publicou duas peças: *Antígona: Drama em três atos* (1926) e *Pátio das Comédias, das Palestras e das Pregações: Jornada Sexta* (1953). Duas outras ficaram por publicar. Para mais, cf. Morais, 2020.

<sup>20</sup> *Antes que a Noite Venha* (1992).

<sup>21</sup> “Hécuba – Poeira como fumo alado que sobe ao céu, tornará invisível o meu lar. Coro – O nome desta terra desaparecerá. Em toda a parte, aqui como ali, tudo se foi, e já não existe Troia desventurada.” (Eur. *Tro.*, 1320-4).

sonagem Maria da Luz): “Nada consegue matar a alma de uma mulher. Elas hão de voltar e erguerão esta aldeia pedra sobre pedra!”<sup>22</sup>

Este curso profissional teve duas edições, cada uma de três anos (dois cursos contíguos de Artes do Espetáculo – Interpretação), o que permitiu a Ana C. Oliveira fazer aquilo a que chamou de “teatro clássico puro”. Com 200h curriculares anuais (num total de 530 nos três anos de duração), pôde ler e explorar com os alunos textos e temáticas de um modo mais aprofundado.

Em 2021, a celebrar os seus 25 anos em plena pandemia, o Tapete Mágico apresentou a peça *Passageiros do Sonho – Exercício dramaturgico sobre o poder*, com autoria e encenação de Ana C. Oliveira e António Gamboias, na qual é proposto um final alternativo para Antígona e Creonte. A cena é apresentada pelos Cicerones 1 e 2, que funcionam também como um Coro:

Cicerone 2 – Antígona é aquela rapariga magra que está ali sentada, lá ao fundo, e que não diz nada. [...] Pensa que vai morrer, que é nova e que bem gostaria de viver. [...] Chama-se Antígona e é preciso que desempenhe bem o seu papel até ao fim...

Cicerone 1 – E desde que chegámos, sente que se afasta a uma velocidade vertiginosa do sonho de ser só uma rapariga que conversa e ri com um rapaz.

Cicerone 2 – Sentiu que se afasta de todos nós que a olhamos, tranquilamente.

Cicerone 1 – De nós que não morreremos esta noite.

Cicerone 2 – Aquele homem que medita, é Creonte. [...] Entrega-se ao jogo difícil de conduzir a Pólis.

Cicerone 1 – Antes, no tempo de Édipo, quando ele era apenas a primeira personagem da corte, gostava de música, de belas pinturas e de longas visitas aos antiquários.

Cicerone 2 – Mas Édipo e os seus filhos morreram.

Cicerone 1 – Creonte deixou os seus livros, os seus objetos de arte, arregaçou as mangas e ocupou o lugar.

Cicerone 2 – Algumas vezes, pela noite, sente-se cansado e pergunta a si próprio se não é vã a tarefa de conduzir a cidade.

O diálogo entre ambos é uma súplica do que conhecemos da versão de Sófocles e termina do modo espetável:

Antígona – Não vejo de que me envergonhe em ter prestado honras fúnebres a alguém que nasceu do mesmo ventre materno...

Creonte – Ah! Nunca! Nunca um inimigo me será querido, mesmo após a sua morte.

Antígona – Eu não nasci para odiar, mas sim para amar!

Creonte – Desce, pois, à sepultura!... Visto que queres amar, ama aos que lá encontras! Enquanto eu vivo for, nenhuma mulher me dará ordens!

<sup>22</sup> Não vou tratar desta peça, dado que já foi alvo de um trabalho apresentado no CLASTEA IV, Clássicos en escena ayer y hoy (Universidade de Santiago de Compostela, 2018).



Fig. 1 – Antígona e Creonte, em *Passageiros do Sonho*. Foto cedida por Ana C. Oliveira.

Na cena seguinte, as duas atrizes que atuavam como Antígona e Creonte e os restantes atores comentam o que tinha acabado de ser representado:

Edgar – Que horror, para quê tanta intransigência?

Maria – Porque se não fosse trágico, não ficaria na história.

Jorge – Então como é que poderíamos mudar estes comportamentos?

Edgar – Tirar alguma da sede de poder ao Creonte? (Tira a capa ao Creonte e veste-lhe um colete)

Maria – Talvez Antígona não devesse ser tão obstinada.

Alexandra – Mas afinal, Creonte tem medo de quê?

Jorge – De perder o poder, de deixar de ser respeitado.

Joana (Antígona) – Claro, o erro de todos os ambiciosos!

Edgar – E de que tem medo Antígona?

Rita (Creonte) – De ceder ao poder!

Maria – E se Antígona tivesse algum medo, poderia ficar mais razoável. E menos obstinada.

Joana (Antígona) – Mas sem deixar de lutar pelas suas crenças. (Junta um pormenor cinzento)

Edgar – Vamos ver se a história se transformava?

Jorge – Não nos podemos esquecer que Antígona era a sobrinha de Creonte...

Joana (Antígona) – E ia casar com o seu filho.

Alexandra – Vamos ver, então.

Tendo acordado a proposta de um final diferente, as atrizes retomam as personagens e o diálogo muda:

Antígona – Visto que já me tens presa, que mais queres tu, para além de minha morte?

Creonte – Poderei perdoar-te, se assim o mereceres.

Antígona – E por que razão o farias? Não tens medo de que os teus súbditos te desprezem?

Creonte – Os cidadãos honram um soberano que reconhece quando erra. Essa é também a sua força. Reconhecerei que errei. Não deveria ter negado as honras fúnebres ao teu irmão.

Antígona – Grande é o homem que reconhece o seu erro. Em ti corre o sangue misericordioso da minha mãe.

Creonte – E eu revejo em ti a sua coragem. Vai para junto do meu filho. A cidade não precisa de mais mortes. Precisa de vida.

Antígona – Eu não nasci para odiar, mas sim para amar!

Creonte – Vamos, celebremos as tuas bodas com o meu filho Hémon!

Cena VI

Edgar – Oh... era tão simples... Bastava controlar o medo que o Rei tinha de não ser respeitado...

Alexandra – O medo que transforma os reis em tiranos!

Jorge – E retirar à Antígona a obsessão de ser perfeita.

Joana – Sim, perigosamente obsessiva. Nem a sua paixão por Hémon a salvava...

Maria – E onde ficava a tragédia?

Joana (Antígona) – Não tinha de haver tragédia.

Rita (Creonte) – Hoje o público precisa de perceber que os grandes dirigentes são também homens que sabem perdoar.

## 2.2. Num registo de comédia

Ana C. Oliveira escreveu e encenou algumas comédias, das quais selecionei as que tinham mulheres como protagonistas: *Lisístrata*, de Aristófanes, apresentada em 2008 no Teatro Lethes, no âmbito da disciplina Oficina de Expressão Dramática; e um pequeno *sketch* de duas páginas intitulado *Uma ardente saudade*, apresentado na Biblioteca Municipal de Faro, em 2015, cujas personagens são duas amigas: Calíope, a musa da poesia épica, e Perséfone, a rainha do mundo subterrâneo.

A escolha de *Lisístrata* para encenar aconteceu por Ana C. Oliveira considerar que os alunos mereciam “uma lufada de ar fresco”. Quando lhe perguntei como entenderam os adolescentes a questão central da peça de Aristófanes, esclareceu:

Na altura, estava-se num outro contexto político. Saddam Hussein ainda dominava a cena e eles facilmente transportaram aquilo para a realidade. E as guerras, infelizmente, tomam conta do nosso quotidiano. Assim, facilmente também transportaram e perceberam a dor daquelas mulheres, a dor de ficarem tanto tempo sem uma parte de si, sem os pais dos seus filhos, sem os amores das suas vidas que partem, muitas vezes, para guerras sem sentido, e perceberam o estratagema utilizado para mudar o curso dos acontecimentos.

*Uma ardente saudade* foi escrita com um nível de língua coloquial, com algum calão e gíria juvenil. Trata-se de um diálogo entre Calíope e Perséfone (carinhosamente tratada por Sef e ambas apresentadas como quase adolescentes), no qual abordam questões como as relações entre mães e filhas e a falta de comunicação entre elas. Perséfone revela que, afinal, o rapto foi uma farsa:

Perséfone – Estava tudo muito bem combinado com o *man* das profundezas. Eu fingia-me distraída e ele envolvia-me nos seus braços, levando-me para as profundezas dos infernos.

Calíope – E a tua mãe acreditou nessa história... de facto, as mães acreditam no que querem acreditar.

Perséfone – Porque é que ela me sufoca tanto? Ai, odeio a Primavera!

Perséfone explica como o mundo dos mortos é interessante e divertido, mas Calíope força a reflexão:

Calíope – Mas há assim tanto para fazer? Nunca te aborreces?

Perséfone – Nunca me aborreço porque está cheio de gente fantástica! Lá ao menos fala-se sobre a vida, sobre a morte, com conhecimento de causa. Altas conversas, nem te passa. Os filósofos estão lá todos caídos. Não é como aqui...

Calíope – Ah... obrigada!

Perséfone – Deixa-te disso! Sabes que toda esta natureza em ebulição me cansa! As florzinhas, os passarinhos... Que fastio! Oh, que saudades do meu *king*... As voltas que eu estaria agora a dar no labirinto!...

Calíope – E não tens saudades da tua mãe?

Perséfone – Depois da chantagem que ela me fez?! Se não me vens visitar de seis em seis meses, deixo a humanidade morrer à fome! Mas quem é que ela pensa que é?

Calíope – É só a cota mais influente por aqui...

Perséfone – E tu ainda a defendes? E o que é que eu sou nas mãos dela? Um fantoche? E o que eu quero? Não conta? Ela sempre achou o Hades um gajo estranho, com conversas estranhas, sobre gente morta, a dar para a depressão... mas porra, é a minha vida! O que é que ela tinha de andar a fazer negociatas com o meu pai? Ficámos sem alternativa! E as saudades que eu já tenho do meu *king*... e ainda nem passou um dia!

### 3. DoisMaisUm

Neste grupo de teatro que fundou com António Gambóias, Ana C. Oliveira convida outros atores e atrizes para contracenarem nas peças por eles criadas. Apesar de não ser teatro escolar, os convidados e as convidadas são jovens que se iniciaram no teatro pela mão dos dois professores-atores, no Tapete Mágico. Foi o caso das três peças que vou abordar sumariamente, *Alice deste lado do espelho*, *Regresso ao Branco* e *Ecos Refeitos*, porque a Antígona entra como personagem. Estas três peças têm ainda em comum a característica de terem sido criadas no âmbito do Programa DiVaM (Dinamização e Valorização dos Monumentos) da



Direção Regional de Cultura do Algarve,<sup>23</sup> que, a cada ano com um tema diferente, desafiava os agentes culturais da região a apresentarem os seus espetáculos no património classificado.

Em 2015, Ana C. Oliveira assinou *Alice deste lado do espelho (O milagre da Virgem Negra)*, estreado na Ermida de Nossa Senhora de Guadalupe<sup>24</sup>, a 25 de setembro daquele ano, com Catarina Silva no papel de Alice, e Henrique Prudêncio no de Leonardo.

Na nota introdutória, a autora escreve:

O espectáculo conta uma história de amor. E como todas as histórias de amor, por vezes uma das metades vai até ao fundo do inferno procurar a outra metade para a salvar. Esta é a história de Alice e Leonardo, dois jovens actores que percorrem os labirintos da loucura, salvos pelo exemplo da Virgem de Guadalupe: despojada e simples. Qual é a distância de uma atriz às personagens que interpreta? Esta foi a questão de base que despoletou a criação do texto que suporta este projecto. A dificuldade que muitos actores manifestam ao libertarem-se das suas personagens torna-se, por vezes, um fardo pesado difícil de gerir. [...] Este espectáculo é uma odisseia pela fuga que Alice faz através das heroínas trágicas que interpretou. Mas é sobretudo uma homenagem à tenacidade de um jovem apaixonado que segue a sua jovem esposa pelos labirintos da loucura, mergulhando com ela na Antígona, em Cassandra, em Ofélia, para a libertar, entregando-a a si própria: Alice deste lado da realidade.

Na entrevista, Ana C. Oliveira explica que não considera saudável uma atriz incorporar personagens na sua vida (neste caso, Cassandra, Antígona, Electra, Ofélia e Nina) e que

ela tinha de se libertar. Lá no texto, ela ficava com coisas das personagens: ficava com uma pulseira, ou com um anel, ficava com coisas que lhe lembrassem, porque foram muito fortes essas vivências. Então, o companheiro, que a seguia sempre até ao inferno da loucura, obrigou-a, no fundo, a despojar-se, e ela, por fim, oferece em sacrifício à Virgem Negra [de Guadalupe], os objetos que, simbolicamente, retira de si. Daí o nome da peça: *Alice deste lado do espelho*, isto é, ela teve de se olhar ao espelho e deixar de ver as personagens e ver apenas quem ela era.

Os textos referentes à antiguidade são os mesmos da peça de 2009, *De que falamos quando falamos de Amor?*, mas com observações metateatrais, como quando Alice, depois de encarnar Antígona, diz a Leonardo:

Alice – Amor! Estava a sonhar! Estava a sonhar contigo. Tu eras Hémon...  
Leonardo – E tu Antígona. Eu sei... Mas desta vez eu ia ter contigo à tua sepultura.

<sup>23</sup> Extinta, com as restantes direções regionais de cultura do país, a 31 de dezembro de 2023. Era um organismo desconcentrado do Ministério da Cultura que tutelava três monumentos nacionais: Fortaleza de Sagres, Ermida de Nossa Senhora de Guadalupe e Ruínas Romanas de Milreu. O PAACA – Programa de Apoio aos Agentes Culturais do Algarve incluía o DiVaM, que estava direcionado para propostas de programação específica para aqueles monumentos.

<sup>24</sup> Freguesia da Raposeira, Concelho de Vila do Bispo.

Alice – Ah! A versão da Maria Zambrano! Sempre gostei dessa visão. A Antígona no fim a sair da tumba purificada... (...)

Perto do final, Alice declara: “Com Sófocles não há esperança. Os heróis morrem mesmo fazendo actos valorosos.”

Cerca de um ano depois da sua estreia, o espetáculo foi apresentado a 9 de novembro de 2016, no Museu Municipal de Faro, a alunos universitários de 1.º ano (com idades de 17 e 18 anos), no âmbito da disciplina de Matrizes Culturais Europeias.<sup>25</sup> Pela proximidade das idades entre estes estudantes e os que fazem parte do Tapete Mágico, partilho três comentários que atestam como as temáticas que interessam aos jovens se mantêm, mesmo com a mudança do nível de ensino e com a aproximação de uma vida adulta: como lidar com as várias “personagens” que vamos criando na nossa vida, para lidar com situações diferentes; a necessidade de valorizar quem somos e não o que temos; a necessidade de nos afastarmos de toxicidades, seja no trabalho, seja na vida amorosa, de forma a aproveitarmos a vida.

Com esta peça, podemos melhor compreender as dificuldades reais do que é ser uma atriz ou um ator. Estes termos não se prendem apenas com uma profissão/hobbie de encenação. No nosso dia-a-dia também há situações que nos obrigam a modificar a nossa atitude, e, por vezes, é difícil voltarmos a sentirmo-nos como antes ou mesmo sermos como éramos. Pois, ao contrário da personagem principal, na nossa vida, os elementos misturam-se e nem sempre os sabemos identificar e retirar de modo a que a “personagem” saia (...). Concluindo, podemos afirmar que nas nossas vidas, tal como no teatro, temos e passamos por personagens, das quais temos dificuldade em libertarmo-nos, e que nos tornam um pouco loucas por vezes, outras vezes não, mas a nossa personalidade vai-se moldando com elas. (A.P.)<sup>26</sup>

Acho que esta peça nos dá também um grande ensinamento, que temos que dar valor àquilo que somos e não àquilo que possuímos. (APM)

Numa visão mais pessoal, não só achei que foi um bom enriquecimento do conhecimento para a disciplina, mas também achei que a peça carregava lições valiosas para o nosso dia a dia. Em primeiro lugar, a capacidade de nos conseguirmos distanciar de certas coisas que podem afetar a nossa vida. [...]. Na vida, temos de ser capazes de nos desligarmos da nossa carreira ou até mesmo de pessoas prejudiciais, ou podemos correr o risco de perder a nossa vida como a conhecemos, e pior, perdermo-nos a nós próprios. Em segundo lugar, o facto de nos conhecermos a nós próprios é essencial. Numa sociedade tão corrupta e ignorante como a nossa, é bom sabermos quem somos, não deixarmos que os outros ditem a nossa vida, e sabermos impor a nossa opinião mesmo que não concordem com ela. [...] Por outro lado, existe a ideia de valorizar e lutar pelo amor. [...] Nos nossos dias, o amor é algo banal e passageiro, uma forma de passar o tempo. [...] Finalmente, e não menos importante, o despojamento. Na nossa sociedade, dá-se uma tremenda

<sup>25</sup> Da licenciatura então denominada Línguas e Comunicação, da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade do Algarve.

<sup>26</sup> Apesar de os alunos terem autorizado a utilização dos seus trabalhos, identifiquei-os apenas pelas iniciais.

importância aos bens materiais, muitas vezes dominando também a nossa vida. Em muitos casos, é-se dada mais importância aos bens materiais do que às pessoas e às relações. Essa ganância é muitas vezes a ruína dessas pessoas. A solução para o problema de Alice foi abandonar tudo o que representava as personagens, e assim livrou-se da prisão em que se encontrava. Assim sendo, ganhou algo muito mais precioso, poder aproveitar a sua vida. E o mesmo se passa nos nossos dias. Se passarmos menos tempo preocupados com coisas, podíamos apreciar a beleza que nos rodeia, e morrer com uma vida realmente recheada de alegria. (I.A.)

Em 2017, DoisMaisUm apresenta *Regresso ao Branco* nas Ruínas Romanas de Milreu, em Faro. Nesta peça, cinco personagens femininas do mundo antigo assistem à miséria humana, falam entre si e com o Coro, e concluem que a solução é cumprir os ideais da civilização ocidental (como a justiça ou a sabedoria), regressando a uma pureza original. Mesmo sem todas serem nomeadas, subentende-se Perséfone, Eurídice, Antígona, Hipácia, Ifigénia. A peça (muito curta, de 4 páginas) apresenta novas interpretações sobre a morte precoce de cada uma delas e as relações com os homens.

Em 2023, Ana C. Oliveira escreve, com António Gambóias, *Ecos Refeitos*, espetáculo igualmente inserido no programa DiVaM, com apresentação única nas Ruínas Romanas de Milreu.

Partindo do mesmo texto apresentado pelo Tapete Mágico, em *Passageiros do Sonho* (de 2021, com Coro/Cicerones, Antígona e Creonte), Ana C. Oliveira adapta-o ao espaço específico das ruínas e ao tema que o DiVaM tinha proposto para aquele ano (“Patrimónios (des)confortáveis”). Intercalado com momentos musicais, a apresentação das personagens (antes, pelos Cicerones, que agora têm as falas agrupadas num Corifeu) e o diálogo entre Antígona e Creonte surgem entre a declamação de dois poemas (“Carta de Orfeu a Eurídice, de Nuno Júdice, e “Nem menos, nem mais”, de Mahmoud Darwish). Para a intervenção final, entra em cena uma personagem mais madura (interpretada pela própria Ana C. Oliveira) que condensa o propósito da peça, o de dar resposta às diferenças que causam tantos conflitos: “Já não sou Antígona, nem Ifigénia, nem Eurídice... E sou todas elas, aqui e agora. [...] Olhem bem para elas... falam tantas línguas... tocam-nos com tantos sentimentos... dizem-nos tanto... se as soubermos escutar.”

#### 4. Conclusão

Várias são as personagens da antiguidade com as quais os adolescentes conseguem criar conexões e que permitem aos professores promover reflexões – e atitudes – sobre o mundo contemporâneo, como se pôde verificar no caso em estudo. Um dos objetivos da criação do Tapete Mágico foi o de, e cito, “Mais do que ensinar técnicas de representação, o importante é levar os alunos a descobrirem-se enquanto cidadãos conscientes e críticos. Por isso, o trabalho de improviso perante situações socialmente desconfortáveis, é muitas vezes crucial para a tomada de consciência de algumas injustiças sociais.” (Oliveira, 2011, p. 14).

Ficou evidente como as personagens da antiguidade proporcionam momentos de reflexão sobre temas que preocupam os adolescentes. Ana C. Oliveira explica que o grupo promove que cada um se interroge como e onde, hoje, veem

a Antígona, a Cassandra, etc. A partir dessas análises, em grupo ou individualmente, constroem as personagens a partir de si próprios: eu, como Hémon, eu como Antígona, etc. É pois, através das emoções que estas personagens ainda provocam, que temas que os preocupam (tanto alunos como professores) podem ser abordados, tais como:

- violência no namoro ou o isolamento social – Cassandra, aquela em que ninguém acredita, que se sente sozinha e abandonada; Perséfone, que foi raptada;
- mães e filhas, pais e filhos – o exemplo da comédia com Perséfone, que parte do mito para recriar uma outra forma de relacionamento entre mãe e filha; ou na relação entre Hémon e Creonte (onde o filho confronta o pai e posiciona-se contra as suas atitudes);
- sexualidade: todas elas, mas pode-se destacar o potencial de Lisístrata, Eurídice e Perséfone;
- relações entre irmãos – pode ser explorada a de Antígona com Ismena ou de Eletra com Orestes.
- amores infelizes – Antígona e Hémon; Eurídice e Orfeu;
- o poder intransigente – Creonte.

Os alunos têm a noção do funcionamento do poder político e consciência do papel das mulheres numa mudança. Naquela que Ana C. Oliveira considera a sua *Antígona* favorita, como atrás referido,<sup>27</sup> quando Antígona discute com Ismena sobre a lei injusta de Creonte, afirma: “A lei foi escrita por um homem. Pode ser apagada por uma mulher”.

Numa época em que muitos jovens se sentem perdidos, que não têm um futuro seguro, em que aumenta o número dos que afirmam que não querem vir a ter filhos,<sup>28</sup> os textos da antiguidade e as suas diversas versões contemporâneas proporcionam pontos de reflexão, de questionamento (no caso em estudo, percebe-se uma intenção moralizante – mas não moralista –, confirmada pela autora), projetando um porvir que não está necessariamente perdido. Pela nossa ação individual e em grupo, o amanhã pode ser mudado, principalmente pelos mais jovens.

## Referências bibliográficas

- Azevedo, M. T. S. (1991) *Platão. O Banquete* (Introdução, tradução e notas). Lisboa: Edições 70.
- Estudo Nacional sobre Violência no Namoro 2024. Disponível em: [https://www.cig.gov.pt/wp-content/uploads/2024/02/INFO\\_ARTHEMIS\\_UMAR\\_2024\\_v002\\_compressed.pdf](https://www.cig.gov.pt/wp-content/uploads/2024/02/INFO_ARTHEMIS_UMAR_2024_v002_compressed.pdf)
- Jung, C. G. (1915). *The Theory of Psychoanalysis*. New York: Nervous and Mental Disease Publishing Co.
- Lima, T. T. (2021). *Programas de Filosofia e Conceção de Filosofia no Ensino Secundário em Portugal*. Dissertação de Mestrado em Ensino de Filosofia no Ensino Secundário. Porto: Universidade do Porto

<sup>27</sup> Dramaturgia que fez para o Curso Profissional de Artes do Espectáculo, em 2006.

<sup>28</sup> Um estudo da OCDE revela que a insegurança criada por fatores como a crise climática ou o custo de vida são razões para os jovens adultos não quererem ou adiarem ter filhos. Cf. *Society at a Glance 2024*.

- Morais, C. (2020) *António Sérgio. Antígona(s). Quatro variações sobre um mito* (Edição crítica, estudo e notas). Lisboa: Âncora Editora.
- Nogueira, L. M. (2008). *A filosofia no espaço escolar*. Tese de Doutoramento em Filosofia – Ensino da Filosofia. Lisboa: Universidade de Lisboa.
- Oliveira, A. C. (2004). *Construção de uma didáctica da Filosofia mediante uma estética teatral: uma estratégia com vista à Educação para a Cidadania*. Dissertação de Mestrado em Educação Artística – Variante Teatro e Educação. Faro: Universidade do Algarve.
- Oliveira, A. C. (2011). *15 anos a voar nas emoções*. Faro: Escola Secundária Pinheiro e Rosa.
- Pulquério, M. O. (1998). *Ésquilo. Oresteia*. Introdução, tradução do grego e notas. Lisboa: Edições 70.
- Santiago Bolaños, M. (2019). Introducción. *La tumba de Antígona, alegato contra la barbárie*. In Zambrano, M., 2023, *La tumba de Antígona* (pp. 9-18). Madrid: Alianza Editorial.
- Society at a Glance 2024: OECD Social Indicators. Disponível em [https://www.oecd.org/en/publications/2024/06/society-at-a-glance-2024\\_08001b73.html](https://www.oecd.org/en/publications/2024/06/society-at-a-glance-2024_08001b73.html)

## Resumo

Neste artigo, procuro responder a algumas perguntas que me foram suscitadas pelo trabalho que Ana Cristina Oliveira (professora de Filosofia, dramaturga, encenadora e atriz) tem vindo a desenvolver no grupo de teatro escolar, por si fundado, Tapete Mágico, no que respeita à escolha das personagens femininas da antiguidade nas peças que escreve para – e com – os alunos. Pretendo perceber qual a receção que a antiguidade tem entre os mais jovens, como se podem relacionar as temáticas de peças de trágicos gregos com as preocupações da juventude atual; e qual a atualidade dessas questões e que outras interrogações levantam.

## Abstract

In this paper, I aim to answer some questions that were raised by the work of Ana Cristina Oliveira, a philosophy teacher, playwright, director, and actress, in the school theater group she founded, Tapete Mágico (Magic Carpet), particularly regarding her choice of female characters from antiquity in the plays she writes for – and with – the students. I intend to understand how antiquity is received by young people, how the themes of Greek tragedians' plays can relate to the concerns of today's youth, and the relevance of these issues and the new questions they raise<sup>29</sup>.

<sup>29</sup> Este estudo foi financiado com Fundos Nacionais através da FCT - Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projeto UIDB/00196/2025 e UIDP/00196/2025.



## Antígona en el aire

### *Antígona in the air*

Carmen Morenilla Talens<sup>1</sup>

Universitat de València

Carmen.morenilla@uv.es

ORCID: 0000-0002-2570-1095

**Palabras clave:** Antígona, emisiones radiofónicas, Anouilh, Espriu, Cocteau.  
**Keywords:** Antigone, radio broadcasts, Anouilh, Espriu, Cocteau.

### 1. La radio y el teatro

A lo largo del siglo XX la radio fue entrando en las casas. Primero solo en las asociaciones de radioyentes, que se reunían en estaciones radiofónicas para escuchar los programas, que se anunciaban en los periódicos, como se anunciaban las películas de los cines y las obras de teatro de los escenarios.<sup>2</sup>

A medida que se amplió el público y llegó a todos los hogares, se fue programando para ese público amplio en el marco de la propaganda cultural del régimen franquista, para las mujeres que se quedaban en casa realizando labores domésticas o trabajo “telemático” (trabajo en casa para fábricas que no las contrataba ni pagaba cargas sociales), para los trabajadores de talleres y fábricas, etc.

Junto a radionovelas también se intentó introducir obras literarias que pudieran pasar la dura censura.<sup>3</sup> Se crearon cuadros artísticos, *actores de voz* como ahora decimos. En este contexto quiero recordar a Isabel Tortajada, una buena amiga desgraciadamente ya desaparecida (2016), que fue la primera voz femenina de Radio Nacional de España en la emisora de Valencia. Josep Lluís Sirera le dedicó un volumen homenaje (2015) en el que hace repaso de su activi-

<sup>1</sup> Carmen Morenilla es miembro del Centro de Estudios Clásicos e Humanísticos de la Universidad de Coimbra.

<sup>2</sup> Debo reconocer mi deuda con el trabajo de Carmen González, en cuyo proyecto de investigación sobre el teatro en las ondas participé; González, 2023.

<sup>3</sup> Para una visión general de la censura franquista en la radio, con interesantes ejemplos, Nieto González, 2009.

dad y su relevancia e incidencia en el teatro valenciano y en el que muestra hasta qué punto fue pionera en el radioteatro y en el teatro de aficionados y la intensa actividad que desarrolló.<sup>4</sup> Tortajada, que estudió para contable mercantil, por necesidades económicas aceptó un puesto de trabajo como locutora en la radio, donde pronto pasó a formar parte del emergente cuadro de voces y, de allí, pasó a combinar el trabajo en la radio con el escenario de *La Casa de los Obreros*, hoy teatro *Talía*, donde desde mediados de los cincuenta y hasta los ochenta, hacía dos sesiones todos los domingos, primero solo como actriz, después también como directora. En este teatro de aficionados, que en realidad tenían más tablas que los profesionales, se representó todo tipo de obras, desde los clásicos europeos y grecolatinos a los autores coetáneos.

En ese contexto de uso de la radio con fines culturales, Mantilla justifica en 1930 la necesidad de radiar teatro clásico grecolatino:

Es un teatro para todos. Por ser para todos ... nadie se arriesga a ponerla en escena, sin que circunstancia alguna justifique tan absurda excepción. Su alejamiento de las tablas y de los escenarios le ha situado en un plano de novedad y originalidad que contribuye a subrayar sus inmensos valores tradicionales.

La antena sensible de Unión Radio ha recogido esta necesidad cultural, y a partir del 9 de octubre, ofrecerá a sus oyentes, en forma periódica, las principales obras del teatro antiguo, griego y romano, creando una especie de ciclo escénico de extraordinario valor cultural y artístico.<sup>5</sup>

Se empezó ese ciclo con la programación de la *Medea* de Eurípides, una tragedia entendida como la representación de los excesos de una mujer excesiva en sus pasiones. Después de radiar la obra *Edipo* de José María Pemán, que pudo pasar con facilidad la censura por el sesgo franquista de la obra y la vinculación del autor con el régimen, Antonio Calderón<sup>6</sup> programa la trilogía de los Labdácidas para iniciar la década de los años 60 con *Edipo Rey*, *Edipo en Colono* y *Antígona* de Sófocles. Apuesta Calderón por Rosa Alavedra para la preparación del libreto que el Cuadro de actores de la Sociedad Española de Radiodifusión en Radio Madrid dramatizará en *Esenciales Teatro del aire* del año 1961.<sup>7</sup> Esta

<sup>4</sup> Este fue uno de los últimos estudios del gran especialista en teatro y también dramaturgo Josep Lluís Sirera, desgraciada y tempranamente fallecido poco después de la presentación de este libro.

<sup>5</sup> Reproducido por González, 2023, p 73. Fernando Gutiérrez-Mantilla y Merendón (1903-1964) fue un reconocido cinéfilo, de orientación comunista, que, entre otras muchas actividades, colaboró con los Servicios de Cine de la Subsecretaría de Propaganda de la República, por lo que tuvo que exilarse tras la Guerra Civil.

<sup>6</sup> Calderón de adolescente se integró en el mundo de la radio, que fue su profesión durante toda la vida (1915-2006). Fue guionista, realizador y autor de programas radiofónicos, la mayoría de ellos en la Unión Radio y Cadena SER. Finalizada la Guerra Civil impulsó el espacio *Teatro del Aire* (1942), en el que se interpretaban obras de teatro clásico y a través del cual se forjó el mítico cuadro de actores de Radio Madrid. Su labor fue muy meritoria en el ámbito cultural.

<sup>7</sup> Con montaje musical de Rafael Trabuqueli y la participación de los más importantes intérpretes del Cuadro bajo la dirección del actor y director Luis Durán.



apuesta y la elección de la traducción que realizara Alavedra es un guiño a los intelectuales represaliados.

Rosa Alavedra i Segurañas fue hermana del periodista y escritor Joan, de amplia trayectoria literaria y política<sup>8</sup>, tradujo del francés y del alemán ya en 1929;<sup>9</sup> tras la guerra continuó esta labor traduciendo obras de entretenimiento. No sabemos el momento en el que realizó la adaptación de *Edipo Rey* para la radio, pero, a la vista de la publicación de traducciones de obras por encargo, cabe pensar que también esta lo fue y que se hizo en 1961.

No deja de sorprender que fuera elegida Rosa Alavedra, una persona de la que no cabe esperar afección al régimen. De la comparación de su traducción con las de Sófocles que pudo utilizar, se desprende que se sirvió de la de Carles Riba, publicada en 1959, una obra señera en la literatura en lengua catalana,<sup>10</sup> un intelectual catalán también represaliado.

## 2. Antígona / Antígona

Tras la emisión de *Edipo Rey* y *Edipo en Colono*<sup>11</sup> se paralizó la programación de obras clásicas griegas. Las emisoras se dedicaron a otro repertorio en el que el teatro antiguo no tenía cabida. Quizá se debiera a que algún censor se dio cuenta de la intencionada adaptación de los textos que había propiciado Calderón; o simplemente se tratara del modo de representar las obras: las anteriores duraron más de dos horas cada una, cuando la recomendación era de una hora de emisión. Puede que esta duración excesiva, que contrasta con la de otros programas, más accesibles para el público amplio, fuera el argumento definitivo.

Esta ausencia de las ondas del teatro clásico en traducción más o menos fiel de un autor griego perduró, siguiendo el ejemplo consciente o no de otros países con regímenes autoritarios. Recordemos que Joannis Metaxas, el general griego que dio el golpe de Estado en 1936 y se mantuvo en el poder hasta 1941, prohibió varias obras clásicas griegas, entre ellas *Antígona*, de la que se argumentó que incitaba al desorden. Esa prohibición se reiteró durante la Junta Militar (1967-1974).

En el caso de España, la primera tragedia *Antígona* que se emitió radiofónicamente, en 1968, no fue la de Sófocles: no lo hubiera permitido la censura. Fue la de Jean Anouilh, estrenada en París el 4 de febrero de 1944 durante la ocupación alemana y publicada en 1946 en la editorial parisina *La Table Ronde*. Obra que provocó reacciones contrarias en el estreno y con posterioridad.

No pretendemos aquí ocuparnos de la obra de Anouilh en sí misma ni en relación con el referente, esto es, con la de Sófocles, pues a ello se han dedicado

<sup>8</sup> Joan (1896-1981) fue secretario del President de la Generalitat Catalana de 1931-1934, tuvo que exiliarse en Prada al acabar la guerra.

<sup>9</sup> Cf. Real Mercadal, 2003, 1251, n.º referencia 27.

<sup>10</sup> Pòrtulas, 1996.

<sup>11</sup> Disponibles en <<https://www.podiumpodcast.com/podcasts/teatros-del-aire-podium-os/>>.

muchos e interesantes estudios,<sup>12</sup> entre otras razones porque *Antígona* es probablemente su obra de mayor repercusión; de la relevancia literaria de la labor de Anouilh dice la concesión del *Grand Prix du théâtre* de la Academia francesa en 1980 y el de la Sociedad de autores y compositores dramáticos en 1981.

Por esa razón lo que queremos aquí es plantearnos las razones por las que se representa esta recreación y no la obra original, la tragedia griega. Debemos, sin embargo, referirnos brevemente a lo que quiere transmitir, en especial a la caracterización de los dos personajes protagonistas, Antígona y Creonte, para poder entender por qué se estrenó en los escenarios españoles tan pronto y por qué pudo realizarse una representación radiofónica en 1968, cómo, pues, pasó el duro filtro de la censura.

En general, las obras de Anouilh están impregnadas de un gran pesimismo. El tema en que insiste su teatro es la oposición irreductible entre la juventud intransigente, que busca mantener la pureza, y la sociedad hipócrita que acepta el compromiso, que se degrada para poder vivir en esa sociedad. En Anouilh se impone la sociedad.

En *Antígona* la joven no acepta componendas, busca la pureza absoluta, razón por la cual no tiene lugar en este mundo y se mantiene inflexible cuando el gobernante se esfuerza por salvarla. Esta joven puede provocar simpatía, incluso ternura porque puede verse en ella la ignorancia de la juventud; pero también antipatía, incluso rencor, porque los demás han tenido que aceptar, se han comprometido en mayor o menor medida y no aceptan de buen grado que una muchacha les plantee otras posibilidades de acción, que les fuerce a avergonzarse de sus decisiones. ¿Quién es ella para echarles en cara lo que han hecho, de grado o no, para salvarse a sí mismos y a sus familias?

El gobernante, en cambio, suscita comprensión, incluso una pizca de lástima: ha asumido el poder en un momento difícil, con mayor o menor entusiasmo; se dispone a gobernar y debe evitar nuevos enfrentamientos cuando se encuentra con lo que cree una conspiración. Al ver que no hay intenciones políticas ni un grupo organizado, sino solo una joven, su sobrina, con unas ideas ingenuas, intenta salvarla, pero topa con la intransigencia de la joven.

Unos protagonistas caracterizados de este modo, que provocan sentimientos confrontados cada uno de ellos, podían ser bien acogidos por un régimen totalitario emergente que veía traidores y eventuales conspiradores en todas partes y que no dudaba en aplicar la pena capital con mano dura.

La *Antígona* de Sófocles, en cambio, no podía ser aceptada en ese contexto: en ella el gobernante de modo evidente va más allá de lo que debe en justicia y acaba pagándolo, puesto que la tragedia termina con un Creonte totalmente abatido, destrozado y solo.

Es comprensible, dentro de la lógica de la Dictadura, que la *Antígona* que lleva a escena la compañía de Cayetano Luca de Tena en 1945 sea la *Antígona* “de Sófocles, en versión de Pemán”. No vamos a comentar la “versión” de Pemán,

<sup>12</sup> Entre los numerosos estudios queremos destacar por su utilidad en este contexto el de Gil, 1962, 157-190; Saravia, 2015, 59-75; Bañuls & Crespo, 2008, pp. 202-207.

que se esfuerza en atribuir sus obras a los tragediógrafos griegos, en las que, supuestamente, él solo había introducido algunos elementos modernizadores para hacerlas más comprensible. Recordemos, además, la estrecha relación de Pemán con la Dictadura.

Algo similar sucede en el caso de la *Antígona* que se representa el 7 de junio de 1951 en el Teatro Romea de Barcelona: es “de Sófocles, adaptación de Guillem Colom”. Se trata en realidad de una obra nueva de este reconocido autor mallorquín, *Antígona. Poema dramàtic*, que publica en 1935<sup>13</sup>, aunque hubiera podido hacer una traducción, puesto que había estudiado lenguas clásicas.<sup>14</sup> Señala Rosselló:

Dos anys més tard (1953), és representada a Mallorca per Núria Espert. Tot i l'origen classic, Colom dona a aquesta història un to romàntic, amb una visió cristiana i noucentista. Així, la violència de la tragèdia final és atenuada, ja que l'autor fa que Antígona mori a causa dels sofriments i no se suïcidi.

Esta representación es el debut de la gran actriz Núria Espert. La obra, de tono romántico y conservador, influirá mucho en la de Espriu, de la que hablaremos.

### 3. Antígona de Anouilh

La tragedia que aquí nos interesa, la *Antígona* de Jean Anouilh, gozó de un gran aprecio en esos primeros años del franquismo. Se estrenó en 1947 en el Teatro Español de Madrid con Aurora Bautista como Antígona, dirección de Luís González Robles, en traducción de Julio Gómez de la Serna. En la crítica que le dedicó Joaquín Calvo-Sotelo<sup>15</sup>, tras mostrar un no muy sutil rechazo a las adaptaciones modernas de obras clásicas (no en vano él no realizó ninguna) y después de referirse a la estructura y composición de la obra, que, en su opinión, es inferior a otras del autor, basa el éxito de la representación en la calidad de los actores. Si un escritor moralizante y profundamente cristiano como Calvo-Sotelo considera un acierto esta elección para la segunda representación de una obra en el Teatro de Cámara de Madrid, en un año tan cercano al final de la Guerra Civil como 1947, hay que atribuirlo al carácter también moralizante de Anouilh.<sup>16</sup>

Posteriormente, en 1951 se vuelve a representar esta obra con la misma traducción, en el Teatro Infanta Beatriz en el marco del VII Concurso provincial de la Obra Sindical de Educación y Descanso. Educación y Descanso fue una orga-

<sup>13</sup> Editorial Barcino, Barcelona.

<sup>14</sup> Rosselló Bover, 1996, p. 273. Para un estudio de esta obra, vide Bañuls & Crespo 2008, y Bañuls & Morenilla, 2008.

<sup>15</sup> Joaquín Calvo Sotelo (1905-1993) fue un prolífico y afamado escritor que, en teatro, se dedicó especialmente a la comedia. En sus obras hay siempre una intención moralizante de tinte conservador, muy cristiano, censurando la hipocresía de la nueva burguesía. La crítica ha sido consultada en <https://www.cervantesvirtual.com/obras/autor/calvo-sotelo-joaquin-1905-1993-12251?orden=TITULO&limit=10&q=Ant%C3%ADgona>

<sup>16</sup> Como muestra del carácter moralizante de Calvo-Sotelo sirva su gran éxito a escala internacional *La muralla*, de 1954, la obra más representada hasta ese momento en España, en la que trata el tema de los vencedores y los vencidos.

nización falangista, creada a imitación de la italiana fascista, dedicada a educar convenientemente a los trabajadores (denominados “productores”) durante el poco ocio del que disponían, que estuvo activa entre 1939 y 1977.<sup>17</sup>

El autor de la nota que se publicó en Teatro Pueblo, tras hacer referencia al estreno por Aurora Bautista, señala: “Resulta inexplicable que, dadas las calidades que reúne, tanto por su intriga como por su lenguaje poético, haya tardado tanto tiempo en reponerse”. Termina citando a los actores y restante personal para los cuales “tuvo el público nutridos aplausos”. La obra fue precedida por una presentación del traductor, al modo de las representaciones radiofónicas.

Esta se enmarca, pues, en los concursos impulsados por Educación y Descanso con la finalidad que se indica en el reglamento de los *Cuadros Artísticos* de esta organización falangista:

La organización de las actividades de teatro de Educación y Descanso tenderá siempre a ejercer un gran influjo cultural, educativo y social sobre las masas trabajadoras y deberán fomentarse muy especialmente los espectáculos al aire libre y las representaciones religiosas, falleras y otras de gran raigambre.<sup>18</sup>

Las obras, obviamente, eran seleccionadas por la Jefatura Provincial para asegurar que “no tengan matiz político, moral o social contrario a las instituciones y estilo de nuestro Movimiento”.<sup>19</sup> El tono conservador y cristiano de la obra de Colom y la interpretación particular de la obra de Anouilh son la causa de que puedan ser representadas, de que puedan pasar la censura, en detrimento de la tragedia original.

La misma finalidad de entretenimiento dentro de un orden tenían los *Festivales de España*, en cuyo marco se empezó a representar de modo regular en el Teatre Grec de Barcelona desde 1954. En la primera edición se programaron una *Medea* con una emergente Núria Espert, la obra que definitivamente la lanzó a la fama, y la *Antígona* de Anouilh con Aurora Bautista, que ya se había convertido en la gran actriz del cine histórico franquista desde su *Locura de amor* (1948) o *Agustina de Aragón* (1950).

De nuevo en 1958 elige la compañía Albar iniciar su andadura como profesional, el 7 de junio, en el Teatro Recoletos de Madrid, con la *Antígona* de Anouilh, en este caso en traducción de Jaime Vigo y protagonizada por María Fernanda D’Ocón, dirigida por Mario Antolín. De ella señaló Elías Gómez Picazo el 9 de junio del mismo año:

Tuvimos ocasión de elogiar esta excelente tragedia del gran autor francés cuando la misma compañía la ofreció en sesión de cámara en enero de 1956. [...] Como dice el autor de la versión española, [...] predomina en ella el valor de la palabra, de

<sup>17</sup> Originalmente se llamó “Alegría y Descanso” evocando la organización nazi “Kraft durch Freude”; López Gallegos, 2004, p. 220.

<sup>18</sup> Art.º 24 y 31 de la Orden de servicio nº 1/43 del Departamento de Cultura y Arte de la Obra Sindical Educación y Descanso, 1 de marzo de 1946. Véase López Gallegos 2004: 227.

<sup>19</sup> Art.º 1 de la Orden de servicio nº 1/43 del Departamento de Cultura y Arte de la Obra Sindical Educación y Descanso, 1 de marzo de 1946.

una gran belleza formal y cargada de profundos pensamientos. Estos son, en gran parte, demoledores, puesto que entrañan una gran dosis de escepticismo respecto a la validez de las actitudes heroicas, pero también demuestran, como dijimos en otra ocasión, que, si bien Anouilh no cree en nada, siente al menos una gran piedad por el hombre. Es patética la soledad del Rey, abatido por la desgracia que sus propias decisiones provocaron, condenado a cumplir su destino hasta el fin.<sup>20</sup>

Esta imagen del buen Rey, sacrificado, que asume la dura labor de gobernar tras una guerra fratricida, es la que se potencia y se valora en estas versiones.

El mismo año, en el Festival de España en Madrid, la compañía Pequeño Teatro de Miguel Narros, recién llegado de formarse en París, representa Calde-rón, Lope de Vega, Marivaux y *Antígona* de Anouilh, también en la traducción de Vigo y con Julieta Serrano en el papel de Antígona. De ella indica J. Castellano “De memorable podemos considerar, sin el menor empacho, la representación que esta compañía hizo de *Antígona*, de Anouilh.” Y acaba afirmando: “Impresio-nante fue el silencio con que el público escuchó la obra, y entusiástica la ovación con que, merecidamente, fue premiada.”<sup>21</sup>

Era, pues, esperable que en 1960 por fin se publicara la traducción de la obra de Anouilh de Jaime Vigo en la Imprenta del Sindicato Español Universitario (organización estudiantil nacionalsindicalista vinculada a Falange Española),<sup>22</sup> una edición privada y gratuita, obviamente con el sello de la Censura de Teatro, entre otras razones porque ya había pasado esa censura en las ocasiones anteriores en las que se representó. La edición va precedida de la muy pertinente introducción del Catedrático de Historia de las Ideas y las Formas Políticas Luis Díez del Corral, procurador en Cortes,<sup>23</sup> en la que se hace una encendida apolo-gía de Creonte en tanto que el buen tirano, fiel servidor de la razón de Estado.

Sirvan estas representaciones que hemos indicado como muestra de la excele-nente acogida que tuvo esta *Antígona*, lo que explica que, en lugar de la original de Sófocles, sea ella la que la Cadena SER (Radio Madrid) programe en adaptación y dirección de Jaime Jaimes en el marco de un ciclo de teatro contemporáneo francés financiado por la Embajada de Francia, con la compañía de actores de Radio Madrid.<sup>24</sup> Pero Jaimes no tomó como base de su adaptación la traducción de Vigo, que tan buena acogida había tenido, sino la de Aurora Bernárdez, que

<sup>20</sup> [https://www.teatro.es/++resource++plonetheme.teatro.images/multimedia/prensa/hem/madrid/1958/00000073.tif\\_pdf.pdf](https://www.teatro.es/++resource++plonetheme.teatro.images/multimedia/prensa/hem/madrid/1958/00000073.tif_pdf.pdf)

<sup>21</sup> *La Estafeta Literaria* 148, 4 de octubre de 1958.

<sup>22</sup> Crespo Massieu, 2000, pp. 7-30, estudia las recreaciones de Antígona desde una perspectiva feminista. file:///Users/carmenmorenillatalens/Downloads/102382-Texto%20del%20art%C3%ADculo-153610-1-10-20081006.pdf

<sup>23</sup> Luis Díez del Corral y Pedruzo (1911-1998) fue un jurista, escritor y politólogo español. Catedrá-tico en la Universidad Complutense de Madrid, académico de la Historia, fue procurador en las Cortes franquistas entre 1943 y 1949.

<sup>24</sup> Protagonizada por Juana Ginzo y Fernando Dicenta en los papeles de sobrina y tío, con un Teó-filo Martínez que asumió –como se había decidido hacer en las dramatizaciones de Edipo– el papel del coro.

ya era conocida como una de las grandes traductoras argentinas,<sup>25</sup> en particular la reedición de 1960. Aunque se apunta que la elección de esta versión estuvo influida por el hecho de que ambos eran argentinos, Jaimes y Bermúdez, sin duda la diferencia en lo que hace a la orientación política de los traductores debió jugar un papel relevante.

La grabación que se conserva y la colación con la traducción de Bernárdez nos permite identificar el proceso de adaptación radiofónica que debía ocupar solo una hora de emisión. Esta emisión incluía la introducción del dramaturgo,<sup>26</sup> supliendo las introducciones de autoría diversa que se habían hecho en otras obras. Para evitar sobrepasar el tiempo Jaimes fue saltando párrafos y páginas, acortando diálogos, etc. Sin embargo, introdujo una larga interpolación de diez minutos (22'-32')<sup>27</sup> en un momento crucial, en el *agón* entre los protagonistas. Esa interpolación nos puede ayudar a conocer el trasfondo de esta emisión. Van en la línea de esta manifestación de Creón:

No discuto si tuve razón o no al dar mi orden desde el punto de vista humano, pero mi política lo exigía y lo hice. Ahora no puedo volverme atrás, ni contigo siguiera. Antígona, tú vales más que esa inmolación absurda a la que te empeñas como el que se lanza a un precipicio. (25')

Siguen cambios o interpolaciones menores salvo el hecho de acabar la obra con una intervención de la heroína, obviando el suicidio. Esas interpolaciones insisten en la necesidad del régimen franquista de justificar que no se puede modificar las penas capitales por muy dolorosas que puedan ser.

Pero no solo se representó en la radio versiones distintas del original griego, también en *rtve*, en este caso siguiendo más fielmente el texto de Anouilh, el 2 de febrero de 1978.<sup>28</sup> Esta representación se enmarca en el conjunto de obras de autores clásicos grecolatinos y clásicos europeos que se programaron en el ciclo *Estudio 1*, de la 1.ª cadena.<sup>29</sup>

En el momento de la emisión ha fallecido ya el Dictador, pero se viven aún tiempos muy convulsos: cabe recordar que un año antes se había producido la llamada “matanza de Atocha”, un atentado terrorista de extrema derecha que asesinó a cinco abogados laboristas del PCE y del sindicato CC.OO. (ambos aún ilegales) y dejó a cuatro gravemente heridos.<sup>30</sup> Atentado que provocó una serie más de manifestaciones de izquierda, huelgas y, por la otra parte, nuevos asesinatos.

<sup>25</sup> Aurora Bernárdez (Buenos Aires 1920-2014), junto con su esposo, Julio Cortázar, fue una de las grandes personalidades intelectuales argentinas del siglo XX. La editorial argentina Losada publicó la traducción en 1956.

<sup>26</sup> Cumplió el papel de narrador Agustín Ibáñez, que hizo también el de mensajero.

<sup>27</sup> Aparece recogido y comentado este añadido por González, 2023, pp. 99-117, concentrados en las páginas 103-106 y en la página 110.

<sup>28</sup> <https://www.rtve.es/play/videos/estudio-1/antigona/4417353/> En el reparto, Teresa Rabal, Pablo Sanz, Luisa Sala, Jaime Blanch, Ivonne Sentis, Antonio Medina, Antonia Arias, Alberto Martínez y Arturo López.

<sup>29</sup> También en *Teatro de siempre*, de la 2.ª cadena.

<sup>30</sup> La noche del 24 de enero de 1977. La que fue alcaldesa de Madrid entre 2015 y 2019, Manuela Carmela, se salvó porque cedió su despacho a un colega.

#### 4. Antígona de Espriu

La Gran Cadena de emisoras de Cataluña y Mallorca en el marco de su Gran Radioteatro, junto con otras radios locales de la Sociedad Española Radiodifusión, emitió el 27 de febrero de 1967 la tragedia *Antígona* de Salvador Espriu en versión del guionista radiofónico y autor teatral Ventura Porta Rosés (1917-1983), con prólogo de Pablo Vila Sanjuán y dirección de Armando Blanch.

La segunda edición de esta obra de Espriu se publicó en 1969, pero en las representaciones que se realizaron entre la composición primera y la segunda se fueron introduciendo cambios en esa redacción. Cabía esperar que los más significativos aparecieran en esta representación radiofónica que se produce tan cerca de la segunda edición. Pero no es así, como tampoco lo es en el caso de la emisión que se realiza el 7 de octubre de 1979, en este caso diez años después de la segunda edición. Esta segunda emisión se realizó en Radio4, *Teatre*. En ambas podemos escuchar frases muy significativas de la primera edición, la de 1955.

A comienzos de marzo de 1939, cuando el ejército republicano había entregado Barcelona y Madrid estaba a punto de ser tomada, Salvador Espriu escribe una *Antígona* comprometida ideológicamente, en la que aboga por una superación del conflicto que desembocó en la guerra, del enfrentamiento civil y el establecimiento de una paz social que aúne al pueblo, como bien señalaba el propio Espriu en una entrevista en 1965: “*Antígona* la escribí inmediatamente después de finalizar la guerra civil (...) Era una obra que trataba de superar el espíritu de guerra civil, sus oposiciones y odios.” (p. 14)<sup>31</sup>.

No es una adaptación de la sofoclea, puesto que, en lugar de un prólogo explicativo, Espriu opta por rehacer la historia de los *Labdácidas* utilizando para ello la tragedia *Fenicias* de Eurípides, *Siete contra Tebas* de Esquilo y finalmente *Antígona* de Sófocles. Al proceder así pone el acento en mayor medida en los motivos de esa guerra fratricida que en el caso de la tragedia original griega. De este modo se resalta que se ha producido una guerra entre hermanos, con sus razones ambos, en la que ha habido un vencedor y un vencido. Pero, aunque haya habido crueldad, hay que seguir viviendo.

La obra se estrenó en 1958 y se representó en diversos lugares de ámbito catalanohablante en varias ocasiones, en las que el autor fue introduciendo cambios, algunos de calado, hasta la segunda edición de 1969. No nos consta, sin embargo, cuántas modificaciones había introducido el autor en estas representaciones. En todo caso, la segunda edición matizaba las esperanzas de superación del enfrentamiento, a la luz de las terribles represalias de la Dictadura y la feroz censura. Entre los cambios más significativos cabe resaltar la presencia de un Lúcid Conseller que hace comentarios sarcásticos, con los que el autor

<sup>31</sup> Entrevista con R.G. en *Primer Acto* 60, enero de 1965. La obra fue escrita en 1939; en 1947 escribe un prólogo para la que parece va a ser su primera edición que no verá la luz hasta 1955 en Ed. Moll, Palma de Mallorca. En las diversas ediciones la obra ha sufrido constantes revisiones que han ido matizando su sentido originario en un intento de mantenerla viva; la segunda edición vio la luz en Edicions 62, Barcelona, 1969, aunque ya había sido rehecha entre noviembre de 1963 y febrero de 1964 y repasada en septiembre-octubre de 1967 y en 1969.

reflexiona más allá de la inmediatez de los acontecimientos; unos comentarios en los que se potencia la identificación de Creonte y Franco. Por ejemplo, en la p. 97 de la edición de 1969 dice este Lúcid Conseller:

Però gairebé és un vell, i el seus fills i seguidors no valen res. A Tebes, Creont no pot instituir perpètuament Creont. Què vols que visqui, vint anys més, tal vegada trenta? Si no el colpeix molt abans una mort violenta.

La referencia posterior en boca de Creonte al duelo y homenaje a “nuestros héroes” no hace sino reclamar el duelo y homenaje para todos los caídos en la guerra, algo que deberá acaecer cuando Creonte / Franco muera.

Esta segunda edición hubiera podido plantear problemas en una representación radiofónica, que iba dirigida a un público amplio, aunque restringida a territorios de habla catalana. Quizá por ello las dos emisiones radiofónicas a las que nos hemos referido siguen el texto de la primera, el de 1955. Creemos que en una sola frase podemos encontrar la clave de esa elección.

La obra termina con unas palabras de Antígona, que hace una llamada a la reconciliación nacional de los vencedores y de los vencidos, en un intento de superación de la división del país, de aunar los esfuerzos. Estas palabras finales de Antígona muestran claramente la intención del autor. En la primera edición, Antígona se dirigía al pueblo de Tebas:

Però no pertorbaré la pau de Tebes, tan necessària. [...] Torna a les cases, poble de Cadmos. [...] Que la maledicció acabi amb mi! Honora, poble, el teu príncep i oblida el que et divideix. Treballa, unit i en pau, per la grandesa de la ciutat. (p. 55)

En la edición de 1969 leemos:

Pero no pertorbaré la pau de Tebes, tan necessaria. [...] Calmeu el poble i que torni a les cases, que cadascú torni a casa. [...] Que la maledicció s'acabi amb mi i que el poble, oblidant el que el divideix, pugui treballar... (p. 101)

En la primera edición, pues, Antígona se dirigía al pueblo de Tebas, incluyendo esta frase: “Honora, poble, el teu príncep i oblida el que et divideix. Treballa, unit i en pau, per la grandesa de la ciutat” (p. 55). En la publicada en 1969, en cambio, Antígona se dirige a Creonte y al Consejo y, acomodando la obra a las nuevas circunstancias históricas, elimina el autor esa frase y hace que Antígona les pida a los mandatarios que trabajen por el pueblo: “i tant de bo que tu, rei, i tots vosaltres el vulgueu i el sapigueu servir” (p. 101).

En las emisiones radiofónicas, apesar de producirse cuando probablemente ya estaría la segunda edición en imprenta, se opta por mantener sin cambios ese final de la obra, incluyendo la frase que hemos resaltado, “Honora, poble, el teu príncep i oblida el que et divideix. Treballa, unit i en pau, per la grandesa de la ciutat.”

Una frase que, si bien Espriu podía justificar antes de la cruel postguerra, no podía más que molestarle en años posteriores, cuando fue evidente la inquina y crueldad del Régimen. La presencia de esas frases y otras características de la primera edición, junto con la omisión del papel del Lúcid Conseller, hacía la obra aceptable para la censura en esos años convulsos.



Tras esta década de los años sesenta deja de emitirse autores clásicos griegos y latinos, que buscarán su acomodo en otros espacios. Antes, el 17 de septiembre de 1968, se había programado en *Estudio 1* una *Ifigenia*, versión de José M<sup>a</sup> Rincón, dirección Ángel Losada, que corresponde a la *Ifigenia en Aúlida* de Eurípides, versión que exalta ciertas virtudes femeninas como el sacrificio, la búsqueda de la pureza originaria, etc.; y el 13 de junio de 1977 se representa también *Fedra*, pero no la de Séneca, sino la de Llorenç de Villalonga, en catalán.

## 5. Antígona de J. Cocteau

Vamos a terminar con una recuperación reciente de una emisión de la HJCK, *El mundo en Bogotá*, emisora privada de carácter cultural, en el programa *Teatro de Bolsillo*, que radiaba cuentos, leyendas, relatos y teatro breve. Se trata de una *Antígona*, pero tampoco es la de Sófocles, es la de Jean Cocteau vuelta a emitir el 12 de septiembre de 2020, en adaptación de Cecilia Fonseca de Ibáñez y dirección de Jaime John Gil.<sup>32</sup> Una obra esta, que ya en origen se ajusta a los requisitos de programación por la concisión que se impuso Cocteau, cuya finalidad era desnudar la obra de lo que él consideraba innecesario. La emisión dura 40 minutos. Junto a ella se emitieron textos de Shakespeare, Chejov, Calderón, Lorca, Sartre, entre otros autores de prestigio. Esta peculiar *Antígona* es la única obra relacionada con el mundo clásico de ese elenco.

Se trata de una reproducción conservada en el archivo de Radioteatro de HJCK, una emisora creada en 1950 por intelectuales colombianos reconocidos con la finalidad de elevar el nivel cultural de la radiodifusión contemporánea. En la escenificación de esta *Antígona* participaron los que fueron grandes profesionales del teatro, el doblaje o la escritura de guiones, encabezados por Cecilia Fonseca de Ibáñez, pionera de la radio y de otras muchas actividades culturales; y por Jaime John Gil, que se convirtió en un famoso actor de doblaje.

De nuevo, pues, otra *Antígona* diferente a la de Sófocles, radiada también en épocas convulsas de la historia colombiana.

## Referencias bibliográficas

- Bañuls, J. V., & Crespo, P. (2008). *Antígona(s): mito y personaje. Un recorrido desde los orígenes*. Bari, Italia: Levante Editori.
- Bañuls, J. V., & Morenilla, C. (2008). Antígona, viva a través de tiempos y culturas. *Debats*, 101(3), 73-87.
- Crespo Massieu, A. (2000). Los rostros de Antígona. *Dossiers Feministes 4: Platós i Platees*, 7-30.
- García Sola. C. (2009). La 'otra' Antígona. In A. López López & A. Pociña Pérez (coord.), *En recuerdo de Beatriz Rabaza: comedias, tragedias y leyendas grecorromanas en el teatro del siglo XX* (pp. 251-264), Granada, España: Editorial Universidad de Granada.
- Gil Fernández, L. (1962). Antígona o la *Areté* política. Dos enfoques: Sófocles y Anouilh. *Anuario de Letras II*, 157-190. Disponible en [https://repositorio.unam.mx/contenidos?c=B7A1eP&d=false&q=\\*&i=1&v=1&t=search\\_0&as=0](https://repositorio.unam.mx/contenidos?c=B7A1eP&d=false&q=*&i=1&v=1&t=search_0&as=0)

<sup>32</sup> <https://hjck.com/podcast/radio-teatro-hjck/radio-teatro-antigona-de-jean-cocteau>

- González Vázquez, C. (2023). *Clásicos en las ondas. El teatro griego y romano en la radio*. Madrid, España: Dyckinson.
- Gutiérrez Mantilla, F. (1930). Ciclo cultural de teatro clásico. *Ondas* 4, octubre.
- Lesky, A. (1966). *Gesammelte Schriften. Aufsätze und Reden zu antiker und deutscher Dichtung und Kultur* (hg. v. W. Kraus). Bern-München, Alemania: Francke.
- López Gallegos, M.S. (2004). El control del ocio en Italia y España: de la Opera Nazionale Dopolavoro a la Obra Sindical de Educación y Descanso. *Investigaciones Históricas: Época moderna y contemporánea* 24, 215-236. <https://bibliotecacooocyl.fundacionjesuspereda.es/cgi-bin/koha/opac-retrieve-file.pl?id=53864ea655d6be4611122fa25cc40f1e>
- López Gallegos, M.S. (2005). Las ondas al servicio de la revolución nacional-sindicalista: la propaganda radiofónica de la Organización Sindical Española. In M. Ortiz Heras (coord.), *Memoria e historia del franquismo: V Encuentro de investigadores del franquismo* (300, 1-16). Ciudad Real, España: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Muñoz Carabantes, M. (1992). *Puesta en escena y recepción del teatro clásico y medieval en España (desde 1939 a nuestros días)*. Tesis Doctoral. Universidad Complutense de Madrid. <https://docta.ucm.es/entities/publication/6612f75a-b8bc-4525-880d-8d9aa3a111fe>
- Nieto González, M.Á. (2009). *La censura radiofónica 1939-1977*. Madrid, España: CEU Ediciones. <https://repositorioinstitucional.ceu.es/bitstream/10637/3384/1/Lecci%C3%B3n%20Magistral%20Humanidades%202009.pdf>
- Pòrtulas, J. (1996). Èdip i el tragic en la visió de Caries Riba. *Ítaca: quaderns catalans de cultura clàssica*. 9-10-11, 195-202. <file:///Users/carmenmorenillatalens/Downloads/220302-Text%20de%20l'article-301196-1-10-20110131.pdf>
- Rosselló Bover, P. (1996). Aproximació a Guillem Colom. *Revista de l'Alguer*, 7, 269-280. [file:///Users/carmenmorenillatalens/Downloads/269\\_280\\_rossello-2.pdf](file:///Users/carmenmorenillatalens/Downloads/269_280_rossello-2.pdf)
- Saravia de Grossi, M.I. (2015). Antígona de Jean Anouilh. Convergencias y divergencias desde el punto de vista de la obra de Sófocles. *Circe de clásicos y modernos* 19, 1, 59-75. [https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art\\_revistas/pr.15448/pr.15448.pdf](https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.15448/pr.15448.pdf)
- Sirera Turó, J. Ll. (2015). *El teatro Talía: un escenario para Isabel Tortajada*, Valencia: Episkenion.
- Real Mercadal, N. (2003). *Dona i literatura en els anys trenta: la narrativa de les escriptores catalanes fins a la Guerra Civil*, Tesis doctoral. Universitat Autònoma de Barcelona. <https://www.tesisenred.net/handle/10803/32181#page=1>

## Resumen

La obra *Antígona* de Sófocles es una de las tragedias más conocidas y más representativas de su autor, pero la lectura que se desprende de ella la convierte en determinadas épocas en una obra subversiva. Por esa razón ha sido censurada. En las emisiones radiofónicas en España en la segunda mitad del siglo XX fue sustituida por versiones de esta tragedia que pudieron superar la dura censura franquista.

## Abstract

The play *Antigone* by Sophocles is one of the best known and most representative tragedies of its author, but the reading that emerges from it makes it a subversive work at certain times. For this reason it has been censored. In the radio broadcasting in Spain in the second half of the 20th century, it was replaced by versions of this tragedy that were able to overcome the hard censorship of Franco's regime.

## Tres Antígonas y un autor: Guillermo Heras, *Antígona en la frontera*, *Hantígona* y *Ardiente Antígona*

Three Antigones and one author: Guillermo Heras *Antígona en la frontera*, *Hantígona* and *Ardiente Antígona*

Carmen González-Vázquez

Universidad Autónoma de Madrid<sup>1</sup>

carmen.gonzalez@uam.es

ORCID: 0000-0003-1653-3963

**Palabras clave:** Tres Antígonas, Guillermo Heras, recepción, nueva dramaturgia, Clásicos.  
**Keywords:** Three Antigones, Guillermo Heras, Reception, New dramaturgy, Classics.

### 2021. La confluencia de las tres versiones

Guillermo Heras aprovechó el contexto de la pandemia para escribir sobre Antígona, personaje recurrente de su imaginario teatral que lo fascinaba desde la década de los 80, especialmente después de haber montado como director varias versiones modernas<sup>2</sup>. La “peste” del COVID y su gestión a nivel global fue un marco ideal para revisitar aquella Tebas infectada. Con la amabilidad y generosidad que lo caracterizaba, me envió inmediatamente sus dos tragedias inéditas, además de otro texto sobre “Antígona como paradigma” que había publicado en la revista *Primer Acto* (2022), donde estableció las bases conceptuales de su poética sobre la hija de Edipo<sup>3</sup>. En 2021 se estrenaron *Antígona en la frontera* y

<sup>1</sup> Este trabajo se inserta en el marco del Proyecto de Investigación CONSTEMAD (PHS-2024/PH-HUM-437), promovido y financiado por la Comunidad de Madrid.

<sup>2</sup> *Antígonas* –a partir de *La sangre de Antígona*, de José Bergamín, en Teatro Viceversa de Mendoza, Argentina–, en Verona (Italia) y *Memoria de Antígona*, de Xavier Lama y Quico Cadavall (con el Centro Dramático Galego en 1998). Heras, 2022, p. 98.

<sup>3</sup> Interesado en el Congreso *Antígona, liberdade e opressão* celebrado en la Universidad de Aveiro en abril de 2024, habíamos decidido acudir juntos, pero su inesperado fallecimiento en julio de 2023 hace de estas páginas mi particular homenaje a este dramaturgo comprometido con el ser humano y la cultura, que se completará con la edición bilingüe español-portugués de los dos inéditos, tras la amable autorización de su hermana, a la que agradezco su generosidad para posi-

*Hantígona* y también en noviembre de ese año se publicó *Ardiente Antígona*<sup>4</sup>. En el prólogo de *Vidas paralelas*, título elegido para reunir su obra teatral inspirada en personas o personajes (Andrómaca, Francis Bacon, Leonard Cohen, Genet, Fedra, Genet, Lorca, Silvia Plath y Mark Rothko), Heras reflexiona sobre su poética, avisando de que “no tengo estilo. Puede que haya coincidencia en algunas obsesiones temáticas [...] y sintiendo que toda escritura es un estado de ánimo” (2021, p. 9). Justifica también su interés en los clásicos, “sin duda por la emoción que nos presentan sus conflictos [...]. Ese enfrentamiento de un ser humano con los dioses o con las mujeres y los hombres que les rodean, sus pasiones y sus estrategias de confrontar sus puntos de vista permiten que, sin duda, Antígona, Edipo, Electra, Hamlet, Laurencia o Ubú nos resulten, a veces, más reconocibles que ciertos personajes que escribimos los autores de hoy [...] Ese legado debe desarrollarse de un modo audaz y no como simple herencia histórica. Siempre debemos ir más lejos” (2021, p. 11).

Heras se aproxima a la concepción del personaje desde las páginas de G. Steiner y de María Zambrano más que desde *Antígona* de Sófocles, pero no olvida los elementos dramáticos que tienen que estar presentes para que se reconozca cada reescritura como parte de la tradición de la tragedia griega, pues le supone una gran dificultad “entender del todo” una obra clásica. A pesar de la inspiración, critica a Steiner porque se centra en la convencionalidad de occidente, es decir, en “una mirada sajona” que no incluye una visión abierta hacia Latinoamérica, y defiende que la contemporaneidad hay que buscarla en el conflicto universal; las heroínas se convierten, pues, en un paradigma a partir del cual se construye la obra.

La reivindicación de la conciencia individual y de la libertad personal son dos de los ejes transversales constantes en las tres obras, influencia de las lecturas que de *Antígona* hizo la filósofa malagueña. No le interesa a Heras *La tumba de Antígona* (1967), sino el artículo «Antígona o de la guerra civil» (1958), en el que Zambrano define la tragedia de Sófocles como “la tragedia de la guerra civil, de la fraternidad”<sup>5</sup>. Hay una clara influencia de la escritora en la configuración del personaje por parte de Heras, pues su Antígona mantiene dos elementos en las tres reescrituras: es fraterna con el hermano (el enemigo) y es representante del exilio y de la mujer exiliada (como Zambrano y su hermana después de la guerra civil española). La interpretación de la heroína por parte de Zambrano

---

bilitar su publicación. Entre sus distinciones destacamos su Premio Lorca (1997), Premio Nacional de Teatro de España (1994), Premio de Literatura Dramática-Francisco Nieva (2015). Pueden leerse las semblanzas sobre distintos aspectos de su personalidad y de su trayectoria publicadas por sus colegas de profesión como homenaje en el número 196 de la *Revista de la Asociación de Directores de Escena* (2024, pp. 8-104).

<sup>4</sup> Tragedia estructurada en 20 escenas, con un breve resumen argumental de la *Antígona* de Sófocles, aunque planteado como si fuese una historia de la mitología griega y no una obra genuina.

<sup>5</sup> Sin querer abundar aquí sobre la influencia de Zambrano en Heras, también se vislumbran otros escritos de la filósofa en estas *Antígonas* de 2021 en temas como sobre los dioses, el destino, la libertad, la conciencia individual y colectiva, la conciencia del autor de tragedias para incidir en el ser humano, etc.

evolucionó en la década misma de los años cuarenta (1940-1947), pues en un primer momento (hasta 1946), en «La hermana» (1989, pp. 249-251; redactado en 1952), consideraba que su hermana Araceli era la reencarnación de la Antígona sofoclea, por el hecho de que aquella y ésta habían padecido la crueldad impasible de un dictador (Francisco Franco) y de un tirano (Creonte, regente de Tebas) respectivamente. En julio de 1947, cuando redactó el ensayo «Delirio de Antígona» (1948, pp. 3-13), rectifica y también cuestiona al propio Sófocles por su `equivocación`, porque no supo entender —según María Zambrano— a su personaje femenino, pues le dio un final impropio de una heroína tan singular. En 1965 la autora explica el significado filosófico de Antígona, cuya condena a muerte, siendo una víctima inocente, virgen y pura, supuso para la humanidad el nacimiento de la conciencia personal, la conciencia de cada uno, frente a la conciencia mítico-religiosa y a la conciencia política, colectiva, predominantes hasta entonces<sup>6</sup>.

Esta idea abre la puerta a la reflexión sobre el poder político que se legitima en su propio poder (*potestas* vs. *auctoritas*) y que origina unas estructuras de poder que se mantienen por intereses espurios durante generaciones en cualquier sitio, por lo que Heras escribe: “ser Antígona es muy difícil, no sólo en países autoritarios o dictatoriales, sino también en los de carácter democrático por disponer de algún tipo de constitución” (*Antígona como paradigma*).

### *Antígona en la frontera*

La más breve de las tres variaciones es *Antígona en la frontera*, concebida como una precuela de *Antígona* de Sófocles. Guillermo contextualiza la acción en la guerra fratricida que mantienen justo en ese momento sus dos hermanos, tema inspirado en *Siete contra Tebas* de Esquilo, justo en el momento en que ellas, Antígona e Ismene, están regresando del exilio desde Colono, donde acaban de enterrar a su padre. La palabra “frontera” es ambivalente:

- Colono: frontera como punto de partida que Antígona e Ismene dejan atrás.
- Tebas: frontera como meta, como punto de retorno ante el que las dos hermanas se detienen antes de entrar.

Los temas principales que parecen interesar al dramaturgo son la inmigración, el exilio –de carácter político– y el exilio interior. A través de las mujeres y de las marcas escénicas fronterizas como principio y final (que son final y principio también, según el momento de la historia que se escoja), se produce una corriente de movimiento en el proceso de percepción y enunciación de la acción que ellas mismas soportan y generan, aplicando la técnica actoral de “ponerse en el lugar del otro”<sup>7</sup>.

<sup>6</sup> Pino Campos, 2005, pp. 247-264.

<sup>7</sup> Escabias, 2011, pp. 255-256, 259-262. La autora ha analizado la metodología de Guillermo Heras en sus piezas breves de 2003, que se puede reconocer en esta *Antígona en la frontera*. Se produce un “juego ondulatorio” que construye “fuerzas centrífugas” a partir de la combinación del tra-

Es interesante destacar que esta obra se estrenó en la ciudad de Caracas en Venezuela el 25 de agosto de 2021 en el marco de la cuarta edición de “Micro-teatral” (CCCT), que tiene lugar anualmente en el teatro Urban Cuplé, sala ubicada en el centro comercial Ciudad Tamanaco<sup>8</sup>. Al título *Antígona en la frontera* añadió el subtítulo *Regresar también es una opción* la directora Marisol Martínez, quien tuvo como ayudante de dirección y también productor a Armando Andrés González. Hay mucho sentido en la elección de esta obra original de Guillermo Heras en un momento en que miles de ciudadanos venezolanos estaban esperando o cruzando la frontera con Colombia, cuando huían de la situación económica social y política que en ese momento en 2021 se vivía en Venezuela.

Los únicos personajes que figuran en el reparto son las dos hermanas, Antígona e Ismene, en sus primeras horas de orfandad<sup>9</sup>. La acción transcurre en un espacio desolado que al fondo tiene un puesto fronterizo que traslada al espectador contemporáneo a una de las siete puertas de Tebas. Las dos mujeres están en Colono y ellas mismas nos dan la indicación escénica ideal del itinerario que separa Tebas de Atenas<sup>10</sup>: “allí, a lo lejos, ya se ve la puerta del puesto fronterizo; aquí, la gente de Colono habla nuestra misma lengua y sus costumbres son parecidas. ¿Por qué trazar un límite artificial?”. La frontera, en palabras de Antígona, son el resultado de “el libre albedrío de nuestros gobernantes. Establecen límites para tener su parte de poder”. Edipo ya ha sido enterrado y las dos hijas exiliadas regresan a Tebas en un momento en que la guerra civil fratricida está en un punto álgido. Por eso exclama Antígona, como resumen de la obra, “más duro que el exilio puede ser la vuelta”, expresando la frustración y la desesperanza que se añaden al dolor de las víctimas y remite a los escritos de Zambrano cuando regresó a España del exilio acompañada de su hermana Araceli.

La frontera es también un límite conceptual, una barrera mental, que el individuo consciente tiene que cruzar (o no), porque produce miedo (tal es el caso de Ismene) o valentía (como le ocurre a Antígona). También la frontera aparece en la obra como un límite entre la niñez añorada por parte de las dos personajes y la edad adulta, en la que hay que tomar decisiones y responsabilizarse de los propios actos, de las propias decisiones y de las consecuencias de integrarse en esa vida adulta. Se vislumbra aquí la decisión que tomará Antígona después, cuando decida dar sepultura a su hermano Polinices, colocando ya el dramaturgo las líneas psicológicas que definirán a ambas jóvenes, que no tienen ningún

---

bajo actoral con el de la escritura para lograr un “teatro inmediato” con una construcción muy pensada, en la que los personajes están perdidos en “esa nada de los acontecimientos”.

<sup>8</sup> Es un espacio acondicionado en el centro comercial para el desarrollo de la actividad teatral en la ciudad de Caracas (Venezuela); inició su andadura en 2011 con espectáculos breves que han continuado con gran acogida del público hasta la actualidad.

<sup>9</sup> Les dieron vida las actrices Jessica Arminio y Bárbara Acevedo; Edipo no figura en el texto, pero el personaje llegó al escenario interpretado por la voz de Antonio Delli.

<sup>10</sup> Colono era un barrio de la ciudad de Atenas, en la región del Ática, de donde era originario Edipo y adonde regresó para morir. Tebas se ubica a 48 kms al noroeste de Atenas, en Beocia, al norte de la cordillera de Citerón que separa una región de la otra.

control sobre el enfrentamiento armado que en ese momento están librando sus hermanos varones en Tebas.

La frontera como elemento físico impide el multiculturalismo, el conocimiento de la alteridad; por ello, la escenografía que dibuja un paso fronterizo y que vislumbra dos poblaciones distintas (pero iguales en ciudadanía y lengua) sirve para configurar la posición colectiva de acogida/salida y también la de carácter individual, pues no hay frontera o legislación que impida los movimientos migratorios, porque el poder político no puede intervenir en la libertad individual. Deducimos, a partir de las palabras de ambas mujeres, que es necesario y también beneficioso para la sociedad el acogimiento social del inmigrante, figura universal simbolizada en dos muchachas que tuvieron que exiliarse y que ahora regresan como inmigrantes a su ciudad natal, después de haber recorrido –también como inmigrantes– ciudades que las negaban cuando acompañaban a su padre Edipo hasta llegar a Colono, donde murió.

## *Hantígona*

El propio autor nos ha dejado por escrito sus propósitos con esta obra y también con su propia puesta en escena y diseño del espacio escénico, cuando dirigió a la compañía Teatro do Noroeste/ Centro Dramático de Viana do Castelo para conmemorar los 30 años de vida artística en Portugal. En principio, la compañía le había pedido la dirección de una *Antígona*, ocasión que aprovechó para escribir su propio texto. En la entrevista concedida el día del estreno<sup>11</sup> a Radio Alto Minho comentó: “decidí escribir *Antígona* con una H para que el público perciba que va a asistir a una pieza basada en un texto clásico, escrita a la luz de una perspectiva contemporánea [...]. No quisimos que Creonte fuese un tirano, sino un hombre de convicciones: no sabemos si es tecnócrata o liberal, lo que nos hace recordar a ciertos gobernantes de la actualidad”<sup>12</sup>.

<sup>11</sup> Se estrenó el 6 de diciembre de 2021, con una duración de 90 minutos, y estuvo en cartel hasta el 18 de diciembre en la sala principal del teatro Sá de Miranda. Fue una coproducción del Teatro Nacional de San João, con traducción al portugués de Alexandra Moreira da Silva. La estrecha colaboración de Guillermo Heras con la compañía se ha traducido en el homenaje al autor al poner el nombre de Guillermo Heras en la “Escola de Verão para atores” que se celebra anualmente.

<sup>12</sup> El 23 de marzo de ese 2021 impartió también la conferencia “Los Clásicos: Texto y representación desde la contemporaneidad” en el marco del Festival Internacional de Teatro Clásico MX (FITCMX), disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=X9vdndwzLLc&t=205s>. En palabras propias, sobre la base teórica de la diferencia entre literatura dramática y escritura escénica (es decir, la representación teatral del caudal de dramaturgias clásicas a lo largo de los tiempos), trató de acercarse a ambos conceptos desde la actualidad de las herramientas que proporciona un montaje teatral para desentrañar el sentido de algo que se escribió en el pasado y sigue teniendo tanto sentido para ser representado para las y los espectadores de hoy. Para ello es necesario trabajar desde diferentes estrategias, desde las propias del oficio de director/a de escena, pero también acercando las metáforas, las fábulas y los referentes históricos que el repertorio de los clásicos provocan en la actualidad, desde análisis conceptuales y teóricos en paralelo.

Si en *Antígona en la frontera* se acerca al pensamiento de María Zambrano, los cinco ejes de confrontación y conflicto dibujados por G. Steiner para analizar los símbolos de Sófocles los encontramos en las dos obras largas:

- eje 1. Conflicto entre hombre y mujer;
- eje 2. entre juventud y vejez;
- eje 3. entre la conciencia individual y la del estado;
- eje 4. entre los vivos y los muertos;
- eje 5. entre dioses y hombres.

En las dos versiones largas de *Antígona* Heras identifica a la divinidad con los personajes triunfantes y poderosos de hoy (políticos, magnates, estrellas de fútbol, *influencers* ...). No rechaza en su escrito teórico una visión de la religión como origen de los fanatismos, el rechazo al otro o la intolerancia; también como la justificación de los pecados y su forma de expiación<sup>13</sup>, pero en estos dos textos ha preferido buscar el paralelismo entre divinidades del Olimpo y las figuras públicas que ostentan una gran influencia en los individuos, sin desarrollar personajes ni procedimientos sobre esta idea más allá de su exposición.

La fecha de diciembre del 2021 nos sitúa en un momento en que el mundo está recuperando la normalidad tras las restricciones por la infección global por el virus del COVID. Encontramos aquí la saga de los Labdácidas contextualizada en una pandemia global y en su gestión política: aquella peste de Tebas era, sin duda, el marco ideal para encontrar la excusa de lo contemporáneo en nuestro panorama teatral. A Guillermo Heras le atrae especialmente la figura y función del coro; no extraña, pues, que la acción de *Hantígona* comience con el recitado de un coro de ciudadanos que inician la acción buscando la concomitancia entre lo antiguo y lo moderno: la universalidad del problema y la universalidad de la función del coro como personaje:

Aquí y ahora un coro moralizante  
siguiendo la antigua tradición  
en estos tiempos de caos y desconciertos [...]  
Y todo porque de nuevo llegó la peste.  
Al principio nadie lo creía  
Eso son cosas del pasado  
Eso son retóricas de las tragedias griegas  
Eso solo ocurre en la lejana China,  
pero la peste se extendió por el planeta [...].

Ya desde este comienzo recoge los elementos expresados en su escrito “*Antígona como paradigma*”, en el que Heras se plantea cómo acercar la tragedia al público actual; además de utilizar procedimientos dramaturgicos propios de la tragedia griega, en esta *Hantígona* directamente condensa los argumentos de varias obras de Esquilo y Sófocles para contextualizar el mito, que no tiene por qué ser conocido por el público, por lo que podemos dividir su pieza en cuatro partes argumentales:

---

<sup>13</sup> Heras, 2022, p. 100.



Parte I: resumen de *Edipo rey*, de Sófocles;  
 Parte II: resumen de *Edipo en Colono*, de Sófocles (introduce aquí los temas que también aborda en *Antígona en la frontera*);  
 Parte III: resumen de *Siete contra Tebas*, de Esquilo (influencia de Zambrano 1958);  
 Parte IV: *Antígona*.

La transición de una parte a la otra la ejecuta a través del coro<sup>14</sup>. En acotación indica:

Como ya he planteado este coro inicial solo tendrá que decir el texto coralmente en algunos momentos; en las siguientes partes ya señalo un número para que sea narrado por un actor o una actriz. En puesta en escena se correspondería con imágenes poéticas de lo narrado por los actores que hicieran esos personajes, que divide el recitado entre sus miembros.

Hay varios elementos característicos de *Hantígona* que no aparecen en *Antígona en la frontera* ni en *Ardiente Antígona*:

- la función social del teatro y de los actores: “¿no será todo una invención teatral/ una manera para sostener el oficio de los actores/ una forma de seguir inventando ficciones para sobrevivir a todo tipo de pestes?”;
- la utilización de la divinidad –también en el mundo griego– para enmascarar decisiones personales que se basan en el poder adquirido, tanto en el ámbito familiar, como en el laboral o en el político (es decir, en la gobernanza). Ese poder individual adquirido genera soberbia, falta de empatía y de diálogo; por tanto, provoca sufrimiento en el otro. Así pues, esta obra maneja el concepto de poder como ambición política de carácter estrictamente individual y que conduce al desastre colectivo.

En la obra aparecen todos los elementos de una tragedia, pero con cambios: llama la atención que la voz de Heras es la voz del corifeo. Sin duda, el dramaturgo tiene especial querencia por el coro, al que atribuye varias funciones en la estela de otros dramaturgos contemporáneos y de la crítica académica, además de las de estructurar en escenas cada una de las partes de la acción dramática y de contextualizar la contemporaneidad del argumento antiguo:

- Asigna al coro una función informativa en varios niveles: como prólogo, como mensajero y como “profesor” de literatura, pues es cometido del coro explicar al espectador qué es una tragedia griega y cuáles son sus características, en la línea del cometido que tiene el coro griego para “dialogar” con el público;
- El coro es un elemento para hacer *flash back* y *forward*, una ligazón entre el pasado y el presente.

Dentro de los elementos conceptuales de la tragedia me interesa destacar la relevancia del poder vertical en el seno de la familia, tal como pronuncia el

<sup>14</sup> Tal como acertadamente sugiere la persona que ha revisado este trabajo –a quien agradezco su tiempo y conocimientos–, hay relación con la función de los estásimos en la tragedia griega y las imágenes poéticas que se generan, si bien no se puede asegurar que haya un conocimiento tan profundo de los originales en traducción por parte de Heras, a cuya interpretación ha llegado a través de otros autores, fundamentalmente ensayistas, y no de escritos de especialistas en Clásicas.

coro: “la institución familiar enfrentada al encuadre biológico dentro del cual se enfrentan los seres humanos”.

La elección de un sistema por pares es recurrente para resaltar la paradoja trágica y el conflicto. El dúo Creonte-Hemón sirve a Heras para plantear el control de la libertad individual que ejercen los padres sobre los hijos, sin llegar a formalizar un *agón* según la dramaturgia del teatro antiguo. En este entorno intrafamiliar aborda también la neurosis de un individuo que condiciona la vida de las personas cercanas, pero que se justifica en el ámbito de esa estructura de poder sobre la familia, jerarquizada de tal manera que esa pirámide queda tan integrada que la aceptamos como adultos también en el entorno social y laboral, pues parece que ese familiar neurótico, superior, es un tipo sociológica y psicológicamente aceptable en otros ámbitos de actuación al que se le hace caso por ser quien es (y porque estamos familiarizados desde la infancia).

El siguiente par son las dos hermanas, que simbolizan el conflicto entre el *éthos* y el *páthos*. Ismene funciona como representante de la razón. Antígona funciona como representante de la pasión. Ismene es configurada como una voz externa que analiza el conflicto desde la objetividad racional: es el personaje que ofrece como solución una tercera vía, que puede reconducir el conflicto antagónico entre Creonte y su hermana Antígona. En cierta medida Ismene es una versión estandarizada que nos acerca a la Ismene de Sófocles, pero es también la voz de la sororidad, es decir, la voz que antepone el beneficio de la hermana y en general de las mujeres en cualquier situación. En ella encontramos el argumento de que es necesario adaptarse a las circunstancias buscando soluciones intermedias, sobre la base de que hay momentos en los que se enquistaba sobremanera una situación y con el paso del tiempo es posible encontrar soluciones a conflictos que parecen irresolubles, como el que se desarrolla en escena. Ante el rechazo de su hermana Antígona, Ismene desaparece de escena, pese a su insistencia en acompañarla: “Quiero estar contigo en la desgracia”. Los versos que pronuncia Ismene en esta obra van a ser la base e incluso inspiran el título de *Ardiente Antígona*, publicada unas semanas antes del estreno de *Hantígona*: “no te comprendo. Tienes un corazón de fuego que me hiela de espanto”.

La muchacha que protagoniza esta obra sigue la línea de interpretación – más habitual – de una heroína que ejerce el poder como una posición personal. Es una mujer indignada e intransigente, configurada por Guillermo como un personaje manipulador en el ámbito familiar equiparable a Creonte en el ámbito político. Adalid de la reivindicación de la libertad individual, llama la atención su desprecio por Ismene, eligiendo sus convicciones rígidamente por encima del valor de la persona: “Debemos separar nuestros caminos por el valor de nuestros pensamientos”. La ataca y la abandona cuando no consigue el apoyo de ella: “no quiero un amor solo de palabra”.

El tercer par, Creonte y Antígona, además de conservar el espíritu sofocleo del “choque de razones”, se vuelve contemporáneo al ser cuestionado el liderazgo en tiempos de crisis. El tradicional *agón* entre Creonte y Antígona se traduce en esta obra en el compromiso del mandatario ante el Consejo ciudadano (representantes de la ciudadanía en el gobierno) y el individuo. Para el Consejo ciudadano las decisiones que debe tomar un líder se fundamentan en

el bien común de la ciudadanía y las decisiones de Creonte son así justificadas por el Consejo ciudadano; por tanto, hay coherencia democrática gracias a unas estructuras sociales que se benefician del liderazgo político (una suerte de *quid pro quo*), de manera que en la ciudad se mantiene un orden y una paz basados en el control. Dentro de este marco ideal la ciudadanía acata, en realidad, imposiciones sociales que son deseos personales amparados en el Consejo ciudadano, lo que supone *de facto* una estructura de carácter tiránico desarrollada en una democracia. En cuanto al individuo que gobierna se plantea la distinción entre las decisiones que se toman por el bien común o las que se esconden por el bien de quien las promulga. Heras incluye aquí la manipulación por parte de los medios de comunicación para amparar esas decisiones espurias por parte del que gobierna en beneficio propio. Por ello Antígona reclama a Creonte una coherencia de comportamiento basada en la consciencia, pero, al mismo tiempo, el límite de la norma establecida puede conducir a un relativismo moral y social, que solamente puede ser atacado desde la ética.

Creonte y Hemón, vejez frente a juventud y padre contra hijo, es otro par en el que encontramos la huella de Steiner en la escena. Creonte representa esa estructura heredada que a la generación mayor conviene mantener. El amor filial se manifiesta, en opinión del padre, en la obediencia del hijo, cuyas acción y razón tienen que estar siempre supeditadas a la norma heredada en la familia, sin desequilibrios por elementos externos que se incorporen en la estructura: “la norma de conducta que debes seguir es la que imponen los deberes de hijo [...] no pierdas nunca... por una mujer los sentimientos paternos”.

Trasladado al siguiente círculo de acción, esta idea de “buen comportamiento filial” se traduce en que una democracia está también subordinada al que la gobierna: “¿Puede estar la ciudad por encima de quien la gobierna? Es a mí a quien corresponde gobernar”. Naturalmente Hemón, el hijo varón joven, representa la nueva forma de querer hacer política. Representa en escena el cuestionamiento al padre (“padre, puede que la tradición esté de tu parte”) y está concebido como representación del crecimiento, es decir, de la madurez, política y personal de las nuevas generaciones. Por eso, en boca de Hemón aparece también la crítica al tipo de política que hace su padre –más allá de la ley contra el enterramiento de Polinices–, reivindicando que es posible conseguir un beneficio individual que repercuta en el beneficio de la ciudadanía.

En pleno nudo gordiano llama la atención que la (re)solución cabal proceda del esbirro, como si el poder armado diera seguridad al poder político: “a veces es preferible dar un salto atrás para tomar el impulso necesario para dar el paso adelante. Ahora tienes todo el poder. No lo pongas en peligro por una decisión que fácilmente puedes cambiar”. Como no puede ser de otra manera, la rectificación de Creonte llega tarde, pues Antígona se ahorca igual que hizo su madre, después de un monólogo en el que reivindica el pensamiento libre conectándolo el dramaturgo con su función en una tragedia: “siempre es necesario guiarse por la dignidad del pensamiento libre [...] para una aflicción trágica se requiere un cierto componente de culpabilidad, para el verdadero dolor trágico se requiere un elemento de inocencia”.

La tragedia finaliza con un diálogo de carácter moral entre el coro –que representa la voz de Guillermo Heras– y Creonte, con una especie de *paideia* mientras los cuerpos muertos son enseñados en escena. Este final enlazará con el comienzo de *Ardiente antígona*, obra en la que desde las primeras líneas se rechaza explícitamente la ostentación de cadáveres interpelando así a los medios de comunicación que los exponen sin pudor, y logrando de esta manera que una persona pierda su idiosincrasia y su valor individual al quedar anónima por las imágenes.

### *Ardiente Antígona* (2021)

Única de las tres obras publicada, de la que no he encontrado su estreno, aunque su escenografía está bien diseñada: Guillermo sugiere el uso de herramientas digitales para enmarcar el conflicto en el espacio de los medios de comunicación globales. Por eso la obra empieza con una presentadora que habla en directo, apelando el dramaturgo a la insensibilidad colectiva de las desgracias individuales. Esta tercera tragedia sintetiza todos los conceptos de las dos Antígonas precedentes en el tiempo, pero recoge otros muy potentes y que, además, nos sitúan en el contexto político y económico de un mundo globalizado después de una pandemia y con varios conflictos armados y violentos en distintos puntos del planeta. Dice Creonte: “un muerto es una tragedia, pero miles de muertos son una estadística”. La exposición en imágenes de esa estadística contribuye a la insensibilización colectiva y, por tanto, a la pérdida paulatina de la conciencia individual, representada por Antígona. Y es que las tragedias individuales en la vida cotidiana son el resultado de unas conductas abusivas, que son ejercidas a través del poder político y también del poder familiar y que condiciona o destruye la vida de cualquier persona.

Repite las mismas herramientas dramáticas que había testado en *Hantígona* gracias al coro de carácter moral que representa la voz del dramaturgo, que señala las distintas partes de la tragedia y que explica la actualidad del conflicto. A diferencia de la obra anterior, Ismene y Antígona representan la complicidad, la sororidad y el cariño. Esta vez Antígona depone su agresividad y respeta la opinión de su hermana Ismene, a la que protege. Ismene vuelve a repetir el verso que fundamenta esta obra –“tienes un corazón de fuego, pero que me hiela de espanto”– y que también propicia al dramaturgo mostrar la razón frente a la pasión en dos personajes y puntos de vista diferentes, pero que se quieren y se apoyan, a pesar de la incomprensión mutua.

Hay una novedad en las palabras de Ismene que no encontramos en las dos versiones anteriores: el poder iguala al ser humano igual que la muerte, de forma que el fundamento ético aplicado al poder no va a poder mantenerse con independencia de la persona que lo ostente. En esta tragedia, pese a las protestas de Antígona, Creonte ordena también la detención de Ismene.

Será el corifeo la figura moral que se mantiene firme en toda la tragedia como una voz exterior. En esta última versión, hay una visión más humana y comprensiva de los personajes individuales, utilizados como crítica por parte del dramaturgo de las estructuras sociales y, por ello, los personajes son contruidos como paradigma de dichas estructuras. Ismene representa a la mayoría

“cómoda”, mientras que Antígona representa la libertad individual para poder vivir con congruencia según los propios principios. Para ello hay que mantener lucidez, es decir, una vida con consciencia de lo que ocurre en el mundo, sin sustraernos: así Antígona se configura como una especie de ácrata que deviene en antisistema, quizá a imagen de un viejo dramaturgo, un Heras ya mayor, políticamente posicionado también en esta escritura dramática que recoge el ardor último del creador a través de la palabra y el teatro.

La ciudadanía representa al grupo social que se adapta a lo que y a quien le conviene en cada momento, de manera que la conciencia individual de cada ciudadano se diluye en el colectivo social de la ciudadanía. El corifeo, la voz del autor en la contemporaneidad, denuncia el mal gobierno que sigue imperando hoy en día y en el personaje de Creonte se denuncia la facilidad de la muerte y del castigo como solución útil y rápida a los problemas. Es un gobernante que supedita la ética política a la economía, quien considera que ceder ante una opinión o una decisión manifestada en público es un signo de debilidad; es el representante del relativismo moral para conseguir el beneficio particular; es el parangón de un presidente “democrático” que utiliza los medios de comunicación para manipular a la ciudadanía y salvar sus propios intereses.

El destino es un elemento al que también se dedica espacio importante en esta tragedia: se repite que el destino se lo labra cada persona según sus actos; así, el destino no es más que la consecuencia de las decisiones que vamos tomando a lo largo de nuestra vida. No extraña, pues, que encontremos como temas recurrentes la (falta de) conciencia de la ciudadanía desde un parámetro ético; la falta de respeto al poder, si no está legitimado en su actos (no en el poder en sí mismo) y porque justifica su actuación a partir de actos ajenos (no propios), lo que supone una falta de responsabilidad. Congruente es, pues, toda una teoría de la corrupción en política que se desarrolla en un interesante monólogo de Creonte con algunos elementos que ya aparecían en *Hantígona*.

En *Ardiente Antígona*, tragedia rebosante de emoción y también de cierta desesperanza, la felicidad radica en las pequeñas cosas, tal como pronuncia Antígona en su monólogo final inspirado en los versos de Sófocles, donde la añoranza de lo cotidiano y de la intimidad se ve crudamente expuesta de nuevo ante las cámaras: “Ahora en este acto final de mi vida, sólo pido una cosa: que no se muestre mi imagen muerta para engordar la piedad de unos o el ejemplo de escarnio de otros”. El dramaturgo, efectivamente, concede este deseo a la joven heroína en la acotación escénica: “su muerte teatral será aquí una metáfora sobre una imagen nunca naturalista”.

Sin embargo, en la escena final, la número XX, de nuevo en el espacio escénico de Creonte, el público ve en pantalla a Eurídice, a la que, a manera de reportero, el corifeo relata la muerte de su hijo Hemón, y que inmediatamente después se desconecta<sup>15</sup>. El corifeo rompe este momento y reflexiona sobre la pertinencia de representar hoy una tragedia griega, cómo entender a Sófocles a través de Steiner:

<sup>15</sup> La revisora ha visto aquí una referencia a la figura del mensajero en *Antígona* de Sófocles (versos 1192 ss.), quien describe la muerte de Hemón: Eurídice sale de escena sin decir nada, como

Como nos dijo Steiner, “comprender” un texto griego clásico: “comprender” en cualquier lengua un texto conceptualmente tan denso como *Antígona* es oscilar entre los polos de lo inmediato y de lo inaccesible”. ¿Cómo entonces representar hoy a los clásicos? Toda esta serie de desgracias que aparecen en esta obra ¿Pueden producir la catarsis que, se supone, traspasaba a los espectadores de aquella época? Pero, basta de digresiones teóricas...no sabemos a dónde ha ido Eurídice, una madre que acaba de perder a su hijo de manera tan repentina. (*Entra Creonte con el cadáver de Hemón*).

Será otra vez el esbirro el interlocutor del último Creonte, que entra en escena emulando la función del mensajero para contarle el suicidio de Eurídice y leerle su carta de despedida. Entre tanto dolor, el político decide que “habrá que construir un relato creíble para el pueblo. Siempre que ocurren estas fatalidades, existen muchos oportunistas que querrán sacar tajada de la situación. Cerrad las puertas de mi casa y llamad a mis asesores [...]”.

Mientras todos los cadáveres aparecen esparcidos por el espacio escénico, la cara de Creonte se despedirá del público desde la pantalla, con una última alocución: “hemos abierto una investigación para castigar a los culpables. Estad tranquilos, la paz y el orden volverán a estar presentes en nuestra querida ciudad” (*Oscuro*).

## Conclusiones

La inclusión de elementos explícitos en las obras como la inmigración, la corrupción política o los medios de comunicación responden a la estrategia intencionada del dramaturgo para que el público acepte la contemporaneidad de los clásicos y la necesidad de seguir llevándolos a escena. Además, otros elementos argumentales que están presentes en las obras originales de Esquilo y de Sófocles –como la peste, la fraternidad, las relaciones familiares, la voluntad, el destino, la incomprensión, el diálogo unilateral o la violencia social provocada por intereses personales– son desarrollados en las tres obras para hacer entender al público actual la universalidad de la tragedia griega. Todo ello “para seguir mostrando la fuerza del teatro como memoria”<sup>16</sup>. Desde este punto de vista, *Antígona en la frontera* supone un recordatorio de las crisis fronterizas, de las penurias del individuo migrante y de la solidaridad de los pueblos, tanto en la Antigüedad como hoy.

Se percibe una intención muy marcada en *Hantígona* respecto de las otras dos, quizá porque su composición tuviese también desde el principio la finalidad de una puesta en escena. Es una obra más ambiciosa, pues, más allá de proponer una reescritura de *Antígona* de Sófocles, quiere mostrar al público toda la inmensidad de la saga de los Labdácidas relatada por Sófocles en su trilogía (*Edipo Rey*, *Edipo en Colono*, *Antígona*), a la que se añade *Siete contra Tebas* de Esquilo, por

---

dirá el corifeo (v. 1244). El silencio simboliza la desgracia que está a punto de ocurrir dentro de palacio (el suicidio) y Eurídice se desconecta de esta realidad trágica.

<sup>16</sup> Heras, 2022, p. 101.

la que parece sentir también una fascinación especial. Por ello es el texto más abigarrado, a mi juicio, en el que la erudición y el propósito de denuncia restan eficacia a la emoción, que brilla mucho más en el texto de *Ardiente Antígona*, a nuestro juicio el mejor drama de las tres variaciones, muy influidas –como él mismo ya reflejó en sus escritos– por intelectuales modernos más que por los propios textos antiguos que inspiran estas tres tragedias.

## Referencias bibliográficas

- Escabias, J. (2011). Acción dramática y teatralidad en *De piezas breves*, de Guillermo Heras. In J. N. Romera Castillo *et al.* (Coords), *El teatro breve en los inicios del siglo XXI* (pp. 255-262), Madrid: Ed. Visor.
- Heras, G. (2021). *Ardiente Antígona*. In *Vidas paralelas* (pp. 31-67). Madrid: Punto de vista Editores.
- Heras, G. (2022). Sobre la puesta en escena de *Hantígona*. *ADE-Teatro. Revista de la asociación de Directores de Escena de España*, 189, 98-101.
- Pino Campo, L. M. (2005). La condena de Antígona y el exilio de María Zambrano: apuntes en torno a la Historia Sacrificial III. *Revista De Filología*, 23 (abril), 47-264.
- Steiner, G. (1986). *Antigones*. New York: Oxford University Press [versión francesa *Les Antigones* (1986). Paris: Gallimard].
- V.V.A.A., (2024). Guillermo Heras, la pasión teatral. *ADE teatro*, 196, 8-104.
- Zambrano, M. (2014-2015). *Obras completas* (Dir. J. Moreno Sanz). Barcelona: Galaxia Gutenberg (vols. III, V y VII).

## Resumen

El actor, director, crítico, gestor cultural, docente y dramaturgo español Guillermo Heras, aunque es un referente internacional de la dramaturgia contemporánea y de su puesta en escena, se interesó también por la mitología griega y por los clásicos, publicando textos inspirados en las figuras de Fedra, Andrómaca y Antígona. Abordamos los tres títulos que han salido de la pluma de Heras, uno publicado (*Ardiente Antígona*) y dos de ellos inéditos (cedidos por el autor a la que firma este trabajo), compuestos meses antes de fallecer en 2023.

Interesado por personajes muy diferentes, ubicados en espacios y tiempos disímiles, bajo códigos morales dispares, pero que enfrentan los mismos problemas tanto en la ficción como en la realidad, dominados por unas pasiones que los hacen parecer cada vez más humanos, me interesa determinar cómo sus Antígonas se proyectan en sucesivas variaciones dramáticas, pero con una misma finalidad: despertar la lucidez del espectador sobre el mundo que los acoge.

## Abstract

The Spanish actor, director, critic, cultural manager, teacher and playwright Guillermo Heras, although he is an international reference in contemporary drama and its staging, was also interested in Greek mythology and the classics, publishing texts inspired by the figures of Phaedra, Andromache and Antigone. We look at the three titles that have come from the pen of Heras, one published (*Ardiente Antígona*) and two of them unpublished (on loan from the author to me), composed months before his death in 2023.

Interested in very different characters, located in dissimilar spaces and times, under disparate moral codes, but facing the same problems both in fiction and in reality, dominated by passions that make them seem more and more human, I am interested in determining how his Antigones are projected in successive dramatic variations, but with the same purpose: to awaken the spectator's lucidity about the world that welcomes them.





# Los dos relatos divergentes de Antígona (Sófocles / Higino) presentes en la ópera del siglo XVIII

The two divergent tales of Antigone (Sophocles/Hyginus) present in 18<sup>th</sup> century opera

Helena Guzmán García

UNED

hguzman@flog.uned.es

ORCID: 0000-0002-0787-0717

**Palabras clave:** Recepción Clásica, Antígona, ópera del siglo XVIII, Gaetano Roccaforte, Marco Coltellini.

**Keywords:** Classical Reception, Antigone, 18<sup>th</sup> century opera, Gaetano Roccaforte, Marco Coltellini.

## 1. El relato mítico de Antígona en el mundo clásico

La historia mitológica de la casa real tebana es sobradamente conocida. Edipo ha muerto y sus hijos, Eteocles y Polinices, han perecido a continuación en el enfrentamiento mutuo por el poder en Tebas. Creonte, hermano de Yocasta y tío de Antígona, se convierte en el nuevo rey y decide privar a Polinices de las honras fúnebres pertinentes, dado que ha transgredido el acuerdo a que se había llegado previamente. Pero Antígona se opone a esa orden y la desobedece tributando a este hermano los mismos honores que al otro, Eteocles.

Tras esta infracción, el relato mítico tiene dos versiones. En la primera, cuyo principal representante es Sófocles, Antígona es condenada a ser encerrada viva, y ella misma se da muerte, provocando el posterior suicidio de su prometido Hemón, hijo de Creonte. Pero en una segunda versión, cuya fuente más detallada es el mitógrafo latino Higino, ya de época claramente posterior, se desarrolla un relato bastante distinto sobre todo en la parte final: Antígona huye de Tebas con un hijo, y con el tiempo vuelve, pero el desenlace será igualmente trágico.

### 1.1. La *Antígona* de Sófocles

La plasmación del relato mítico de Antígona se debe especialmente a los trágicos y, en concreto, a Sófocles como único autor del que conservamos una tragedia completa con este título.

Me centraré en el contenido de la tragedia, atendiendo a su estructura<sup>1</sup>. En el Prólogo, que es un diálogo entre Antígona e Ismena, lo que hace que sea mucho más expresivo que una resis de un único personaje, pueden distinguirse dos partes desde el punto de vista del contenido: una primera (vs. 1-38) que cuenta los antecedentes al comienzo de la tragedia, la función habitual de los prólogos; y una segunda (vs. 39-99) en la que se avanza lo que va a transcurrir en esta: la decisión de Antígona de enterrar a su hermano Polinices. Y ya desde este momento, Sófocles nos plantea cuál va a ser el problema central de la tragedia en los versos 33-6: quien no cumpla con el edicto de Creonte morirá lapidado.

El coro de ancianos entra en la Párodos y anuncia la llegada de Creonte.

La escena de mensajero comienza con una larga resis del nuevo gobernante en la que describe su llegada al poder, su decisión de convertirse en un soberano justo y anuncia su decreto de que no se tributen honras fúnebres a Polinices. La escena continúa con la llegada del guardián informando de que se ha cometido la infracción del decreto: alguien ha extendido tierra y ha hecho libaciones sobre el cadáver de Polinices. Y se produce la reacción de Creonte en la que, ante la intervención del corifeo, trata de equiparar la ley divina a la ley de los hombres, idea que tratará de mantener en toda la obra. Frente a esto el coro considera que hay que cumplir las dos leyes, las divinas y las humanas. La escena de mensajero continúa con la segunda entrada del guardián en escena trayendo a Antígona como responsable por segunda vez de la infracción, lo que se ha entendido como una técnica con una clara finalidad dramática.

Tras la escena de mensajero, Sófocles da paso a un conjunto agonal en el que Creonte va a enfrentarse con distintos personajes desde diferentes puntos de vista. En primer lugar, con Antígona (vs. 441-581, con la parte final de la escena con Ismena): ella defiende las leyes no escritas de los dioses frente al decreto de Creonte; éste, por su parte, se centra en la rigidez del carácter de su sobrina y en su rebeldía. Es el enfrentamiento desde el punto de vista de la ética.

El segundo enfrentamiento es con su hijo Hemón (vs. 631-780). En un primer momento padre e hijo intentan evitar un choque frontal, que llegará a darse según avance la escena: Hemón refuta la posición política de su padre, apoyado por la opinión de los ciudadanos. Es el enfrentamiento desde el punto de vista político.

Finalmente, tras un nuevo estásimo centrado en el poder de Eros y una escena de Antígona en la que dialoga con el coro, lo que incrementa la tensión escénica y marca la salida de la heroína hacia su destino final, llegamos a la tercera escena agonal, en este caso con Tiresias (vs. 988-1114). El ciego adivino llega a escena para tratar de convencer al soberano de la dureza de su decreto y para comunicarle que los dioses, a través del comportamiento de las aves en una actividad de ornitomancia, le han hecho saber del error de no enterrar a Polinices. Es el enfrentamiento del soberano con la religión.

A continuación, en un diálogo entre el corifeo y Creonte, este renuncia a llevar a cabo el castigo por su decreto y renuncia así, de alguna manera, a su condición de héroe sofocleo. Tiene lugar un estásimo “en falso” (vs. 1115-1152),

---

<sup>1</sup> Lucas de Dios (1984).

en el que el coro estalla en un canto de alegría pensando que se ha llegado a una situación de consenso.

Por último, tiene lugar la escena de mensajero de desenlace en la que se anuncia, en presencia de Eurídice, esposa de Creonte y madre de Hemón, el desastre final: Antígona se ha ahorcado con su propio velo, Hemón se ha clavado su espada en el costado y ha muerto con su prometida en brazos. Se llega al final de la tragedia con la llegada de Creonte a escena, lamentándose por su situación, en el momento en el que entra de nuevo el mensajero para anunciar el suicidio de Eurídice.

## 1.2. La otra Antígona del mundo clásico: Higino, *Fábula LXXII*

Higino va a tomar la segunda versión del mito de Antígona<sup>2</sup>. No será Antígona la única que realice en solitario las honras fúnebres a Polinices, sino que lo hará acompañada de Argía, la esposa de Polinices. Cuando las descubren, Argía huye y Antígona es capturada y llevada ante Creonte, que la entregará a su hijo Hemón, su prometido, para que la asesine. El joven, profundamente enamorado de ella, miente a su padre diciendo que la ha matado, aunque en realidad la entrega a unos pastores para que se la lleven lejos. Antígona tendrá un hijo de Hemón que, cuando alcance la adolescencia, irá a Tebas a participar en unos juegos y será reconocido por su abuelo gracias a una marca característica de la familia. Creonte no vacilará en matarlo, a pesar de la intercesión de Hércules, y, por último, Hemón y Antígona se quitarán la vida.

Como vemos es una versión radicalmente diferente de la de Sófocles: el personaje de Antígona pierde fuerza al no ser ella sola la que se enfrenta a las órdenes del soberano; lo trágico de su personaje también se diluye al no morir inmediatamente defendiendo una causa, que ella considera necesaria para con los dioses, sino que morirá igualmente, pero después de haber realizado una vida más o menos completa; y la desgracia se va a hacer más extensa, al morir también el hijo que tienen en común.

Estas dos versiones del mito de Antígona estarán presentes en la ópera como claros ejemplos de recepción clásica. Es necesario señalar la definición que García Jurado da de esta disciplina (2014): “la recepción no encuentra problema alguno en considerar su principal objeto de estudio la obra moderna, al margen del diálogo que ésta pueda mantener con los clásicos... Hay, por tanto, en la Recepción un énfasis decidido de transformación o incluso “reciclado” que implica la moderna recepción de diversos aspectos de la Antigüedad, al margen de lo *sui generis* que sea tal recepción... la Recepción se caracteriza por la desjerarquización, o “giro democrático”, por lo que resulta tan importante la obra receptora como la originaria”.

Por su parte, ya centrado en el mundo de la recepción clásica en la ópera, Michael Evans (2008) analiza la postura estética de los libretistas y compositores:

<sup>2</sup> Algunos estudiosos proponen que esta versión la toma Higino de la *Antígona* de Eurípides. Para ver las diferentes posturas al respecto cf. Jouan – Van Looy (1998).

la relación entre los libretos y las fuentes originales y algunas de las formas en que el mundo musical interpretó la historia griega para el público contemporáneo. Para ello se centrará en *Ifigenia en Táuride* de Christoph Willibald Gluck, con libreto de Nicolas-François Guillard, y *Electra* de Richard Strauss, con libreto de Hugo von Hofmannsthal.

## 2. Antígona en la ópera

El personaje de Antígona ha sido un personaje especialmente exitoso como materia mitológica en los libretos de ópera, desde la primera de 1717 con libreto de Antonio Maria Lucchini, o la de 1751 con libreto de Gaetano Roccaforte y música de Baldassare Galuppi de 1751 (libreto que tuvo gran éxito ya que se representó con al menos música de doce compositores diferentes, y que es una de las que trataremos aquí), hasta las que se han compuesto en el siglo XX y XXI, siendo especialmente exitoso en estos últimos siglos, por señalar algunas: *Antigona* con libreto de Friedrich Hölderlin y música de Carl Orff de 1949; *Antigone* de Mikis Theodorakis con texto de John Cyril Cranko, de 1959; *Antigone* con libreto de Giuliano Corti y música de Ivan Fedele de 2007; o la última cronológicamente de la que tenemos constancia, del año 2009 de Joselyn Clarke con música de Christos Hatzis<sup>3</sup>. Algunas de ellas han optado por el tema de Higino, las más antiguas y en menor cantidad, frente a una mayoría centrada en la versión trágica de Sófocles.

En este sentido, para el tratamiento de Higino hemos optado por la ópera de Roccaforte como libretista y Galuppi como compositor, representada por primera vez el 9 de enero de 1751 en el Teatro delle Dame de Roma con motivo del Carnaval. A su vez, para el enfoque de Sófocles hemos escogido la de Coltellini con música de Traetta, representada en el Teatro Imperial de San Petersburgo el 31 de octubre de 1772.

### 2.1. La versión de Antígona de Higino frente a la *Antígona* de Gaetano Roccaforte

La *Antígona* de Gaetano Roccaforte ya había tenido un cierto precedente en la *Antigona* de Benedetto Pasqualigo con música de Giuseppe Maria Orlandini, representada por primera vez en el Teatro San Cassiano de Venecia por el Carnaval de 1718<sup>4</sup>.

Gaetano Roccaforte fue un dramaturgo y libretista del siglo XVIII del que no tenemos demasiados datos: se sabe que tomó los votos religiosos y que gran parte de su vida la pasó en Roma. Escribió libretos para ocho óperas, casi todas de temática clásica, y tuvo un cierto éxito en al menos tres de ellas: *Tito Man-*

<sup>3</sup> Para las óperas relativas a la familia de los Labdácidas, cf. Forero - Forero Álvarez (2018).

<sup>4</sup> Piperno (2010) se centra en el estudio de la ópera de Pasqualigo y remarca las semejanzas y diferencias entre los dos libretos: las fuentes precedentes, los elementos de origen incierto, los pasajes claramente deudores de la ópera de Pasqualigo y las innovaciones de Roccaforte a favor de una mayor humanidad y emoción de la protagonista.

lio, Caio Mario y *Antígona*. Piperno (2010) da las claves de por qué ese año 1751, un año de apertura de los teatros tras la pausa impuesta por el jubileo del año anterior, se llevó a escena un tema como el de la familia real tebana: la rivalidad y competencia entre los dos teatros romanos principales (Teatro Argentina y Teatro delle Dame) hicieron que se llevaran a escena dos temas de origen clásico totalmente nuevos en la escena romana: el tema de *Ifigenia* y el de *Antígona*, en los que sí pueden verse rasgos venecianos reconocibles. Además, el compositor, Baldassare Galuppi era especialmente querido en Roma.

El *dramma per musica* está dividido en tres actos y tiene lugar en Tebas. Desde el propio resumen que facilita la edición del libreto, se percibe que la versión de Roccaforte se parece a la de Higino, aunque con notables diferencias.

Los personajes son: *Antígona*, que aparece como única heredera al trono de Tebas, usurpado por su tío *Creonte*, y que se presentará en Tebas como *Antíope*, sacerdotisa del templo de la diosa *Temis* en Beocia e intérprete de los oráculos de *Apolo*; *Creonte*, el tirano usurpador del trono de Tebas; *Euristeo*, hijo de *Creonte*, esposo de *Antígona* y pretendiente de *Hermíone*; *Hermíone*, hija de *Antígona* y de *Euristeo*; *Learco*, príncipe tebano y amante secreto de *Hermíone*; y *Alceste*, pastor que recogió a *Hermíone* siendo niña y la crio.

El resumen recoge la complicación de la trama: *Eteocles* y *Polinices* han muerto uno a manos del otro por el trono de Tebas. *Creonte*, que ha tenido parte de la culpa en este enfrentamiento, ha ocupado el trono de la ciudad. *Antígona*, única descendiente viva del linaje de *Cadmo*, ha decidido dar sepultura a sus dos hermanos en contra del decreto de *Creonte* que lo prohibía. Ante esta acción de desobediencia y, también para asegurarse el trono, *Creonte* ordena a *Euristeo*, su hijo y esposo de *Antígona*, que la mate. *Euristeo* finge la muerte de su mujer y le pide que escape, haciendo creer a su padre que ha cumplido su orden. *Antígona* marcha de Tebas embarazada de *Euristeo* y dará a luz una niña, *Hermíone*. Un día, mientras está dando de mamar a la niña, aparece una fiera y huye dejando a la pequeña abandonada. *Alceste*, un pastor, encuentra a la niña sola y la cría como si fuera su propia hija. Cuando *Hermíone* tiene cinco años, *Alceste* la lleva a Tebas donde la ve la hermana de *Creonte*, *Eurínome*, quien la acoge y la educa como si fuera una princesa de Tebas. Al cumplir quince años, *Creonte* pregunta al oráculo sobre el destino de *Hermíone*. No comprendiendo en toda su complejidad lo dicho por el oráculo, decide que se una a su hijo *Euristeo* en matrimonio, quien en realidad era su propio padre. Antes de que se produzcan los esponsales, piden consultar un segundo oráculo, el de *Temis* en Beocia, en donde *Antígona*, bajo el nombre de *Antíope*, actúa como sacerdotisa. *Antígona*/*Antíope* es llevada a Tebas, se impide el matrimonio, se conoce la verdad sobre *Hermíone* y reivindica el trono de Tebas a *Creonte*, el usurpador del poder.

El Acto I tiene como función presentar en escena a los protagonistas en el momento actual, cuando se está preparando la posible boda entre *Euristeo* y *Hermíone*, y, a su vez, presentar lo ocurrido quince años antes del comienzo: la trasgresión de edicto ordenado por *Creonte*, la petición de éste del asesinato de su nuera y la no consecución de este asesinato. Se produce el encuentro y el reconocimiento entre los dos esposos, ya que *Antígona* entra en escena disfrazada de sacerdotisa, se ponen al día de lo ocurrido en los quince años que han

estado separados y ella le expone su deseo de venganza, presentando así la acción dramática que tendrá lugar al final del segundo acto.

El Acto II comienza con la idea de Creonte de exponer a Hermíone como víctima a los dioses para defender el trono, idea motivada por la incomprensión del oráculo vaticinado por Antígona. La acción continúa durante todo el acto con la tozudez de Creonte de sacrificar a Hermíone en su propio beneficio, frente al intento del resto de personajes de salvar a la joven y convencer al gobernante. Antígona en el momento del sacrificio aparta a Hermíone y trata de asestar el golpe a Creonte, pero Euristeo se lo impide. Creonte pide explicaciones a Antígona y ella le explica quién es y que le debe tener miedo. Termina el acto segundo con un solo de Creonte en el que maldice a Antígona.

El Acto III es el acto del desenlace y del reconocimiento. Euristeo deja claro a Hermíone que no se casará nunca con ella, incluso en el caso de que Antígona muera, y llega a decirle que cómo va a amarla si la quiere como un hermano o un padre, sin duda un caso de ironía trágica que no se comprenderá hasta que no se revele la verdad. Creonte se dirige a su hijo para recriminarle que no matara a Antígona cuando él se lo ordenó hace quince años, e igualmente le reprocha que no quiera casarse con Hermíone. Antígona y Euristeo se reconcilian y ella le pide que, al menos, él se salve y le habla de la hija que tuvo; le explica que la niña llevaba colgando del cuello una gema que le pertenecía a él. Alceste revela la verdad: que Hermíone es la hija de Antígona y de Euristeo y que fue él quien la encontró. Se produce el reconocimiento entre los padres y la hija con una enorme felicidad. Se presentan los tres ante Creonte y Alceste entra en escena engañándole y diciendo que el pueblo pide que Antígona sea su reina. Creonte sale de la escena. Learco le pide a Antígona que ocupe el trono, cosa que hace entre aplausos y sonido de trompetas. Aparece Creonte encadenado y Antígona, gracias a la intercesión de Euristeo y de Hermíone, le deja vivir. Termina la ópera con un canto final del coro en el que ensalza a la excelente prole de Cadmo.

Si bien los componentes básicos del relato son parecidos (el hecho de que Antígona no muera en el momento en el que trasgrede el decreto del soberano; el encargo por parte de Creonte de que sea su hijo –en Higino mantiene el nombre habitual de Hemón, mientras que en Roccaforte se llama Euristeo– quien mate a su propia esposa; la huida de la heroína, su posterior maternidad y el reconocimiento posterior del hijo nacido) es clara la diferencia entre el libreto de Roccaforte y la versión del mito recogida en Higino.

Lógicamente la tensión dramática es diferente por la simple naturaleza de los dos textos, pero, además, hay diferencias más profundas. En Higino la transgresión de Antígona es que ha realizado honras fúnebres a su hermano Polinices –por otro lado, la misma que aparecía en Sófocles–, contraviniendo así el decreto dado por el soberano Creonte de que el cadáver permaneciera insepulto y a merced de las bestias por haber ido en contra de su propia ciudad. Sin embargo, en Roccaforte Antígona ha trasgredido también una ley dada por Creonte, pero en este caso la prohibición se hacía extensiva a los dos hermanos, ella ha dado sepultura a sus dos hermanos. Y con esto todo el componente trágico varía. Ya no es una heroína que, con un carácter especialmente rebelde, se empeña en hacer cumplir las leyes no escritas de los dioses, frente a las leyes promulgadas

por los hombres, enfrentándose así al poder del soberano, ahora, simplemente, es una hermana que entierra a sus hermanos incumpliendo así la ley, pero que lo que busca es venganza por esas muertes y recuperar el trono usurpado. Esto hace sin duda que Antígona siga siendo una heroína, pero con una finalidad más “moderna”. Y Creonte ya no es el soberano que quiere lo mejor para su pueblo y que se empeña en que se cumplan las leyes para mantener un “orden social”, ahora es un malvado, culpable de la muerte de los hermanos porque ha intrigado entre ellos y un advenedizo que se ha apropiado de un trono, que no le pertenece. Cambios todos ellos más acordes con los tiempos del libreto.

Las variaciones que sirven para una mayor teatralidad son evidentes. Por un lado, el hecho de que el hijo nacido sea una mujer y no un hombre permite que la acción se complique, porque así se da paso a esa posible boda entre padre e hija, que quizá recuerda de manera lejana al mito de Edipo tan cercano a la familia, y también al posterior enamoramiento de Learco y Hermíone, haciendo una doble pareja a favor de la teatralización. No podía faltar el final feliz en una obra de mediados del siglo XVIII en el que se devuelve todo a su orden natural: el trono pasa a ser ocupado por Antígona, a quien le correspondía una vez que sus hermanos han muerto, los esposos vuelven a encontrarse, se produce el reconocimiento de la hija perdida y el pueblo se muestra feliz ante los acontecimientos sucedidos.

La función del final feliz, *lieto fine*, en este periodo de la ópera se produce por dos aspectos importantes (Kühl 2016): por un lado, el momento de la representación, ya que normalmente se representaban en momentos solemnes, como esponsales o natalicios, en los que no se vería adecuado un final trágico; pero, por otro, también hay que tener en cuenta cuestiones poéticas como, por ejemplo, que el final feliz ya era utilizado en las tragicomedias pastoriles del siglo XVI. Kühl recoge en su artículo ejemplos de óperas con estos finales, y su posible explicación, y, especialmente, testimonios de teóricos de la ópera de la época que ya debatían sobre este aspecto.

Es importante señalar también el componente novelesco que tiene el libreto: la exposición de la niña por la aparición de una fiera; el recogimiento de la niña por un pastor y su posterior crianza en el palacio por parte de la hermana de Creonte que hará que tenga una educación “palaciega”; el hecho de que Antígona aparezca como sacerdotisa, con todos los elementos mágicos que debía conllevar de atuendo y de actividad con la proclama del oráculo; la anagnórisis primera de los esposos y la posterior de los padres con la muchacha, en este caso producido gracias al reconocimiento de una gema de su padre y a la ropa que llevaba en el momento de su abandono...

Sin duda son cambios que persiguen acomodar el mito de Antígona a un público ya muy distinto como es este de mediados del siglo XVIII.

## 2.2. La *Antígona* de Sófocles frente a la *Antígona* de Marco Coltellini

El 31 de octubre de 1772 se representó la “tragedia per musica” *Antígona* con libreto de Marco Coltellini y música de Tomasso Traetta en el Teatro Imperial de San Petersburgo. En este caso la fuente utilizada es sin duda la tragedia sofo-

clea. Siguiendo el trabajo de Piperno, hubo tres situaciones para que esta ópera pudiera salir a la luz: por un lado, las ideas intelectuales que se desarrollaron en San Petersburgo en esa época personalizadas sobre todo en la figura de la zarina Catalina II; por otro, la actividad reformadora del músico Tommaso Traetta; y, finalmente, la experiencia de Coltellini, que llegaba desde Berlín donde había practicado la dramaturgia experimental operística de Gluck y Calzabigi abogando por la reforma de la ópera.

La “tragedia per musica” está dividida en tres actos y los personajes que intervienen, según la descripción del propio libreto son: Antígona, princesa de Tebas; Ismene, hermana de Antígona; Creonte, el tío materno de las dos; Hemón, el hijo de Creonte; y Adrasto, un magnate tebano. Igualmente intervienen cuatro coros: uno formado por argivos, otro por tebanos, otro por las doncellas de Antígona y, finalmente, un coro de sacerdotes.

El Acto Primero comienza con una primera escena ficticia: los ya muertos Eteocles y Polinices aparecen para enmarcar el tema de su historia. La acción real arranca con la llegada de Creonte y Adrasto. Creonte toma la palabra lamentando la situación y explicando que se ha llegado a la paz, pero con un precio muy caro. Adrasto le dice que tiene que ocupar él el trono y le ofrece la corona, que Creonte rehúsa, aunque, ante la aprobación del coro, se ciñe él mismo la corona. Decreta el enterramiento de Eteocles, como gobernante que luchó fielmente por su patria, y la prohibición de celebrar honras fúnebres en honor de Polinices: su cuerpo debe permanecer insepulto a merced de los cuervos. El coro está de acuerdo con esta decisión indicando que es así como deben morir los traidores. La acción avanza con la llegada a escena de Antígona e Ismene, acompañadas de sus doncellas, que piden, profundamente afectadas, lavar los cadáveres de sus hermanos mientras reprochan la crueldad de los dioses. Creonte se niega a que celebren las honras fúnebres y los guardias se llevan los cadáveres. Es en este momento cuando se produce el enfrentamiento esperado entre tío y sobrina, cuya función agonal marca el centro del drama: Antígona le llama bárbaro y afirma que él ha potenciado la lucha entre los dos hermanos y que, ahora que ya ha ascendido al trono, puesto que ya no tiene más hermanos, le deje, al menos, honrar los cadáveres de sus dos hermanos. El rey insiste en su decisión y afirma que podría ceder pero que es antes ciudadano que rey y le recuerda el castigo si no cumple lo decretado.

La tercera escena no hace avanzar la acción, sino que está centrada en la explosión sentimental de las dos hermanas: Antígona se lamenta de cómo los dioses se han ensañado con su familia, de todo el sufrimiento que han padecido, y de cómo ahora se añade uno más al querer llevar este dolor incluso a la tumba; e Ismene se dirige a su hermano Polinices para reclamarle su actitud y cómo ahora debe pagar quedando insepulto su cadáver. Termina la escena con Antígona declarando que no tiene miedo a morir ya que así se juntará con las sombras de sus padres y hermanos, mientras que Ismene en la siguiente escena muestra su debilidad. Se remarca así la diferencia de carácter de las dos hermanas, que repiten el esquema de la tragedia griega, una Antígona valiente que no teme las consecuencias de sus decisiones y con un empecinamiento excesivo en cumplir los designios de los dioses, frente a una Ismene más timorata, más temerosa del



incumplimiento de lo decretado por la ley humana. La escena quinta hace avanzar la acción dramática con la entrada en escena de Hemón: Ismene le dice la preocupación que tiene por Antígona dada su determinación y el castigo que llevarla a cabo conlleva, pero Hemón se muestra esperanzado de que la suerte cambie.

El Acto Segundo comienza fuera de la ciudad de Tebas, transcurre de noche y en escena se ve la pira funeraria en la que arde el cadáver de Polinices, mientras Antígona, con su séquito de doncellas, realiza las honras fúnebres. La escena primera es de un precioso lirismo en el que Antígona se dirige a la sombra de su hermano muerto mientras recoge la urna con sus cenizas. El encuentro entre Antígona y Hemón se produce en la segunda escena: él le expresa su temor por las consecuencias de las honras que ella ha llevado a cabo, a lo que ella contesta “Temo gli dèi, né sento altro timore”, remarcando el tema que ya quedaba remarcado en la tragedia sofoclea: la ley divina frente a la ley de los hombres. Hemón se lleva la prueba del delito que acaba de cometer su prometida: él recoge la urna con las cenizas de Polinices. Mientras, en el templo de Júpiter se celebra una fiesta por la paz conseguida, tras la muerte de los hermanos y la llegada al trono de Creonte, en la que participa Ismene, el coro de doncellas y el propio gobernante, a quien se le informa de la transgresión de su orden y quien afirma que el castigo para quien honre a Polinices será la más ignominiosa muerte. Entra en escena Hemón con la urna por lo que se le considera el autor de la cremación del “traidor” de la patria. Se produce una escena entre padre e hijo en la que Creonte le recrimina que sea precisamente él quien le pisotea como rey y como padre, y quien es doblemente culpable, como ciudadano y como hijo, introduciendo así la importancia de la patria por encima de la familia, o lo que es lo mismo, de la ley de la ciudad por encima de la familia. Y le pide que le diga de quién es la culpa de su comportamiento porque la ley es igual para todos y él será un ejemplo de ello. Cuando Creonte se dispone a salir, el coro le retiene y se posiciona del lado de Hemón, a lo que Creonte responde con un alegato a favor del bien público y de que su comportamiento debe ser ejemplar como soberano, incluso si ello conlleva la muerte de su hijo. Entra en escena Antígona, quien se declara culpable de haber realizado las honras fúnebres, ante lo que Creonte le impone rápidamente la pena: será encerrada en una cueva para que muera, pero no será asesinada, para que su sangre no sea derramada otra vez en Tebas. Ante este anuncio, tanto Hemón como Ismene suplican a Creonte que no cumpla la ley, pero el rey insiste en ser un ejemplo para la ciudad: “devo un esempio al regno”. El acto segundo termina con las palabras de Antígona despidiéndose y considerándose triunfadora porque va a morir inocente.

El Acto Tercero vuelve a tener lugar fuera de la ciudad de Tebas para mostrar en el escenario la cueva en la que van a encerrar a Antígona. En escena dos coros, el de tebanos y el de las doncellas de Antígona entonan un canto de dolor por la situación. Antígona interviene despidiéndose de Tebas y aludiendo a sus bodas que ya no tendrán lugar y, ante una breve intervención del coro en el que nombra a Edipo, repasa el destino cruel que ha vivido su familia. En la escena segunda, Ismene pide acompañar a su hermana en el castigo para compartir el dolor y no separar el destino de la estirpe de Edipo. Creonte reacciona ante la petición de Ismene, admitiendo que, por la ley promulgada, no permite castigar

a una no culpable. Ismene entonces se agarra fuertemente a Antígona hasta el punto de que los guardias tienen que separar a las dos hermanas a la fuerza. De nuevo Antígona se despide admitiendo su no culpabilidad y su muerte injusta y se dirige al dios Mercurio, acercándose a su templo, para pedirle que guíe sus pasos en el inframundo y admite que es feliz y que considera su muerte como una muestra de piedad. Tras un canto del coro en que lamenta el destino de la muchacha, comienza la tercera escena con la llegada de Adrasto, quien entra contando a Creonte lo que ha sucedido fuera de la escena: Ismene ha ido a encontrarse con Hemón y le ha contado el sufrimiento de Antígona. La reacción de él no se ha dejado esperar, ha cogido la espada de un soldado, pero, sintiéndose acorralado, ha saltado por un balcón y no sabe qué le ha pasado. Es el punto álgido para que Creonte recapacite y en un largo parlamento repase las consecuencias de todo lo que ha ocurrido: la caída voluntaria de Hemón con la consiguiente laceración; el reproche de la madre de Hemón, que no se ha citado anteriormente en la obra; el dolor de Antígona, condenada a muerte; los gritos y el dolor de Ismene; su propio dolor y llanto por el trono y por la familia; y, por último, el dolor del pueblo. Y en un primer momento, culpa de todo a los dioses, para inmediatamente rectificar y admitir que el culpable de todo ha sido él y su crueldad: “Ah no, non son gli dèi cagion di tanto affanno. È il mio rigor tiranno, è la mia crudeltà. Da una fatal grandezza son per mia colpa oppresso. Ho fabbricato io stesso la mia calamità”. Aparece Hemón en escena maltrecho, pero vivo, desconocedor de la última intervención de su padre, y pide estar con Antígona en la cueva para finalmente morir con ella. Lamenta la actitud de su padre y piensa darle el último abrazo antes de su triste final. La sexta escena tiene lugar dentro de la cueva en la que Antígona sola entona un canto de dolor ante su pronta muerte. Esta escena hace contraste con la séptima, en la que Hemón entra en la cueva -en realidad salta de nuevo a través de una grieta con el propósito de nuevo de morir, pero las ramas y el brezo hacen que llegue sano- para encontrarse con Antígona con el propósito de morir juntos. Se produce el encuentro entre los amantes que resulta feliz, aunque ella no puede evitar describir cómo les llegará la muerte encerrados allí, cómo morirán de hambre, a lo que Hemón responde que será más sencillo porque él conserva el arma robada al guardia y pueden suicidarse. De pronto se oyen ruidos en la puerta de la cueva y aparecen en escena, preparando el final, Creonte, Ismene, Adrasto, los guardianes y gente. Creonte pide perdón a todos y admite un exceso de rigor. La “tragedia per musica” termina con un final feliz, con el escenario de fiesta y la boda de Hemón y Antígona.

Efectivamente, aunque es claro que la fuente es la tragedia sofoclea, los cambios son evidentes, especialmente en el final; pero son cambios provocados por el gusto del momento. Es necesario en esta época un “lieto fine” para que gozase del favor del público y, hasta cierto punto, el arrepentimiento último de Creonte también estaba presente en el trágico griego, aunque llegara demasiado tarde, ya con todas las desgracias acontecidas.

Sin embargo, lo que sí mantiene el libreto de una manera magistral es la dicotomía que se produce entre las leyes promulgadas por el soberano y las leyes de los dioses. Creonte está obsesionado con ser un ejemplo para la ciudad, no dudando en matar a su propio hijo si con eso se cumple el edicto que él mismo

ha promulgado. Y cuando ya ve que su cerrazón está ocasionando un mal que no va a tener solución, es entonces cuando, en un primer momento, quiere culpar a los dioses para, inmediatamente, ser consciente de que el único culpable de esta situación ha sido su rigidez.

También la forma ayuda a que las dos obras, la de Sófocles y la de Coltellini, sean parecidas. La inclusión de los coros es un acierto porque realzan la opinión de los distintos colectivos con respecto a lo que sufren los personajes.

He querido demostrar cómo las dos versiones que ya desde el mundo antiguo se conservan del personaje mítico de Antígona, también son recogidas en la ópera. Lógicamente se han introducido cambios acordes con la época en la que se compusieron, pero teniendo siempre como sombra los parámetros del mundo antiguo.

## Referencias bibliográficas

- Coltellini, M. (1772). *Antígona*. San Petersburgo: Imprenta de la Academia de las Ciencias. Recuperado de: <http://www.ilcorago.org/WPcorago/PDF/IFc/EV2376.pdf>
- Ewans, M. (2008). *Iphigénie en Tauride and Elektra*: 'Apolline' and 'Dionysiac' Receptions of Greek Tragedy into Opera. In L. Hardwick, & C. Stray (eds.), *A Companion to Classical Receptions* (pp. 231-246). Malden: Blackwell Publishing.
- Forero, R., & Forero Álvarez, L. M. (2018). La maldición de los Labdácidas en la ópera de los siglos XX y XXI. *Bizantion Nea Hellás*, 37, 99-119.
- García Jurado, F. (2014). Tradición frente a Recepción clásica. Historia frente a Estética, autor frente a lector. Ponencia presentada al IV Congreso internacional de Estudios Clásicos. UNAM, México, 20-24 de octubre de 2014.
- Galuppi, B. (1751). *Antígona*. Roma: Imprenta de Fausto Amadei. Recuperado de: <http://www.bibliotecamusica.it/cmbm/viewschedatwbca.asp?path=/cmbm/images/ripro/libretti/01/Lo01847/>
- Higino, C. J., & Rincón Sánchez, F. M. del (2009). *Fábulas mitológicas*. Madrid: Alianza Editorial.
- Hölderlin, F. (1961). *Antígonae*. Mainz: Schott Söhne. Recuperado de: <https://archive.org/details/antigonelibretto0000carl/page/n9/mode/2up>
- Jouan, F., & Van Looy, H. (1998). *Euripide. Tragédies. Fragments (De Aigeus à Autolykos)*. París: Belles Lettres.
- Kühl, P. M. (2016). A Ópera e o Final Feliz: Questões de Poética. *Trans/Form/Ação*, 39, 37-52.
- Lucas de Dios, J. M. (1984). La *Antígona* de Sófocles: análisis de su problemática desde la perspectiva de su composición. In L. A. de Cuenca, E. Gangutia, A. Bernabé, & J. López Facal (coords.), *Athlon: satura grammatica in honorem Francisci R. Adrados* (vol. II, pp. 533-574). Madrid: Gredos.
- Lucas de Dios, J.M. (2016). *Sófocles. Áyax; Las Traquinias; Antígona; Edipo rey* (3.ª ed. reimp. ed.). Madrid: Alianza Editorial.
- Lucchini, A. M. (1717). *L' Antígona*. Venecia: Marino Rossetti. Recuperado de: <https://www.apgrd.ox.ac.uk/productions/production/10644>
- Piperno, F. (2010). Su alcune *Antigoni* operistiche del Settecento. In A.M. Belardinelli, & G. Greco (eds.), *Antigone e le Antigoni. Storia, forme, fortuna di un mito*. Florencia: Le Monnier.
- Theodorakis, M. (1999). *Μελοποιμένη ποίηση*. Atenas: Ύψιλον Βιβλία.

## Resumen

El relato mítico de Antígona es ampliamente conocido: tras la muerte de Edipo en Colono, regresa a Tebas en el momento del enfrentamiento entre sus dos hermanos. Una vez que estos, Eteocles y Polinices, se han dado muerte mutuamente, desobedece la ley decretada por el soberano Creonte y realiza honras fúnebres sobre el cadáver de su hermano Polinices. Tras esta

infracción, el relato mítico tiene dos versiones: en la primera, cuyo principal representante es Sófocles, Antígona es encerrada viva y se da muerte, provocando el posterior suicidio de su prometido Hemón y de la madre de éste; y en una segunda versión, que se encuentra como fuente completa en Higino, se cuenta que Antígona no murió, sino que huyó de Tebas y tuvo un hijo. Este artículo demuestra cómo estas dos versiones del mundo clásico también aparecerán representadas en los libretos de ópera como ejemplos de Recepción Clásica. Se toman como ejemplo dos óperas representadas en la segunda mitad del siglo XVIII tituladas *Antígona*: la primera, representada en Roma en 1751, con texto del libretista Gaetano Roccaforte y música del compositor Baldassare Galuppi, en la que se muestra en escena a una Antígona madre; y la segunda, representada en San Petersburgo en 1772, que sigue la versión sofoclea, con texto de Marco Coltellini y música de Tommaso Traetta.

## Abstract

The mythical story of Antigone is well known. She returns to Thebes after the death of Oedipus at Colonus at the time of the confrontation between her two brothers. After Eteocles and Polyneices have killed each other, she disobeys the law decreed by the sovereign Creon and performs funeral honors on the corpse of her brother Polyneices. After this infraction, the mythical story has two versions: in the first -whose main source is Sophocles- Antigone is locked up alive and kills herself, causing the subsequent suicide of her fiancé Haemon and her mother. In a second version, found as a complete source in Hyginus, it is said that Antigone did not die, but rather fled from Thebes and had a son. This article demonstrates how these two versions of the classical world will also appear represented in opera librettos as examples of Classical Reception. Two operas performed in the second half of the 18th century are taken as an example, both titled *Antigona*: the first, performed in Rome in 1751, with text by the librettist Gaetano Roccaforte and music by the composer Baldassare Galuppi, in which a woman is shown on stage, Antigone mother; and the second, performed in Saint Petersburg in 1772, which follows the Sophoclean version, with text by Marco Coltellini and music by Tommaso Traetta.

## Retratos trágicos de la resignación política: Ismene y Crisótemis en la literatura dramática gallega

Tragic Depictions of Political Resignation: Ismene and Chrysothemis in Galician Dramatic Literature

Iria Pedreira Sanjurjo

Universidade de Santiago de Compostela  
pedreira.sanjurjo.iria@gmail.com  
ORCID: 0000-0002-4038-5342

**Palabras clave:** Tragedia griega, Personajes secundarios, Ismene, Crisótemis, Tradición Clásica, Teatro Gallego.

**Keywords:** Greek Tragedy, Secondary Characters, Ismene, Chrysothemis, Classical Tradition, Galician Drama.

### 1. Las grandes (y desprestigiadas) secundarias del mito grecolatino

En la tradición de los mitos grecolatinos abundan los personajes protagonistas cuyas épicas hazañas o trágicas adversidades acaparan la práctica totalidad de la atención erudita, una centralidad heroica que relega en la periferia de las narrativas míticas a todo un grupo de caracteres que se consideran subalternos, anecdóticos e incluso prescindibles. En el caso de las dos mujeres del mito que ocupan estas líneas, esa alteridad queda frecuentemente marcada por un antagonismo –que se asume inapelable– con respecto a las heroínas protagonistas de sus historias, siendo habitualmente analizadas como un mero contrapeso ético y moral de éstas. Así, a la indocilidad e insumisión de heroínas míticas como Antígona o Electra, se opondrían la resignación, el conformismo y el sometimiento de sus respectivas hermanas pequeñas, Ismene y Crisótemis.

El camino que el mito recorre desde sus primeras representaciones literarias en la Antigüedad Grecolatina hasta nuestros días es lo suficientemente complejo como para renunciar al desarrollo de una cronología relativa un poco más extensa en lo que atañe al relato mitográfico de Ismene y Crisótemis. En el caso de la primera, las fuentes atestiguan la limitada profundidad que tradicionalmente se le ha atribuido a la más pequeña de la saga labdácida. En palabras de Bonnie Honig (2011, p. 32),

for centuries, Ismene has been cast as the inert, drab backdrop against which her more colorful sister stands out. Antigone is active, Ismene passive; Antigone is heroic, Ismene coward, argue conventional readings.

Resulta evidente el afán por señalar una oposición ética entre las dos hijas de un Edipo malogrado por la ὕβρις en la que incurre con el asesinato de su padre Layo y la incestuosa boda con su madre Yocasta. En principio, solo este enfrentamiento justificaría el recurso a un personaje subsidiario y con un marcado carácter antipolítico que, según la tradición arcaica del Ciclo Tebano, moría al principio de la contienda librada entre Eteocles y Polinices<sup>1</sup> y que hacía su primera aparición en los textos trágicos de la mano de Esquilo en *Los Siete contra Tebas* (467 a.C.)<sup>2</sup>. Ismene vendría a consolidar el rol heroico de su hermana Antígona, obstinada en cumplir con las leyes divinas no escritas al dar honras fúnebres al cadáver insepulto de su hermano Polinices, muerto en el violento intento de toma del trono de Tebas y considerado un traidor a la patria. La tragedia *Antígona* (442 a.C.) de Sófocles, que trata estos hechos míticos, se erige entonces en la piedra angular sobre la que se alzan todas las interpretaciones posteriores de un personaje, Ismene, cuya función dramática ha sido duramente definida por estudiosos como Antonio Tovar (1943, p. 52):

Un tercer término nos presenta la vulgar, modesta y débil Ismene, la hermana de la heroína, que no se decide a seguirla, y que luego, en un arranque muy de persona débil, la quiere sustituir en el holocausto. Si a Antígona la sumisión a las normas más profunda la hace arrostrar hasta la muerte; si el tirano, fiel a su pasión política, no vacila en saltar por encima de los más horrendos misterios, Ismene acata por igual unas normas y otras, y vive como la gran masa de los humanos, encogida, temerosa, sumisa, sujeta por toda clase de temores y respetos.

Este sesgo interpretativo en la caracterización de Ismene es patente en la mayoría de recensiones y estudios sobre el drama sofocleo, aunque muchas voces introducen matices o enmiendan en parte o en su totalidad estas visiones tan negativamente connotadas. Destacan –precisamente por sus renovadas lecturas y por la retirada de este manto ideológico que suele envolver al personaje– las aportaciones de María Luisa Picklesimer (2000), que reconoce la prudencia y sensatez de una Ismene que piensa antes de actuar<sup>3</sup>, o de Bonnie Honig (2011),

<sup>1</sup> La muerte del personaje de Ismene nada tendría que ver con el episodio mítico centrado en la disputa moral y política entre Antígona y Creonte, sino que estaría relacionado con el mito social que ilustra las obligaciones y virtudes de la doncella mítica, cuya castidad, obediencia y ejemplaridad serían ignoradas por una Ismene sorprendida en un encuentro amoroso con Teoclímeno y posteriormente asesinada por Tideo (vid. Picklesimer, 2000, pp. 218-220).

<sup>2</sup> Con todo, el pasaje que supone la primera intervención de Ismene en la poesía trágica es apócrifo, probablemente añadido con posterioridad al estreno de la *Antígona* de Sófocles. (vid. Gantz, 1993, pp. 519-520). Ismene también tiene un papel secundario en *Edipo en Colono* (401 a.C.), en la que acude al encuentro de su desterrado y depauperado padre para predecir la guerra fratricida que enfrentará a Eteocles y Polinices (vv. 325-510).

<sup>3</sup> La postura de Picklesimer (2000) con respecto al carácter de Ismene podría resumirse con su siguiente afirmación: “No es, pues, que la doncella mítica obedezca sin plantearse su postura,

en la que se llega a cuestionar el valor ético de la figura heroica, una Antígona aferrada al sacrificio y a la memoria del hermano muerto<sup>4</sup> que, por otro lado, estaría rechazando la supervivencia y el vínculo con la hermana viva<sup>5</sup>.

En lo que respecta a Crisótemis, el arco es semejante, aunque su figura pertenezca a otro ciclo mítico notablemente desarrollado en las literaturas arcaica y clásica: el Ciclo Troyano. Sin embargo, el punto de partida de su tratamiento épico es incluso menos complejo que el de Ismene, ya que solo es mencionada como una de las hijas de Agamenón y Clitemnestra en la epopeya homérica<sup>6</sup> sin que haya rastro alguno de una aparición más significativa hasta llegar a la *Electra* (ca. 415 a.C.) de Sófocles. Esto significa que la Crisótemis de la tragedia clásica es la única en la que puede apoyarse la exégesis posterior. Y el personaje ha sido asiduamente juzgado en los mismos términos en los que se ha valorado a Ismene y casi siempre estableciendo un claro paralelismo con ella: su función es la de reforzar la soledad de la heroína –una Electra que espera el regreso de su hermano Orestes para vengar el asesinato de Agamenón a manos de Clitemnestra–, conducirse de una forma mucho más comedida en sus actuaciones que su hermana Electra y contraponer al deber heroico de la protagonista unos límites movidos por un temor connatural hacia aquellos –en su caso, su madre Clitemnestra y Egisto– que detentan el poder<sup>7</sup>.

Al quedar normalmente reducidas al segundo plano de la tragedia, Ismene y Crisótemis han tenido, en consecuencia, un tratamiento irregular en la literatura occidental posterior y apenas han podido transcender el estrecho marco que las retrata como pasivas, resignadas o sumisas. Algunas de las excepciones más

---

sino que es consciente de su disconformidad con los que ejercen el poder, pero también de sus propias limitaciones y de lo que se espera de ella en un momento determinado. Su obediencia está motivada por su educación, no por una pasividad innata.” (p. 224)

<sup>4</sup> Sobre los significados morales que se le han dado al mito de Antígona son interesantes las aportaciones de Isabelle Torrance (2010) o María Isabel Peña Aguado (2021).

<sup>5</sup> Sin embargo, el inventario bibliográfico que muestra la diversidad de opiniones sobre la verdadera naturaleza del comportamiento de Ismene es mucho más amplio y en él se hallan trabajos como los de Simon Goldhill (2006), Jennet Kirkpatrick (2011) o Mary C. Rawlinson (2014).

<sup>6</sup> Así es citada en *Il.* 9, vv. 144-147, un pasaje en el que Agamenón ofrece a Aquiles la posibilidad de desposar a una de sus hijas: τρεῖς δέ μοι εἰσι θυγάτρες ἐνὶ μεγάρῳ εὐπύκτω/ Χρυσόθεμις καὶ Λαοδίκη καὶ Ἰφιδάασσα,/ τᾶων ἦν κ' ἐθέλῃσι φίλην ἀνάεδνον ἀγέσθω/ πρὸς οἶκον Πηλῆος; (“Tres hijas tengo yo en mi bien edificado palacio: Crisótemis, Laódice e Ifianasa. Que sin ofrecer ningún regalo se lleve a la que quiera como esposa a la casa de Peleo.”).

<sup>7</sup> Como Recuerda María Inés Saravia de Grossi (1999), “en su primera intervención, es decir, en el 1º episodio, vv. 328 y ss., Crisótemis hablaba sobre su propia vida de resignación, y exponía su razonamiento basado en la sumisión al poder político. En esta instancia ella sobrelleva el *modus vivendi* de los asesinos. Arguye que son matrices generadoras de nuevos descendientes de Agamenón, v. 1010, y, por lo tanto, deben resguardarse de peores infortunios. Su personalidad le otorga ascendencia a la razón sobre la pasión, en cambio Electra es el reverso de este temperamento. La cuestión en Crisótemis es la obediencia para sobrevivir, como en Antígona, también Ismene dice que la extravagancia no tiene sentido, vv. 66-7. Tanto Crisótemis como también Ismene son las voces moderadas que caducan en la acción dramática.” (p. 106). Aunque María Luísa Picklesimer se ocupa más ampliamente de Ismene en su artículo, también relaciona las funciones de ambos personajes secundarios (vid. Picklesimer, 2000, pp. 222-224).

notables y conocidas las firma el poeta griego contemporáneo Yannis Ritsos en sus obras lírico-dramáticas *Ismene* y *Crisótemis* (ambas publicadas en 1972), en las que les concede un protagonismo del que tradicionalmente se han visto privadas.

## 2. Antiguos mitos que explican nuestros presentes: lecturas políticas y sociales en la literatura dramática gallega de tema clásico

La literatura dramática gallega se ha nutrido del vasto caudal temático de los clásicos grecolatinos desde la segunda mitad del siglo XX hasta la actualidad. El recurso a las historias y grandes personajes del mito grecolatino –a menudo reapropiados desde sus elaboraciones dramáticas trágicas– es una tendencia demostrada y obedece a muchos motivos literarios y extraliterarios<sup>8</sup>, siendo la reinterpretación política y social del mismo una de las muchas justificaciones de su recuperación en el teatro gallego contemporáneo. Las primeras reescrituras y reelaboraciones de clásicos grecolatinos datan de los años posteriores a la Guerra Civil Española (1936-1939), siendo el exilio en América Latina el primer polo cultural que permitirá la producción de piezas dramáticas como *Midas* (1957) de Isaac Díaz Pardo, *Edipo* (1960) de Manuel María u *O velliño (Edipo na Galiza)* (1961) de Xosé Rubinos.

Los tímidos cambios sociales vinculados al periodo del desarrollismo propician la eclosión del asociacionismo cultural de las décadas de 1960 y 1970, un fenómeno que a su vez favorecerá la proliferación de una dramaturgia gallega independiente y que se afana en la profesionalización del oficio teatral. La creación dramática gallega vuelve a ser posible dentro de las fronteras propias, aunque marcada por el complejo y contradictorio contexto de una dictadura franquista que fomentaba la transformación económica y la instauración de un modelo capitalista y de consumo de masas mientras impedía cualquier tipo de mejora en la situación política, aún propia de un régimen totalitario y represivo que, como puede resultar obvio, perseguía y/o censuraba las manifestaciones culturales y lingüísticas periféricas –como la gallega–, a las que se les negaba todo atisbo de oficialidad y protección. En tales circunstancias, la producción dramática de la época tenderá a una velada contestación al autoritarismo, así como a una encubierta reivindicación ideológica y cultural, que halla en los mitos grecolatinos un vehículo alternativo de expresión idóneo<sup>9</sup>, como recuerda María José Ragué Arias (1991, pp. 102-103):

<sup>8</sup> Ricardo Carvalho Calero (1981) fue pionero en el estudio de esta tendencia temática al ser el primero en hacer una breve recopilación comentada de las obras conocidas hasta ese momento. El interés académico en el teatro gallego inspirado por los clásicos grecolatinos se enriqueció *a posteriori* con las aportaciones de investigadores como María José Ragué Arias (1991), José Antonio Fernández Delgado (1996) o María Teresa Amado Rodríguez (2001). Todos estos trabajos sientan las bases de la amplia investigación de Iria Pedreira Sanjurjo (2019; 2022; 2023) sobre este tema.

<sup>9</sup> Sobre los movimientos asociacionistas y el paulatino desarrollo del teatro independiente gallego ofrecen una información más amplia obras como las de Inma López Silva & Dolores Vilavedra (2002) o Cilha Lourenço Mória (2013).



En esta época, los mitos griegos fueron frecuentemente utilizados en el teatro como recurso para quienes necesitaban buscar valores alternativos para combatir la dictadura. En el conjunto del Estado Español, este fenómeno empieza a manifestarse ya en los años cuarenta. En Galicia, sería imposible percibirlo tan temprano puesto que en aquellos años el gallego difícilmente puede llegar a la palabra impresa, al escenario o a cualquier tipo de divulgación. Pero, en el renacer cultural gallego de los años sesenta, sí aparece el teatro de tema y personajes griegos y lo hace con el mismo significado que en el resto del Estado Español y fuertemente vinculado a la realidad inmediata de la Galicia contemporánea, a la tierra, a las creencias y costumbres, a las necesidades del país.

Sin embargo, el fin de la dictadura no se traduce en un abandono de la tendencia temática clásica en el teatro gallego. Todo lo contrario, la transición a la democracia y la posterior aprobación del Estatuto de Autonomía de Galicia (1981) señalan el inicio de una nueva etapa en la que se agranda el espacio otorgado a la materia mítica grecolatina en la literatura dramática gallega, también con motivaciones literarias y estéticas que van más allá del compromiso político y social de sus autores, pese a que este compromiso no deja de estar presente en muchas obras<sup>10</sup>. Curiosamente, los dramas gallegos que rehacen las tragedias de Antígona y Electra –de los que nos ocuparemos a continuación– están entre los más susceptibles de ser sometidos a una determinada lectura política, de ahí que las intervenciones de sus respectivas secundarias, Ismene y Crisótemis, sean observadas con mayor o menor severidad y, por lo tanto, caracterizadas con un matiz más positivo o negativo.

### 3. De Nova Argos al *cyberpunk*: reinterpretaciones de Ismene y Crisótemis en la literatura dramática gallega de la segunda mitad del siglo XX

Entre todas las obras que, desde la segunda mitad del siglo XX hasta el final de la centuria, tratan el Ciclo Tebano y, más concretamente, el mito de Antígona, el personaje de Ismene aparece en cuatro de ellas, que se citarán y comentarán por orden cronológico: *Creón, Creón...* (1975) de Xosé Manuel Rodríguez Pampín, *Traxicomedia do vento de Tebas namorado dunha forza* (1978) de Manuel Lourenzo, *Antígona, a forza do sangue* (1989) de María Xosé Queizán y *Memoria de Antígona* (1998) de Quico Cadaval y Xavier Lama.

En *Creón, Creón...*, Xosé Manuel Rodríguez Pampín (1940-1997) –sacerdote, traductor de la *Biblia* al gallego, gran erudito sobre cuestiones litúrgicas y religiosas e innovador dramaturgo– lleva a la literatura dramática gallega el mito de Antígona por primera vez y en una insólita versión. El conflicto trágico que enfrenta a la hija de Edipo con Creonte por el mandato que impide enterrar a Polinices transcurre en un porvenir distópico, siendo una “traxedia do futuro”

<sup>10</sup> Vid. Pedreira Sanjurjo, 2023, pp. 409-411.

–así aparece descrita al inicio de la obra<sup>11</sup>– en la que se mengua el rango mítico y regio de sus personajes (por ejemplo, Creonte aparece como un “Gobernador Xeral” y no como monarca) y la transgresión de Antígona se reduce a un ejercicio de memoria histórica reprimido por Creonte, quien acaba violentamente con la vida de su sobrina.

En esta Nova Tebas asolada por una gran guerra destructora y luego renacida de sus cenizas en un nuevo orden que se parece mucho al que proyectó Aldous Huxley en *Brave New World* (1932)<sup>12</sup>, Ismene es uno de los personajes que marcan el contraste con la heroína trágica y antiutópica. Mientras que Antígona –que en este drama cede cierto protagonismo a un Creonte de carácter similar al que aparecía en la obra Jean Anouilh– se presenta como una joven pertinaz e impulsiva (aunque tal vez más inmadura, melancólica y también caprichosa), Ismene asume las condiciones de la nueva situación, mostrándose como una joven des preocupada e incluso frívola que solo quiere disfrutar de la vida (“¡Miña nena xa non hai meigas! De seguro que non te lembrarías desas cousas si bailarás<sup>13</sup>”) pero que no se ha inclinado hacia esa decisión aparentemente poco meditada sin antes reflexionar, como prueba el propio texto de Rodríguez Pampín (1975, p. 486):

Ismene. – [...] Coidas que son de pedra. ¿Qué queres que faga? Enseñáronme a vivir, a non podreecer. ¿Atópasme débil non sí? Despréciasme...

Antígona. – ¿Despreciar, por qué? Quen sabe si a débil non seréi eu. Todos a falarme tanto de vivir, que xa non sei si saberéi... e teño medo... Cando era nena nunca tiven medo, pero agora... Por vegadas coido que me asulago nunha borraxeira infinda. Anque de pequena tiven medo unha vez. Cando mamai me levóu aos raios X. Iña moi leda, apagaron as luces e mamai tiñame collida da man, pero de súpeto ceibóuma e... non puiden nin berrar. Tampouco agora deixan, está prohibido berrar, porque molestas.

Ismene. – Eu tamén teño medo, pero hai que gardalo. ¡Poñer a careta e hala! Divírtome, divírtome ¿qué? Moitas vegadas cando desperto sinto unha friaxe por todo o corpo... coma si a luz do sol se tornase oscura. Antes viña mamai a darnos un bico e todo o medo desaparecía. Agora... calemos, non falemos dos nosos pais. ¡Si Creón nos oi...!

En el caso de la obra del dramaturgo, actor y director teatral Manuel Lourenzo (1943-2025), *Traxicomedia do vento de Tebas namorado dunha forza* (1978), el foco cambia todavía más: el verdadero protagonista es un Creonte caricaturizado, excéntrico y depravado cuyas arbitrarias acciones de gobierno son llevadas al extremo del ridículo. Es uno de los dramas en los que más se evidencia la utilización del mito para la crítica sociopolítica, en este caso dirigida a unas élites políticas que cambiaron rápidamente su pelaje ideológico durante la transición a la democracia en España para asegurar la supervivencia de su posición y su

<sup>11</sup> Vid. Rodríguez Pampín, 1975, p. 475.

<sup>12</sup> Vid. Pedreira Sanjurjo, 2019, pp. 164-166.

<sup>13</sup> Vid. Rodríguez Pampín, 1975, p. 477.

patrimonio<sup>14</sup>. En este contexto, con una heroína trágica –Antígona– más diluida, la función de Ismene es todavía más anecdótica y apenas presenta rasgos originales con respecto a su caracterización tradicional, apareciendo solo en dos escenas como una leve contrabalanza<sup>15</sup>.

Sin embargo, *Antígona, a forza do sangue* (1989) supone un punto de inflexión en el tratamiento de Ismene. Su autora, la prestigiosa novelista, ensayista y poeta María Xosé Queizán (1939), propone una lectura manifiestamente política del mito de Antígona fundamentada en unos precedentes filosóficos (siendo Hegel el más destacado) con los que debate y a los que disputa unos valores sociales y políticos muy concretos asociados a este mito. En las dos ediciones conocidas del texto dramático<sup>16</sup>, Queizán introduce su reelaboración con un prólogo en el que expone las conclusiones de este diálogo ideológico con estos antecedentes (Queizán, 2008, p. 12):

O antagonismo está representado por Creonte (que representa o masculino, o goberno e a lei) e Antígona (que está, como muller, no eido privado, unida á terra, ao sangue, á familia). Aparece unha clara indentificación entre política e sexo. [...] Creonte representa o poder patriarcal e a lei que prohíbe o enterramento de quen morre loitando contra o Estado, como o irmán de Antígona. Acusa a Antígona de ser unha criatura sen lei. Reclama, así, ao mesmo tempo, a lei e a virilidade. A heroína de Sófocles enfróntase a Creonte por imperativos éticos, intemporais, e por iso vai profundamente soa, con esa intensa soidade ética. Antígona séntese obrigada a enterrar o irmán para recuperalo como ser humano. Representa a *pietas*, a lei feminina da sombra. Negar a terra aos mortos era, para Antígona, negar a humanidade. A lei do Estado, de Creonte, non o pode tolerar e debe condenar a morte a Antígona. Son as leis, a masculina e a feminina, as que se opoñen na obra. A pesar dos séculos transcorridos, o sistema patriarcal seguiu dominando a política e a economía e mantendo esta orde. A dicotomía entre particular e universal, privado e público, atribuídos xenericamente, aínda non está totalmente superada na actualidade.

Para ilustrar su visión feminista y antipatriarcal del mito, María Xosé Queizán reubica a los personajes sofocleos en la Galicia medieval y cambia sus nombres, atribuciones reales y parte de sus motivaciones individuales. Así, Antígona se convierte en Elvira, una noble gallega que lleva a cabo una rebelión personal al querer honrar al hermano muerto y también colectiva al impulsar la insurrección popular contra un poder extranjero. Por su parte, Creonte se transforma en

<sup>14</sup> Xosé Manuel Fernández Castro (2007) y José Antonio Fernández Delgado (1996) también destacan el carácter satírico de la obra.

<sup>15</sup> Concretamente, en la cuarta escena del primer acto, titulado “A confabulación” (vid. Lourenzo, 1981, pp. 25-27) y al comienzo de la única escena del acto segundo, “A guerra” (vid. Lourenzo, 1981, pp. 50).

<sup>16</sup> La obra fue finalista del Premio Álvaro Cunqueiro de Textos Teatrais en 1989 y fue publicada por primera vez en ese mismo año en una colección del Centro Dramático Galego para Edicións Xerais de Galicia. En 2008 sería reeditada, esta vez bajo el paraguas de la histórica Editorial Galaxia, junto con otras dos piezas teatrales de su autora, *A cartuxeira* (escrita en 1980) y *Neuras* (de 2006).

Don Oveco, un “tirano que defiende intereses foráneos<sup>17</sup>” de la corona de Castilla, mientras que Polinices se transfigura en el idealista Fruela. Ismene recibe el nombre de Dona Aldena y su caracterización se aleja rápidamente de la exégesis tradicional.

Aldena es uno de los personajes más complejos de la nueva *Antígona* de Queizán. En el marco de una obra que destaca las virtudes de una indócil heroína cívica que no solo lucha por la memoria de sus vínculos familiares, sino que también lo hace por la liberación política y social de todo un pueblo, Aldena no se presenta como una figura antagónica y completamente opuesta a los valores de su hermana. La Ismene que la autora gallega esboza en Aldena es un apoyo y un sustento moral de la heroína que, sin embargo, tiene una agenda ética propia. Su ambición es, probablemente, modesta como la de la Ismene sofoclea y aspira a vivir en paz, rehuyendo la confrontación directa y formando una familia tradicional. Ella misma cuestiona que su hermana Elvira quiera permanecer célibe y no desee aportar hijos a la familia y a la sociedad, teniendo claro que ese es uno de los deberes de su sexo (directamente llega a preguntarle “¿por que renuncias ao papel de muller?<sup>18</sup>”). Con todo, no es esta la prueba definitiva ni de su cobardía ni de una alienación patriarcal, ya que repudia abiertamente el orden político y social que los hombres han impuesto en su mundo y condena muy enérgicamente ese impulso violento que entiende connatural al sexo masculino y que provoca todas las contiendas y excesos de poder. Hasta tal punto desconfía de la autoridad y la justicia de los hombres, que cree con firmeza que si Oveco hubiese sido derrotado y Fruela hubiera encontrado la victoria y el poder, el resultado sería más o menos igual (Queizán, 1989, pp. 33-34):

ELVIRA. – Non nos interesa tanto que fai Oveco aí enriba, nas alturas do trono, senón como se formaron as escadas polas que ascendeu e como se manteñen.

ALDENA. – Xustamente. De non existiren as escaleiras, os que forman e manteñen as escaleiras, ninguén podería situarse nas alturas.

ELVIRA. – Todos loitan por subir eses banzos. Falta quen loite por derrubalos.

ALDENA. – Por iso non me mostro entusiasmada polos esforzos de Fruela. De gañar el, subirá por eses mesmos escalóns para exercer o mando. E as xentes todas terán a obriga legal da obediencia.

Aldena no solo ha hecho una reflexión política y moral plena, sino que emite una opinión subversiva que impugna la supuesta honestidad de la causa contra el sistema, en el que solo se pretendería un reemplazo más que un cambio efectivo, una opinión que entronca con los valores políticos y sociales feministas que Queizán confiere a las dos hermanas, cada una desde una visión diferente pero complementaria. Al final de la obra, Aldena llora el funesto destino de su hermana, que se suicida antes de ser encerrada en una cueva, mientras recibe con ilusión la nueva vida que está a punto de dar a luz. Durante el parto de su hijo,

<sup>17</sup> Vid. Queizán, 1989, p. 17.

<sup>18</sup> Vid. Queizán, 1989, p. 34.

Aldena asume plenamente las batallas de Elvira y clama por la esperanza depositada en las futuras generaciones que han de recuperar su libertad (Queizán, 1989):

Dentro de pouco as miñas mans abrigarante no berce. ¿Serás como dixo Elvira, unha nova esperanza? ¡Gustárame parir a liberdade e depositala na nosa terra para que xermolase! Si, Elvira. Que fose coma unha sempreviva que ha florecer á beira da túa tumba. ¡Oh, terra de Galicia, país de meu, berce a miña estirpe, cemiterio dos meus irmáns, escoitade xente toda! ¡Quero parir a liberdade! (p. 59)

Con *Memoria de Antígona* (1998) de Quico Cadaval (1960) y Xavier Lama (1962) se cierra el repaso a la caracterización de Ismene en la literatura dramática de este periodo. En una pieza pensada para su representación en el Centro Dramático Gallego, los autores dan forma a una Antígona que es “molesta porque pode ser *hippi*, *punk* ou militante do 0,7” pero que “nunca aceptará ser unha engrenaxe do sistema<sup>19</sup>”. Sin embargo, esta *Antígona* que vuelve a situarse en un plano espacial y temporal que no es el de la Antigüedad Clásica –sino el de una sugerida época actual llena de ultraviolencia y empapada de la estética *cyberpunk*– muestra a una Ismene más convencional y muy apegada a su retrato sofocleo<sup>20</sup>, siendo evidentes las relaciones de intertextualidad directa con las dos disputas dialécticas en las que se enfrentan las hermanas en el texto trágico original (Cadaval & Lama, 1998):

ANTÍGONA

Levámolo á terra. Cubrímolos cunha pouca. Será suficiente.

ISMENE

Estás tola.

[...]

ANTÍGONA

Creón tente metida nunha caixiña de cristal. Cun laciño para facer bonito.

ISMENE

Non entendes que eu non quero morrer.

<sup>19</sup> Así la define en un prólogo al texto dramático publicado el director Guillermo Heras, encargado de su montaje escénico (vid. Cadaval & Lama, 1998, p. 29).

<sup>20</sup> En estos términos la describe Noelia Cendán Teijeiro (2019), quien ya analizó las relaciones de intertextualidad existentes entre la pieza de Cadaval y Lama y la *Antígona* de Sófocles: “A terceira nota disonante engádea, como non, Ismena, peza fundamental para a definición da protagonista e da súa acusada rebeldía. De feito, o contraste existente entre ambas mantense inalterable na obra galega debido á produtividade literaria que supón para facer medrar o carácter subversivo da protagonista. Debe entenderse, pois, que Antígona non chegaría a ser unha das personaxes tráxicas máis emblemáticas de todos os tempos se fronte a ela non estivera Ismena, prezada e odiada a partes iguais, a que acata, a que cala, a que fai o que se debe facer, a cal encarna unha controversia existencial: ter na natureza a obediencia (p. 107).

ANTÍGONA

Vaite.

ISMENE

Nin quero que morras ti.

ANTÍGONA

Desaparece.

ISMENE

Non teño forzas para acompañarte.

ANTÍGONA

Agora aínda que mo suplicas non cho permitiría.

ISMENE

Mantereí o teu segredo.

ANTÍGONA

Non. Por favor. Delátame. A min fasma un favor e a Creón tamén. Así estarás a ben con todos como desexas. (pp. 149-150)<sup>21</sup>

En cuanto al Ciclo Troyano y el mito de Electra, su hermana Crisótemis tan solo aparece en dos piezas teatrales: *Orestes* (1963) y *Forzas Eléctricas* (1986). La primera de estas obras, escrita por el poeta e investigador Arcadio López-Casanova (1942-2022) y finalista en el I Certame Literario do Miño, recrea con bastante fidelidad –aunque con una mayor agilidad dramática– la estructura argumental de la *Electra* de Sófocles, a pesar de poner el foco en su otro protagonista, Orestes, desde el mismo título. En esta tragedia, Orestes materializa una venganza largamente ansiada por Electra, pese a que la muerte de Clitemnestra y Egisto solo trae un nuevo derramamiento de sangre y, por ende, una nueva maldición a la Nova Argos que habitan. En este contexto, Crisótemis aparece en su retrato trágico más denostado, el de la hermana resignada y doblegada por los poderosos que intenta subsistir mediante la aquiescencia de la opresión (“¿Qué fago eu con prantos?... ¿Qué gano eu sendo escrava na miña casa?... Temos que obedecer ós tiranos.<sup>22</sup>”).

En *Forzas Eléctricas* (1986)<sup>23</sup>, compuesta por el polifacético “home de teatro” Manuel Lourenzo (1943-2025), se aprecia un giro en cuanto a las razones del personaje. Esta pieza tragicómica utiliza el mito de Electra y la venganza contra Cli-

<sup>21</sup> Ésta es solo una parte del primer diálogo entre Antígona e Ismene en la octava escena (pp. 147-150), un diálogo que condensa las ideas fundamentales deslizadas por ambos personajes en los versos 1-100 de la *Antígona* de Sófocles. Esta misma reproducción y reelaboración de la tragedia original se aprecia en la décima escena (pp. 155-166), que retoma los versos 525-580 de la obra sofoclea.

<sup>22</sup> Vid. López-Casanova, 1963, p. 165.

<sup>23</sup> Aunque esta es su fecha de composición y representación, el texto dramático de la obra no se publicó hasta el año 2007.

temnestra y Egisto para lanzar una invectiva ficcional muy clara contra las élites políticas de la Galicia autonómica y los neófitos poderes propios agrupados en las instituciones de la Xunta. En esta obra, Agamenón Rodrigues es candidato a la presidencia de la Xunta de Galicia y sus victimarios provocan un accidente de coche en el que éste perece para así medrar en las estructuras jerárquicas de su partido político. La desmitificación del material de partida es obvia y todos los personajes vinculados al relato mitológico ven degradada la solemnidad de su heroísmo. Y el caso de Crisótemis –en la obra apodada *Cris*– es paradigmático, ya que aparece reconvertida en una reportera de televisión movida por el morbo y el amarillismo y plenamente integrada en el juego del poder, al que contribuye deliberadamente desde la manipulación informativa en los medios de comunicación a cambio de un puesto en el futuro gabinete de prensa de Egisto y Clitemnestra. Así reacciona ante su madre cuando ve peligrar su medio de vida (Lourenzo, 2007, p. 40):

Mamá, mamá, axúdame! Quéresme axudar? Estou na rúa, sen traballo, sen amigos, sen un carné político para a ocasión! O teu home controla o complexo Terriña; a min botáronme! Expulsada, mamá, como unha tiñosa! Déixame chorar no teu colo, aloumíname, mamá, como facías como cando aínda era noviña! Xuro que cho hei pagar! Falarei ben de Existo, elevarei a túa cota de popularidade como primeira dona! Serás unha raíña no palacio de Raxoi! Fálase que vai haber a Festa dos Cen Días! Podo colaborar! Podo preparar o ambiente, facer que resulte un éxito! Os da prensa estamos para iso! Mamá, fala con el! Tenme que restabelecer, dille que lle convén! Mamá, mamaíña, se non é moito pedir, pídelles un carné do trinque para min! (p. 40)

#### 4. *Tres somos ti* (2023) de Antela Cid: un reivindicativo solo dramático

En los días 23 y 24 de febrero de 2024, el Edificio Fontán de la Cidade da Cultura de Santiago de Compostela acogió el estreno del díptico dramático *Míticas pero secundarias*. El hilo conductor de las dos piezas que formaban dicho díptico era el de dar un espacio dramático mucho más visible e influyente a algunos de los personajes del mito grecolatino que tradicionalmente no habían sido protagonistas de sus propias historias: por un lado, Polícrates, referente de la primera obra del díptico, *A infeliz felicidade e o prezo do aceite* de Antón Reixa; y, por otra parte, Políxena, Ismene y Crisótemis, figuras centrales del segundo drama del díptico, *Tres somos ti*. La dramaturga y actriz Antela Cid (1984) propone en esta última obra un encaje muy diferente para las mencionadas mujeres del mito, dando forma a una pieza para una única intérprete que sitúa por primera vez en el núcleo del conflicto trágico a una Ismene y a una Crisótemis que, también en la literatura dramática gallega, se habían reflejado en el espejo clásico de la subordinación a otros personajes y de los que apenas se había explorado su propio heroísmo trágico.

*Tres somos ti* nace como una obra pensada desde el primer momento para la representación de su montaje escénico al ser un proyecto seleccionado para una

residencia artística y cuyo proceso creativo implicó una labor interdisciplinar<sup>24</sup>. Esto quiere decir que el texto dramático permanece sin publicar, razón por la que se contactó directamente con Antela Cid para solicitar el acceso al manuscrito inédito –escrito en el otoño/invierno de 2023– y, de este modo, poder realizar un trabajo comparativo más sólido, así como para indagar en otras cuestiones relacionadas con su contexto de producción en una entrevista personal.

La obra, que la autora prefiere definir como “un solo, recorriendo ao termo musical<sup>25</sup>”, se divide en tres escenas, tres momentos en los que una única actriz da voz propia a las inquietudes y desventuras de Ismene, Crisóteme y, en último lugar, Polixena. Las tres figuras míticas conectan sus relatos vitales marcados por la indiferencia o el menosprecio sufrido, especialmente en todo lo que atañe a las heroínas o a los héroes a los que siempre se han vinculado en calidad de meras “hermanas de<sup>26</sup>”. Para ello, Cid tiene muy presentes las versiones del mito transmitidas en las tragedias clásicas de Sófocles y Eurípides –y la de un intermediario contemporáneo como es Jean Anouilh– y realiza una interpretación de estos personajes secundarios muy política y opuesta a la de los análisis más tradicionales (Cid, comunicación personal, 14 de marzo de 2024):

Eu non escribín, creo, algo moi distinto ao que aparece nos textos universalmente coñecidos por todas, senón que lle dei máis importancia a frases que se podían “pasar por alto” ou “escoitei” un subtexto ao que ata o momento non se lle puxera voz. Un exemplo é ese sentimento que ten Crisóteme cara Existo, o seu padrastró, ao que o ve coma un tirano, ou como lle fala Ismene a Antígona de Polinice. No texto de Sófocles, Ismene afirma que eles dous, os seus irmáns (tanto Eteocles coma Polinice), xamais exerceron como tal cara elas dúas. Entón, por que sacrificar as nosas vidas por eles? Tamén hai un dato común a elas tres, que é que sobreviven nun contexto de guerra que existe polos desexos dos homes, por esa ansia de poder. Elas, sen tomar decisión ningunha, vense afectadas ata o punto de perderen ou as súas propias vidas ou as das súas irmás, sen ter en conta os seus antecedentes familiares tamén manchados pola traxedia.

<sup>24</sup> La dramaturgia e interpretación corren a cargo de la propia Antela Cid, que trabajó con Silvia Penas en la creación del vestuario, con Violeta Martínez y Denisse Freire en la escenografía e iluminación, con Elvira Valle en la creación de elementos de atrezzo y con Carlos Segovia, encargado de los arreglos musicales.

<sup>25</sup> Antela Cid opta por evitar la denominación “monólogo”, ya que considera que esta categorización podría conducir a equívocos debido a las connotaciones que en la actualidad se pueden asociar a dicho término: “un monólogo pódenos levar a pensar no *stand up comedy* ou nun xogo máis ben directo cara o público, e non é o caso no que aquí se presenta: aparecen escenas íntimas, momentos máis oníricos e tamén unha parte expositiva máis cara a audiencia.” (Cid, comunicación personal, 14 de marzo de 2024)

<sup>26</sup> “Dende o primeiro momento no que xorde a premisa de baseárense nos mitos clásicos, o primeiro que tiven en mente, foi investigar naquelas personaxes “esquecidas” ou “secundarias” da mitoloxía. Ben podían ser femininas ou masculinas, pero pronto xurdiron estas tres irmás (non entre si) pero que si son coñecidas como as *irmás de...*” (Cid, comunicación personal, 14 de marzo de 2024).



Aunque el retrato que Antela Cid elabora sobre la princesa troyana Políxena no es menos interesante<sup>27</sup>, retomaremos únicamente la caracterización de Ismene y Crisótemis para proceder al comentario comparativo. En el caso de la primera, definida por la propia dramaturga como “unha rocha que quere navegar con liberdade”, el tradicional antagonismo por el que se define su relación con Antígona carece de sentido, ya que su conducta en el drama no sería explicable en términos de flaqueza, miedo o indecisión. Es más, Ismene tiene muy claras sus prioridades familiares y cuál es el reconocimiento que se le debe al, según Antígona, humillado cadáver de su hermano Polinice (Cid, 2023, p. 3):

Queres logo enterrar ó noso irmán? Ou mellor a Polinice, xa que irmán é palabra ben grande para el. Non debía nin saber dos nosos nomes. Eles, os que ansían o poder nin os tronos senten, só o brillar das armas na batalla é o que rexe o seu impulso, e ti, sucumbindo ó que propós, non fas máis que alimentar ese arroxar violento cara a nai terra. Mais ti queres enchouparte de dor e afundirte con el nos infernos.

Ismene rechaza de plano la supuesta responsabilidad u obligación de las dos hermanas para con las honras fúnebres de Polinices, caído por su propia avidez de poder y que nunca habría respetado la importancia del vínculo fraternal ni con ella ni con la propia Antígona, una Antígona que, en la hora de su muerte, porfía en defender su memoria hasta las últimas consecuencias. Para Antela Cid, Ismene está cargada de razones al plantear una ética alternativa y antipatriarcal que incluso cuestiona la presunta disociación entre el plano de las leyes divinas y las humanas –ambas serían dos caras de una misma moneda producida por el hombre– y que intenta sostener la vida y la sororidad con Antígona (Cid, comunicación personal, 14 de marzo de 2024):

A Ismene o que a move e o amor pola súa irmá, o cal non encaixa con esa destrución que provoca calquera acto violento bélico. Este contexto prodúcese polas ansias de poder do xénero masculino, o que leva a Antígona ao sacrificio polo seu irmán. Irmán que non as quería, irmán que só quería o poder de Tebas. Ao mellor a rebelde é Ismene por non comungar co que os homes executan (ese destino supostamente inmutable). Persoalmente non diría que a valente ou a covarde sería Antígona, se non que se deixa levar cegamente polas circunstancias establecidas.

La segunda parte del solo dramático de Cid reivindica la voz propia de Crisóteme, personaje en el que también se pone de manifiesto una lectura política y feminista que se aparta de los sesgos tradicionales y permite ver una nueva faceta dramática de la hermana de Electra y Orestes (Cid, 2023, p. 6):

<sup>27</sup> La hija de Príamo y Hécuba, a su vez hermana de Héctor, Paris y Casandra, une su experiencia a la de Ismene y Crisótemis: “Políxena está presente por ser tamén unha “irmá de...”, neste caso das troianas. O que saliento da súa traxectoria é o feito de ter sido ela a autora do seu fin “denantes morta que escrava” (aludindo á frase de Castelao). Políxena decide morrer por si mesma antes de ser executada por outros ou antes de “salvar” a súa vida coa opción para ela totalmente rexeitable de ser escrava. Pertencer a un home é peor que morrer. É un exemplo máis de “supervivencia” ante as decisións masculinas, no contexto dun pobo somido na violencia da guerra.” (Cid, comunicación persoal, 14 de marzo de 2024)

Que ignore o meu latexar embravecido a carraxe e o pranto que sinto por todos vós que non estades. Guiarame logo a razón e pode que así o vento, a auga, o lume e a nai terra axuden a que vivamos baixo a sombra do sosego e o xuízo natural da acción humana. Se é que existe.

Debo pois realizar unha grande empresa.

Facerlle entender a Electra, miña irmá, que o seu berro de anguria insaciable é o que, unha vez chegado Existo a Micenas, tal e como fun informada, fará que os seus gardas a leven cara os adentros dunha cova sen luz...

Ela, Electra, escoita, mais non modifica a súa conduta de loito rebelde e falto de madurez. Tamén Clitemnestra, así chamada miña nai, pediume que fixera unhas libacións ó meu pai, morto a mans de Existo por orde dela mesma...

Ela seica tivo un terror nocturno, miña pobre, no que se presentaba meu pai co seu cetno arrebatado e que transformaba Micenas nun lugar somido na miseria.

Pero Electra, e máis eu obviamente, que non comungamos co que a nosa nai dispón, artellamos as nosas propias libacións.

La resignificación de los rasgos y las actuaciones de Crisóteme ante la destrucción de la familia atrida es clara. La propia autora declara que “unha vez máis tentei atopar a unha muller que, malia coñecer as inxustizas e tramas “escritas” polo home, decide contra todo prognóstico non seguir alimentando a traxedia, destino que parece irremediable.<sup>28</sup>” La disconformidad –y no la resignación– es lo que describe el carácter de esta Crisóteme que repudia los actos de su padre Agamenón, pero que también aborrece al tirano Egisto y desaprueba el proceder de su madre Clitemnestra. Su frase, “o pobo todo está gobernado pola infamia<sup>29</sup>” resume el sentir de una heroína trágica ignorada que en esta última y más actual reelaboración dramática asume un discurso nuevo y muy poco convencional.

Las mujeres secundarias pero protagonistas de Antela Cid rompen con la dinámica de la anterior literatura dramática gallega al desplazar el foco de sus propios relatos trágicos en una obra en la que abundan los elementos extemporáneos y anacrónicos y en la que también se insertan componentes líricos, musicales y performáticos<sup>30</sup>. Este afán experimental, tanto en el contenido como en la forma, permite modelar un diálogo entre el conflicto trágico de la ficción y el propio conflicto trágico de un convulso presente, creando, en palabras de la autora “un paralelismo entre os sentimentos e os pensamentos que poida ter unha personaxe mítica con outra contemporánea, unha muller de hai varios séculos e outra viva no presente, que non importa onde estea”, aunque la propia Cid también recuerda que, en cuestiones de recepción e interpretación, “quen ten sempre a derradeira palabra é o público<sup>31</sup>”.

<sup>28</sup> Cid, comunicación personal, 14 de marzo de 2024.

<sup>29</sup> Vid. Cid, 2023, p. 4.

<sup>30</sup> Actualmente, la representación de la obra estrenada en la Cidade da Cultura puede verse en acceso abierto en Youtube (vid. Crémilo Projectos Culturales y Dist. Espectáculos, 2024, 53:35).

<sup>31</sup> Cid, comunicación persoal, 14 de marzo de 2024.

## 5. Consideraciones finales

La literatura dramática gallega basada en las versiones trágicas de los mitos grecolatinos ha mostrado un gran interés en las historias de Antígona o Electra dejando en los márgenes el desarrollo dramático de las figuras secundarias de sus hermanas, Ismene y Crisótemis. Probablemente influenciados por una lectura tradicional que atraviesa siglos de exégesis literaria y que ve en estos personajes el vivo retrato trágico de la resignación política, los autores gallegos del siglo XX siguen una línea continuista en la caracterización de estos personajes con alguna notable excepción, como la que firma María Xosé Queizán en *Antígona, a forza do sangue*. Con la más reciente obra *Tres somos ti* de Antela Cid se plantean alternativas a esa visión y se da un giro interpretativo sin dejar de tomar como referencia los hipotextos clásicos, situando en el centro de la acción trágica a Ismene y a Crisótemis (al lado de otra eterna secundaria, Políxena) y proponiendo nuevas y actualizadas lecturas a su función en el relato mítico, una función que no tiene por qué definirse por oposición y/o complementariedad a otras figuras heroicas más robustas y tratadas con una mayor profundidad, sino que puede concretarse en sus propios términos.

## Referencias bibliográficas

- Amado Rodríguez, M. T. (2001). Literatura greco-latina y literatura gallega: algunas calas. *Cuadernos de literatura griega y latina*, 3, 61-125.
- Cadaval, Q., & Lama, X. (1998). *Memoria de Antígona*. Santiago de Compostela, España: IGAEM.
- Carvalho Calero, R. (1981). A fabula palliata na literatura galega. En Díaz y Díaz, M.C. (Ed.), *Primera reunión gallega de Estudios Clásicos (Santiago-Pontevedra, 2-4 de julio 1979): Ponencias y comunicaciones* (pp. 396-401). Santiago de Compostela, España: Universidad, Secretariado de Publicaciones.
- Cendán Teijeiro, N. (2019). Apuntamentos sobre a influencia da Antígona sofoclea na reescritura de Quico Cadaval e Xavier Lama, *Memoria de Antígona*. En Amado Rodríguez et. al. (Eds.), *Clásicos en escena ayer y hoy* (pp. 93-108). Coimbra, Portugal: Universidade de Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Cid, Antela (2023). *Tres somos ti* [Manuscrito inédito].
- Crémilo Proyectos Culturales y Dist. Espectáculos. (2024, 20 de marzo). *Míticas pero secundarias de Antela Cid e Antón Reixa*. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=CNJxOpmsaBE&t=3519s>
- Fernández Castro, X. M. (2007). Os tempos de Ribadavia. En Vieites, M.F. (Ed.), *Cento vinte e cinco anos de teatro en galego. No aniversario da estrea de A fonte do xuramento (1882-2007)* (pp. 147-164). Vigo, España: Galaxia.
- Fernández Delgado, J. A. (1996). La tradición griega en el teatro gallego. *Estudios Clásicos*, 109, 59-89.
- Gantz, T. (1993). *Early Greek Myth: a guide to literary and artistic sources*. Baltimore, Estados Unidos: The Johns Hopkins University Press.
- Goldhill, S. (2006). Antigone and the Politics of Sisterhood. En Zajko, V. & Leonard, M. (Eds.), *Laughing with Medusa: Classical Myth and Feminist Thought* (pp. 141-162). New York, Estados Unidos: Oxford University Press.
- Honig, B. (2011). Ismene's forced choice: sacrifice and sorority in Sophocles' *Antigone*. *Arethusa*, 44, 29-68.
- Kirkpatrick, J. (2011). The Prudent Dissident: Unheroic Resistance in Sophocles' *Antigone*. *The Review of Politics*, 73(3), 401-424.
- López-Casanova, A. (1963). Orestes. *Grial*, 2, 161-174.

- López Silva, I. & Vilavedra, D. (2002). *Un abreinte teatral. As mostras e o Concurso de Teatro de Ribadavia*. Vigo, España: Galaxia.
- Lourenço Módia, C. (2013). *O Teatro Circo na configuración do Teatro Independente Galego (1967-1978)*. Santiago de Compostela, España: Edicións Laiovento.
- Lourenzo, M. (1981). *Traxicomedia do vento de Tebas namorado dunha forza. Todos os fillos de Galaad*. Sada (A Coruña), España: Edicións do Castro.
- Lourenzo, M. (2007). *Eléctricas*. Santiago de Compostela, España: Edicións Laiovento.
- Pedreira Sanjurjo, I. (2019). *Recepción, interpretación e adaptación dos clásicos grecolatinos na literatura dramática galega* (Tesis doctoral, Universidade de Santiago de Compostela). Recuperado de <https://minerva.usc.es/xmlui/handle/10347/20667>.
- Pedreira Sanjurjo, I. (2022). Reelaboraciones y reescrituras de los clásicos grecolatinos en la literatura dramática gallega: hacia una propuesta de reconfiguración del canon teatral. *Theory Now. Journal of Literature, Critique and Thought*, 5(1), 236-255. Recuperado de <https://revistaseug.ugr.es/index.php/TNJ/article/view/16568>.
- Pedreira Sanjurjo, I. (2023). *Melpómene entre nós: a reelaboración dos clásicos grecolatinos na dramaturxia galega contemporánea*. Santiago de Compostela, España: Edicións Laiovento.
- Peña Aguado, M. I. (2021). Antígona, de mito androcéntrico a símbolo feminista. Una reflexión. *Ideas y Valores*, 70(175), 47-72.
- Picklesimer, M. L. (2000). Ismene, una figura incomprendida. *Florentia Iliberritana*, 11, 215-225.
- Queizán, M. X. (1989). *Antígona, a forza do sangue*. Vigo, España: Edicións Xerais de Galicia.
- Queizán, M. X. (2008). *Antígona. A cartuxeira*. Neuras. Vigo, España: Galaxia.
- Ragué Arias, M. J. (1991). *Los personajes y temas de la tragedia griega en el teatro gallego contemporáneo*. Sada (A Coruña), España: Edicións do Castro.
- Rawlinson, M. C. (2014). Beyond Antigone: Ismene, Gender, and the Right to Life. En Chanter, T. & Kirkland, S.D. (Eds.), *The Returns of Antigone: Interdisciplinary Essays* (pp. 101-123). New York, Estados Unidos: SUNY Press.
- Rodríguez Pampín, X. M. (1975). Creón, Creón... *Grial*, 50, 475-492.
- Saravia de Grossi, M. I. (1999). Electra de Sófocles: Una interpretación. *Synthesis*, 6, 99-114.
- Torrance, I. (2010). Antigone and her Brother. What Sort of Special Relationship? En S. E. Wilmer, S.E. and Zukauskaitė, A. (Eds.). *Interrogating Antigone in Postmodern Philosophy and Criticism* (pp. 240-253). Oxford, Reino Unido: Oxford University Press.
- Tovar, A. (1943). Antígona y el tirano o la inteligencia en la política. *Escorial. Revista de cultura y letras*, 27, 37-56.

## Resumen

La reelaboración de los temas, personajes y motivos de la mitología grecolatina es una tendencia constatada en el teatro gallego contemporáneo desde la segunda mitad del siglo XX hasta nuestros días. Muchos de los dramaturgos y dramaturgas que rehacen estos mitos para la escena gallega tienen un conocimiento directo de los textos griegos o latinos originales y suelen entablar un diálogo con su actualidad a través del paradigma canónico de lo clásico, siendo la tragedia una de sus formas preferidas para abordar ese diálogo. Por este motivo, son muchos los personajes trágicos que se erigen en modelo y referencia de una determinada lectura política de los textos antiguos, destacando aquellas figuras del heroísmo trágico que lo hacen en un sentido positivo. Sin embargo, en estas líneas se intentará ofrecer una lectura crítica y analítica de la caracterización de dos de los personajes secundarios más denostados del imaginario trágico antiguo en el teatro gallego: Ismene (hija de Edipo y Yocasta y hermana de Antígona) y Crisótemis (hija de Agamenón y Clitemnestra y hermana de Electra). Para ello, se revisará su caracterización en las obras teatrales gallegas en las que aparecen estos personajes, teniendo en cuenta la referencia de los hipotextos griegos y destacando las principales diferencias y concomitancias halladas en la lectura comparativa de los textos, sin descuidar las distintas reinterpretaciones en clave política y social que subyacen en las reelaboraciones de los autores gallegos.

## Abstract

The reworking of the themes, characters and motifs from Greek-Latin mythology is a verified trend in contemporary Galician drama since the second half of the 20th century to the present day. Many of the playwrights who remake these myths for Galician drama know the original Greek or Latin texts and usually engage in a dialogue with their current situation through the canonical paradigm of the classic, being tragedy and the tragic sense of drama the preferred ways of all the authors who approach that dialogue. For this reason, there are many tragic characters who stand as a model and reference for a certain political reading of ancient texts, highlighting those figures of tragic heroism who do so in a positive sense. However, for this paper, we will try to offer a critical and analytical reading of the characterization of two of the most reviled secondary characters of the ancient tragic imaginary in the Galician theater that reworks them: Ismene (daughter of Oedipus and Jocasta and sister of Antigone) and Chrysothemis (daughter of Agamemnon and Clytemnestra and sister of Electra). Their recharacterization will be reviewed in the Galician plays in which these characters appear, paying attention to the reference of the Greek hypotexts and highlighting the main differences and concomitances found in the comparative reading of the texts, without neglecting the different reinterpretations in a political and social key that underlie the reworkings of the Galician authors.



## Creón, Creón. La *Antígona* distópica de Rodríguez Pampín

Creón, Creón. The dystopian *Antigone* by Rodríguez Pampín

**María Teresa Amado Rodríguez**

Universidade de Santiago de Compostela

mariateresa.amado@usc.es

ORCID: 0000-0003-0281-7754

**Palabras clave:** Teatro gallego, tradición clásica, tragedia, Antígona, Rodríguez Pampín.  
**Keywords:** Galician theatre, classical tradition, tragedy, Antigone, Rodríguez Pampín.

### Mirando hacia atrás

La lengua gallega, que durante la Edad Media tuvo un cultivo literario brillante, tanto en prosa como en verso, queda en situación de marginación social a partir del siglo XVI por imposición del castellano desde la corona de Castilla, desaparece de la literatura y de los escritos oficiales y en su cultivo oral se circunscribe exclusivamente al ámbito rural y familiar. La publicación de *Cantares Gallegos* de Rosalía de Castro, en el año 1863, marca el inicio de su recuperación para usos literarios y culturales. Poco a poco van surgiendo frutos, primero en verso, luego en prosa y en todos los géneros, pero cuando su consolidación parecía firme, el golpe de estado de 1936 interrumpe el proceso. Con la unidad de España como lema, cualquier forma cultural que se desvíe de la oficialidad es relegada e incluso prohibida y solamente se permiten aquellas manifestaciones costumbristas que no suponen un peligro para la estabilidad del nuevo régimen dictatorial, dentro de agrupaciones folclóricas controladas por las instituciones oficiales.

Durante la dictadura, los gallegos en el exilio mantuvieron viva la cultura gallega en todas sus manifestaciones desde el principio, pero en Galicia no se aprecian signos de recuperación hasta los años 50. Precisamente en 1950, un grupo de destacados intelectuales funda la editorial Galaxia, canalizando a través de ella la resistencia al régimen y su compromiso con Galicia y su lengua. Uno de sus objetivos era la traducción al gallego de obras de otros sistemas literarios, con la doble finalidad de prestigiar la lengua propia y, al mismo tiempo, dar a conocer en Galicia las aportaciones de las vanguardias europeas. Con ese espíritu, en 1958, José Manuel Beiras Torrado y José Luis Franco Grande hacen una versión gallega de la *Antígona* de Anouilh, que se dio a conocer en una lec-

tura pública en el Hostal de los Reyes Católicos y fue llevada a escena en 1960, en Santiago de Compostela, bajo la dirección de Rodolfo López Veiga (Anouilh, 1967, p. 320). Hay constancia de otra lectura escenificada de la obra en 1964, en el salón de actos del colegio Minerva de Santiago de Compostela, bajo la misma dirección. La reseña de esta representación alaba la calidad de la traducción y de la puesta en escena y recoge la opinión positiva de intelectuales de la talla de Manuel Rabanal o Moreno Báez (G.B. 1964, pp. 270-1). Estos éxitos y la repercusión del texto de Anouilh en toda Europa impulsó la publicación de la versión gallega en la revista *Grial* de la editorial Galaxia (Anouilh, 1967). Ante la buena acogida que tuvo este texto, Galaxia decide editar también *Non haberá guerra de Troia*, de Jean Girandoux (Girandoux, 1969), versionada en gallego por los mismos traductores (Tato Fontaíña, 2021, p. 223). La traducción gallega de la *Antígona* de Anouilh tendrá una gran influencia en el teatro de la época y particularmente en la obra de Rodríguez Pampín que vamos a analizar en este trabajo.

Por otra parte, en 1969 se crea en Ribadavia la Agrupación Cultural Abrente, que, aunque abarcaba otros objetivos, desde un primer momento trabajó intensamente por el teatro en lengua gallega, ya que eran muy conscientes de que el impulso de Galaxia no era suficiente para sacar al género de su marginalidad (López Silva & Vilavedra, 2002, pp. 16-17). En 1973 organiza la I Mostra de Teatro Abrente de Ribadavia y el I Certame Abrente, con la finalidad de estimular la producción dramática en gallego, renovar la dramaturgia, explorar nuevos temas, desde el compromiso con la realidad de Galicia, con una posición antifranquista y nacionalista. Los autores que participaron en esta y en las sucesivas ediciones de los primeros años del postfranquismo constituyen la llamada Xeración Abrente. Su aportación a la historia del teatro es enorme, pues como hombres de teatro que eran, no solo crearon textos de gran calidad, sino que los dirigieron, produjeron e interpretaron y, además, sirvieron como estímulo para jóvenes escritores y para otros de más edad que, aunque tenían experiencia literaria en otros géneros, se estrenarán ahora como autores dramáticos. Este es el caso de Rodríguez Pampín, que en 1975 publica su primera obra dramática, *Creón*, *Creón*, una versión innovadora de la *Antígona* de Sófocles, con influencia de la de Anouilh.

## El autor

Xosé Manuel Rodríguez Pampín nace en Melide, una pequeña villa gallega, en 1940. Realiza sus estudios en el seminario Mayor de Santiago de Compostela y se licencia en Teología en la universidad de Comillas. Después de su ordenación sacerdotal, combinó su labor pastoral con la docencia y formó parte de los movimientos de los años 60 que reivindicaban la liturgia en gallego. Participó en el equipo de trabajo que tradujo la Biblia a esa lengua y buena parte de sus escritos derivan de esta faceta de traductor y de su labor pastoral. Estuvo vinculado a O Facho, una asociación nacida en 1963 para defender y difundir la cultura y la lengua gallega, y dentro de ella dirigió lecturas de Anouilh y Feiffer en



versión galega<sup>1</sup>. La buena acogida de estas lecturas, el interés que despertaba en ese momento la actividad teatral y el éxito de la traducción ya mencionada de la *Antígona* de Anouilh, le dieron, sin duda, el impulso que necesitaba para lanzarse a la creación dramática. La oportunidad de contar con la revista *Grial* como canal de difusión fue clave para que sus obras llegasen al público. En ella edita *Creón, Creón* (1975), *Ifixenia non quere morrer* (1977) y *Alcestes* (1978). Aunque solo escribió estos tres dramas, inspirados todos en la tragedia griega, Rodríguez Pampín, ocupa un lugar importante en la historia del teatro gallego, destacando sobre todo por sus aportaciones a la renovación del género<sup>2</sup>.

### ***Creón, Creón: una Antígona distópica. Tiempo espacio y personajes***

En el número 50 de la revista *Grial*, correspondiente al último trimestre de 1975, en el que ocurrió la muerte del dictador español, se publica la primera obra dramática de Rodríguez Pampín. En las palabras que preceden al texto, el autor aporta dos datos muy importantes sobre él: que había sido compuesto bastante antes de la fecha de su publicación y que no está acabado: “En Lira (Carnota), tracéi este intento inacabado de peza teatral que ficou adormecida na carpeta dos esquezos” (Rodríguez Pampín, 1975, p. 475)<sup>3</sup>. Tal vez este último dato solo exprese una cierta insatisfacción por el resultado final de la obra, pues tanto su línea argumental como el desarrollo de los acontecimientos fundamentales parecen estar completos<sup>4</sup>.

La acción tiene lugar en menos de 24 horas, desde las últimas horas de una madrugada hasta las primeras de la mañana del siguiente día. Comienza cuando ha transcurrido poco tiempo, quizás solo días, desde la muerte de Eteocles y Polinices y se sitúa en un futuro impreciso, pero muy lejano, en el que los viajes interplanetarios no solo son posibles, sino que forman parte de la vida cotidiana de los humanos, según podemos ver en estas palabras que Creón le dirige a Antígona: “Non te esquezas de que mañán tedes que preparar as cousas pra o viaxe interplanetario. ¡Tanto como che gustaban a tí cando eras pequena!” Y en esta misma conversación le hace la siguiente promesa: “Cando vos casedes heivos regalar unha casaña en Marte” (Rodríguez Pampín, 1975, p. 480). En esa sociedad futurista son esenciales también otros avances, especialmente en el campo de la medicina y sus ciencias auxiliares, pues los científicos buscan la eliminación de las enfermedades y el deterioro del cuerpo asociado al envejecimiento, para

<sup>1</sup> En 1970 dirige la lectura de *Antígona* de J. Anouilh y de *Arnold*, a gatas de J. Feiffer (Lourenzo & Pillado, 1987, p. 63).

<sup>2</sup> En la nota biográfica sobre nuestro autor, incluida en la edición de la correspondencia de Ramón Piñeiro, se mencionan pequeñas piezas teatrales inéditas de las que no tenemos más noticias (Piñeiro, 2009, p. 98).

<sup>3</sup> Conservamos la ortografía original de la edición, aunque no coincide con las normas actuales de la Real Academia Gallega.

<sup>4</sup> La crítica ha hecho valoraciones opuestas de la obra. Para Riobó (2000, p. 122) es la pieza menos lograda del autor. Por el contrario, Carballo Calero (1981, p. 400) la considera técnicamente la más moderna de las tres tragedias de Rodríguez Pampín.

alcanzar algún día el objetivo prioritario del programa político del dirigente de la ciudad: vencer a la muerte y lograr la inmortalidad: “Algún día os nosos científicos farán que non se acabe”, dice Creón refiriéndose a la vida (Rodríguez Pampín, 1975, p. 491). Su propio hijo, Hemón, participa en el proyecto trabajando en un laboratorio en el que parece tener bastantes problemas con sus jefes, como veremos más adelante.

En la historia de esta *Antígona* nuestra no varía la localización espacial. El autor sitúa los acontecimientos en Tebas, en un gran salón del palacio de Creón (así se llama el dirigente en la obra), por tanto, en el espacio privado, a pesar de que, en el planteamiento del conflicto, según vamos a ver, el aspecto público es más relevante que el particular, ya que no hay una historia familiar trágica de traiciones e incestos como en el mito griego. Este espacio es el marco de escenas de la vida privada y de un acontecimiento popular: la celebración comunitaria del comienzo de una nueva etapa que surge de una “loita fecunda” (Rodríguez Pampín 1975: 476).

El autor mantiene los personajes de la familia de Creón: Antígona, Ismene, Hemón, Eurídice y el propio rey, ahora convertido en gobernador general de la nueva Tebas, una figura actualizada, más acorde con los tiempos, aunque en realidad solo de nombre, pues tiene poder absoluto, ejerce un control férreo sobre los ciudadanos y controla todas las actividades en la ciudad. La supresión del personaje de Tiresias, “que por su status de adivino concedía al drama una proyección sacra” (Fernández Delgado, 1996, p. 69), es necesaria en una obra en la que los dioses han desaparecido<sup>5</sup>. Por otra parte, no hay nada que advertir sobre el futuro de Antígona, pues ninguna amenaza pesa sobre ella y su muerte es el resultado de un impulso incontrolado, como veremos más adelante. En lugar de los mensajeros y el guardián encontramos a un músico, que ameniza la fiesta con la que se celebra la situación de bienestar de la nueva Tebas, un electricista y un hombre de la limpieza, personajes populares, que, en el proceso característico de *aggiornamento* del mito, ejemplifican la vida del pueblo y nos permiten conocer la relación de este con el gobernador y su familia, una relación en la que, aparentemente, las distancias sociales han sido eliminadas en una situación de falsa igualdad de clases.

Un narrador, inspirado en la figura del prólogo de Anouilh, adopta la función de este y una parte de las funciones del coro de Sófocles. Es quien, al comienzo de la obra, nos pone en antecedentes, dando la información imprescindible para que el espectador sepa en qué momento del mito estamos y aportando los trazos que caracterizan el nuevo mundo: “No mundo xa non hai guerras, nin fame, nin crases sociáis, ni magoantes aristocrácias de cartos nin de esprito” (p. 476). Un mundo perfecto y utópico, por tanto irreal, y producto de un sueño: “¿Queredes soñar un pouquiño?” (Rodríguez Pampín, 1975, p. 476). A lo largo de la obra interviene en varios momentos, siempre al principio o al final de una escena, actuando como guía emocional de los espectadores y ayudando a la correcta

<sup>5</sup> Tampoco aparece en la *Antígona* de Anouilh. La supresión de los dioses y, por tanto, su intervención en los asuntos humanos es muy frecuente en las reescrituras modernas de los mitos clásicos.

interpretación de los acontecimientos. Después de la muerte de Antígona, también él cierra la obra, desvelando lo que ocurre tras la muerte de la heroína: los suicidios de Hemón y Eurídice, una información que en la tragedia de Sófocles traían los mensajeros, y, por tanto, asumiendo de alguna manera su papel. Este narrador, conocedor de todos los detalles de la historia, es un recurso del autor para ampliar la distancia entre el espectador y los acontecimientos que se desarrollan ante sus ojos, encargándose de recordarle continuamente el carácter fantástico de los mismos.

## La nueva Tebas

Al principio de la obra el narrador describe la situación de la nueva Tebas, que podríamos definir como la sociedad del bienestar: sus habitantes viven en paz, tienen sus necesidades básicas cubiertas y no hay opresores y oprimidos, pues el sistema ha acabado con cualquier privilegio por familia o posición económica. Desconocemos los detalles concretos que permitieron establecer este sistema, pero, según parece, fue un proceso largo y doloroso, liderado por Creón, en el que hubo una lucha que dejó muchas vidas por el camino, entre ellas las de Eteocles y Polinices, las últimas víctimas de este conflicto. Del primero se dice que es héroe y del segundo que es traidor, pero no se explican las razones de estos calificativos y la diferente condición de ambos no tendrá demasiada importancia en el conflicto que surgirá entre Antígona y Creón.

En este nuevo mundo, caracterizado por sus avances tecnológicos y por las comodidades encaminadas a producir bienestar material, Creón impone un concepto de felicidad, muy cercano al de Creonte en la *Antígona* de Anouilh, como obligación para todos los ciudadanos y, como gobernador general, asume la función de poner los medios necesarios para que se cumpla el objetivo. Sin embargo, el bienestar material no garantiza la felicidad absoluta, pues gozarlo en el más alto grado, no basta para enmascarar las tribulaciones derivadas de la condición humana. Como ya señaló anteriormente Riobó (2000, p. 122), en el planteamiento de esta Antígona hay una clara influencia de *Un mundo feliz* de Huxley. En la novela del escritor británico se llega a la felicidad con la supresión de la libertad de pensamiento y el control de las emociones por medio de drogas y eliminando todo aquello que es fruto de la sensibilidad del espíritu y de las relaciones entre los seres humanos. En la obra de Rodríguez Pampín, algunas emociones básicas, como el amor o la amistad están minimizadas, pero no completamente anuladas, pues se permiten siempre y cuando no supongan un conflicto para la estabilidad social y política de la nueva ciudad. Pero la verdadera obsesión de Creón es vencer las emociones que rodean a la muerte, para lo cual se impone como ley inquebrantable olvidar a los difuntos como si nunca hubiesen existido. Tras esto está el anhelo milenarista de la eterna juventud y de la inmortalidad, que los científicos de Tebas buscan con todo empeño, pero mientras no lo consigan, se practica la táctica de que aquello de lo que no se habla no existe. Por eso, el protocolo de la ciudad cuando alguien muere es llamar a los servicios de Higiene para que retiren el cadáver y lo depositen en una especie de estercolero humano, cuyo acceso solo está permitido para el personal que allí

trabaja. Por supuesto, están prohibidas las ceremonias de homenaje o cualquier gesto que reavive la memoria de quien debe ser olvidado por ley.

El olvido incluye también borrar el pasado, impregnado de infelicidad y otras emociones negativas y opuesto al mundo feliz que Creón cree haber construido. Entre pasado y presente hay una frontera que no se debe traspasar, porque si alguien lo hace toda la comunidad corre el riesgo de perder el bienestar material y sobre todo el equilibrio social que tanto ha costado conseguir.

## Los ciudadanos y su integración en la nueva Tebas

Ante esta situación surge inevitablemente esta pregunta: ¿El sistema diseñado por Creón cumple sus objetivos y los ciudadanos están tan felices como teóricamente se presupone? La respuesta es no. En los distintos diálogos podemos comprobar las fisuras del sistema y descubrir que más que felicidad hay, en el mejor de los casos, conformidad y que la estabilidad depende de unas rígidas medidas de control que no siempre son efectivas.

Comenzando por los personajes del pueblo, ajenos a la familia del gobernador, el músico que ameniza la fiesta con la que se celebra la consolidación de la nueva Tebas, adopta una actitud resignada para poder integrarse en el sistema. Conscientemente se aferra a las pequeñas satisfacciones de la vida y se conforma con ellas, pues por la experiencia que le da la edad sabe que aspirar a lo que no está a su alcance puede traer consecuencias muy negativas: “A vida está feita de pequenas cousas. Convén saberlle correr as contas sin apretar moito, poderíase un mancar” (Rodríguez Pampín, 1975, p. 477).

El electricista y el hombre de la limpieza, con mucha menor profundidad psicológica y probablemente mucho más jóvenes, disfrutan con intensidad de los placeres inmediatos, como la fiesta de la noche anterior, lamentándose, con cierta frivolidad, de los efectos de la resaca. El haber participado de una celebración que tiene lugar en el palacio donde vive el gobernador indica para ellos que las barreras sociales se han diluido. Apunta a lo mismo su conversación con Hemón, que revela una relación de igual a igual, aunque este sea hijo del máximo dirigente y desempeñe un trabajo más cualificado. Incluso el hombre de la limpieza está enamorado de Ismene y tener una relación con ella no se ve como una aspiración imposible. Sin embargo, algo falla en esa supuesta igualdad, pues al final de la escena parece que el hombre toma conciencia de la condición servil de su trabajo y acaba abandonando el escenario y su tarea, pronunciando una sentencia que parece manifestar una cierta rebeldía, que es su forma de reaccionar ante la insatisfacción con el papel que le toca en esa sociedad: “¡Boeno! O que non queira pó, que o limpe el” (Rodríguez Pampín, 1975, p. 482). Con todo, ninguno de los tres personajes secundarios ajenos a la familia de Creón supone una amenaza para la estabilidad del sistema.

De la familia del gobernador general, Ismene es la que acepta de mejor grado la situación y, por tanto, la mejor integrada en el sistema. Ha asumido la imposición del olvido y vive conforme a las normas impuestas por Creón. Ni siquiera se atreve a pronunciar la palabra prohibida, “muertos”, y en sus intervenciones aparecen como propias muchas de las ideas del régimen: la necesidad de con-

trolar los sueños o de olvidar el pasado. Pero, aunque adopta una actitud sumisa, no se puede decir que ella sea un ejemplo del éxito del sistema. Ismene se ha adaptado, cumple las normas, procura disfrutar de los placeres que tiene a su alcance, pero aun así no es feliz. El bienestar material no sustituye los afectos. Ismene tiene todo lo que la riqueza puede dar, pero como ella dice: “Sempre coido que me falta algo” (Rodríguez Pampín, 1975, p. 485). Le falta la certeza del amor del electricista y tiene añoranza de la seguridad que en su vida anterior le daba su familia, sus padres, especialmente, a los que está prohibido nombrar sin que sepamos si hay razones particulares añadidas al olvido impuesto para todos los muertos. Ismene está insatisfecha, pero se conforma y, por lo tanto, no es riesgo para la estabilidad del sistema ni va a plantear ningún conflicto.

La caracterización del personaje de Eurídice responde a su condición dentro de la familia, como esposa de Creón, como madre y como tía y futura suegra de Antígona. Su vida se circunscribe a la casa y a las relaciones con los que allí habitan. Más allá del ámbito familiar no tiene papel alguno y parece no interesarse por lo que ocurre fuera de él.

Su relación con la joven se caracteriza por los sentimientos contrapuestos, que oscilan entre el cariño de tía hacia aquella niña que vio nacer y un cierto resentimiento hacia la mujer que ocupa el corazón de su hijo. Sin embargo, esto no supone un conflicto entre ellas, y aunque a veces, debido a los celos, Eurídice no puede evitar ser un poco brusca con Antígona, la aceptación de que el matrimonio es algo natural y deseable y la perspectiva de los futuros nietos está por encima de cualquier suspicacia. La situación de la ciudad no entra en sus conversaciones ni interfiere en su relación.

Las características de la relación de pareja de Eurídice y Creón se manifiestan en la única escena en la que están solos. Acaba de terminarse la fiesta y ambos se disponen a retirarse. La obsesiva costumbre de Creón de tener siempre a mano un bote de bicarbonato da origen a una disputa, en la que salen a colación algunos aspectos del planteamiento vital y, en consecuencia, político, del gobernador. La esposa atribuye esta manía a la vejez: “¡Meu Creón, vas vello. Xa non pensas máis que no bicarbonato!” (Rodríguez Pampín, 1975, p. 478). Este comentario, hecho desde el cariño y la confianza de años de convivencia, no agrada a Creón. Eurídice se ha referido inocentemente a una de las realidades malditas, la vejez, que la nueva Tebas quiere erradicar y, mientras no lo consigue, olvidar, y Creón lo interpreta en su aspecto político y lo siente como un reproche a su proyecto para la ciudad. A partir de este momento la conversación sube de tono. Eurídice reprocha a Creón su alejamiento de ella, pues, para él trabajar y divertirse, están por encima de las relaciones personales y él reacciona con tono ácido y palabras ofensivas, irritado por una realidad irremediable que pone en peligro la estabilidad de su proyecto político, y le recuerda a Eurídice los estragos que el tiempo ha hecho también en su físico. Esta es la reacción al miedo ante la evidencia de lo inútiles que son los esfuerzos por evitar lo inevitable: “Esa maldita man, a noxenta e bestial man do tempo!” (Rodríguez Pampín, 1975, p. 479). El desencuentro entre los esposos no va a tener trascendencia personal ni política. Se queda simplemente en una discusión habitual de quienes han pasado juntos tantos años y la escena termina con un abrazo y yéndose los dos a dormir. Sin

embargo, una vez más queda en evidencia el inestable equilibrio de un sistema absurdo y condenado al fracaso.

Como madre, Eurídice pone a Hemón por delante de cualquier otra persona en el mundo. Por eso siempre toma partido por él y, de manera instintiva, lo defiende e insulta a Creón, sin pararse a analizar razones, cuando surgen discrepancias o enfrentamientos entre el joven y su padre: “Eurídice: (Agarimando a Hemón). Déixao, que esta tempada non hai quen o ature. Pero ¡si estás chorando! ¡Monstruo, facendo chorar ao rapaz!” (Rodríguez Pampín, 1975, p. 484).

Hemón es un personaje profundamente enamorado de Antígona e insatisfecho en su vida laboral. Tiene problemas en su relación con el director del laboratorio para el que trabaja y, aunque no sabemos la causa, intuimos que se deben a que no comparte con él la severidad con la que gestiona el proyecto del gobernador, lo cual ya indica que su integración en el sistema no es del todo satisfactoria. Con todo, no es una amenaza, pues dominado por la fuerte personalidad de Creón y dispuesto a someterse a él con la obediencia de hijo, parece resignarse a la situación. Sin embargo, el conflicto de Antígona con Creón, afectará a la relación con su padre en el ámbito personal y, en consecuencia, a la aceptación del proyecto político. En un primer momento, Hemón no solo le va a reprochar a Antígona su deseo de transgredir las leyes establecidas para el olvido: “¿A qué veñen esas manías, esas noxentas manías?” (Rodríguez Pampín, 1975, p. 486), sino que también pretenderá convencerla para que cambie ajustándose más al patrón establecido por el sistema, que él acepta: “Sé ti coma eu te amo” (Rodríguez Pampín, 1975, p. 487). Pero, el amor está por encima de las diferencias, y en la escena siguiente, el joven se enfrenta a su padre para justificar el comportamiento de Antígona. En este diálogo se desvela la debilidad de su carácter y la incapacidad para un discurso fundamentado y lógico. Su argumentación se basa en la inmadurez de la joven (Antígona é unha nena ... Rodríguez Pampín, 1975, p. 489) y en la intrascendencia de sus actos: “Vai ao cimiterio a lle llevar froles aos mortos, ¿e qué? ¿Vai haber máis accidentes de tráfico por eso?” (Rodríguez Pampín, 1975, p. 488). No sabe Hemón, o no quiere ver, que detrás de un hecho aparentemente inocente está la violación de una de las leyes fundamentales que sustentan el régimen. Antígona está abriendo una brecha que hay que cerrar cuanto antes para evitar que se desmorone el sistema. Pero Creón sí lo sabe y habla de hacerla entrar en razón y transformarla por la fuerza, usando los medios que hagan falta. La reacción de Hemón es la evidencia de su cobardía. Primero suplica, para desesperación de su padre, que lo insta a demostrar otro tipo de actitudes más propias de un hombre: “Hemón: Pídocho por favor. Creón: “Hemón, Hemón ¡Non supriques! Hemón: Polo que máis queiras, ... Creón: ¡Loita, Hemón, loita, esixe. Sé un home!” (Rodríguez Pampín, 1975, p. 489). A continuación amenaza con el suicidio: “¡Mátome!” (Rodríguez Pampín, 1975, p. 489) y, ante las acusaciones de Creón de ser un mal hijo, termina pidiendo perdón y adoptando cobardemente una actitud de sumisión. Hemón, a pesar de sus conflictos internos y de su amor por Antígona, es incapaz de mantenerse fiel a sus ideas y sentimientos de enfrentarse al sistema. El suicidio, después de la muerte de la joven, está en sintonía con su debilidad y es la única forma que encuentra de resolver el conflicto entre su desacuerdo con el régimen y la incapacidad de oponerse a él.

Creón es el ideólogo del proyecto y el alma de su implementación en la nueva Tebas. Sabe que, como en cualquier sistema autoritario, es imprescindible el control absoluto y conoce bien que la actitud del líder para mantenerlo es la firmeza, como manifiesta en más de una ocasión: “Creón non pode ser débil” (Rodríguez Pampín, 1975, p. 479). Esta firmeza no admite excepciones en ninguna situación y con ningún miembro de la colectividad, ni siquiera consigo mismo, pues él es el primero que no puede caer en lo que para otros está prohibido.

En la sociedad que ha diseñado, los sentimientos y manifestaciones afectivas están permitidos, siempre y cuando no traspasen los límites que pondrían en peligro el proyecto comunitario. En la obra hay escenas de ternura protagonizadas por Creón, sobre todo con Antígona, y manifestaciones de cariño dentro de las relaciones familiares. Pero, cuando surgen sentimientos prohibidos, como la nostalgia, la reacción del gobernador es implacable con todos. Creón tiene muy claro que el pasado debe ser borrado e imponerse el olvido como forma de hacerlo desaparecer, mirando siempre hacia adelante: “Eu sempre miro pra diante” (Rodríguez Pampín, 1975, p. 478).

Sin embargo, ¿qué hay hacia adelante? Lo que las leyes de la vida imponen, la vejez y la muerte, y por más que se intenten ocultar, su fantasma reaparece continuamente, como es natural, puesto que son realidades inevitables inherentes al género humano. Creón quiere vivir como si no existiesen, pero no lo consigue, y la frustrante realidad afecta su salud, produciéndole problemas digestivos que intenta paliar consumiendo bicarbonato, del que parece tener una dependencia incontrolable. El medicamento, que recuerda el soma que controla los sentimientos en la novela de Huxley, es el remedio a un malestar físico, provocado por la somatización de un problema, que surge de la incapacidad de aceptar las limitaciones de la condición mortal. A Creón la realidad se le indigesta.

La firmeza represiva con los demás para cortar de raíz actitudes y acciones prohibidas y el autocontrol en su propia vida, son claves para el mantenimiento del sistema, pero, aunque le permiten controlar al resto de ciudadanos, resultarán ineficaces con Antígona.

## Antígona y Creón: el conflicto

Desde la primera escena de la obra, Antígona se presenta como un ser inadaptado a las nuevas circunstancias. Lo manifiesta con su actitud en la fiesta de celebración de esa situación paradisiaca que se ha conseguido en la ciudad, pues no participa del baile y pasa la noche medio escondida en un rincón, observando cómo los demás parecen divertirse. Su comportamiento no pasa desapercibido y la conversación inicial con el músico que animó la fiesta revela la causa: “Cánsome, todo me cansa” (Rodríguez Pampín, 1975, p. 477), dice Antígona. La joven tiene una crisis existencial, porque no le interesa nada de lo que le ofrece esa nueva forma de vida impuesta por el régimen. Mirando a su alrededor y rodeada de gente que disfruta, se siente más sola que nunca y añora un pasado que ya no existe y que no le está permitido recordar. Echa de menos la música de otros tiempos, ahora prohibida, la seguridad que le proporcionaba su madre y, sobre todo, poder llorar y gritar, es decir, manifestar los sentimientos que tiene den-

tro. Antígona añora lo espiritual, lo anímico, lo emocional, aquello que no puede ser sustituido por el bienestar material con el que el nuevo régimen pretende hacer felices a sus ciudadanos, a costa de olvidar la situación anterior. Nuestra protagonista, en línea con las reescrituras de la tragedia de Sófocles de la posguerra española y de los primeros tiempos de la transición, más que una heroína trágica vapuleada por el destino es una heroína desencantada (Blin, 2016, p. 36).

El conflicto entre Antígona y Creón surge por la voluntad de la joven de ir a llevar flores a la tumba de Polinices. En realidad, se las llevará a los dos hermanos, pues ambos están en la misma situación de abandono y olvido en el estercolero que comparten con todos los muertos. No hay un conflicto familiar previo y la prohibido, de este acto se debe al perjuicio que le puede causar al nuevo orden político el recuerdo de los muertos. Antígona le manifiesta a su tío este deseo prohibido, desde el respeto y la consideración de un niño hacia uno de sus mayores que es su referente. La relación entre ambos es muy estrecha y, como ha señalado Blin (2016, p. 40), el autor presenta una heroína infantilizada, sentada en las rodillas de Creón, y a este benévolo y cariñoso, mostrando la condescendencia que se tiene con un niño que por su edad dice algún disparate. No hay prohibición, ni enfado, pues el gobernador ve en ese deseo solo una de las muchas fantasías sin sentido de la joven, como la de desear una Galaxia para hacer un collar, que Antígona había manifestado cuando era muy pequeña: “¡Ai que toliña! ... Tí, sempre, sempre pedindo cousas sin xeito. Pero ¡levarlle unha flor a un morto! Anda a dormir e non penses máis neso” (Rodríguez Pampín, 1975, p. 480). En la escena los personajes presentan una caracterizados muy diferente a la de los héroes de Sófocles. Nada queda de los modos autoritarios del rey ni de la rebeldía de la heroína, que ahora, sumisa y obediente, se va a dormir sin rechistar. Parece que, igual que ocurre con los demás personajes, la muchacha tampoco supone un peligro para la estabilidad del sistema.

La actitud de Antígona en esta escena ha llevado a hablar de la debilidad de esta heroína, como parte del proceso de desmitificación (Blin, 2016, p. 41). Sin embargo, en el trascurso de la obra veremos que no hay tal debilidad, sino una forma diferente de actuar, que evita el enfrentamiento directo sin renunciar a los objetivos. La joven no entra en polémica, pero va igualmente a la tumba de Polinices a llevar flores, sin esconderse de nadie, con la idea de reivindicar su derecho a recordar y honrar a los muertos. En su actitud hay más de reivindicación personal de los recuerdos y de los sentimientos, que un ataque contra el sistema, pues Antígona no considera que su desobediencia pueda quebrarlo. Tampoco Creón será el tío condescendiente y cariñoso con su sobrina. La desobediencia de Antígona lo vuelve a situar en su papel del dirigente que debe atajar con firmeza los desmanes de una ciudadana. En el enfrentamiento los dos personajes se van transformando hasta ser la antítesis de lo que eran al comienzo de la escena. Lo que empieza siendo una conversación un poco tensa, en la que Creón reprende a Antígona con serenidad, va subiendo poco a poco de tono al encontrar en la joven un muro firme e inquebrantable, que no solo no muestra arrepentimiento ni disposición a obedecer en el futuro, sino que además desafiaba al gobernador, responde con ironía a sus amenazas, opone argumentos a sus pretensiones y acaba manifestando claramente su desprecio hacia él: “¡Dasme



noxo! Falas de vivir coma si fose manxar unha sandía cando se ten fame” (Rodríguez Pampín, 1975, p. 491). Antígona consigue que Creón pierda el control con sus provocaciones. Él, enfurecido por las amenazas de una chiquilla que crio y tuvo en sus brazos y por la humillación de que la rebelión surja en el seno de la familia, le echa las manos al cuello y la estrangula a la vista del público. Con la desaparición de Antígona, la situación vuelve a estar controlada y el gobernador, con toda frialdad, llama por teléfono y da las órdenes necesarias para librarse del cadáver, según la costumbre: “¿Servicios de Hixiene? Pase polo pazo do Gobernador. Gracias” (Rodríguez Pampín, 1975, p. 492).

Así termina la obra, con la restauración del orden, que solo será aparente, pues los acontecimientos posteriores, que conoceremos por el Narrador, volverán a poner en evidencia los alienantes principios que conforman la base del sistema, demostrando que las emociones y los sentimientos no pueden ser eliminados, por mucho que los prohíban las leyes: “O noso Gobernador vai tomar bicarbonato. Logo enterarase do suicidio de Hemón. ¡Qué egoísta! dirá Creón; Logo virá o de Eurídice, ¡vella, estaba vella! Retrincará e voltará a tomar bicarbonato” (Rodríguez Pampín, 1975, p. 492).

Este Creón, mucho más cruel, que el de Sófocles, ha conseguido restaurar la estabilidad de su régimen, llevándose por delante, directa o indirectamente, a todos los que suponen una amenaza para él. Al fin están muertos. Ahora solo queda olvidarlos. Una metáfora de los duros años de la dictadura, cuyo fin coincidió con la publicación de esta obra.

## Referencias bibliográficas

- Anouilh, J. (1967). *Antígona* (Traducción gallega de X. L. Franco Grande & X. M. Beiras Torrado). *Grial*, 17, 319-353.
- Blin, F. (2016). Desmitificaciones de lo trágico en las *Antígonas* de la Transición. *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*, 13, 32-54.
- Carballo Calero, R. (1981). A “Fabula Palliata” na literatura galega. Introducción. In *Primera Reunión Gallega de Estudos Clásicos* (pp. 396-401). Santiago de Compostela: Servicio de Publicaciones de la Universidad.
- Fernández Delgado, J. A. (1996). La tradición griega en el teatro gallego. *Estudios Clásicos*, 109, 59-89.
- G. B. (1964). “Antígona” en galego. *Grial*, 4, 270-271.
- Girandoux, J. (1969). *Non haberá guerra de Troia* (Traducción gallega de X. L. Franco Grande & X. M. Beiras Torrado). *Grial*, 23, 37-77.
- López Silva, I., & Vilavedra, D. (2002). *Un abreinte teatral: as mostras e o concurso de teatro de Ribadavia*, Vigo: Galaxia.
- Lourenzo, M., & Pillado, F. (1987). *Dicionário do teatro galego (1671-1985)*. Santiago de Compostela: Sotelo Blanco.
- Piñeiro, R. (2009). *Cartas* (edición de L. Alonso Girgado et. alii). *Cadernos Ramón Piñeiro XI*.
- Riobó, P. P. (2000). *O teatro galego contemporáneo (1936-1996)*. A Coruña: Universidade.
- Rodríguez Pampín X. M. (1975), *Creón, Creón*. *Grial*, 50, 475-492.
- Rodríguez Pampín X. M. (1977). *Ifixenia non quere morrer*. *Grial*, 55, 71-101.
- Rodríguez Pampín, X. M. (1978). *Alcestes*. *Grial*, 62, 434-452.
- Tato Fontaíña, L. (2021). O teatro en *Grial*. Revista galega de cultura durante a ditadura (1963-1975). *Revista Signum*, 22(2), 196-224.

## Resumen

En los años 50, la literatura gallega empieza a dar síntomas de recuperación, después de haber desaparecido prácticamente con la Guerra Civil española (1936-39). El esfuerzo de la editorial Galaxia, fundada en 1950 por un grupo de galleguistas antifranquistas, por traducir textos de las vanguardias europeas y las Mostras de Teatro de Ribadavia impulsaron la creación de textos dramáticos de autores que anteriormente no habían cultivado el género. Es el caso de Rodríguez Pampín, que en 1975 publica su primera obra de teatro, *Creón, Creón*, una reescritura futurista de Antígona que analizaremos en este trabajo.

## Abstract

In the 1950s, Galician literature began to show signs of recovery after having practically disappeared during the Spanish Civil War (1936-39). The efforts of the Galaxia publishing house, founded in 1950 by a group of Galician anti-Francoists, to translate texts from the European avant-garde and the Ribadavia Theatre Exhibitions encouraged the creation of dramatic texts by authors who had not previously cultivated the genre. This is the case of Rodríguez Pampín, who in 1975 published his first play, *Creón, Creón*, a futurist rewriting of Antígona, which we will analyse in this paper.

## A xustiza trágica en *Non volvas*, de Suso de Toro

Tragic Justice in Suso de Toro's *Non volvas*

Marta Mariño Mexuto

Universidade de Santiago de Compostela

mmarinom@gmail.com

ORCID: 0000-0002-9962-2488

Palabras clave: Literatura comparada, literatura gallega, tragedia, Antígona, venganza, *anagnórisis*.

Keywords: Comparative Literature, Galician Literature, Tragedy, Antigone, vengeance, *anagnorisis*.

### 1. A caracterización da heroína

A novela comeza cunha serie de citas literarias de orixe moi variada: atopamos tanto cancións e películas como fragmentos literarios. A segunda delas pertence a *Antígona* de Sófocles<sup>1</sup>, seguramente traducida ao galego polo propio autor:

Antígona: Oh Hades... condúceme aínda viva á beira do Aquerón.

Coro: Gloriosa e louvada. Sen padeceres nin enfermidades nin o ataque da espada, polo teu pé e viva, única entre os mortais, diríxete ao Hades. (Toro, 2000 p. 7)<sup>2</sup>

Cada capítulo, así mesmo, está encabezado por citas de *Judith*, de Friedrich Hebbel, cuxa escolla, como di Dolores Vilavedra, “non é azarosa (nunca o é nas novelas de Suso de Toro) [...] e que nos remiten ao personaxe bíblico, lembrándonos a súa salvificación e inquebrantable decisión, a súa audacia e a súa confianza no acertado dos seus actos” (Vilavedra, 2001, p. 111). Vilavedra destaca tamén, en canto ás obras de Suso de Toro, “o alto valor significativo de todos e cada un dos elementos que as compoñen” (Vilavedra, 2001, p. 111), polo que a cita de Antígona –que se sitúa nun diálogo lírico ou *kommós* do cuarto episodio– debe ser tomado como un dato relevante e non un mero adorno do texto.

<sup>1</sup> De Toro xunta na cita unha intervención de Antígona e outra do corifeo sen indicar que existe máis texto entre as palabras dunha e doutro (cf. Sófocles, 1986, pp. 279-280).

<sup>2</sup> Reproducimos nas citas o texto da primeira edición do ano 2000 e, polo tanto, anterior á última reforma das *Normas ortográficas e morfolóxicas do idioma galego* de 2003.

As palabras coas que a crítica caracteriza a Judith poden tamén ser aplicadas a Antígona: ámbalas dúas son heroínas decididas, teimudas e que actúan en solitario, características que vai acabar compartindo a protagonista da novela que tratamos. Nos primeiros capítulos obtemos información básica sobre ela<sup>3</sup>: trátase dunha muller de mediana idade que traballa como enfermeira nunha unidade de oncoloxía infantil, casada e cunha filla adolescente. A estas alturas sabemos tamén que a figura da súa nai morta segue a ser unha presenza inquietante e constante na súa vida, igual que a da súa avoa, a quen, a pesar de non chegar a coñecela, ve en soños ou en visións como a que ten antes de sufrir un desmaio debido á súa diabetes (cf. Toro, 2000, pp. 16-7). A súa vida, sete anos despois de que morrera a nai, segue marcada pola soidade e a falta de cariño familiar, que arrastra dende pequena. Porén, segue celebrando misas cada cabodano, un ritual que a conforta e que sente como seu. O vencello coa súa nai é aquilo que a define e o único que cre verdadeiramente ter. Así, Encarnación di, a propósito de celebrar misas polos cabodanos da súa nai:

Mais se ela facía aquilo non era por amor á nai, era porque non quería romper de todo con ela, porque cando deixase de ter aquel trato con ela estaría soa de vez, tería cortado os chicotes que a unían a todo e aboiaría levada pola marea como unha náufraga. Seguía reténdoa, sen deixala ir porque tiña medo, puro mediño, a ficar orfa. Toda a súa vida o fora, mais precisamente por iso, porque sabía o que era iso tiña medo a selo agora ata a fin orfa de vez. (Toro, 2000, p. 30)

Encarnación preséntase como unha heroína que debe actuar soa, movida pola súas propias conviccións que, a miúdo, son máis ben impulsos. Da mesma maneira que Antígona non pode contar co apoio da súa irmá Ismene, Encarnación pode confiar unicamente en si mesma. Síntese totalmente allea ao núcleo familiar formado polo marido, Rodrigo, e a filla, Alexandra:

Sentía que era unha convidada naquela casa, falaban eles os dous, pai e filla, cunha complicidade natural que a excluía, e ela aí véndoos como dous estraños como se fose unha espía que os estivese a estudar. A familia eran eles dous [...]. Á fin, ela era unha intrusa. Sentíao así, e o peor era que o aceptaba, case lle daba alivio, quería sentirse soa, era a verdade, non quería disolverse na familia, ela tiña unha vida propia secreta. (Toro, 2000, p. 35)

A pesar diso, bota en falta unha irmá, que busca na súa compañeira de traballo, Rosa, un elemento de estabilidade e calma no seu día a día:

Mais á fin acabara buscando de novo o ampara desa intimidade secreta compartida, á fin Rosa viña sendo para ela unha irmá maior maternal que non tivera, o amparo dunha maturidade que non coñecera. E pouco a pouco fora chegando a coñecer que era a única persoa á que verdadeiramente faría en falta se lle faltase. Sentía vergoña para si mesma, nai dunha filla, en recoñecer isto, mais ninguén lle

<sup>3</sup> Porén, o seu nome, Encarnación, só aparecerá, de pasada, cara ao final da novela, quizais para non poñer en evidencia tan claramente o simbolismo do nome.

daba o amparo no que abrigarse coma ela, e así fora como volvera a procurar furtivamente coincidir na quenda con ela. (Toro, 2000, p. 20)

Ao final do capítulo 4 da primeira parte, nun *flashback* que informa ao lector das circunstancias da morte da nai, revélanse as últimas palabras desta: unha petición encarecida á filla de que non volva á aldea. Isto leva de novo ao momento no que a protagonista sae do hospital despois dunha noite de garda, extenuada física e psicolxicamente, sen ningún desexo de regresar á súa casa co marido e a filla. Unha vez en casa, decídese a emprender a viaxe a aldea, despois de ver por primeira vez unha foto da súa nai coa avoa, que cre recoñecer. Trátase da primeira anagnórise que experimenta a protagonista: ao longo da novela, irá pouco a pouco recordando persoas e situacións reprimidas no seu inconsciente<sup>4</sup>, que se presentan á maneira dunha anagnórise trágica.

## 2. A viaxe

Unha diferenza fundamental entre a protagonista de *Non volvas* e Antígona, a heroína clásica á que máis recorda, é o feito de que a primeira ten que realizar a súa misión no marco dunha viaxe, mentres que a segunda pode levala a cabo sen saír do seu entorno, pois o feito mesmo de saír deste xa resultaría pouco habitual para unha muller grega. O seu percorrido recorda máis ben a Edipo, que volve á súa cidade natal de Tebas e, unha vez alí, prodúcese a anagnórise que leva ao desenlace fatal. De forma parecida, Encarnación emprende a viaxe cara a aldea e a súa intuición vana guiando a pesar dos problemas materiais que atopa, como o roubo do seu coche e obxectos persoais por parte dun autostopista que resulta ser drogadicto.

Unha muller que reparte pan pola aldea menciona a casa dos Carreteiro e fai espertar un recordo:

Como se non a vise [a casa] antes de certo cando a viu por primeira vez, esquecida e agora vista verdadeiramente polos ollos. [...] Non sabía qué cousa, mais había algo que tiña esquecido e agora en dicindo aquel nome xurdira da lama da memoria. (Toro, 2000, p. 69)

Encarnación vai explorando a súa antiga casa e a horta e lembra distintos aspectos da súa infancia con detalle, pero é incapaz de evocar outros, pois o autor xoga constantemente coa idea dos recordos reprimidos. Así, precisamente o máis

<sup>4</sup> Hoxe en día, moitos expertos consideran que non existen probas dabondo que sustenten o concepto freudiano da represión dun recordo traumático: “Whereas experts maintain that traumatic events—those experienced as overwhelmingly terrifying at the time of their occurrence—are remembered all too well, traumatic amnesia theorists disagree. Although these theorists acknowledge that trauma is often seemingly engraved on memory, they nevertheless maintain that a significant minority of survivors are incapable of remembering their trauma, thanks to mechanisms of either dissociation or repression. Unfortunately, the evidence they adduce in support of the concept of traumatic dissociative amnesia fails to support their claims” (McNally, 2005, p. 817). Aínda así, isto non exclúe, por suposto, a utilización desta amnesia traumática (tamén chamada “disociativa”) en obras literarias, que é, de feito, moi común.

importante é o suprimido e só coñecemos indicios insuficientes, de momento, para reconstruír o que falta:

A nena cos ollos moi abertos no escuro, con medo a que apareza un home a petar de noite na porta, esperta ás escuras mentres, mentres que, de súbito estaba a lembrar o que esquecera. Todo non, había cousas que non, o lembrar detíñase. (Toro, 2000, p. 84)

Mais xa se vai perfilando a ansia da protagonista por realizar o seu obxectivo, que aínda descoñece. De forma simbólica, en canto pon as zocas da nai, experimenta con moita forza ese desexo por primeira vez, que antes era só unha vaga determinación:

Meteu os pés calzados coas zapatillas nas zocas e foi como se se levantase e se erguese movida dunha forza lenta e cálida, unha enerxía que a percorría e esvaeceu o medo, unha vida que era rabia, mais unha rabia viva e sabía que lle dicía, non pararei, non pararei ata que o faga. Que faga que. Non sabía que cousa, non podía saber cousa. (Toro, 2000, pp. 87-88)

Coas zocas postas e unha fouce na man, sae á horta e comeza a limpala, cortando silveiras violentamente, como se estivese “defendendo a súa horta de intrusos” (Toro, 2000, p. 88).

En pouco tempo –estamos na tarde do día no que comezou a acción –, ten varios encontros con familiares: cun personaxe con problemas mentais que parece vivir no monte, Eliseo, e despois cun dos seus curmáns, grazas a quen descubre que o primeiro é o seu tío, irmán da súa nai. A chegada de Encarnación á aldea veu precedida por certos presaxios. A unha crenza popular moi estendida, engádeselle a tradición dos oráculos clásicos. Un dos seus curmáns comenta:

Pois a min doíame algo esta perna desde hoxe á mañá, levei un golpe nela un día que caín do tractor e sempre que vai pasar algo avísame. E cando me empezou a dor pensei en vós; non me digas polo que. (Toro, 2000, p. 102)

Xusto despois da descuberta destes parentes, xorde outro personaxe máis, presentado dende a súa aparición como a “Meniña do Monte”. Esta sorte de visión leva ao recordo dos encontros que a protagonista tivo de pequena coa Meniña: intúese que ninguén máis ca ela podía vela, polo que “nunca máis llo contara [á nai] non sendo que lle volveuse rifar e non lle permitise xogar con ela” (Toro, 2000, p. 108). A Meniña, en efecto, era un fantasma, como suxire o feito de que sempre estivese “encollidiña de frío, máis que a friaxe do monte, outro frío máis duro” e que, cando Encarnación lle advertía que se ía queimar tan preto do lume, “a meniña olláaraa cunha cara de tristura tan enorme que rebordaba aquela face miúda” (Toro, 2000, p. 109). Coa Meniña aparecía tamén unha anciá que apenas falaba e que a nai tampouco era quen de ver. Varios elementos, como unha libreta supostamente escrita pola Meniña, na que ela narra de forma fragmentaria un ataque que sufriu no monte por parte dun home, levan a Encarnación á certeza de que a nena sempre estivo morta, igual que a vella. Prodúcese nese momento –o capítulo 7 da sección *Ritual das primicias*– unha dobre anagnórese: a vella era

a súa avoa, á que non chegou a coñecer en vida, e ela “viñera realmente ata alí ao chamado daquela visión, máis ben ao chamado da súa avoa” (Toro, 2000, p. 115).

Seguindo unha indicación escrita pola Meniña na libreta, a muller diríxese cara á igrexa e o camposanto vello, onde se encontra a tumba da súa avoa. É a primeira vez que Encarnación atopa un símbolo relixioso tan evidente, pero a novela está repleta de elementos do imaxinario xudeu-cristián, empezando polas partes en que está dividida<sup>5</sup>. O seguinte símbolo relixioso é un año moi novo, só e atado a unha estaca preto da igrexa. Despois da visitar a tumba, o animal aparece morto e a crueza con que se describe a escena contrasta coa imaxe anterior do año doce e branco:

o animal estaba deitado, caído. E cheo de sangue. [...] O año tiña a boca aberta [...] nunha queixa infinita, a cabeza estaba case enteiramente esgazada do corpo polo pescozo e tiña o ventre aberto, faltábanlle tripas, a herba ensanguentada ao seu redor. Un ollo vibraba aínda sen chegar a darse cerrado, ela abaixouse perto daquela face tenra e case humana para consolar aquela agonía, aqueles ollos negros e húmidos a asomarse xa á nada, veulle á memoria a meniña que morrera no hospital de madrugada, acudiron os rostros de tantos nenos e nenas sen saber por que. (Toro, 2000, p. 129)

Máis adiante continúa a identificación do año cun neno: “Non era un año albo ensanguentado, era unha vítima indefensa e inocente que non entendía qué ocorrera [...]. Era un meniño, unha meniña que chamaba por ela e pedíalle desesperadamente piedade e axuda” (Toro, 2000, p. 130).

O año (*agnus dei*), como é sabido, representa a Xesús na doutrina cristiá, como un ser inocente que é sacrificado voluntariamente para a salvación da humanidade e que, á súa vez, está baseado en elementos xa presentes en ritos xudeus anteriores. Porén, a morte do año remite tamén aos sacrificios animais realizados polos gregos<sup>6</sup>, tanto pola elección do animal como polo xeito de matalo: foi degolado, a forma máis habitual neste tipo de ofrendas aos deuses. A visión da criatura morta faille sentir á muller que “dentro dela se estaba a consumir un doloroso sacrificio” (Toro, 2000, p. 130)<sup>7</sup>.

<sup>5</sup> Estas partes son: *Anunciación, Tránsito, Advento, Ritual das primicias, Os segredos do paraíso, Anátema, Dioivo e Resurrección*.

<sup>6</sup> O adiviño Tiresias, na traxedia *Antígona* (cf. Sófocles, 1986, pp. 286-287) realiza un sacrificio propiciatorio e, grazas a este rito, pode informar a Creonte de que a súa decisión de castigar a Antígona vai traer a desgraza á cidade, xa que o comportamento da graxa no lume indica que os deuses non aceptan a ofrenda. Aínda que o feito de que lle faltasen entrañas ao animal aquí parece máis ben relacionado coa profanación, convén sinalar que os etruscos entre outros, e despois os romanos practicaban a aruspicina, unha forma de adiviñación baseada na observación das entrañas dos animais sacrificados.

<sup>7</sup> O año tería outro nivel máis de simbolismo interno, en tanto que se identifica coa infancia da propia protagonista. Cando entra por primeira vez na vella casa, ve un calendario do ano 1961 coa imaxe dun “año moi branco deitado nun prado moi verde con algunha flor diante dunha cruz [...]” (Toro, 2000, p. 83). É de supoñer que o calendario corresponde ao último ano que ela pasou nesa casa. Ao final, cando vai queimar a casa co corpo do medio-irmán que acaba de matar, bota o calendario á pira no último momento.

### 3. A execución da xustiza

O capítulo 5 de *Os segredos do paraíso* revela por primeira vez o punto de vista da nai, mais moitos anos atrás. Cun pai descoñecido en Cuba, unha nai que morrera nova e o inminente estalido da Guerra Civil, á rapaza non lle queda máis remedio que aceptar as visitas do fillo do Carreteiro, cuxo pai xa facía esas mesmas visitas á nai dela. As mulleres da familia de Encarnación convertéronse, así, nunha especie de escravas sexuais dos homes da familia Carreteiro. Todo isto vaino recordando a protagonista de xeito rápido e non especialmente verosímil.

A verdadeira execución da xustiza comeza na sección titulada *Anatema*. Encarnación mata, degolándoo, un home que entra na casa. Cando lle dá morte ao intruso, que parece un delinciente común implicado na venda de droga e que utilizaba a casa como escondedoiro, a protagonista “encárnase” na súa propia nai no momento de dar morte a un dos Carreteiro, descrito soamente como un home groso, polo que cabe supoñer que as dúas mortes teñen lugar da mesma maneira. Inmediatamente despois, se revela o feito de que son pai e fillo, e, respectivamente, o pai e o medio irmán de Encarnación:

Ollouse nas tebras a penas reflectida no espello, o seu propio rostro case esquecido que lle lembrou inesperadamente ao home que viña de matar. Analizouno, uns ollos semellantes, sombras, machas escuras. [...] Matara antes a aquel home groso que tiña aquela cara que a ela lle resultara tan familiar, redonda como a súa propia, e os mesmos ollos negros pequenos e raposeiros que o mozo que viña de matar agora. Matara ao pai antes e matara agora ao fillo. (Toro, 2000, p. 151)

A protagonista ten conciencia nese momento de que está marcada polo destino dende o nacemento:

O seu destino era nacer, nacer imitándose ao home que a xerara contra a súa nai. Ela nacera para que a súa nai seguise a sufrir. E para recibir logo o seu propio destino terrible de ser presa para a rapina. [...] Si, ela nacera para ser a tortura da súa nai. (Toro, 2000, p. 155)

O feito de estar marcada por un sino inevitable liga a heroína cunha ampla serie de personaxes trágicos entre os que, por suposto, destaca Antígona, froito do tabú do incesto.

Esta primeira morte lévase a cabo como se fose o sacrificio dun animal. A pesar de que é descrita no momento de darlle morte ao home como chea de odio, mata cunha soa e limpa navallada e pensa friamente “o que lle había custar sacar aquela mancha de alí, e o cheiro pegañento do sangue. Cheiro a cabrito” (Toro, 2000, p. 150). Como xa dixemos, este era o xeito habitual de sacrificar un animal na Grecia antiga.

Tras rematar a terrible tarefa, cae rendida de sono no imaxinario regazo da avoa morta. Nesa pausa narrativa, relátase o asasinato da Meniña do Monte por parte do seu propio pai, o maior dos Carreteiro, descrito case como un animal depredador: a serpe fronte aos anos inocentes.

Ao comezo do segundo día, a protagonista vai levar a cabo a consumación da súa tarefa. Se a primeira morte se produciu debido ao feito case providencial de que o menor dos Carreteiro entrase na casa para deixar unha bolsa con droga,



esta segunda morte será premeditada e a protagonista mesmo se prepara para iso como seguindo os pasos dun ritual de purificación:

Pois tiña de estar ben limpa para aquela cerimonia, dixo para si coa tranquilidade de quen á fin se pon a executar un ritual moitos anos adiado porque acadou á fin a resolución que xa non pode ser detida. Esa resolución suprema e inevitábel coa que o terríbel desce [sic] sobre o mundo. (Toro, 2000, pp. 161-162)

Encarnación entra decidida na casa dos Carreteiro. Ninguén advirte a súa presenza a pesar de que non trata de agocharse. Atopa ao home que é, en realidade, o seu avó, deitado na cama cunha máscara de osíxeno. Aquí, como na morte anterior, ou mesmo de maneira máis intensa, percíbese ata que punto Encarnación é un nome simbólico, posto que a protagonista encarna na súa persoa as mulleres das xeracións precedentes. Ela viu o día anterior, na tumba, que “aínda se lían as iniciais da súa avoa. As mesmas da súa nai, as mesmas ca ela. Apelidos de nais solteiras que se pasaban idénticos de avoa a nai a neta”. A idea da reencarnación é tan clara que a protagonista, pensa: “Aquel parecía o enterramento das mulleres da súa casa; a súa propia tumba” (Toro, 2000, pp. 127-8)<sup>8</sup>. Cando se encara co vello Carreteiro, di: “Son eu, xa sabes. Eu son miña filla e son miña neta. Eu son as mulleres da casa, xa sabes”<sup>9</sup> (Toro, 2000, p. 165).

A morte que lle inflíxe non é especialmente violenta, pois se limita a quitarlle o osíxeno, pero si o é o xesto de subirse á cama para ouriñarlle encima, mentres este se afoga. Isto resulta especialmente brutal en canto que é innecesario, pero obedece máis ben, na lóxica da protagonista, á vinganza das ofensas e humillacións que as mulleres da familia sufriron durante tantos anos. Tamén se pode corresponder co afán purificador de Encarnación que, ao mesmo tempo que elimina o ser responsable dos recordos reprimidos que a atormentaban, expulsa do seu propio corpo aquilo que ten de impuro. Como comenta Dolores Vilavedra,

que sexa a síntese do sufrimento calado de tantas xeracións de mulleres é o que aparta a novela dunha exhibición obscena de maldade, e a converte nunha sorte de ascese, de penitencia e expiación colectiva, imprescindible para acadar a liberdade da resurrección. (Vilavedra, 2001, p. 111)

Para completar o acto, Encarnación deixa o cadáver na nave onde a familia Carreteiro garda os porcos, para que lles sirva de alimento. De maneira análoga, en *Antígona*, o cadáver de Polinices non recibe enterramento por orde de Creonte, polo que acaba sendo pasto de cans e aves.

Mais aínda queda algo por facer para restablecer a xustiza e, unha vez máis, o destino guía á muller, que sabe enseguida onde ten que ir: “Obedecería ao seu

<sup>8</sup> O espellismo desta liñaxe de mulleres superpostas rómpese coa filla de Encarnación: aínda que, igual ca súa nai, tivo unha única filla, non é nai solteira, polo que Alexandra non leva os seus mesmos apelidos.

<sup>9</sup> Encarnación prosegue dando datos que só podería saber a súa nai: “Ao teu fillo desaparecido mateino e déillo a comer aos porcos. [...] Deron boa carne, que aínda pensei que non lles había prestar”. Porén, inmediatamente despois, cérralle o osíxeno “con mans espertas de enfermeira” (Toro, 2000, p. 165), unha habilidade exclusivamente súa na familia.

destino e ascendeu o monte ata o vello cemiterio” (Toro, 2000, p. 172). A tarefa que debe realizar alí consiste en enterrar o aña morto, precisamente na tumba da avoa. Síntese tentada de quedar con elas, “a tentación de cesar e permanecer alí para sempre; todas xuntas” (Toro, 2000, p. 174), pero, finalmente, decide non facelo. Segue pertencendo ao mundo dos vivos. Para desfacerse do cadáver do seu medio irmán, fai unha especie de holocausto, no seu sentido primixenio, queimando a casa con todo o que nela había, e marcha, satisfeita, “como se xa aquel lugar non existise” (Toro, 2000, p. 178).

Finalmente, marcha da aldea a pé baixo unha intensa chuvia –esta sección da novela chámase *Dioivo*– e ten a sorte de que a recolle a mesma panadeira que atopou ao chegar. Na casa dela pode secarse e asearse e alí chama ao seu marido, Rodrigo. Mediante esa breve chamada, Encarnación decátase de que o drogadicto que lle roubou o coche caeu por un precipicio e morreu calcinado<sup>10</sup>, de maneira que todos pensaron que se trataba dela e a daban por morta.

A novela remata coa protagonista esperanzada experimentando en certa maneira unha resurrección, e, ao mesmo tempo, preguntándose se o que acaba de vivir non se trataría dun soño: “Quixo distinguir a lembranza da imaxinación mais o seu corpo xa non respondía ás súas preguntas e todo se apagaba nunha cova escura” (Toro, 2000, p. 187). Retómase así unha idea que está presente ao longo de toda a obra, a impresión de Encarnación de atoparse nun soño<sup>11</sup>. A casa da súa infancia parécelle “Nidia e absoluta como só son as cousas nun soño” (Toro, 2000, p. 72) e, ao entrar, sinte

Como se a estancia que tiña diante dos ollos lle fose arrancada para fóra dalgún lugar escuro moi abaixo e dentro dela; como se aquel espacio alí diante estivese reconstruído coa materia da súa memoria, dos seus soños, os que lle foran negados aqueles anos pasados [...]. (Toro, 2000, p. 79)

A escena na contorna da igrexa tamén é vivida como un soño ao principio, antes de que apareza morto o aña, posto que, misteriosamente, non se oe ningún ruído, nin sequera o canto dos paxaros<sup>12</sup> ou a auga do regato.

<sup>10</sup> Cumpriuse, pois, o desexo de Encarnación, que en varias ocasións quixo que o ladrón tivese un accidente co seu coche: “Así fose por un terraplén abaixo e se matase aquel cabrón” (Toro, 2000, p. 53). Chega a describir con exactitude a morte do delincuente sen sabelo: “Desexoulle ao individuo [...] que se matase, que caese por un barranco e ardese [...]” (Toro, 2000, p. 93).

<sup>11</sup> Para os antigos gregos, os soños tamén constituían un xeito de ter visións proféticas; David Hernández recórdanos que “la oniromancia tiene un lugar destacado en la Antigüedad, como la primera y más importante forma de comunicación con los dioses, al alcance de cualquier alma inspirada” (Hernández, 2008, p. 54). As visións de Encarnación non revelan o futuro como tal, pero si que a van guiando en situacións inesperadas e lle descubren aspectos de si mesma que descoñecía.

<sup>12</sup> Tampouco se escoitaban os paxaros en Tebas despois de que Creonte decretase a morte de Antígona: Tiresias advirte ao gobernante de que “los pájaros no hacen resonar ya sus cantos favorables por haber devorado grasa de sangre de un cadáver” (Sófocles, 1986, p. 287).

#### 4. Encarnación e Antígona, as xusticieiras da súa familia

Ao longo deste traballo fomos falando de certas semellanzas entre a protagonista de *Non volvas* e Antígona, así como de coincidencias temáticas que a asemellan a unha heroína trágica. Neste apartado, centrarémonos nesas semellanzas e no uso que fai delas o autor, que, lonxe de tratar de refacer un mito, xoga con referencias tanto de tradición clásica como cristiá.

En primeiro lugar, convén recordar a cita de Sófocles que, entre outras de distintos autores, dá inicio á novela, e que fai referencia á relación de Antígona co mundo dos mortos. A propia heroína pídelle a Hades: “condúceme aínda viva á beira do Aquerón” (Toro, 2000, p. 7). Como se sabe, Antígona pronuncia esas palabras porque, como castigo pola súa desobediencia, vai ser encerrada nunha cova, onde se prevé que acabe morrendo de fame<sup>13</sup>. A relación de Encarnación co mundo de ultratumba é máis complexa: na casa natal é consciente por primeira vez de que leva toda a vida vendo e mesmo falando cos fantasmas dos seus familiares. Sara Polverini comenta: “Conforme la protagonista va pasando horas dentro de la casa se enlaza a la fuerza de las presencias fantasmales, una fuerza vital, porque, como una paradoja bien construida, el mundo de los muertos está más vivo que el suyo” (Polverini, 2014, p. 203). A propia protagonista admite sentir dentro de si a presenza dos mortos, ou, máis ben, das mortas: “o seu corpo enteiro dicíalle que aínda seguía cargada de existencia fantasmal” (Toro, 2000, p. 140).

Nun momento dado, o mundo de ultratumba, onde se reencontrará coas xeracións precedentes, resúltalle tan atractivo que está a piques de quedar nel: cando enterra o año na tumba da súa avoa, sente “a tentación de cesar e permanecer alí para sempre; todas xuntas” (Toro, 2000, p. 174). Á heroína sofoclea sucédelle algo similar: “Antigone anticipates being more at home with the dead than she has been with the living. She feels entirely alone on earth, but when she dies she will go to her ‘own people’ [...]” (Paris, 1997, p. 112).

O particular vínculo de Encarnación coa morte chega ao seu punto álxido ao final da novela, cando descobre que todos crían que morrera nun accidente:

Únicamente allí, a su vuelta al presente que conoce, descubrirá que el hombre que le robó todo había caído en un precipicio con el coche y que, en consecuencia, su marido la creía muerta. Así, es posible afirmar que durante un día ella no ha existido en el presente real ya que los que participan en este presente no reconocen su presencia, y ella vuelve cargada del poder de una experiencia fantástica que de ahí en adelante va a influenciar su nueva vida. (Polverini, 2014, p. 203)

Así, en certa maneira, estivo morta durante unhas horas, nas que levou a cabo a súa vinganza, e este período transcorrido nun lugar e mesmo un tempo distintos, mergullándose no pasado, lévaa despois a experimentar un renace-

<sup>13</sup> Esta condena non pretendía ser unha tortura, senón que buscaba deixar limpa a conciencia do que decretaba o castigo: “Creonte [...] introduce el cambio de la forma de muerte; el encierro en una tumba subterránea, con la expresa voluntad de dejar abiertas y en manos de otra instancia las posibilidades de vivir o de morir, sugiere una especie de ordalía que permitirá a Creonte y a la ciudad mantenerse impolutos de su sangre” (Scabuzzo, 1999, p. 122).

mento persoal. Encarnación non sofre os remordementos que cabería esperar duns actos como os que vén de cometer, senón que, unha vez realizada a súa vinganza, parece deixalo todo atrás.

Outra cuestión fundamental é ata que punto ambas mulleres sofren pola peso da súa herdanza familiar. A orixe de Antígona, nacida de Edipo e da nai deste, Iocasta, é de sobra coñecido, e sen dúbida tamén o era para os espectadores da traxedia de Sófocles. Como di Bernard J. Paris, “Her tainted origin and the curse upon her house separate her from others, whose life she cannot share” (Paris, 1997, p. 112). Encarnación tarda en saber que ela é o froito de varias xeracións de violacións incestuosas, pero sempre foi consciente de sentirse distinta ao resto. En *Antígona*, esta orixe non ocupa un lugar tan relevante como en *Non volvas*, aínda que si se menciona de forma explícita. O coro, no episodio cuarto, di a Antígona: “Estás vengando alguna prueba<sup>14</sup> paterna” (Sófocles, 1986, p. 281) e, ante isto, ela fala da súa liñaxe maldita e incestuosa: “¡Ah, infortunios que vienen del lecho materno y unión incestuosa de mi desventurada madre con mi padre, de la cual, desgraciada, un día nació yo!” (Sófocles, 1986, p. 281). Encarnación toma conciencia da súa orixe “maldita” da sección titulada, precisamente, *Anatema*, onde se di a si mesma que a razón do seu nacemento foi provocar o sufrimento da nai (cf. Toro, 2000, p. 155).

Porén, as consecuencias psicolóxicas de nacer nunha familia tan complicada<sup>15</sup> non son as mesmas. Antígona lamenta ter que morrer “sin canto de bodas, sin haber tomado parte en el matrimonio ni en la crianza de hijos” (Sófocles, 1986, p. 283); un curioso contraste coa situación de Encarnación, que ten marido e filla, pero que atopa pouca ou ningunha satisfacción na súa vida familiar, como se a dureza do carácter da súa nai e o escaso cariño que recibiu de pequena lle impedisen a ela darllo á súa filla. A propósito disto, Vilavedra cre que “[q]uizais por iso Encarnación é unha sorte de non-nai: non poderá exercer como tal ata que se recoñeza e se comprenda a si mesma como filla” (Vilavedra, 2001, p. 110). Na traxedia grega en xeral, por outra banda, existe unha clara incompatibilidade entre o heroísmo e a maternidade: “The women who choose and act cannot live out their lives as wives and mothers. If they are already wives and mothers, they cannot act as heroes and still stay alive” (Willner, 1982, p. 72).

As dúas heroínas defínense polas súas relacións familiares: Antígona actúa sempre como irmá e Encarnación, como filla, mesmo se a relación coa súa nai era ambigua:

<sup>14</sup> Outras traducións son máis explícitas: “una culpa paterna / ciertamente tú expías” (Sófocles, 2020, p. 58) ou “Estás pagando alguna culpa de tu padre”. (Sófocles, 2014, p. 82)

<sup>15</sup> No caso de *Non volvas*, aínda que o lector pode comprender, en xeral, a árbore xenealóxica no que se mesturan os homes Carreiteiro e as mulleres da familia de Encarnación, existen certas incongruencias, nas que xa reparou Vilavedra: “Ou as incoherencias que se derivan dunha análise pormenorizada das relacións xenealóxicas entre a xinea de mulleres e a do Carreiteiro: así, por exemplo, os datos que nos ofrecen o capítulo 5 de *Os segredos do paraíso* e 2 de *Anatema* só casan se nos remontamos un chanzo máis na estirpe de mulleres” (Vilavedra, 2001, p. 111).

A figura da nai segue a xogar aquí o papel catalizador que adoito desempeña nas historias de Suso de Toro, aínda que a protagonista actúa máis coma filla que coma nai; se cadra, porque todas as mulleres somos fillas, pero non todas somos nais, e cando o somos, recuperamos o referente –positivo ou negativo– da nosa propia nai. (Vilavedra, 2001 p. 110)

Tense escrito moito sobre o extraordinario valor que Antígona lle concede á relación fraternal, pero William Robert recorda que esta tamén é unha forma de respecto pola xenealoxía materna:

Antigone demonstrates her related respect for gods and for maternal genealogy by respecting blood and the obligations it entails. She does so, moreover, as a daughter, who relates to her mother in a different manner and in different terms than a son does. Her respect for maternal genealogy provides an opening for women, especially mothers and daughters, to relate to one another in feminine ways [...]. Remembering and respecting maternal genealogies therefore means remembering and respecting the mother's blood and bloodline, so that respect for blood –corporeally and relationally implicitly involves remembering female genealogies that flow sanguinely. (Robert, 2010, p. 428)

Aínda que é un home quen, en última instancia, provoca a morte da heroína de Sófocles, e esta e a súa irmá Ismene son os únicos membros restantes da súa familia, as divisións de xénero non están tan marcadas<sup>16</sup> como en *Non volvas*, que é “un libro de mulleres e sobre mulleres” (Vilavedra, 2001, p. 110). Na novela desenvólvense paralelamente dúas liñas, a feminina e a masculina, e a primeira sempre é maltratada pola segunda aínda que, paradoxalmente, a unión de ambas é o que asegura a descendencia. Resúmeo así Dolores Vilavedra:

É esta unha historia de nais e de fillas, de irmás e de avoas, desenvolta nun mundo no que o masculino é marxinal. Quere o autor que o sexa pero ademais ten que selo na medida en que os homes da novela semellan a encarnación das forzas do Mal, as tebras, a síntese do negativo: só relegando a masculinidade e os valores a ela asociados (violencia, intolerancia...) a esa posición marxinal, expulsando o Home do noso particular xardín do edén, seremos as mulleres quen de restaurar a harmonía orixinal, esa que na novela se representa pola continuidade da estirpe de mulleres e a definitiva aniquilación daquela outra de varóns, semente perpetua da infelicidade. (2001, p. 110)

O rexeitamento do masculino está presente ata en detalles como a intensa reacción que experimenta Encarnación ao atopar restos de tabaco na súa casa: “[...] era algo tan hostil, masculino, sinistro. E por que había ser dun home, podía ser dunha muller” (Toro, 2000, p. 81). Trátase dun sentimento de invasión: “no cuarto das mulleres acaba de entrar un home” (Toro, 2000, p. 148). Despois de matar ao heroinómano que resulta ser o seu irmán, pensa “Ningún home vería entrar alí, na súa casa”, e razoa despois: “Pois claro, viñeran alí á casa das

<sup>16</sup> Non queremos dicir con isto que o sexo de Antígona non sexa relevante na obra: é un factor importante ao que Creonte alude en varias ocasións; por exemplo, na conversación co seu fillo Hemón no terceiro episodio (cf. Sófocles, 1986: 272-278).

mulleres e matáraos” (Toro, 2000, pp. 150-1). Precisamente o seu tío, Eliseo, o único fillo nesas tres xeracións de mulleres, sálvase das connotacións negativas porque “[e]ra un home, mais non o era. Había nel algo de inacabado, pois había tamén de neno e de muller” (Toro, 2000, p. 91). A súa discapacidade intelectual manteno nunha especie de infancia perpetua, polo que non é perigoso como o resto dos homes da novela.

A actitude de Encarnación cara aos homes pode xustificarse, ao menos literariamente, por un medo inconsciente, herdado das xeracións de mulleres precedentes. Máis inexplicable é a profunda aversión que sente polas serpentes, que ten raíces simbólicas: “Só sentía un noxo polas cobras tan insoportábel que mesmo tiña vergonza de confesar. Era algo histérico, sabíao; con sabelo así a todo non solucionaba nada. [...] Se sentía aversión polas serpes por algo había de ser” (Toro, 2000, p. 83). “Non lle tiña medo ás cobras, era noxo, non aturaba totalas” (Toro, 2000, p. 89).

Pouco a pouco, o animal vaise vencellando á familia dos Carreiteiro. O vello Carreiteiro, na súa cama, produce un “fedor a niño de serpe” (Toro, 2000, p. 164) e, como unha delas, ten a pel “lisa, viscosa e fría” (Toro, 2000, p. 166). A novela bebe de fontes clásicas e cristiás, e nelas a visión da serpe é moi distinta. Pese á imaxe rotundamente negativa da serpe na simboloxía cristiá, Joaquín Ritoré afirma que esta “posee en Grecia un estatuto ambiguo. Se trata de un animal que es, al mismo tiempo, terrorífico y beneficioso, letal y fecundo” (Ritoré, 2011, p. 47). Estes animais adoitan ser os causantes de mortes repentinas en episodios da mitoloxía grega e, ao mesmo tempo, “en consonancia con su papel profético, pueden revelarse en sueños para anunciar futuros crímenes y desgracias a personajes atormentados”<sup>17</sup> (Ritoré, 2011, p. 49). Este vínculo coa adiviñación non debe ser subestimado, trátase do “animal profético por excelencia por su contacto con lo telúrico” (Hernández, 2008, p. 45). Cómpre sinalar que a obra de María Zambrano *La tumba de Antígona* tamén utiliza a simboloxía da serpe, aínda que con connotacións non exclusivamente negativas (cf. Trueba, 2012, pp. 81-82).

Encarnación actúa e fala ás veces con gran frialdade, como cando mata ao seu avó. Antígona tamén mostra esta frialdade case cruel nalgunha ocasión: por exemplo, na conversación que ten con Ismene no segundo episodio da traxedia, no que impide que Ismene confese falsamente ter colaborado con ela no enterramento de Polinices<sup>18</sup>. Ambas heroínas fan gala alternativamente de impulsividade e frialdade, pero, en xeral, Antígona actúa en función das súas crenzas e os seus ríxidos principios morais, mentres que a personaxe creada por Suso de Toro actúa de xeito máis irreflexivo, levada por sentimentos cuxa orixe descoñece e cos que vai reconstruíndo o seu pasado familiar. Estes sentimentos maniféstanse en forma de misteriosos impulsos corporais:

<sup>17</sup> O mesmo autor comenta a pasaxe do sono de Clitemnestra, no que se lle aparece unha serpe que representa a Orestes e que “no sólo se asocia a la profecía, sino a la justa venganza” (Ritoré, 2011, p. 50).

<sup>18</sup> Antígona dille a Ismene, entre outras cousas: “Yo no amo a uno de los míos, si sólo de palabra ama” e, cando Ismene pregunta que vida lle espera sen a súa irmá, esta respóndelle: “Pregunta a Creonte, ya que te eriges en defensora suya” (Sófocles, 1986, p. 269).

o seu corpo enteiro dicíalle que aínda seguía cargada de existencia fantasmal e confusa e que aínda portaba nela moito por coñecer. [...] Iso era o que lle dicía o seu corpo, e percibiu por debaixo das evidencias un rumor xordo de odio, odio polos homes, odio por aquel home, aquel bicho frío e viscoso. (Toro, 2000, p. 140)

Ás veces, ese impulso recibe un nome, lealdade: “Tiña que ir alá arriba, dicíalle o seu corazón de muller, sabía que debía deixarse guiar pola lealdade ata a fin” (Toro, 2000, p. 172). Aínda que Antígona parece máis reflexiva, María do Céu Fialho reconece nela esa mesma urxencia á hora de actuar: “Antígona sabe, pois, no seu propio sangue, que urge cumprir essa lei sagrada –e con isso a protagonista se realiza. O recoñecemento dessa lei primordial, ordenadora e actuante, evidencia-se e faz-se sentir como urgencia imperativa de acção [...]” (Fialho, 1999, p. 42).

Con respecto á obra de Sófocles, é necesario subliñar a súa dimensión política, en tanto que Antígona se enfronta ao mandato do seu tío Creonte e, polo tanto, ao Estado<sup>19</sup>. En *Non volvas* non chega a haber un conflito entre a vontade da protagonista e o Estado porque ela non considera en ningún momento acudir á xustiza “tradicional”; é dicir, denunciar algún dos feitos sufridos pola súa familia ás autoridades. Nin sequera decide denunciar o roubo do seu coche, pese ao ofrecemento da panadeira que atopa nada máis chegar á aldea. As dúas actúan á marxe da lei escrita para cumprir unha especie de lei ancestral que lles resulta ineludible, pero Encarnación, ademais, está levando a cabo a vinganza que xa non poden ver a súa nai e avoa. Isto non quere dicir que a dimensión da vinganza estea completamente ausente de *Antígona*. Scabuzzo recorda que “El suicidio de Hemón y de Eurídice, ejecutados como actos de venganza, retrotraen al espectador a estadios del prederecho, en que la vindicta pertenecía a la órbita familiar. Dentro de este esquema, el suicidio es una forma extrema de venganza [...]” (Scabuzzo, 1999, p. 123).

Por último, cabe sinalar a importancia do enterramento en ambas obras. Enterrar a Polinices é o deber de Antígona, e realizalo acaba por levala a ela á tumba. En *Non volvas*, o que realmente dá por concluída a vinganza da protagonista non é matar ao seu avó e medio irmán, senón enterrar o año morto na tumba da avoa.

Pobre año ofendido, o pequeno ventre profanado. Recolleuno con coidado e foi cara a ponte. [...] [F]oi directamente á tumba da súa avoa e empezou a sachar nela, cavou a terra húmida ata facer unha covaña, botou alí o corpo do año e púxose a darlle terra. Foi aí cando notou un chamado por ela, a promesa da tranquilidade pola que o seu corpo canso e mollado devecía [...]. (Toro, 2000, p. 174)

As mulleres gregas ocupaban un lugar importante nos ritos funerarios, como sinala Kerri J. Hames: “Classical scholars have identified the primary roles of

<sup>19</sup> Este aspecto de *Antígona* xa foi comentado por Hegel en *Grundlinien der Philosophie des Rechts* (1821). Para unha visión breve sobre o mesmo tema, véxase Pinkler, L. (1998) “El problema de la ley en la *Antígona* de Sófocles”. Sobre a análise de *Antígona* que fai Hegel na súa *Phänomenologie des Geistes* (1807), véxase M. Gualdrón (2012), “Antígona: ¿lugar imposible de una comunidad?”.

women in Archaic and Classical Greek death ritual, especially Athenian, as preparers of the body for burial and as mourners of the dead, particularly as performers of the lament” (Hames, 2008, p. 1). Isto, por suposto, non quere dicir que a responsabilidade dos ritos recaera sobre elas, pois o control estaba en mans dos homes e, como explica Hame no seu artigo, a función principal das mulleres era a de choradeiras, polo que practicar o enterramento supoñía “an aberration from the norm in contemporary Greek society, especially Athenian society” (Hame, 2008, p. 9). O responsable de recuperar o cadáver de Polinices e organizar o rito funerario sería o familiar varón máis achegado, que neste caso non é outro que Creonte: ademais de desobedecelo, Antígona quebranta a orde tradicional:

When all three women [Medea, Electra e Antígona] take control of and perform male roles in Greek death ritual, they are acting in a manner that is socially and religiously aberrant for women in historical Greek culture. Their actions mark them as masculine and potentially threatening to the social and religious status quo of the state, with its defined roles for men and women. (Hame, 2008, p. 11)

## 5. Conclusión

Ao longo deste traballo vimos como Suso de Toro constrúe en *Non volvas* unha heroína complexa, que bebe de fontes trágicas e que mostra similitudes substanciais con Antígona, sen deixar de manter a orixinalidade. Trátase dunha novela na que a protagonista descobre, vinga e, finalmente, supera o trauma xeracional que arrastraba a súa familia e que mesmo lle impedía formar parte dela de maneira plena. Do mesmo xeito que Antígona, sofre a herdanza das circunstancias familiares, que determinaron en gran parte a súa vida, pero logra sobrepoñerse a unha fin trágica.

Os actos de Encarnación, máis que cuestionables nalgún caso, obedecen á mesma lei ancestral e non escrita que os de Antígona e iso fainos perdoalos, a pesar da súa crueza. O final da novela dá a entender que os asasinatos non serán descubertos e que a protagonista poderá seguir adiante e tomar o control da súa vida: xa é libre do seu pasado. Como sintetiza Sara Polverini, “*Non volvas* es un *bildungsroman*, que no se limita a un desarrollo psicológico y moral del personaje en cuestión, sino que es un verdadero despertar a lo humano [...]”. (Polverini, 2014, p. 200).

## Referencias bibliográficas

- Escríbar Wicks, A. (1996). Antígona y las fuentes del conflicto moral según Hegel y Ricoeur. *Revista de filosofía. Universidad de Chile*, 47-48(1), 65-72.
- Fialho, M. C. (1999). Sobre o trágico em *Antígona* de Sófocles. In V. Jabouille et al., *Estudos sobre Antígona*. Sintra: Inquérito.
- Gualdrón, M. (2012). Antígona: ¿lugar imposible de una comunidad?. *Universitas Philosophica*, 29(59), 81-98.
- Hames, K. J. (2008). Female Control of Funeral Rites in Greek Tragedy: Klytaimestra, Medea, and Antigone. *Classical Philology*, 103(1), 1-15.
- Hernández de la Fuente, D. (2008). *Oráculos griegos*. Madrid: Alianza.



- McNally, R. J. (2005). Debunking Myths about Trauma and Memory. *The Canadian Journal of Psychiatry*, 50(13), 817-822.
- Paris, B. J. (1997). *Imagined Human Beings: A Psychological Approach to Character and Conflict in Literature*. Nova York: NYU Press.
- Pinkler, L. (1998). El problema de la ley en la *Antígona* de Sófocles. *Persona y Derecho*, 39, 165-171.
- Polverini, S. (2014). *Non volvas* de Suso de Toro: lo fantástico a través de los lugares de la memoria. In B. Greco, & L. Pache Carballo (Eds.), *Variaciones de lo metarreal en la España de los siglos XX y XXI* (pp. 199-208). Madrid: Biblioteca Nueva.
- Robert, W. (2010). Antigone's nature. *Hypatia*, 25(2), 412-436.
- Ritoré Ponce, J. (2011). Los animales en la religión griega antigua: las serpientes. In A. Morgado García, & J. J. Rodríguez Moreno (Eds.), *Los animales en la historia y en la cultura* (pp. 43-67). Cádiz: Universidad de Cádiz.
- Scabuzzo, S. (1999). Tragedia y códigos legales: Una nueva lectura de *Antígona* de Sófocles. *Cuadernos de filología clásica: Estudios griegos e indoeuropeos*, 9, 109-127.
- Sófocles (1986). *Antígona*. In A. Alamillo (trad.), *Tragedias* (pp. 239-299). Madrid: Gredos.
- Sófocles (2014). *Antígona* (trad. de Polo Arrondo, J. F.). Madrid: Rialp.
- Sófocles (2020). *Antígona* (trad. de Godoy, G.). Santiago de Chile: Universitaria.
- Toro, S. de (2000). *Non volvas*. Vigo: Xerais.
- Trueba Mira, V. (2012). Introducción. In M. Zambrano, *La tumba de Antígona y otros textos sobre el personaje trágico* (pp. 9-137). Madrid: Cátedra.
- Vilavedra, D. (2001). *Non volvas* de Suso de Toro. *Festa da palabra silenciada*, 16, 110-111.
- Willner, D. (1982). The Oedipus Complex, Antigone and Electra: The Woman as Hero and Victim. *American Anthropologist*, 84(1), 58-78.

## Resumen

La novela *Non volvas* (2000), de Suso de Toro, cuenta la historia de una mujer que vuelve a la aldea donde se crio para encontrar respuestas sobre su identidad. Lo que allí descubre sobre sí misma –a la manera de una anagnórisis trágica– afecta también a las generaciones que la preceden y la lleva a realizar una terrible venganza. Este acto la purifica en cierto modo y restablece la justicia. Igual que *Antígona*, a la que el propio autor hace referencia en la obra, la protagonista se ve obligada a una acción poco ortodoxa e incluso fuera de lo instituido por las leyes humanas para cumplir una ley superior y trascendente. En este trabajo analizamos los paralelismos existentes entre la heroína de Sófocles y Encarnación, la protagonista de *Non volvas*, atendiendo especialmente a lo que respecta a la obtención de una justicia que va más allá de su propia persona y que desafía los límites establecidos.

## Abstract

The novel *Non volvas* (2000), by Suso de Toro, tells the story of a woman who returns to the village where she grew up in search for answers about her identity. What she finds out there about herself –like a tragic anagnorisis– also affects the previous generations and leads her to accomplish a terrible vengeance. This act purifies her in a certain way and re-establishes justice. Similar to Antigone, a character that the author himself references in his text, the protagonist feels compelled to commit an unorthodox action that is out of the man-made laws, in order to obey a superior, transcendent law. In this work, we analyse the parallels between Sophocles' heroine and Encarnación, the protagonist of *Non volvas*, paying special attention to the achievement of a form of justice that goes beyond herself and that defies the established limits.



# Antigone, Madame Royale<sup>1</sup>

Antigone, Madame Royale

**Corrado Cuccoro**

Università Cattolica del Sacro Cuore

corrado.cuccoro@unicatt.it

**Parole chiave:** *Antigone*, Sofocle, Teatro francese, Ancien Régime, François-René de Chateaubriand, Madame Royale.

**Keywords:** *Antigone*, Sophocles, French Theatre, Ancien Régime, François-René de Chateaubriand, Madame Royale.

Presso la Biblioteca Nazionale di Francia si conserva in forma manoscritta, mutilo del finale<sup>2</sup> e privo di indicazioni di data e luogo, un testo drammatico intitolato *Antigone, Tragédie En 5 Actes, Par M<sup>r</sup> (scil. Monsieur)\*\*\*3*, in 1516 versi alessandrini – più un distico ripetuto per errore a p. 11 – non numerati. In calce alla dedica dell’opera, l’autore è designato da un appellativo nobiliare reticente, tracciato da mano diversa: “Le V.<sup>te</sup> (scil. Vicomte) De xxx”. Nella medesima pagina (n.n.) dell’intitolazione si legge un esergo, ricavato dalla tragedia stessa (Atto III, Scena ultima, p. 43): “Il est une autre Vie et des Soleils Nouveaux | Dont Nulle

<sup>1</sup> Il presente articolo è stato annunciato da una sommaria comunicazione in margine a una miscellanea (vd. Cuccoro, 2024, in Pattoni & Zanelli, Eds., 2024 [in corso di stampa]).

<sup>2</sup> Manca quasi tutta la Scena 4 dell’Atto V e quanto la seguiva. La calligrafia uniforme e l’impaginazione accurata, sintomatiche di una redazione ufficiale, dimostrano che l’opera fu condotta a termine, almeno in una prima stesura (per una traccia di ulteriore revisione vd. *infra* la n. 7).

<sup>3</sup> Nel catalogo della BnF la tragedia corrisponde alla scheda seguente: *Antigone, tragédie en cinq actes (en vers), par... le vicomte de... Incomplète à la fin et précédée d’une dédicace “à Son Altesse Royale Madame la Dauphine”, NAF 2863; division: Fol. 161. Come ha appurato su mia richiesta Monsieur J. Villeminez del servizio *Sindbad* (comunicazione personale del 2 luglio 2024), l’opera fu acquistata dalla BnF nel 1867, con parecchio altro materiale (cfr. Delisle, 1874, p. 313), probabilmente presso un libraio. Colgo l’occasione per ringraziare M. Villeminez della preziosa ricerca. Il testo manoscritto sarà qui sempre riportato con criterio diplomatico, con l’eccezione dei nomi propri.*

ombre Jamais n'obscurcit les flambeaux"<sup>4</sup>. Viene poi fornito l'elenco dei personaggi (c. I<sup>r</sup>, n.n.): *Antigone, Créon (Tyran de Thèbes), Oedipe (ancien Roi déchu), Hémon (fils de Créon), Ismène (sœur d'Antigone), Phanor (Cap.<sup>te</sup> des gardes<sup>5</sup>), Gardes, Soldats, Peuple Thébain<sup>6</sup>*; accompagna la lista una didascalia di ambientazione: "La scène se passe à Thèbes. Dans le Palais des Rois". La c. II<sup>r</sup>, parimenti n.n., reca la dedica "A Son altesse Royale Madame La Dauphine", che per la sua importanza trascrivo qui integralmente:

Je n'ai point emprunté à Sophocle les traits dont j'ai peint mon Antigone, j'avais sous les yeux un autre modèle dont la France chérit les vertus et admire le noble caractère. | Daignez agréer ce faible essai, j'ose vous l'offrir comme un témoignage du très profonde respect avec lequel j'ai l'honneur d'être, | Madame, | De Votre altesse Royale | Le très humble et obeissant serviteur Le V.<sup>te</sup> De xxx<sup>7</sup>.

Tale dedica presenta evidenti analogie con quella premessa dal filosofo Pierre-Simon Ballanche al suo romanzo *Antigone* (1814<sup>8</sup>); l'omaggiata è Maria Teresa Carlotta di Borbone (Marie-Thérèse-Charlotte de Bourbon-France, 19 dicembre 1778-19 ottobre 1851), figlia di Luigi XVI di Borbone e Maria Antonietta d'Asburgo-Lorena, nota anche come *Madame Royale*<sup>9</sup>, un decennio più tardi delfina di Francia<sup>9</sup> e, per via delle tribolazioni patite a causa della Rivoluzione (di per sé oggetto di speculazioni soteriologiche), idoleggiata dai legittimisti quale ipostasi moderna dell'eroica figlia di Edipo, in una mitopoiesi che coinvolge promiscuamente anche Minerva e Giovanna d'Arco (vd. Becquet, 2012, p. 196 ss.; 245 ss.)<sup>10</sup>. Eccone l'incipit (p.n.n.):

<sup>4</sup> Cfr. Chateaubriand, *Mémoires d'Outre-Tombe* 34.10 (in Levaillant & Moulinier, Eds., 1951, p. 484; d'ora in poi si farà riferimento a questa edizione): "Et puisque nous cherchons de nouveaux soleils, je me précipiterais au-devant de leur splendeur et n'attendrais plus le lever naturel de l'aurore". Il passo è tratto da *Fin de ma carrière politique*, un capitolo di bilanci, dove il discrimine cronologico è individuato nella morte di Carlo X, avvenuta il 6 novembre 1836. La pertinenza di questa citazione si chiarirà nel corso della trattazione.

<sup>5</sup> Suppongo che l'inusitata abbreviazione si riferisca al grado di *Capitaine-lieutenant*, in vigore nell'esercito francese prima della Rivoluzione: vd. la chiara voce *Capitaine* in Diderot & D'Alembert (Eds.), 1751, pp. 629-630.

<sup>6</sup> I gruppi elencati svolgono una funzione meramente decorativa; manca una vera e propria formazione corale.

<sup>7</sup> La disadorna parafrasi contrasta con i ricercati risvolti della redazione generale e costituisce verosimilmente un autografo del misterioso autore, come anche la trasandata annotazione che si legge in calce a IV.4, p. 46: "quatre vers a retravailler".

<sup>8</sup> Sul titolo vd. Muratori-Philip, 2016, p. 15.

<sup>9</sup> Il titolo venne assunto da Maria Teresa il 16 settembre 1824 (vd. Cartron, 1999, pp. 157-158; Becquet, 2012, pp. 7-8; 209-210) – che dunque si deve considerare un *terminus post quem* – e mantenuto nell'uso dai legittimisti anche dopo l'abdicazione del duca di Angoulême (Luigi XIX), proclamata il 2 agosto 1830 (vd. Cartron, 1999, p. 212).

<sup>10</sup> La dedica di Ballanche, ribadita nelle edizioni del 1819 e del 1829, venne poi soppressa (cfr. McCalla, 1998, p. 47). Alla preziosa lista di Becquet, 2012, p. 353 ss. andrebbe aggiunta altresì una tragedia storica di Alexis-Jacques de Serre, conte di Saint-Roman (Parigi, 1770-1843), fervente legittimista, non priva di nerbo e di finezza psicologica: *Louis XVI. Tragédie en cinq actes et en vers* (1795, ma pubblicata solo nel 1823: vd. l'*Avant-propos*, p. 13). Nel dramma, incentrato sulle

MADAME, Antigone fut, dans les temps anciens, le plus parfait modèle d'une vie de dévouement et de sacrifices: son nom est devenu le nom même de la piété filiale; il est devenu le vôtre, MADAME, et c'est là, sans doute, la plus grande louange que l'on ait pu jamais donner à cette héroïne de la vertu et du malheur.

Ancora più prezioso dal punto di vista ermeneutico l'*Épilogue* (pp. 317-324), una postfazione in cui Ballanche, negando di avere disegnato un'allegoria, esplicita le analogie tra l'eroina sofoclea e la dedicataria. Ne riporto il passo decisivo (pp. 320-321):

Néanmoins, si, en retraçant, d'après l'antiquité, l'idéal d'une vie de dévouement et de sacrifice, j'ai rencontré quelques traits de cette princesse admirable qui a passé sa première enfance dans les prisons et sa première jeunesse dans l'exil; de cette princesse née pour expier les fautes des hommes et pour consoler un grand monarque dans ses peines; de cette princesse éprouvée par de si étranges infortunes, par des souffrances qui semblent dépasser les limites des forces humaines; enfin si j'ai rencontré quelques traits de cette princesse magnanime, qui n'a reçu le nom d'Antigone françoise que parceque son nom, consacré par la vénération des siècles et par les merveilles de la poésie, est devenu celui de la piété filiale elle-même: alors j'aurai atteint un degré d'estime et de gloire auquel j'étois bien loin de prétendre.

Come ha opportunamente puntualizzato Becquet (2012, p. 157 ss.), il motivo della *nouvelle Antigone* o *Antigone Française* è inaugurato durante il Direttorio da M. d'Albins (1796, p. 17), a magnificare Madame Royale come devota adolescente al fianco del padre presso l'Assemblea Legislativa e poi nella reclusione del Tempio, e successivamente si sviluppa da artate equiparazioni "colonee" – in cui Luigi XVIII rimpiazza velleitariamente il fratello martire<sup>11</sup> – agglutinando temi come i lutti famigliari, l'amore e la solidarietà verso i cari, l'esilio, la sopportazione dei dolori immani, l'istanza di riconciliazione, l'orfanità, la devozione religiosa (cfr. Becquet, 2012, pp. 100 e 160) e forse anche la fiera pugnace (si pensi alla difesa

---

estreme vicissitudini del re detenuto con i più stretti famigliari, agisce infatti anche il personaggio di *Madame, fille du Roi* (vd. gli Atti IV e V), contribuendo, nonostante la convenzionalità della caratterizzazione e la modesta incidenza scenica, alla monumentalizzazione in vita di Maria Teresa. Del medesimo autore si legge un'*Antigone, fille d'Oedipe. Tragédie en cinq actes et en vers*, composta prima del 1803 e pubblicata con *Louis XVI* (*ibid.*), notevole per la solidità dell'impianto e l'abilità della versificazione; va subito aggiunto, comunque, che nel teatro del conte di Saint-Roman il motivo di Antigone e la figura di Madame Royale non si correlano mai.

<sup>11</sup> Non più ospitato dello zar Paolo I, il re si era visto costretto ad abbandonare Mittau (22 gennaio 1801) e ad affrontare con la nipote un tremendo viaggio attraverso le gelide lande della Lituania (vd. Nettement, 1872<sup>3</sup>, p. 279; De Poli, 1880, p. 129 ss.; Cartron, 1999, p. 41 ss.). Fondamentale contributore del motivo dell'*Antigone française* sul piano figurativo fu il conte (secondo taluni, marchese) di Paroy, che immortalò la traversata (vd. Becquet, 2012, p. 160). Con la scorta di un passo delle memorie dell'artista (in Charavay, Ed., 1895, p. 438), Becquet conclude che l'omaggiata appoggiava, almeno in parte, la propaganda dello zio; a mio giudizio, tuttavia, l'apprezzamento richiamato dallo sfortunato conte non prova l'assunto e non può soverchiare testimonianze prossime alla famiglia reale come quella della contessa di Boigne (vd. *infra* la n. 12).

di Bordeaux organizzata contro Napoleone nel 1815: vd. Becquet, 2012, p. 185 ss.)<sup>12</sup>. Nessuna delle analogie evocate, in verità, sfugge alla caliginosa concettosità da cui è nata, da sola o affastellata con le altre; l'intero costruito da un lato postula faticose integrazioni, dall'altro incorre in aporie inaggirabili, come quella che grava sul rapporto parentale degli attori: Luigi XVIII in quanto zio di Madame Royale resta indissolubilmente omologo all'antagonista di Antigone, ancorché la nipote per lui divenga una "fille adoptive" (cfr. Duc de D\*\*\*\*, Ed., 1832, p. 181). È pur vero, come è stato giustamente sostenuto, che nel clima della Restaurazione e quindi dei rinnovati ruoli di potere premeva anche l'esigenza di assegnare un volto riconoscibile e possibilmente venerabile a una principessa quasi sconosciuta di fatto<sup>13</sup>. In conclusione, considerate la cogenza antonomastica e ovviamente la compatibilità storica dello stato della lingua<sup>14</sup>, Ballanche e il visconte omaggiano senza dubbio la medesima persona. Il secondo estensore riveste sicuramente il

<sup>12</sup> Lo stesso Luigi XVIII nei suoi *Mémoires* (vd. Duc de D\*\*\*\*, Ed., 1832, p. 181) applica alla nipote l'epiteto di "moderne Antigone" (cfr. Id., 1833, p. 12: "ma fidèle Antigone"). L'investitura meta-teatrale di Madame Royale come Antigone e dello zio come Edipo esule fu promossa dallo stesso Luigi XVIII nel corso di una rappresentazione della tragedia lirica *Edipo a Colono* di A. Sacchini su libretto di N.-F. Guillard, avvenuta all'Opéra di Parigi il 17 maggio 1814; vd. le esposizioni euforiche di Gassier, [1814], p. 108 ss. e di Nettement, 1872<sup>3</sup>, pp. 334-335. Di un'affettata e anodina pantomima da parte di Luigi XVIII, quasi controcanto buffo alla tragicità della scena, testimonia invece la contessa di Boigne, come pure delle reazioni algide di Madame Royale alle manovre dello zio: "La princesse ne s'y prêtait que le moins possible", p. 425; in generale, per l'indifferenza di Maria Teresa all'ostensione di cui fu oggetto al suo ritorno a Parigi, vd. *ibid.*, pp. 422-423. Il barone Imbert de Saint-Amand (1887, pp. 130 ss. e 456-457) alle acclamazioni mondane dell'aneddoto contrappone la malinconia dolente, pur dissimulata, della festeggiata; in un ritratto successivo, Imbert de Saint-Amand (1888, p. 11) annota: "Fatiguée de s'entendre désigner comme la moderne Antigone ou l'orpheline du Temple, elle se défie de ce qu'on pourrait appeler les larmes littéraires et les attendrissements de commande. Instruite à l'école du malheur, et connaissant par une dure expérience toutes les palinodies des courtisanes, elle n'aime pas à donner ses chagrins en spectacle. Elle les cache dans les replis de son âme, comme dans un impénétrable sanctuaire, ne confiant ses regrets et ses peines qu'à Dieu. Elle sent qu'une douleur comme la sienne n'a besoin ni de commentaires, ni de réclames. Chez la duchesse d'Angoulême, il n'y a rien d'apprêté, rien de théâtral, rien de factice. Tout est sincère, tout est austère, et tout est vrai". Per la saggistica moderna vd. anche Cartron, 1999, pp. 68-69.

<sup>13</sup> Sull'impressionante lavoro di appropriazione simbolica profuso per disciplinare l'aura misteriosa della principessa adolescente vd. Becquet, 2012, pp. 94 ss., 174 ss. (p. 175: "Au moment de son retour, Marie-Thérèse appartient donc au domaine de la littérature et de la mémoire, restant pour les Français la prisonnière du Temple"), 196-197. Sulla rinnovata sensibilità popolare per l'*Orheline du Temple*, quasi un preludio della liberazione, scrive analogamente Muratori-Philip (2016, p. 139): "Incroyable revirement pour cette jeune fille que personne ne connaît mais qui devient l'héroïne de nombreuses brochures, voire de chansons et de prières".

<sup>14</sup> Si consideri, per es., l'agg. *faible* impiegato nella dedica, con il dittongo conservato per tutta la tragedia: il *Dictionnaire de l'Académie française* registra così il vocabolo solo a cominciare dalla sesta edizione (1835, p. 720), in sostituzione di *foible*, lemmatizzato in via esclusiva nella quinta (1798, p. 595); ma già nel 1834 Duhamel pubblica la sua *Antigone* nella veste ortografica più moderna (l'intera serie delle edizioni dell'autorevole *Dictionnaire* è comodamente disponibile in formato digitale: vd. *infra* i Riferimenti bibliografici). Nell'uso generale le varianti coesistettero per circa un secolo: vd. Pasques, 1975, p. 73 ss. Chateaubriand disdegnò la riforma ortografica (*ibid.*, p. 82), ma non c'è ragione di ritenere che la posizione conservatrice dello scrittore vincolasse il suo copista.

grado nobiliare che si attribuisce: qualunque abuso<sup>15</sup> avrebbe recato oltraggio a Madame Royale per quanto lei rappresentava e non sarebbe stato tollerato<sup>16</sup>. L'anonimato, inoltre, aggiunge all'omaggio un tocco di delicata eleganza: l'autore rinuncia a brillare di luce riflessa e insieme presuppone confidente complicità, a sua volta pegno di riconoscibilità. Comunque, la goffa oscillazione del nome della protagonista (*Antigone*, pp. 21, 27, 29, 34, 56, si alterna con la forma corretta, persino nella stessa pagina: cfr. la prima e le ultime due citate)<sup>17</sup> basta a escludere che il manoscritto sia autografo.

Trattandosi di un testo forse del tutto trascurato dalla critica, non parrà superflua una sintesi dell'intreccio.

ATTO I (pp. 1-14; vv. 370) (Una didascalia colloca sul fondo della scena un peristilio e la tomba della famiglia dei Labdacidi). SCENA 1. Prostrata dal dolore, Antigone invoca i Mani della sua stirpe presso il loro Mausoleo<sup>18</sup>: Creonte ("farouche Créon"), dopo averne causato la morte, perseguita Polinice anche nell'aldilà, condannandone il corpo a divenire pasto di avvoltoi e cani. L'appello di Antigone si estende agli Dèi Protettori, parimenti vilipesi. La donna promette al fratello che, una volta depositate le ceneri di lui nell'urna che reca con sé<sup>19</sup>, non se ne separerà fino alla fine. Rinfrancata dall'impresa<sup>20</sup>, conforta le fanciulle tebane del suo seguito; è notte fonda e occorrerà procedere senza rumore, con l'aiuto della Terra e degli dèi invocati, per "servire la natura" ("servir la nature", p. 2, n.n.). Antigone non prega per il proprio futuro; una sequela di sventure le ha ormai marchiato l'esistenza: i fratelli (maschi) e la madre sono periti, mentre il padre Edipo giace in una buia prigione e lo scettro di Laio è impugnato da un usurpatore. Celebra un rito con umili offerte<sup>21</sup>. Ma ecco Ismene. SCENA 2. Antigone chiede alla sorella se sia informata dell'empio decreto del "tiranno" ("Tyran"); grazie alle loro mani, comunque, la natura e i morti prevarranno<sup>22</sup>. Ismene risponde che una moltitudine disumana proclama il disonore del fratello

<sup>15</sup> Si pensi a Delphine Gay de Girardin (1804-1855), una versatile letterata che ricorreva occasionalmente a identità maschili fregiate del titolo di *Vicomte*, come pure il marito Émile, sedicente *Vicomte de Launay* (per il secondo cfr. Biré, 1902, p. 309).

<sup>16</sup> Secondo le testimonianze coeve, Madame Royale esigeva il rispetto più rigoroso dell'etichetta nobiliare (vd. per es. Becquet, 2012, p. 226 ss.).

<sup>17</sup> A p. 29 rima con *pardonne*. La geminazione, comunque, non è espediente necessario: a p. 30 la forma *Antigone* rima con *ordonne* e nella successiva con *environne*.

<sup>18</sup> Sulle visite rese da Maria Teresa alle sepolture dei propri cari vd. Becquet, 2012, p. 240 ss. Sulla traslazione dei resti di Luigi XVI e di Maria Antonietta dal cimitero della Madeleine alla necropoli reale di Saint-Denis, avvenuta il 21 gennaio 1815, vd. Romer, 1852, p. 87 ss.; Nettement, 1872<sup>3</sup>, p. 340 ss.

<sup>19</sup> Il motivo dell'urna, reso topico dall'*Elettra* sofoclea (v. 1126 ss.), dipende probabilmente da un particolare filone figurativo, su cui vd. Becquet, 2012, p. 92.

<sup>20</sup> "Je sens avec transport | Mon courage éгалer le(s) malheur(s) de mon sort", p. 2 (n.n.).

<sup>21</sup> "Il ne nous reste plus d'un antique héritage, que le Deuil et l'opprobre et presque l'esclavage", p. 3.

<sup>22</sup> "Cet outrage inoui le connais-tu ma soeur?": cfr. *Soph. Ant.* 7 ss. L'intera sequenza arieggia il prologo del modello greco, ma con vistose novità, come l'insistenza sull'empietà del provvedimento.

e maledice la sua “compassione” (“Pitié”), quando un tempo quella stessa gente venerava il potere di Eteocle e Polinice<sup>23</sup>. Per Antigone, tuttavia, non occorrono appoggi se non dagli dèi. Ismene concepisce piuttosto un piano diplomatico e dilatorio, consistente nel reiterare le suppliche a Creonte – un tempo uso a flettere il ginocchio al cospetto delle sorelle – e nell’attendere il rientro dal fronte di Emone che, assai caro ai Tebani, saprà proteggere entrambe e strappare Polinice all’inaudito vituperio. Antigone però non si umilierà come una schiava ai piedi del Tiranno; il pericolo, anzi, raddoppia la sua audacia<sup>24</sup>; la lontananza di Emone è frutto di una benedizione celeste: per ottenere vantaggio da lui, le due donne dovrebbero indurlo a rivoltarsi contro il padre, meritandosi così una condanna eterna (“reproche Eternel”, p. 5). Ma Ismene sarà pronta a morire, pervasa dal “santo ardore” (“sainte ardeur”, *ibid.*) della sorella<sup>25</sup>? Ismene non indietreggerà, pur avvertendo che l’empio decreto è una trappola con cui il tiranno, provocandone la devozione (“piété”, *ibid.*), punta a eliminare proprio Antigone<sup>26</sup>; dunque, rilancia la propria soluzione. Antigone, rintuzzando le remore di Ismene circa i soldati, il pericolo incombente e le sorti dell’anziano genitore, assevera che gli dèi guideranno i loro passi, che la gloria è più certa del pericolo e che Edipo comprenderà il loro impegno; lei sfiderà la morte e si immolerà, mentre Ismene sopravviverà, ma con infamia. SCENA 3. Rimasta sola, Ismene si protesta immeritevole dei rimproveri: se i propri sforzi non approderanno a nulla, anche lei saprà sacrificarsi ai Mani del fratello; prega quindi gli dèi di assistere lei e la sorella e di far cedere Creonte. Ma ecco costui, accompagnato da una folla adorante che prima solea raccogliersi attorno a Eteocle e Polinice<sup>27</sup>. SCENA 4. In un’allocuzione ai Tebani Creonte, re per suffragio popolare<sup>28</sup>, esalta la vittoria sugli Argivi<sup>29</sup> e ribadendo la condanna di Polinice commina ai trasgressori dell’“ordine supremo” (“ordre suprême”, p. 7) il supplizio riservato ai traditori: la decapitazione (“Qu’il tombe sous le fer sur sa tête levé”, p. 7<sup>30</sup>), dovesse anche trattarsi di suo figlio<sup>31</sup> Emone,

<sup>23</sup> Ovvio riferimento critico alla Rivoluzione e alla volubilità del volgo.

<sup>24</sup> In Ballanche (1814, p. 271), invece, Antigone accondiscende all’istanza.

<sup>25</sup> L’iniziativa di Antigone appare già associata alla santità in Garnier, *Antigone ou la Pieté* IV.1585, 1620-1621 (in Beaudin, 1997, pp. 122, 125).

<sup>26</sup> Cfr. Rotrou, *Antigone* III.5, 831-834 (in Louvat, Moncond’huy & Riffaud, 1999, p. 272): “L’ordonnance avec soi, porte sa fin expresse; | C’est à nous qu’elle parle, à nous qu’elle s’adresse; | La racine arrachée, et les arbres détruits, | Le cruel veut encore exterminer les fruits”.

<sup>27</sup> Cfr. il “discorso della corona” in Soph. *Ant.* 162 ss.

<sup>28</sup> La carica elettiva rende qui Creonte una controfigura della monarchia orleanista, che con Luigi Filippo, dal 9 agosto 1830 “re dei Francesi”, si impose sulla dinastia dei Borbone (specificamente sulla successione di Enrico V ai sovrani dimissionari Carlo X e Luigi XIX).

<sup>29</sup> *Le tombe* del nemico scavate nei solchi di Tebe (“tombeaux creusés dans nos sillons”) richiamano irresistibilmente il famigerato distico “Qu’un sang impur | Abreuve nos sillons” dell’inno rivoluzionario *La Marseillaise*, composto da Rouget de Lisle (1792). Creonte è legato così anche al trionfalismo giacobino, come poi forse a Napoleone (vd. *infra* la n. 47).

<sup>30</sup> Una trasparente allusione alla ghigliottina.

<sup>31</sup> Cfr. Garnier, *Antigone ou la Pieté* IV.1740 (in Beaudin, 1997, p. 129); Rotrou, *Antigone* IV.1, 1109-1110 (in Louvat, Moncond’huy & Riffaud, 1999, p. 289).



eroe di guerra e successore dinastico<sup>32</sup> (p. 8). Creonte sa però delle trame di un partito (“Parti”, p. 8) che al figlio elettivo del popolo osa preferire una donna, sangue dei Re indegni; altri, secondo lui anche più pericolosi, attaccano la monarchia in sé e l’anarchia si avvantaggia dei lodatori dei principi scomparsi<sup>33</sup>; è tuttavia la “santa autorità” (“sainte autorité”, p. 8) dei re a conservare insieme l’ordine e la libertà, la giustizia e la pace. Creonte sederà la discordia civile<sup>34</sup>. SCENA 5. Ismene supplica Creonte di revocare il decreto su Polinice, in nome della misericordia: il più umile dei Tebani, secondo la volontà divina, riceverebbe onoranze funebri e, con la sepoltura, la pace negli inferi; che direbbe la Grecia di un popolo che diversamente dagli altri non onorasse la pietà (“piété”, p. 9)? La preghiera però non sortisce effetto. Ismene giustificerebbe agevolmente il fratello, ma sa che a causa dell’ingiustizia umana l’innocente che soccombe ha sempre torto. Ella prega Creonte di lasciare agli dèi il giudizio di una vittima del destino, un consanguineo che, tutelato dai Mani indignati, dovrebbe ritrovare il fratello nel riposo della tomba<sup>35</sup>; riscontrando tuttavia indisponibilità, rinfaccia al tiranno l’obiettivo autentico da lui perseguito: quello di provocare e poi colpire, attraverso Polinice, lei e Antigone, detentrici dei diritti al trono sia per sangue sia per legge. Ma la loro gloria esula dal controllo di Creonte e il sangue innocente attirerà su di lui la vendetta celeste. SCENA 6. A colloquio con Fanore, Creonte conferma la propria ostilità verso Antigone, stimata e amata a Tebe per le qualità morali, e la strumentalità del decreto; la lega (“ligue”, p. 12) dei ribelli trova in lei un appoggio fondamentale, senza il quale sarà facilmente sgominata. Fanore incoraggia cinicamente Creonte a perseguire i piani stabiliti, ma teme l’intervento di Emone. Creonte peraltro ha già provveduto con un pretesto a protrarre la permanenza del figlio al fronte; dopo la progettata uccisione della “superba rivale” (“superbe rivale”, p. 13), sarà il tempo onnipotente a sedare la disperazione di Emone, fino all’oblio. Creonte chiede poi dei ribelli imprigionati nella torre<sup>36</sup> e Fanore si affretta ad assicurare che, fedele agli ordini, ne ha preordinato la fine: la torre, che Creonte vorrebbe ornare dell’iscrizione “Lasciate Ogni Speranza”

<sup>32</sup> La menzione di una linea dinastica personale stride con il principio elettivo della suprema carica.

<sup>33</sup> Sull’anarchia cfr. *Soph. Ant.* 672 ss.

<sup>34</sup> Il discorso di Creonte è affine in alcuni punti al proclama del 31 luglio e al discorso del 3 agosto 1830 con cui Luigi d’Orléans accetta di salvare la monarchia su fondamenti diversi da quelli consuetudinari, sventando guerra civile e anarchia: vd. Teyssèdre, 1830, pp. 128-133.

<sup>35</sup> Le maiuscole non si oppongono alle minuscole secondo un criterio grammaticale; per es., in una coppia di versi riportata certamente per errore a cambio foglio (vd. le pp. 10-11), “malheureux” è scritto con iniziale prima maiuscola e poi minuscola. Forse le oscillazioni si debbono semplicemente al flusso emotivo dello scrivente.

<sup>36</sup> Il riferimento onora un’altra usitata designazione antonomastica di Madame Royale: l’*Orpheline du Temple* (cfr. per es. Becquet, 2012, p. 99 ss.). In quanto membro della famiglia reale, Maria Teresa Carlotta fu detenuta nella Torre del Tempio dal 13 agosto 1792 al 19 dicembre 1795. In quel periodo atroce perse i genitori, il fratellino Luigi Carlo (delfino di Francia) e la zia Elisabetta. La Torre fungeva già da prigione in Rotrou, *Antigone* IV.4, 1310 (in Louvat, Moncond’huy & Riffaud, 1999, p. 303) e, con intenzione allusiva, in Ballanche, 1814, p. 56 ss. Sulla storia dell’edificio e sulla cattività della famiglia reale vd. Nettement, 1872<sup>3</sup>, p. 68 ss.; Becquet, 2012, p. 56 ss.

(“Ici Plus D’Espérance”, p. 14<sup>37</sup>), non li restituirà. Tra i suoi oppositori Creonte vuole spargere “il terrore” (“la terreur”, *ibid.*).

ATTO II (pp. 15-28; vv. 356) SCENA 1. Creonte redarguisce Emone perché, rientrando a Tebe contro gli ordini, ha lasciato sguarnite le frontiere nell’eventualità di attacchi da parte di nuovi nemici. Emone si rammarica piuttosto di non essere caduto in combattimento e di essersi così coperto di gloria<sup>38</sup>: mentre lui rischiava la vita per lo Stato, il padre perseguitava i superstiti della stirpe reale e il nome di Emone non valeva a proteggerli. Creonte semina discordia e terrore ed Emone percepisce il grido degli oppressi; i nemici esterni sono stati da lui sbaragliati, ma ora si tratta di trionfare sui cortigiani velenosi, flagello dei troni. Antigone e Ismene meritano il perdono per i diritti di nascita e del resto non hanno mai assunto comportamenti sediziosi; l’amata Antigone desidera solo rivedere l’anziano padre, che merita la liberazione; bisogna rispettare i re decaduti e la sventura. Di rimando, Creonte esorta il figlio a contemplare la pianura ingombra di cadaveri, esito dell’ambizione di un principe che non merita apologie, e afferma che Antigone agisce per invidia dello scettro che non le appartiene<sup>39</sup>. Essendo donna, inoltre, Antigone avrebbe svigorito l’impero; infine, la clemenza troppe volte ha trascinato i re alla rovina. Esecrando le massime tiranniche, Emone chiama il padre a rinunciare al potere precario dell’oppressione per attendere al benessere del popolo tebano e ad ascoltare solo lui, consigliere affettuoso e disinteressato, ispirato da un Dio irresistibile. Creonte riconosce e apprezza lo spirito virtuoso del figlio, ma altro è eccellere nell’arte militare, altro è governare; Emone dovrà accettare le decisioni del padre, del resto assunte nell’interesse di entrambi. La necessità esigerà da Emone un grande sacrificio; e Antigone, secondo Emone la “figlia dei re” (“fille des rois”, p. 19<sup>40</sup>) che ha ascoltato solo la voce della sua virtù per salvare Polinice, verrà giustiziata. Sentendosi strumentalizzato e trascurato, Emone contesta la sacralità del potere paterno e si avvede che il provvedimento è una trappola escogitata per eliminare un ostacolo all’ambizione<sup>41</sup>. Ma ecco Antigone, condotta da guardie. SCENA 2. Emone inveisce contro la scorta (“Tigres impitoyables, | D’un pouvoir Tyrannique, instrument exécration”, p. 20) e ordina che la prigioniera venga slegata, ma Creonte si oppone e avvia un interrogatorio circa la trasgressione del decreto. Protendendo l’urna che accoglie le ceneri di

<sup>37</sup> Così Jacques Delille traduceva Dante, *Inf.* 3.9 nel canto V del poema *L’Imagination* (Delille, 1806, p. 38). Chateaubriand in *Génie du christianisme* II.4.14 aveva citato *Inf.* 3.1-3 e 3.9 in italiano: vd. Regard (Ed.), 1978, p. 752. L’espressione è una di quelle graficamente enfaticizzate: cfr. *infra* le nn. 68 e 75.

<sup>38</sup> Sulla rilevanza del passo in relazione alla circolazione della tragedia v. *infra* la n. 92.

<sup>39</sup> Per illazioni di Creonte in tal senso vd. Racine, *La Thébaïde* III.6 in Picard, 1950, p. 145 (“L’intérêt des Thébains n’est pas ce qui vous touche, | Dédaigneuse princesse” etc.).

<sup>40</sup> Per l’espressione cfr. Garnier, *Antigone ou la Pitié* IV.2277 (in Beaudin, 1997, p. 155); Rotrou, *Antigone* IV.3.1204 (in Louvat, Moncond’huy & Riffaud, 1999, p. 295).

<sup>41</sup> Cfr. *supra* I.2 e la n. 26.

Polinice, Antigone proclama al “barbaro” (“Barbare”, p. 21) il proprio trionfo<sup>42</sup>: lei ha ascoltato la voce interiore della “Santa Pietà” (“Sainte Piété”, p. 21), più forte delle leggi, e gli Dèi le hanno spianato il cammino. Ora Creonte aizzi pure contro di lei i carnefici: Antigone sarà felice, perché ha servito la natura, grazie agli Dèi. Emone insorge, ma Antigone lo ferma: lei si immola al dovere; sappia a propria volta Emone fare altrettanto rispetto a tale legge. Infatti, il nemico feroce di Antigone è per Emone pur sempre il padre, “l’Immagine degli Dèi” (“l’Image des Dieux”, p. 22), che pertanto va rispettato a qualunque costo. Creonte crede che Antigone parli per paura, alimentando una speranza di grazia; ma la virtù, per Antigone, non avverte un tale bisogno e, al contrario, sfida con fierezza il crimine. Sopraggiunge Ismene. SCENA 3. Ismene denuncia sé stessa circa gli onori funebri resi a Polinice, ma viene subito contestata da Antigone, che le rinfaccia l’inerzia dimostrata nel mattino<sup>43</sup>; ora né Polinice né Antigone hanno bisogno di lei; le ceneri e l’urna attesteranno la gloria di chi ha conseguito l’onore del sacrificio, così come l’onta di Ismene. Un solo dolore turba la gioia di Antigone<sup>44</sup>. Dopo che Ismene ha rovesciato su Creonte il proprio odio, incitandolo a colpire lei sola e non la sorella, destinata peraltro a essere vendicata dai Tebani, Creonte condanna entrambe agli inferi in quanto ultimi rampolli di una famiglia infame. Emone giura sulla spada che nemmeno nell’oltretomba gli assassini troverebbero scampo alla sua giusta collera. Creonte raccoglie la minaccia e mette in guardia parimenti il figlio, sgomentando Antigone anche per l’ingratitude e la portata autodistruttiva dell’attacco. Antigone chiede al Tiranno di essere condotta via, a tutela – come poi rivela – dell’amato. Emone le promette un abboccamento. Creonte ordina alle guardie di trascinare le sorelle alla torre<sup>45</sup>. SCENA 4. Uscite le donne, Emone in tutta umiltà scongiura ancora il padre di sormontare l’ira che lo domina e che rischia di condurlo alla perdizione eterna (i rimorsi di un assassino sono inani<sup>46</sup>); il popolo vendicherà il sangue dell’innocenza. Creonte si richiama alla ragion di Stato, di cui un monarca è schiavo: occorre una punizione esemplare, quantunque irrogata a malincuore, per il “partito” (“parti”, p. 26) che lo sfida. Quanto alle vendette, Creonte spegnerà la memoria dell’episodio diventando “il Padre e il sostegno dei Tebani” (“le Père et l’appui des Thébains”, p. 27<sup>47</sup>). Emone si ritira avvilito. SCENA 5. Rimasto solo, Creonte riflette sulla disperazione del figlio, causata da una donna, “sesso spregevole” (“sexe méprisable”, p. 27); se avesse un fratello, Emone per quanto caro non erediterebbe la corona.

<sup>42</sup> La veemenza dell’alterco, interamente impostato sul *tutoiement*, supera la tensione del confronto precedente, dove Emone non deroga mai, per quanto sdegnato, alla deferenza protocollare.

<sup>43</sup> Cfr. *Soph. Ant.* 536 ss.

<sup>44</sup> Il distacco emotivo da Emone rimodula la reticenza affettiva dell’Antigone sofoclea.

<sup>45</sup> Ovvio allusione all’antico luogo di detenzione di Madame Royale, topica stazione della *via crucis* della “nouvelle Antigone”.

<sup>46</sup> “En vain le meurtrier que son forfait dévore, | Se roule dans la poudre où le sang fume encore, | Ses cris n’arrivent point dans la nuit du Trépas; | Inutiles efforts! le cercueil n’entend pas. | Cessez de résister; que votre main s’arrête” (pp. 26-27).

<sup>47</sup> Una certa M.me Chevrier de V... (*sic*) inneggiava a Napoleone come “Des Français le Père et l’appui” nel *Journal de Paris* del 28 marzo 1811 (in *Journal de Paris*, 1811, p. 620).

Mancava un solo giorno all'esecuzione di Antigone quando il giovane è rientrato prematuramente, scombinando il piano. Creonte intuisce l'azione di un potere soverchiante ma indiscernibile ("Invisible pouvoir, qui peut te méconnaître? | L'homme n'est qu'un Esclave et toi seul est le maître") e si dibatte nel dubbio: l'uso della forza suscita l'aggressività dei nemici; la compassione sarebbe scambiata per paura; l'esilio è misura adatta solo verso chi non si teme.

ATTO III (pp. 29-43; vv. 384) SCENA 1. A colloquio con Emone, Creonte annuncia il perdono e la liberazione di Antigone, in cambio di un premio alla propria "bontà" ("bonté", p. 29). Il giubilo iniziale di Emone, che attribuisce la svolta a un ravvedimento o all'amore paterno o a divinità che veglino sui re, e che contestualmente chiede perdono dei propri eccessi, si smorza nel dubbio alla rivelazione della condizione preliminare: la figlia dei re dovrà subito divenire sua sposa. Dato che natura e leggi conferiscono ad Antigone diritti superiori e incontestabili al trono di Tebe, il matrimonio da un lato stornerà da Creonte la taccia di usurpatore e anzi ne legittimerà il potere, dall'altro stabilizzerà la volontà del "popolo infedele" ("peuple infidèle", p. 30) e riverbererà su Emone l'amore unanime di cui gode Antigone<sup>48</sup>. Emone solleva una serie di difficoltà: le calunnie che gravano sul padre in relazione al conflitto tra Eteocle e Polinice<sup>49</sup> e – ancora su quel punto – le convinzioni di Antigone, che forse solo con il tempo lui potrebbe placare. Creonte non concede alcuna dilazione; Antigone sarà sua nuora se sceglierà come lui di soprassedere sul passato; in alternativa, sua vittima. Emone non si fa illusioni: il dovere è il perenne imperativo di Antigone e se la forza di Creonte sta nella spada, quella dell'amata dimora nel cuore. Emone morirà per mano del padre, piuttosto che assecondarne il furore fino alla fine. SCENA 3. A colloquio con Antigone, Emone si cruccia delle catene con cui l'empietà reprime un'azione nobile e santa. Antigone è consolata dalla presenza dell'amato, che ha rischiato di non rivedere dopo la condanna a morte, ma non potrà mai imparentarsi con il nemico dei suoi cari estinti. Nonostante l'ostilità tra le rispettive famiglie<sup>50</sup>, per Emone Antigone è tutto e giacerebbe certamente al suo fianco nella tomba<sup>51</sup> piuttosto che comandare al mondo senza la sua metà.

<sup>48</sup> Già l'Edipo di Ballanche (1814, p. 78) ipotizzava la strumentalizzazione del matrimonio fra Emone e Antigone da parte di Creonte. Una situazione affine si determina in Duhamel, *Antigone* III.6-7 (Id., 1834, p. 56 ss.), dove vengono altresì rilevate avvisaglie di una sedizione dei Tebani contro il sovrano (nella seconda Scena dell'Atto successivo Ismene annuncia alla sorella che il despota ha domato il popolo in rivolta).

<sup>49</sup> Emone esprime una visione ingenua: attraverso le considerazioni di Antigone, il lettore ha imparato a diffidare del signore di Tebe sin dalla prima Scena della tragedia. Sulle smanie di potere e i maneggi di Creonte cfr. per es. Rotrou, *Antigone* II.4.649 ss. (in Louvat, Moncond'huy & Riffaud, 1999, p. 261); Racine, *La Thébaïde* III.6 in Picard, 1950, p. 145 ss.; Ballanche, 1814, p. 20. Per l'antichità, basti Stazio, *Theb.* 11.298 ss.

<sup>50</sup> Il motivo "shakespeariano" e romantico apporta solo una fugace suggestione, data la natura endogamica della relazione con Antigone. La stessa Madame Royale nel 1799 aveva sposato il cugino Louis Antoine, duca di Angoulême.

<sup>51</sup> Per il motivo della sepoltura comune cfr. per es. Soph. *Ant.* 73; Eur. *Phoen.* 1658-1659. Vd. del resto Garnier, *Antigone ou la Pieté* IV.1587 (in Beaudin 1997, p. 122); Duhamel (1834), IV.5 (Id., p. 74).

Antigone si rimette alla volontà del Cielo: è preparata a ogni sacrificio, avendo subito ingiustizie dalla prima giovinezza, ma ora, essendo donna, ha bisogno dell'appoggio di Emone, nel segno della virtù. SCENA 4. Antigone ed Emone sono raggiunti da Ismene, latrice di una lieta notizia: potranno incontrarsi con il padre; Emone, per discrezione, si ritira<sup>52</sup>. SCENA 5. Antigone teme che le prolungate sofferenze abbiano fiaccato lo spirito del genitore. Ed ecco Edipo, sorretto da due Tebani<sup>53</sup>. SCENA 6. Antigone e Ismene accolgono il padre con parole affettuose e confortanti, ma il re emerito è in preda a un'allucinazione: scorge spettri e in particolare un'"esecrabile Eumenide" che non è in grado di spaventarla e che anzi lui, ridotto ormai a un'ombra<sup>54</sup>, ama; poi maledice Polinice ed Eteocle, augurando loro di dilaniarsi anche dopo le esequie e di divorarsi negli inferi<sup>55</sup>. Crede anzi di vedere Polinice, lacero e singhiozzante; se potesse, vendicherebbe su di lui gli Dèi e la natura (*ibid.*)<sup>56</sup>; quando lui era caduto in disgrazia, infatti, il figlio l'aveva gettato in catene, incurante delle suppliche. Gli occhi di Polinice, privi di palpebre, sono iniettati di sangue e impastati di polvere; lembi disgustosi di livida carne ferita si staccano e insozzano il suolo; quello stato è opera di Eteocle. Edipo, affranto, perdona tutto al figlio, purché gli risparmi lo spettacolo insopportabile. Finalmente Edipo riconosce le figlie sconvolte. Antigone si rammarica di non avere seguito il padre in carcere, ma lui le è assai grato di aver condiviso l'esilio. Edipo chiede della moglie; a disagio, Antigone invita il padre a rinunciare a sapere: la sua curiosità gli ha già procurato sventure. Alle insistenze di Edipo replica Ismene con la rivelazione delle tremende novità: la morte dei fratelli e della madre<sup>57</sup>. Edipo è annichilito; gli rincresce soprattutto di non avere espresso a Eteocle e Polinice il suo perdono e il suo affetto. Cede quindi ad Antigone lo scettro di Laio, ma viene a sapere con orrore che già governa un usurpatore. Antigone invita la sorella a tacere delle insidie incombenti. Edipo parlerà a Creonte di giustizia e di leggi e saprà riaccendere nel

<sup>52</sup> Sul piano diegetico, Emone abbandona la scena presumibilmente in quanto figlio dell'incarceratore di Edipo; tuttavia, l'autore trascura il tatto di Emone per concentrarsi su un'opportunità ben altrimenti remunerativa: quella di creare una situazione di straziante intimità affettiva che restituisca analogicamente quella vissuta da Madame Royale nella cattività della Torre.

<sup>53</sup> La prigionia dei medesimi personaggi nella Torre era introdotta da Ballanche nel secondo libro (*Id.*, 1814, p. 57 ss.). Non mancano punti di tangenza; alle "redoutables Euménides" del romanzo (p. 54), per es., corrisponde l'"exécrable Euménide" del dramma (p. 36).

<sup>54</sup> Per il motivo dell'ombra cfr. Eur. *Phoen.* 1543-1544; vd. anche Ballanche, 1814, p. 56 ss.

<sup>55</sup> Cfr. Stazio, *Theb.* 12.429 ss.; Dante, *Inf.* 32.130-131.

<sup>56</sup> Per l'accostamento di divinità e leggi naturali cfr. già Garnier, *Antigone ou la Pieté* IV.1822 ss.; 1875-1876 (in Beaudin, 1997, pp. 133;136). Sull'argomento vd. *ibid.* Beaudin, *Introduction*, pp. 12-13.

<sup>57</sup> Dal decesso di Giocasta è trascorso un brevissimo lasso di tempo, a giudicare dallo sdegno di Antigone circa una cerimonia nuziale da celebrare in tempo di lutto; ma qui conta di per sé il motivo della perdita della madre e dei fratelli, che non può non richiamare la fine di Maria Antonietta e del piccolo erede al trono e il momento del terribile ragguaglio sulla sorte dei cari ricevuto da Maria Teresa, a distanza di tempo, nel giugno del 1795 (vd. Becquet, 2012, p. 93). In Eur. *Phoen.* 1546 ss. dell'ingrato ufficio di comunicare al padre la morte di Eteocle, Polinice e Giocasta si incaricava Antigone.

popolo il rimpianto della stirpe dei Labdacidi; altrimenti, scaglierà un anatema<sup>58</sup>. Antigone aspira non a regnare, ma ad accudire il padre lungi da Tebe; da parte sua Ismene, al tempo dell'esilio trattenuta dai fratelli, ora si aggregerebbe alla coppia, all'insegna dell'affetto e della preghiera. Ma Edipo, invocando sulle figlie benemerite il favore degli dèi<sup>59</sup>, deve disilluderle: la morte dell'esauito viaggiatore è imminente. In una condizione estatica<sup>60</sup>, egli s'interroga sul senso dell'uomo e del mondo<sup>61</sup>; poi, attraverso una subitanea visione, rivela l'esistenza di un mondo eterno e divino<sup>62</sup>; invita le figlie a osservare la fedeltà alla virtù e le benedice, invocando la tutela divina; infine, chiede loro di condurlo da Creonte.

ATTO IV (pp. 44-52; vv. 196) SCENA 1. Creonte non intenderebbe ricevere il vecchio Edipo, ma si rimette al consiglio di Fanore, che è consapevole del prestigio e dell'indipendenza del re emerito. SCENA 2. Edipo implora<sup>63</sup> Creonte di ringraziare le figlie, senza rivendicare per loro la corona; del resto, avverte, i lamenti dell'innocenza recano con sé la vendetta; dichiara che Antigone non

<sup>58</sup> Il tradizionale impulso maledittivo di Edipo (cfr. per es. Eur. *Phoen.* 66 ss., 333-334, 474-475, 765, 876-877, 1053-1054, 1426; Soph. *OC* 1375 ss.) si storna dai figli maschi, ai quali viene infine augurata cristianamente "l'Eternelle Paix" (p. 40), per concentrarsi, ma condizionatamente, sul solo Creonte (cfr. del resto Soph. *OC* 865, 951-952).

<sup>59</sup> Edipo ricorda di essere stato salvato dall'intrepida Antigone durante l'attraversamento di un torrente in piena, nel corso delle loro peregrinazioni (p. 42). La circostanza, ignota al mondo antico (per quanto mi consta) e pertanto marcata, si aggancia sicuramente alla biografia di Madame Royale, ma non ho trovato documenti probatori.

<sup>60</sup> Cfr. la didascalia: "Avec ravissement" (p. 42).

<sup>61</sup> Il discorso di Edipo, solennemente scandito da ben tre pause, veicola un messaggio largamente metatestuale e costituisce il culmine emotivo e ideologico della tragedia. Per la sua importanza fondamentale ne riporto i passaggi essenziali (pp. 42-43): "Qu'est-ce que cette terre? un séjour plein d'horreur | Où l'homme cherche en vain ce qu'il nomme bonheur. (Une Pause) | D'où vient-il? où va-t-il? ce Secret qu'il appelle | S'enferme à ses regards dans la Nuit éternelle, | Tout est muet pour lui, la cruelle raison, | Sur ses biens passagers distille un Noir Poison, | De desire en desire il tourmente son être, | Il souffre d'ignorer, il gémit de connaître, | Inquiet, l'âs (sic) du monde, il voudrait fuir son sort; | Mais il craint cet abris que lui promet la mort. | Là le faible périt sous la main qui l'opprime, | La seche [fortasse: verso omissa per errore e reintegrato sciattamente in calce] l'oppressur consumé par son crime. | Là des pleurs, là du sang!... Ô terre! entr'ouvre-toi! | Que la tombe à jamais se referme sur moi! | (Après une Pause, avec calme et d'un ton inspiré) Mais quel ravissement! quelle divine flamme, | Dissipe les ennuis amassés sur mon âme! | Une invisible main a dessillé mes yeux, | Les voiles sont tombés, voiles mystérieux | qui d'un monde Eternel me cachaient la merveille | Je vois et je connais! Enfants prêtez l'oreille, | Il est une autre vie et des soleils nouveaux, | Dont nulle ombre jamais n'obscurcit les flambeaux, | Là l'esprit délivré de sa prison Grossière, | Près des dieux immortels s'abreuve de lumière. | Là le juste, vainqueur après de longs combats | S'entoure de lauriers qui ne périront pas; | Plus de regrets, d'Espoir; dans ce bonheur suprême | Durant l'Eternité l'on connaît et l'on aime; | Ô monde, tout entier, je me plonge en ton sein, | Ô monde! reçois-moi, que je respire enfin! (Longue Pause)". La *rhesis* di Edipo è sintonica, per forma e concezioni, alla celebre *Vision d'Hébal* di Ballanche, opera amata da Chateaubriand (vd. *infra*, n. 85).

<sup>62</sup> Cfr. Ballanche, 1814, pp. 18 e 285; Chateaubriand, *Moïse* IV.2, p. 62 (Mosè "inspiré").

<sup>63</sup> I pronomi di trattamento stabiliscono una gerarchia morale che soverchia quella istituzionale: Edipo si rivolge al re con la seconda persona singolare e viene apostrofato con la seconda plurale, tranne l'ultima battuta (Creonte spazientito reagisce bruscamente).

sposerà Emone, sia per volontà personale sia per il veto paterno<sup>64</sup>; infine, invita Creonte a estinguere la conflittualità tra le fazioni beneficiando i sudditi. Con la sua indisponibilità Creonte attira su di sé la maledizione di Edipo, ormai prossimo alla fine, e oscuri presagi di morte. SCENA 3. Creonte manifesta a Fanore irritazione per l'atteggiamento di Edipo, disconoscente verso la propria clemenza; si rassegna però, per amore del figlio, a pregare Antigone di accettare l'offerta avanzata. SCENA 4. Creonte prospetta ad Antigone i vantaggi del matrimonio: l'amore di Emone, la restituzione dell'antico appannaggio, la dignità regale, la pace sociale; lui, comunque, si riserva di regnare fino al termine dei suoi giorni. Antigone ribatte che lei e il padre si sono già pronunciati. Creonte dismette i toni pacati e minaccia di eliminare non solo Antigone, ma anche Edipo e Ismene. Insensibile alle intimidazioni verso di lei e il padre, Antigone implora<sup>65</sup> grazia per la sorella, che non sopporterebbe emotivamente la persecuzione. Creonte ritiene che Antigone si illuda, per orgoglio, di coprirsi di gloria perenne, mentre da morta sarà ben presto dimenticata, e impone alla reclusa di scegliere tra la clemenza e il terrore. Antigone opta per la tomba, dove non esistono tiranni; intanto, i carnefici all'esterno erigono il patibolo<sup>66</sup>. Creonte tornerà a vederla entro un'ora per la risposta definitiva. SCENA 5. Ismene annuncia ad Antigone che Edipo è spirato. Antigone si rammarica di non aver potuto raccogliere le ultime parole del padre, ma ora può preoccuparsi solo della sorella; esorta dunque Ismene ad affrontare la morte inesorabile come liberazione da un'esistenza dolorosa, con coraggio e fiducia negli dèi, nella consapevolezza che i loro nomi godranno di benedizione imperitura tra i virtuosi; tra un'ora il sole per loro cesserà di brillare<sup>67</sup>. Ismene reagisce scompostamente: prima si dice pronta alla prova, poi si chiede se la sorella abbia in qualche modo provocato il ripensamento di Creonte che sembrava placato; infine, agogna la procrastinazione dell'esecuzione<sup>68</sup>. Pur turbata, Antigone addita alla sorella la conquista della gloria e della palma finale. SCENA 6. Arriva Emone a sollecitare una fuga da lui organizzata; ma dalle peregrinazioni Antigone ha appreso quanto amaro sia il pane altrui<sup>69</sup> e ormai desidera riposare accanto alle ceneri dei suoi avi. Ismene non abbandonerà la sorella. Prima di

<sup>64</sup> La valorizzazione tragica della relazione amorosa tra Antigone ed Emone era già stata perseguita da Garnier, *Antigone ou la Pieté*, III.1362 ss. (in Beaudin, 1997, p. 112 ss.).

<sup>65</sup> Da questo momento fino al termine della tragedia Antigone si rivolgerà a Creonte con la seconda persona singolare.

<sup>66</sup> Il dettaglio ricorda le terribili esperienze uditive riferite da Madame Royale nel suo *Mémoire*: si pensi alle grida gioiose che confermano atrocemente ai famigliari detenuti la morte di Luigi XVI (in Angoulême, 1892, p. 96; vd. *ibid.* anche le pp. 68 ss. e 82 ss.). Sulla tortuosa storia del manoscritto dei *Mémoires* e delle sue edizioni vd. Cartron, 1999, pp. 310-311, n. 17.

<sup>67</sup> Ripresa variata di un frequente motivo tragico: cfr. Soph. *Ant.* 808 ss., 879-880; Ai. 856 ss.; Garnier, *Antigone ou la Pieté* IV.2215-2218 (in Beaudin, 1997, p. 153).

<sup>68</sup> Il vento dice a Ismene: "Vous mourrez dans une heure". L'espressione è evidenziata dai caratteri utilizzati; si riferisce a un celebre aneddoto della vita di San Luigi Gonzaga, su cui vd. Marchetti, 1705, 3.2, p. 214; Provana de Collegno, 1823, pp. 38-39. Per una corrispondenza esatta del testo nella letteratura devozionale cfr. per es. Lasausse, 1820, p. 509.

<sup>69</sup> "Combien il est amer, le pain de l'Etranger". Cfr. Dante Alighieri, *Pd* 17.58-59. Su Antigone esule con il padre e il motivo del pane cfr. Ballanche, 1814, pp. 49, 55-56, 109.

ritirarsi in gran fretta, Emone supplica le donne di rinunciare alla morte: presso le mura un gruppo di armati attende il suo segnale per attaccare i carnefici. Allarmata, Antigone invita Ismene a seguire assieme a lei Emone, che sta per macchiare la gloria con un misfatto.

ATTO V (pp. 52-61; vv. 212) SCENA 1. A colloquio con il padre, Emone ammette la sconfitta. Ma lancia un monito: l'abominevole omicidio di Creonte, inutile allo Stato, vivrà nella memoria; la sorte delle vittime da lui immolate sarà la medesima di Emone; l'amicizia mercenaria ("l'Amitié mercenaire", p. 53) dei cortigiani ambiziosi nella loro viltà si rivelerà nella sventura; isolato tra cospiratori, Creonte languirà in una vecchiaia funestata da visioni spettrali e angosce, privo del figlio da lui stesso colpito e senza il suo conforto nell'ora suprema, quando un uomo detestabile lamenterà la fastidiosa tenacia dell'agonizzante. Creonte ribatte che il matrimonio di Emone con Antigone è dettato dalla ragion di Stato e che sarà la donna a pronunciare la sentenza finale<sup>70</sup>. Ma ecco l'interessata. SCENA 2. Antigone ha scelto di morire<sup>71</sup>. Quando lei, nel corso di un'accesa discussione, giunge a rifiutare la corona perché essa ha toccato la fronte di Creonte, interviene con costernazione lo stesso Emone per chiedere all'amata di ucciderlo, oppure di moderare il linguaggio. Creonte ribadisce la condanna capitale di entrambe le sorelle; Antigone prega Emone di salvare Ismene, ma gli slanci di generosità che si susseguono rischiano di mettere a repentaglio la vita di tutti e tre. Appellandosi allora al proprio prestigio militare, Emone sprona i soldati a difendere le reliquie preziose dei re<sup>72</sup>; nessuno, però, si schiera con lui. Emone promette ad Antigone di seguirla nella tomba, ma per Antigone la vita dell'amato è la sola speranza di un popolo oppresso dal giogo odioso di un tiranno: dovrà essere amico degli sventurati e risollevarli e infine far benedire la memoria di Antigone, che ritroverà in un mondo migliore<sup>73</sup>. SCENA 3. Dopo che Antigone è uscita con la scorta, Emone invoca sugli assassini la maledizione degli Dèi e cade in delirio: senza riconoscerlo, vede Creonte come un mostro lorde di sangue, vede un gladio immolare una vittima; per seguirla immediatamente, Emone si pugnala a morte. Creonte, sconvolto, ribadisce al figlio tutto il proprio affetto, tanto che desidererebbe offrire la propria vita per salvarlo; ma Emone, di nuovo lucido, constata che il rimorso tardivo non gli restituirà Antigone e invita il padre, che ha perdonato su espressa richiesta di lui, a intraprendere un cammino di espiazione. Prima di spirare, esprime il desiderio che le proprie ceneri

<sup>70</sup> Il monito "Sois homme" e l'accento alla debolezza di Emone, da lui rintuzzata, echeggiano le veementi imputazioni del Creonte sofocleo a carico del figlio (vd. *Ant.* 678 ss.).

<sup>71</sup> Nel verso "– Ton choix?... – est fait; – C'est lui, c'est mon fils? – non. La Mort" (p. 55) ravviso la reminiscenza di Alfieri, *Antigone* 4.1.1: "– Scegliesti? – Ho scelto. – Emone? – Morte. – L'avrai", giustamente lodato per concentrazione drammatica da Age, 2004, p. 97. Analogo lo sviluppo drammatico di Duhamel (1834), Atto IV, e altrettanto efficace l'emistichio con cui Antigone gela Creonte nella Scena 3 (*ibid.*, p. 66): "Prépare l'échafaud".

<sup>72</sup> "Défendez de vos Rois les restes précieux". L'astrazione assiologica tocca il suo culmine nella spersonalizzazione delle vittime.

<sup>73</sup> "Nous nous retrouverons dans un monde meilleur", p. 59.



siano congiunte a “resti sacri” (“restes sacrés”, p. 60). Creonte si sente vittima di un complotto universale. Tormentato da dubbi sulla fine del figlio e su quella di Antigone, non può nemmeno appellarsi agli dèi che, se esistono, sonnecchiano (“Mais si d’en haut sur nous il est des Dieux qui veillent... | Vain songe! Vain effroi!... S’il en est, ils sommeillent”, p. 61)<sup>74</sup>. Poiché lo scettro titilla l’ambizione, Creonte privo del sostegno di Emone non sarà in grado di difendersi<sup>75</sup>. SCENA 4. Fanore entra precipitosamente, senza notare il corpo di Emone, ad annunciare il trionfo di Creonte. Questi però lo apostrofa come il perfido che l’ha indotto all’omicidio, suscitando da parte dell’accusato una reazione mista di sconcerto e petulanza (“Quels regrets! quels tourments! quoi vous plaignez leur sort?”, p. 61); dopo la domanda di Creonte sull’esperienza personale del rimorso e la risposta perplessa ed evasiva di Fanore, il testo si interrompe.

La tragedia non pare concepita come una schematica allegoria dell’attualità politica in chiave legitimista, ma nemmeno come ricreazione del mito disancorata dalla realtà contingente; si tratta, piuttosto, di uno psicodramma politico, spirituale e morale, costellato di allusioni e di implicazioni che solo la destinataria e la sua cerchia avrebbero potuto decrittare senza sforzo. Rispetto all’ipotesto sofocleo, spicca l’assenza della Sentinella (rimpiazzata in parte dal capitano Fanore, bieco consigliere di ascendenza voltaireana<sup>76</sup>), di Euridice e di Tiresia. Al personaggio del vate aveva rinunciato già Garnier, evidentemente per concentrare ogni valenza spirituale nella protagonista; nel contesto presente, si deve supporre invece che agli occhi della cattolicissima Maria Teresa un indovino pagano senza il sacrificio redentivo di Cristo e la grazia del battesimo non avrebbe potuto dispensare efficacemente la parola divina. Il numero ridotto dei personaggi è in ogni caso funzionale allo scavo psicologico. All’impianto drammatico presiede la memoria di vari modelli antichi: l’*Antigone* di Sofocle, dall’inizio alla fine della Scena 4 dell’Atto III; le *Fenicie* di Euripide, i primi due episodi dell’*Edipo a Colono* sofocleo e la *Tebaide* staziana, nelle scene successive del medesimo Atto<sup>77</sup> (gli Atti IV e V risultano largamente indipendenti dalla tradizione). In quanto alle rivisitazioni moderne, la benevolenza usuraia esibita a un tratto da Creonte in III.1 ricorda il repentino rabbonimento dell’omologo personaggio in *Antigone, fille d’Oedipe*

<sup>74</sup> L’empia espressione, resa ancor più significativa dalla menzione di un Edipo che impreca contro gli “impitoyables dieux”, si riscontra nel virulento pronunciamento di Pierre-Louis Manuel, “qui n’aime pas les rois”, in quanto giudice di Luigi XVI: vd. Jauffret 1792 (Ed.), pp. 300-305 e specificamente 303.

<sup>75</sup> L’ultima frase (“Ma couronne à celui qui percera mon flanc”), redatta in caratteri rilevati, appare semanticamente ambigua: è in corso un accesso di autolesionismo, oppure si tratta della constatazione sgomenta della fine inesorabile? Quanto alla distinzione grafica, forse si intende semplicemente rimarcare il fatale tracollo di un potere tirannico alternativo alla monarchia legittima. Le alterazioni della scrittura, in ogni caso, non segnalano necessariamente citazioni, dal momento che ricorrono in parecchie didascalie.

<sup>76</sup> Cfr. *Tanis et Zélide, ou les rois pasteurs* (1733) e *Le fanatisme, ou Mahomet le Prophète* (1742).

<sup>77</sup> Nella *contaminatio* dei modelli antichi l’autore si dimostra sensibile al magistero di Garnier, salvo la *dispositio* nello sviluppo drammatico: in Garnier la materia colonea, modulata attraverso le *Fenicie* di Euripide e di Seneca e l’epica di Stazio, occupa – con ulteriori innesti – i primi tre Atti, mentre l’intreccio dell’*Antigone* sofoclea domina nettamente negli ultimi due.

del già menzionato Serre, dove parimenti è smanosamente proteso a legittimare il proprio potere (nel conte di Saint-Roman, mediante l'adozione del figlio di Antigone ed Emone: IV.2, p. 197 ss.). La linea temporale, compatibile con le *Fenicie* e la *Tebaide* in relazione alla sequenza *duello fatale di Eteocle e Polinice* – *suicidio di Giocasta* – *ostilità del nuovo sovrano Creonte nei confronti di Antigone, Edipo e Ismene o Argia* (cfr. *Phoen.* 1339 ss.; *Theb.* 11 e 12), ribalta la cronologia fissata da Sofocle, per cui Edipo scompare prima della morte di Eteocle e Polinice<sup>78</sup>; tale innovazione permette all'autore di tematizzare l'imprigionamento del re emerito e delle figlie da parte di Creonte<sup>79</sup> e di costruire una situazione per certi versi analoga a quella della "sacra famiglia" reale nella cattività della Torre del Tempio, con un suo clima di straziata intimità. Come accennato, una cospicua lacuna ci rende inaccessibile lo scioglimento della tragedia<sup>80</sup>. È tuttavia possibile tentare una ricostruzione congetturale, alla luce dello stile compositivo e ideologico degli Atti completi e di alcune "rimonte", ossia semi creativi di lenta germinazione. La condanna capitale di Antigone e di Ismene è stata evidentemente eseguita, se per Fanore, euforico ma ignaro del suicidio di Emone, il termine "parricidio" adoperato dal suo signore non necessita di spiegazioni, come conferma la sbrigativa insolenza del suo interrogativo: "quoi vous plaignez leur sort?". Nel prosiegua non poteva certo mancare uno scatto d'ira di Creonte verso il consigliere, che una volta accortosi del cadavere di Emone si profondeva in espressioni di stupore, cordoglio e forse discolpa, allegando dettagli sul contegno delle vittime nell'ora estrema; siccome poi l'articolata profezia di Emone (vd. II.4, III.2, V.1), corroborata da apporti all'otri (cfr. per es. Ismene in II.3 ed Edipo in IV.2), trova una parziale ma sostanziale realizzazione in V.3 con il suicidio e con gli sterili rimorsi di chi lo ha provocato, è verosimile che il mosaico si completasse con la morte dello stesso Creonte, preconizzata all'inizio dell'Atto V; e dato che sarebbe toccato alle mani impietose di un "mortale odioso", "vile cortigiano" prezzolato chiudere gli occhi all'agonizzante (cfr. V.1, p. 54), è plausibile che il tiranno, nel contesto di una sommossa popolare (forse rappresentata con l'irruzione in scena di un collettivo, non essendo contemplato l'intervento di un nunzio), si uccidesse, eventualmente per mano di Fanore, sull'esempio di Nerone<sup>81</sup>. Rispetto

<sup>78</sup> Edipo figurava come personaggio scenico già in Garnier, *Antigone ou la Pieté* I.1 ss. (in Beaudin, 1997, p. 63), su modello delle *Fenicie* di Euripide (v. 1539 ss.) e di Seneca (v. 1 ss.).

<sup>79</sup> Nonostante la diversità dell'ambientazione e dei moventi, il personaggio di Creonte in quanto subdolo e protervo vessatore di Edipo, Antigone e Ismene dipende presumibilmente dall'omologo personaggio dell'*Edipo a Colono* sofocleo (v. 723 ss.).

<sup>80</sup> Estrapolando dalla consistenza degli Atti completi quanto a Scene (sei per il primo, cinque per il secondo, sei per il terzo e altrettante per il quarto) e numero di versi (oltre trecentocinquanta ma meno di trecentonovanta i primi tre Atti e poco meno di duecento il quarto), dal punto di svolgimento presumibile della vicenda e dalla densità media dei versi per pagina (circa venticinque), stimo che non ci siano pervenute due Scene oppure una Scene unitaria di estensione equivalente, oltre a un grosso frammento della quarta; dunque, approssimativamente centoventi versi distribuiti in cinque pagine, se supponiamo che il ritmo accelerasse progressivamente nel precipitare degli eventi, su modello dell'Atto IV, dove ogni Scene consta di una trentina di versi rispetto a una media complessiva del doppio.

<sup>81</sup> Cfr. Svet. *Nero*, 49.3.

alla portata cronologica della previsione di Emone, focalizzata sulla vecchiaia di Creonte, assisteremmo a drastiche contrazioni e semplificazioni fattuali, ma l'ottemperanza all'unità di tempo doveva risolvere in sé ogni incongruenza. La tragedia, in coerenza con l'idealismo etico e religioso palesato già nell'esergo, si spingeva sicuramente verso un esito edificante e dialetticamente produttivo, oltre che consolatorio, sul tema *de morte persecutorum*. Il vettore principale di tale istanza è Emone (cfr. per es. il monito ai soldati in V.2, p. 57: "Des lâches meurtriers rappelez les destins"); in generale, oltre a un'intensificazione della presenza scenica rispetto al modello greco (interviene in tutti gli Atti successivi al primo, mentre nell'*Antigone* sofoclea figurava direttamente solo nell'episodio III), il personaggio acquista in più circostanze un'attitudine predittiva, che lo rende di fatto un vicario di Tiresia; non a caso nell'Atto V, in corrispondenza con il quinto episodio sofocleo, proprio Emone profetizza a Creonte una miserabile fine comprendente la perdita colpevole del figlio (cfr. *Soph. Ant.* 1064 ss.).

L'autore opera una complessa saldatura tra la sofferta biografia di Madame Royale e i dati compatibili del mito classico. La costruzione drammatica può procedere dalla proiezione dell'archetipo sofocleo sulla contingenza storica (come in I.2, ricalcato strutturalmente sul prologo greco), oppure in senso inverso (per es. nella sequenza della Torre: II.3 ss.); comunque, la dichiarazione della dedica per cui Antigone sarebbe plasmata sul modello vivente di Madame e non sull'antica tragedia – prescindendo dal paradosso retorico per cui si nega ciò che si presuppone – sembra privilegiare come principio euristico l'*ethos* del personaggio rispetto alle sue azioni. Se la nuova Antigone sul piano psicologico risulta pienamente assimilabile al paradigma dell'eroina virtuosa sostanziandosi nella sua storia millenaria, la sua ragion d'essere e la sua vita scenica – e ciò vale anche per le altre figure – pongono però gravi problemi esegetici, a cominciare dalla portata delle valenze simboliche e allegoriche in gioco. Senza dubbio l'opera è volta a suggellare l'aura della moderna Antigone attraverso le ragioni dei suoi zelatori; Creonte sembra incarnare, nel corso della vicenda, più antagonisti del partito legittimista e Ismene la duchessa di Berry, almeno in alcune sequenze (vd. *infra*); ma in che misura Emone rappresenta il duca di Angoulême e il polivalente Creonte funge anche da maschera di Carlo X? Com'è ovvio, ogni giudizio di valore sulla riuscita dell'opera non potrà non misurarsi con tali aporie; anzi, proprio nell'inestricabile groviglio dei piani concettuali mobilitati e, in generale, nella discrasia tra autonomia poetica e allusività storica, tra idealità e pragmatismo utilitaristico, tra assoluto e contingenza, va ravvisato – a mio parere – il fattore principale della fragilità del dramma.

Richiede una specifica interpretazione il vistoso investimento sulla figura di Ismene, anch'essa presente in quattro Atti (I-IV) e in un primo tempo tanto individuata da permettersi, sola in scena, di confutare la taccia di viltà affibbiatale dalla protagonista (vd. I.3, p. 7); è pur vero che il personaggio va poi recuperando una fisionomia più tradizionale, culminante in IV.5, quando s'impone la necessità di garantire la sua subalternità ad Antigone. Benché entrambe le principesse affrontino insieme la morte nell'Atto V, diversamente dall'ipotesi sofoclea, l'Ismene di questa tragedia è irreparabilmente minata dall'inconsequenza. Il popolo tebano, amorfo e ondivago (si tengano presenti le desolate parole di Ismene

sul voltaggiaccio degli estimatori di Eteocle e Polinice, il costante scetticismo di Creonte e il vano appello di Emone ai soldati in V.2, p. 57), non è mai un soggetto politico: senza guide nobilmente ispirate, rischia sempre di consegnare lo Stato al caos dell'anarchia. Ciò nonostante, per una contraddizione che probabilmente rispecchia incertezze autoriali in materia, esso sembra detenere una potenzialità reattiva sul piano etico e religioso, destinata forse a concretarsi in un atto di insubordinazione nel finale<sup>82</sup>.

L'afflato cristiano che compenetra il testo sin dall'esergo, la sermocinazione legittimista e la copiosità espressiva tradiscono una personalità spiccata, coltissima, non particolarmente versata nella drammaturgia e nella versificazione ma capace di forti concezioni e formulazioni esatte, talmente sicura da rapportarsi direttamente al modello sofocleo senza tributare onori a illustri precedenti come Garnier o Racine. Scartati per ragioni diverse Sosthène de La Rochefoucauld<sup>83</sup> e Charles-Victor Prévost d'Arlincourt<sup>84</sup>, oserei ascrivere l'opera a François-René de Chateaubriand (Saint-Malo, 4 settembre 1768 – Parigi, 4 luglio 1848). Il visconte, esperto diplomatico ed esponente sommo della fazione legittimista, amico fraterno di Ballanche<sup>85</sup>, conosceva da vicino, anche per via delle persecuzioni patite con la famiglia (vd. Berchet, 2012, p. 200 ss.), le terribili vicissitudini che avevano meritato a Madame Royale l'investitura mitica; e non lesinò tributi di stima e devozione all'eroina della sua parte, anche nei termini della trasfigurazione invalsa<sup>86</sup>. Il

<sup>82</sup> Già in Garnier la protesta popolare in favore di Antigone non è dettata da ragioni politiche: cfr. Beaudin, 1997, *Introduction*, pp. 12-13.

<sup>83</sup> Dopo la rivoluzione del luglio 1830, Madame Royale fu in rapporti diretti anche con il visconte Sosthène de La Rochefoucauld, politico ultrarealista legato al mondo del teatro per via dell'incarico di direttore delle belle arti conferitogli da Luigi XVIII (1824); ma il visconte, uomo d'azione, nei tardi *Mémoires* pubblicati dal 1861 al 1864 in quindici ponderosi volumi, non trova mai occasione di menzionare Antigone, nemmeno in riferimento alla venerata Madame Royale. Comunque, per un profilo efficace di Maria Teresa – del tutto coerente con quello di Chateaubriand – vd. Rochefoucauld duc de Doudeauville, 1863, p. 440 ss.

<sup>84</sup> A rigore non si può ricusare la candidatura del visconte d'Arlincourt alla paternità della tragedia, tanto più che da lui Chateaubriand, ideologicamente affine, era stato eletto nel contempo a modello e a rivale (vd. Marquiset, 1909, pp. 87-88, 143-144 e *passim*). Alcune circostanze, tuttavia, mi sembrano puntare in altra direzione; per es., nella parafa V.<sup>ic</sup> *De xxx* la preposizione non viene elisa, come di norma davanti a vocale, laddove sarebbe stato indispensabile prevenire possibili disguidi; inoltre, d'Arlincourt non disdegna soluzioni corrive come la rima *victore / gloire*, di cui *Le Siège de Paris*, rappresentato in prima assoluta l'8 aprile 1826, conta ben sette occorrenze (pp. 2, 5, 26, 30, 82, 83, 94), contro le tre del *Moïse* di Chateaubriand (pp. 22, 73, 84) e le due della nostra *Antigone* (pp. 16, 29, ancorché incompleta).

<sup>85</sup> L'amicizia e la stima nutrite da Chateaubriand nei confronti di Ballanche sono ben documentate: vd. per es. la lettera a M.me Récamier del 9 giugno 1831 (in Kettler, Ed., 2015 n. 60, p. 61: "mon vieil ami Ballanche") e quelle dirette a Ballanche stesso il 31 luglio (n. 83), il 3 agosto (n. 85) e il 10 agosto 1831 (n. 87), *ibid.*, pp. 79-81. Di particolare rilievo teorico la lettera inviata al filosofo il 12 luglio 1831 (n. 73, pp. 72-74; p. 73: "Vous m'avait fait réellement comprendre que tout est contemporain pour celui qui comprend la notion de l'éternité", in relazione a *Vision d'Hébal*). Nella lettera per M.me Récamier del 28 luglio 1835 (n. 616, pp. 393-394) Ballanche è spiritosamente soprannominato "Hiérophante".

<sup>86</sup> In *Essai sur les révolutions* II.12 (in Regard, Ed., 1978, pp. 307-308; la versione definitiva del saggio fu licenziata nel 1826) Chateaubriand annota: "On remarque particulièrement, chez les Anciens,

primo incontro non fuggevole tra lo scrittore e la duchessa d'Angoulême avvenne a Carlsbad il 31 maggio 1833 (cfr. Chateaubriand, *Mémoires*, 39.1 in Levailant & Moulinier, 1951, p. 710), a causa delle disavventure di Maria Carolina di Borbone, duchessa di Berry e cognata di Madame Royale. Arrestata a Nantes dalla polizia del ministro Thiers il 7 novembre 1832 e detenuta a Blaye per avere fomentato un moto insurrezionale, con una lettera datata 7 maggio 1833 (cfr. *ibid.* 37.2, p. 626 ss.) Maria Carolina si era appellata al visconte<sup>87</sup> perché promuovesse una riconciliazione familiare e quindi impetrasse per lei da Carlo X e Madame Royale la protezione della prole e la conservazione del rango ufficiale, su cui gravavano due ipoteche: un irrituale matrimonio segreto con il conte Ettore Lucchesi-Palli, oltretutto consumato in stato di vedovanza, e una inopinata gravidanza (sulla sfortunata missione e sui possibili ruoli istituzionali di Maria Teresa vagheggiati da Chateaubriand vd. Cartron, 1999, p. 238 ss.; Becquet, 2012, p. 266 ss.). Qui importa osservare che nella strategia argomentativa del negoziatore si produce un accostamento patetico tra la “prisonnière du Temple” e la “prisonnière de Blaye” (vd. *ibid.* 37.3, pp. 630-631)<sup>88</sup>, frequentemente elogiata per l'eroico coraggio (vd. per es. in Kettler, Ed., 2015, p. 183 la lettera n. 238 del 3 agosto 1832 al redattore del *National*: “Héroïque mère”; cfr. *ibid.*, p. 222 la lettera n. 304 del 12 gennaio 1833, ai realisti di Albi e *ibid.*, p. 226 la lettera n. 313 a Louis-Charles de Mesnard del 25 gennaio 1833; nei *Mémoires*, 38.3, p. 672, quanto dichiarato al cospetto di Carlo X). La *synkrisis* delle due duchesse non è rara nelle fonti; tra le più ampie vd. quella di Imbert de Saint-Amand, 1888, pp. 9-14 (“La duchesse d'Angoulême et la duchesse de Berry sont deux types qui forment un curieux contraste” ecc.): la prima, tetragona e austera nella sua religiosità temprata dalla sofferenza; l'altra, animata da una solarità meridionale di stampo rinascimentale<sup>89</sup>. Considerato che le cognate si trattavano con l'appellativo informale di “soeur”<sup>90</sup>, possiamo

---

le monarque aveugle qui parcourait la Grèce appuyé sur son Antigone”; è qui rilevante la declinazione colonea del motivo antigonico, già attestata nella prima edizione (cfr. Chateaubriand, 1797, p. 459) e ripresa nel romanzo *Atala* (1801), sul quale vd. Ramacciotti, 2006, p. 262.

<sup>87</sup> In precedenza Chateaubriand si era candidato alla difesa della duchessa di Berry tratta agli arresti, considerandola madre del suo re Enrico V (“Illustre captive de Blaye, MADAME! que votre héroïque présence sur une terre qui se connaît en héroïsme, amène la France à vous répéter ce que mon indépendance politique m'a acquis le droit de vous dire: Votre fils est mon Roi!”, in Chateaubriand, 1833, p. 72; cfr. per es. la lettera del 12 novembre 1832 alla duchessa, in Kettler (Ed.), 2015, n. 277, pp. 206-207; *Mémoires* 36.25, 26, 27; 37.2 (pp. 614-617); 38.2 (p. 668). Vd. anche in Kettler (Ed.), 2015 la lettera del 31 agosto 1834 (n. 539, p. 353) inviata da Chateaubriand a un ignoto detenuto politico: “Dans mon opinion royaliste, il n'y a de roi légitime que Henry V”.

<sup>88</sup> Per espressioni analoghe vd. anche la lettera del 22 luglio 1833 a M.me de Cottens in Kettler (Ed.), 2015, n. 387, pp. 265-266: “Mon voyage à Prague n'était qu'un simple message de la captive de Blaye à la prisonnière di Temple”; *Mémoires*, 39.1, p. 713: “la captive de Blaye” e “la captive du Temple”; vd. anche *ibid.* 36.25, pp. 611 ss., in particolare 614; 38.1, p. 665.

<sup>89</sup> Tuttavia Nettement (1872<sup>3</sup>) smussa ogni divergenza, a vantaggio della rappresentazione edificante di una solidale comunità familiare (pp. 397 ss.; 425; 486 ss.). Un confronto all'insegna di una netta contrapposizione offre Cartron, 1999, pp. 223 ss.

<sup>90</sup> Cfr. la lettera di Maria Teresa riportata da Cartron, 1999, p. 237, risalente al 23 novembre 1832; inoltre, sin dalle prime battute del colloquio con Chateaubriand Maria Carolina è da lei chiamata brachilogicamente “soeur” (*Mémoires* 39.1, pp. 711, 713; a p. 712, però, “belle-soeur”); così

ipotizzare che Ismene adombri appunto, almeno in via programmatica, Maria Carolina. Sui loro rapporti e sull'ambasceria gettano luce i capitoli 36-41 dei *Mémoires*, da comparare e integrare con la massa farraginosa delle informazioni desumibili dall'epistolario dell'autore. La Delfina è definita "modèle parfait des souffrances humaines" (39.1, p. 710), "monument unique de grandeur et de vertu" (37.12, p. 662) e "Antigone de la chrétienté" (39.1, p. 710). Chateaubriand lusinga la sua ospite applicandole il titolo di "Votre Majesté", senza rinunciare – con una certa perfidia – a registrare come umana debolezza la reazione dell'interessata: un moto istintivo di compiacimento, subito represso. Dal colloquio lo scrittore ricava anche l'impressione che la Delfina sia turbata da un senso di "Rivalité de malheur" verso la cognata (39.1, p. 712), pur detenendo in quell'ambito una primazia incontestabile. Il capitolo 39 riporta parzialmente la lettera del visconte alla Delfina del 30 giugno 1833 (cfr. Kettler, Ed., 2015, n. 379, pp. 257-262), che ribadisce alcuni particolari già evidenziati (citerò dalla versione integrale), come la definizione di "orpheline du Temple" (p. 257) e una celebre considerazione già svolta in *De la Restauration et de la Monarchie élective*, del 24 marzo 1831: "vos malheurs sont montés si haut, qu'ils sont devenus une des gloires de la révolution" (*ibid.*)<sup>91</sup>. In ultima analisi, se l'identificazione di Ismene con Maria Carolina è corretta, la tragedia in esame potrebbe essere stata concepita da Chateaubriand proprio nel contesto della crisi della famiglia reale e della ricerca di una sua ricomposizione attraverso un restauro assiologico accettabile.

Nessuna fonte a me nota menziona la tragedia dell'anonimo Vicomte o accreditata a Chateaubriand un'*Antigone*, comprese le edizioni complessive delle opere da lui stesso curate; ma nel caso in esame il silenzio dello scrittore si potrebbe spiegare con il carattere di affettuoso e accorato *cadeau* che la tragedia riveste, sia o meno stata offerta<sup>92</sup>, e con la relativa mediocrità di un lavoro che mai avrebbe

---

anche nella lettera del 31 maggio affidata a Chateaubriand per Maria Carolina e ricopiata da lui (*Mémoires* 39.4, p. 721). È appena il caso di ricordare che Madame Royale non ebbe sorelle carnali. Per la perfetta reciprocità dell'accorciativo da parte di Maria Carolina cfr. la lettera del 7 maggio 1833 riportata da Chateaubriand nei *Mémoires*, 37.2, p. 627 (due occorrenze).

<sup>91</sup> Più estesa la formulazione originaria: "Une femme de douleur a surtout été chargée du fardeau le plus lourd, comme la plus forte: il n'y a cœur qui ne se brise à son souvenir; ses souffrances sont montées si haut, qu'elles sont devenues une des grandeurs de la Révolution" (in Chateaubriand, 1831, p. 22). Nella lettera del 1833 lo scrittore profila un'analogia ausiliaria: l'"orpheline du Temple" curerà l'educazione dell'"orphelin de Saint Louis" (*ibid.*, p. 259).

<sup>92</sup> Un argomento negativo *ex silentio* si potrebbe ricavare dalla reazione di Chateaubriand a un penosissimo malinteso, occorso sul finire del 1838: per amore del paradosso, ma con sensibilità affettiva nell'ottica di Madame Royale, il visconte in *Le Congrès de Vérone* (vd. Chateaubriand, 1863, p. 3) si era chiesto con rammarico perché mai il 28 settembre 1823 una palla di cannone spagnola avesse solo sfiorato il duca d'Angoulême, sottintendendo che una morte eroica l'avrebbe preservato dalla rovina della monarchia. La duchessa, tuttavia, era rimasta traumatizzata dalla spietata retorica del "boulet". Affranto per l'accaduto, Chateaubriand puntualizzò le proprie intenzioni, collimanti con il sentire del duca stesso, promettendo di illustrarle nelle future edizioni dell'opera (vd. Biré, 1902, pp. 273-274). Poiché Emone in II.1 rimpiange di non essere morto eroicamente in combattimento, il silenzio dello scrittore sul passo di *Antigone* che avrebbe potuto scagionarlo nel modo più efficace induce a ritenere che la tragedia non sia mai stata presentata alla destinataria.

potuto incrementare una gloria ormai sconfinata. Come le storpiature del nome della protagonista condannano l'ipotesi che a scrivere sia l'autore, la calligrafia sofisticata ma sempre perspicua esclude il *ductus* spezzato e nervoso, talvolta al limite dell'illeggibilità, della mano di Chateaubriand, il quale del resto, quasi sempre per via della gotta e dei reumatismi, era spesso costretto a servirsi di copisti, primo fra tutti il fido segretario Hyacinthe Pilorge<sup>93</sup>. Si ricordi inoltre che nel *Préface* all'unico dramma pubblicato, il *Moïse* (1831)<sup>94</sup>, l'autore accenna alla continuità di un'inedita produzione poetica, anche in forma drammatica: "Je faisais des vers au collège et j'ai continué d'en faire jusqu'à ce jour, mais *je me suis gardé de les montrer aux gens* [il corsivo è dell'autore]. Les Muses ont été pour moi des divinités de famille, des Lares que je n'adorais qu'en secret à mes plus intimes foyers". Tra i progetti teatrali l'autore notifica l'avviamento di una tragedia greca intitolata *Astyanax* ("l'ai le plan en prose et quelques scènes en vers de ma tragédie grecque") e accenna all'idea di una tragedia romantica incentrata su San Luigi (forse il re di Francia, piuttosto che il Gonzaga), subito precisando: "je n'en ai rien écrit". Ebbene, l'attribuzione di questa *Antigone* a Chateaubriand spiegherebbe una sorprendente dichiarazione che lo scrittore affida a una lettera del 6 ottobre 1834 destinata a Rosalie de Constant, cugina del famoso Benjamin<sup>95</sup>:

Voilà, Mademoiselle, une lettre grave et importante. Voilà un nouveau poème à placer auprès de la tragédie de Moïse ressuscitée dans ce moment, comme vous le voyez sans doute dans les journaux. Quand serai-je auprès de vous, pour entendre encore vos vers pieux et doux, pour causer d'un monde meilleur que celui où nous vivons?.

La problematicità del passo non è in alcun modo rilevata dal commento di Kettler, *ibid.*, p. 609. Che il "nouveau poème" abbia forma drammatica e anzi tra-

<sup>93</sup> A titolo esemplificativo, vd. le lettere n. 62, p. 64 (del 14 giugno 1831, a Lemoyne Saint-Paul), n. 109, p. 96 (del 28 ottobre 1831, a J.-G. Hyde de Neville); n. 115, p. 100 (del 2 novembre 1831, ad A. Thouret), n. 136, p. 11 (dell'8 dicembre 1831, a F.-L. de Villeneuve Bargemon), n. 219, p. 174 (del 5 luglio 1832, a Z. de Chateaubriand), n. 488, p. 327 (del 30 aprile 1834, a un editore) e ancora a F.-L. Collombet, del 30 giugno 1838 (in Biré, 1902, p. 265); per un esempio di redazione mista, vd. la lettera del primo gennaio 1841 a M.me de Girardin, in Biré, 1902, p. 310. Chateaubriand ammetteva pubblicamente la propria cacografia: vd. la lettera del 6 ottobre 1834 a Rosalie de Constant (in Kettler, Ed., 2015, n. 551, p. 360); cfr. la lettera a Charles de Constant del 16 ottobre 1834 (*ibid.*, n. 557, p. 364).

<sup>94</sup> Composto intorno al 1811 ma continuamente limato, secondo la testimonianza dell'autore (p. IX ss.), *Moïse* viene letto pubblicamente nel 1828 e infine debutta a Versailles il 2 ottobre 1834, con esito controverso; Comte, 1895, *passim* fornisce preziose informazioni sulla storia dell'opera, un'analisi critica e un giudizio equilibrato ("Le lecteur qui ne connaît pas Moïse aura été surpris sans doute, comme nous l'avons été nous-même, de la beauté de certains passages, et il jugera que, parmi les tragédies de second ordre, Moïse est une des mieux écrites", p. 29). Vd. anche Biré, 1902, p. 221 ss. Per un sommesso commento cursorio dello stesso Chateaubriand cfr. la lettera a Ch. de Constant del 16 ottobre 1834 (in Kettler, Ed., 2015, n. 557, p. 364); una più articolata – e impietosa – autocritica era stata condotta dall'autore in una lettera inviata a P.-F.-A. Carmouche il 26 maggio 1834 (*ibid.*, n. 510, pp. 336-337).

<sup>95</sup> Il testo n. 551 riportato in Kettler (Ed.), 2015, p. 360 è deturpato da mende editoriali; cito perciò da Pailhès, 1903, pp. 384-385.



gica, venendo qui accostato al Moïse, a me pare indubitabile; la lettera “grave et importante” potrebbe ben essere la dedicatoria alla Delfina; persino il cenno sul “mondo migliore di quello in cui viviamo” sembra richiamare l’esergo.

In conclusione, si può ragionevolmente ipotizzare che Chateaubriand abbia concepito *Antigone* dapprima come strumento di persuasione nella sua febbrile opera di mediazione tra Maria Carolina e Madame Royale, e successivamente, constatato il sostanziale fallimento della propria diplomazia e consapevole dello scialbore dell’opera, abbia accantonato il progetto di una rifinitura, nel momento del distacco dalla causa dei re, su cui vd. per es. la lettera ad Alfred Nettement dell’11 giugno 1835 (in Kettler, Ed., 2015, n. 609, p. 390): un’attestazione di fedeltà immutata, venata tuttavia di disincantata amarezza.

## Riferimenti Bibliografici

- Age. (2004). *Scriviamo un film. Manuale di sceneggiatura*. Milano: il Saggiatore.
- Angoulême, M.-Th.-Ch. de France, duchesse de. (1892). *Mémoire écrit par Marie-Thérèse-Charlotte de France sur la captivité des princes et princesses ses parents depuis le 10 août 1792 jusqu’à la mort de son frère arrivée le 9 de juin 1795*. Paris: Plon.
- Ballanche, P.-S. (1819<sup>2</sup>; 1814<sup>1</sup>). *Antigone*. Paris: Didot.
- Beaudin, J.-D. (Ed.). (1997). *Robert Garnier, Antigone ou la Pieté, tragedie*. Paris: Champion.
- Becquet, H. (2012). *Marie-Thérèse de France*. Paris: Perrin.
- Berchet, J.-C. (2012). *Chateaubriand*. Paris: Gallimard.
- Biré, E. (1902). *Les dernières années de Chateaubriand (1830-1848)*. Paris: Garnier.
- Boigne, É. A. (1921). *Récits d’une tante. Mémoires de la comtesse de Boigne, née d’Osmond*. Paris: Émile-Paul Frères, Éditeurs.
- Cartron, M.-B. (1999). *Marie-Thérèse, Duchesse d’Angoulême. La vertu et le malheur*. Paris: Communication & Tradition.
- Charavay, É. (Ed.). (1895). *Mémoires du comte de Paroy: souvenirs d’un défenseur de la famille royale pendant la révolution (1789-1797)*. Paris: Plon.
- Chateaubriand, F.-R. (1717, ma in realtà 1797). *Essai historique, politique et moral sur les révolutions anciennes et modernes, considérées dans leurs rapports avec la Révolution française*. Londres: Deboffe et al.
- Chateaubriand, F.-R. (1831). *De la Restauration et de la Monarchie électorale*. Rotterdam: Jacob.
- Chateaubriand, F.-R. (1833). *Mémoire sur la captivité de Mme la duchesse de Berry*. Berlin: Schlesinger.
- Chateaubriand, F.-R. (1863, ma 1838<sup>1</sup>). *Oeuvres de Chateaubriand. Le Congrès de Vérone. La vie de Rancé*. Tome XX. Paris: Dufour, Boulanger et Legrand.
- Comte, Ch. (1895). *Chateaubriand poète in Mémoires de la Société des Sciences Morales des Lettres et des Arts de Seine-et-Oise*, t. 19, 1895, 15-51. Versailles: Aubert.
- Cuccoro, C. (2024). *Un’Antigone di Chateaubriand?* In Pattoni, M. P., & Zanelli, M. (Eds.), *Reinventare la tragedia antica. Peregrinazioni teatrali del mito classico*. Milano: Educatt.
- Delille, J. (1806). *L’Imagination*, poème (t. 2). Paris: Giguët et Michaud.
- Delisle, L. (1874). *Le Cabinet des manuscrits de la Bibliothèque Nationale* (vol. 2). Paris: Imprimerie Nationale.
- De Poli, O. (1880). *Louis XVIII*. Paris: Bureaux du journal *La Civilisation*.
- Dictionnaire de l’Académie française*: Dictionnaire de l’Académie française, 9.<sup>e</sup> édition (dictionnaire-academie.fr) ([www.dictionnaire-academie.fr/article/A9F0089](http://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9F0089)) <ultima consultazione: 29 aprile 2024>.
- Diderot, D. & D’Alembert, J. (1751). *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, t. II. Paris: Briasson – David – Le Breton – Durand.
- Duc de D\*\*\*\*, M. le (Ed.). (1832). *Mémoires de Louis XVIII.*, t. 2. Bruxelles: Louis, Hauman et Comp.<sup>e</sup>.
- Duc de D\*\*\*\*, M. le (Ed.). (1833). *Mémoires de Louis XVIII.*, t. 9. Bruxelles: Louis, Hauman et Comp.<sup>e</sup>.
- Duhamel, A. (1834). *Antigone, tragédie en 5 actes*. Paris: Barba.



- Gassier, J. M. (s.d., ma 1814). *L'Antigone française, ou Mémoires historiques sur Marie-Thérèse-Charlotte de France, fille de Louis XVI, Duchesse d'Angoulême*. Paris: Aubry – Petit – Martinet.
- Imbert de Saint-Amand, A.-L. (1887). *La Duchesse d'Angoulême et les deux Restaurations*. Paris: Dentu.
- Imbert de Saint-Amand, A.-L. (1888). *La jeunesse de la Duchesse d'Angoulême*. Paris: Dentu.
- Jauffret, L.F. (Ed.). (1792). *Histoire impartiale du procès de Louis XVI* (t. 1). Paris: Perlet.
- Journal de Paris*. (28 marzo 1811). <https://www.retronews.fr/journal/le-journal-de-paris/28-mar-1811/2969/4686742/4> <ultima consultazione: 2 maggio 2024>
- Kettler, A. (Ed.). (2015). *Chateaubriand. Correspondance Générale, IX (1831-1835)*. Paris: Gallimard.
- Lasausse, J. B. (1820). *L'heureuse année, ou: L'année sanctifiée par la méditation des sentences et des exemples des saints*. Nouvelle édition. Rouen: Mégard.
- Levaillant, M. & Moulinier, G. (1951), *François-René de Chateaubriand. Mémoires d'Outre-Tombe* (vol. II). Paris: Gallimard.
- Louvat B., Moncond'huy D. & Riffaud A. (Eds.) (1999) *Jean de Rotrou, Théâtre complet 2 (Hercule mourant – Antigone – Iphigénie)*, Paris: STFM – Société des textes français modernes.
- Marchetti, A. (1705). *Vita del beato Luigi Gonzaga della Compagnia di Gesù*. Roma: Zenobj.
- McCalla, A. (1998). *A Romantic Historiography: The Philosophy of History of Pierre-Simon Ballanche*. Leiden – Boston – Köln: Brill.
- M. d'Albins (alias Michaud, J.-F.). (1796). *Les Adieux de Marie-Thérèse-Charlotte de Bourbon*, in *Almanach pour l'année 1796*. Basle: Tournesen.
- Muratori-Philip, A. (2016). *Madame Royale*. [Paris]: Fayard.
- Nettement, A. (1872<sup>3</sup>). *Vie de Marie-Thérèse de Francia, fille de Louis XVI*. Paris: Lecoffre.
- Pailhès, G. (1903). *Chateaubriand, M.<sup>me</sup> de Duras et M.<sup>lle</sup> de Constant, d'après des documents inédits*. (Suite). In *Revue de Fribourg*, 34 (II série, 2, 1903). Fribourg (Suisse): Oeuvre de Saint-Paul, 360-397.
- Pasques, L. (1975). *L'ancienne diphtongue oi. Son évolution phonique et graphique en français moderne*. In *Romania*, t. 96 (381), 67-82. doi: <https://doi.org/10.3406/roma.1975.2453>
- Pattoni, M.P. & Zanelli, M. (Eds.). (2024). *Reinventare la tragedia antica. Peregrinazioni teatrali del mito classico*. Milano: Educatt [in corso di stampa].
- Picard, R. (Ed.). (1950). *Jean Racine. Oeuvres complètes, I*. Paris: Gallimard.
- Provana de Collegno, L. (1823). *Les consolations de la religion dans la perte des personnes qui nous sont chères*. Louvain: Vanlinthout et Vandenzande.
- Ramacciotti, V. (2006). *Aspetti dell'autorità in "Atala" di F.-R. de Chateaubriand*. *Studi Francesi* [Online], 149, online dal 30 novembre 2015, 257-67. doi: <https://doi.org/10.4000/studifrancesi.28536>
- Regard, M. (Ed.). (1978). *F.-R. Chateaubriand, Essai sur les revolutions. Génie du christianisme*. Paris: Gallimard.
- Rocheffoucauld duc de Doudeauville, S. de la. (1863). *Mémoires de M. de la Rocheffoucauld* (vol. 12). Paris: Lévy.
- Romer, I. F. (1852). *Filia Dolorosa. Memoirs of Marie Thérèse Charlotte, Duchess of Angoulême, the Last of the Dauphines* (vol. 2). London: Bentley.
- Serre (comte de Saint-Roman), A. J. (1823). *Poésies dramatiques d'un émigré*. Paris: Pillet aîné.
- Teyssèdre, A. Person de (1830). *Histoire de la Révolution de Paris. Essai Historique et Philosophique sur la Révolution Française de juillet 1830*. Paris: Constant-Chantpie.

## Astratto

Nella storia della ricezione di Antigone, un dramma francese conservato in un unico manoscritto presso la Biblioteca Nazionale di Francia è stato finora trascurato, se non ignorato, dagli studiosi; esso è dedicato, sotto il titolo di *Antigone. Tragédie En 5 Actes*, da un sedicente M(onsieur) Le Vicomte De... (il nome è omissis) a una non meglio specificata Son Altesse Royale Madame la Dauphine. Con questo articolo si intende contribuire a una auspicabile edizione critica del testo, non solo per la sua qualità intrinseca, ma anche in quanto parte di una tradizione peculiare e documento dei gusti teatrali dell'*Ancient Régime*.

## Abstract

In the history of Antigone's reception, an ancient French play, which apparently only survives in a unique manuscript preserved in the Bibliothèque Nationale de France, has been overlooked, or even ignored, by scholars: it is dedicated, under the title of *Antigone. Tragédie En 5 Actes, by a self-styled Vicomte of...* (the specification is omitted), to an unnamed *Son Altesse Royale Madame la Dauphine*. This paper is intended to be a contribution to a desirable critical edition of that tragedy, not only because of its inherent quality, but also in that it is a part of a distinguished tradition and an evidence of the theatrical tastes of *Ancient Régime* as well.

## A *Antigone*, de Walter Hasenclever – Morrer por que ideal?\*

*Antigone*, by Walter Hasenclever – To die for what ideal?

**Maria de Fátima Gil**

Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra e CITCEM/Porto

mfgil@fl.uc.pt

ORCID ID: 0000-0002-2928-0371

**Maria António Hörster**

Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra e CECH

mahorster@sapo.pt

ORCID ID: 0000-0002-4807-1268

**Palavras-chave:** Walter Hasenclever, *Antigone*, contexto histórico, Expressionismo, valores éticos e políticos.

**Keywords:** Walter Hasenclever, *Antigone*, historical context, Expressionism, ethical and political values.

### 1. A *Antigone*, de Walter Hasenclever. Contexto político, económico e literário

O século XX, com o seu cortejo de guerras, ditaduras e movimentos de resistência, mostrou-se particularmente receptivo ao mito de Antígona, acentuando, como nunca até então, a sua dimensão política. No quadro desta linha interpretativa, o drama de Walter Hasenclever (1890-1940),<sup>1</sup> de 1917, é uma

\* As autoras não seguem o acordo ortográfico de 1990.

<sup>1</sup> Walter Hasenclever nasceu na cidade de Aachen, em 1890, no seio de uma família da burguesia economicamente consolidada, com raízes judaicas. Coursou Direito na universidade de Oxford e posteriormente Germanística e Filosofia, em Lausanne, Leipzig e Bonn. Os seus primeiros textos literários (lírica e drama) datam de 1910 e são já marcados pelo Expressionismo, movimento em que se integravam também alguns dos amigos mais próximos, como Kurt Pinthus ou Franz Werfel. O seu drama *Der Sohn* [O Filho], estreado em Praga em 1916, tornou-se à época o epítome do Expressionismo, equacionando um conflito de gerações e apresentando já os traços de pacifismo que se irão acentuar nos dramas seguintes. A sua produção depois da guerra assinala uma marcada inflexão, com uma fase mística e budista, a que se segue a escrita de comédias de grande êxito, durante uma longa estada em Paris, na segunda metade da década de 1920, como

das primeiras e das mais inovadoras adaptações da obra-prima de Sófocles na primeira metade do século (Zetti, 2018, p. 88).

Pouco depois de completar a sua *Antigone*, escrevia o autor a Albert Ehrenstein: “Só conheço a Antígona sofocliana de fugida – toda a disposição irá persuadi-lo de que é trabalho meu e de que esta é realmente uma Antígona de 1917.”<sup>2</sup> Desconsiderando a observação de que só conheceria o drama sofocliano superficialmente – em que pressentimos o complexo a que Harold Bloom chamou “the anxiety of influence” –, centremo-nos nos dois aspectos nucleares da afirmação: o da originalidade da sua reescrita e o da sua radical ancoragem no imediato contexto que a viu nascer. Começamos pela segunda questão, porque, a partir daí, tornam-se mais compreensíveis as especificidades do drama alemão.

Hasenclever foi um dos muitos jovens alemães que se voluntariou para a Grande Guerra e é como soldado na Macedónia que inicia a escrita do drama, em 1916. Distanciando-se cada vez mais do conflito, finge distúrbios mentais durante uma licença militar e termina a obra numa clínica psiquiátrica em Dresden em 1917 (Zetti, 2018, p. 89). Esses dois anos são um período particularmente trágico para todos os envolvidos nas operações. A ofensiva alemã em Verdun, entre Fevereiro e Dezembro de 1916, e a contraofensiva aliada no Somme, entre Julho e Novembro desse ano, ensombram o ambiente geral. As populações sentiram profundamente o choque da morte massificada, não compatível com a noção tradicional de fim (Henderson, 2011, pp. 46-47). A somar às inúmeras perdas, o Estado alemão – tal como os outros Estados beligerantes – mostrou-se incapaz de devolver às famílias os corpos de muitos dos soldados caídos em combate, quer pelo número de vítimas, quer pela impossibilidade de identificação dos cadáveres mutilados, quer ainda por dificuldades logísticas associadas ao transporte (Zetti, 2018, pp. 89-90). Na incerteza sobre o destino de filhos, maridos, pais, irmãos, as famílias alemãs foram tomadas de um sentimento de angústia

---

enviado de um jornal berlinense. Hasenclever foi um viajante inquieto, pela Europa e pelo Norte de África, e chegou a estar em Hollywood em 1930, ao serviço da Metro-Goldwin-Meyer, com a tarefa de elaborar um argumento cinematográfico para Greta Garbo, num projecto que acabou por não se concretizar. Regressado a Berlim, confrontou-se com a tomada do poder pelos nacional-socialistas, que proibiram os seus livros e lhe retiraram a cidadania. Seguiu o caminho do exílio logo em 1933, tendo-se fixado, em 1939, na Riviera Francesa, para onde convergiam muitos dos artistas fugidos a Hitler. A sua escrita nessa época volta a ter uma nota espiritual, tratando com sensibilidade as tragédias humanas e designadamente as leis racionais e o fascismo. Durante a Segunda Guerra Mundial foi considerado “estrangeiro inimigo” pela França e, por duas vezes, enviado para campos de trabalho. A derrota da França e a possibilidade de ser entregue aos alemães levaram-no a suicidar-se em 1940, no campo “Les Milles”, perto de Aix-en-Provence, onde então se encontrava confinado.

Sobre Walter Hasenclever, veja-se, por exemplo, Brauneck (Hg.), 1991, pp. 273-274; Lutz (Hg.), 1997, pp. 314-316.

<sup>2</sup> “Ich kenne die Sophokleische Antigone nur flüchtig – die ganze Anlage wird Sie von der eigenen Arbeit überzeugen und davon, daß diese Antigone doch von 1917 ist.” (citado em Henderson, 2011, p. 49). Rossana Zetti (2018, p. 90) refere igualmente esta carta, em que o autor comunicava ao amigo a intenção de dar uma roupagem contemporânea à peça sofocliana.

As traduções de alemão são da nossa responsabilidade, constando o original, como neste caso, em nota de rodapé.

que atravessou toda a sociedade. O trauma do não sepultamento dos familiares mortos, abandonados em solo estrangeiro e sem que fosse possível prestar-lhes honras fúnebres, levou a uma identificação de vastos sectores da população com a figura de Antígona. Estes factores foram decisivos para a receptividade que o drama de Hasenclever no imediato conheceu. Com efeito, a obra foi distinguida com o prestigiado *Kleist-Preis* logo em 1917 e, iludindo a censura sob a roupagem da tragédia clássica, contou oito reedições durante a guerra, finda a qual conheceu grande ressonância, sendo levada à cena, em 1919, e aclamada como “manifesto revolucionário” (Henderson, 2011, p. 49; Zetti, 2018, pp. 90-91).<sup>3</sup>

Para além do golpe identitário, de feição ético-religiosa, que a impossibilidade de resgate dos soldados caídos e a falta dos rituais costumados representaram, a guerra trouxe ainda enormes custos sociais, sentidos sobretudo pelos mais desfavorecidos. Desde 1915 que se agravavam as condições de sobrevivência, particularmente difíceis no inverno de 1916-17, o chamado “*Steckrübenwinter*” [inverno dos nabos], com temperaturas muito baixas, má colheita de batatas, fome, protestos e greves (Wehler, 2008, pp. 60-63; Kruse, 2013; Scriba, 2014). Distante da situação de penúria e de sofrimento do povo, o imperador Guilherme II, pressionado pelas chefias militares, continuava a exigir os maiores sacrifícios, instigando os súbditos ao esforço de guerra em inflamados discursos patrióticos (Clark, 2009, pp. 334-335).

Para compreender o drama de Hasenclever é ainda fundamental conhecer as tendências literárias dominantes à época. O movimento expressionista, que já se afirmara antes do conflito, dando voz ao sofrimento da criatura humana, traçando visões apocalípticas da vida nas cidades e propondo a fraternidade universal,<sup>4</sup> intensifica o seu projecto de intervenção social e envereda por uma acentuada vertente pacifista. Muitos dos jovens autores expressionistas reavaliavam a sua anterior convicção de que só um grande cataclismo, como uma guerra, levaria à salvação da Humanidade e desenvolvem agora todo um discurso de apelo à paz e ao amor como fundamentos de um mundo novo de liberdade, justiça e tolerância.

Esta é a moldura política, social, económica, literária e ética que dá sentido ao drama de Hasenclever.

<sup>3</sup> Rossana Zetti (2018, p. 91) faz notar que o drama, hoje em dia, não tem a projecção que alcançou nesses anos, tendo sido suplantado por obras posteriores sobre a heroína grega, como as de Jean Anouilh (*Antigone*, 1944) ou Bertolt Brecht (*Die Antigone des Sophokles*, 1948). Em Portugal não existe tradução da *Antigone* de Hasenclever, drama praticamente desconhecido do público português. Em 1995 Ludwig Scheidl publicou um estudo sobre a obra, apresentando alguns passos em versão portuguesa de sua autoria. Mais recentemente, num manual dedicado à recepção internacional de Sófocles, Maria de Fátima Silva dá notícia deste drama no capítulo que elaborou sobre as releituras de *Antígona* (Silva, 2017, pp. 406-407).

<sup>4</sup> A título de exemplo mencionem-se apenas três textos líricos: a ilustrar a primeira temática, refira-se o poema de Gottfried Benn “*Mann und Frau gehn durch die Krebsbaracke*” [Homem e mulher passeiam pelo pavilhão das cancerosas; 1912]; por sua vez, o poema de Georg Heym “*Der Gott der Stadt*” [O Deus da cidade; 1910] tematiza a visão apocalíptica da cidade; e no que toca à questão da fraternidade universal, veja-se o poema de Franz Werfel “*An den Leser*” [Ao leitor; 1911]. João Barrento inclui-os, no original e em versão portuguesa, numa das suas antologias do Expressionismo alemão (Barrento, s/d [1978], pp. 254-257, 136-137, 36-39, respectivamente).

## 2. O drama de Hasenclever e a matriz sofocliana

Apesar dos protestos do autor, de que só muito superficialmente contactara com a obra-prima sofocliana,<sup>5</sup> a sua versão do mito denota muitas afinidades com a matriz, dela mantendo no essencial a intriga e os nomes das personagens. Mas tem razão Hasenclever ao afirmar que toda a disposição do drama é obra sua: estrutura, desfecho, perfil das figuras, linguagem e recursos cénicos ostentam marcas idiossincráticas e epocais consideravelmente distintas do texto grego.

Do ponto de vista da construção dramática, o autor adopta a divisão tradicional da tragédia em cinco actos, de estrutura piramidal, com uma primeira fase expositiva e ascendente, o clímax no terceiro acto e, depois da peripécia, a catástrofe, que se desenha com grande rapidez. No final apocalíptico, Tebas é reduzida a cinzas num incêndio de proporções dantescas.

Uma análise mais demorada da estrutura conduziu-nos a uma reavaliação das forças em oposição no drama. Na nossa interpretação, é na cena quinta do terceiro acto que se situa o momento climático. Na verdade, até então, Creonte afirma o seu poder, desafiando todos os opositores, sejam as massas agitadas (Acto I, cenas 3 e 4, pp. 14-15, 16-18; Acto II, cena 5, pp. 32-34), Antígona (Acto II, cena 1, pp. 19-24; Acto II, cena 5, pp. 32-34), Ismena (Acto II, cena 3, pp. 24-26) ou Hémon (Acto III, cenas 1 e 4, pp. 35-37, 39-41). Esta demonstração de força vai em crescendo até que o *Anführer* [comandante em chefe] lhe vem anunciar, precisamente na quinta cena do terceiro acto, a grande dimensão da revolta popular. Pela primeira vez, Creonte sente medo e vacila, transmitindo ao comandante em chefe a ordem para lançar fogo a Tebas, a um sinal seu, caso as vidas de ambos corram perigo (Acto III, cena 5, p. 43). Esta ordem representa, ao mesmo tempo, o cume do poder e, também, o início do seu declínio. O imediato encontro com Tirésias (Acto III, cena 6, pp. 43-46), que lhe faz ver a dimensão dos seus crimes, mostra-nos um Creonte aterrorizado, titubeante e arrependido face à visão fantasmagórica dos infelizes que o vidente perante ele convoca.

Estes dados formais levaram-nos a interrogarmo-nos sobre quem são os verdadeiros antagonistas em jogo: se Creonte e Antígona ou Creonte e as massas populares, caso se faça jus à correlação de forças que a análise estrutural revelou. O desenrolar do drama leva-nos a encontrar, como veremos, uma resposta mais diferenciada.

De particular alcance para a mensagem do drama são igualmente as diferenças a nível do conjunto e da concepção das personagens, servidas por um diferente tratamento da linguagem. Na impossibilidade de considerarmos a totalidade do

<sup>5</sup> A Alemanha conhecia uma sólida tradição de recepção dos clássicos desde o século XVIII, a tal ponto que, em 1935, a germanista britânica Eliza Marian Butler publicou uma obra com o significativo título *The Tyranny of Greece over Germany: A Study of the Influence Exercised by Greek Art and Poetry over the Great German Writers of the Eighteenth, Nineteenth and Twentieth Centuries*, cuja tradução foi proibida na Alemanha nazi (<https://ilcs.sas.ac.uk/library/germanic-archives/professional-papers-eliza-elsie-marian-butler>). No que toca especificamente à tragédia *Antígona*, esta integrava o conjunto do repertório clássico alemão desde que Ludwig Tieck e Felix Mendelssohn-Bartholdy a tinham levado à cena em Potsdam, em 1841 (Zetti, 2018, p. 90).

elenco dramático, vamos centrar a nossa atenção nas figuras de Antígona, de Creonte e do povo.

Na montagem da protagonista, Hasenclever partiu do conflito sofocliano, abrindo, porém, à sua heroína um campo de acção que o transcende. A sua Antígona, tal como a grega, começa por afrontar o soberano em nome de um mandamento que está acima da lei humana.<sup>6</sup> Veja-se a argumentação que ela utiliza no diálogo com a irmã, na cena em que surge pela primeira vez em palco:

Antígona: [...] Ajuda-me a sepultar Polinices.

Ismena: Antígona – / Isso paga-se com a morte!

Antígona: Porque hesitas? / Não está o irmão acima da morte?

Ismena: Estás a ir contra o édito do rei!

Antígona: Devo eu aumentar ainda mais a sua injustiça?

(Acto I, cena 2, p. 9)<sup>7</sup>

Em confronto, portanto, tal como no texto grego, encontram-se a lei ditada pelos poderosos e a lei moral, anterior e acima dela. Mas, nas cenas subsequentes, os comportamentos de Antígona extravasam do intento de partida. No meio da multidão que, ao ouvir a sentença da sua condenação, começa por se regozijar com a sua morte, a heroína alemã ganha uma estatura de tribuna segundo o modelo de revolucionárias contemporâneas e conhecidas de Hasenclever, como Rosa Luxemburg ou ainda Constance Markievicz, a quem ele dedicou um poema (Zetti, 2018, p. 90). Ela dirige-se às massas, compreende-lhes o sofrimento e a revolta, desce até elas, conquista-as pela palavra, interiorizando ao mesmo tempo um sentimento de culpa social:

Acuso-me, eu, a serva mais humilde de todos, / Por ter vivido sabendo: matamo-nos uns aos outros; / [...] Acuso-me – desfrutei de coisas boas, / Mas nada de bom fiz, ou os homens não seriam inimigos. (Acto II, cena 4, p. 29)<sup>8</sup>

Nas suas múltiplas intervenções, a filha de Édipo não se cansa de pregar a nova doutrina de um amor universal. Também aqui se detecta uma diferença

<sup>6</sup> Lembremos que a Antígona de Sófocles, quando acusada de desobedecer às leis de Creonte, também responde: “É que essas não foi Zeus que as promulgou, nem a Justiça, que coabita com os deuses infernais, estabeleceu tais leis para os homens. E eu entendi que os teus éditos não tinham tal poder, que um mortal pudesse sobrelevar os preceitos, não escritos, mas imutáveis dos deuses.” (Sófocles, 1992, pp. 56-57).

<sup>7</sup> “Antigone: [...] Hilf mir, Polyneikes zu begraben.  
Ismene: Antigone – / Es steht der Tod darauf!  
Antigone: Was zögerts du? / Ist nicht der Bruder höher als der Tod?  
Ismene: Du handelst gegen das Gebot des Königs!  
Antigone: Soll ich sein Unrecht noch vergrößern?”

<sup>8</sup> “Ich klage mich an, die niederste Magd von allen, / Dass ich lebte und wusste: Wir töten uns; / [...] Ich klage mich an – ich habe Gutes genossen, / Doch nichts Gutes getan, sonst wären Menschen nicht feind.” Esta fala, que articula o sentimento de culpa social de alguém que nasceu num meio privilegiado, parece inspirar-se especialmente na figura da já referida Constance Markievicz, uma aristocrata que, como explica Zetti (2018, p. 90), renunciou à sua classe e abraçou a causa dos desfavorecidos.

considerável em relação à matriz: enquanto a protagonista grega age em nome de uma *philia* baseada em laços de sangue (Zetti, 2018, p. 94), a Antígona de 1917 estende esse valor inclusive aos soldados inimigos, conferindo-lhe uma dimensão universal. Diz ela, desafiando Creonte:

[...] Conheço uma lei ainda não escrita, / Não anunciada ao mundo em trombeta de arauto / tão velha como tu e eu: / Essa lei chama-se amor. // [...] // Deus também está com os inimigos – // [...] // Todos os homens são irmãos. (Acto II, cena 2, pp. 21, 22, 23 respectivamente)<sup>9</sup>

Encarnando novos valores, de compaixão, de justiça social e de pacifismo, esta Antígona da modernidade dispõe-se a morrer pelo povo oprimido, num acto sacrificial,<sup>10</sup> que a investe de uma dimensão crística. Tal concepção poderá parecer estranha a quem tenha em mente a origem judaica de Hasenclever. Todavia, para Lisa Marie Anderson, que estuda a dialéctica judaico-cristã no Expressionismo, esse é um traço recorrente em muitos jovens autores da época. Segundo esta estudiosa, o “messianismo expressionista”<sup>11</sup> concebe a redenção conjugando a dimensão individual e privada da herança cristã com a dimensão colectiva e pública da herança judaica; assim sendo, a redenção estabelece-se não de forma abstracta, mas através de uma figura ou ideia portadora de salvação, que concretiza e estabiliza a libertação da comunidade (Anderson, 2011, pp. 14-16). No caso em estudo, Antígona configura-se como personagem salvífica e encarna valores éticos e políticos próprios do Expressionismo, consubstanciando tanto a ideia do amor universal, como a da resistência à tirania, e bem assim a da transformação do ser humano, que leva a um mundo novo.

A dimensão religiosa e, particularmente, crística encontra ampla sustentação na linguagem de Antígona. Assim, ao acusar Creonte, Antígona adverte: “Assassino de tantos! Deus, no céu, está vivo.” (Acto II, cena 2, p. 22); e logo a seguir, alargando a ideia de amor a toda a Humanidade, “Deus também está com os inimigos –”

<sup>9</sup> “[...] Ich kenne ein Gesetz, noch ungeschrieben, / Von keinem Herold in die Welt posaunt, / So alt wie du und ich: / Es heißt die Liebe. // [...] // Gott ist auch mit den Feinden – // [...] // Alle Menschen sind Brüder.”

<sup>10</sup> Zetti sublinha as diferenças entre as duas Antígonas neste particular: “Both heroines express, throughout the play, the will to die. Sophocles’ Antigone already knew her destiny of death [...]. Yet her sacrifice is accomplished in order to fulfil her own desire to lie beside her brother, father and mother, in virtue of a one-sided *philia* addressed simply to her family members, and in particular to her brother; she does not express any desire to sacrifice herself for the whole people of Thebes as Hasenclever’s Antigone. The struggle of Hasenclever’s and Sophocles’ Antigone is thus different: whereas the Greek heroine fights for the assertions of familial and religious duty, Antigone in Hasenclever is moved by the desire to establish love and peace in every human being through her pious act of humanity.” (Zetti, 2018, p. 94).

<sup>11</sup> Em 1959, Walter H. Sockel propusera o conceito de “expressionismo messiânico” para assinalar um posicionamento oposto ao de um Expressionismo crítico da religiosidade, que seria dominante. Anderson (2011, pp. 10-11) recusa esta perspectiva e considera que tal oposição não existe: na sua óptica, todo o Expressionismo demonstra uma configuração moderna de messianismo. Por esse motivo, entende que se torna necessária uma nova designação, propondo precisamente “messianismo expressionista”.



(Acto II, cena 2, p. 22); ou ainda “O amor venceu. / Deus tem piedade de nós.” (Acto II, cena 5, p. 34).<sup>12</sup> São recorrentes no seu discurso as imagens bíblicas, como a da crucificação (“Crucificai-me nos vossos portais”, Acto II, cena 2, p. 21), da ressurreição (“Restitui o irmão à terra / E convosco celebro a ressurreição”, Acto II, cena 4, p. 31) ou do Juízo Final (“Juízo Final! A trombeta.” Acto III, cena 7, p. 47).<sup>13</sup> Noutros momentos é Creonte que, tal como Pilatos, procura lavar as suas mãos do sangue daquela que se dispõe a sacrificar (“Eu retiro as mãos deste sangue. / Diz tu, meu povo, o que lhe há-de suceder.”, Acto II, cena 2, p. 24),<sup>14</sup> ou ainda Tirésias, que aconselha Creonte: “Curva-te / Perante o Todo-Poderoso.” (Acto III, cena 6, p. 44).<sup>15</sup> Na mesma linha, surgem as frequentes mensagens de fraternidade universal, “Todos os homens são irmãos” (Acto II, cena 2, p. 23) e termos como “misericórdia” (Acto II, cena 2, p. 24), “culpa” e “expição” (Acto II, cena 5, p. 33), “reconciliação” (Acto II, cena 4, p. 32), “redimir” (Acto III, cena 1, p. 35)<sup>16</sup> e bem assim imagens da mitologia cristã, na figura de anjos (Acto III, cena 6, p. 44; Acto IV, cena 2, p. 50).

Tendo em conta todo este clima iniludível de uma religiosidade de inspiração cristã, não podemos concordar com Rossana Zetti, que defende que o mandamento universal de humanismo e de amor ao próximo é aqui uma “religião secular” (Zetti, 2018, pp. 91 e 95). Parece-nos que ao apoiar esta tese apenas no desabafo inicial de Antígona, quando esta, perante Ismena, recusa um deus que ficou calado face ao horror da guerra,<sup>17</sup> Zetti não está a tomar em consideração o desespero da figura naquele momento.

Numa atitude muito moderna, é às mulheres que a Antígona de Hasenclever atribui o papel de sacerdotisas da nova religião:

[...] Agora sei: as mulheres podem ser imortais, / Quando regam os insensatos caminhos dos homens / Com a ânfora do amor; / Quando das lágrimas da sua pobreza / Brota o auxílio; / Quando os actos do coração ardente / Deitam por terra muralhas de inimizade. (Acto II, cena 4, p. 31)<sup>18</sup>

<sup>12</sup> “Vielfacher Mörder! Gott im Himmel lebt.”; “Gott ist auch mit den Feinden –”; “Die Liebe hat gesiegt. / Gott ist uns gnädig”, respectivamente.

<sup>13</sup> “Kreuzigt mich an euern Toren”; “Ich gab den Bruder der Erde wieder / Und feire mit euch Auferstehung”; “Jüngstes Gericht! Die Posaune.”, respectivamente.

<sup>14</sup> “Ich nehme die Hand von diesem Blute. / Sprich du, mein Volk, was ihr geschehen soll.”

<sup>15</sup> “Beuge dich // vor dem Allmächtigen.”

<sup>16</sup> “Alle Menschen sind Brüder!”, “Mitleid”; “Sie hat die Schuld des Bruders gesühnt.”; “Versöhnung”; “Noch bin ich nicht geläutert”, respectivamente.

<sup>17</sup> “Rede nicht von Gott! / Hat Gott erlaubt, dass sich die Menschen morden? / Hat Gott, als Kreon sich vermaß, / Zu treten auf den armen Leib des Toten, / Erdbeben, Feuerbrände ausgesandt, / Das Maul des Spötters zu ersticken? / Gott schwieg.”

[Não fales de Deus! / Permitiu Deus que os homens se matassem uns aos outros? / Enviou Deus, quando Creonte se atreveu / A espezinhar o cadáver desvalido, / Terramotos, incêndios, / Para asfixiar a boca do blasfemo? / Deus ficou calado.] (Acto I, cena 2, pp. 8-9).

<sup>18</sup> “[...] Jetzt weiß ich: Frauen können unsterblich sein, / Wenn sie die sinnlosen Wege der Menschen / Mit dem Krug der Liebe begießen; / Wenn aus Tränen ihrer Armut / Die Hilfe sprießt; / Wenn die Tat des lebendigen Herzens / Umstürzt Mauern der Feindschaft.”

Antígona chega mesmo a identificar a essência do humano com essa capacidade de afecto e compaixão própria das mulheres, como ela faz ver a Hémon, até então cego pelo belicismo masculino:

Ajuda os desamparados, luta pelo mundo – / Amor é humanidade. // [...] // Filho de rei: torna-te Homem. / Pensa, quando as tuas estrelas despontarem, / Que nasceste de uma mãe. (Acto III, cena 1, p. 36)<sup>19</sup>

Imbuída desta perspectiva humanista, a Antígona de 1917 apela à resistência num mundo em que os homens se deixam dominar pela loucura colectiva da guerra. Para tanto permite-se até, por vezes, extravasar o plano de comunicação interna do drama. Tal acontece, por exemplo, na sua primeira fala ao povo, quando alude às mortes de Novembro de 1916 nos campos de França:

[...] Por certo, cada um de vós tem um ente amado / nas moitas desmaiadas dos campos de Novembro. (Acto II, cena 4, 28)<sup>20</sup>

O mesmo procedimento ocorre mais tarde, numa conversa a sós com Ismena, quando esta argumenta com a fragilidade e impotência do seu sexo. Ao responder-lhe, Antígona interpela também directamente as mulheres do público, renovando o seu veemente apelo:

Mulheres, subjugadas e submetidas, / Libertai-vos, mulheres, deste sexo estreito! / Ide e sacrificai-vos. (Acto III, cena 2, p. 38)<sup>21</sup>

Podemos, pois, dizer desta Antígona que é uma feminista de primeira linha, ainda que o caminho seja o do sacrifício.<sup>22</sup>

No que respeita à personagem de Creonte, há também diferenças a assinalar. Como refere Fátima Silva (2017, pp. 392-393), em Sófocles ele é uma figura ambivalente, que tanto afirma a autoridade e pretende assegurar um poder recém-instituído, como se mostra genuinamente preocupado em restabelecer a ordem na cidade e protegê-la. Pelo contrário, dado o propósito interventivo de Hasenclever, o seu Creonte, bem colado à imagem do imperador Guilherme II

<sup>19</sup> “Hilfe den Schwachen, Kampf für die Welt – / Liebe ist Menschlichkeit. // [...] // Sohn des Königs: Werde Mensch. / Denke, wenn deine Sterne aufgehen, / Dass du Sohn einer Mutter bist.”

<sup>20</sup> “[...] Gewiss hat jeder von euch einen Lieben / in dem fahlen Gebüsch der Novemberfluren.”

<sup>21</sup> “Ihr Frauen, unterjocht und untertan, / Brecht auf, ihr Frauen, aus dem engen Geschlecht! / Geht hin und opfert euch.”

<sup>22</sup> Um exemplo de como feminismo e sacrifício não se excluem é o da *sufragette* Emily Davison que morreu em 1913 ao atirar-se para a frente do cavalo do rei no Derby de Epsom, na Inglaterra, como forma de protesto pela recusa do direito de sufrágio às mulheres (Kuiper, 2024).

(Zetti, 2018, pp. 88, 90, 95-96),<sup>23</sup> é um tirano arrogante, autocrático e cioso do poder,<sup>24</sup> intransigente para com Antígona,<sup>25</sup> soberbo no trato com Tirésias,<sup>26</sup> brutal e mesmo perverso na forma como reage à contestação social ou à recusa de obediência<sup>27</sup> e megalómano no propósito de novas campanhas militares expansionistas.<sup>28</sup> Marca do seu bestial primitivismo é o uso frequente de metáforas animais com que refere ou se dirige aos outros: “Confessas ou não confessas, cão?!” (Acto I,

<sup>23</sup> Veja-se, por exemplo, o passo em que Antígona responsabiliza Creonte pela guerra, à semelhança do que faziam os europeus relativamente a Guilherme II: “Die Pflicht des Menschen, die letzte Scham, / Das Völkerrecht / Hast du gebrochen, Totenschänder.” [Violaste o dever do ser humano, o último pejo / O direito internacional / Tu, profanador de cadáveres.] (Acto II, cena 2, p. 22).

<sup>24</sup> “[...] Hütet euch! / Die Ordnung dieser Stadt ist unverrückbar, / Keiner tastet an das alte Recht. / Hier stehe ich und jeder sieht mich: / Gott gab mir Majestät, / Dass ich euch würdig führe. / Ihm allein schulde ich Rechenschaft! / Gehorsam fordere ich in seinem Namen. / Ich werde gut den Guten sein; / Wer gegen mich ist, den zertrete ich.” [Tenham cuidado! / A ordem desta cidade é inamovível, / Ninguém toca na lei antiga. / Aqui estou eu e todos me vêem: / Deus deu-me a majestade, / Para que eu vos conduza dignamente. / A ele apenas presto contas! / Exijo obediência em seu nome: / Serei bom para os bons; / Quem for contra mim, será por mim esmagado.”] (Acto I, cena 3, p. 15).  
 “[...] Hier stehe ich – / Und rufe in die Windrichtungen: / Was ich befehle, geschieht! [...] So wahr mir Gott helfe! / Ich bin der Herr.” [Eis-me aqui – / E grito aos quatro ventos: / O que eu ordenar será feito! [...] Assim Deus me ajude! / Eu sou o senhor.] (Acto III, cena 7, pp. 44-45).

<sup>25</sup> “Ismene: Willst du die Braut des eignen Sohnes schlachten?  
 Kreon: Eher die letzte Sklavin meines Herdes, / Als eine Dirne ihm.” [Ismena: Queres matar a noiva do teu próprio filho?  
 Creonte: Antes a última escrava do meu rebanho / Do que uma prostituta para ele.”] (Acto II, cena 3, p. 25).

<sup>26</sup> “Ich König knien vor einem Greis?! / Ich lasse dir die Haare scheren, jage dich / Kahlköpfig zu den Maulwürfen. [...] Lügner! / Die Dummheit des Volkes nährt dein glattes Hirn, / Verreck im Sande verdorrt – / Kein Engel wird dich zum Himmel tragen.” [Eu, o rei, ajoelhar-me perante um velho?! / Vou mandar / que te rapem o cabelo, atiro-te / Às toupeiras, careca. [...] Mentiroso! / A estupidez do povo alimenta o teu cérebro simples, / Morre ressequido na areia – / Não haverá anjo que te leve ao céu.] (Acto III, cena 7, pp. 43-44).

<sup>27</sup> “Von heute ab ist der Tribut verdoppelt. / Arbeitet, wenn ihr fressen wollt!” [A partir de hoje, o tributo é dobrado / Trabalhem se quiserem manducar.”] (Acto II, cena 5, p. 15).  
 “Was schreist du, Lümmel! // [...] // Haut ihn mit der Peitsche auf den Schädel!” [“Que estás tu para aí a gritar, bandalho! // [...] // Dá-lhe com o chicote na cabeça!”] (Acto I, cena 3, p. 15).

<sup>28</sup> “Mein Volk! / Gewonnen ist der Krieg. Beweint die Toten. / Zu neuen Taten rüstet euch! / Wir sind umringt von Feinden. / Nur der Starke wird die Welt erobern. / [...] // Ich brauche euer Geld und eure Söhne. / Theben soll mächtig sein! / [...] // Zu größern Taten werde ich euch führen. / Lasst uns vermehren unsern alten Ruhm!” [Meu povo! A guerra está ganha. Choraí os mortos. / Armai-vos para novos feitos! / Estamos cercados de inimigos. / Só os fortes conquistarão o mundo. / [...] // Preciso do vosso dinheiro e dos vossos filhos. / Tebas tem de ser poderosa! / [...] // Vou conduzir-vos a feitos maiores. / Acrescentemos a nossa antiga glória!] (Acto I, cena 3, pp. 13-16).

cena 4, p. 17), “Víbora!” (Acto II, cena 3, p. 24), “Vós, porcos, aí em baixo” (Acto II, cena 5, p. 32), “Espezinhei-a, como animal que é.” (Acto III, cena 4, p. 40).<sup>29</sup>

Mas também ele, afinal, sofre um radical processo de transformação, participando assim da concepção utópica que informa o drama. Depois dos avisos de Tirésias e depois da visão apocalíptica da agonia do povo, depois do pânico quanto ao seu futuro e depois da morte de Antígona, Creonte acaba por aceitar a culpa e arrepender-se. No final, à semelhança de Hémon e de Eurídice, converte-se à nova religião pregada por Antígona:

No meu coração / Elevou-se o pensamento – sou culpado, sim. / Cumpria-me exercer o poder régio. / A liberdade é mais forte do que a lei e a glória! / Quem reina sobre os homens deve distinguir / O Bem e o Mal e fazer o melhor. (Acto V, cena 3, p. 63)<sup>30</sup>

Uma das maiores novidades em relação ao modelo grego reside na quase total omissão do coro. Como escreve Zetti (2018, p. 92), cai, por isso, a famosa ode em louvor do ser humano, bem como os restantes trechos corais, embora as suas intervenções sejam em parte absorvidas nas cenas de multidão. Estas, no entanto, como é evidente, de modo algum podem desempenhar a mesma função do coro grego, que repetidamente intervém na acção, comentando e explicando o acontecer e dele extraindo um sentido moral.

Ao apagamento do coro corresponde um enorme destaque conferido às massas populares, como logo as alterações radicais da cena de abertura põem em evidência. Enquanto em Sófocles a primeira palavra é dada a Antígona, que, com Ismena, preenche a cena inicial, aqui dominante é a voz da turba, que brada o seu descontentamento: a morte de familiares, a fome, o frio, os pesados impostos, a falta de trabalho (Acto I, cena 1, pp. 4-7). Nem a proclamação do fim da guerra pelo mensageiro, com que a peça abre,<sup>31</sup> consegue instaurar um clima de paz, ameaçada desde o início. Aponta neste sentido a desarmonia de ideais e de concepções. Os membros desta personagem colectiva, que, seguindo a prática dramática expressionista, não têm nome e são referidos apenas pela sua função ou estatuto (homem, mulher, velho, jovem...), dividem-se em grupos com designios muito distintos, por vezes até antagónicos. Se os mais velhos, que conhecem os sacrifícios exigidos pela guerra, anseiam pela paz e por condições de vida mais dignas, os mais novos, que têm da guerra uma noção heróica, vêem nela uma

<sup>29</sup> “Willst du bekennen, Hund!”, “Schlange!”, “Ihr Schweine da unten:”, “Zertreten habe ich sie, ein Tier” respectivamente.

<sup>30</sup> “In meinem Herzen / Stieg der Gedanke auf – so bin ich schuld. / Die Macht des Königs musste ich erfüllen. / Freiheit ist stärker als Gesetz und Ruhm! / Wer über Menschen herrscht, soll Gut und Böse / Erkennen und das Bessere tun.”

<sup>31</sup> Henderson, que analisa detalhadamente a proclamação inicial do arauto, sublinha a importância simbólica deste recurso. Em seu entender, ao substituir pela intervenção do arauto – representante do Estado – a cena sofocliana em que as duas irmãs se lamentam pela morte de Polínicos e Etéocles, e ao relegar para segundo lugar – e para a segunda cena – o direito de Antígona a exprimir a sua dor pessoal, Hasenclever opera uma mudança que espelha estruturalmente “the state’s hegemonic control over discourses of the fallen soldier during World War I” (Henderson, 2011, p. 53).

oportunidade de afirmação, numa atitude de bravata. Por seu turno, enquanto os homens surgem associados à acção, seja como combatentes, seja como sustento dos que têm à sua guarda, as mulheres, órfãs e viúvas, que anseiam por poder acarinhar uma família, revelam-se socialmente secundarizadas e duplamente vítimas do conflito.

Para além das fracturas de sexo e de idade, outra grande linha de separação atravessa, porém, a turba. Se todos se rebelam contra a tirania de Creonte, os mais pobres atrevem-se a contestar, não apenas o poder político, na figura do rei, mas também “die Reichen” [os ricos] (Acto I, cena 3, p. 14 e 15). A insatisfação colectiva leva à revolta, a que o rastilho das sucessivas intervenções de Antígona dá mais força. Esta insurreição de cariz socioeconómico representa um surpreendente alargamento do sentido político da tragédia sofocliana. Perto do final, em cenas igualmente dominadas pelas massas, chega a esboçar-se, bem à maneira expressionista, uma utopia social: abandonando uma Tebas reduzida a cinzas, alguns populares admitem recomeçar num lugar diferente, com empenho, e sem soberanos, tomando a mudança nas suas próprias mãos.<sup>32</sup> Tal reflecte os movimentos de contestação sociopolítica que se intensificaram na Alemanha, nos anos de 1916 e 1917, por influência da social-democracia, mas sobretudo as convicções revolucionárias e marxistas do *Spartakusbund* (Liga Espartaquista), não sendo também alheio à revolução que estalou na Rússia em Fevereiro de 1917 (Clark, 2009, pp. 327-330).<sup>33</sup>

Momentos de esperança contidos nas intervenções da protagonista, na assunção da culpa por Creonte, na conversão dos três membros da família real de Tebas, bem como numa aparente aprendizagem das massas vêm, porém, a ser desmentidos na cena final. Aqui, os instintos irracionais da população irrompem em todos os sentidos e a violência só é travada por uma voz além-túmulo, que prega o arrependimento e um novo evangelho do amor. A ameaça de violência e anarquia no final do drama deixa transparecer um certo pessimismo, que Hasenclever partilhava com outros autores da sua geração. Como bem sublinha Zetti, a concepção da História declina-se no Expressionismo de forma ambígua: “utopian faith in human rationality on the one hand, and bitter disillusionment regarding its successful application on the other.” (Zetti, 2018, p. 96).

No drama de Sófocles ficamos rendidos perante a genial simplicidade. O drama de Hasenclever, pelo contrário, nascido de uma época de grandes tumultos, joga com outros trunfos. Ilustrando o ambiente de guerra e de contestação à monarquia, atravessado por experiências vivíssimas de dor e de morte, de fome

<sup>32</sup> “Der Mann aus dem Volke: [...] In die Täler wollen wir kriechen, / Grass fressen wie das Vieh. / Dort aber, Königin, / Lasst eure Hand von unserm Leben. / Bleibt zurück, / Herrscht auf eurer Burg.”  
[O Homem do povo: [...] Vamos rastejar pelos vales adentro, / Comer erva como os animais. / Mas aí, Rainha, / Tirai as vossas mãos das nossas vidas. / Ficai para trás, / Governai no vosso castelo] (Acto V, cena 1, p. 59).

<sup>33</sup> A manifesta componente revolucionária levou a que uma adaptação do drama fosse apresentada em 1927, no Teatro Kamerny, em Moscovo, sob a direcção de Alexander Tairov, por ocasião do décimo aniversário da Revolução Russa (Zetti, 2018, p. 91).

e de miséria, de revolta, de desencontros de toda a ordem, ele serve-se de muitos dos recursos que marcavam a cena teatral alemã à época. São disso exemplo as numerosas e importantes cenas de multidão, a integração de pantomimas – com recurso à dança e a uma gestualidade extática de valor simbólico –, a exploração dos contrastes de luz e trevas – com uma presença ostensiva de fogueiras e de archotes –, uma cortina sonora impressiva e variada,<sup>34</sup> recriando por um lado todo o fragor militar e, por outro, as dores da criatura humana. Também o final apocalíptico marcado pelo incêndio catastrófico da cidade e as visões aterradoras e plenas de grotesco são bem marca do Expressionismo, com a sua intenção de sublinhar o sofrimento humano. Perto do final, após o incêndio de Tebas, num quadro quase difícil de suportar pela intensidade do grotesco, as mulheres vêm apresentar membros humanos carbonizados, com uma linguagem acusatória e coberta de *pathos*:

*Uma mulher velhíssima, torta, semelhante a uma múmia, arrasta-se pelos degraus, apoiada nas mãos e nos pés.*

[...]

Múmia: Os meus netos estão a torrar no fogo. / [...] / Sou uma múmia. Toda eu estou amarela do queimor.

[...]

Uma mãe mostra uma perna humana queimada: Rainha! Olha aqui a perna do meu filho. Estava na cozinha, no fogo.

(Acto V, cena 1, p. 56 e 58, respectivamente)<sup>35</sup>

Particularmente perturbadora é a cena em que, ao defrontar Creonte, Tirésias convoca os mortos e aquele, aterrado perante as visões fantasmáticas, reverte a sua decisão. A didascália enuncia um cenário grotesco:

*A arena fica subitamente iluminada. Pilhas de cadáveres. Gente banhada em sangue com feridas abertas. Mulheres, homens com facas cravadas no peito. Loucos aos berros. Membros em pedaços. Crianças a tropeçar entre os cadáveres.* (Acto III, cena 6, pp. 45-46)<sup>36</sup>

Bem na linha do Expressionismo de que todo o drama é devedor, as personagens são delineadas a traço carregado, movidas por sentimentos fortes e violentos, acusando nalgumas situações a proximidade barroca entre a luxúria e a morte, e usando de uma linguagem que vai de extremo a extremo. Assente fundamentalmente numa estrutura paratáctica e com um vocabulário da esfera

<sup>34</sup> Dada esta profusão e intensidade de sonoridades, o texto convida a uma adaptação a drama radiofónico [Hörspiel].

<sup>35</sup> “Eine uralte Frau, krumm, mumienhaft, kriecht auf Händen und Füßen die Stufen hinauf.

[...]

Mumie: Meine Enkel braten am Feuer. / [...] / Ich bin eine Mumie. Ich bin ganz gelb von der Hitze.

[...]

Eine Mutter hält ein verbranntes menschliches Bein empor: Königin! Hier ist ein Bein meines Kindes. Es lag in der Küche im Brand.”

<sup>36</sup> “Die Arena wird plötzlich hell. Haufen von Toten. Blutende mit offenen Wunden. Frauen, Männer mit Messern in der Brust. Wahnsinnige blöken. Zerfetzte Gliedmaßen. Kinder stolpern zwischen den Leichen.” (itálico no original).

corrente, a linguagem transporta uma carga emocional muito forte. São abundantes as exclamações, as repetições, as frases elípticas, como exemplificam alguns dos exemplos já transcritos. Os clamores da multidão adquirem a intensidade emotiva do grito, emblema, afinal, do Expressionismo, bem documentado nos quadros do norueguês Edward Munch.

### 3. Conclusões

Nascido de um momento trágico na história da Alemanha, o drama de Hasenclever, de 1917, insere-se na linha das reescritas que acentuam a vertente política do drama de Sófocles. A situação do povo alemão, esgotado por uma guerra e impossibilitado de dar sepultura aos seus mortos, levou a uma identificação com o povo de Tebas e com a heroína de Sófocles. Daí também o grande êxito imediato da *Antigone* de Hasenclever, que, como bem observa Henderson (2011, p. 43 *passim*), desempenhou mesmo uma “função terapêutica” neste contexto, oferecendo um espaço alternativo a partir do qual era possível trabalhar, individual e psicologicamente, os difíceis estádios do luto:

Hasenclever's *Antigone*, as an expressionist tragedy, provided a uniquely modern form of catharsis that alleviated the symptoms of Germany's trauma. *Antigone* provided an explanatory model through which those who were affected by the war could make sense of their experiences. (Henderson, 2011, p. 51)

O contexto histórico que preside ao drama, bem como a relevância que o povo nele adquire conduziram-nos a uma questão fundamental para a interpretação da peça: qual é, afinal, o antagonista de Creonte? Será Antígona, como o título dá a entender? Ou será antes o povo? A análise estrutural que levámos a cabo e que mostra que só no momento em que é confrontado com a rebelião das massas é que Creonte inflecte na sua posição aponta claramente para a segunda opção. Há, no entanto, a considerar o percurso emocional e sociológico de Antígona. Na medida em que ela abdica do seu individualismo e opta por se identificar com o povo, a alternativa colocada perde alguma da sua justificação: o verdadeiro antagonista é o povo, do qual a própria Antígona se torna porta-voz.

Estamos agora em condições de responder à pergunta lançada no título. A obra procede a um alargamento sociopolítico da oposição Antígona-Creonte, dando-lhe um cunho fortemente pacifista e concebendo a protagonista como militante de um novo Evangelho. Esta heroína de 1917, tal como Cristo, vem pregar a paz, a fraternidade e a justiça social, dispondo-se a morrer pela Humanidade, na convicção de que só o amor a pode salvar.

### Bibliografia

- Anderson, L. M. (2011). *German Expressionism and the Messianism of a Generation*. Amsterdam & New York: Rodopi.
- Barrento, J. (s/d [1978]). *Expressionismo Alemão. Antologia Poética*. Mem Martins: Ática.
- Brauneck, M. (Hg.). (1991). *Autorenlexikon deutschsprachiger Literatur des 20. Jahrhunderts* (pp. 273-274). Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch.

- Caplan, H., & Rosenblatt, B. (Eds.). (1983). *International Biographical Dictionary of Central European Emigrés 1933-1945. Vol. II, Part 1: A-K*. München u.a.O.: Saur, 464.
- Clark, Ch. (2009). *Kaiser Wilhelm II. A Life in Power*. London: Penguin.
- Hasenclever, W. (2022). *Antigone. Tragödie in fünf Akten*. Neuausgabe hrsg. v. Karl-Maria Guth. Berlin: Verlag Henricus.
- Henderson, D. (2011). "Therapeutic Tragedy. Walter Hasenclever's *Antigone* and the Need to Bury the War Dead". *Arcadia*, 46 (1), 43-72.
- Kuiper, K. (2024). "Emily Davison. British activist". Disponível em <<https://www.britannica.com/biography/Emily-Davison>>. Consultado em 2 de Setembro de 2024.
- Kruse, W. (2013). "Erster Weltkrieg. Kriegswirtschaft und Kriegsgesellschaft". Bundeszentrale für politische Bildung. Disponível em <<https://www.bpb.de/themen/erster-weltkrieg-weimar/ersterweltkrieg/155311/kriegswirtschaft-und-kriegsgesellschaft/>>. Consultado em 12 de Março de 2024.
- Lutz, B. (Hg.). (1997). *Metzler Autorenlexikon*. Stuttgart u. Weimar: Metzler, 314-316.
- Scheidt, L. (1995). "Walter Hasenclever: *Antigona*. Uma tragédia expressionista". *Humanitas*, 47, 1105-1118.
- Scriba, A. (2014). "Kohlrübenwinter". Lemo/Lebendiges Museum Online. Disponível em <<https://www.dhm.de/lemo/kapitel/erster-weltkrieg/alltag/steckrue/>>. Consultado em 14 de Março de 2024.
- Silva, M. F. (2017). "Antigone". In Lauriola, Rosanna, & Demitrou, Kyriakos N. (Eds.). *Brill's Companion to the Reception of Sophocles* (pp. 391-474). Leiden & Boston: Brill.
- Sófocles (1992). *Antígona*. Introdução, versão do grego e notas de Maria Helena da Rocha Pereira. Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica e Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra.
- The Professional Papers of Eliza "Elsie" Marian Butler*. Institute of Languages, Cultures and Societies. Disponível em <<https://ilcs.sas.ac.uk/library/germanic-archives/professional-papers-eliza-elsie-marian-butler/>>. Consultado em 15 de Março de 2024.
- Wehler, H-U. (2008). *Deutsche Gesellschaftsgeschichte. Band 4: vom Beginn des Ersten Weltkrieges bis zur Gründung der beiden deutschen Staaten 1914-1949*. München: Beck.
- Zetti, R. (2018). "Sophocles' *Antigone* Reworked in the Twentieth Century: The Case of Hasenclever's *Antigone* (1917)". *New Voices in Classical Reception Studies*, Issue 12, 88-107.

## Resumo

Em 1917 Walter Hasenclever escrevia a Albert Ehrenstein, pouco depois de completar a sua *Antigone*: "Só conheço a Antígona sofocliana de fugida – toda a disposição irá persuadi-lo de que é trabalho meu e de que esta é realmente uma Antígona de 1917".

No nosso texto iremos avaliar a justeza destas afirmações, para o que começaremos por traçar a moldura histórico-social e o contexto literário que viram nascer o drama, procurando, seguidamente, apurar as relações de intertextualidade com a *Antígona* de Sófocles e evidenciar a especificidade desta reescrita.

## Abstract

In 1917 Walter Hasenclever wrote to Albert Ehrenstein, shortly after completing his *Antigone*: "I only know the Sophoclian Antigone superficially – the whole plan will persuade you that it is my work and that this really is an Antigone of 1917."

In our paper we will evaluate the correctness of these statements, for which we will begin by tracing the historical-social framework and the literary context that gave birth to the drama, then seeking to ascertain the relations of intertextuality with Sophocles' *Antigone* and to highlight the specificity of this rewriting.



## «Elle retourne au pays des sources» Écopoétique de la révolte dans quelques Antigone(s) contemporaines

«Elle retourne au pays des sources» Ecopoetics of revolt in some contemporary Antigone(s)

Paolo Dias Fernandes

CELIS, Université Clermont-Auvergne, France

paolo.dias\_fernandes@doctorant.uca.fr

ORCID : 0009-0005-9929-3433

**Mots-clefs:** Antigone, écopoétique, écocritique, paysage, réécriture, révolte.

**Keywords:** Antigone, ecopoetics, ecocriticism, landscape, rewriting, rebellion.

Si l'idée de révolte emplit, voire domine, l'espace narratif des réécritures, plus ou moins fidèles, du mythe d'Antigone, le paysage pourtant cadre et décor, semble s'y effacer. Rares, les éléments évoquant le paysage dans ces textes sont pourtant systématiquement très fortement connotés et symboliquement chargés. Si le paysage est une image du pays, autrement dit du cadre, du contexte, que nous apprend le tableau littéraire d'une révolte au paysage discret ?

Dans cette perspective, l'approche écopoétique qui s'intéresse aux représentations du monde naturel, s'avère particulièrement stimulante afin de commenter les interactions entre le combat antigonien et l'environnement qui l'accueille :

Proposant une perspective attentive aux techniques littéraires qui invitent le lecteur à l'adhésion, l'écopoétique met l'accent sur le travail de l'écriture : il s'agit d'analyser par exemple la signification des métaphores et la façon dont celles-ci ajoutent un sens supplémentaire aux descriptions du monde naturel ; de voir comment les auteurs expriment le rapport entre l'homme et l'environnement par le biais des procédés d'anthropomorphisme, de personnification et de zoomorphisme. (Buekens, 2019)

Notre article propose ainsi d'analyser, au prisme de l'écopoétique et des théories du paysage, les représentations littéraires du paysage dans cinq réécritures et adaptations de la révolte d'Antigone : la nouvelle « Antigone ou le choix » de Marguerite Yourcenar dans le recueil *Feux* (1936), la réécriture dramatique de Jean Anouilh (1944), *The Burial at Thebes* de Seamus Heaney (2004) et

le film, *Antigone*, de Sophie Deraspe (2019). Ce dernier propose une adaptation libre du mythe d'Antigone, transposé dans le Québec contemporain où la fratrie, accompagné de leur grand-mère, a émigré depuis la Kabylie qu'elle a fui lors du meurtre des parents (que l'on associe naturellement à Œdipe et Jocaste). À la mort d'Étéocle, tué lors d'un contrôle de police, fait suite l'arrestation et l'emprisonnement de Polynice. Ces éléments cumulés constituent le déclencheur du combat d'Antigone qui tentera de faire évader son frère. Bien qu'elle réussisse par un stratagème de travestissement, le subterfuge est révélé au grand jour et la famille finit par être extradée.

C'est dans cette perspective que nous proposons d'adopter une approche écopoétique, entendue non seulement comme étude des représentations du monde naturel, mais aussi comme analyse des manières dont l'écriture met en scène les interactions entre l'humain et son environnement. Cette démarche permet de déplacer le regard : il ne s'agit plus seulement de voir comment Antigone incarne la révolte contre la cité, mais de comprendre comment cette révolte s'inscrit dans un dialogue plus ou moins explicite avec le paysage à travers une constellation d'« écopoétiques de la révolte ». Nous nous concentrerons dans un premier temps sur la présence discrète du paysage naturel comme décor ou cadre de l'action. Nous nous intéresserons ensuite à la poétique de l'environnement et aux interactions qu'il suppose avec les personnages en développant l'idée d'un paysage révolté.

## Présence discrète d'un paysage décor et cadre

L'imaginaire courant du mythe d'Antigone ne convoque pas immédiatement le paysage, nous retiendrons plutôt la figure de justice passionnelle et la tension évidente entre « dire oui » et « dire non » comme le consacre la réécriture de Jean Anouilh. En effet, parce que mythe, Antigone et sa symbolique sont devenus une forme, une idée, dont les contours échappent à toute nécessité de contexte. Pourtant, dans la matérialisation de cette forme, autrement dit dans la réécriture, l'adaptation, la corruption parfois, de l'Antigone mythique, un environnement apparaît. Certes discret, il occupe néanmoins un arrière-plan signifiant dans les réécritures contemporaines, souvent fondées sur la représentation d'un paysage minimaliste.

Les paysages antighoniens s'incarnent avant toute chose dans le rapport qu'entretient le personnage éponyme avec son environnement et tout particulièrement avec la nature. Antigone apparaît dans la réécriture d'Anouilh et dans le film de Sophie Deraspe comme le personnage le plus attentif du dispositif tragique au paysage, aux éléments, au monde naturel. Elle semble communiquer avec la nature d'une manière intuitive. Ainsi, au début de la pièce de Jean Anouilh, Antigone qui revient de sa transgression matinale retrouve sa nourrice et lui raconte son escapade aurorale :

ANTIGONE

Le jardin dormait encore. Je l'ai surpris, nourrice. Je l'ai vu sans qu'il s'en doute. C'est beau un jardin qui ne pense pas encore aux hommes.

## LA NOURRICE

Tu es sortie. J'ai été à la porte du fond, tu l'avais laissée entrebâillée.

## ANTIGONE

Dans les champs, c'était tout mouillé, et cela attendait. Tout attendait. Je faisais un bruit énorme toute seule sur la route et j'étais gênée parce que je savais bien que ce n'était pas moi qu'on attendait. Alors j'ai enlevé mes sandales et je me suis glissée dans la campagne sans qu'elle s'en aperçoive...

(Anouilh, 1946, pp. 14-15)

Nous remarquerons l'importance qu'Antigone accorde tout d'abord au jardin, un jardin endormi « qui ne pense pas encore aux hommes ». S'il faut placer Antigone comme procureur de la loi du cœur contre celle du monde humain, le paysage naturel semble devenir le réceptacle de cette révolte. Il agit comme témoin et étendard de la beauté du monde naturel, en opposition au monde culturel corrompu et infidèle. « Tout attendait. » constate Antigone, consacrant ainsi le paysage comme esclave résigné, abandonné à la loi humaine. Elle sacralise cet espace de paix en retirant ses sandales, soulignant la discrétion nécessaire pour rejoindre ce monde naturel. Le paysage est ici un double de l'Antigone gardienne de la fidélité, de la liberté et en même temps contrainte par la loi des hommes.

On retrouve une mise en scène paysagère analogue dans les choix de la cinéaste Sophie Deraspe. On remarque ainsi une présence appuyée du paysage naturel dès les premières minutes du film. Antigone et Hémon se retrouvent dans un décor verdoyant. Cette scène fixe dès lors les rapports essentiels entre le combat d'Antigone et la nature. Elle, dépossédée, exilée, retrouve source dans l'éco, dans son sens premier l'oïkos, la maison en grec ancien. Il est intéressant de noter que pour accéder à ces lieux naturels, la protagoniste doit franchir une barrière physique, un grillage qu'elle escalade. La nature apparaît ainsi clairement séparée du monde humain, elle semble même contenue, voire mise à distance. S'y rendre procède alors d'un mouvement discret, presque caché, qui tend à l'évasion. C'est hors du bruit du monde, dans cette forêt, qu'Antigone rencontre intimement Hémon. La présence naturelle semble alors développer un effet synesthésique qui en appelle à la réminiscence des souvenirs d'une origine perdue.

Antigone raconte ainsi à Hémon qu'une tradition kabyle invite les hommes et les femmes à se rouler dans l'herbe quand vient le printemps. Geste qu'elle fait, encourageant son compagnon tragique à la suivre. Ainsi, à la manière de Jean Anouilh, Sophie Deraspe met en scène une Antigone qui est un prolongement réciproque du paysage naturel. La nature agit comme une confirmation du combat d'Antigone avant même qu'il ne débute vraiment.

Toutefois et au contraire des deux extraits précédents, le paysage peut aussi revêtir des aspects hostiles et symboliques d'une Antigone frappée par la fatalité, le sordide et la mort. C'est tout particulièrement le cas dans la nouvelle de Marguerite Yourcenar. La protagoniste, bien qu'elle semble progresser dans un paysage qui fait écho à ses plus intimes combats, ce dernier témoigne d'avantage d'une prophétie écopoétique qui trahit le dénouement tragique de la lutte :

Que dit midi profond ? La haine est sur Thèbes comme un affreux soleil. Depuis la mort de la Sphinge, la ville ignoble est sans secrets : tout y vient à jour. L'ombre baisse au ras des maisons, au pied des arbres, comme l'eau fade au fond des citernes [...]. Tant de sécheresse appelle le sang. La haine infecte les âmes ; les radiographies du soleil rongent les consciences sans réduire leur cancer. (Yourcenar, 1936)

La représentation du paysage et des éléments naturels, ici avant la révolte d'Antigone, est profondément infléchie par une trajectoire funeste. On relève ici une figure d'accumulation l'« affreux soleil », « l'ombre », « l'eau fade », « la sécheresse » et encore « les radiographies du soleil ». Autant d'éléments qui font du paysage un écho naturel à une Antigone qui erre, comme Œdipe, dans un monde que le printemps consacré par Sophie Deraspe et Jean Anouilh a abandonné. Un paysage qui se dégrade comme contaminé, la présence du lexique de la maladie, de la contagion renforce la symbolique d'une déchéance, un cheminement vers le tragique mêlé d'esthétique sordide. Cette nature désolée, à la fois agonisante et meurtrière, est toutefois à nuancer si l'on prend en compte un extrait situé quelques lignes plus loin alors qu'Œdipe est mort et qu'Antigone a enseveli Polynice :

En plein soleil, elle était l'eau pure sur les mains souillées, l'ombre au creux du casque, le mouchoir sur la bouche des trépassés. En pleine nuit, elle devient une lampe. (Yourcenar, 1936, p. 82.)

Si l'évocation de la nature est discrète, elle fait écho aux choix des réécritures précédemment évoquées en consacrant Antigone comme partie d'un tout naturel. Cela contribue à légitimer le combat de l'héroïne thébaine en la plaçant du côté d'une justice naturelle, par essence incontestable. Antigone se fond dans le paysage, en devient un élément au même titre que la lumière et l'eau mobilisées par l'analogie de Marguerite Yourcenar. On retrouve ainsi à la fin de la nouvelle :

Créon la rejette à l'égout, aux catacombes. Elle retourne au pays des sources, des trésors, des germes. (Yourcenar, 1936, pp. 82-83.)

Bien qu'elle soit rejetée aux catacombes, la suite témoigne davantage d'un retour progressif très vertical : « des sources », jusqu'aux « germes », état de renaissance, en passant par « des trésors ». Ceci fait écho au retour imposé à l'Antigone de Sophie Deraspe qui rejoint la Kabylie, terre-source. Ces représentations quasi-élyséennes d'une Antigone qui revient mobilisent une symbolique naturelle et créatrice en opposition à la destruction et à la désolation.

## Paysage de la révolte, paysage révolté

Plus encore qu'un prolongement spéculaire des combats antigoniens, les représentations du paysage de la révolte semblent révéler un paysage qui *se révolte*. En effet, on remarque à plusieurs reprises ce qu'on pourrait nommer un paysage qui acquiesce ou qui confirme. Les éléments naturels semblent faciliter l'œuvre d'Antigone, et toujours lui offrir un refuge amical. Si l'on peut associer cela à une approbation des dieux dans le mythe originel, nous pensons notam-

ment à ces mots absents des réécritures et pourtant essentiel dans l'*Antigone* de Sophocle. Alors que le garde rapporte à Créon la tempête qui couvrait les pas d'*Antigone*, il précise :

Et, les yeux fermés, nous subissons cette tempête envoyée par les Dieux. (Sophocle (s.d.), *Antigone*, trad. Leconte de Lisle)

La question et la place du divin semble être éludé dans les réécritures contemporaines au profit d'une symbolique naturelle plus forte. Chez Jean Cocteau, quand le garde rapporte à Créon la scène où il découvre que celui qui a recouvert le corps de Polynice est en réalité *Antigone*, il évoque une étrange connivence des éléments :

#### LE GARDE

Sous la crainte de tes menaces, nous avons ôté le sable sur la charogne et nous l'avons laissée toute nue par terre. Ensuite, nous nous sommes assis en haut d'un monticule éventé, à cause de l'odeur. Puis nous avons fait des farces pour que personne ne s'endorme. Tout à coup, à midi, s'élève une tourmente de poussière qui casse les branches d'arbres et nous crève les yeux. Après ce coup de vent, nous voyons la jeune personne debout près du cadavre. (Cocteau, 1922, pp. 28)

On note que le monde tout entier semble se mobiliser pour couvrir les pas d'*Antigone*. Bien que la tempête de sable évoquée ne protège pas l'héroïne thébaine des yeux délateurs de la garde de Créon, le paysage manifeste toutefois une forme de colère. Le terme « tourmente » et le champ lexical du chaos tendent à confirmer l'existence d'un paysage révolté : les branches se cassent, les yeux se crèvent. La conclusion du garde nie ainsi l'évidence naturelle en nommant « coup de vent » ce qui était plus proche de la tornade, euphémisme qui met à distance le caractère surnaturel de la scène.

Nous retrouvons des dispositions similaires dans la réécriture de Seamus Heaney, dans des proportions peut-être plus importantes. La nature est véritablement présentée comme vecteur de la révolte alors que le paysage tout entier devient hostile :

#### GUARD

So we stationed ourselves at points around the hill--  
Out of the wind, you know, because of the smell.  
Every man on guard, watching the other man,  
Ready to pounce the minute he nodded off--  
And all the while there's a fireball of a sun  
Going up and up the sky until at midday  
You could hardly bear it. The ground was like a gridiron.  
And then what happens? A whirlwind. Out of nowhere.  
Leaves whipped of trees. Flying sand and dust.  
The plain below us disappeared, and the path up,  
And the hills on the horizon - like the sky was  
Vomiting black air. So we closed our eyes.  
(Heaney, 2004, pp. 27-28.)

Un peu plus loin, le garde ajoute :

GUARD

[...]

She was like a wild bird round an empty nest.

She lifted dust in her hands and let it fall.

She poured the water three times from her urn.

(Heaney, 2004, p. 28)

Antigone semble ne faire qu'un avec cette nature révoltée, elle intègre le paysage pour en devenir un élément constitutif. On remarque ainsi la comparaison avec l'oiseau (« *wild bird* »). Elle accomplit un destin naturel. On note l'association entre le pronom « *She* » et les éléments de la nature : « *She lifted dust [...]* *She poured the water* » : le rite funéraire apparaît alors comme un acte de communion avec le monde.

On retrouve également un paysage révolté et support d'une révolte personnelle dans une des scènes finales du film de Sophie Deraspe. Alors qu'elle s'apprête à suivre sa famille extradée, Antigone conduit Hémon, qu'elle revoit sans doute pour la dernière fois, dans la forêt sur laquelle s'ouvrait le film. Contrairement à la tradition sophocléenne, ils consomment alors leur union enfouis au cœur de la végétation qui emplit l'écran. Cette scène, à la toute fin du film, témoigne parfaitement de la symbiose entre le paysage et Antigone. Si Sophie Deraspe choisit de ne pas faire mourir sa protagoniste, elle tue symboliquement l'Antigone révoltée à travers la consommation de son amour avec Hémon. Son combat achevé, elle devient autre, « retourne au pays des sources » pour reprendre les mots de Marguerite Yourcenar. La nature domine la scène, occultant même l'action. Enfin, l'orage éclatant nous rappelle à l'écho de cette colère qui tend de part et d'autre le périple d'Antigone, il couronne la fin de la lutte et la disparition d'une Antigone qui n'a plus de raison d'exister. Cette symbolique créatrice, fertile, pour ainsi dire printanière, n'est pas sans rappeler les couleurs vives évoquées dans la réécriture de Jean Anouilh alors que le garde décrit Antigone pendue aux fils de sa ceinture :

LE MESSAGER

[...]

Antigone est au fond de la tombe pendue aux fils de sa ceinture, des fils bleus, des fils verts, des fils rouges qui lui font comme un collier d'enfant. (Anouilh, 1946, p. 118)

L'examen des réécritures contemporaines du mythe antigonien révèle que le paysage, souvent discret, n'est jamais neutre. Il est un acteur symbolique de la révolte : à la fois refuge, miroir et soutien. Il accompagne Antigone et lui confère la légitimité que le divin garantissait dans la tragédie sophocléenne. Les réécritures d'Anouilh, Yourcenar, Heaney, Cocteau ou Deraspe, marque le déplacement d'une transcendance religieuse vers une transcendance naturelle : la justice invoquée par Antigone s'inscrit désormais dans une écologie symbolique, où l'élément naturel est garant d'une loi universelle, supérieure aux contingences politiques et sociales.

Antigone devient la porte-parole paradoxale d'une fidélité non seulement aux morts, mais aussi à la terre elle-même. En ce sens, le paysage ne se contente pas d'encadrer la révolte : il en est à la fois la condition et le langage.

## Bibliographie

### Corpus primaire

- Anouilh, J. (1946). *Antigone*. Paris : Éditions de la Table Ronde.  
 Cocteau, J. (1977). *Antigone*. Paris : Folio [1922].  
 Deraspe, S. (réalisatrice). (2019). *Antigone* [film cinématographique], ACPAV, Canada.  
 Heaney, S. (2004). *The Burial at Thebes*. Londres : Faber and Faber.  
 Sophocle (s.d.). *Antigone* (trad. Leconte de Lisle)  
 Yourcenar, M. (1936). *Feux*. Paris : Grasset.

### Corpus critique

- Buekens, S. (2019). L'écopoétique : une nouvelle approche de la littérature française. *Elfe XX-XXI*, (8). <https://doi.org/10.4000/elfe.1299>  
 Collot, M. (2011). *La pensée-paysage*. Arles : Actes Sud.  
 Romestaing, A., Schoentjes, P., & Simon, A. (2015). Essor d'une conscience littéraire de l'environnement. *Revue critique de fixxion française contemporaine*, (11). <https://doi.org/10.4000/fixxion.8389>  
 White, K. (1994). *Le plateau de l'albatros : Introduction à la géopoétique*. Paris : Grasset.

## Resumé

Si l'idée de révolte occupe, voire domine, l'espace narratif des réécritures plus ou moins fidèles de la légende d'Antigone, le paysage, pourtant décor et cadre, semble s'effacer. Les éléments qui évoquent l'espace naturel dans ces textes, bien que rares, sont toujours fortement connotés et chargés de symboles. Si le paysage est une image du pays, c'est-à-dire le cadre, le contexte, que nous dit l'image littéraire d'une "au paysage discret" ? Cet article se propose d'analyser, à travers le prisme de l'écopoétique, les représentations littéraires du paysage dans quatre réécritures de la révolte d'Antigone : celle de Jean Cocteau (1928), la nouvelle de Marguerite Yourcenar « Antigone ou le choix » (1936), celle de Jean Anouilh (1944) et la réécriture cinématographique de Sophie Deraspe : *Antigone* (2019).

## Abstract

While the idea of revolt fills, if not dominates, the narrative space of these more or less faithful rewritings of the Antigone myth, the landscape, despite being the setting and backdrop, seems to vanish. The elements that evoke the landscape in these texts are few and far between, but they are always strongly connoted and symbolically charged. If the landscape is an image of the country, in other words of the setting, the context, what does the literary picture of a revolt with an elusive landscape tell us? This paper proposes to analyse, through the prism of ecopoetics, the literary representations of landscape in four rewritings of Antigone's revolt: Jean Cocteau's (1928), Marguerite Yourcenar's short story 'Antigone ou le choix' (1936), Jean Anouilh's famous dramatic rewriting (1944) and Sophie Deraspe's movie : *Antigone* (2019).





## Antígona em Troia: *The Women of Troy*, de Pat Barker

Antigone in Troy: *The Women of Troy*, by Pat Barker

Maria José Ferreira Lopes

Universidade Católica Portuguesa – CEFH\*

mjlopes@ucp.pt

ORCID: 0000-0003-2463-4166

**Palavras-chave:** Antígona, Troia, Aquiles, herói, violência sobre as mulheres, Poemas Homéricos, Sófocles.

**Keywords:** Antigone, Troy, Achilles, hero, violence against women, Homeric Poems, Sophocles.

You may love Antigone or hate her; what no thinking person has ever managed to do is to ignore her.

Brown, 1987, p. 10

### Introdução

A obra literária da escritora britânica Pat Barker (Thornaby-on-Tees, Yorkshire, England, 1943) manifesta desde o início um interesse particular pela análise quer da condição feminina, quer da problemática da guerra, nomeadamente no âmbito dos traumas físicos e psicológicos dela derivados<sup>1</sup>. Entre as suas produções mais recentes destaca-se a trilogia *The Silence of the Girls* (2018), *The Women of Troy* (2021) e *The Voyage Home* (2024), notável pelo seu aparente afastamento da realidade contemporânea, cenário habitual da ficção da autora, ao integrar-se na longa tradição de reescritas do relato Homérico da mítica Guerra de Troia. Na realidade,

\* Este trabalho foi apoiado pela Fundação para a Ciência e Tecnologia (projecto de investigação UIDB/00683/2020 - Centro de Estudos Filosóficos e Humanísticos).

<sup>1</sup> Formada em História Internacional pela London School of Economics, Barker teve um início de carreira literária relativamente tardio, depois de exercer durante alguns anos como docente (Armitstead, 2019). O seu ponto de partida foi um tríptico de temática feminista, centrado nas mulheres de classe operária da sua região, em cujas vivências se reconhecia (*Union Street*, 1982; *Blow Your House Down*, 1984; e *Liza's England*, 1986) – obras que lhe valeram um rótulo de escritora feminista e regionalista. Sem abandonar o interesse pela condição da mulher, a autora notabilizou-se depois pelos seus romances sobre o impacto da Primeira Grande Guerra. Entre eles sobressai a premiada *Regeneration Trilogy* (1991-1995), em que Pat Barker recria personagens históricas com outras inteiramente ficcionais.

a linha temática persiste, pois, Pat Barker, impressionada pela brutalização das mulheres no decurso do conflito bósnio (1992-1995)<sup>2</sup>, aproveita as personagens, episódios e património literário do chamado ciclo troiano para explorar as vivências das cativas de guerra e as motivações dos implacáveis guerreiros.

Num texto publicado no jornal *The Guardian* (07/08/2021<sup>3</sup>) para assinalar a edição de *The Women of Troy*, a autora explicitou a inspiração do seu então ainda díptico troiano, e o ponto de vista adotado na abordagem do legado mitológico e literário. Assumindo nunca ter tido especial apetência pela tradição greco-latina, Pat Barker refere que a *Ilíada* se tornou um imperativo para ela apenas na sequência da leitura do romance *The Human Stain*, de Philip Roth (2000). Logo nas páginas iniciais desta obra, o “direct, frank, and unacademically forceful” (Roth 2000, p. 4) professor de clássicas Coleman Silk afirma que a epopeia bélica de Homero é a fonte original da literatura europeia, que assim principia com uma briga “as basic as a barroom brawl”: Aquiles e Agamémnon discutem “over a woman. A girl, really. A girl stolen from her father. A girl abducted in a war.” (Roth, 2000, p. 4)<sup>4</sup> – na verdade duas, Criseida e Briseida<sup>5</sup>, definidas aliás pelo nome de seus pais.

Como salienta Barker, na altercação que provoca o afastamento de Aquiles, e assim as peripécias da *Ilíada* (1.121-303), um aspeto é particularmente conspícuo e, para ela, desafiador:

Both men make long, impassioned speeches that descend into jibes and insults, though physical violence is narrowly averted. Great speeches – and yet what I took away from my first reading was silence, because the girls whose fates are being decided say not a word. *I knew I was going to have to write about it one day: about the experience of those silenced girls.* (Barker, *The Guardian* 07/08/2021, *itálicos meus*)

De acordo com a autora, a troiana Briseida destacou-se logo entre todas essas mulheres silenciadas,

Because of all the women mentioned in the *Iliad*, her fate is the most dramatic. She was a married woman, queen of Lyrnessus, when Achilles sacked her city and took her captive with all the other women and girls. A day later, the army awarded her

<sup>2</sup> A propósito deste terrível evento da história europeia, a autora destacou o recurso ao “genocidal rape” como arma de guerra. “These novels began as a fictional treatment of genocidal rape. Barker was writing in awareness of the tens of thousands of women raped during the Bosnian conflict. For them, as for the women of Troy, the assault was not only on their bodies but on their nation. Their babies would be their enemies’ offspring. Briseis remarks that the Greeks ‘mean to erase an entire people.’” Cfr. Lucy Hughes-Hallett, *The Women of Troy* by Pat Barker review – bleak and impressive, in *The Guardian*, 20/08/2021. Sobre “genocidal rape” no conflito Bósnio, cfr., por exemplo, Salzman, Todd A. (1998). Rape Camps as a Means of Ethnic Cleansing: Religious, Cultural, and Ethical Responses to Rape Victims in the Former Yugoslavia. *Human Rights Quarterly*, Vol. 20, No. 2 (May, 1998), 348-378.

<sup>3</sup> Pat Barker on *The Silence of the Girls*, ‘The *Iliad* is myth – the rules for writing historical fiction don’t apply’, in *The Guardian*, 07/08/2021.

<sup>4</sup> A citação do discurso com que a personagem de Roth iniciava a sua cadeira Gods, Heroes and Myths – baseada em traduções dos clássicos e por isso acessível a todos os alunos – é usada como epígrafe do primeiro volume da trilogia (*The Silence of the Girls*).

<sup>5</sup> Serão utilizadas as versões portuguesas dos nomes das personagens, exceto nas citações inglesas.

to him as his “prize of honour” for his courage in the battle. He’d killed 60 men in the assault on the city, including Briseis’s husband and all four [sic] of her brothers. That night, against her will, she sleeps in Achilles’s bed. Queen to sex slave in less than 48 hours: change doesn’t come any more rapid or dramatic than that. (*Ibidem*)

A sua voz – privilegiada, é certo, em relação às cativas mais humildes, graças à sua beleza, origem aristocrática e poder dos seus novos senhores – “was there from the beginning, as if she was impatient to make herself heard” (*Ibidem*).

O psiquiatra Jonathan Shay, no seu marcante *Achilles in Vietnam* (1994), assinala que Homero minimizou, entre outros aspetos da guerra, “the suffering of civilians, particularly women” (Shay, 1994, p. 121). Sendo obviamente um “work of poetry, not sociological or historical scholarship”, a *Ilíada* “was composed by a man, for audiences of male soldiers and former soldiers, from inherited epic narratives about the exploits of men.” (Shay, 1994, p. 133). Por consequência, embora dê atenção às emoções dos seus heróis<sup>6</sup>, e admita que as cativas de guerra choram o seu passado (*Ilíada* 9.302), o poeta não aborda as consequências físicas e psicológicas das perdas e violências por elas sofridas, decorrentes da forma de viver das sociedades guerreiras:

The experience of women is sparsely and selectively represented in the *Iliad*. Where Homer presents it at all, it is that part of a woman’s experience that is centered and dependent on men, such as her response to a man’s death. He acknowledges the fact of rape, the fact of genocidal slaughter of all males and pregnant women to kill even males in the womb (6.66ff), the fact of enslavement, the fact that every captive woman has lost her home, friends, relatives, community, and local culture after the fall of her city; but he fails to represent the behavioral, emotional, and sensory reality of these atrocities against women. (Shay, 1994, p. 133)

Com efeito, e apesar do papel essencial de Briseida, Homero dá-lhe voz apenas para chorar a morte de Pátroclo, com um discurso em que sobressai a sua gratidão ao “brando” e empático filho de Menecceu, e a insistência na promessa por ele feita de casá-la com Aquiles depois do regresso à Ftia – uma terra que não era a dela (19.287-299). Briseida nunca menciona a perda das figuras femininas da sua vida, e mesmo o luto pelo marido e irmãos “is shown in a demeaning fashion”, pois Homero parece considerar que “a widow’s grief can be cancelled by substitution of a more powerful, higher status male, as though men can be traded up without a pang like an automobile.” (Shay, 1994, p. 134). Mais ainda, e ao contrário do valor insubstituível que Pátroclo assume para o Eácida, fica implícito que “Because Achilles was stronger and killed Briseis’ husband, she’ll like him better anyway”. Assim, “Homer attributes to Briseis the same belief in the replaceability of men as Greek men defined for women” (Shay, 1994, p. 134).

<sup>6</sup> Veja-se, por exemplo, Ulisses no Hades, sobretudo no encontro com a sua mãe, onde confessa o seu desejo de viver com ela momentos de partilha do sofrimento (*Odisseia* 11.260). Sobre a emocionalidade dos heróis homéricos, cfr Monsacré, Hélène. 2018. *The Tears of Achilles*. Trans. Nicholas J. Snead. Introduction by Richard P. Martin. Harvard University Press.

As outras menções a Briseida no decurso do poema vão na mesma linha de subalternização da mulher. Assim, e conquanto afirme o seu amor (*Iliada* 9.341-343) pela cativa “cuja beleza igualava a da dourada Afrodite” (*Iliada* 19.282), Aquiles também deixa que o ressentimento contra Agamémnon e a dor pela perda de Pátroclo transpareçam com atos e palavras que a diminuem e até, absurdamente, a responsabilizam pelas consequências que as ações e omissões dele e do Atrida trouxeram ao exército aqueu (*Iliada* 19.56-60).

Além do apagamento resultante da subalternização da mulher, acentuado pela total perda da liberdade e da autodeterminação dos seus corpos, o silenciamento do passado e dos fundamentos identitários das cativas afigura-se essencial para quebrar resistências. Como diz Nestor, “not unkindly”, a Briseida em *The Silence of the Girls* (20), “Don’t think about your previous life. [...] That’s all over now – you’ll only make yourself miserable if you start brooding about it. *Forget!* This is your life now.” No entanto, para ela, a memória – tal como não chorar diante dos vencedores – é um alicerce da sobrevivência e da resistência, que ela verbaliza num *kuklos* antitético, em resposta interior ao rei de Pilos: “*Forget.* So there was my duty laid out in front of me, as simple and clear as a bowl of water: *Remember.*” (*ibidem*). Além de ajudar a manter a dignidade e a identidade em face do inevitável, a recordação do passado traz também momentos de consolação preciosos (*The Silence of the Girls*, p. 131), e a certeza de que haverá futuro, como a canção troiana com que Tecmessa adormece o seu filho com o grande Ájax exemplifica (*Ibidem*, 296).

## O enquadramento de *The Women of Troy*

Em *The Silence of the Girls*, Pat Barker acompanha de perto os eventos narrados pela *Iliada*, alargados até à morte de Aquiles – não descrita – e à chegada ao acampamento grego das cativas de Troia, apresentando-os maioritariamente através do ponto de vista e da narração em primeira pessoa de Briseida<sup>7</sup>. Por isso, a narrativa começa através dela com o assalto aqueu a Lirnessos, liderado pelo feroz Eácida, e inclui a sua experiência traumática no acampamento de Agamémnon, além do processo de acercamento na relação com Pátroclo e com o complexo Aquiles<sup>8</sup>.

<sup>7</sup> Dos 47 capítulos, Briseida verbaliza uma narração autodiegética em 34, sendo os restantes, que coincidem com a sua ausência do cenário e acompanham Aquiles e Pátroclo, assumidos por um narrador onisciente. Estas opções narratológicas permitem não apenas uma análise psicológica detalhada, mas também uma problematização dos eventos. No caso de Briseida, essa reflexão é alargada através das respostas às objeções levantadas (numa constante “quarrel”) por uma espécie de narratário constituído pelas “voices in my head”, no contexto de uma longa recordação, anos depois dos eventos (213). A resposta fundamental, repetida em vários momentos, é: “Well, no, of course you don’t [não percebe como Briseida admitiu ter filhos e casar com Aquiles, ou ser amiga de Pátroclo]. You’ve never been a slave.” (*The Silence of the Girls*, 92).

<sup>8</sup> Aquiles oscila entre a indiferença, a obsessiva associação de Briseida a sua mãe, Tétis, e a agressividade descontrolada, até que a reconciliação com Príamo e consigo mesmo leva a uma relação mais equânime e próxima, sob o signo de Pátroclo. Episódio particularmente significativo é o da tentativa de fuga de Briseida no carro que transporta o cadáver de Heitor, abortada por ela

Em *The Women of Troy*, esse relato majoritariamente autodiegético prossegue em 28 dos 36 capítulos<sup>9</sup>, desde a entrada em Troia do cavalo de madeira – vista da perspectiva do filho de Aquiles, mas em terceira pessoa – e até à partida para a Grécia de vencedores e vencidas<sup>10</sup>. No cerne da história encontra-se o novo ciclo de violência e sofrimento que agora atinge as mulheres e meninas de Troia e obriga as outras cativas – troianas das cidades vizinhas pilhadas anteriormente, como Briseida – a reviverem a sua própria experiência e a serem confrontadas com a sua alegada convivência com o inimigo.

Quando, quase um ano depois de vir de Lirnessos, Troia é tomada, Briseida já tinha muita experiência de como lidar com as dificuldades do presente e os traumas do passado: era uma sobrevivente<sup>11</sup>. Emocionalmente ligada ao seu passado troiano, ao ponto de por vezes perder o autocontrolo, Briseida sentia-se agora dividida: depois da surpreendente mas profunda amizade com Pátroclo – que sabia o que comportava ser dado a Aquiles como um brinquedo<sup>12</sup>, e cuja morte aumentara a lista das suas perdas –, tinha de fazer face à inesperada gravidez de Aquiles (*The Women of Troy*, 57) e ao afeto nascente para com Alcimo, o honestíssimo (*The Women of Troy*, 248) marido-protetor que o Eácida lhe atribuíra antes de morrer. Estas novas relações com inimigos poderosos que tinham destruído a sua vida anterior fazem com que Briseida seja olhada com alguma desconfiança pelas cativas mais recentes, que, como a ativa Cassandra ou a esquiwa Amina, ainda não tinham percebido a complexidade dos laços impostos pela violência.

À semelhança de grande parte das mulheres que a acompanham, como a “médica” Ritsa (ajudante de Mácaon) e Hecamede (servidora dedicada de Nestor), mas não de Helena ou Cassandra, sumidas nos seus dramas pessoais, Briseida continuava a definir-se essencialmente como uma cuidadora – *gatekeeper* (*The Women of Troy*, 30) –, o apanágio da mulher; mas assume responsabilidades acrescidas de liderança pelo seu passado de rainha e, depois do casamento com Alcimo, pelo seu reconquistado estatuto de mulher livre. São deveres ambivalentes, pois ela sentia a obrigação de proteger as novas vítimas da brutalidade da

---

mesma, para surpresa de Aquiles, que parecia já disposto a aceitar a vontade dela, como se fosse a de uma pessoa livre (*The Silence of the Girls*, capítulo 44).

<sup>9</sup> Pirro e o adivinho Calcas são também focados, mas em terceira pessoa, nos restantes 5 e 3 capítulos, respetivamente. Esta variedade de pontos de vista, aliada às intermediações irónicas do narrador, permite uma análise constante da condição subalterna e precária das mulheres, e sobretudo das escravas – tema que se pode encontrar também na Antígona sofocleana, apesar de as personagens femininas não mostrarem uma atitude de protesto a esse nível.

<sup>10</sup> *The Voyage Home* centra-se no regresso de Agamémnon, Cassandra e a sua acompanhante Ritsa a uma Micenas onde Clitemnestra aguarda ansiosamente para vingar o sacrifício de Ifigénia. A voz da narração pertence majoritariamente a Ritsa, pois Briseida está ausente, sendo apenas mencionada a propósito da antipatia de Cassandra para com ela e do precioso colar de opalas da sua mãe. Depois do massacre, Ritsa consegue obtê-lo (Cassandra, ao morrer e já mais compreensiva, insiste em entregá-lo) para o devolver à sua legítima herdeira quando se reencontrassem.

<sup>11</sup> Nas palavras da Helena de Pat Barker, “You can’t blame me for trying to survive [...]. From what I hear, you’re pretty good at that yourself.” (*The Women of Troy*, 49).

<sup>12</sup> À questão de Briseida “Why are you always so nice to me?”, Pátroclo responde: “Because I know what it’s like to lose everything and be handed to Achilles as a toy.” (*The Silence of the Girls*, 71).

guerra; de manter vivos os saberes e os laços entre as troianas; mas também de respeitar, sem revanchismo, a humanidade dos vencedores, como mostra o seu trabalho no hospital, onde cuida até do insuportável Tersites<sup>13</sup>. É esta capacidade de empatia e de olhar para o futuro – que não de perdão e esquecimento – que a separa radicalmente de Cassandra e Clitemnestra, inimigas que, em *The Voyage Home*, colaboram na violência, desprezando os seus filhos e, no caso da filha de Príamo, a sua própria vida.

Na senda do crescimento humano de Briseida, o título *The Women of Troy* reflete, de acordo com Pat Barker, um *empowerment* feminino em relação a *The Silence of the Girls*: “The frightened and silenced girls of the first book are well on the way to being formidable women by the time the second book starts” (*The Guardian*, 7/08/2021). Esta afirmação é patente na forma como ela ousa fazer ouvir a sua voz perante Alcimo e Automedonte, reivindicando a aceitação da mulher como um ser humano tão completo como o homem<sup>14</sup>. Nessa linha, em *The Women of Troy* a ação acaba por ser marcada pelas mulheres, apesar de, como presas de guerra, serem duplamente invisíveis.

Além de Briseida, outra figura homérica era irresistível para Pat Barker: “I still had to find a way to write about Achilles”, não apenas por ser “one of the great characters of world literature” (*The Guardian*, 07/08/2021), mas também, e usando as palavras da cativa de Lirnessos, porque a sua história “never ends: whenever men fight and die, you’ll find Achilles” (*The Women of Troy*, 167), e parece tomar conta até da narrativa da vida dela (*The Silence of the Girls*, 324).

Como Jonathan Shay explicita em *Achilles in Vietnam*, a análise do comportamento do Eácida na *Ilíada* torna o mecanismo da violência muito mais compreensível, pois enquadra o estado *berserk* e a PTSD, descritos proficientemente por Homero e vívidos, de diferentes formas<sup>15</sup>, por soldados de todos os tempos<sup>16</sup>.

<sup>13</sup> Esta atitude é partilhada por Hecamede, a escrava que cuida de Nestor e faz bolos para consolar todos, e sobretudo por Ritsa, que em *The Voyage Home*, já em Micenas, opta por não vingar a violação sofrida em Troia às mãos de um ébrio Mácaon.

<sup>14</sup> Os dois lugares-tenentes de Aquiles e Pirro, seguindo a mentalidade dominante, consideravam que só os guerreiros troianos, e nunca as mulheres, sentiriam a necessidade de sepultar os seus líderes ou camaradas (*The Women of Troy*, 170).

<sup>15</sup> Apesar de existirem relatos antigos que apontam para traumas resultantes da experiência de combate, vários autores sublinham as diferenças entre a predisposição para a PTSD de um soldado educado para enquadrar a guerra de forma heroica e identitária – como, por exemplo, o hoplita ateniense – e a do soldado formado no pacifismo cristão, exemplificada pelos combatentes americanos no Vietname. A este propósito, cfr. Crowley, J. (2014). *Beyond the universal soldier: Combat trauma in classical antiquity*. In P. Meineck & D. Konstan (Eds.), *Combat Trauma and the Ancient Greeks* (105-130). New York: Palgrave Macmillan. Na *Ilíada*, Aquiles, que assume absolutamente o modo de vida heroico, optando por uma vida curta e violenta propiciadora de glória perene, reage quer à injustiça pública por parte de Agamémnon, quer à morte de Pátroclo, originada pelo seu afastamento do combate. Esta perda irreparável é o principal detonador do seu estado *berserk* e dos sintomas de PTSD sinalizados por Jonathan Shay.

<sup>16</sup> A própria Pat Barker assinala esse facto no seu já citado texto publicado no jornal *The Guardian*: “Many years before, I’d read a book by an American psychiatrist, Jonathan Shay, called *Achilles in Vietnam*. Shay, in treating Vietnam veterans with PTSD, drew on his knowledge of the *Iliad* to deepen his understanding of their condition. Shay saw a resemblance between Achilles’s single-

Para perscrutar o homem debaixo do herói, Pat Barker aprofundou as observações homéricas, e desenha em *The Silence of the Girls* – onde o seu nome e epítetos épicos dão início à obra – um homem traumatizado pela ausência da mãe<sup>17</sup> e depois pela perda da sua alma gémea Pátroclo, cuja vulnerabilidade o torna ainda mais perigoso em algumas situações. Briseida, de início quase invisível e até desprezada, embora o lembrasse da sua mãe Tétis, torna-se uma presença essencial nos últimos dias de vida, precisamente pela profunda ligação que ambos tinham ao falecido Pátroclo (*The Silence of the Girls*, 301-302).

Seguindo o mesmo propósito de análise da fragilidade interior dos poderosos guerreiros, a autora desenha o filho do Eácida – aqui denominado Pirro, em linha com o seu temperamento explosivo – como um adolescente corpulento que usa a violência para disfarçar a enorme insegurança resultante da permanente comparação com o seu pai, ausente da sua vida e modelo inatingível. Desta forma, contradiz o heroico e prudente Neoptólemo que Ulisses descreve – e com que reconforta – ao desiludido Aquiles no Hades (*Odisseia* 11.505-540).

Esta liberdade criativa exemplifica a perspetiva de Pat Barker ao recriar personagens e enredos milenares: “the rules for writing historical fiction simply don’t apply. You’re allowed anachronisms.” Assim, “characters from myth can step into our world” e “Briseis has a modern voice, as do all the other women.” (*The Guardian*, 7/08/2021), partilhando com as suas companheiras mais próximas uma evidente preocupação feminista. Em termos de linguagem, verifica-se uma opção pela coloquialidade, permeada por descrições poéticas, sobretudo a propósito do mar. O mundo solene da épica é tornado mais acessível ao leitor comum, na senda do “direct, frank, and unacademically forceful”, e por isso popular, professor de clássicas Coleman Silk de Philip Roth. Assim, fazendo jus à afirmação de Pat Barker “There’s an earthiness and bawdiness in my voice”<sup>18</sup>, as conversas abertas e brutais das troianas coexistem com a expressão rude e jocosa dos guerreiros, patente nas frases sardónicas de Ulisses ou nas canções que animam os banquetes dos Mirmídones.

---

-minded quest for revenge after the death of his friend Patroclus and the berserker state which many of his patients had experienced – a state in which fear, the instinct for self-preservation, restraint, empathy and compassion all drop away and the man becomes a killing machine. In this frenzy prisoners may be tortured and killed and dead bodies mutilated. This is an accurate description of Achilles’s actions after the death of Patroclus. Once you see Achilles in this way, it becomes a lot easier to connect with him.”

<sup>17</sup> Pat Barker sublinha a importância da relação com sua mãe Tétis, justificando, ao mesmo tempo, a sua presença na narrativa: “In the end my main difficulty was his mother, the sea goddess Thetis. I’d have liked to leave the gods out altogether, but Thetis was a special case because it’s impossible to understand Achilles without her. Achilles is always in a liminal state. He comes from the far north, from the edges of the Greek world, and he occupies a space somewhere between the human and the divine, the land and the sea – and that derives from his mother. And there was another reason she had to be there. When you look back on all the really difficult men you’ve known in your life, it’s surprising how many of them had a goddess for a mother.” (*The Guardian*, 07/08/2021).

<sup>18</sup> Cfr. Jaggi, Maya (2003). Dispatches from the front. *The Guardian*, 15/08/2003.

## Antígona em Troia: morrer para preservar a intimidade

*The Women of Troy* desenrola-se com o pano de fundo de uma Troia em chamas, reescrevendo episódios desenvolvidos na *Odisseia* e em poemas perdidos do *Ciclo épico*, mas registados na memória cultural sobretudo através das elaborações dos tragediógrafos atenienses. Tal como em relação à *Iliada*, a inevitável, mas não assumida, inspiração da trilogia troiana de Pat Barker nas tragédias que abordam os mesmos episódios é sugerida por vezes de forma evidente, através de cenas e da paráfrase de passagens. No caso de *The Women of Troy*, os ecos de *As Troianas* (415 a.C.) e *Hécuba* (c. 424 a.C.) de Eurípides (c. 480-406 a.C.) transparecem, por exemplo, na cena em que Briseida se emociona e acompanha a velha rainha e numerosas troianas num lamento ululante evocativo das interações desta com o coro nas duas tragédias, ou no comentário de Calcas sobre o respeito dos soldados gregos por Políxena, que lembra Taltíbio no segundo episódio de *Hécuba*.

Indo além das tragédias ligadas ao ciclo troiano, uma breve análise do enredo de *The Women of Troy* aponta também numa outra direção: no centro da história do romance está, como na *Antígona* (c. 442 a. C.) de Sófocles (c. 497/6-c. 406/5 a. C.), a proibição das honras fúnebres a um cadáver ilustre. As diferenças em relação à obra sofocleana, no contexto, nos protagonistas, nos episódios e no epílogo implicam diferentes propósitos da parte da autora, mas também uma interação enriquecedora com a formulação original. Central a esses propósitos é a inovadora motivação da desobediência da nova Antígona, bem como a esperança que, apesar de tudo, emerge no final e dificilmente caberia numa tragédia.

A maior dimensão típica do romance permite uma extensão no tempo dos episódios concentrados pelas exigências do teatro. Pat Barker pode assim separar a descoberta da identidade e quase imediato castigo da jovem que ousara enterrar o cadáver proibido, do processo de verificação e compensação das consequências do desrespeito sacrílego para com o morto. Esta opção permite sublinhar de forma mais abrangente quer a fragilidade da condição feminina, sobretudo em ambiente de guerra, quer o aproveitamento político e revanchista do divino.

O contexto da guerra de Troia e os protagonistas do conflito acentuam a discricionariedade dos poderosos, embora em contrapartida o horizonte trágico seja de algum modo reduzido. Com efeito, em *The Women of Troy* não se sublinha o choque entre uma imprudente lei da *Polis*, implementada por um inflexível rei de meia-idade, como Creonte, na sequência de uma guerra fratricida que quase destruíra a cidade; e outra de origem religiosa – ainda que parcial, porque centrada nos deuses do mundo subterrâneo –, defendida por uma jovem de sangue real igualmente inflexível e obcecada pela morte<sup>19</sup>. Na origem do conflito está

<sup>19</sup> As interpretações de *Antígona* são múltiplas, acompanhando a forma como cada época percecionou a complexa obra de Sófocles. Como aponta George Steiner, a sua força na modernidade reside em que “A peça gira em torno da imposição política que pesa sobre o espírito individual, em torno da violência que a transformação social e política necessariamente insinua na interioridade silenciosa do ser”. (Steiner, 1995, p. 26). Na mesma linha, Bañuls e Crespo (2008, p. 600) assinalam que “El enfrentamiento entre Antígona y Creonte ha sido reinterpretado a lo largo de la literatura, adaptándose a las necesidades de los distintos momentos históricos o intereses



um capricho do adolescente Pirro (*The Women of Troy*, 150), assombrado pela aura inalcançável do seu pai Aquiles e pela percepção de que não é respeitado por gregos e troianos; afrontado por uma outra adolescente, totalmente desprovida de influência social porque apenas uma obscura escrava troiana, mas dotada de uma capacidade de resistência inesgotável.

A guerra permitiu a Pirro o domínio absoluto sobre os vencidos e a violência é a estratégia seguida para destruir quem o põe em causa – não na sua família e na ágora da *Polis*, mas no interior do seu acampamento, onde “whatever Pyrrhus wants, Pyrrhus gets” (*The Women of Troy*, 30). O seu Polinices não é um traidor que ataca a sua própria cidade, mas o idoso e respeitado Príamo, defensor e rei de Troia, insepulto devido à reação à inépcia arrogante de Pirro na invasão do palácio real. As suas palavras “Achilles’ son? [...] You? You’re nothing like him” (*The Women of Troy*, 13) despertam no jovem Eácida uma “red mist of rage” que, depois de várias tentativas, lhe dá força para finalmente degolar o frágil rei. Contudo, essa morte é para ele insuficiente: “drunk with triumph and relief” (*Ibidem*), mas incapaz de ultrapassar o ressentimento,

on impulse kicks it [o cadáver] in the side. No burial for Priam, he decides. No honour, no funeral rights, no dignity in death. He’ll do exactly what his father did to Hector: strap the old man’s spindly ankles to his chariot axle and drag him back to the camp. (*The Women of Troy*, 13).

A cena não fora presenciada por nenhum grego, pelo que Pirro elabora e repete um relato fantasioso – em que Briseida instintivamente não acredita – que lhe permite criar fama de herói. Contudo, havia pelo menos duas testemunhas troianas: Hécuba e uma rapariga, mais tarde identificada como Amina – a Antígona de *The Women of Troy* –, que não foge assustada e o confronta com o olhar:

one girl stands up and stares back at him – goggle-eyed, face like a frog. How dare she look at him? For a moment he’s tempted to strike her, but pulls back in time. There’s no glory to be gained by killing a woman, and, anyway, he’s tired. (*The Women of Troy*, 30)

A ter sobrevivido, ela não passaria de uma escrava, cuja palavra nada valia, mas a sua possível existência aumentava ainda mais a brecha que Pirro sentia entre si e o pai. Na verdade, para a construção trágica de *The Women of Troy* não contribui, como em *Antígona*, a maldição inexorável dos Labdácidas, mas sim a sombra gigantesca de Aquiles, oposta simbolicamente ao reflexo decrescente de Pirro em sucessivos espelhos.

O jovem guerreiro Álcimo, que com Automedonte forma o par de sensatos lugares-tenentes de Aquiles herdados pelo filho, constituindo uma espécie de

---

de los autores, como observaba Friedrich Schlegel: *Cada uno ha encontrado en los antiguos lo que necesitaba o deseaba, sobre todo a sí mismo*. Ambos han encarnado las partes de las luchas más profundas de las sociedades occidentales: entre Familia y Estado, Iglesia y Estado, lo colectivo y lo individual, la costumbre-naturaleza-ley no escrita y la ley, la libertad y la opresión, lo femenino y lo masculino, pasión y razón,..., y de las revoluciones y guerras que han marcado la historia.”

Coro, verbaliza a situação, que a todos afeta: “He’s very young. [...] He just wants to prove he’s as good as Achilles. And he can’t. [...] Nobody can.” (*The Women of Troy*, 39). Mas a sensação de desconforto que Pirro provocava – “Brilliant with horses. [...] Strange lad” (*The Women of Troy*; 32), disse Álcimo quando ele chegou a Troia, dez dias depois da morte do pai –, e a dificuldade em ser respeitado refletiam-se no jovem, que pensava que qualquer gesto de empatia da sua parte seria interpretado como sinal de fraqueza: “Trouble is, he’s too generous” (*The Women of Troy*, 65).

Para apaziguar a humilhação infligida por Príamo, Pirro faz romagens ao cadáver putrefacto e rodeado de corvos e moscas, cuja localização passa à margem da maioria das pessoas<sup>20</sup>.

He needs this. He needs to confirm what he already knows, that the tongue that said those words [...] is rotting now, inside a rotting skull. He stands, stares, takes in every minute detail, notices every change. *Enough*. He won’t need to come here again, possibly not for several days, but he will be back. Because this is his proof that he is who he claims to be: the man who killed King Priam. Great Achilles’ son. The hero of Troy. (*The Women of Troy*, 69)<sup>21</sup>.

É neste contexto que o cosmos intervém: como relata Briseida ao entrar no romance no terceiro capítulo, ventos ciclónicos – “a near-gale force off the sea” (*The Women of Troy*, 16) – e um mar tempestuoso<sup>22</sup> impossibilitavam o regresso à Grécia, desencadeando uma quebra geral da disciplina do exército, que deixara até Ulisses receoso. Por isso, o empreendedor Álcimo organiza jogos atléticos para canalizar a frustração e a agressividade do exército aqueu e insiste em que Briseida vá acompanhada nas suas saídas, dando-lhe Amina, uma jovem sempre “ostentatiously obliterating herself” (*The Women of Troy*, 74-75), como *chaperone*.

É no decurso de uma das habituais visitas solidárias de Briseida às compatriotas cativas que ambas captam os sinais evidentes de um cadáver: as moscas e as aves necrófagas, que evocam a referência feita por Antígona no início da sua conversa com Ismena (*Antígona*, v. 36). Quando o descobrem, passado o choque inicial, Amina começa a manifestar a sua intenção de enterrar o seu rei, absorta e pensando em voz alta: “the soil’s very loose. Be easy to dig” (*The Women of Troy*,

<sup>20</sup> Ao contrário do cenário central e visível a todos da acrópole de Tebas, em *The Women of Troy* o palco é circunscrito ao acampamento dos Mirmidões, que beneficia do isolamento das dunas e da indiferença geral, num momento em que as condições atmosféricas dificultavam a circulação e a única preocupação era regressar à Grécia. As cativas troianas do acampamento de Pirro, como Briseida e Amina, também desconheciam a situação. Verifica-se, portanto, um contexto diferente do que rodeia *Antígona*, para mais representada numa Atenas em que o dever de enterramento era visto como uma questão não apenas religiosa, mas pertinente para a *Polis*. Cfr. Bañuls e Crespo (2008, pp. 50-51).

<sup>21</sup> Na mesma linha, a violação de Andrómaca era fundamental para provar que “The walls of Troy had been well and truly breached.” (*The Women of Troy*, 65), pelo que ele insistia, apesar de sentir repugnância.

<sup>22</sup> Briseida observa os estragos espantosos da maré furiosa, nomeadamente em inúmeras delicadas criaturas marinhas, e compara-os com o estado do campo de batalha depois de uma das “red rages” de Aquiles (*The Women of Troy*, 86).

29). Apesar de traumatizada pela imagem da mão decomposta do rei, Briseida procura dissuadi-la (*Ibidem*), assumindo-se como uma Ismena mais cética do que a do Prólogo sofocleano, pois “nothing in my life up to that point had inclined me to believe in the mercy of the gods” (*The Women of Troy*, 29-30):

- Amina: ‘We can’t just leave him like this.’  
 Briseis: ‘There’s nothing we can do.’  
 Amina: ‘Yes, there is. We can bury him. [...] if a dead person isn’t given a proper burial, they’re condemned to wander the earth. They can’t enter the world of the dead where they belong.’  
 Briseis: ‘Do you honestly believe that? Priam’s being punished because Pyrrhus won’t let anybody bury him? Doesn’t say much for the mercy of the gods, does it?’  
 [...] The point is, Pyrrhus doesn’t want him buried and what Pyrrhus says goes.’  
 Amina: ‘There’s a higher power than Pyrrhus.’  
 Briseis: ‘Yes,’ I said, deliberately misunderstanding. ‘Agamemnon. Do you think he cares whether Priam’s buried or not?’  
 Amina: ‘I care.’  
 Briseis: ‘You’re a girl, Amina. You can’t fight kings.’  
 Amina: ‘I don’t want to fight anybody. And anyway, I wouldn’t be – I’d just be doing what women have always done.’ [...] <sup>23</sup>  
 Briseis: ‘Look, Amina, if you’re going to survive, you’ve got to start living in the real world. Troy’s gone. In this compound, whatever Pyrrhus wants, Pyrrhus gets.’ (*The Women of Troy*, 29-30)

Assinale-se que Amina, ao chocar com o realismo de Briseida, não a interpela agressivamente nem a “cancela” como Antígona faz de imediato com a sua irmã, mas começa a notar-se o orgulho desdenhoso e inflexível da jovem, que sobressairá em diálogos subsequentes. Briseida, para quem a situação é muito dolorosa pelo afeto que sente por Príamo e por reviver a memória traumatizante dos cadáveres insepultos dos seus irmãos<sup>24</sup> – experiências que Amina desconhece –, sente-se covarde, mas a realidade impõe-se. Tenta por isso dialogar com ela, tarefa difícil pelo temperamento esquivo e reservado de Amina e pelo ruído do vento ciclónico.

Alguns dias depois, o cadáver de Príamo aparece coberto de terra e uma pá, vinho e pão deixados no local apontam para um ritual interrompido. Pirro está furioso e Amina desaparecida. Corajosamente, Automedonte assinala que, mesmo entre os gregos, havia pessoas com “strong religious objections to leaving the dead unburied, to denying them their rite of passage to the other world”, afirmando: “Everybody deserves a proper burial.”, o que Pirro, na linha de Creonte, não acha aplicável aos “enemy fighters”: “My father didn’t bury Hector.” (*The Women of Troy*, 126). Na mente de todos os Mirmidões – e restantes gregos, se consultados –, a resposta à questão “Who would have dare?” só admite um homem Troiano – o

<sup>23</sup> Briseida concorda: as mulheres são as guardiãs do nascimento e da morte – “We are the gatekeepers.” (*The Women of Troy*, 30).

<sup>24</sup> Em *The Silence of the Girls* a questão é repetidamente abordada e a crença de que os seus irmãos insepultos vagueariam no oceano leva-a a procurar consolo junto das águas, em convergência com Aquiles, que busca Tétis.

que irrita Briseida, pois de novo passa em silêncio, e assim nega, os sentimentos, valores e ações das mulheres.

No contexto de um emotivo regresso aos hortos de Troia, Briseida interroga Amina, que reage com uma hostilidade evocativa do Segundo Episódio de *Antígona*, expondo a sua dificuldade em compreender a condição das cativas:

- Briseis: Well, [...] was it you?  
 Amina: Why do you want to know? Wouldn't it be better if you wouldn't?  
 Briseis: [...] The thing is, he's not going to suspect the women. At the moment, he's thinking about Calchas – you know, the priest? – or Helenus, because they're the only Trojans in the camp.  
 Amina: I'm a Trojan.  
 Briseis: (That stung) So am I.  
 Amina: Yes, but it's different for you, isn't it? (Her gaze slid to my belly). You've made your choice.  
 Briseis: A choice? What choice do you think I had? [...] Look, I'm trying to help. If you keep a low profile and don't do anything silly, there's every chance it'll blow over. We can get through this.  
 Amina: We?  
 Briseis: Yes! We. [...] You know he's had the body dug up again? [...]  
 Amina: He tells lies.  
 Briseis: Who does?  
 Amina: Pyrrhus. He told Andromache Priam died painlessly – he said it was quick – and it's just not true. You wouldn't kill a pig the way he killed Priam. And the awful thing is, Hecuba saw it. [...]  
 Briseis: He'll kill anybody who tries to bury Priam again.  
 Amina: I know. (*The Women of Troy*, 137-138)

No final da conversa, apanham fruta e Amina, ao contrário da inflexível Antígona, mostra-se feliz a atirar cerejas a Briseida – “We were so nearly friends.” (*The Women of Troy* 139) –, porém, no dia seguinte, ela volta a desaparecer. Seguindo de rastros na direção do mau cheiro, para não ser vista pelos guardas, Briseida encontra Amina a escavar com as mãos. Ela “hissed, ‘Go away’”, mas a vista da mão de Príamo apossou-se de Briseida:

Without ever making a conscious decision, I found myself scrabbling in the sandy soil, exactly as Amina had been doing. We didn't look at each other – we didn't speak – but two of us working together got the job done fast. (*The Women of Troy*, 154)

A insistência de Amina em cumprir escrupulosamente o ritual religioso faz com que sejam surpreendidas, quando Briseide já a arrastava, pelo desordeiro grupo de amigos de Pirro, em visita desde a sua ilha natal, que não tinham a reverência dos Mirmidões pela futura mãe do filho de Aquiles.

A cena do interrogatório reflete o diferente estatuto das duas mulheres: o marido de Briseida é chamado e tenta tomar conta do assunto; Amina é agredida várias vezes por Pirro que, como Alcimo, continua incapaz de aceitar que se trate de uma iniciativa apenas feminina. À semelhança de Antígona, a jovem invoca as leis divinas como justificação da sua desobediência às ordens caprichosas de Pirro:

Amina: I buried my king. I don't have to explain that” [...]

Pyrrhus: You knew I said the body wasn't to be buried?

Amina: Yes, I knew. Only you can't do that – you can't just overrule the laws of god. Nobody can – I don't care how powerful they are. (*The Women of Troy*, 159)

Em seguida, como Antígona em relação a Ismena, embora aqui sem qualquer fundamento, Amina procura excluir Briseida e assumir para si toda a responsabilidade, mas é logo contraditada:

Amina: She didn't do anything.

Pyrrhus: The guards caught them at it. *Both* of them.

Amina: Yes, but she wasn't burying him – she was just trying to stop me.

[...]

Briseida: That's not true. I did help bury him.

Amina: You did not.

Briseida, de novo dominada por um impulso que a obriga a dizer a verdade, levando-a a mostrar as mãos sujas, percebe então o orgulho de Amina:

At that moment, I glimpsed the full extent of her pride. There she stood, chalk-white, Pyrrhus' fingermarks red on her cheek, glittering with pride. She wasn't trying to save me; she wanted them to believe she'd acted alone. Perhaps by now she'd managed to convince herself. (*The Women of Troy*, 159-160)

Enquanto um assustado e zangado Alcimo tenta tirar Briseida da situação, Pirro continua incrédulo, e Amina persiste na reivindicação exclusiva do ato:

Pyrrhus: I can't overlook this. I don't care whose wife she is.

Alcimus: I didn't know.

Amina: She didn't help [...]. She was just trying to drag me back to the hut.

Alcimus: I'll deal with my wife,

Pyrrhus: No, you won't [...] They were in it together. You only got to look at her hands. [...] There's got to be somebody else behind it – can't be just women."

Amina: I keep telling you – there was nobody else. (*The Women of Troy*, 160)

E Briseida conclui. "Suddenly, I realized she actually *wanted* to die. And that she very probably would die – and me with her." (*Ibidem*).

Álcimo sugere que sejam presas em duas cabanas separadas e protesta contra a brutalidade com que o soldado arrasta Amina. Nesse momento, evocando a situação do guarda loquaz de *Antígona*, soldados em tumulto empurram um jovem trabalhador dos estábulos para ele mostrar a Pirro mais uma prova da premeditação de Amina: o anel de Príamo, dado por ele a Andrômaca, e que fora colocado no cadáver:

Pyrrhus: I gave it to Andromache.

Amina: And I stole it. [...] She was having a bath and she took it off and ... and I stole it. She was devastated, searched everywhere – she more or less had us ripping the floorboards up.

Alcimus: Why?

Amina: Why did I steal it? To pay the ferryman. (*The Women of Troy*, 161-162)

Abriu-se uma nova linha de desconfiança para Pirro, que de imediato manda buscar Andrómaca. A sua crescente ira leva-o a agredir de novo Amina, que nem assim deixa de interrompê-lo:

Pyrrhus: Did you give her this?

Amina: I stole it!

Andromache: I don't know what happened. I had it in the morning and in the evening, it was gone. *Sorry*. [...] I'm sorry, I'm so sorry. [...]

Amina: She didn't give me the ring. I stole it. [...] Neither of them helped. I did it – and don't regret it for a minute. (*The Women of Troy*, 162).

A coragem da jovem impressiona os guardas:

She turned away from him then and, of her own accord, walked to the door, while the guards followed along behind her, transformed into what looked more like a royal escort. (*The Women of Troy*, 163).<sup>25</sup>

Briseida é conduzida muito delicadamente por um Mirmidão e por Alcimo para um anexo cheio de armas de heróis mortos, que a assombram durante a noite. No dia seguinte, furioso mas contido, ele vai buscá-la para mais um interrogatório, desta vez nos seus aposentos e na presença de Automedonte.

Briseida irrita-se com a atitude machista de ambos, por não aceitarem que era normal qualquer troiano, homem ou mulher, pensar que Príamo merecia sepultura; mas a discussão traz à liça o conflito de lealdades em que as circunstâncias a tinham colocado:

Alcimus: Any Trojan *fighter*.

Briseis: Do you think women have no views? No loyalties?

Alcimus: A woman's loyalty is to her husband. [...]

Briseis: Look, I was trying to save Amina. But you know what? You're absolutely right, I buried Priam. Because I respected him. Because it was shameful to leave him lying there. You both met him – when he came to see Achilles you met him. You know what happened that night. Achilles made him welcome, he gave him food, he gave him a bed, he treated him with respect – he even gave him his own knife to eat with. Do you think *he'd* wanted this? [...] you *know* Achilles would have wanted Priam buried.

Alcimus: Your first duty is to me. (He took a deep breath.) Just as mine is to you. [...]

Briseis: No, Alcimus, we both know your first duty is to *this* [o bebé de Aquiles].

Alcimus: Shouldn't that be your first duty as well? (*The Women of Troy*, 170-171)

Enquanto Briseida se sente envergonhada com as suas próprias dúvidas e ambivalência, Automedonte intervém, mostrando que há uma solução para o processo, dada a obstinação de Amina em reclamar responsabilidade exclusiva. Briseida preocupa-se com o que pode acontecer à jovem, mas eles não se incomodam: "It's nobody's business what he does with her. She's his slave.", diz Alcimo,

<sup>25</sup> Esta cena lembra o comportamento e tratamento de Políxena em *Hécuba* de Eurípides, evocado em *The Women of Troy* por Calcas, que diz a Hécuba, "Do you know the men put flowers on her grave?" (105).

que apesar de bondoso, estava formatado pelas normas vigentes (*The Women of Troy*, 172). Depois de Álcimo sair, Automedonte avisa-a que escapara por causa da gravidez, o que não sucederia noutra situação. Desagradada, ela riposta que quem mencionou a gravidez a Pirro fora Álcimo, mas não chega a recordar-lhe que fora precisamente a gravidez o motivo de inúmeros assassinatos de troianas: “What happened in Troy had already become a sinkhole of silence.” (*The Women of Troy*, 173).

Sempre desconfiado, Pirro, antes de confrontar Amina no isolamento da prisão, visita cortesmente Briseida para indagar sobre o envolvimento de Andrômaca. Pouco depois, às escondidas, Briseida vai apoiar Amina e tentar convencê-la a pedir misericórdia (*The Women of Troy*, 181-182). Nesta conversa sem paralelo em *Antígona*, onde a filha de Édipo é deixada sozinha e Ismena não volta a encontrá-la, a hostilidade é substituída por uma compreensão afetuosa pelas circunstâncias e opções de Briseida e Andrômaca. Longe do desespero de *Antígona*, Amina está em paz com a sua decisão de morrer e consegue confessar a sua verdadeira motivação: não se sentia capaz de suportar a indignidade de ser violada por Pirro, o brutal assassino dos indefesos Príamo e Políxena:

Amina: Go back to your husband, Briseis. Live. Be happy. I won't be able to bear if you die.

Briseis: Ah, come on, you don't even like me! [...] Why do you want to die?

Amina: I don't! That's a stupid thing to say... [...] Because I can't bear the thought of him touching me. [...] People are made differently, Briseis. Andromache can bear that. I don't know how, but she can. I know I couldn't. (*The Women of Troy*, 182)

Não haveria, porém, misericórdia para ela: Pirro está consciente de que em Troia se tornara famoso por matar velhos, donzelas e crianças, mas tinha ainda assim garantido um prestígio que não suportava perder, e pensa que Amina, como escrava que é, tem de ser um exemplo. Ao interrogá-la de novo, agora nas trevas da arrecadação, ele ilumina o rosto pouco atrativo da jovem, cujo nome tem dificuldade em recordar, tentando descobrir se Andrômaca ou outras raparigas sabiam, pois “this is what matters. He can't bear the idea of people conspiring behind his back.” (*The Women of Troy*, 189). Cada vez mais nervoso com as sombras, o vento e as desconfianças, a atitude desafiante dela surpreende-o, mas também desperta a memória de a ter visto antes: ela assistira à morte de Príamo e “She'd seen it all: his desperation, his clumsiness, his repeated, cack-binded attempts to dispatch an old man who should've been as easily killed as a rabbit.” (*The Women of Troy*, 191). Por isso, pergunta:

Pyrrhus: Did you hear what he said?

Amina: (She smiles – actually smiles) Of course. He said: “Achilles' son? You? You're nothing like him”. (*Ibidem*)

Imediatamente, ele mata-a e, como um assassino passional ou psicopata, “He wants her to see his face; he wants his face to be the last thing she ever sees. [...] “She can't hurt me now.” (*The Women of Troy*, 192).

## Deuses à imagem e semelhança dos humanos

Devido ao seu estatuto de escrava, a morte de Amina e o destino do seu corpo passaram completamente despercebidos, tal como as possíveis consequências de o cadáver de Príamo continuar insepulto. Por outro lado, as causas das estranhas condições meteorológicas, que perturbavam o desprezado vidente Calcas<sup>26</sup>, também não tinham sido consideradas por Agamémnon, absorvido pelos seus problemas de consciência e pela súbita paixão por Cassandra<sup>27</sup>.

Então, o adivinho decide agir. Dando mais uma prova da desvalorização da mulher vigente na sociedade, ele está convencido de que, mais do que o sacrilégio de Ájax, o Menor, que violara Cassandra num templo, a exposição do cadáver de Príamo estava na origem da fúria divina, patenteada pelos fenómenos meteorológicos. Por isso, Calcas tenta descobrir o que se passou entre Aquiles e o velho rei quando este foi tentar resgatar o corpo de Heitor. Os relatos de Briseida – que testemunhou tudo nos aposentos de Aquiles – e de Cassandra – a quem Príamo revelou as conversas com o Eácida – convencem-no de que se estabelecera entre os dois uma relação de hospitalidade, inquebrável e vinculadora também para Pirro.

Alertado pelo adivinho, a quem promete segurança, Agamémnon, que detestava Pirro, convoca uma assembleia geral dos exércitos. É através do ponto de vista de Briseida que a espetacular sessão, que reedita a que a abre a *Iliada*, é relatada.

O discurso introdutório do majestoso rei é incisivo e credibiliza a mensagem de Calcas. Este debita um discurso cuidadosamente estruturado por forma a alicerçar a perigosa acusação que vai fazer e pôr do seu lado a assembleia: elenca os vários sinais do esquecimento do respeito devido aos deuses, das estátuas abandonadas – mesmo a que representava Zeus à imagem de Agamémnon –, às violações, saques e incêndios em templos. Neste âmbito, contudo, bastará restaurar tudo e purificar todos com os sacrifícios normais, o que deixa o menor dos Ájax aliviado e consagra a impunidade de crimes aviltantes contra a mulher. Depois, disserta sobre a importância dos deveres de hospitalidade, consagrados pelo próprio Zeus e, perante a perplexidade da assembleia que, à exceção de Briseida e Cassandra, não consegue antecipar o seu propósito, aborda a relação de Aquiles com Príamo:

King Priam came to Achilles by night, alone, and was received by him with every mark of courtesy and respect. When Priam left the camp, with Hector's body in his cart, Achilles saw him to the gate, fully armed, and prepared to defend him even against his fellow Greeks. There is no possible doubt that the bond of guest-friendship had been forged between them. That bond descended to Achilles' son, Lord Pyrrhus, who killed Priam on the altar of Zeus in Troy. He killed his father's guest-friend on the altar of Zeus, the god who gave mankind the laws of hospitality.

<sup>26</sup> Numa curiosa inovação, Pat Barker apresenta-o como um troiano que abandonara a cidade e passara a servir os Gregos, depois de ter sido apanhado em posição moralmente comprometedora que demonstrava a sua identidade homossexual.

<sup>27</sup> Agamémnon é concebido como alguém muito poderoso e temível, mas assoberbado pela situação, nomeadamente a impossibilidade de embarcar e o conflito com Menelau (por causa de Helena), que pode desembocar em guerra. Em *The Voyage Home* percebe-se que o sacrifício de Ifigénia nunca deixara de o atormentar.



Could there be any greater insult to the god than that? My friends, it's Zeus himself, the father of gods and men, who keeps us imprisoned on this beach. (*The Women of Troy*, 256-257)

Pirro está estupefacto – “bewildered” – e Automedonte começa a preparar o controlo de danos. Calcas conclui, impondo penas compensatórias arrasadoras para Pirro:

Now you may say Lord Pyrrhus didn't know of the bond between his father and Priam, and that may well be true, but an offence committed in ignorance is still an offence. So now I come to the punishment that Zeus demands. Priam must be buried with all the honours due to a king, but before the pyre is lit Lord Pyrrhus must sacrifice his black stallion, one of the team he was driving when he won the chariot race. (*The Women of Troy*, 257)

Enfurecido, o jovem Eácida, que acima de todos os seres vivos ama os seus cavalos<sup>28</sup>, desembainha a espada como fizera o seu pai na assembleia do primeiro livro da *Iliada*, e atira-se contra Calcas – “NO! No – you stinking heap of dogshit. I'll see you in hell first.” (*The Women of Troy*: 257) –, mas acaba controlado e desarmado pelos seus próprios homens, que o conduzem ignominiosamente para o acampamento.

Cassandra admite então a Briseida que as profecias eram dela e faz um reenquadramento da maldição de Apolo em termos de género: “They've only ever been believed when I could get a man to deliver them.” (*The Women of Troy*, 259).

Já calmo, Pirro, depois de confirmar com Briseida, a conselho de Alcimo, as palavras do pai ao rei de Troia, tenta perceber a razão de Aquiles ter mudado radicalmente o seu comportamento depois de Príamo ter dito “I do what no man before me has ever done, I kiss the hands of the man who killed my son.”; e ter aceite entregar o cadáver de Heitor, que a sua raiva insaciável profanava há vários dias: “How could a single encounter send a man spinning off on to a different path from the one he'd been pursuing, with such undeviating resolution, up till there?” (*The Women of Troy*, 266).

Contemplando no espelho o *homunculus* que é afinal a sua própria consciência, Pirro analisa as críticas violentas que outros lançariam (*The Women of Troy*, 267). Entre elas está a crueldade, de que ele se envergonha, mas que lhe traz prazer. Depois de vaguear na praia, onde encontra Heleno a tratar dos danos que as torturas de Ulisses lhe infligiram nas pernas, e de visitar o amado cavalo, a quem pede desculpa, regressa aos seus aposentos, onde o filho de Príamo o espera para lhe pedir hospitalidade. Surpreendentemente, para ultrapassar a solidão, Pirro “opens the door a little wider – and lets the future in.” (*The Women of Troy*, 274). Graças ao exemplo do pai, e a uma capacidade de introspeção inacessível a Creonte, o jovem guerreiro perdera o receio de revelar o seu lado bondoso.

<sup>28</sup> A escolha do cavalo afigura-se de imediato uma forma de vingança através do sacrifício da “only creature he seemed capable of loving. Except himself. And I wasn't even sure about the exception.” (*The Women of Troy*, 259).

O funeral de Príamo acabou por conseguir satisfazer quase todos: a solenidade respeitosa permitiu a Hécuba expressar o seu luto; Pirro encontrou – decerto com a ajuda do engenhoso Automedonte – forma de não sacrificar o seu amado cavalo, substituindo-o pelo corte do seu cabelo, como seu pai fizera na pira de Pátroclo na *Iliada*. Com efeito, os Mirmidões e ele próprio apresentaram-se armados, ao contrário dos restantes contingentes, e ninguém teve coragem de se opor. A chuva torrencial subsequente ao funeral ainda assustou, mas o tempo mudou no dia seguinte e todos se apressaram a embarcar, evidenciando que afinal o sacrifício do cavalo era uma exigência humana e não divina.

Apesar do sofrimento, Briseida encontra também motivação para se reinventar no futuro através dos sinais dados pelo Cosmos. Ao longo de *The Silence of the Girls* e *The Women of Troy*, a sua fé e confiança nos deuses declinou devido à indiferença deles face ao terrível sofrimento de tantas vítimas frágeis e inocentes. Se no primeiro volume da trilogia Briseida se associa à eficiente invocação do castigo de Apolo feita por Crises, pai de Criseida, e sofre com a impossibilidade de sepultar os irmãos, cujas almas desprovidas de descanso eterno ela procura ver no horizonte marinho, em *The Women of Troy* o seu ceticismo transparece constantemente. Por isso, em vez de buscar conforto nos deuses, ela procura sinais das forças do Cosmos e fica profundamente impressionada por cenas como a da águia que consegue dominar um enorme peixe – enquanto Calcas procurava uma explicação mirífica –, e sobretudo com a autorregeneração de uma estrela do mar, sobrevivente entre as inúmeras criaturas marinhas que a fúria do mar lançava, mortas e destruídas, todos os dias na praia.

*Mutatis mutandis*, nomeadamente o alargamento dos episódios e reflexões decorrente da extensão do romance, em contraste com a concentração do teatro, parece evidente que Pat Barker, em *The Women of Troy*, se inspirou na tragédia *Antígona* de Sófocles, e lhe deu novo sentido. A sua Antígona-Amina é colocada num contexto bem mais ameaçador para a sua integridade física e moral do que a Tebas dos Labdácidas: é uma cativa sem pergaminhos ou beleza que a destaquem, à mercê de inimigos enraivecidos por uma longa guerra, e por isso colocada perante a quase inevitabilidade da violência sexual e aniquilação física. Mais do que os imperativos religiosos, patrióticos e afetivos, Amina é, na sua persistência em sepultar o seu velho rei, movida sobretudo pela sua recusa absoluta em suportar a suprema perda da sua liberdade pessoal que supõe a violação. Provocar insistentemente a “red mist” de Pirro, que ela testemunhara no confronto com Príamo, até levá-lo a matá-la é assim uma forma de suicídio. Neste sentido, ela representa uma opção de resistência, se bem que autodestrutiva, das vítimas do “genocidal rape” que continua a ocorrer nas guerras, seja a Bósnia de finais do século XX, seja noutros teatros de guerra, por vezes esquecidos<sup>29</sup>. Por outro lado,

<sup>29</sup> Acerca da persistência de uma certa legitimação da violação no contexto do próprio treino militar, veja-se a análise de Madeline Morris ao caso do exército americano in Morris, Madeline (1996). *By Force of Arms: Rape, War, and Military Culture*. *Duke Law Journal*, Vol. 45, No. 4 (February 1996), 652-781. Para uma síntese das explicações do fenómeno, cfr. Gottschall, Jonathan (2004). *Explaining Wartime Rape*. *The Journal of Sex Research*, Vol. 41, No. 2 (May, 2004), 129-136.

a teimosia de Amina coloca-a na linha do “heroic temper” característico das personagens sofocleas (Knox, 1964).

Pirro, também um adolescente, cuja insegurança e ignorância são acompanhadas por um corpo formidável, representa, à sua maneira, o impacto da cultura da violência, justificada por falsos heroísmos, num ciclo que afinal pode ser quebrado como Aquiles mostrara. Ao aceitar os princípios da hospitalidade, Pirro abre um horizonte de esperança, paralelo à sua recusa em sacrificar o seu cavalo favorito ao capricho vingativo de Calcas. O mistério que rodeia os deuses – que ora parecem ouvir, como sucede com os apelos do pai de Criseida em *The Silence of the Girls*, ora mantém um silêncio ensurdecador perante a crueldade infinita dos humanos, permite aproveitamentos políticos, mas também momentos de partilha e consolo, como os rituais do funeral de Príamo demonstram. Seguindo o ponto de vista contemporâneo, Pat Barker procura sobretudo analisar o indivíduo e as vulnerabilidades que subjazem à sua atuação e condicionam a aceitação ou recusa de leis, princípios ou valores.

*The Women of Troy* e os restantes volumes da trilogia troiana de Pat Barker evidenciam como a vitalidade e utilidade milenares do legado da Antiguidade Clássica em geral, e dos Poemas Homéricos em particular<sup>30</sup>, continuam indiscutíveis, renovadas pelas perspetivas de cada nova geração. Ao introduzir o motivo de Antígona, a autora não apenas enriqueceu a sua abordagem ao ciclo troiano, como acrescentou mais uma camada de sentido ao “frutífero diálogo con la Antigüedad” à volta do conflito encenado por Sófocles (Bañuls & Crespo, 2008, 601-602).

## Referências bibliográficas

- Armitstead, C. (2019). Pat Barker: ‘You could argue that time’s up: we’re at the end of patriarchy’. *The Guardian*, 04/01/2019.
- Barker, P. (2018). *The Silence of the Girls*. London: Penguin Books Random House UK.
- Barker, P. (2021). Pat Barker on *The Silence of the Girls*: ‘The Iliad is myth – the rules for writing historical fiction don’t apply’. *The Guardian*, 07/08/2021.
- Barker, P. (2021). *The Women of Troy*. London: Penguin Books Random House UK.
- Barker, P. (2024). *The Voyage Home*. London: Penguin Books Random House UK.
- Bañuls, J. V., & Crespo, P. (2008). *Antígona(s): mito y personaje. Un recorrido desde los orígenes*. Bari: Levante Editori.

<sup>30</sup> A título de exemplo, a própria Pat Barker refletiu sobre o “growing subgenre” de obras que reescrevem mitos gregos no decurso de uma entrevista ao jornal *The Guardian* (Armitstead, 2019). “Pat Barker is sitting in a Durham pub, making a back-of-an-envelope list of all the myth-related books that have been published in the last couple of years. There are 11 so far ranging across fiction and non-fiction and she is particularly taken with an *Odyssey*-based memoir by Daniel Mendelsohn [*An Odyssey: A Father, a Son, and an Epic*, 2017], which points out that, for all its derring-do, the Homeric epic revolves around a bed (the one to which Odysseus returns and Penelope has kept warm, accepting him back as her husband only when he recognises it as “a living tree”).” A variada produção académica e literária de Daniel Mendelsohn exemplifica as múltiplas realizações impulsionadas pela literatura da Antiguidade Clássica, ainda mais alargadas por figuras ligadas às artes cénicas como Natalie Louise Haynes. Assinalem-se também a recentes publicações do ator e escritor britânico Stephen Fry no âmbito do ciclo troiano.

- Crowley, J. (2014). Beyond the universal soldier: Combat trauma in classical antiquity. In P. Meineck & D. Konstan (Eds.), *Combat Trauma and the Ancient Greeks* (pp. 105-130). New York: Palgrave Macmillan.
- Gottschall, J. (2004). Explaining Wartime Rape. *The Journal of Sex Research*, 41(2), 129-136.
- Homero (2005). *Ilíada* (tradução de Frederico Lourenço). Lisboa: Cotovia.
- Hughes-Hallett, L. (2021). The Women of Troy by Pat Barker review – bleak and impressive. *The Guardian*, 20/08/2021.
- Jaggi, M. (2003). Dispatches from the front. *The Guardian*, 15/08/2003.
- Knox, B. M. W. (1964). *Heroic Temper. Studies in Sophoclean Tragedy*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Monsacré, H. (2018). *The Tears of Achilles* (Trans. Nicholas J. Sneed. Introduction by Richard P. Martin). Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Morris, M. (1996). By Force of Arms: Rape, War, and Military Culture. *Duke Law Journal*, 45(4), 652-781.
- Roth, Ph. (2000). *The Human Stain: A Novel*. New York: Harper Collins.
- Salzman, T. A. (1998). Rape Camps as a Means of Ethnic Cleansing: Religious, Cultural, and Ethical Responses to Rape Victims in the Former Yugoslavia. *Human Rights Quarterly*, 20(2), 348-378.
- Shay, J. (1994). *Achilles in Vietnam: Combat Trauma and the Undoing of Character*. New York: Scribner.
- Sophocles (1987). *Antigone* (edited with translation and notes by Andrew Brown). Warminster: Aris & Phillips.
- Sófocles (2003). *Tragédias* (pref. Maria do Céu Fialho, trad. Maria Helena da Rocha Pereira, José Ribeiro Ferreira, Maria do Céu Fialho). Coimbra: Minerva.
- Steiner, G. (1995). *Antígonas: a persistência da lenda de Antígona na literatura, arte e pensamento ocidentais* (trad. Miguel Serras Pereira). Lisboa: Relógio d'Água.

## Resumo

Poucas figuras da mitologia grega despertaram ao longo dos tempos, e em particular na modernidade, um fascínio tão profundo e criativo como Antígona, vista como uma heroína da resistência à opressão na sequência do texto fundacional de Sófocles. Em paralelo, os mitos à volta da Guerra de Troia constituem um dos alicerces mais vivos do imaginário ocidental, também objeto de constante análise e reescrita.

No romance *The Women of Troy* (2021), o segundo da sua recente trilogia troiana, a escritora inglesa Pat Barker transplantou para o pós-queda de Troia o conflito resultante da proibição de cumprir os rituais devidos aos mortos. Neste caso, é Príamo quem toma o lugar de Polínicos, e Amina, uma jovem troiana frágil, mas obstinada, quem assume o papel de Antígona. A desencadear os eventos está um Creonte inesperado: o ainda adolescente Pirro, fisicamente imponente e propenso à violência, marcado pela desconsideração com que é olhado em simultâneo por gregos e troianos e pela aura inatingível do pai. É precisamente a comparação negativa com Aquiles sugerida por Príamo que leva Pirro a matá-lo, de forma excruciante, cena essa testemunhada pela então desconhecida Amina. A humilhação que supõe para Pirro a existência dessa testemunha leva-o a matá-la depois de ter sido surpreendida a fazer uma segunda tentativa de sepultar Príamo, longamente exposto às intempéries como Polínicos e Heitor.

No constante processo de interação e desconstrução dos clássicos, assume papel central Briseida, a jovem rainha tornada escrava de Aquiles depois da tomada da sua cidade natal. Grávida do herói morto, ela fora casada pelo Eácida, pouco antes da sua morte anunciada, com um dos seus lugares-tenentes, para proteção futura. Briseida, que continua a desempenhar tarefas caseiras comuns às outras prisioneiras dos senhores gregos, comporta-se como uma protetora compassiva e solidária das escravas troianas – e até do horrendo Tersites –, e acaba por assumir o papel de uma Ismena prudente, mas também dominada pela afeição a Príamo. Grande parte da narrativa é apresentada com base na sua perspectiva, o que permite uma análise constante da condição subalterna e precária das mulheres em geral, e sobretudo das cativas de guerra, silenciadas e vítimas de abusos terríveis, vistos como parte da guerra. Na base da insistência

de Amina em desafiar as ordens de Pirro está precisamente a recusa em submeter-se a essa violência e o propósito de manter a sua dignidade intacta.

É objetivo deste texto explorar a forma como *The Women of Troy* utiliza e desconstrói os ciclos tebano e troiano, sublinhando a enorme atualidade das personagens e dos episódios por elas vivenciados.

## Abstract

Few figures from Greek mythology have aroused such a profound and creative fascination over time, and particularly in modern times, as Antigone, seen as a heroine of resistance to oppression following Sophocles' founding play. At the same time, the myths surrounding the Trojan War constitute one of the most productive foundations of the Western imagination, also the object of constant analysis and rewriting.

In the novel *The Women of Troy* (2021), the second in her recent Trojan trilogy, the English writer Pat Barker transplanted to the post-fall of Troy the conflict resulting from the prohibition of performing the rituals due to the dead. In this case, it is Priam who takes the place of Polynices, and Amina, a fragile but stubborn young Trojan girl, who takes the role of Antigone. The trigger for the events is an unexpected Creon: the still-teenaged Pyrrhus, physically imposing and prone to violence, marked by the disregard with which he is viewed simultaneously by Greeks and Trojans, and by the unattainable aura of his father. It is precisely the negative comparison with Achilles suggested by Priam that leads Pyrrhus to kill him, in an excruciating manner, a scene witnessed by the then unknown Amina. The humiliation that the existence of this witness entails for Pyrrhus leads him to kill her after being caught making a second attempt to bury Priam, who had been exposed to the elements for a long time like Polynices and Hector. In the constant process of interaction and deconstruction of the classics, Briseis, the young queen who became Achilles' slave after the capture of her home city, plays a central role. Pregnant by the dead hero, she had been married by him, shortly before his announced death, to one of his lieutenants, for future protection. Briseis, who continues to perform household chores common to the other prisoners of the Greek masters, behaves as a compassionate and supportive protector of the Trojan slaves – and even of the hideous Thersites – and ends up assuming the role of a prudent Ismene, but is also overwhelmed by her affection for Priam. Much of the narrative is presented from her perspective, which allows for a constant analysis of the subordinate and precarious condition of women in general, and especially of war captives, who are silenced and victims of a terrible abuse, seen as part of war. Underneath Amina's insistence on defying Pyrrhus' orders is precisely her refusal to submit to this violence and her purpose of maintaining her dignity intact.

The aim of this text is to explore the way *The Women of Troy* uses and deconstructs the Theban and Trojan cycles, highlighting the enormous relevance of the characters and the episodes they experience.



## The dramatization of a collective guilt: Aris Alexandrou's *Antigone* and the Greek Civil War as a trauma

A dramatização de uma culpa coletiva: *Antígona* de Aris Alexandrou e a Guerra Civil Grega como trauma

Philippos Karaferias<sup>1</sup>

fios@windowslive.com

ORCID: 0000-0002-3723-8085

**Keywords:** Aris Alexandrou, Antigone, Greek Civil War, exile, historical trauma, reception of ancient myths.

**Palavras-chave:** Aris Alexandrou, Antígona, Guerra Civil Grega, exílio, trauma histórico, recepção de mitos antigos.

### Introduction

The Nazi occupation of Greece during World War II and the subsequent Greek Civil War left deep and lasting scars on the Greek psyche, forming a collective trauma that still resonates today. From 1941 to 1944, Greece endured severe hardships under Nazi rule, including widespread famine, brutal reprisals, and the decimation of entire villages. This period of extreme suffering was compounded by the internal strife that followed, as the nation plunged into a civil war between communist and anti-communist factions from 1946 to 1949. The Greek Civil War accentuated divisions within Greek society, leading to further violence, displacement, and loss. This ideological struggle was not only a confrontation between left and right but also revealed tensions within leftist thought itself, particularly between the organized structure of communist parties and the more philosophical, Marxist traditions of ethical resistance and class critique. This double blow of foreign occupation followed by civil conflict

<sup>1</sup> Philippos Karaferias holds a Ph.D. in Classics from the University of Grenoble-Alpes in France, specializing in ancient Greek tragedy and its reception in Greece during the 20th and 21st centuries. His research interests also encompass issues related to the translation of ancient drama in Greece and the didactics of ancient languages.

created a pervasive sense of vulnerability and mistrust, deeply affecting Greek cultural identity and social cohesion.

While historical trauma is a dominant theme in Alexandrou's *Antigone*, an equally crucial but less discussed aspect is collective guilt. The Greek Civil War did not simply divide the nation into victors and vanquished; it created a landscape of shared moral responsibility, where acts of violence, ideological purges, and betrayals blurred the line between perpetrators and victims. Collective guilt, however, is not only an emotional burden but also a structuring force in national identity formation. As LaCapra argues, collective trauma produces an unresolved ethical dilemma: nations struggle to balance historical accountability with the psychological need to repress painful memories<sup>2</sup>. Alexandrou's play reflects LaCapra's concept of collective trauma, where nations shift between victimhood and complicity. Instead of offering redemption, it exposes the impossibility of moral absolution, forcing audiences to see how ideological commitments obscure ethical responsibility. According to LaCapra, historical trauma can also manifest in two ways: through "working through" (a reflective, reconciliatory process) or "acting out" (a compulsive repetition of unresolved pain). Alexandrou's play exemplifies this dilemma, portraying characters who oscillate between victimhood and complicity, demonstrating how Greek society struggles with collective guilt. The play's shifting portrayal of victimhood and complicity mirrors a society where political ideologies not only divided people but also trapped them in cycles of repression and retribution. Thus, Alexandrou's adaptation of *Antigone* engages with this theme by depicting characters who oscillate between oppressor and oppressed, forcing the audience to confront not only the cost of war but also the unsettling question of who bears responsibility for its atrocities. The memories of these turbulent times continue to shape the national consciousness, influencing Greek politics, social dynamics, and the collective memory of resilience and tragedy<sup>3</sup>.

Let us now move to the year 1951 and to an uninhabited Greek island called Ai Stratis, located in the middle of the Aegean Sea. It is within this setting, that the writer Aris Alexandrou exiled on account of his communist ideology creates his own adaptation of *Antigone*<sup>4</sup>. His work is divided into two parts, each of which presents a separate Antigone set in different historical contexts for Greece, the German occupation and the Civil War. Within this narrative context, with refe-

<sup>2</sup> LaCapra discusses how trauma is not about loss but also about responsibility, particularly in post-conflict societies where historical injustices remain unresolved. See LaCapra, 2014, pp. 43-45.

<sup>3</sup> For more historical information about the Greek Civil War see Μαργαρίτης (2001) and Βόγλης (2014).

<sup>4</sup> The participation of ancient drama in a very difficult historical situation for Greece, such as the Greek Civil War, is a new, particularly interesting field for the reception of ancient tragedy in the twentieth century. Several recent studies, referring to historical events and individual issues, return to the subject of theatrical production in the islands of exile. Studies, such as the book of Voglis (2002) and Hamilakis (2007) and both volumes of Μαργαρίτης (2001) covering every aspect of this war, provided the first interesting information for the present research. However, special reference should be made to the scientific study of Van Steen (2011) which in the best possible way covers the whole spectrum of the presence of ancient tragedy in the islands of martyrdom after the Greek Civil War.



rence to funerary ethics, the dilemma of heroic sacrifice in an era characterized by its anti-heroic ethos becomes a central issue with a purely political dimension. Based on Gonda Van Steen's translation of the play in English<sup>5</sup>, this article aims to underscore two central points. Firstly, it seeks to underline the prominent presence of historical trauma as a fundamental element of Greek identity through the use of the myth of Antigone in the play of Alexandrou. Secondly, through the analysis of the first and only stage representation of this *Antigone*, it attempts to demonstrate how the ancient myth also provides a powerful lens for contemporary audiences to confront Greece's traumatic past.

### An *Antigone* outgrowth of contemporary historical trauma

Attempting to establish an initial connection between the author's background and the characteristics of his *Antigone*, we can first say that Alexandrou was exposed to Marxist ideology from an early age. He participated also in the Resistance against the Nazi Occupation and later aligned with the Democratic Army during the Civil War, ultimately facing exile due to his political convictions<sup>6</sup>. Despite his divergence from orthodox communist doctrine, Alexandrou followed an individualistic path, avoiding adopting the mantle of a soldier writer, identified himself as defiant and an advocate of defiance and disobedience<sup>7</sup>. This attitude brought him into confrontations with both the Communist Party of Greece and his political partners intensifying his exile and displacement<sup>8</sup>. Raftopoulos argues that «in the case of Aris Alexandrou, a rare occurrence in literature, the work and the person coincide almost perfectly. [...] Lifting your gaze from the text to the subject nothing confuses you. A painter could perhaps create his portrait using his writings as a model; this only happens when there is an absolutely honest relationship between the work and the artist, and the purity of means prevails»<sup>9</sup>. Thus, the trauma of war, exile and betrayal are fundamental elements in the two acts of his work, which unfold independently but converge through their common theme of resistance against authority, epitomized by the forbidden burial, an emblematic act of the Sophoclean tradition.

The plot of the two acts unravels as follows: in the first act, Antigone as a member of the Resistance captures a wounded Philhellenic German soldier known as leadership Andronikos. Andronikos, who fights bravely on the side of the Greeks against Nazi forces, is unjustly executed by the group's leader, Nikodimos, who accused him of treason. Antigone buries him and faces the sentence

<sup>5</sup> For the English translation of the play see Van Steen, 2011, pp. 239-306.

<sup>6</sup> The Democratic Army of Greece (DSE) was the military arm of the Communist Party of Greece (KKE) during the Greek Civil War, which lasted from 1946 to 1949. The DSE fought against the government forces of the Kingdom of Greece, which were supported by the United Kingdom and the United States. For more information see Βόγλης, 2014, pp. 211-247.

<sup>7</sup> See Δεσποινιάδης, 2019, pp. 18-20.

<sup>8</sup> See Ραυτόπουλος, 2004, p. 192.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 17.

of execution. In the second act, Antigone assumes a role within the Democratic Army during the Civil War. General Andronikos, her lover, sends a member of the organization, Nikodimos, on a suicidal mission. Antigone, upon discovering Nikodimos' unburied corpse in a village market, wearing a mask, buries it. Uncovering a blank letter, ostensibly from Andronikos, Antigone realizes that they have been defeated and that Nikodimos' sacrifice was in vain. Antigone then reveals the truth to the other soldiers and she is executed for her act. Furthermore, between the two acts of the play, an intermezzo is inserted, performing a metatheatrical function: The intermezzo separates the two acts but also acts as a cohesive element between them. It aids the audience in transitioning from one time period to another and alleviates the emotional tension created by the events of the first act. Simultaneously, it allows us a fleeting glimpse into peaceful scenes of everyday life, which have been disrupted due to the war<sup>10</sup>. Finally, in his initial note on *Antigone*, Alexandrou writes: «Any similarity with persons who have lived, are living, or will live is entirely coincidental. Coincidental also is the dialogic form that this written work took. Therefore, any theatre company, professional or amateur, has the right to produce the entire “play” or scenes of it, without asking the permission of the author<sup>11</sup>». Raftopoulos observes that the playwright, with “monastic humility”, places the word “play” in quotation marks and renounces all intellectual property rights that would arise from its representation, thereby making it freely available to any interested party<sup>12</sup>.

Moving to the analysis of the characters, it becomes evident that within the two distinct acts, the primary dramatic personas are the two Antigones and the rebels Andronikos and Nikodimos. The semiotics inherent in their names offers insights into their character ethos. The designation of the central protagonist directly alludes to the Sophoclean tragedy, underscoring a thematic continuity, while the significance of names such as Andronikos (man who wins) and Nikodimos (popular winner) carries a nuanced connotation, evoking the archetype of victorious combatants<sup>13</sup>. Moreover, the interchange of names between the two characters across the narrative acts hints at the fluidity with which individuals, in unstable war situations, are turned from victims into executioners. The fluid moral positioning of Nikodimos and Andronikos within the two acts underscores the instability of ethical boundaries during periods of conflict. Nikodimos, who in the first act unjustly condemns Andronikos, later becomes the victim of a similarly ruthless decision in the second act. This reversal highlights the inescapability of collective guilt: those who once passed judgment and exercised authority later fall victim to the same structures of ideological rigidity. This cyclical transformation of victim into oppressor reflects Alexandrou's broader critique

<sup>10</sup> Μπάρκα, 2021, pp. 7-8.

<sup>11</sup> Van Steen, 2011, p. 239.

<sup>12</sup> Ραυτόπουλος, 2004, pp. 222-223.

<sup>13</sup> Van Steen points out that «the names of the captains Nikodimos and Andronikos are Byzantine in origin, and they imply continuity between earlier and contemporary Greek history rather than with the original myth». See Van Steen, 2011) p. 158.

of ideological purity, particularly within the leftist movements of his time. The play questions whether revolutionaries, when in power, inevitably reproduce the same authoritarian structures they once fought against—a concern that resonates with both historical and contemporary political struggles. Thus, this subtle narrative device underscores the inherent instability of conflict environments, where roles and allegiances undergo rapid transformation.

In the portrayal of the central heroine, Alexandrou presents Antigone as two distinct dramatic personas, with common moral characteristics. These Antigones engage in inter-textual dialogue with the Sophoclean heroine, forging connections through their tenacious spirit, resistance against the irrationality and brutality of authoritarian rule, and their devotion to their ideals<sup>14</sup>. In addition, Alexandrou's heroines deviate from the Sophoclean archetype in terms of their social background and ideological identity. Their actions in both acts can be understood not only as personal defiance but as an effort to redeem the moral failures of their community. In choosing to bury the condemned, they perform an act of resistance against ideological purges and politically motivated executions, mirroring the Sophoclean Antigone's challenge to state authority. However, whereas Sophocles' Antigone primarily confronts divine law against human law, Alexandrou's heroines navigate a landscape where law itself is unstable, shaped by shifting political allegiances and moral justifications. Their burial of the dead thus becomes a symbolic act of reconciliation, attempting to restore dignity in a context where ethical clarity has been lost.

Furthermore, they are simple women, who, however, have a proper education and are committed to their anti-fascist, leftist ideology, which reflects both the structured, revolutionary goals of the Greek Communist Party (KKE) and the broader ethical concerns of Marxist humanism. While the communist movement in Greece sought the establishment of a socialist state through armed struggle, Marxist humanism—drawing from early Marxist thought—emphasized individual ethical agency, social justice, and resistance to dehumanization in political action. While communism, as a political movement, shaped the Democratic Army's struggle, Alexandrou's *Antigone* is framed through a broader Marxist lens, emphasizing class struggle, ideological resistance, and the critique of authoritarian power.

Unlike orthodox communist doctrine, which often prioritized party loyalty and political pragmatism, Alexandrou's Antigones embody an individualistic defiance that aligns more closely with Marxist humanism, a branch of Marxist thought that emphasizes ethics, agency, and moral responsibility in revolutionary action<sup>15</sup>. This ideological complexity explains why Antigone does not hesitate

<sup>14</sup> «Alexandrou's two Antigones assume both the name and the burial act of the mythical Antigone (or of her other modern transformations), while certain other dramatic characters usurp the actions and sufferings of the heroes of the tragic myth "without even needing to borrow their names. [...] In the play, we will not encounter Ismene and Creon, Haemon and Eurydice, nor even a Tiresias, and there is no mention of Eteocles and Polynices» notes Pechlivanos. See Πεχλιβάνος, 2007, pp. 344-345.

<sup>15</sup> For a discussion on Marxist humanism and the emphasis on ethics, agency, and moral responsibility in revolutionary action, see Löwy, 2005) pp. 27-33.

to oppose her own comrades when she perceives moral inconsistencies. Their resistance is not just political but also deeply ethical, revealing a conflict between ideological commitment and personal conscience. This ethical conflict aligns with Marxist humanism, particularly as theorized by Bloch, who argued that utopian hope is an essential force in political resistance. Unlike rigid ideological doctrines that demand total allegiance, Bloch's vision of utopia is inherently open-ended, allowing for moral agency even in revolutionary contexts. Alexandrou's Antigones also embody this utopian impulse—not as a naïve idealist, but as a figure who resists both fascist and communist totalitarianism in pursuit of an ethical, self-determined future<sup>16</sup>. Their defiance against both fascist and leftist authoritarianism suggests an alternative revolutionary ethos—one rooted in moral self-determination rather than party dogma. Thus, they become not only a tragic heroine but also a vehicle for Alexandrou's critique of ideological dogmatism, resonating with broader existentialist traditions in 20th-century political thought.

However, the heroines maintain their humanity and compassion: in the first act, Antigone extends care to the German prisoner Andronikos, while in the second, she perceives it as her utmost duty to ensure Nikodimos receives a proper burial. Thus, while Alexandrou's play is deeply political, its Antigone is not a mere emblem of communist militancy but a figure who challenges the very structures of power, loyalty, and ideological purity within leftist movements themselves. Alexandrou's *Antigone* therefore epitomizes an entire generation of fighters, as well as the timeless tragedy of the individual fighting to maintain his dignity and ethical morality. This dynamic aligns with the broader historical reality of post-war Greece, where many individuals carried both the burden of victimhood and the weight of complicity. The Greek Civil War was not a struggle between Left and Right but a conflict that fractured families, friendships, and entire communities, forcing individuals to participate in acts they would later regret. Alexandrou's Antigone embodies the dilemmas of those caught within this ethical limbo, reflecting the tension between ideological loyalty and human empathy.

Thus, in his *Antigone*, Alexandrou adeptly transposes the thematic elements of Sophocles' original work within the socio-historical context of his era. The work constitutes a broader criticism against the timeless alienation of struggles given in the name of high ideals, as well as against any form of power that promotes the culture of ideological coercion and opposes the values of justice, companionship and solidarity. Within Alexandrou's narrative framework, the sacrificial act of Antigone lacks justification, much like the struggle of the leftists of his generation, who saw their visions shattered with the defeat of the Civil War. Furthermore, while the play conveys all the wounds inflicted on Greek society during this period and could serve as a means for the audience to reconcile with its trauma, Van Steen points out that it does not necessarily fulfill this function. She argues that «Alexandrou made an important attempt to inspire revisionism about the Greek Left, but his attempt was left unrecognized by the theatre world until 2003, when Ardittis staged the long-forgotten *Antigone*<sup>17</sup>».

<sup>16</sup> See Bloch, 1995, pp. 75-80 and 137-140.

<sup>17</sup> Van Steen (2011) p. 167.

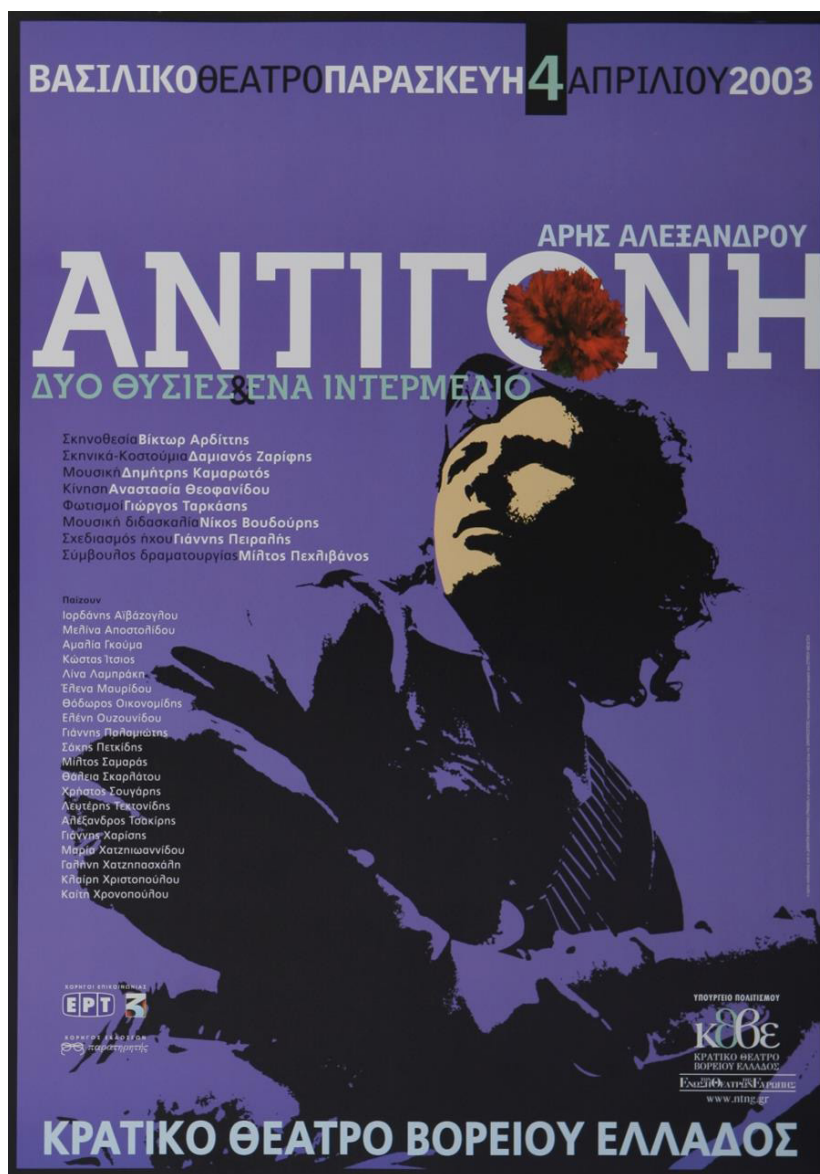


Image 1: The poster of the play *Antigone, Two Sacrifices and an Intermezzo*, ΚΘΒΕ, available in: <https://www.ntng.gr/default.aspx?lang=el-GR&page=2&production=5766&mode=18&item=7011><sup>18</sup>

<sup>18</sup> Special thanks are due to the Artistic Director of the National Theater of Northern Greece, Asterios Peltekis, and to the photographer of the performance, Konstantinos Papantoniou, who granted me the right to use the photographs for this article.

## An *Antigone* «completely original and painful»

In 2003, Victor Ardittis introduced to the stage this unique sample of an original new adaptation that we have from the Cold War displacement of the Greek leftists. By staging this production, Ardittis sought to challenge the boundaries of contemporary Greek political introspection. Having as subtitle the phrase «Two Sacrifices and an Intermezzo» Ardittis' performance imbued the narrative with a broader significance, surpassing the confines of its historical and political contexts. The staging of *Antigone* at the National Theater of Northern Greece in Thessaloniki caused significant social reactions, as the director himself noted. This controversy stemmed from the juxtaposition of the famous space of the National Theater of Northern Greece with the theme of Alexandrou's play, which delves into the complexities of the Civil War. Furthermore, the inclusion of a poster with an iconic photograph of a rebel adorned with a red carnation - a symbolic reference to Nikos Belogiannis - reinforced the provocative nature of the performance. As a leading member of the Greek Communist Party, Belogiannis and his co-defendants were accused of espionage and plotting to overthrow the government, charges rooted in the anti-communist fervor that gripped Greece following the Civil War. The trial was marked by its tense atmosphere and the significant international attention it garnered. He subsequently executed on March 30, 1952 and earned the title "the man with the carnation" because of his defiant act of holding a carnation during the trial, an act that has gone down in history<sup>19</sup>.

Moving on to a very brief analysis of the performance, we can start from the setting, which referred to the new signs of desolation and destruction caused by the Civil War in Greece. the half-ruined walls that move in each scene, in the light of day and night are also characterized by a Brechtian realism<sup>20</sup>. This influence from the Brechtian theatre is evident not only in the sets but also in the costumes and the stage directions given. Regarding the Brechtian costuming Grammatas argues that «Brecht imparts a utilitarian, functional significance to the costumes, freeing them from immediate evaluation based on the aesthetic categories of "beautiful" or "ugly". [...] Flashy colors and heavily decorated clothes are excluded, making way for neutral fabrics in earthy tones that are described more by their material qualities (lead, copper, rust) rather than by color designations (red, blue, yellow)"<sup>21</sup>.

Thus, the use of Brechtian techniques in the performance aligns with Alexandrou's own rejection of ideological rigidity. Just as Brecht's epic theatre seeks to provoke critical detachment rather than emotional immersion, Alexandrou resists simplified moral binaries. The stark, minimalist staging and utilitarian costumes mirror the play's interrogation of power structures, reinforcing its

<sup>19</sup> On the same day that Belogiannis and his comrades were executed, the poet Giannis Ritsos wrote the poem "The Man with the Carnation" at the Political Prisoners' Concentration Camp on Ai Stratis. For the translation of the poem in English see <http://yannisritsos.blogspot.com/2009/04/man-with-carnation.html>.

<sup>20</sup> See Van Steen, 2011, pp. 168-169.

<sup>21</sup> See the article of Grammatas retrieved from <https://theodoregrammatas.com/>.





Image 2: The Brechtian realism, KΘBE, available in: <https://www.ntng.gr/default.aspx?lang=el-GR&page=2&production=5766&mode=25&pg=3&item=32199>

critique of both fascist and leftist authoritarianism. Brecht's theory of the *Verfremdungseffekt* (alienation effect) aims to disrupt passive reception, compelling the audience to critically engage with the political implications of the performance<sup>22</sup>. Similarly, Alexandrou's *Antigone* challenges viewers to interrogate their own historical consciousness rather than passively absorb a tragic narrative. As Ardittis writes in his director's note «Alexandrou offers a theatre that is completely original and painful, because it brings collective traumas, hopes and denials to the stage. And he does so, not to move us with the passions of the people, but to observe these wounds, still open in contemporary society and still contested in public history, and to seek a way out<sup>23</sup>».

Finally, from the critic's point of view, the comments show that, even half a century after the work was written, public discourse in Greece was not ready to accept the political culture expressed by Alexandrou. Even though the audience warmly applauded the performance, critics identified both political and aesthetic weaknesses. This revival reignited unresolved tensions in Greek public discourse, revealing a national unease with confronting its past. The polarized reception of the play underscored a persistent discomfort with acknowledging

<sup>22</sup> This technique employs methods designed to distance the audience from emotional involvement in the play, serving as jolting reminders of the artificiality of the theatrical performance. For more information see Brecht, 1964, especially chapters 22 and 28.

<sup>23</sup> The quote comes from the director's note in the program of the play. Retrieved from <https://www.ntng.gr/default.aspx?lang=el-GR&page=2&production=5766&mode=17&item=20838>.

not only the suffering of the defeated but also the guilt of the victors. This is particularly evident in the criticism leveled against the production, with some commentators dismissing it as an unnecessary reopening of old wounds. However, such reactions reinforce the very argument that Alexandrou's work seeks to make: that Greece has yet to fully process the ethical consequences of its civil strife. The public reaction to the 2003 revival illustrates what Nora describes as *lieux de mémoire*—spaces where unresolved historical tensions resurface through cultural representation<sup>24</sup>. Moreover, the staging of *Antigone* functioned not as a revival of a forgotten text, but as a catalyst for historical reckoning, forcing contemporary Greek society to engage with a past that remains ideologically contested. The theater became an arena where audiences were confronted with their own discomfort regarding Greece's Civil War past, exposing the limits of national reconciliation. The inclusion of Nikos Belogiannis' imagery further intensified this effect, as his historical execution remains a symbolic trauma point for Greek leftists. In this sense, the play's revival did not stage a forgotten work—it reactivated a collective historical wound, forcing contemporary Greek society to acknowledge the emotional and ideological residues of civil conflict.

In a related discussion about how much the Greeks as a nation can finally endure the truth, the director mentions that «Alexandrou's *Antigone* had been absent from the stage for more than fifty years. Its revival aimed to be more than just a performance—whether more or less successful—but a gesture of broader scope that would lend itself to multiple interpretations and provoke intense discussions, transcending the specific confines of theatrical practice. In the Royal Theatre, in the heart of conservative Thessaloniki, a major state theater brings to the stage a work that speaks to the wounds of the Greek experience. The production coincides with a resurgence of public discussions about the German Occupation and the Civil War. The symbolic use of Nikos Belogiannis' image in the production further exacerbated these tensions. While Belogiannis remains an emblematic figure of leftist resistance, his execution also serves as a reminder of the state's role in perpetuating cycles of violence and political retribution. By placing this imagery at the center of the production, the performance forced audiences to confront the lingering moral ambiguities of the Civil War era—particularly the reality that guilt is not confined to one political side but is instead a shared burden carried by an entire nation. Alexandrou, the “conscientious objector,” still provokes: the critic K.G. describes the work as a “political and aesthetic mistake,” the left-wing political columnist Angelos E. refuses to participate in a public discussion about the play, organized by the European Social Forum and A.S., an exceptionally progressive woman, says that “we should not talk about these things even if they happened<sup>25</sup>». Thus, we observe that even today, it remains challenging to discuss topics concerning the turbulent past of the Occupation and the Civil War publicly, as they bring ideological traumas to

<sup>24</sup> See Nora, 1989, pp. 16-19. In addition, Erll argues that cultural memory is not static; it is actively reshaped through performance and public debate. See Erll, 2011, especially chapter 5.

<sup>25</sup> Roumpani quotes the passage in her master's thesis. See Ρουμπάνη, 2019, pp. 70-71.



the surface. This difficulty persists, in my view, because the conflict between Right and Left remains central to Greece's ideological divide.

## Conclusion

Aris Alexandrou's *Antigone* serves as a powerful exploration of the trauma embedded in Greek historical consciousness, particularly in relation to the Nazi Occupation and the Greek Civil War. By transposing Sophocles' tragedy onto the landscape of mid-20th century political violence, Alexandrou offers a theatrical space where the wounds of history are not only represented but also re-experienced. His adaptation reflects the enduring psychological scars left by ideological purges, betrayals, and cycles of retribution, compelling the audience to confront the long-term effects of national division. Antigone's defiance is not a political act; it is also a traumatic response to a world where justice has become unstable and memory itself is contested.

The structure of the play reinforces this sense of historical repetition and unresolved grief. The mirroring of events in the two acts, where roles are reversed and executioners become victims, suggests that trauma is not confined to a single moment but reverberates across generations. Alexandrou's portrayal of Antigone illustrates the paradox of trauma: it is both an individual experience and a collective phenomenon, shaping the identity of those who suffer as well as those who bear witness. In this way, the play resonates with contemporary trauma theory, which asserts that historical violence is not confined to the past but continues to shape both national and personal narratives in the present.

Furthermore, the controversy surrounding the 2003 revival of *Antigone* underscores the difficulty of confronting traumatic history in public discourse. The reluctance to stage the play for over fifty years reflects not only political sensitivities but also a deeper cultural resistance to fully engaging with the legacy of the Civil War. Even when the play was finally brought to the stage, reactions to it revealed that the trauma of the past remains unresolved, resurfacing in new forms of ideological and cultural conflict. This ongoing discomfort suggests that historical memory in Greece is still deeply fragmented, marked by competing narratives that struggle to coexist.

Ultimately, *Antigone* is not simply a retelling of a classical myth but a theatrical act of mourning, where the nation's historical trauma is staged, debated, and left open-ended. The play challenges audiences not just to remember but to question the mechanisms of forgetting and repression that have shaped Greek historical identity. Rather than offering reconciliation, it exposes the inability of official narratives to fully account for the losses, betrayals, and moral ambiguities of the past. In doing so, *Antigone* remains profoundly relevant—not just as a work of political theater, but as a crucial intervention in the ongoing negotiation of memory, trauma, and national identity in Greece. Yet, Alexandrou's play does not only function as a lamentation of historical suffering—it is a political act of reckoning. It forces its audience to consider the limits of historical responsibility, much like Arendt's notion of the 'banality of evil', where the mechanisms of

ideological obedience produce moral failures across the political spectrum<sup>26</sup>. In this context, *Antigone* is not simply a heroine of resistance; she is a witness to the failures of all ideological projects that demand total allegiance. Her burial of the dead is an act of defiance, but it is also a symbolic attempt to restore historical consciousness, calling for an ethical engagement with the past that transcends partisanship. The play, therefore, does not simply depict trauma—it demands that we confront it. Thus, as long as political power continues to shape historical narratives, *Antigone* remains not just a theatrical work, but a persistent challenge to Greece's unresolved struggle with its past. The continued controversy suggests that reconciliation remains elusive, raising an unsettling question: How long must a nation wait before it is ready to tell the truth about its own history?

## References

- Arendt, H. (2006). *Eichmann in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil*. London: Penguin Classics.
- Bloch, E. (1968). *The Principle of Hope*. Cambridge: MIT Press.
- Brecht, B. (1964). *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic* (J. Willett, Ed.). New York: Hill and Wang.
- Retrieved from <https://archive.org/details/brechtonteatre0000unse/mode/2up> (accessed 26/2/2025).
- Erll, A. (2011). *Memory in Culture*. New York: Palgrave Macmillan Memory Studies.
- Hamilakis, Y. (2007). *The Nation and its Ruins: Antiquity, Archaeology, and National Imagination in Greece*. Oxford: Oxford University Press.
- LaCapra, D. (2014). *Writing History, Writing Trauma*. Maryland: Johns Hopkins University Press.
- Löwy, M. (2005). *The Theory of Revolution in the Young Marx*. Haymarket Books.
- Nora, P. (1989). Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire. *Representations*, 26, pp. 7–24.
- Van Steen, G. (2011). *Theatre of the Condemned: Classical Tragedy on Greek Prison Islands*. Oxford: Oxford University Press.
- Voglis, P. (2002). *Becoming a Subject: Political Prisoners during the Greek Civil War*. New York and Oxford: Berghahn Books.
- Βόγλης, Π. (2014). Η Αδύνατη Επανάσταση, η Κοινωνική Δυναμική του Εμφυλίου Πολέμου. Αθήνα: εκδόσεις Αλεξάνδρεια.
- Γραμματάς, Θ. (no date). Μπρεχτικό Επικό και Διδακτικό Θέατρο. Retrieved from <https://theodoregrammatas.com/el/%ce%bc%cf%80%cf%81%ce%b5%cf%87%cf%84%ce%b9%ce%ba%cf%8c-%ce%b5%cf%80%ce%b9%ce%ba%cf%8c-%ce%ba%ce%b1%ce%b9-%ce%b4%ce%b9%ce%b4%ce%b1%ce%ba%cf%84%ce%b9%ce%ba%cf%8c-%ce%b8%ce%ad%ce%b1%cf%84%cf%81%ce%bf/> (accessed 10/8/2024).
- Δεσποινιάδης, Κ. (2019). Ο ανυπότακτος Άρης Αλεξάνδρου, Ανάμεσα στο «Κιβώτιο» και την «Εξέγερση της Κρονστάνδης». Αθήνα: εκδόσεις Πανοπτικών.
- Μαργαρίτης, Γ. (2001). Ιστορία του Ελληνικού Εμφυλίου Πολέμου 1946-1949. Αθήνα: εκδόσεις Βιβλιόραμα.
- Μπάρκα, Β. (2021). Οι μεταμορφώσεις της Αντιγόνης στη σύγχρονη θεατρική δημιουργία: Ζητήματα θεατρικής διασκευής της αρχαίας τραγωδίας στον 20ό αιώνα (Master's thesis, Open University of Cyprus).
- Retrieved from <https://kypseli.ouc.ac.cy/handle/11128/4970> (accessed 10/8/2024).
- Πεχλιβάνος, Μ. (2007) Jean Anouilh & Άρης Αλεξάνδρου: στοιχεία για την Αντιγόνη στα πέτρινα χρόνια. In Δ.Ι. Ιακώβ and Ε. Παπάζογλου (Eds.). *Μελέτες για το*

<sup>26</sup> Arendt discusses the “banality of evil,” arguing that atrocities are often committed not by fanatics or monsters but by ordinary individuals who obey orders and conform to ideology without critical thought. See Arendt (2006).

Θέατρο χαρισμένες στον καθηγητή Ν.Χ. Χουρμουζιάδη (pp. 323-368). Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.  
 Ραυτόπουλος, Δ. (2004). Άρης Αλεξάνδρου, ο Εξόριστος. Αθήνα: εκδόσεις Σοκόλης.  
 Ρουμπάνη, Ε. (2019). Η δραματολογία του Άρη Αλεξάνδρου και η πρόσληψή της (Master's thesis, National and Kapodistrian University of Athens) Retrieved from <https://pergamos.lib.uoa.gr/uoa/dl/frontend/el/browse/2878772> (accessed 09/8/2024).

## Abstract

This article examines how Aris Alexandrou's adaptation of *Antigone* (1951) functions as both a critique of ideological absolutism and a meditation on collective guilt. By analysing its structure, thematic content, and performance history, this study demonstrates how Alexandrou disrupts the binary narratives of victimhood and complicity, challenging both leftist and rightist historiographies of the Greek Civil War. It explores how Alexandrou's deviation from the traditional Sophoclean narrative serves as a political and ethical commentary on ideological violence, exile, and national identity. By presenting *Antigone* as a complex, ideologically driven figure, Alexandrou critiques both fascist and communist authoritarianism, highlighting the moral ambiguities of resistance. Additionally, the article examines the 2003 stage production by Victor Arditis, arguing that its reception underscores the challenges of addressing historical wounds in public discourse. Through a close reading of the play's structure, themes, and performance history, this study positions Alexandrou's *Antigone* as a crucial work in the reception of ancient tragedy in modern Greece.

## Resumo

Este artigo examina como a adaptação de *Antígona* (1951) de Aris Alexandrou funciona simultaneamente como uma crítica ao absolutismo ideológico e uma reflexão sobre a culpa coletiva. Através da análise de sua estrutura, conteúdo temático e história de performance, este estudo demonstra como Alexandrou desestabiliza as narrativas binárias de vitimização e cumplicidade, desafiando tanto as historiografias de esquerda quanto as de direita sobre a Guerra Civil Grega. Explora-se como o desvio de Alexandrou em relação à narrativa sofocleana tradicional opera como um comentário político e ético sobre a violência ideológica, o exílio e a identidade nacional. Ao apresentar *Antígona* como uma figura complexa e ideologicamente motivada, Alexandrou questiona tanto o autoritarismo fascista quanto o comunista, evidenciando as ambiguidades morais da resistência. Além disso, o artigo analisa a encenação de 2003, dirigida por Victor Arditis, argumentando que sua recepção ressalta os desafios de abordar feridas históricas no discurso público. Por meio de uma leitura atenta da estrutura, dos temas e da história de performance da peça, este estudo posiciona a *Antígona* de Alexandrou como uma obra fundamental na recepção da tragédia antiga na Grécia moderna.



## Antigone “outsider” in Creon’s democracy: analysis of a contemporary reinterpretation of the Sophoclean myth<sup>1</sup>

Antígona “outsider” na democracia de Creonte: análise de uma reinterpretação contemporânea do mito sofocliano

Marco Zanelli

Università Cattolica di Milano (sede di Brescia)

marco.zanelli@unicatt.it

ORCID: 0000-0002-5480-6953

**Keywords:** Ancient Greek theatre rewritings, Antigone, Creon, Sophie Deraspe, Kamila Shamsie, Inua Ellams.

**Palavras-chave:** Reescritas do teatro grego antigo, Antígona, Creonte, Sophie Deraspe, Kamila Shamsie, Inua Ellams.

### Introduction

1. I will focus on four contemporary rewritings of the myth of Antigone. The pioneering work is the novel *Home Fire* (2017) by Pakistani and British writer Kamila Shamsie<sup>2</sup>. Two years after the Canadian director Sophie Deraspe, with her *Antigone* (2019), blended a free adaptation of the myth with a crime news occurred in 2008 in Montreal: a Honduran immigrant was shot to death by a

<sup>1</sup> In drafting this article I tried to maintain the appearance of an oral contribution, integrating – mostly in notes – the text of the speech with the extracts shown in the slides and reducing the bibliography to a minimum. Within these excerpts, the italics are mine. For the text of Sophie Deraspe’s film, originally in Canadian French, we report the English translation provided by the subtitles of the DVD edition (see References), assuming that it is faithful content in general but not at all literal. The text of Kaan’s rewriting, in the absence of a publication of the script, is derived from the transcription of the recorded version available online (see References). I owe special thanks to Auretta Sterrantino for her helpful suggestions. Thanks also to colleagues Lottie Parkyn and João de Mancelos, who at the Conference presented reports on some of the works considered in this article, providing me with the opportunity to further deepen the analysis. I also owe a big ‘thank you’ to the Organizing Committee for their availability and patience.

<sup>2</sup> On the novel, see particularly Krause, 2020; Jain, 2021, pp. 121-145; Morace, 2021.

Police officer and no criminal charges were filed, provoking public protests<sup>3</sup>. Then, two English plays were inspired by Shamsie's novel: in October 2021 *Aaliyah (After Antigone)*, written by Kamal Kaan and directed by Alex Chisholm and Dermot Daly for Freedom Studios, was staged at the same time live in Bradford and online; in September 2022 at Regent's Park Open Air Theatre, in London, was staged another *Antigone*, written by the Nigerian-born British playwright Inua Ellams and directed by Max Webster.

## The plots

2. A brief synoptic look at the plots of the four adaptations is necessary, starting from Kamila Shamsie's novel. It is set mainly in the UK: Aneeka (Antigone) and her family are of Pakistani origin. Eteocles is not present in this reimagining. Antigone's twin brother Parvaiz (Polynices), in search of his own identity, attempts to follow his father's footsteps, and is recruited by ISIS as a foreign fighter. When he understands his mistake, he contacts Aneeka, who tries to help him to come back safe. She begins a romantic relationship with Eamonn, son of Karamat Lone (Creon), the new British Home Secretary, also of Pakistani origin, who built his career denying his origins and being more conservative and more inflexible towards Muslims than his colleagues. When he refuses to give any help, Aneeka organizes a plan, but it fails and Parvaiz is killed by the other jihadists while he is about to seek asylum at the British embassy. In the ensuing media storm, Karamat Lone speculates on the situation to reinforce his consensus: he reveals publicly that Aneeka seduced his son in a useless attempt to condition him and after denaturalizing Parvaiz refuses to repatriate the body in Britain for burial. So Aneeka goes to Pakistan and sets up camp with her brother's corpse until British government won't accept to take it back. Eamonn, first releases a video against his father, then reaches Aneeka in Karachi, but they both die in a terrorist attack embracing each other. The Home Secretary can only watch helplessly the tragedy on TV.

3. In Deraspe's film, Antigone, her siblings and grandmother immigrated to Canada from Algeria to escape the war which killed her parents. Although under Canadian law they are not yet entitled to citizenship, Antigone is a brilliant, well-integrated high-school student. But her life is turned upside down when the police arrest Polynice (who belongs to a gang with the Arabic name of "Habibis") in a raid and an officer shoots his older brother, Étéocle, who is unarmed. Despite the protests, no investigation is launched, while Polynice will probably be deported to an Algerian prison, where his life will be in danger. So Antigone helps her brother escape from prison, taking his place dressed up like him. After being discovered, she is arrested even if she is a minor. At the trial, the

<sup>3</sup> See Deraspe's interview in Dunlevy, 2019 and Karakantza, 2022, pp. 190-191. As wrote Santoro, 2020, p. 228: "Deraspe's film [...] offers a provocative exploration of urban youth culture, immigrant trauma, gender and social inequality, and media manipulation".

girl declares she has done what her heart commanded her. Antigone's boyfriend, Hémon, comes into conflict with his father, Christian, a local politician, and starts a social campaign and a youth protest movement in support of Antigone. In the end, however, Polynice is recaptured and sent to Algeria. Antigone gives up a life as a Canadian citizen to stay with him, while her older sister, Ismene, instead chooses to remain in Montreal.

4. In *Aaliyah* by Kamal Kaan<sup>4</sup>, Aaliyah (Antigone) and Imani (Ismene) are two British sisters of Bengali origin who work as cleaners. Aaliyah is secretly married to Hussain (Haemon), whose mother, Parveen, is Home Secretary (like in Kamila Shamsie's novel). Aaliyah's brother Sayeed is a human rights activist who, due to his involvement in the Palestinian cause, is suspected of terrorist activity. Therefore, by Parveen's decree, he is about to be repatriated without trial to Bangladesh, where he will risk prison as a homosexual. Aaliyah, after having gathered a group of Sayeed's supporters, in disguise, stages a demonstration that blocks his departure. Filmed by cameras, the girl becomes famous as a mysterious anti-system heroine. Thus, the Home Secretary asks her, in exchange for her safety and citizenship, to remain hidden from the media and to break off her politically embarrassing marriage to her son. Meanwhile, against Aaliyah's wishes, Imami releases a video in which she urges British Islamics to protest so as not to be treated like second-class citizens. A large crowd joins to demonstrate in front of Bradford City Hall. But the situation worsens: Sayeed is deported anyway and Imami dies in clashes with the police. It also turns out that Aaliyah is pregnant. Parveen thus accepts the marriage, but on the condition that her daughter-in-law publicly disowns both her sister and brother and supports Parveen's politics. The girl refuses, with her husband's full support. The police surround the building and Hussain is shot dead. However, paradoxically, there is a happy ending, because Parveen Parvaiz understands her mistakes and, after resigning as Home Secretary, shortly thereafter becomes Prime Minister and takes action to bring justice to Sayeed's case. Aaliyah is alive and gives the baby the name Antigone, closing the metatextual circle.

5. Inua Ellams's rewriting is the closest to the Sophoclean plot and the most complex, both in terms of the number of characters (almost twenty plus different choruses), and for the numerous political references<sup>5</sup>. Set in London, it shows a British Antigone of Pakistani origin, activist and volunteer in a youth center, a point of reference for an Islamic-English community. Her two brothers both die during a terrorist attack: Polyneices is one of the attackers, who became a jihadist after his two children born in Syria were not granted visas for bureaucratic reasons and died of hunger; Eteocles was instead a policeman.

<sup>4</sup> Two particularly insightful analyzes of this work were provided by Ward (2021) and Hutchinson (2021), the latter complete with an interview with the writer.

<sup>5</sup> For a first investigation on the work, see the excellent reviews of Gentleman, 2022, and Akbar, 2022.

Antigone's uncle, Creon Jafari, takes advantage of his Pakistani origins and the tense climate to boost his career as an inflexible intermediary between the British majority and the Islamic minority and, after giving particularly harsh treatment to his own nephew, became Prime Minister. As in the Sophoclean tragedy, his repentance after having sentenced her niece to prison for trying to give her brother a Muslim funeral will be late and the girl will take her own life before she can be freed. Haemon will also die, not by suicide, but trying to kill Creon, like in Sophocles' plot.

6. In order to better visualize the similarities and differences of the four rewritings, a synoptic table of the main narrative aspects is provided below.

|                           | Shamsie, 2017                                                                                             | Deraspe, 2019                                                                           | Kaan, 2021                                                                                                                                                                          | Ellams, 2022                                                                                                                                   |
|---------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>Setting</b>            | United Kingdom (primarily)                                                                                | Canada                                                                                  | United Kingdom                                                                                                                                                                      | United Kingdom                                                                                                                                 |
| <b>Antigone</b>           | (Aneeka) Pakistani                                                                                        | Algerian                                                                                | (Aaliyah) Bengali                                                                                                                                                                   | Pakistani                                                                                                                                      |
| <b>Creon</b>              | (Karamat Lone) Pakistani                                                                                  | (Christian, etc.) Canadian                                                              | (Parveen Parvaiz) Pakistani                                                                                                                                                         | Pakistani                                                                                                                                      |
| <b>Polynices</b>          | (Parvaiz) terrorist                                                                                       | Drug dealer                                                                             | (Syeed) Activist                                                                                                                                                                    | terrorist                                                                                                                                      |
| <b>Eteocles</b>           | /                                                                                                         | killed by the police                                                                    | /                                                                                                                                                                                   | Policeman                                                                                                                                      |
| <b>Antigone's actions</b> | - relationship with Eamonn<br>- defies British law to have his brother's body repatriated                 | - She helps her brother to escape from prison<br>- youth movement to demand her release | - tries to stop her brother's deportation<br>- becomes famous as an anti-system heroine<br>- starts a protest movement                                                              | - activist and volunteer in a youth centre<br>- challenges the laws to give her brother a Muslim funeral                                       |
| <b>Ending</b>             | - Aneeka and Eamonn die together in a terrorist attack<br>- Karamat Lone can only watch the tragedy on TV | She and her family (except Ismene) are expelled from Canada, sent back to Algeria       | - Sayeed is deported<br>- Imami (Ismene) dies in a demonstration<br>- Hussain (Eamon) is killed by the police<br>- Parveen repents<br>- Aaliyah survives with her baby ('Antigone') | - Eurydice, Haemon and others create a movement for her liberation<br>- Creon repents but...<br>- Antigone kills herself and Haemon dies, too. |

## Common themes

7. These operas share the traits of the same, particularly current reinterpretation of the Sophoclean story. In detail, there are three common themes through which the mythical matter is remold in an original and interesting way. First, Antigone and her family are not royals, but they are immigrants from a Muslim



country. By portraying them as foreigners, the rewritings depart significantly from the Greek hypotext, and bring the myth of Antigone into a domain that was previously almost exclusively that of Medea. In this way, modern themes such as integration, discrimination, prejudice, but also crime and terrorism<sup>6</sup> (which is the violent response that Polynices opposes to the hostile environment in which he grows up) find a predominant place in the drama<sup>7</sup>. In this Antigone two successful modern reinterpretations of the heroine thus merge: the "terrorist" Antigone studied by Sotera Fornaro<sup>8</sup> and the "migrants" Antigone<sup>9</sup>.

8. Secondly, in these works Creon is not an autocrat (a king, a tyrant or a dictator), but an important politician in a Western democracy (developing Seamus Heaney's intuition of inserting George Bush's republican rhetoric into Creon's words in *The Burial at Thebes*). And this changes everything, not only with respect to the Sophoclean model, but also to the main adaptations that defined the hermeneutics of the Antigone myth in the twentieth century: those by Anouilh (1944), Brecht (1948), Salvador Espriu (1955), António Pedro (1957), but also the interpretation of the Living Theatre (1967). In these four contemporary rewritings, in fact, Antigone stands against a democratic system and its laws, a political-institutional structure that Western culture considers the best and most capable of guaranteeing justice and rights (see Graeber, 2007). Antigone thus becomes an interpretative tool to unmask the limits of the Western socio-political structure that "democratic fundamentalism" - quoting a successful expression by Gabriel García Márquez (see Canfora, 2004) - prevents from seeing.

9. A third recurring element of these rewritings is the attention to some social aspects of today's world: two of the most significant ones are the nature and

<sup>6</sup> On the theatre influenced by the "war on terror" after September 11, see Hughes, 2011, and Waal, 2017.

<sup>7</sup> Among the experimental rewritings of Antigone most linked to civil and racial issues, consider in particular *Antigone in Ferguson* (<https://theaterofwar.com/projects/antigone-in-ferguson>), on which see Karakantza, 2022, pp. 184-190.

<sup>8</sup> We refer in particular to Fornaro, 2016 (but important findings also in Fornaro, 2012, pp. 141-168). See also the brief discussion in Porciani, 2018. On the film *I cannibali* by Liliana Cavani, see also O'Rawe, 2022, pp. 9-11.

<sup>9</sup> The bibliography relating to post-colonial rewritings of the Antigone myth, such as *An African Antigone* by Femi Osofisan, is very vast (see Rehm, 2007; Ajidahun, 2022). The use (naturally, diverging from Sophocles' model) of the Antigone myth as a symbol for the defence of human rights denied to migrants was recently at the center of a media case in Italy linked to Carola Rackete, captain of the ship Sea Watch 3, arrested for having opposed the order of the then minister Matteo Salvini not to disembark shipwrecked people rescued in the Mediterranean (see Porciani, 2021, pp. 216-221). Perhaps even in the wake of this event Thomas Köck's *Antigone. Ein Requiem* was produced in 2022 (<https://www.suhrkamptheater.de/stueck/thomas-koeck-antigone-ein-requiem-tt-102396>): in this rethinking, Antigone clashes with Creon's law by proposing to bury the corpses of migrants who died at sea and were thrown onto the beach. A similar content also presents *Antigone di barconi*, a theatrical show produced by the Veronese company Casa Shakespeare, written by Andrea de Manincor and directed by Solimano Pontarollo (see Ugolini, 2023). *Antigone Power* (2018) written by Ubah Cristina Ali Farah, directed by Giuseppe Massa, anticipated these themes (see Arimatea, 2018; De Luca, 2022).

effects of the media and social media (which constitute a contemporary application of the Tragic Chorus<sup>10</sup>) and the generational conflict which opposes young people's will to fight for a more just world and adults' tendency to maintain the order guaranteed by the status quo: a concept only mentioned in Sophocles<sup>11</sup> and which we see in reality today (for instance, with student demonstrations for peace).

## Problems of integration and discrimination: textual occurrences

10. In *Home Fire* the plight of British Islamic people is evident from the beginning, when Isma (Ismene) is stopped at the airport and questioned for two hours about her "Britishness" for wearing the hijab<sup>12</sup> (see Ahmed, 2021). In Kamal Kaan's drama the theme is explored extensively. Aaliyah is a particularly protesting Antigone - modeled on Anouilh - and from her words<sup>13</sup> we grasp the condition of otherness, discrimination (even at work), social contempt, of second-generation immigrants (it doesn't matter that they were born in Britain or what importance they have in maintaining the country): a condition compared to slavery, which also implies fewer legal protections<sup>14</sup>. Legal and employment dis-

<sup>10</sup> On this fundamental topic, see Del Corno, 1989; Treu, 2006; Billings, Budelmann & Macintosh, 2013.

<sup>11</sup> Cfr. Soph. *Ant.* 726-7: οἱ τηλικοῖδε καὶ διδαξόμεσθα δὴ / φρονεῖν ὑπ' ἀνδρὸς τηλικοῦδε τὴν φύσιν;

<sup>12</sup> Shamsie, 2017, p. 5: "A man entered the office, carrying Isma's passport, laptop and phone. She allowed herself to hope, but he sat down, gestured for her to do the same, and placed a voice recorder between them.

'Do you consider yourself British?' the man said.

'I am British.'

'But do you consider yourself British?'

'I've lived here all my life.' She meant there was no other country of which she could feel herself a part, but the words came out sounding evasive.

The interrogation continued for nearly two hours. He wanted to know her thoughts on Shias, homosexuals, the Queen, democracy, the *Great British Bake Off*, the invasion of Iraq, Israel, suicide bombers, dating websites".

<sup>13</sup> Kaan, 2021, 8:16-9:38; 10:44-11:03: "IMA. *We're foreigners in their country.* AAL. Their country? What the hell, Imani?! IMA. *We gotta follow their rules.* AAL. Rules? *They're bloody rat traps, to catch us and [imiting] 'send us back to where we came from'.* [...] Are you going to spend the rest of your life being a wet toilet tissue and let everyone walk all over you and you still clean their shit after with your bare hands? [...] This isn't just about my brother, is it? I don't know about you, but I'm bloody sick to death from all the crap we have to put up with. I might be some girl who's a cleaner from Bradford but *without people like us, this country would've been on its bloody knees during this past year.* Who said heroes wear capes? They wear niqabs now".

<sup>14</sup> Kaan, 2021, 22:03-24:08: "AAL. *Who are we? We don't look like them. They can't even pronounce our names properly. So how do they see us?* IMA. *We were born here.* AAL. *You think that makes a difference? We might be in 2021, but slavery is still alive.* It's what they did to our lot back in India, Pakistan and Bangladesh for all those years. Kept us all as slaves, raped our land and made us fight between ourselves. [...] IMA. *I ain't no slave.* AAL. *We clean their toilets, that's all we're good for. We drive their taxis, work in their hospitals, feed them.* [...] It's everything to do with Syeed. *If they can do that to him, then it's us next.* IMA. *We were born in Britain. We have more of a right to be part of this place like everyone else.* AAL. *You think that's gonna save us? As long as we keep our mouth shut, don't*

crimination also emerges in the words of the appeal that Imami-Ismene addresses to citizens of foreign origin after embracing his sister's ideas<sup>15</sup>. In Ellams' work we find many references to the same theme. For example, in the dialogue with Antigone in which Nikomedes, the local Imam, refuses to help Polyneices because the situation for him and for the Islamic community is already too dangerous, with the application of a climate of suspicion, an open and violent anti-Islamic persecution and a police state in which he first - despite never having done anything wrong - is monitored day and night<sup>16</sup>. Or in a choral section sung by young Muslims, in which it is underlined that even the slightest suspicion is enough for very young children to be arrested and branded for life<sup>17</sup>. And this makes integration impossible. Ellams' work then broadens the perspective to themes such as neocolonialism and, we will see later, feminism:

ISMENE. To hide behind a dead body? If he [Creon] stepped forward, talked about British activities in the Middle East, those wars, refugees, 50 per cent of British Muslims live in poverty, budget cuts to services, all those lost, lost boys, if he told that story, it would be inspiring! (Ellams, 2022, p. 67).

11. Deraspe's film was born from a case of abuse towards minorities and the way in which the police hold Polynice with their knee pressed on his neck is a clear reference to the well-known American events that gave rise to the Black Lives Matter movement (see Muredda 2019; Chieppa, 2021). Antigone's fight is therefore against the entire Canadian democratic system, so that Creon is fragmented into multiple figures (see Ugolini, 2019): not only Christian, but also the commissioner who interrogates Antigone, the attendant at the center for troubled girls who carries out verbal abuse, and above all the judge of the trial, with whom

---

kick up a fuss, oh, we'll be okay, right? [...] *We either give up or carry on being treated like this, like second class slaves. Aren't you tired of feeling like that?*"

<sup>15</sup> Kaan, 2021, 46:43-47:40: "We need you to join us in our fight for justice. You've all heard what they've done to Syeed. [...] And now he's being ripped out from this country because of a law that treats people like us with suspicion. [...] This is about a fight for all of us. All of us who do all those jobs that they don't: the cleaners, taxi drivers, the nurses, the zero hour contracts shift workers. Have we not done enough for this country? Are you tired of being treated like second-class citizens? If they can do this to my brother, they can do this to anyone. Who is it going to be next?"

<sup>16</sup> Ellams, 2022, p. 29: "NIK. I want nothing to do with him. How dare you ask? *You know how many officers swarmed the mosque after he vanished? The cameras they installed? How many young men they abducted for questioning? Every time something happens! They asked me if I knew what Polyneices was planning, as if I would hide such a thing [...]* D'you know how many old men have been harassed? Sisters spat on?! Some are afraid to go out now. They pull their hijabs! One was set on fire while she was wearing it, Antigone! [...] *I'm under surveillance 24/7. When I'm preparing sermons, standing on the minbar, they are watching. I feel them in my head, among the verses*"

<sup>17</sup> Ellams, 2022, p. 33: "And anyone who anyone thinks / seems suspicious is thrown on the list. / *How the hell are we meant to feel British, / how are we meant to just be and just breathe / when they're pushing our families down to their knees? // Four thousand, five, that's the number it is / of us they've arrested, half of us kids. / And this database is never erased / though you're released you're still disgraced / and police always remember your face / they track you forever, there's never a place / where you're not paranoid, where you feel safe*".

this dialogue is established which constitutes the fulcrum of the entire film<sup>18</sup>. Antigone contests a “bureaucratized” democratic order based on procedures and adherence to formal rules which, however, end up contradicting the principles of humanity. («Your disguise as a citizen hides your heart!»). The conflict between city law and *àgrapta nomina* is updated to a conflict between adhesion to Western citizenship (and its advantages) at the price of betraying one’s origins and family ties and the desire to defend them. (In another dramatic scene, Ismene declares she won’t follow her family, but will stay in Canada because she wants a “normal life”<sup>19</sup>). The same, unfair choice that is expressed in *Aaliyah*, when Parveen asks her to publicly deny her own family<sup>20</sup>. The ideological background is that of a cultural dictatorship of the majority where either you assimilate or you are a potential enemy: either “with us and like us” or “against us”. The same situation in Ellam’s *Antigone*:

ANTIGONE. [...] Boys and girls kicked out of college, unemployed ones trying to fit into a country that tells them they won’t unless they change who they are... schools kick them out for poor performances, but don’t check why they can’t perform? Ignore them when they speak, say they’re suspicious when they’re quiet. Where do they fit? (Ellams, 2022, p. 31).

## New interpretations of Creon

12. It is interesting how this split does not even spare the various “Creonts” of Pakistani origin. Shamsie’s Karamat Lone manages for almost the entire novel to deftly juggle his origins and the expectations of British conservatives, by being inflexible and presenting himself as a mediator and a model for his community:

<sup>18</sup> Deraspe, 2019, 1:24:32-1:25:41: “LAWYER. Miss, for your sake, let the proceedings... ANTIGONE. I vomit on your proceedings! I’m talking to my brother. [...] Your honor... *you and your ceremonies are ridiculous*. JUDGE. Now you listen to me. This is your last chance. *Do you care about getting citizenship?* ANTIGONE. Citizenship? Citizenship... *a piece of paper?* JUDGE. Pardon? ANTIGONE. You can go wipe your ass with it! JUDGE. The court will recess for ten minutes. ANTIGONE. Ten minutes to bark orders, your honor! Convicted, Colonel, sir! *Your disguise as a citizen hider your heart! Where is your heart? I don’t see it. All I see are fancy uniforms and keys and titles... Let go of me! Polynices!* [...]”

<sup>19</sup> Deraspe, 2019, 1:35:12-1:36:30: “ISM. *I want a normal life*. [...] I don’t want my family to decide my life. ANT: *You’d forget us to gain what?* The little life they are peddling? You’d reach for the happiness they toss to you, like to a dog? ISM: Know what I want? A bank loan for my hair salon. A small hair salon, four chairs. I want to get married to a decent guy, with no record. I want a house, all my own, with kids in it. That’s what I want. A normal life. Like everyone. Is it too much to ask? Is it too much? Too much to just want to be normal?”

<sup>20</sup> Kaan, 2021, 59:32-1:00:27: “PARV. [...] All you have to be willing to do is make a statement that *your brother was wrong, Imani too, and that you’re now on our side*. The side of the law. Are you willing? Are you willing? AAL. My brother was wronged. My sister was wronged. I was wronged. You think I can just walk back into the world knowing in my heart I didn’t stand up for justice? This is for us all. PARV. Understood. We’ve given you a choice and you’ve chosen to reject that choice. I am the Home Secretary and I have a duty to the people of this country. The people who trust me to protect them. *Aaliyah, if you’re not with us, you’re against us.*”

a Muslim who has succeeded in this great country by eliminating any traits of his previous culture that may not be accepted<sup>21</sup>. But Ellams's Creon instead manages to express his being crushed in the delicate balancing act of not irritating Muslims and liberals nor disappointing conservatives. And, above all, he is aware that - with one false step - the majority of English citizens will see him not as a leader, but as a foreigner<sup>22</sup>. And the situation is even worse for Kaan's Parveen Parvaiz, who in addition to her Pakistani origins is also a woman in a position of power, and therefore even more subject to public judgement<sup>23</sup>. Ellams' Antigone delves deeper into the folds of the democratic crisis through the character of Aleksy, Creon's political advisor, the embodiment of politics that seeks consensus through polls and populism<sup>24</sup>. He advises Creon to campaign by exploiting the deceased Polynices and pointing him out with enemy rhetoric that will attract the sympathy of a part of the electorate. And later, by stating that citizens elect a leader to think for them, he enunciates the key principle of the authoritarian drift of modern democracies:

ALEKSY. The polls don't lie. The data is there.

HAEMON. What data?! The country disagrees with you.

CREON. Should the country tell me what to think?<sup>25</sup>

HAEMON. It should guide your thinking in a true democracy.

ALEKSY. They elected him to think for them. (Ellams, 2022, p. 60)

<sup>21</sup> Shamsie, 2017, p. 88: "[...] He was willing to take on both the anti-migrant attitudes of his own party and the isolationist culture of the community he'd grown up in. [...] The Eamonn of a month ago would have been proud. Now, he kept imagining a meme of his father's voice saying 'don't set yourself apart in the way you dress'".

<sup>22</sup> Ellams, 2022, p. 62: "If I criticise Islam, the Muslim community and liberal voters will destroy me. If I sympathise, conservative voters will. If I do nothing, the right wing press will label me a militant in Westminster. [...] Beyond this city, these cosmopolitan elites, this festering pit of privilege and wealth, the silent majority, most of whom still worship Churchill, won't understand or care why I'd want to discuss concepts they fear. We all look the same to them".

<sup>23</sup> Kaan, 2021, 56:59-57:32: "Do you know how hard I've had to fight? Do you know what it's like being a British Pakistani woman in a position like this? Constantly reminded of who you are, not what you do. Do you know what it's like to be publicly hanged in the papers every morning for something you say or something you wear or even just smiling in the wrong way? And if that wasn't bad enough, I get it from the Pakistani Muslim community giving it to me from the other side, calling me a traitor, a fake Muslim".

<sup>24</sup> Ellams, 2022, p. 20 (regarding the political use of security language and anti-Islamic hatred): "ALEKSY. There are certain late-voting subsets of our electorate for whom certain terminology evokes strong reactions. We disseminate footage, clips of you using such terminology across their timelines - I'm talking targeted, specific, precise exposure, from a man of your... character speaking on these issues - and I guarantee it will be enough to rouse them vote, to win you this election. [...] ANTIGONE. He was losing and used Polyneices. 'Their presence infects many parts of our country?' Infects? [...]".

<sup>25</sup> That is a clear reference to Sophocles' text (*Ant.* 734: πόλις γὰρ ἡμῖν ἀμὲ χρὴ τάσσειν ἐρεῖ). But the fact that it is a monarch speaking there and an elected leader of a Western democracy here gives the allusion a very strong meaning.

13. The sections that best represent the security and illiberal closure of these democratic structures are naturally those that reinterpret Creon's "crown speech" (Soph. *Ant.* 162-210), showing various debts with the theater of the "war on terror" that flourished after September 11. Therefore, in Parveen's speech with which Syeed (i.e. Polynices) is deprived of citizenship and deported without trial, we find recurring references in today's political debate: threat, defense of borders, unity through identification of the enemy, law and order, reduction of rights<sup>26</sup>. In *Home Fire*, deprivation of citizenship and rejection of the corpse as an act of revenge towards the enemies of the state are expressed in a fleeting exchange between the Home Secretary and a journalist (Shamsie, 2017, pp. 188-189). Ellams' adaptation is also in this case closer to Sophocles' model (because it provides for differentiated treatment between the two brothers) and more in-depth in its political reflection. Creon always deprives Polynices of citizenship, but also issues an emergency decree strengthening his powers as prime minister in order to ensure public safety<sup>27</sup>. By virtue of it, he can also suppress part of human rights in the fight against terrorism. But the core of Ellams' work is probably this passage which goes beyond overcoming the anti-Islamic radicalization of Western democracy and hints at a more serious and profound crisis of human conscience: first citing the infamy of femicide and then stating that the world's real problem is a patriarchal vision of the world, the quest for power and the violent manifestation and application of it over others:

ANTIGONE. Someone always ask why Muslim women wear hijabs. Why? It is to paint Muslim men as oppressors? It's never asked why Muslim women are attacked for wearing hijabs. Why are you so obsessed with what we wear? [...] But this is England, hijab or not, Muslim or not, aren't women attacked? Even by police? How many are killed by partners each week? [...] *The world has a problem, it isn't Islam, it's men and power. How they feel without it, what they do to get it, what that makes them*

<sup>26</sup> Kaan, 2021, 3:18-4:32: "Our nation is still very much under treat. One that's deadlier than the virus. This is why I say we must protect our borders. The safety of our citizens is our priority and in order to do that, I simply ask for unity and solidarity and anyone who cannot respect what we stand for will be considered an enemy of the state. We are the party of law and order in Britain once again. This is why in the situation regarding Syeed Miah [...] we have no other choice but to deport him back to Bangladesh. We will not tolerate suspicious criminal or unlawful behaviour. So let this message be clear to all citizens: anyone who is seemed to be non-conducive to the public good will be subjected to the deprivation of their British Nationality."

<sup>27</sup> Ellams, 2022, p. 24: "Today, the sun rises for Great Britain, but sets for terrorism. By electing me Prime Minister you, the British public have given me the mandate to effectively counter extremism. To that effect I would like to announce a ... Three Tier Counter Threat Bill, designed to discourage and destroy terrorism, foreign and domestic. My own nephew, Polyneices Lakhani, who brought terror to our streets, is subject to this bill. [...] Polyneices will receive no honour in death. With immediate effect, he is stripped of British citizenship and his body will be detained indefinitely pending necessary procedures. To those who will say this infringes on his Human Rights, I am calling for a British Bill of Rights because the Human Rights Act does not serve us. Too often it allows for criminality to charge unchecked through our streets. To mitigate against such needless death ever occurring, with the powers conferred to the office of Prime Minister in the state of emergency we are in, I am ending the automatic release of terror offenders and calling for ex-offenders to be recaptured and reassessed".

do. My brother had none, couldn't even talk in his mosque, look what happened (Ellams, 2022, p. 71)

## Introducing two contemporary social issues into the tragedy

14. Finally, we can quickly observe the issues of the media and social media and generational conflict. In Ellams' *Antigone*, for example, Antigone's words spread thanks to the mass media: newspapers, the radio (Ellams, 2022, p. 76); in *Aaliyah* the characters communicate with the outside world off-stage via cell phones and the authority embodied by Parveen is always shown on video (see Smith 2021) and never in person (Kaan, 2021, 29:15). Kamila Shamsie, on the model of Anne Carson's *Antigonick* (see Gonçalves & Nascimento, 2019; Tavares, 2020; Liapis, 2021) fragments the narrative even in the forms of social communication, such as ashtags<sup>28</sup>. Above all, the novel contains a good example of how tabloid information distorts reality and can lend itself to propaganda purposes: first, with an opinion article on the Islamic threat in Great Britain<sup>29</sup>, then putting vulgar nicknames that discredit Aneeka-Antigone and her brother, while the Home Secretary is incensed<sup>30</sup>. Sophie Deraspe's artistic choice is to use social media as a real chorus<sup>31</sup>, three times during the film: the first is the condolence and protests of young people for the death of Eteocles (Deraspe, 2019, 20:20-21:40); the second is the storm of media hatred and slander that rains down on Antigone after she lets her brother escape, in which the photo of the girl is artificially deformed and crossed with images of jihadists (1:01:21-1:02:18); the third is the support campaign that teenagers (and adults) spread to help Antigone during the trial, where people post photos in which they wear T-shirts with her image, write "free Antigone" and dye their hair the same red as the Antigone logo invented by Hémon (1:19:08-1:20:26).

15. Generational conflict is a theme present embryonically in the Sophoclean text<sup>32</sup> and highly developed in modern and contemporary rewritings<sup>33</sup>. In Ellams'

<sup>28</sup> Shamsie, 2017, p. 190 (expressing the Islamophobic media storm that erupted after it was revealed that a terrorist's sister was having an affair with the prime minister's son): "#WOLFPACK [...] #PERVYPASHA [...] #DONTSSULLYOURSOIL [...] #GOBACKWHEREYOU CAME FROM". The first hashtag contains the motto of the Home Secretary's supporters (whom the press called "lone wolf"); the second is the offensive nickname for Aneeka's brother, Parvaiz.

<sup>29</sup> Shamsie, 2017, p. 201. The article is titled: "How many Parvaiz Pashas will it take for the government to wake up?"

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 204: "Aneeka 'Knickers' Pasha [...] Muslim fanatic Parvaiz 'Pervy' Pasha [...] The brave Home Secretary, who has taken a strong stand against extremists at risk to his own life [...]".

<sup>31</sup> See Tonoli, 2023, 82-87, and Ugolini, 2019.

<sup>32</sup> Soph. *Ant.* 726-727: οἱ τηλικοῖδε καὶ διδαξόμεσθα διῆ / φρονεῖν ὕπ' ἀνδρὸς τηλικοῦδε τὴν φύσιν. It is still useful Reinhold, 1970, pp. 354-355. But see also Beltrametti, 2013, pp. 22-30 and Wallace, 2013, pp. 16-17.

<sup>33</sup> We can cite two contemporary rewritings such as Merlynn Tong's 2019 *Antigone* (see Zanelli, 2023) or Hollie McNish's *Antigone* (2021).

*Antigone* the protagonist is the beating heart of a youth center and of the youth community. But it is in Deraspe's film that this idea is deeply explored: *Antigone* in prison receives the support of a large youth protest (see Lussier, 2019), a pop revolution (Deraspe, 2019, 1:21:23-1:22:05). And one of the strongest scenes is the confrontation between Christian-Creon and Hémon (Deraspe, 2019, 1:08:05) who rethinks the third Sophoclean episode with strong references to Anouilh's reworking<sup>34</sup>. Like the tired Creon of the French playwright, the politician experiences his work with suffering. But the harsh confrontation also reveals the split between the private "Creon", the father, and the public man. The young son's moral exuberance sticks like a blade into this contradiction, calling it cowardice:

HÉMON. So your public persona overrides your duty as a father?

CHRISTIAN. My duty as a father? When I pay for your fuckups, that's my duty as a father. I work till midnight, roll up my sleeves the next day, shut my mouth to toe the party line, and keep my job, all to provide for my son. All I do is for you.

HÉMON. I never asked you to. I'd prefer you speak out when you disagree.

CHRISTIAN. He talks like a kid. [...]

HÉMON. Old folks can learn from kids<sup>35</sup>. I don't need you to get me out of anything. You're old and scared and want to save your ass.

CHRISTIAN. Fuck you!

## Conclusion

16. In these contemporary rewritings the vicissitudes of *Antigone* and her family become a mirror of the difficulties of democracy in building a multi-ethnic society in which minorities are integrated and protected in their rights and identity, while the figure of Creon represents the possibility of a populist and illiberal drift that Western democracies risk incurring when citizens' fear and need for security leads them to accept limitations on freedom and justice (see Mounk, 2018). Other particularly urgent problems also find space in these adaptations, such as the exacerbation of generational conflict and reflections on the post-truth of the media and social media. These works not only allow us to reiterate the absolute relevance of a classical tragedy<sup>36</sup> in narrating modern society and its crises, but also to observe how classical material, in the hands of skilled and aware contemporary artists and intellectuals, can also be a tool for addressing these crises and, perhaps, proposing solutions.

<sup>34</sup> See Tonoli, 2023, pp. 60-62.

<sup>35</sup> See Soph. *Ant.* 728-729.

<sup>36</sup> It is interesting, for example, that about Kaan's *Aaliyah* Ward (2021) notes "the surprising antiquity of Britain's hostile environment" against people perceived as non-citizens. But we may read Akbar (2022) as well: "Inua Ellams's *Antigone* is the drama of unjust law and righteous rebellion that we know from Sophocles's Theban cycle ...but refitted for our times. The story of *Antigone*'s lone stand against the state is updated to the here and now with a British Pakistani Muslim family at its heart, embattled in a nation roiling with Islamophobia and prejudiced policing".



## References

- Ahmed R. (2021). Towards an ethics of reading Muslims: encountering difference in Kamila Shamsie's *Home Fire*. *Textual Practice*, 35(7), 1145-1161.
- Ajidahun, C.O. (2022). Sophocles's *Antigone* and Osofisan's *Tegonni*: A Comparative Analysis. *Imbizo*, 13(2), 1-17.
- Akbar A. (2022). *Antigone* review – a poetic tragedy about modern British Muslim life. *The Guardian* (online) 11/10/2022. In <https://www.theguardian.com/stage/2022/sep/11/antigone-review-inua-ellams-regents-park-open-air-theatre>.
- Arimatea, G. (2018). L'umana cecità nell'*Antigone* multietnica diretta da Giuseppe Massa. In <https://www.ateatro.it/webzine/2018/08/08/lumana-cecita-nellantigone-multietnica-diretta-da-giuseppe-massa/>.
- Beltrametti, A. (2013). Padri e figli. Uno snodo politico, un nodo tragico. In D. Susanetti & N. Distilo (eds.), *Letteratura e conflitti generazionali. Dall'antichità classica a oggi* (pp. 19-32). Roma: Carocci.
- Billings J., Budelmann F. & Macintosh F. (2013). *Choruses, Ancient and Modern*. Oxford-New York: Oxford University Press.
- Canfora, L. (2004). *La democrazia. Storia di un'ideologia*. Roma-Bari: Laterza.
- Chieppa, V., L'*Antigone* al cinema, da Liliana Cavani a Sophie Deraspe. *Ondacinema* 07/12/2021. In [www.ondacinema.it/speciali/scheda/l-antigone-al-cinema-da-liliana-cavani-a-sophie-deraspe.html](http://www.ondacinema.it/speciali/scheda/l-antigone-al-cinema-da-liliana-cavani-a-sophie-deraspe.html).
- Del Corno, D. (1989). Erinni e boy-scouts. Il coro nelle riscritture moderne della tragedia greca. In L. De Finis (ed.), *Scena e spettacolo dell'antichità* (pp. 79-88). Firenze: Olschki.
- De Luca, G. (2022). *Antigone* Power: una straniera alle frontiere dell'Europa. *Il Tolomeo – Rivista di studi postcoloniali* 24, 235-250.
- Deraspe, S. (Director). (2019), *Antigone* [Film; DVD]. Cinema Libre.
- Dunlevy, T. (2019), From Greek tragedy to Bill 21, Quebec film *Antigone* bridges millennia. *The Montreal Gazette* (online) 08/11/2019. In <https://montrealgazette.com/entertainment/local-arts/from-greek-tragedy-to-bill-21-quebec-film-antigone-bridges-millenniums>.
- Ellams, I. (2022). *Antigone (after Sophocles)*. London-New York-Dublin: Methuen Drama.
- Fornaro, S. (2012). *L'ora di Antigone dal nazismo agli "anni di piombo"*, Tübingen: Narr.
- Fornaro, S. (2016). *Antigone ai tempi del terrorismo. Letteratura, teatro, cinema*. Lecce: Pensa Multimedia.
- Gentleman, A. (2022). Home Office policies take centre stage in modern-day *Antigone* adaptation. *The Guardian* 09/09/2022, 36.
- Gonçalves, R. T. & Nascimento, J. (2019), A tradutora e o diálogo intermediário em *Antigonick* de Anne Carson. *Classica*, 32(1), 79-91.
- Graeber, D. (2007). trans. *Critica della democrazia occidentale*. Milano: elèuthera.
- Hughes, J. (2011). *Performance in a Time of Terror: Critical Mimesis and the Age of Uncertainty*. Manchester: Manchester University Press
- Hutchinson, C. (2021), Kamal Kaan's *Aaliyah*: After *Antigone* to be premiered live and online simultaneously. In <https://charleshutchpress.co.uk/kamal-kaans-aaliyah-after-antigone-to-be-premiered-live-and-online-simultaneously-at-impact-hub-bradford-from-f%E2%80%A6>.
- Jain, J. (2021). *Thinking Past 'Post-9/11': Home, Nation and Transnational Desires in Pakistani English Novels and Hindi Films*. London-New York: Routledge India.
- Kaan, K. (Author). (2021). *Aaliyah (After Antigone)* [Video]. Freedom Studios. <https://www.freedomstudios.co.uk/production/aaliyah-after-antigone/>.
- Karakantza, E. D. (2022), *Antigone*. London: Routledge.
- Muredda, A. (2019). Her Brother's Keeper; Classic Tale Of *Antigone* Gets Forceful Modern Remix. *National Post* 06/12/2019.
- Krause, P. (2020). *Antigone* in Pakistan: Home Fire, by Kamila Shamsie. *Journal of Comparative Literature and Aesthetics*, 43(4), 13-22.
- Liapis V. (2021). Adaptation and the Transtextual Palimpsest. Anne Carson's *Antigonick* as a Textual/Visual Hybrid. In V. Liapis & A. Sidiropoulou, *Adapting Greek Tragedy. Contemporary Context for Ancient Texts* (pp. 355-388). Cambridge: Cambridge University Press.

- Lussier, M.-A. (2019). Sophie Deraspe: Antigone des temps modernes. *La Presse*, 7/11/2019. In <<https://www.lapresse.ca/cinema/entrevues/2019-11-07/sophie-deraspe-antigone-des-temps-modernes>>.
- Morace, R. (2021). Un'Antigone tra global novel e realismo dell'irrealità. In S. Fornaro & R. Viccei (eds.), *Antigone: usi e abusi di un mito dal V secolo a.C. alla contemporaneità* (pp. 229-245). Bari: Edizioni di Pagina.
- Mouk, Y. (2018). *The People vs. Democracy: Why Our Freedom Is in Danger and How to Save It*. Cambridge (MA): Harvard University Press.
- Murnaghan, S. (2012). Sophocles' Choruses. In K. Ormand (ed.), *A Companion to Sophocles* (pp. 220-235). Malden (MA)-Oxford-Chichester: Wiley-Blackwell.
- O'Rawe, D. (2022). Plays and Fragments: Antigone, Film, Modernity. *Modernist Cultures*, 17(1), 1-26.
- Porciani, E. (2018). Rappresentare (e studiare) Antigone ai tempi del terrorismo. Su un recente volume di Sotera Fornaro. *Arabeschi*, 11, 154-160. In <http://www.arabeschi.it/rappresentare-e-studiare-antigone-ai-tempi-del-terrorismo-su-un-recente-volume-di-sotera-fornaro>.
- Porciani, E. (2021). Antigone nell'epoca dell'*infotainment*: dalla tragedia sofoclea al melodramma mediatico. In S. Fornaro & R. Viccei (eds.), *Antigone: usi e abusi di un mito dal V secolo a.C. alla contemporaneità* (pp. 211-228). Bari: Edizioni di Pagina.
- Rehm, R. (2007). 'If You are a Woman': Theatrical Womanizing in Sophocles' Antigone and Fugard, Kani, and Ntshona's The Island. In L. Hardwick & C. Gillespie (eds.), *Classics in Post-Colonial Worlds, Classical Presences* (pp. 211-227). Oxford: Oxford University Press.
- Reinhold, M. (1970). The Generation Gap in Antiquity. *Proceedings of the American Philosophical Society*, 114(5), 347-365.
- Santoro, M. (2020). Antigone réal. par Sophie Deraspe. *The French Review*, 94(2), 228-229.
- Shamsie, K. (2017). *Home Fire*. London-New York: Bloomsbury.
- Smith, M. (2021). Aaliyah (After Antigone). In <https://www.britishtheatreguide.info/reviews/aaliyah-after-impact-hub-brad-20332>.
- Tavares, O. G. (2020). Anne Carson traduttrice de Antigone: performance e tradução de um grito. *Anuário de Literatura*, 25(2), 119-138.
- Tonoli, F. (2023). *L'Antigone di Sophie Deraspe*. Degree Thesis. Università Cattolica del Sacro Cuore (Brescia), A.A. 2022/2023.
- Treu, M. (2006). Coro per voce sola. La coralità antica sulla scena contemporanea. *Dioniso*, 6, 2-27.
- Ugolini, G. (2019). La resistenza di Antigone, migrante algerina in Canada. Note sul film Antigone di Sophie. In <[www.visionideltragico.it/blog/contributi/la-resistenza-di-antigone-migrante-algerina-in-canada-note-sul-film-antigone-di-sophie-deraspe-2019](http://www.visionideltragico.it/blog/contributi/la-resistenza-di-antigone-migrante-algerina-in-canada-note-sul-film-antigone-di-sophie-deraspe-2019)>.
- Ugolini G. (2023). Antigone dei barconi. In <<https://www.visionideltragico.it/blog/contributi/antigone-dei-barconi-tragedia-greca-e-tragedia-dell-immigrazione>>.
- Waal, A. (2017). *Theatre on Terror: Subject Positions in British Drama*. Berlin-Boston: de Gruyter.
- Wallace, R. (2013). Sophocles' Lucky Day: Antigone. *Erga-Logoi*, 1, 7-22.
- Ward, M. (2021). An ancient play of the moment. What Antigone could mean for the modern world. *TLS* 6187, 29/10/2021. In [https://www.the-tls.co.uk/articles/what-antigone-could-mean-for-the-modern-world-essay-marchella-ward/?utm\\_medium=Social&utm\\_source=Facebook](https://www.the-tls.co.uk/articles/what-antigone-could-mean-for-the-modern-world-essay-marchella-ward/?utm_medium=Social&utm_source=Facebook).
- Zanelli, M. (2023). «For the ages and for right now»: un'analisi dell'Antigone (2019) di Merlynn Tong, con un'intervista all'autrice. *Erga-Logoi*, 11, 229-255.

## Abstract

My paper analyzes four contemporary rewritings of Sophocles's Antigone: the novel *Home Fire* (2017) by Kamila Shamsie, the Canadian film *Antigone* (2019) by Sophie Deraspe, and two British dramas: *Aaliyah (After Antigone)* (2021) by Kamal Kaan and *Antigone* (2022) by Inua Ellams. These works present an original vision of Antigone as an Islamic girl (Pakistani, Algerian or Bangladeshi) whose family has emigrated to a Western democracy (Britain or Canada). In this reinterpretation as a foreigner, Antigone takes on traits traditionally typical of Medea. Although Antigone is well socially integrated, the situation of one or both of her brothers (terrorism, delinquency or political opposition) leads her to reveal the condition of racism, intolerance

and marginalization faced by minorities in a theoretically democratic, libertarian and inclusive country. At the same time, the characterization of Creon also undergoes a profound change, compared in particular to the Brechtian interpretation: he (or she, in Kamal Kaan's drama) is not a violent dictator, or a politician who came to power in an exceptional situation, but a legitimate leading exponent of a democratic Western government, who (except in Deraspe's film) shares the same foreign origins as Antigone's family, but precisely for this reason must be even tougher in order not to lose the consensus acquired among the nation he governs, a consensus obtained also by denying part of his/her own native culture and satisfying the people's need for order and security. This new interpretation thus allows the myth of Antigone to be used as a very current tool for social denunciation, not only of the failed integration of minorities in the great Western democracies, but of other problematic aspects of contemporary "civilized" countries, such as the populist tendencies of politics or the use of (social) media, through which, for example, the choruses are rendered in some rewritings.

## Resumo

Este estudo analisa quatro reescritas contemporâneas da *Antígona* de Sófocles: o romance *Home Fire* (2017) de Kamila Shamsie, o filme canadiano *Antigone* (2019) de Sophie Deraspe, e dois dramas britânicos: *Aaliyah (After Antigone)* (2021) de Kamal Kaan e *Antigone* (2022) por Inua Ellams. Estas obras apresentam uma visão original de Antígona como uma menina islâmica (paquistanesa, argelina ou bangladeshiana) cuja família emigrou para uma democracia ocidental (Grã-Bretanha ou Canadá). Nesta reinterpretação como estrangeira, Antígona assume traços tradicionalmente típicos de Medeia. Embora Antígona esteja bem integrada socialmente, a situação de um ou de ambos os seus irmãos (terrorismo, delinquência ou oposição política) leva-a a revelar a condição de racismo, intolerância e marginalização enfrentada pelas minorias num país teoricamente democrático, libertário e inclusivo. Ao mesmo tempo, a caracterização de Creonte também sofre uma mudança profunda, comparativamente em particular à interpretação brechtiana: ele (ou ela, no drama de Kamal Kaan) não é um ditador violento, nem um político que chegou ao poder numa situação excepcional, mas um legítimo expoente de um governo democrático ocidental, que (excepto no filme de Deraspe) partilha as mesmas origens estrangeiras da família de Antígona, mas precisamente por isso deve ser ainda mais duro para não perder o consenso adquirido entre a nação que governa, consenso obtido também pela negação de parte da sua própria cultura nativa e pela satisfação da necessidade de ordem e segurança do povo. Esta nova interpretação permite assim que o mito de Antígona seja utilizado como um instrumento muito actual de denúncia social, não só da fracassada integração das minorias nas grandes democracias ocidentais, mas de outros aspectos problemáticos dos países "civilizados" contemporâneos, como tendências populistas da política ou o uso dos *media* (sociais), através das quais, por exemplo, os refrões são traduzidos em algumas reescritas.



## 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 Brecht<sup>1</sup>. 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-modelo<sup>2</sup> 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 συνέχθην, 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

<sup>1</sup> 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).

<sup>2</sup> São fundamentais as aportações críticas já clássicas de Reinhardt (2014<sup>6</sup>, 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 mortos<sup>3</sup>.

Creonte insiste com autêntica obsessão<sup>4</sup> nos νόμοι que ele considera legitimamente derivados do poder instituído neste mundo (concretamente, na sua πόλις), mas esquece os princípios transcendentemente 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”, 519<sup>5</sup>); 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

<sup>3</sup> 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).

<sup>4</sup> 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“).

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

sepulcro”, Sófocles 847-849<sup>6</sup>.) 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 peça<sup>7</sup>.

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”<sup>8</sup>. 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 teimosia<sup>9</sup>.

O segundo aspecto da situação dilemática da tragédia de Sófocles, de considerável relevância<sup>10</sup>, é a dimensão de *gender* que faz com que também se enfren-

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

<sup>7</sup> 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).

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

<sup>9</sup> Apontam para esta direcção outras leituras que contestam a tradicional focagem antagónica do conflito, como a de Schadewaldt (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.

<sup>10</sup> 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)<sup>11</sup>.

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-

<sup>11</sup> 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*<sup>12</sup> 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 diálogo<sup>13</sup> 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-

<sup>12</sup> 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).

<sup>13</sup> 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 1986<sup>14</sup> 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

<sup>14</sup> 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 autoritária<sup>15</sup>.

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.

<sup>15</sup> 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 Pascual<sup>16</sup>, 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

<sup>16</sup> 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 Polínicés que a cidade considera “carroña” (Pascual, 2018, p. 26). Tal vindicação da palavra correcta e própria<sup>17</sup> 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

<sup>17</sup> 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,<sup>18</sup> totalmente

<sup>18</sup> 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 inconvertible: 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 tríade 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 Florbela* 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. (2014<sup>6</sup>). *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<sup>a</sup> 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.

## Mito e memória em *Pedreira das almas* e *Rasto atrás*, de Jorge Andrade

Myth and memory in *Pedreira das almas* and *Rasto atrás*, by Jorge Andrade

Luiz Gonzaga Marchezan

UNESP, Brasil

luiz.marchezan@unesp.br

ORCID: 0000-0002-5635-468X

**Palavras-chave:** Literatura brasileira, Tragédia, Drama, Mito, Memória, Personagem.

**Keywords:** Brazilian literature, Tragedy, Drama, Myth, Memory, Character.

Jorge Andrade escreve, em 1958, *Pedreira das almas* e *Rasto atrás* em 1967, atribuindo aos seus protagonistas – Mariana e Vicente – atitudes e padrões emotivos presentes, respectivamente, em fontes das fábulas míticas de Antígona e de Édipo. Assim, nos processos criativos das duas peças teatrais, o dramaturgo brasileiro aproxima-se de forças primitivas do imaginário arcaico, e, também, estabelece relações de suas personagens tanto com circunstâncias políticas e econômicas da história nacional, quanto com assuntos familiares. No drama trágico *Rasto atrás*, Jorge Andrade volta-se a suas memórias pessoais, e faz, do seu protagonista, o filho de grande fazendeiro paulista falido, descendente dos Andrades, mineiros que migraram para São Paulo após a ruína dos veios de ouro em águas correntes de Minas Gerais. Assunto que está também presente na tragédia *Pedreira das almas*.

Em 24 de agosto de 1966, em uma entrevista que concedeu ao *Jornal do Brasil*, o escritor faz um destaque esclarecedor sobre a presença de sua descendência em sua obra: “A peça *Rasto atrás* é para mim o fim de um ciclo. E como fim de um ciclo, uma síntese. Pelo menos é sua melhor intenção: síntese do ciclo da memória [...] E, por isso mesmo, fim do ciclo da memória, libertação de fantasmas” (Azevedo, 2012, p. 46). Ora, o campo literário é um lugar de redefinições; lugar de co-ocorrências. Nos percursos figurativos de *Pedreira das almas* e de *Rasto atrás*, encontram-se marcas de vivências de grupos culturais envolvidos com memórias históricas, incluídas as da família do próprio autor, expandidas, numa situação de equivalência, por medidas ajustadas com motivos literários clássicos.

A função da literatura, para o dramaturgo, é integradora e a palavra tem força ontológica. De acordo com Jorge Andrade (1964, p. 22), quando entrevistado pela revista *Visão*: “Ninguém inventa nada. [...] A arte consiste em descobrir o pessoal que é memória do coletivo [...] Memória familiar pessoal só interessa na medida em que deixa de ser nossa para ser de todo mundo. A arte consiste em descobrir o pessoal que é memória do coletivo”. Tais convicções reaparecerão ainda mais firmes, anos depois, em entrevista para Edla van Steen (2008, p. 144): “[...] não há originalidade depois dos gregos”.

Jorge Andrade produz ficção com ímpeto, tendo como matéria tanto seus embates com assuntos familiares, de memórias pessoais, como a dos conflitos históricos de memória nacional, avaliando-as por meio de raciocínios éticos. Valores éticos, para o dramaturgo, necessariamente, devem movimentar os papéis ficcionais de suas personagens inspirados quer no âmbito familiar, quer de circunstâncias sociais, políticas, econômicas e mitológicas, para a teatralização de experiências humanas. Tudo é questionável no teatro do autor, que o encena resultante de tensões no interior de unidades éticas, estéticas, teatrais, confrontando sempre asserções com dúvidas. *Pedreira das almas* e *Rasto atrás*, com as essências dos mitos de Antígona e de Édipo assentadas como valores primordiais dos entendimentos humanos acerca das dimensões do conhecimento da consciência familiar, movimentam dois espetáculos que refletem valores a partir de células familiares patriarcais, fatos sociais, políticos e econômicos brasileiros, reelaborados em novas ordens discursivas para as composições, respectivamente, de uma tragédia e um drama trágico.

O arquétipo é um padrão, um paradigma transcendente, um princípio explicativo acerca de conteúdos imagísticos do inconsciente coletivo; reúne imagens psíquicas da humanidade que procuram ordenar o que está indefinido entre sentidos esparsos manifestados por meio de ações, vontades, emoções, figuras.

O autor de *Pedreira das almas* e de *Rasto atrás* optou por dramatizar arquétipos a partir de memórias coletivas e pessoais, ambas voltadas para situações dramáticas oriundas do *ethos* cultural da família patriarcal brasileira. Assim, fatos memoráveis e mitos clássicos ganham aderência aos textos dramaturgicos de Jorge Andrade, metamorfoseados em fontes da sua ficção e mediadores indispensáveis para um entendimento da construção das memórias familiares e míticas expostas pelo autor em *Pedreira das almas* e *Rasto atrás*.

O desenvolvimento do processo criativo de Jorge Andrade está na capacidade do autor em construir uma dramaturgia sem dificultar sua comunicação para o espectador, mesmo representando, como em *Pedreira das almas*, assuntos de projetos familiares num modo antigo de teatralizá-los.

De acordo com Lourival Gomes Machado (1970, p. 619) Jorge Andrade, “[...] em *Pedreira das almas* fez uma tragédia, cabendo à crítica estabelecer até que ponto fez uma sua tragédia”.

*Pedreira das almas* apropria-se do mito de Antígona, de sua fala grave, expandindo-a no interior de um fato da história da política nacional – o da chamada Revolta Liberal de 1842, que envolveu duas províncias brasileiras num confronto com o poder do Conselho de Estado da Coroa portuguesa, diante de delibera-

ções de mãos e mentes de uma oligarquia que comandava o partido conservador brasileiro daquele Conselho.

São Tomé das Letras, palco de *Pedreira das almas*, encontra-se diante de uma encruzilhada, vivendo dois impasses: a inviabilidade econômica do garimpo em suas terras, que empobrece sua população e precisa de uma solução, assim como necessita livrar o povoado de uma ocupação por forças militares à procura de militantes locais favoráveis à Revolta Liberal. Martiniano, um deles, já morto em combate na região foi penalizado pelo comandante da força militar da ocupação de São Tomé como sem direito ao sepultamento, fato que provoca a ira de sua irmã Mariana, que, pelas honras fúnebres do irmão enfrenta o exército no local com fortes argumentos e paixão, conforme Antígona na fábula mítica. Mariana tem consciências familiar e política sustentadas com coragem e honra; escolhe, para ela e outros de seu povoado, como exige o momento, o que deve ser feito para o bem comum e na direção da segurança pessoal e econômica das famílias de São Tomé das Letras.

Tal impasse na tragédia de Jorge Andrade dá-se por meio de uma amplificação do mito de Antígona, mantendo insepulto o corpo de Martiniano, irmão de Mariana, enquanto o comando militar não consegue, no local, capturar Gabriel, seu noivo, outro revoltoso, que permanecerá escondido e vivo, sob os cuidados de membros da comunidade, entre túneis e grutas que se intercomunicam com o igreja de São Tomé das Letras.

São Tomé das Letras é um vilarejo de Minas Gerais que, no bojo de uma revolta, representa o lado econômico do conflito histórico e político do país: o final de um ciclo da mineração do ouro. O ouro de aluvião encontra-se escasso e, diante deste limite, os trabalhadores mineiros locais optam por desenvolver, em outras terras, uma pecuária, antes, somente para a subsistência de todos. Assim, a missão de Mariana, mais uma vez comparada à de Antígona, consistirá, após o enterro de Martiniano, em permanecer no vilarejo como guardiã do cemitério entre lajes de São Tomé das Letras, após comandar um grupo de mulheres do lugar, durante todo o tempo da ocupação, em manter vivo Gabriel, seu noivo, enfurnado entre túneis e grutas, alegorizando, assim, uma interlocução consistente da tragédia de Jorge Andrade com o mito de origem de Antígona.

A presença de um motivo mítico numa narrativa, com saberes ancestrais, condiciona seu desenlace e sua interpretação, algo que o espectador consegue avaliar e fazer boa mediação entre os efeitos de sentido do mito.

A essência do mito mostra seu relevo numa narrativa quando associada ao fenômeno do tempo e no curso de um acontecimento que move alguém ou um grupo cultural para um novo entendimento das dimensões da condição humana. Há um denominador comum entre os papéis de Antígona e Mariana: o da criação de uma ordem de valores na condução das funções familiares. Antígona e Mariana, em suas vidas solitárias, limitam suas emoções, não contraem núpcias, com a finalidade de assumirem com clareza valores familiares fundamentais.

Mariana age com a liberdade do eu, teatralizada por meio de afeições e sentimentos em excessos, posteriormente amainados pela catarse, no término da tragédia, que os revertem para uma situação de normalidade. Em *Pedreira das almas*, uma insurreição contra uma força militar contrária a um levante regional

leva um vilarejo a uma transformação que sedimenta sua lucidez para a redefinição do seu destino.

A tragédia de Jorge Andrade, como a clássica, trabalha com a intensidade de um sentimento que ganha proporção ao unir à coragem de Mariana que luta pelo enterro do irmão, o discernimento de todos do local tanto contrários à ocupação de São Tomé das Letras como por uma redefinição de uma nova atividade econômica para o grupo.

Conforme Ítalo Calvino (1977, p. 78): “[...] a literatura é um jogo combinatório que obedece às possibilidades intrínsecas de seu próprio material [...]”. Diz ainda: “A máquina literária pode efetuar todas as permutações possíveis com um material dado; mas o resultado poético será o efeito particular de uma dessas permutações, sobre o homem dotado de uma consciência e de um inconsciente [...]”.

O mito é uma micronarrativa relacionada com uma transformação entre unidades de conteúdos de um evento acontecido entre um antes e um depois. O mito tem uma história envolvida com a ocorrência, conforme Albin Lesky (1996, p. 34), de um “impacto trágico”, provocador de sentimentos, emoções em excesso, “entre forças contrárias que se levantam para lutar umas contra as outras” (Lesky, 1996, p. 38). Assim, faltas intoleráveis cometidas por uma ocupação militar do Império na comunidade de São Tomé das Letras, no final do século XIX, ocupam o tempo e o espaço dramáticos de *Pedreira das almas*.

A ficção apropria-se de um mito sem se resumir à totalidade significativa dele. A existência material de um texto ficcional não exclui quer a participação de um mito, quer o vivenciado pelo autor na composição de uma narrativa. A realidade textual é vasta, dilatada e possibilita a articulação coerente de figuras entre figuras (míticas e não), que estabelecem uma rede, uma trama textual.

O mito tanto encaminha a personagem como o espectador para questionamentos filosóficos e determinadas encruzilhadas, envolvendo-os no interior de uma obra com uma inquietação ética. Antígona dividiu-se entre seguir as leis da família (que prevêem um enterro para os seus mortos) e as leis do Estado, que podem proibi-lo e optou pelas primeiras.

Antígona é filha de Édipo, que, por desconhecer suas origens, matou seu pai em dada encruzilhada de uma estrada e depois, por continuar a ignorá-las, acabou por se casar com a mãe, Jocasta, ter filhos e ser pai de seus irmãos. Édipo, por desconhecer suas origens, fez-se um monstro. Assim como se viu monstruosa Jocasta, resolvendo sua monstruosidade com suicídio. Antígona, filha de Édipo e Jocasta, cuidou do pai e dos irmãos.

Antígona, filha mais velha de Jocasta e Édipo, desenvolve, enquanto sofre as consequências das punições divinas como filha e irmã de Édipo, uma consciência familiar. Ao lado do pai compõem, enquanto viventes e sobreviventes de tragédias familiares, as forças invisíveis de verdades que surgem nas encruzilhadas da vida - escolhas a serem feitas, quer para a fortuna, quer para o infortúnio. Antígona recusa-se a viver sob tirania; recusa-se, como alguém devota à família, a aceitar a tirania do Estado. De acordo com Eudoro de Souza (1966, pp. 56-57), a universalidade do mito de Antígona está no modo singular como ele exprime “[...] dois direitos antagônicos: as leis não-escritas da piedade e as leis escritas da cidade, a lei do Estado e a lei da família”.



A tragédia clássica, pelos movimentos da fábula mítica que encena, reverbera, através dos infortúnios de suas personagens, as encruzilhadas de seus destinos, os dilemas de suas vidas.

O contexto do mito de Antígona ilumina uma situação em que a vida na pólis suscita uma composição entre as leis humanas e as de estado; que novas leis de estado precisam de uma direção argumentativa distante das palavras construídas a partir de gestos rituais, engajando-se com outras, constituídas pelo diálogo entre cidadãos, na busca de uma clareza que os liberte do jugo dos deuses. A palavra, distribuída para todos, encontra-se na dinâmica da vida na pólis: a palavra como instrumento da política, na argumentação e construção de raciocínios. Conforme Jean-Pierre Vernant (2005):

[...] o nascimento da tragédia é inseparável da organização cívica, da elaboração da democracia ateniense. É o período em que, nas cidades gregas, se institui o direito. Em que são fundados os tribunais, compostos de cidadãos encarregados de fazer os julgamentos. [...] A tragédia chega nesse momento [...] Por trás da tragédia há uma pergunta geral: qual é a relação do homem com seus atos? Em que medida ele é realmente seu autor? Seu ato não é resultante de outros elementos, cuja existência ele só perceberá tarde demais? Assim sendo, ele é inocente ou culpado? O que é a culpa? O erro e a inocência não estão misturados?

A tragédia, na cidade, conforme Jean Pierre Vernant, teatraliza as pressões da condição humana em se afastar das interdições, dos mandamentos divinos, encenando um entreto cognitivo onde transpareçam percepções que subsidiem cidadãos e cidadãs com novos juízos, possibilitando-lhes questionar as inevitáveis imposições trágicas do destino que assombram suas mentes, ponto de vista que se junta a uma observação arguta de Autran Dourado (1982, p. 30): “Toda tragédia grega reside num diminutivo ponto: ter que escolher”. A tragédia representa uma situação em que o humano e o divino aparecem incorporados na violência mítica de uma personagem que expressa uma forma de existência em que, pelo inteligível, possa sensibilizar o espectador e movê-lo para um exercício de introspecção, autoconhecimento, fazendo-o reconhecer que dados paradigmas relativos a uma cosmogonia merecem questionamentos para uma vida na cidade.

O teatro, na cidade, é um espaço público em que a palavra circula com liberdade e reverbera noções de justiça avaliadas do ponto de vista de uma lei que não imita a lei divina em sua noção mítica de justiça. Assim, a função da tragédia constitui-se em avaliar os excessos de suas personagens embasados em valores seguidos pelas tiranias. Desse modo, os maus feitos pressentidos ou até então ignorados ocupam o espaço dramático e suas consequências passam a ser compartilhadas com o público para reconsiderações de forma pendular, uma vez conduzidos pelas paixões do terror e da piedade.

Conforme outra observação do escritor Autran Dourado (1981, p. 9): “Se o mito saiu do pensamento, a ele retornou, para ser uma de suas fontes”. Assim, nas fontes arqueológicas dos mitos encontram-se presentes conjuntos de medidas estabelecidas a partir de valores cosmogônicos aos poucos esvaziados de suas forças interditas conforme dramatizadas pela tragédia. Nas mesmas linhas dos pensamentos dos dois autores acima mencionados, Anatol Rosenfeld (1993, p. 41) entende que, na tragédia, a “[...] dialética do diálogo, que leva a decisões e

ações, empurra o movimento dramático, pela contradição e pelo choque, rumo ao futuro, à meta ulterior”.

O término da invasão militar em São Tomé das Letras é seguido por uma decisão de seus habitantes em deixar o povoado para explorar, noutro lugar, outra atividade econômica. Mariana permanecerá no local com a missão, por ela definida, de guardar os mortos lá enterrados no cemitério local construído entre lajes. Mariana, como Antígona, têm consciência familiar e política, sustentadas pela coragem e honra, conforme demonstrou durante todo o conflito em São Tomé das Letras. A missão final de Mariana fez-se num gesto radical de respeito pelos mortos, seguido por um voto de solidão em cemitério lajeado - intersecções entre metáforas incontestes do mito de origem de Antígona. Mariana, em seu gesto, traz assimilado do mito de Antígona o princípio da vontade livre do indivíduo.

Os teatros antigo e moderno dramatizam imitações e representações. A imitação no teatro antigo busca, num espetáculo catártico, um confronto entre valores ancestrais dramatizados no curso de uma fábula mítica encenada. A tragédia é uma invenção do teatro como espetáculo para promover na antiguidade um modo de pensar que procura avaliar o peso ancestral das interdições. O mito, na tragédia, circunscreve uma inquietação a ser explorada pelos espetáculos teatrais com uma dada dimensão reflexiva; ele encerra, segundo Ítalo Calvino (1977, p. 77): “[...] a parte escondida de toda história, a parte subterrânea, a zona não explorada porque faltam ainda as palavras para chegar até lá [...]”. Assim, no teatro da cidade, a tragédia imita, por meio de imagens e da palavra, em uma “ação complexa” (Aristóteles, 1966, p. 79), algo “congenito da condição humana” (Aristóteles, 1966, p. 71) e “necessário” (Aristóteles, 1966, p. 77) que impõe o “reconhecimento” (Aristóteles, 1966, p. 80) de novos quereres, saberes e poderes para as mentes de cidadãos ansiosos pelo conhecimento mais alargado sobre a condição humana.

O teatro moderno representa valores de um dado conhecimento produzido por experiências guiadas por pensamentos diversos, em excesso, que resultam em outros pensamentos, excedentes, sobre um mesmo assunto, recorrentes, mesmo assim, muitas vezes e livremente ao pensamento modelar da mitologia.

Um paralelo entre pensamentos do teatro antigo reapresentados pelo moderno aproxima o espetáculo do atual de suas fontes arcaicas e promove uma transferência de percepção de algo habitual num modo diferente de enxergá-lo, transfigurando-o, rasto atrás, em outra forma, não habitual, simbólica de pensá-lo, com especulações, como, no caso, por meio de traços fortes retirados do mito de Édipo e desenvolvidos no interior de *Rasto atrás*, drama trágico de Jorge Andrade.

Vicente, protagonista de *Rasto atrás*, é assombrado com a figura do pai, com a presença da autoridade paterna em sua mente, o que o divide diante do seu destino, transformando-o num errante. Vicente, mesmo assim, é consciente do que é e quer; o pai, no entanto, encontra-se na encruzilhada da sua vida, impedindo-o de realizar-se como escritor.

*Rasto atrás* é um drama trágico sobre o destino de Vicente que pretende ser escritor, enquanto o pai, colocando-se contrário à tal ideia, quer o filho fazendeiro. O sentido do trágico daquele drama de Jorge Andrade situa-se no

impasse longo envolvendo pensamentos díspares entre um pai rude, instintivo e um filho leitor da literatura. A trajetória do sentimento do trágico no drama do autor enfatiza, no curso da discórdia entre os dois protagonistas, os desafios da vontade humana, esta que tem no erro o seu limite, no caso, no engano do pai de Vicente até perceber a severidade como tratou o filho, algo compatível com uma observação de Anatol Rosenfeld (1993, p. 69) como da função do trágico, a de proporcionar as dores da “[...] revelação de que o mundo, a vida não podem dar verdadeira satisfação [...]” e que tal satisfação, se próxima do contentamento, estará composta de valores partilhados entre os envolvidos.

*Rasto atrás* é um drama trágico sobre curso do destino de Vicente; sua opção de vida coloca-o num embate com o pai que, fazendo-o viver numa fazenda, isola-o do mundo. Vicente tem seus pés presos às terras de uma herdade familiar e pretende libertá-los. O protagonista, caçado, rastreado pelo pai, metaforiza circunstâncias da vida de Jorge Andrade, um estigma na sua vida, marca de um embate com seu pai fazendeiro que não o queria escritor, o que não conseguiu e posteriormente penitenciou-se, conforme passagens finais do drama em questão.

Dessa maneira, Jorge Andrade, conforme pensamento de Ítalo Calvino (1980, p. 224), faz-se num “personagem-autor”, o que, conforme em *Rasto atrás*, escreve um drama com matéria autobiográfica na condição de “[...] inventar aquele primeiro personagem que é o autor da obra [...] sempre apenas uma projeção de si mesmo que o autor põe em jogo na escritura, e pode ser tanto a projeção de uma parte verdadeira de si mesmo como a projeção de um eu fictício, de uma máscara”.

Édipo, pelos pés, se atento aos pés, poderia ter chegado a bom termo diante de seu destino. Vicente, astuto, como uma caça acuada, que volta rasto atrás à perseguição que lhe faz o caçador, opta decididamente pela vida que deseja, em direção contrária à que lhe aponta o pai, afastando-se do alcance do pai, fazendeiro caçador.

Édipo e Vicente, ambos, passam por encruzilhadas em seus destinos, assim como ambos, de maneiras assemelhadas, procuram caminhar rasto atrás diante dos destinos que lhes foram impostos em rotas de confronto com os erros de seus pais.

Jorge Andrade retira das grandezas dos mitos medidas de saberes para representar situações de vida compreensíveis para o espectador, mesmo decorrentes de circunstâncias entre formações culturais distintas, no entanto, mediante padrões emotivos perceptíveis e atitudes, no âmbito da consciência familiar, com semelhanças estruturais entre as memórias familiares históricas, mítica e patriarcal.

Os textos de *Pedreira das almas* e *Rasto atrás* espelham laços poéticos entre Mariana e Antígona, Vicente e Édipo, protagonistas literariamente reconstruídas a partir do campo imaginário de memórias míticas, onde o fictício faz-se mediador entre dadas realidades e o mítico. *Rasto atrás*, por sua vez, envolve-se com questões autobiográficas do dramaturgo também atualizadas pelo fictício.

De acordo com observação do dramaturgo, citada no início, a literatura tem o poder de deslocar tanto o autor, como o espectador, para o lugar do outro, posicionando-os diante do diferente, fazendo-os refletir sobre o tempo, a memória, com imaginação. A palavra leitura, segundo Roland Barthes (1987, p. 184), abrange: “um conjunto de práticas difusas”, sentido que o teórico atribui para

os poderes tanto da produção como aos da recepção do texto da literatura, de deslocarem autores e leitores de si, fazendo-os outros, diferentes.

A literatura, para Jorge Andrade, tem uma percepção cultural do tempo e, dessa maneira, como nos casos, por meio da interdiscursividade, o dramaturgo explora valores culturais citados de temas e figuras clássicos, a fim de instalar uma dialogia entre vozes de obras literárias no tempo que insufla, conforme Ítalo Calvino (1977, p. 77): “[...] tudo o que ficou não-dito no inconsciente social ou individual”.

A transposição desses assuntos desenvolvidos por Jorge Andrade em *Pedreira das almas* e *Rastro atrás* abrangem interdições ancestrais nos projetos familiares sinalizados a partir dos mitos de Antígona e Édipo.

Vicente, embora vulnerável, manteve-se consciente em direção ao seu eixo identitário e, assim, revolveu seus conflitos afetivos e construiu, com mínimas certezas, conhecimentos para uma existência fora do universo rural. O insubmisso Vicente é uma imagem forte espelhada na figura do autor de *Rastro atrás* que travou um embate assertivo com o pai contra a ideia do patriarca de impedi-lo tornar-se dramaturgo.

Dessa maneira o drama trágico de Jorge Andrade adquire uma medida poética que leva o espectador a meditar sobre o alcance da mensagem do mito de Édipo. O embate entre pai e filho é uma imagem integrante do mito de Édipo. Em *Rastro atrás* pai e filho deparam-se numa encruzilhada em que se reconhecem dentro de um conflito que discutem com posições contrárias. Assim, no âmbito da forma simbólica do mito e não sem luta ou distante de emoções, o filho desperta o pai para a trajetória que deseja caminhar com sua vida, sem que o patriarca possa amarrá-lo pelos pés, possibilitando-o, rastro atrás, recolocar-se diante do que deseja.

Os mitos encaregem-se de anunciar grandezas sem medidas; mostram-se compactos, numa só unidade, polêmicos, absolutos. A medida da autobiografia trabalhada pelo dramaturgo, sua representação, aproximou as forças primitivas, não civilizadas do mito de forças de verdades humanizadas da ficção, despojando-o de sua carga ancestral, celebrando impasses, faltas irrevogáveis em defesa do sagrado, do que não pode mudar.

Jorge Andrade, homem de teatro, ao dramatizar a fábula do mito de Édipo, alterou-a em suas medidas clássicas mantendo-as expandidas na volúpia do querer de um pai que imobiliza seus afetos de poucas palavras em gestos miseráveis e mantém um impasse com o filho posteriormente superado ao reconhecê-lo escritor. Jorge Andrade, dessa maneira, com sua literatura e com o que é função da literatura, coloca um pai e sua fúria no inferno, afastando-o de suas presunções sobre a vida, de seus valores, mostrando-lhe que a serenidade, aliada à racionalidade, constrói um entendimento melhor tanto sobre o mundo, como para a vida familiar, conforme desfecho de *Rastro atrás*, drama trágico autobiográfico do autor.

Antígona, como Édipo, assim como Mariana e Vicente, para Jorge Andrade, passaram por uma jornada de autoconhecimento; todos estiveram à mercê de suas vidas em meio aos dilemas humanos ordinários, da vida ordinária e que dão sentido à existência.

Antígona, insubmissa, recusa-se, por meio de palavras e gestos, a receber ordens do poder estabelecido e insiste com suas ideias que distinguem justiça de poder, contrariando o jugo de uma dinastia limitado pela truculência no trato com a vida do cidadão. Dessa maneira, a partir de sua consciência familiar, Antígona escolhe, fortalecida pelo seu amor próprio, romper com as leis do Estado, conquistando um entendimento melhor, mais afetivo, sobre si, os outros e o mundo.

Mariana, protagonista da tragédia de *Pedreira das almas*, realiza-se líder de uma comunidade dentro de um processo ficcional do dramaturgo com o poder de transformar uma situação historicamente colocada, por ela assumido, com a mesma virtude e consciência familiar de Antígona e um aprendizado sobre o valor da cidadania adquirido durante um conflito nacional, num momento de ocupação militar na comunidade de São Tomé das Letras. Mariana, por sua vez, de acordo com a tragédia de Jorge Andrade, tem seu sacrifício compensado, distante de soluções definidas pelos mitos para as estirpes em suas genealogias.

Uma vez comparada a recomposição da identidade de Édipo com a de Vicente, faz-se notória a constatação de que Vicente, em sua vida, conforme o drama trágico de Jorge Andrade, não comete excessos e que enfrenta conscientemente a autoridade do pai, de quem viveu próximo. Vicente tem diante de si, como obstáculos, as contradições de seu tempo, que compreende bem. Vicente é dono do seu destino. O comportamento de Édipo encerra-se no interior de uma estrutura antropológica, cosmogônica, conforme o relato funcional de um mito.

Jorge Andrade, em *Rasto atrás*, conforme, mais uma vez, o dramaturgo entende a função da literatura, representa um assunto de ordem familiar, pessoal, a fim de envolver seu protagonista numa trajetória de autoconhecimento, aproximando-o do público e este de sua consciência individual para o entendimento de que somos únicos e semelhantes em nossas diferenças. O autor, assim, tira da obscuridade algo de sua vida pessoal, já decifrada, teatralizando-a como assunto de interesse do espectador, uma vez que reflete acerca do irrefreável embate de filhos contra pais, sem, no caso, que o filho deixe-se devorar pelos mandos do patriarca.

## Referências bibliográficas

- Andrade, J. (1964). Drama do café encontrou seu autor. *Visão*, São Paulo, jun., pp. 20-23. Entrevistador: Delmiro Gonçalves.
- Andrade, J. (1970). *Pedreira das almas*. In Marta, *a árvore e o relógio* (pp. 71-115). São Paulo: Perspectiva.
- Andrade, J. (1970). *Rasto atrás*. In Marta, *a árvore e o relógio* (pp. 455-527). São Paulo: Perspectiva.
- Aristóteles (1966). *Poética*. Porto Alegre: Globo.
- Azevedo, R. et al. (2012). *Rasto atrás*, fim de um ciclo e novo início. *Jorge Andrade 90 anos (Re) leituras*. São Paulo: USP/Fapesp, 1, 46-47.
- Barthes, R. (1987). *Leitura*. In *Enciclopédia* (V. 11, pp. 184-206). Lisboa: Casa da Moeda.
- Calvino, I. (1977). A combinatória e o mito na arte da narrativa. In C. A. Nascimento (Ed.), *Atualidade do mito* (pp. 75-80). São Paulo: Duas Cidades.
- Calvino, I. (1980). *Assunto encerrado*. São Paulo: Cia. das Letras.
- Dourado, A. (1981) Proposições sobre o mito. *Colóquio Letras*, 61, 7-11.
- Dourado, A. (1982). Os gregos e a tragédia. In *O meu mestre imaginário* (pp. 30-31). Rio de Janeiro: Record.
- Lesky, A. (1996). *A tragédia grega*. São Paulo: Perspectiva.

- Machado, L. G. (1970). Pedreira das almas. In J. Andrade, *Marta, a árvore e o relógio* (pp. 618-624). São Paulo: Perspectiva.
- Rosenfeld, A. (1993). *Prismas do teatro*. São Paulo: Edusp e Edunicamp.
- Souza, E. (1996). Prefácio. Introdução. In Aristóteles. *Poética* (pp. 1-68). Porto Alegre: Globo.
- Van Steen, E. (2008). Jorge Andrade. *Viver e escrever* (V. 3, pp. 124-145). Porto Alegre: L&PM.
- Vernant, J. P. (2005). O herói e o monstro. *Folha de S. Paulo*, 10 abr. 2005. Entrevistadora: Fabiene Darge. Recuperado em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1004200522.htm>

## Resumo

No processo criativo literário, conforme Jorge Andrade (1964, p. 22): “Ninguém inventa nada. Tudo se encontra à nossa volta, vivendo e se impondo nas formas mais variadas”. Os significados já estabelecidos pela cultura, para o escritor, possibilitam à literatura do mundo, mediante novos conteúdos, reconstituir situações e tipos humanos da tradição que movimentam forças de verdades assumidas por novas criações literárias. Mariana, protagonista de *Pedreira das almas* (1958) luta, como Antígona, por um enterro digno para seu irmão. Vicente, protagonista de *Rasto atrás* (1967), busca, como Édipo, o reconhecimento do pai. As duas obras, como nos mitos de Antígona e Édipo, envolvem-se com dramas familiares diante tanto de leis da cidade como de leis divinas na disputa com duas grandes células do poder: a do Estado e a da Família, sem ignorarem os padrões dos pensamentos refletidos pelos mitos clássicos orientadores do dramaturgo nas peças consideradas.

## Abstract

In the literary creative process, according to Jorge Andrade (1964, p. 22): “No one invents anything. Everything is around us, living and being imposed in different ways.” The meanings already established by culture, for writers, enable world literature, through new content, reconstituting situations and human types of tradition that move forces of truth taken on by new literary creations. Mariana, the main character of *Pedreira das almas* (1958), fights, like Antigone, for a dignified burial for her brother. Vicente, the main character of *Rasto atrás* (1967), seeks, like Oedipus, his father’s recognition. The two works, as in the myths of Antigone and Oedipus, are involved with family dramas in the face of both city and divine laws in the dispute with two great cells of power: that of the State and that of the Family, without ignoring the patterns of thought reflected by the playwright’s guiding classical myths in the plays under consideration.

## O mito de Antígona em *As Confrarias*, de Jorge Andrade

The myth of Antigone in *As Confrarias*, by Jorge Andrade

**Claudiomar Pedro da Silva<sup>1</sup>**

Professor da rede estadual de ensino de Mato Grosso – SEDUC-MT

claudiomarp@hotmail.com

ORCID: 0000-0001-8231-897

**Agnaldo Rodrigues da Silva<sup>2</sup>**

Universidade do Estado de Mato Grosso

agnaldosilva20@unemat.br

ORCID: 0000-0002-9508-5857

**Palavras-chave:** Mito e ressignificação, *Antígona*, Sófocles, *As Confrarias*, Jorge Andrade.  
**Keywords:** Myth and resignification, *Antigone*, Sophocles, *As Confrarias*, Jorge Andrade.

O teatro constitui uma relevante forma de expressão da razão e das emoções humanas, sendo a arte da linguagem que se conecta à história humana desde a Antiguidade Clássica. Ao combinar elementos para contar histórias e explorar temas humanos, os dramas, desde as primeiras peças na Grécia Antiga, incentivavam reflexões sobre a condição humana e a cultura. A arte teatral também está associada aos interesses sociais, uma vez que envolve os conflitos humanos. De acordo com Kothe (1987), por ser um produto social ela carrega os interesses sociais camuflados: “Uma obra de arte sempre é produto de conflitos e interesses sociais: ela mesma é um pacto provisório deles” (p. 18). Nesta seara, tanto Sófocles quanto Jorge Andrade apresentam personagens que, ao acreditarem e defenderem valores morais, enfrentam a opressão imposta pelas autoridades.

<sup>1</sup> Professor da rede estadual de ensino de Mato Grosso – SEDUC-MT e Diretor Adjunto da Diretoria Regional de Educação Polo de Tangará da Serra. Doutor em Estudos Literários pela Universidade do Estado de Mato Grosso – UNEMAT/PPGEL, E-mail: claudiomarp@hotmail.com

<sup>2</sup> Professor da Universidade do Estado de Mato Grosso e Sócio Efetivo da Academia Mato-Grossense de Letras/ Brasil. Doutor pela USP e pós-doutor pela UFRGS na área de literatura. E-mail: agnaldosilva20@unemat.br

O decreto editado por Creonte claramente afirmava que o corpo de Polínicês não poderia ser enterrado, porém Antígona não mediu esforços e fez tudo que precisava para não deixar o irmão insepulto. Bem como *Antígona*, no teatro moderno de Jorge Andrade, a personagem Marta rompe barreiras das autoridades para conseguir dignidade ao filho morto e insepulto.

*As Condições* integra a produção cênica de Jorge Andrade e compõe uma série de dez peças que constitui o ciclo de temática histórica intitulada *Marta, a árvore e o relógio*. De acordo com os estudos de Elizabeth Azevedo (2001), a peça começou a ser escrita em 1963, contudo só foi publicada em 1970. Jorge Andrade estruturou sua produção em consonância com as experiências pessoais de vida, impulsionado pelo desejo de contribuir para o debate e reflexão que envolve, dentre outras temáticas, a história brasileira. O próprio Andrade afirma em entrevista ao jornal *O Estado de São Paulo*, que sua produção “é o resultado e dezenove anos de um trabalho que procurava alcançar um objetivo fundamental: compreender uma realidade e atuar nela” (Andrade, 1984, p. 23).

A ação dramática apresentada pelo dramaturgo data de 1789, na então sede da capitania de Minas Gerais, em Vila Rica e envolve o dilema de uma mãe em busca de um local para sepultar o filho e assim percorre as irmandades locais. O filho único da protagonista é José, ele era ator e morreu em pleno ofício. José é vítima de um disparo de arma de fogo enquanto atuava no teatro, o qual tinha por finalidade a conquista de novos adeptos à causa incondente. A orientação revolucionária do filho foi motivada por Marta, que já havia perdido o marido para a opressão política imposta pelo sistema colonial na província de Minas Gerais.

Marta e Sebastião, o seu marido, pertenciam a uma comunidade de pequenos agricultores. Com a descoberta de veios auríferos em suas terras, tiveram que resistir e lutar em defesa de sua pequena propriedade. Nessa seara, Sebastião passa de pacato sementeiro a justiceiro, assassino de garimpeiros. A transformação é motivada pela insatisfação diante da ideia de que o subsolo era considerado propriedade da coroa portuguesa, bem como não concordava com os impostos extorsivos, dívidas para igreja e quintos para a Coroa. Certa feita, Sebastião fora descoberto e como punição foi enforcado. Com sua morte, as terras da família foram confiscadas e salgadas. Importante destacar que, mesmo com medo, Marta permaneceu ao lado de seu esposo. Tais acontecimentos levam Marta para fora da propriedade da família no Morro Velho. Ao conhecer o mundo além das fronteiras de seu sítio, ela passa a ser conhecedora das mazelas sociais existente no mundo externo ao seu, bem como tem a oportunidade de reencontrar seu filho José no exercício da profissão de ator.

As causas pessoais instigam Marta a fomentar que José desempenhe na vida os papéis representados no palco e aponta para uma participação na Incondência. Tal transformação não agrada a namorada Quitéria, a qual percebe a mudança de José, que está cada vez mais envolvido com peças representadas, as quais expressam críticas ao sistema colonial. Cada vez mais engajado, José viaja com Marta e Quitéria até a cidade de Vila Rica com a finalidade de encontrar mais adeptos para o movimento incondente. Quitéria e Marta têm um enfrentamento com um cura, o mesmo propõe, em nome da moralidade, catequizar Quitéria, mas as mulheres não respeitam a autoridade religiosa e o questiona.



Ofendido, o cura promete providências. Durante o conventículo, momento em que José mistura frases do personagem Marco Bruto com as próprias, ao se dirigir abertamente ao público, manifesta sua indignação com o contexto político. Em meio à confusão, Marta percebe o cura acompanhado. De repente, ouve-se um tiro e Quitéria aos gritos avista a queda e morte de José.

À época da Inconfidência Mineira, ser ator representava ofensa à igreja e consequentemente para as confrarias e à Marta somente restaria enterrar o filho José como indigente, pois não havia cemitérios públicos. Calzavara (2010) afirma que “No período colonial não havia cemitérios públicos, esses eram localizados junto às igrejas. Da mesma forma, todo e qualquer registro de documento sobre o nascimento, casamento ou morte deveria ser feito junto às igrejas”. Os mortos eram enterrados nas igrejas das irmandades, porém assim como seu marido Sebastião, Marta e José jamais pertenceram a alguma corporação religiosa. Temendo que como o finado marido, seu filho também corria risco de esquecimento, Marta decide lutar por um enterro digno ao filho e que ele fosse lembrado. Com a ajuda de Quitéria, Marta carrega o cadáver do filho pelas ruas e visita as principais confrarias da cidade de Vila Rica. Em sua busca por um sepultamento digno para o seu filho, a personagem revela passagens de histórias de luta e sacrifícios de sua família denunciando a opressão social imposta por aqueles que detêm o poder, a fim de provocar intervenções nas vidas das pessoas que estão sob sua governança. Nessa direção, Anatol Rosenfeld (1970) faz uma análise da situação marginal de Marta e José:

Marta e José, as duas personagens à margem da sociedade e dos valores consagrados que, por ofício ou conjuração, vivem “representando”, são as mais autênticas da obra, ao passo que a maioria dos expoentes das Confrarias, que representam a sociedade e seus valores, de fato os “representam” apenas, num jogo falso, cheio de má fé. (Rosenfeld, 1970, p. 611, grifo do autor)

À luz do que indica Rosenfeld, percebe-se que na produção cênica de Jorge Andrade é recorrente a propositura de percepções que intrigam o pensamento humano diante das opressões sociais. O caráter assistencialista prestado pelas confrarias é posto em relevo na peça ao mostrar como as confrarias visavam, por meio de seus estatutos e compromissos, promover uma política de amparo à população. Contudo, para ser agraciado com os benefícios de cada irmandade, há de ser pertencente enquanto filiado e contribuinte.

A peça, escrita em um só ato, é organizada em quatro episódios, em cada um deles Marta visita uma confraria em busca de lugar para sepultar seu filho. Na primeira, a Ordem Terceira do Carmo, irmandade composta por pessoas ricas e poderosas, os membros são de ascendência branca, comprovada até a quarta geração. Nessa confraria, há uma preocupação em agregar somente os que apresentem pureza de sangue e os candidatos a membros, não poderiam ser negros, mulatos, judeus, bem como não apresentar traços descendentes. Um bom exemplo desse rigor apresentado na peça é o caso da personagem Manuel de Abreu. Ele é pretendente a filiar nesta irmandade, contudo seu pedido não é aceito, conforme relata o Ministro da ordem “Não podemos ter ascendente mouro, judeu, carijó, negro ou cabra, de outra infecta nação?” (Andrade, 1970, p. 27). O pedido não foi

aceito, pois, o solicitante havia casado com uma mulher a qual tinha herança de gerações passadas com negros.

As normas de pertencimento à Ordem Terceira do Carmo são rígidas e, é nesta irmandade, que Marta inaugura sua peregrinação em busca de ajuda com seu finado filho. Marta está fragilizada pela perda de seu filho José, mas não refuta em questionar o poder da confraria. Os diálogos são carregados de tensão, conforme é possível perceber no trecho que segue:

MINISTRO – Que deseja em nossa igreja? Quem é você?

MARTA – Meu nome é Marta. Acabo de chegar a esta cidade.

SÍNDICO – Por que nos olha assim?

PROVEDOR – Está se sentindo mal?

MARTA – As ruas são íngremes... e há duas horas que carrego meu filho.

MINISTRO – Seu filho está doente? (*Silêncio*) Não ouviu? Que tem seu filho?

MARTA – Morreu... a caminho daqui.

PROVEDOR – E o que deseja?

MARTA – Um lugar para enterrá-lo.

SECRETÁRIO – Pertence à Ordem Terceira do Carmo?

MARTA – Não. Nem meu filho pertencia.

SECRETÁRIO – Então, procure sua irmandade.

MARTA – Não pertencemos a nenhuma!

PROVEDOR – Como?!

IRMÃOS – (*Entreolham-se, atônitos.*)

MARTA – Não. (*Expressão impenetrável*) Mas creio em Cristo.  
(Andrade, 1970, pp. 28-29, grifo do autor)

O primeiro desafio de Marta é encontrar um lugar para sepultar seu filho, pois sua família não tinha vínculo com nenhuma ordem religiosa e no contexto histórico da época não existiam cemitérios públicos. Considerando que os cemitérios disponíveis eram pertencentes às igrejas, apesar de Marta crer em Cristo, o fato de não ser membro de uma irmandade dificulta o seu objetivo que é conseguir autorização, levando-a ao primeiro “não”. Esse “não” transcende a dor de uma mãe que perde seu filho. O desafio se torna ainda mais cruel quando Marta enfrenta a rejeição, que a oprime de forma profunda. As ações de Marta expressam por si só o aspecto trágico ao carregar o filho e trazer à cena momentos e recordações de seu esposo e de José e sua vida no sítio.

Ao estabelecer um paralelo com a opressão vivenciada por Antígona ao não conseguir realizar a cerimônia fúnebre de seu irmão Polinices, identifica-se o impedimento de Marta diante das confrarias, que equivale à autoridade imposta pelo decreto de Creonte.

Na tragédia grega, Sófocles mostra o não cumprimento do acordo de entre os filhos de Édipo no revezamento do governo. No compromisso firmado, cada um governaria por um período. O primeiro a governar é Etéocles, o qual não passou o comando ao irmão Polinices no tempo acordado entre os irmãos de Antígona, este por sua vez revolta-se e os irmãos entram em guerra. No confronto, ambos morrem. Com a morte dos herdeiros diretos, Creonte assume o trono e exerce o poder em nome dos herdeiros tebanos. Um dos primeiros atos do novo governante de Tebas é um decreto cujo teor dispõe sobre os corpos dos irmãos de Antígona:

Por estas regras simples eis o que disponho sobre os filhos de Édipo: Etéocles, que morreu defendendo a cidade, deverá ser sepultado com todas as pompas militares dedicadas ao culto dos heróis. Mas seu irmão, Polinices, amigo do inimigo que nos atacava – Polinices – que voltou do exílio jurando destruir a ferro e fogo a terra onde nascera – e conduzir seu próprio povo à escravidão, esse ficará como os que lutavam a seu lado – cara ao sol, sem sepultura. Ninguém poderá enterrá-lo, velar-lhe o corpo, chorar por ele, prestar-lhe enfim qualquer atenção póstuma. Que fique exposto à voracidade dos cães e dos abutres, se é que esses quererão se alimentar em sua carcaça odienta.

O sentido da minha decisão é que, mesmo depois de mortos, não devemos tratar heróis e infames de maneira idêntica. Nunca, enquanto eu for rei, Tebas dará tratamento igual ao traidor e ao justo. (Sófocles, 2003, p. 14)

Notadamente, o decreto determina os destinos dos corpos, bem como expõe o modo de lidar com o poder de Creonte, soberano e tirânico. O detentor do poder propõe uma lei que ultraja a lei divina e provoca embate de crenças entre as irmãs Ismênia e Antígona. Ismênia compreende que as leis da cidade devem ser cumpridas enquanto Antígona resiste em cumprir e crê no que rege as tradições religiosas, para ela todos merecem um sepultamento:

ANTÍGONA – Pergunto se queres dividir comigo o trabalho e o perigo.

ISMÊNIA – Com que aventura me tentas? Que sentido têm tuas palavras?

ANTÍGONA – Procuo teu auxílio para enterrar um morto.

ISMÊNIA – O morto que Tebas renegou?

ANTÍGONA – O morto que se revoltou.

ISMÊNIA – Você tem a audácia de enfrentar o edital de Creonte e a ira do povo?

ANTÍGONA – Nenhum dos dois é mais forte do que o respeito a um costume sagrado. Enterro meu irmão, que é também o teu. Farei a minha e a tua parte se tu te recusares. Poderão me matar, mas não dizer que eu o traí.

(Sófocles, 2003, p. 3)

Ao solicitar a ajuda de Ismênia, a protagonista nota que a irmã não irá agir contra as leis dos homens, logo seguirá o decreto do tio. Ismênia ainda alerta a irmã sobre o destino terrível do pai e da mãe Jocasta e verbaliza que está diante da terceira desgraça na família, pois perdera, no mesmo dia, dois irmãos e reitera seu medo em desprezar o decreto do rei, já que seria uma afronta desafiar sua força e afirmar seu posicionamento na sociedade, conforme é possível perceber no trecho: “Não, temos que lembrar, primeiro, que nascemos mulheres, não podemos competir com os homens; segundo, que somos todos dominados pelos que detêm a força e temos que obedecer a eles” (Sófocles, 2003, p. 3). Já Antígona expressa o caráter das leis divinas, quer seguir a lei dos deuses mais antigos e quer preservado o direito às cerimônias fúnebres para honrar o irmão Polinices. O impedimento surge porque Polinices havia lutado contra o poder tirânico do tio, mas Antígona fará o que for necessário para enterrar o corpo insepulto.

Com esse posicionamento, Antígona se opõe à lei dos homens, mais necessariamente do legítimo governante. Diante desse, dilema a protagonista se vê em uma disputa entre o que é certo e errado, a depender de sua escolha, ela agrada um e desagrada a outro. O ato desejado de enterrar seu irmão Polinices a leva a cometer um ato de desobediência civil contra as regras do governante.

Retomando a peregrinação de Marta, Andrade mostra a luta da protagonista em busca de sepultamento para o filho, ela vai até a segunda Confraria, que é a Irmandade da Igreja do Rosário. Os integrantes desta confraria são negros, escravos ou libertos. Interessante destacar o contraponto da referida irmandade, pois não hesitam em escravizar outros negros de tribos africanas inimigas para comprar alforrias para os seus membros. A acolhida da protagonista não é bem como ela esperava, conforme é possível perceber no trecho:

SACRISTÃO – Tem um homem morto no adro! Enrolado numa rede. (*Tenebroso*) É filho daquela mulher. Veio do Carmo.

MARTA – Meu nome é Marta.

SACRISTÃO – A procissão vai sair. Tire o corpo de lá. Ela deixou o corpo bem em frente da porta. Os fiéis estão temerosos.

MINISTRO – Pode ir. Descemos agora mesmo. (*O sacristão sai*) Que deseja em nossa igreja?

MARTA – Enterrar meu filho.

MINISTRO – Procure sua irmandade.

MARTA – É no meio de vocês que ele deve repousar.

(Andrade, 1970, p. 39, grifo do autor)

Marta chega e expressa o desejo de enterrar o filho, mas é indagada novamente acerca do não pertencimento à Irmandade do Rosário e, dada a profissão do filho José, novamente são ignorados. Percebe-se nos diálogos que ao ser questionada, Marta rebate afirmando que na primeira irmandade desconfiaram que seu filho teria sangue de negro. Contudo, seus argumentos não convencem os pertencentes à irmandade do Rosário, os quais também negam enterrar um ator de teatro. Mesmo diante da negativa, Marta questiona as leis da irmandade “MARTA: (*Num grito*) Eu farei as leis mudarem nesta noite!” (Andrade, 1970, p. 45, grifo do autor). As tentativas da mãe em contrapor à opressão traçam um paralelo com a vida árdua de camponesa e com os valores religiosos.

Para Marta, a liberdade individual e o direito basilar de enterrar seu filho é mais importante que as leis que a proíbem de realizar o que deseja e, para tanto, utiliza-se do corpo insepulto do filho como instrumento de resistência, em oposição a opressão sofrida pelo povo. A peça é escrita pelo dramaturgo durante um período que a censura ditada pelo AI-5 era instituída pelos detentores do poder. Neste cenário, de acordo com Prado (2009), a trama apresenta aspectos históricos e estabelece críticas à derrama do ouro e as instituições que aprisionam a liberdade do povo por meio de uma metáfora histórica que visa revelar a fragilidade do teatro.

Interessante ressaltar que Jorge Andrade estabelece um paralelo entre a ocasião de produção da peça e o tempo em que a peça foi ambientada. A peça foi criada em um período marcado pela opressão instaurada pela ditadura, a qual abrangia diferentes áreas: os meios de comunicação eram monitorados e as produções artísticas e culturais eram censuradas ou supervisionadas. A ação dramática de *As Confrarias* se desenrola durante a época da Inconfidência Mineira em Vila Rica – hoje a cidade de Ouro Preto, Minas Gerais. Tanto o contexto de criação quanto cenário ficcional reflete a opressão imposta por aqueles detêm o poder. Andrade se apoia nesse panorama para ambientar os acontecimentos que

envolvem o ouro em Vila Rica, ao mesmo tempo em que o contexto de produção foi o da ditadura militar, logo a peça gira em torno da denúncia de opressão da realidade brasileira que marcam momentos históricos distintos.

Sófocles trata disso em sua tragédia, *Antígona* também preza pela liberdade individual e pelo direito de enterrar o irmão Polinices. O conflito enfrentado pela protagonista entre as leis divinas e as leis humanas enaltece a sua coragem para seguir em sua convicção pessoal, ciente das severas punições impostas por uma autoridade governamental. Ao desafiar o decreto de Creonte, *Antígona* põe em prática sua liberdade individual ao agir conforme suas crenças, que em sua análise, são superiores às ditadas pelo detentor do poder, pois para ela, a fidelidade com o irmão e às tradições sagradas, são ações que não são passivas de serem barganhadas.

Mesmo diante da imposição severa do governante da cidade de Tebas, o Guarda anuncia:

GUARDA – Meu rei, ninguém gosta de ser arauto de desgraças. O cadáver, alguém o enterrou rapidamente e desapareceu. Quando vimos, o morto estava coberto de pó e terra seca, e havia em volta outros sinais de que se tinham cumprido os ritos piedosos.

CREONTE – Me custa acreditar. A audácia é inconcebível! Quem foi?

GUARDA – Ninguém sabe. O chão estava liso, não havia marcas de enxada ou picareta. A terra, dura e seca, sem traço de rodas ou qualquer marca que pudesse levar ao criminoso. Quem praticou o ato não deixou vestígio. O corpo, quando o descobrimos à primeira luz do dia, não estava bem enterrado, tinha em cima uma poeira fina e alguma terra, como se alguém quisesse apenas mostrar seu desafio ao decreto real. Também não havia em volta qualquer pegada de fera ou cão faminto que, atacando os despojos, pudesse ter nos confundido. (Sófocles, 2003, p. 8)

Creonte é tomado pela ira, pois não imaginaria que alguém tivesse a audácia de descumprir o seu decreto e ordena que o Guarda encontre o responsável. O Guarda retorna para o seu posto com os colegas de trabalho e encontra uma jovem a enterrar novamente o morto e retorna ao rei para contar o que aconteceu. Perante o rei, ele narra que diante das ameaças os guardas ficaram em vigília perto do cadáver em decomposição, quando avistaram uma jovem a gritar de horror por ter encontrado corpo desenterrado e refaz o trabalho, “Cavando do chão, com as próprias unhas, o pouco de terra que podia, cobriu de novo o morto, ao mesmo tempo em que, de uma ânfora de bronze trabalhado, bebia e derramava sobre ele a tripla libação sagrada” (Sófocles, 2003, p. 8). *Antígona* exerce, novamente, o desejado ritual sagrado e assume a responsabilidade de suas ações, pois acredita ser o certo.

Ao revelar quem realizou a cerimônia fúnebre, Sófocles expõe a oposição entre Creonte e *Antígona* e os dois se encontram frente à frente. Na oportunidade, Creonte a questiona se ela nega ou confessa a acusação contra si e *Antígona* afirma: “Confesso tudo. Não nego coisa alguma” (Sófocles, 2003, p. 09). Notadamente, pode-se perceber nas palavras dela o protesto contra a opressão imposta pelo onipotente governante. A escolha de ser fiel aos laços com os familiares e as tradições religiosos, reflete a essência de liberdade individual de *Antígona*.

Ao agir de acordo com os seus princípios morais, seus atos desafiam as normas sociais e políticas e isso gera consequências.

Retomando as visitas de Marta, o dramaturgo Jorge Andrade apresenta a terceira Confraria, que é a Irmandade de São José dos Bem Casados constituída por artistas e artesãos, como: pintores, estatutários, carpinteiros e alfaiates. No que tange à sua origem étnica, seus membros apresentam caráter híbrido e estão a defender a identidade social, são os mulatos ou pardos.

As visitas de Marta às igrejas e a ação de carregar o filho morto é uma maneira demonstrar sua luta pela liberdade. Ao entrar na igreja, ela oferta ouro em pó como pagamento para ingressar na Irmandade. Contudo, o seu suposto dinheiro é deixado em segundo plano e o questionamento que impera é se o filho morto acreditava em Deus, então ela responde: “Como não acreditar, senhor pároco, que o navio seja guiado por força superior, quando navegando num oceano tempestuoso, sob a direção de pilotos negligentes e inábeis, resiste, contudo, às maiores tempestades?” (Andrade, 1970, p. 48). O pároco reconhece que é uma boa resposta, contudo não somente esta, mas as demais perguntas dirigidas à Marta tinham a finalidade de obter informações sobre a vida de José. A decisão que autoriza enterrar um corpo no cemitério da irmandade para o descanso eterno perpassa por rituais próprios, pois havia a necessidade de se enquadrar nas normas ditadas e seguidas pelos membros das confrarias.

Ao questionar a constituição dos componentes da Irmandade, Marta recebe como resposta do Síndico que os carpinteiros, estatutários, pintores, alfaiates e profissionais de mão-de-obra qualificada, compõem a Irmandade de São José dos Bem Casados. Não satisfeita, questiona o motivo de não integrar a esses profissionais os atores. Os esforços de Marta não surtem efeito e não consegue autorização para sepultar o corpo de José na irmandade e exclama horrorizada: “Que ele se decomponha até aparecer os ossos. Que daquele corpo vigoroso fiquem apenas os cabelos. Que o odor do corpo dele torne insuportável a vida na cidade!” (Andrade, 1970, p. 58). Recorrendo à profissão do filho da protagonista para refletir sobre a função da arte de denunciar as mazelas sociais e opressão imposta pelas autoridades, o dramaturgo apresenta o enfrentamento de Marta como símbolo da resistência e paradoxalmente ao utilizar o corpo de José como representatividade da memória vida de um povo.

Nesse ponto, Sófocles na peça *Antígona* apresenta como principal tema o enfrentamento da personagem Antígona com as ordens do rei. A esse respeito, Rosenfield (2002), afirma que a contradição existente é entre a lei divina natural e as leis humanas, a protagonista defende a lei natural e Creonte a sua própria lei.

Marta usa o corpo do filho como símbolo de resistência e Antígona utiliza do corpo de Polínicos como mote para encerrar em sua descendência os agouros previstos. Colocar um ponto final nas desgraças da família custa à Antígona aceitar a própria morte, para dar direito igual aos dois irmãos. Como já foi destacado anteriormente, é evidente como a protagonista assume a responsabilidade de seus atos e não se apresenta com inferior ao rei tebano. Confrontar o governante para realizar as honras fúnebres ao irmão, faz com que ela também se sinta honrada:

ANTÍGONA – Então por que esperas? Nada do que disseres poderá me agradar e tudo o que eu disser só poderá te ser [des]agradável. A glória que eu buscava eu

tenho e ninguém mais me tira – de dar a meu irmão um enterro digno. Todos aqui se apressariam em concordar com o que eu fiz se não tivessem a língua travada pela covardia. Mas essa é a vantagem dos tiranos – impor pelo medo tudo o que dizem e fazem. (Sófocles, 2003, p. 27, grifo do autor)

A liberdade individual de realizar seu ato propicia à Antígona a glória que buscava, bem como representa a vontade humana de atender às leis divinas. Por outro lado, Creonte é irredutível e anuncia que a punição pela desobediência de sua lei é a morte. Mesmo com a tentativa de seu filho Hémon dissuadi-lo da decisão de matar Antígona. A manutenção da decisão é uma defesa de seu governo, como é possível perceber no trecho: “Não estou disposto a deixar a indisciplina corroer meu governo comandada por uma mulher” (Sófocles, 2003, p. 37). Muito mais que ter sua lei desobedecida, em seu argumento, o rei teme que uma mulher possa liderar uma rebeldia contra seu governo. Percebe-se também que Antígona rompe com a ideia de que o papel da mulher deveria se restringir às margens da sociedade.

O embate individual da personagem Marta com as confrarias continua entremeando o passado histórico com o presente. Jorge Andrade apresenta os fatos envolvendo a vida social e após três negativas, Marta procura acolhida para sepultar o corpo do filho na quarta Confraria. A Ordem Terceira das Mercês é constituída por negros, brancos e pardos comerciantes, pode-se dizer que é uma irmandade mais liberal que as demais, contudo, não se desvencilha dos interesses seculares, dos dogmas e leis canônicas da igreja.

Em sua última visita Marta se vê diante de uma proposta, porém é novamente questionada acerca de como o filho morreu:

PROVEDOR – Como morreu seu filho?

MARTA – *(Pausa)* Importa saber?

SECRETÁRIO – É pergunta que a cidade inteira faz.

DEFINIDOR 1 – Há homens que morrem por causas justas. *(Insinua)* São os que não precisam obedecer a CERTOS CÂNONES!

MINISTRO – Por que nos olha assim?

MARTA – Pela primeira vez vejo juntos brancos, negros e partos. *(RECOMEÇANDO O JOGO)* Devem estar aqui os que pensam como meu filho, os homens que ele procurava. É esta a minha igreja! (Andrade, 1970, pp. 61-61, grifo do autor)

Diante do não pertencimento à irmandade, nota-se que a insistência em saber do motivo da morte de José é uma maneira de investigar sua procedência genética e social, bem como a sua condução moral e social. Outro aspecto que provoca tal investigação é a profissão de ator, uma vez que possivelmente teria ele representado papéis profanos ou desenvolvido ações que pudessem contrariar as doutrinas da confraria. As insistências oprimem a enlutada mãe que desabafa: “Não é Deus que nego e rejeito, mas o mundo que confrarias odientas criaram para Ele e meu filho” (Andrade, 1970, p. 67). Os fatos ocorridos e condições impostas levam-na a recusar a oferta de lugar onde o seu filho teria o descanso eterno.

Pode-se observar que Jorge Andrade resgata no texto o rigor das confrarias e as leis que as regulamentavam. O não pertencimento de Marta e seu filho é constantemente exaltado pelo dramaturgo a cada pedido de filiação que é negado

por não ter a pureza de sangue ou infringir alguma lei da irmandade. Mesmo diante da opressão e negação da solicitação imposta pelos membros das confrarias, Marta expressa uma resposta e diz “Ninguém amou meu filho mais do que eu. Não posso fazer mais nada por ele. O corpo ficará no adro, esperando a resposta do Provincial... ou até que o enterrem” (Andrade, 1970, p. 68).

A mensagem que Marta visa transmitir por meio do corpo insepulto é a de que seu filho é o mártir sacrificado pelo bem de todos. Nessa direção, a morte expressa a liberdade que visa romper a opressão dos detentores do poder. Paralelo a esta ideia, a provocação de Marta visava uma possível união entre as confrarias para enterrarem José, o que não acontece.

Não obstante, na peça de Sófocles, o corpo de Polínicês serve como ponto de partida para Antígona provocar reflexões que envolvem o poder tirânico. Nesse sentido, ela busca forças e audácia de lutar em meio às tensões entre a liberdade individual e as forças coletivas. Tais forças coletivas visam indicar caminhos limitados e determinados pelos detentores do poder e a seguir deveres sociais. A luta de Antígona a torna um símbolo atemporal de resistência e fidelidade, impulsionada pelo direito de honrar os valores por ela acreditados acima de regras impostas.

A jornada de Marta em visitar cada uma das confrarias expõe sua dor de perda. Em simultâneo, expõe uma representação na vida real. Ela oportuniza aos membros das confrarias conhecer a história do sacrifício de seu filho José. Nesses termos, pode-se inferir que de certa forma, Marta retoma o projeto de José em sua causa inconfidente, conforme é possível perceber no trecho: “Que sentido teria a arte de meu filho, se não levasse aos outros a compreensão da angústia que sentem? Se não mostrasse aos que lutam, em nome do que estão lutando?” (Andrade, 1970, p. 62). Jorge Andrade propõe uma reflexão acerca da história brasileira, pois Marta traz a memória para o presente ao apresentar a árdua jornada de luta do marido Sebastião e de seu filho José, ambos tiveram suas vidas ceifadas em nome do poder e ganância que o ouro das Minas Gerais representava naquele momento histórico. A jornada de José como ator provoca a memória coletiva de um povo que sentiu a opressão em detrimento da ganância dos detentores do poder.

Complementando a intenção primeira de Marta nas visitas às confrarias, ela tem a necessidade de mostrar a todos a importância de seu filho e sua luta. Interessante apontar que assim como em *Antígona* de Sófocles, na peça brasileira o corpo insepulto desafia o *status quo* da sociedade. Em sua peregrinação pela cidade, Marta apresenta várias reflexões como é percebido no monólogo da personagem, diante do monte de terra que serve de sepultura para o filho José:

Viu como consegui? Plantei você dentro deles! Juntaram-se todas as confrarias para trazerem você. Pelo medo, eu sei. Tantas orações, tanto amor inútil jogado às estrelas, deixou o mundo delas vazio, povoado só pelo medo. [...] Sabe por que o deixei naquele adro? Por que usei seu corpo? De repente, compreendi que quanto mais plena de sentido, quanto mais ligada à existência humana for a vida, tão menos terrível é a morte. E por que... se eu o enterrasse com minhas mãos, esqueceriam que você viveu... e porque morreu. (Andrade, 1970, p. 68)



O corpo do filho é transformado em arma para lutar contra a prepotência e hipocrisia das confrarias, organizações que de alguma maneira determinavam o destino material e espiritual da comunidade da época. Envolto em um contexto opressor, o dramaturgo fez ecoar um grito de liberdade. Rosenfeld (1970) afirma que a análise social de Jorge Andrade é alicerçada na experiência pessoal e observação da realidade nacional que o cerca.

Ao romper as regras para defender o que acredita, Antígona enfrentou as consequências de descumprir o decreto de Creonte, chegando ao ponto de tirar a própria vida. O conflito apresenta duas posições antagônicas que não buscam conciliação, culminando no desfecho trágico e o pior acontece. Antígona e Marta são personagens que expressam a árdua batalha de combater a opressão imposta pelos detentores do poder. Cada uma, à sua maneira, reage diante da liberdade individual para alcançar um sepultamento para seu ente familiar.

## Referências bibliográficas

- Andrade, J. (1970). *Marta, a árvore e o relógio*. São Paulo: Perspectiva.
- Andrade, J. (1984). *Jornal O Estado de São Paulo*. 14 de março.
- Azevedo, E. F. C. R. (2001). *Recursos estilísticos na dramaturgia de Jorge Andrade*. São Paulo: Edusp.
- Calzavara, R. B. (2010). *Jorge Andrade e a trilogia da procura* (Tese de Doutorado não publicada). Universidade Estadual de Londrina. Londrina.
- Kothe, F. (1987). *O herói*. São Paulo: Ática.
- Prado, D. A. (2009). *O teatro brasileiro moderno* (3.ª ed.). São Paulo: Perspectiva.
- Rosenfeld, A. (1970). Visão do ciclo. In J. Andrade, *Marta, a árvore e o relógio* (pp. 599-617). São Paulo: Perspectiva.
- Rosenfield, K. H. (2002). *Sófocles e Antígona*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Sófocles. (2003). *Antígona* (6.ª ed., Tradução Millôr Fernandes). São Paulo: Paz e Terra.

## Resumo

O presente estudo propõe apresentar uma análise do texto teatral *As Confrarias* (1970), de Jorge Andrade. O foco da pesquisa incide na ressignificação do mito de Antígona, de Sófocles, além de investigar como as personagens reagem diante da liberdade individual de sepultar os seus entes, confrontada pela opressão imposta pelos detentores do poder. Tal relação será delineada pelo viés da figuração do mito nas peças supracitadas e a sintonia entre a peça grega e a estética de um dos renomados dramaturgos do moderno teatro brasileiro.

## Abstract

This paper proposes to present an analysis of the theatrical text *As Confrarias* (1970), by Jorge Andrade. The focus of the research is on the resignification of the myth of Antigone, by Sophocles, as well as investigating how the characters react to the individual freedom to bury their loved ones, confronted by the oppression imposed by those in power. This relationship will be delineated through the figuration of myth in the aforementioned plays and the harmony between the Greek play and the aesthetics of one of the renowned playwrights of modern Brazilian theater.



## *Antígone América*: resistência e prefiguração da ditadura brasileira

*Antígone América*: resistance and prefiguration of the Brazilian dictatorship

Adriane da Silva Duarte

Universidade de São Paulo

asduarte@usp.br

ORCID: 0000-0002-7133-3115

**Palavras-chave:** *Antígone América*, Carlos Henrique Escobar, *Antígona*, Sófocles, Recepção dos Clássicos, Ditadura Brasileira.

**Keywords:** *Antígone América*, Carlos Henrique Escobar, *Antígona*, Sophocles, Classical Reception, Brazilian dictatorship.

*Antígone América* é uma peça pouco conhecida, que, embora publicada à época de sua encenação, não foi reeditada e praticamente não recebeu novas montagens para além da primeira temporada, em 1962, mas cujo título despertou meu interesse<sup>1</sup>. Este “América” apostado, à maneira de um sobrenome, ao título da tragédia grega acendeu o desejo de resgatar a obra, buscando entendê-la no seu contexto de produção e estabelecer o sentido desse transplante de *Antígone* do velho para o novo continente, que contou com a colaboração de uma europeia imigrada para o Brasil.

Produtora e atriz encarregada de dar vida a *Antígone*, Ruth Escobar nasceu no Porto em 1935, tendo chegado ao Brasil aos dezesseis anos, onde fez carreira artística e política expressiva. Curiosamente, o autor da peça, o filósofo e escritor Carlos Henrique de Escobar, fez o caminho contrário. Nascido em São Paulo, passou os últimos vinte anos de vida na cidade portuguesa de Aveiro, vizinha

<sup>1</sup> Há registro de uma montagem amadora em 1999, no Rio de Janeiro, que contou com a participação de um remanescente do elenco de estreia. Antonio Abujamra, então o diretor do espetáculo, dessa vez foi o supervisor geral, tendo a direção ficado a cargo de Rose Abdallah. Para mais informações, consultar SÓFOCLES na Cinelândia. *Jornal do Brasil*, Revista Programa, Rio de Janeiro, ano CIX, n. 239, 03 dez. 1999, p. 9. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/030015\\_11/322078](http://memoria.bn.br/DocReader/030015_11/322078). Agradeço a Bárbara Siqueira Martins pela informação.

à do Porto, onde veio a falecer em 2023, segundo ele, praticamente incógnito<sup>2</sup>. À época da montagem de *Antígone América*, Ruth e Carlos Henrique formavam um casal, daí ela ter adotado o sobrenome dele como assinatura artística para a vida toda – a união em si durou quatro anos e terminou ao fim da temporada de *Antígone América*.

Como visto, *Antígone América* não é produto dos anos da ditadura, mas do momento que a precedeu, até porque seria difícil levar à cena uma obra com o seu teor contestatório durante este período de exceção em que a censura aos espetáculos era a norma. Escrita em 1959, provavelmente sob o influxo da revolução cubana, a peça obteve o prestigioso prêmio Governador do Estado de São Paulo na categoria literatura em 1961<sup>3</sup>, tendo sido encenada no ano seguinte pela companhia Novo Teatro<sup>4</sup>, recém-fundada por Ruth Escobar e pelo diretor italiano Alberto D'Aversa. O texto foi publicado com baixa tiragem no mesmo ano por um selo amador e como o primeiro de uma série dedicada à dramaturgia, mas que não teve continuidade<sup>5</sup>. Além de ser a primeira incursão dramática de C. H. Escobar, *Antígone América* também foi o primeiro drama que o autor dedicou à releitura de tragédias gregas, que marcaram sua obra para o teatro, com destaque para *Ramon, o Filoteto Americano* (1977), *Ana Clitemnestra* (1986) e *José Medeia – Medeia masculina* (1998)<sup>6</sup>.

Em 1962, o Brasil passava por um momento de grande turbulência política que teve início com a renúncia do presidente eleito Jânio Quadros, em 1961, no que hoje é considerada uma tentativa de autogolpe fracassada. Em consequência disso e em vista da resistência imposta por parte da sociedade civil e da classe política à posse do então vice-presidente, João Goulart, tido como simpatizante de pautas da esquerda, apesar de oriundo de uma família de estancieiros do sul do país (Bandeira, 2010), a crise institucional estabeleceu-se no país. Contribuiu

<sup>2</sup> Cf. documentário de Maria Clara Escobar, *Os dias com ele* (2013), em que o filósofo diz estar “em absoluto anonimato em Aveiro e “não ter um amigo português”, apesar de residir há mais de dez anos no país. Quero crer que essa condição deriva mais de sua misantropia (cf. no mesmo documentário: “Detesto pessoas”), do que da afabilidade dos portugueses. O documentário está disponível no YouTube em <https://www.youtube.com/watch?v=LUj7moQhRrM>.

<sup>3</sup> Segundo A. Machado (2020), Escobar venceu autores já consagrados, como o poeta concretista Haroldo de Campos, e outros iniciantes talentosos de sua geração como os Lupe Cotrin e Mario Chamie.

<sup>4</sup> Sobre a companhia, o crítico Décio de Almeida Prado (1961) anota, ao comentar a sua montagem de *Os males da juventude*, de Bruchner: “A representação do Novo Teatro é a de um grupo que ainda está se formando: atores jovens em sua maioria pouco experientes, que necessitam para se firmar de um contato prolongado com o público”.

<sup>5</sup> Escobar, Carlos Henrique. *Antígone América*. São Paulo: Decisão, 1962. Agradeço aqui a Renata Cazarini de Freitas por ter compartilhado o pdf da peça, além de um dossiê de imprensa e o processo que a Divisão de Censura moveu contra o espetáculo.

<sup>6</sup> O teatro de Escobar ainda é pouco estudado, sendo o autor mais conhecido por sua obra filosófica, centrada no estudo da obra de Althusser. Recentemente, contudo, o volume *Recepção dos mitos gregos na dramaturgia brasileira* vol.2, organizado por Joseane Prezotto, Orlando Luiz de Araújo, Renato Cândido da Silva (Catu: Bordô-Grená, 2021) trouxe análises de *Ana Clitemnestra*, por Maria de Fátima Silva, e de *Ramon, o Filoteto Americano*, por Orlando Luiz de Araújo e Renato Cândido da Silva.

para tal o fato de que, no momento da renúncia, o vice estava fora do país, justamente em visita à China comunista. No Rio Grande do Sul, estado natal de Goulart, o governador Leonardo Brizola, seu conterrâneo e cunhado, deu início à Campanha da Legalidade, um movimento para garantir ao vice-presidente o direito de assumir a presidência. A iniciativa, que chegou a armar a população civil para resistir, ao lado das tropas do Estado, ao ataque das forças federais, por pouco não resultou em uma guerra civil.

Jango, como era popularmente conhecido Goulart, terminou por assumir a presidência em setembro de 1961, graças à adoção do parlamentarismo, que limitava os poderes constitucionais do presidente. Ainda assim, o clima político manteve-se quente, contrapondo-se a elite conservadora aos camponeses que reivindicavam a realização de uma ampla reforma agrária, com marcada atuação das Ligas Camponesas, associações de trabalhadores rurais sob a influência do Partido Comunista Brasileiro. Ou seja, em 1962 o país fervia, uma parte sonhava com a revolução socialista enquanto outra gestava o golpe militar que teria lugar dali a dois anos, com apoio dos Estados Unidos<sup>7</sup>.

A classe artística, notadamente a teatral, era porta-voz do anseio de mudança e justiça social, mesmo antes desses acontecimentos. Em São Paulo, em particular, se fazia um teatro engajado, que tinha por centro o Teatro de Arena, fundado em 1954 para fazer um contraponto ao teatro burguês praticado pelo Teatro Brasileiro de Comédia, o grupo mais conceituado e profissional então. Enquanto o TBC privilegiava a dramaturgia internacional, o Arena buscava um repertório de autores brasileiros ou de clássicos adaptados à realidade nacional, propondo-se a refletir sobre ela.

Em consonância com isso, por volta dos anos 1960, Brecht faz sua estreia nos palcos brasileiros, ou melhor dizendo, paulistanos. A primeira montagem de uma peça sua, *A Alma Boa de Set-Suan*, data de 1958 (Teatro Maria Della Costa, direção Flaminio Bollini); em 1960, o Novo Teatro, de Ruth Escobar, leva à cena *Mãe Coragem e Seus Filhos* (direção Alberto D'Aversa) e, em 1962, o Arena monta *Os Fuzis da Senhora Carrar* (com direção de José Renato).

O próprio projeto de *Antígone América* nasce da constatação da impossibilidade de montar a *Antígona* brechtiana, considerada muito difícil para o público brasileiro, como confessa Escobar, o dramaturgo, em entrevista da época. Como alternativa, preferiu-se “repor o mito para a realidade da América latina e fazê-lo inspirado diretamente em Sófocles” (VERSÃO, 1962, p. 9). A montagem ficou a cargo de Antonio Abujamra, um jovem diretor recém-chegado de um estágio no Berliner Ensemble, que nela imprimiu as digitais brechetianas. A direção foi um dos destaques da peça segundo a crítica não assinada em *O Estado de São Paulo*, mas que se atribui a Décio de Almeida Prado (1962, p. 10), o principal crítico de teatro então. Segundo ele, Antonio Abujamra é bem-sucedido ao fazer com

<sup>7</sup> A participação do embaixador americano, Lincoln Gordon, e de seu adido militar, Vernon Walters, no golpe está bem estabelecida desde que os arquivos americanos foram abertos. Cf. E. Gaspari (2024a; 2024b).

que “peça e encenação caminhem ambas para o mesmo fim (que só poderia ser, naturalmente, o teatro épico de Brecht)”<sup>8</sup>.

De acordo com o espírito do tempo e a orientação teórica dada à montagem, a peça tinha forte teor político. Segundo C. H. Escobar (VERSÃO, 1962, p. 9):

*Antígone América* é uma peça política. Ela quer relatar uma revolução na América Latina. Os poderes primariamente centralizados em torno do caudilho, que dispõe deles sem justificações. A máquina estatal toda é submissa ao seu temperamento, reage ou deixa de reagir conforme o seu desejo.

Na fórmula concisa de Ruth Escobar (1999, p. 113): “Creon ditador da América Latina, Antígone, a Passionária, libertadora do povo”. Segundo Sérgio Mamberti (2021, loc. 768), um dos atores, tratava-se da “adaptação da tragédia grega *Antígona*, de Sófocles, para um país hipotético da América do Sul que, na verdade, era o Brasil”. Há também alguns ecos da *Antígone* de Anouilh, que Ruth Escobar havia protagonizado para um exame no curso de atuação que fizera pouco antes em Paris (Machado, 2020, loc 1335). Segundo Carlos Henrique Escobar, se sua peça não está alheia à Antígone francesa, é porque buscava ser “o seu oposto, apondo o épico ao teatro de fundo psicológico daquele texto” (Anônimo, 1962, p. 9). Ou seja, cita-a para renegá-la.

Em relação à tragédia grega, *Antígone América* retém alguns elementos centrais, afastando-se da trama sofocliana em outros. Não se trata, portanto, de uma mera atualização e nem de adaptação. Em comum com a grega, a Antígone americana se caracteriza pelo caráter decidido, pela disposição de sacrificar-se pelo que considera ser justo, pela solidão com que age, uma vez que não encontra apoio em nenhum dos outros personagens. Assim, ela procede ao sepultamento de Polínicos, a despeito da proibição explícita de Creonte (Creon, na peça de Escobar), que quer torná-lo um exemplo para os rebeldes. Ismênia também mantém sua característica de base, recusando-se a participar do ato ousado da irmã por temor e respeito ao tio governante, mas oferecendo-se a partilhar da punição imposta a ela, no que é rechaçada.

A peça brasileira se distingue da grega no que se refere ao fratricídio, ato cometido tão somente por Polínicos. Este é capturado e fuzilado em cena pelos soldados de Creon, em vista de suas atitudes revolucionárias (Escobar, 1962, p. 10), no que configura uma extensão da temporalidade da tragédia grega, que se inicia com os irmãos já mortos. Difere também a motivação de Antígone para sepultar o irmão. Não a move o dever religioso para com os parentes consanguíneos, mas, o desejo de incitar o povo à luta, sinalizando que esta não deve ter fim com a morte de seu líder. Por fim, a heroína é condenada por um relutante Creon, não a ser encerrada viva em uma caverna, mas a ser exposta ao sol e à chuva, dia e noite, em praça pública, também com o propósito de dissuasão dos rebelados.

<sup>8</sup> Sobre a formação brechtiana de Abujamra e seu pioneirismo na adoção de uma práxis teatral baseada nos ensinamentos do autor alemão no Brasil, cf. Campos (2021), e também o depoimento de Sérgio Mamberti, que atuou em *Antígone América*, em Mamberti; Alves Jr (2021, ebook loc. 774).

Sua morte, contudo, advém das mãos do coro, fortemente identificado com a burguesia e temeroso de perder seus privilégios caso a revolução prosperasse<sup>9</sup>. E é esse o maior desvio do texto brasileiro em relação à tragédia de Sófocles.

O Creon de Escobar resulta da fusão do governante grego, figura autoritária, que coloca a ordem social acima de tudo, com o de Anouilh, que está disposto a encobrir o ato de desobediência da sobrinha e perdoá-la, salvando as aparências. Assim, o *agon* entre eles gira em torno das tentativas de Creon para persuadir Antígone a renunciar à rebeldia, como se nota no seguinte diálogo (Escobar, 1962, pp. 32-33):

[A.]: É inútil. Não pode impedir-me de ser este desejo de justiça. Creon, é preciso que os tempos mudem. Polinices era o chefe do povo e meu irmão. Tenho de enterrá-lo.  
[C.]: Cale-se, Antígone. Meu deus, será esta mesma a minha sobrinha? Não posso acreditar mais no que ouço. Reflita... Se esquece quem eu sou? Eu a perdoo se você me prometer...

[A.]: (CORTANDO) Não, não me perdoe. O que todos esperam do meu destino depende também de sua ira.

[C.]: Antígone, você é uma criança.

[A.]: Não sou.

[Coro]: Nem o amor, nem a idade. Antígone, reflita.

[C.]: Não quero condenar o que é meu. Perdoarei em você o meu sangue; e o faço com raiva... Farei desaparecer aquele maldito soldado. Mas precisa jurar que não enterrará mais o seu irmão.

[A.]: É inútil Creon. Eu não posso jurar o que não posso cumprir. [...] Meu irmão é agora bem mais que meu irmão. Ele é o símbolo de todo o povo. Minhas mãos são as mãos de todas as mulheres do povo, de todos que querem vê-lo enterrado.

Se, por um lado, Creon é o “antipovo”, como ele mesmo se denomina (Escobar, 1962, p. 58), Antígone torna-se um símbolo de rebeldia e luta (Escobar, 1962, p. 48): “Pense o que pense de Antígone, só tenho uma coisa a defender, é a minha rebeldia” (Escobar, 1962, p. 31). O final da tragédia é marcado pelas mortes de Antígone, Hemon, Megaro (o outro filho de Creon, que morre combatendo o povo, um acréscimo de Escobar) enquanto a revolução avança vitoriosa sobre o palácio.

O viés ideológico é reforçado pela canção final, praticamente um hino comunista que incita operários e camponeses à luta e cujo refrão “esquerda, esquerda, bandeiras vermelhas”, atraiu a atenção da Divisão de censura, não só pela apologia política, mas por ser de autoria de Damiano Cozzella, membro do proscrito Partido Comunista Brasileiro. O teatro no Brasil sempre esteve sujeito à censura estatal, porém naquele momento os artistas começaram a se rebelar contra esse controle que, muitas vezes, mutilava as obras. Apesar de Escobar, o dramaturgo, ter declarado que *Antígone América*, mais do que outras peças suas, sofreu com a censura da parte dos “militares” (*sic*)<sup>10</sup>, a proibição ficou restrita a

<sup>9</sup> A caracterização do coro se dá no prólogo da peça (Escobar, 1962, p. 10): “Somos o coro. Pequenos burgueses de testículos de ouro. [...] Pequenos burgueses com bons cargos, funcionários, deputados, contínuos servis e cuidadosos, plenos ao redor do Estado”.

<sup>10</sup> Cf. Fonseca, Rodrigo. Carlos Henrique Escobar ressurgue no documentário ‘Os dias com ele’; *O Globo*, 02/02/2013. Disponível em <https://oglobo.globo.com/cultura/carlos-henrique-escobar-res->

partes do prólogo, à canção final e a alguns termos de baixo calão<sup>11</sup>. A produção denunciou a ação censória à imprensa, ao que tudo indica não só como forma de pressionar a repartição, mas também como estratégia de propaganda para a peça. Ao mesmo tempo adotou-se o procedimento de entoar a melodia da canção proibida nas apresentações, enquanto os atores exibiam um cartaz em que se lia “Letra Censurada”, arrancando aplausos do público<sup>12</sup>. Para fazer justiça a Ruth Escobar, devo registrar que a partir desse momento ela se engajou na luta contra a censura, promovendo junto ao meio teatral protestos organizados, que se multiplicaram durante a ditadura, quando seu teatro se converteu em sede de inúmeras atividades de resistência da classe artística contra esse e outros arbítrios.

No que se refere a *Antígone América*, além dos inúmeros recursos impetrados para liberação das passagens suprimidas e da batalha movida na imprensa, que obrigou a Divisão de Diversões Públicas a se justificar publicamente (mas não a revisar seu parecer), a atriz protestou junto ao secretário de Segurança, levando ao seu gabinete uma delegação de artistas e políticos, no que consistiu, segundo seu biógrafo, uma “inérita reação organizada à censura, com aliança de críticos teatrais e outros jornalistas” (Machado, 2020, loc 1973). Tanto Machado quanto Sérgio Mamberti atribuem a Ruth a uma rebeldia que é característica da sua personalidade<sup>13</sup>. Era também dotada da sua determinação. Uma anedota demonstra bem essa faceta da atriz e produtora, para quem nada era impossível. O pintor Darcy Penteado, que assinou cenários e figurinos da peça, pediu três metralhadoras de tripé verdadeiras a serem instaladas no palco, mirando diretamente a plateia. Segundo Machado (2020, loc 1962), “Ruth conseguiu-as emprestadas de um quartel próximo ao TAIB<sup>14</sup>, e, assim, todas as noites quatro soldados transportavam-nas até o palco, recolhendo-as ao regimento após a canção proibida do final, sem suspeitar da colaboração prestada à propaganda revolucionária”.

---

surge-no-documentario-os-dias-com-ele-7469676; acesso em 7/2/24. Nesse caso a censura não foi militar, mas coube à Divisão de Diversões Públicas na pessoa do censor Mário Russomano. Cf. Machado, A. (2020, loc 1971) e processo n. 5202 da DDP.

<sup>11</sup> O prólogo foi reapresentado com ajustes e liberado. Em comparação com o texto publicado, as alterações são de pouca monta e quase imperceptíveis. Não sei dizer se, quando da publicação, Escobar optou por resgatar o prólogo modificado, por ter sido este que fez parte da encenação, ou o original, uma vez que só conheço a peça por seu texto. A canção final, totalmente censurada, foi, no entanto, publicada na íntegra.

<sup>12</sup> Esse é o único indício de recepção da peça pelo público. Se a crítica especializada desaprovou a montagem, o crítico reconhece que o espetáculo foi saudado de forma entusiasmada pela plateia, embora ele atribua essa reação ao teor político explícito ou à manifestação contra a censura. Cf. Machado, A. (2020, loc 1953); Prado, D. A. (1962, p. 10).

<sup>13</sup> Segundo Mamberti (Pompermaier, 2017): “Ela tinha esse espírito de rebeldia de Antígona, sempre foi muito inconformista”. Note-se que a atriz também protagonizou *Lisístrata*, outra inconformista grega, em célebre montagem de 1968.

<sup>14</sup> O Taib, Teatro de Arte Israelita Brasileiro, foi fundado em 1960, instalando-se na Casa do Povo, centro cultural judaico paulistano. O propósito era acolher, sobretudo, manifestações da comunidade israelita da cidade de São Paulo, com apresentações em ídiche. Aos poucos foi se diversificando e adotando repertório brasileiro e internacional e atraindo os mais diversos atores e diretores de São Paulo.



A crítica reconheceu virtudes da direção e qualidade em parte do elenco, que mesclava atores experientes com outros estreantes, como a própria Ruth Escobar em seu primeiro papel de monta, mas não poupou o texto, marcado pela previsibilidade do enredo, verborragia (“acabamos soterrados por uma tonelada de palavras”, Prado, 1962, p. 10) e esquematismo político (Prado *apud* Magaldi e Vargas, 2001, p. 294)<sup>15</sup>. Quanto a esse último aspecto, Prado (1962), valendo-se de tom sarcástico, não deixa dúvida: “Antígone, que se revolta contra sua própria família, é de resto um excelente símbolo deste teatro que a burguesia oferece periodicamente à burguesia para provar o horror de ser burguês”. Apesar da mordacidade, tendo a concordar com o crítico, mas observo que a peça tem um valor histórico por documentar muito bem o momento político que o país atravessava e ter contribuído para tornar Antígone um símbolo de resistência no período da ditadura militar. E mais, o desfecho proposto por Carlos Escobar para a heroína grega, que morre apunhalada pelas mãos do coro de burgueses temerosos de perder seus privilégios caso a revolução popular vencesse, prenuncia uma triste característica da ditadura que viria a se instalar no Brasil quase que exatamente dois anos depois da estreia dessa Antígone americana: o apoio de setores conservadores da sociedade brasileira, especialmente da elite empresarial, contrários as Reformas de Base que o governo Goulart queria implementar (reforma agrária, tributária, eleitoral, bancária, urbana e educacional).

## Duas Antígonas da ditadura

O Brasil assistiu a algumas montagens da tragédia nos vinte e um anos que durou o regime de exceção. Trato aqui rapidamente de duas, que se inserem na luta pela liberdade, ambas encenadas em 1969, no Rio de Janeiro e em São Paulo, por diretores engajados politicamente. Que tenham sido encenadas quase que concomitantemente no segundo semestre desde ano aziago não é coincidência, mas antes consequência do recrudescimento da repressão aos dissidentes do regime.

Com a promulgação do Ato Institucional de número 5, conhecido por AI-5, em dezembro de 1968, que determinou, entre outras medidas, o fechamento do Congresso, suspensão de direitos políticos, das liberdades de expressão e de reunião, além da garantia do *habeas corpus*, teve início o período mais duro da ditadura brasileira, marcado por prisões arbitrárias e generalização da tortura<sup>16</sup>. Intelectuais e artistas estavam na mira dos agentes da repressão e precisavam

<sup>15</sup> Magaldi cita balanço de Prado para o ano dramático de 1962: “A voga de autores nacionais, que subira tão alto em 1960 e 1961, recuou nitidamente. Não mais de três peças brasileiras foram estreadas em São Paulo em 1962. *A revolução dos beatos* (de Dias Gomes), *Antígone América* (de Carlos Henrique Escobar) e *O sorriso de pedra* (de Pedro Bloch) - e nenhuma conseguiu destacar-se. Parece que o nosso público se cansou com determinadas constantes da dramaturgia nacional dos últimos anos - populismo, esquematismo político - e que a consciência desse fato refletiu-se inclusive sobre os empresários. (1/1/1963)”. Décio de Almeida Prado (1962) pondera, na crítica à peça: “O defeito fundamental de *Antígone América* é a sua previsibilidade. Conhecendo-se por um lado Sófocles, e, por outro, Karl Marx, é só deduzir o conceito como nas charadas enigmáticas”.

<sup>16</sup> Sobre o Ato Institucional n.5 e suas consequências, cf. Gaspari (2002, p. 340 e ss.).

redobrar a cautela. A censura ganhou uma nova dimensão e os censores, recrutados na polícia e atuando dentro de redações de jornal e emissoras de televisão, já não podiam mais ser intimidados como nos tempos de *Antígone América*. Isso para não mencionar a atuação de grupos paramilitares, como o Comando de Caça aos Comunistas, que em 1968 depredou o Teatro Ruth Escobar e espancou atores e funcionários após uma sessão de *Roda Viva*, de Chico Buarque de Holanda. Estava criado um clima de terror que afastava as pessoas do teatro. Como de costume nessas circunstâncias, o recurso aos textos clássicos foi uma forma eficaz de protestar discretamente contra o estado de coisas.

Em agosto de 1969, José Renato encena *Ato sem perdão* em São Paulo, com Eva Wilma e Leonardo Villar nos papéis principais.<sup>17</sup> Apesar do título, trata-se da *Antígona* sofocliana, com tradução encomendada a Millôr Fernandes, tradutor requisitado de teatro. Dois anos antes, ele vertera *Lisístrata*, de Aristófanes, a pedido de Ruth Escobar, a quem coube o papel principal<sup>18</sup>.

José Renato foi um dos fundadores do Teatro de Arena e, quando da montagem de *Antígone América*, estava em cartaz em São Paulo com *Os fuzis da Senhora Carrar*, de Brecht. Assim, é bem provável que ele tenha assistido à peça de Escobar e imprimido a sua *Antígona* algo daquela. É certo que a coloração política não é tão forte quanto na releitura de Escobar, até porque os tempos eram outros, mas ainda assim se faz notar. Para o jornal *O Estado de São Paulo* o diretor declara que sua pretensão é fazer com que a plateia possa “captar a simbologia e a validade contemporânea da *Antígona* de Sófocles” (TEATRO, 1969, p. 11). Chama minha atenção a observação de que “o coro representa a aristocracia dominante, e o tirano Creonte não deixa de ser também uma vítima do regime que a aristocracia o obriga a manter”, algo que está em sintonia com a representação do coro em Escobar, mas não em Sófocles. O próprio título dado à peça, com sua ênfase no perdão, ou na falta dele, remete ao *agon* de *Antígone América*, em que a heroína recusa o perdão que Creonte lhe oferta. O cenário de Flávio Império também contribui para passar a mensagem. Os atores atuavam sob uma estrutura ocular encimada por um crânio em que estava pintado um alvo, o conjunto resultando bastante impressionante<sup>19</sup>.

Quanto à tradução, Millôr Fernandes, que buscou se manter próximo ao texto da tragédia, empresta a Creonte traços tirânicos mais fortes do que os que ostenta o rei em Sófocles, acentuando seu caráter despótico. Da mesma forma, apresenta Polínicos como um rebelde, morto em revolta contra o governo tebano, e *Antígona*, como subversiva. Diz ela: “O povo fala. Por mais que os tiranos apreciem um povo mudo, o povo fala. Aos sussurros, a medo, na semiescuridão, mas fala” (Fernandes, 2021, p. 40). Segundo Eva Wilma, a quem coube o papel prin-

<sup>17</sup> ATO Sem Perdão. In: *ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira*. São Paulo: Itaú Cultural, 2024. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento403831/ato-sem-perdao>. Acesso em: 14 de fevereiro de 2024. Verbete da Enciclopédia.

<sup>18</sup> Sobre essa montagem de *Lisístrata*, cf. Duarte (2016). Para a tradução de Millôr Fernandes, cf. Duarte (2021, pp. 5-11).

<sup>19</sup> É possível encontrar uma imagem deste cenário na página dedicada à cronologia de Flávio Império, buscando o ano de 1969, em <http://www.flavioimperio.com.br/projeto/510007>.

cial, “o texto era atual demais para o momento político”, afastando o público temeroso das consequências<sup>20</sup>.

Millôr Fernandes era um tradutor de teatro reconhecido, mas era igualmente conhecido pelo ativismo político. Fundador da revista *Pif Paf* (1964), embrião do *Pasquim*, semanário de oposição à ditadura militar, sempre sofreu com a censura. Em 1965, ao lado de Flávio Rangel, assinou o espetáculo musical *Liberdade, liberdade*, uma produção conjunta do Teatro Opinião e do Arena, duas companhias que se destacavam pela contestação ao regime.

O ponto mais explícito de crítica política está no prólogo que o tradutor acresceu à peça. Nele, além de buscar situar o espectador, apresentando um resumo da trama, ele o convida a apreciar essa velha história com olhos novos e como um ato de resistência, como se pode depreender do trecho citado abaixo<sup>21</sup>:

Há sempre duas faces na mesma moeda. Cara: um herói. Coroa: um tirano. Algo mudou, bem sei. A ambição mudou de traje, a guerra, de veículo, o poder, de método. O mundo girou muito, mas o homem mudou pouco.

Porém repetir uma história é nossa profissão, e nossa forma de luta. Assim, vamos contar de novo de maneira bem clara. E eis nossa razão: ainda não acreditamos que no final o bem sempre triunfa. Mas já começamos a crer, emocionados, que, no fim, o mal nem sempre vence. O mais difícil da luta é descobrir o lado em que lutar.

Poucos meses depois da estreia de *Ato sem perdão*, em São Paulo, João das Neves dirige no Rio de Janeiro a sua versão da tragédia de Sófocles<sup>22</sup> com o Grupo Opinião, fundado em 1964, a partir do Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes, fato que, por si só, evidência seu comprometimento político. Trata-se, segundo o crítico Yan Michalski (1969), da primeira montagem profissional desta peça no Rio de Janeiro. Segundo Paranhos (2021):

O grupo Opinião focalizava suas ações no teatro de protesto, de resistência, e também se caracterizava por ser um centro de estudos e de difusão da dramaturgia nacional e popular. Afinado com essas propostas artísticas e ideológicas, o diretor João das Neves privilegiava a montagem de textos, tanto nacionais quanto estrangeiros, que servissem de enfoque para a situação política do Brasil nos anos da ditadura.

João das Neves (1987, p. 19) justificou a escolha por *Antígona* em vista do propósito de “representar, naquela ocasião, a desobediência civil ao regime então instalado”. A atriz Renata Sorah, que inicialmente interpretou Ismênia e, num segundo momento, Antígona, declara que na visão do grupo a tragédia falava sobre insubordinação, sobre fazer oposição ao governo estabelecido, respon-

<sup>20</sup> Cf. van Steen (2006, p. 91).

<sup>21</sup> O prólogo foi composto para o palco e não foi publicado junto com a tradução da peça, mas está reproduzido em Beltrão (2023).

<sup>22</sup> Cf. ANTÍGONA. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2024. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento397964/antigona>. Acesso em: 14 de fevereiro de 2024. Verbete da Enciclopédia.

dendo assim a um anseio da juventude<sup>23</sup>. O cenógrafo, Hédio Eichbauer, projetou um palco arrojado, como uma ilha sobre um leito de areia em que jazia o corpo de Polinices e ao redor do qual atuavam os personagens quase que em meio ao público, a maneira de um teatro de arena<sup>24</sup>. Dessa forma o corpo estava sempre à vista de todos, o que tinha forte apelo em um momento de máxima repressão, cuja consequência mais funesta eram os mortos e desaparecidos políticos.

Assina a tradução o poeta Ferreira Gullar, então ligado ao proscrito Partido Comunista, e bastante engajado politicamente. Infelizmente a tradução nunca foi publicada, mas o depoimento de Renata Sorrah atesta que Gullar não ofereceu uma versão literal da tragédia grega. Segundo a atriz, ao final da peça *Ismênia* abandona a passividade que lhe é característica e assume o lugar da irmã, disposta a continuar a sua luta – o que evoca a peça de Escobar, em que *Antígone* se coloca como substituta de Polinices na liderança da revolta popular. Há uma fotografia que mostra uma Sorrah como *Ismênia*, de braços erguidos numa postura afirmativa, diante dos corpos sem vida de *Antígona* e Polinices, uma outra liberdade com o enredo sofocliano, em que o cadáver do irmão nunca surge em cena. Outro dado é a presença de Etéocles, o irmão que morre defendendo Tebas, na lista de personagens.

Apesar de as duas montagens nascerem de um mesmo propósito, sedimentando a imagem de *Antígona* como uma figura de resistência, a carioca parece ter tido mais sucesso por estar associada abertamente a um projeto de teatro político<sup>25</sup>. Já a paulistana sofreu com a falta de público. Eva Wilma lembra que tiveram de vender ingressos a grupos de escolares, que não tinham maturidade para compreender a obra e nem a proposta estética arrojada – José Renato atribuía a cada ator vários papéis de modo a produzir o distanciamento no público (TEATRO, 1969). Ambas, contudo, cumpriram o papel de denunciar os desmandos do poder autoritário. Do sonho revolucionário de *Antígone América* restou a esperança de um dia poder voltar a sonhar.

## Referências Bibliográficas

- ANTÍGONA. (2024). In: *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira*. Verbete da Enciclopédia. São Paulo: Itaú Cultural.  
Retrieved from <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento397964/antigona>
- ATO Sem Perdão. (2024). In *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira*. São Paulo: Itaú Cultural. Verbete da Enciclopédia.  
Retrieved from <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento403831/ato-sem-perdao>

<sup>23</sup> *Antígona*: tragédia clássica nos anos de chumbo, depoimento gravado para a Ocupação João das Neves, em julho de 2015, em Rio de Janeiro/RJ. Disponível em <https://www.itaucultural.org.br/renata-sorrah-antigona-tragedia-classica-nos-anos-de-chumbo-ocupacao-joao-das-neves>. Acessado em 15/02/2024.

<sup>24</sup> Para o depoimento de Eichbauer, que traz os esboços do cenário projetado para a peça, cf. <https://www.itaucultural.org.br/ocupacao/joao-das-neves/engajado/>. Acessado em 15/02/2024.

<sup>25</sup> Apesar de Yan Michalski (1969), crítico do *Jornal do Brasil*, recomendar a peça “com restrições e reservas”, anotando que se trata de um grande texto “numa montagem de insuficiente impacto”.

- Bandeira, L. A. M. (2010). *O governo João Goulart. As lutas sociais no Brasil – 1961-1964*. São Paulo: Editora da Unesp.
- Campos, L. (2021). A chegada de Bertolt Brecht no Brasil através de Antonio Abujamra e o Grupo Decisão. *ouvrouver*, 17 (1), 11-21.  
Retrieved from <https://seer.ufu.br/index.php/ouvrouver/article/view/56804/32512>
- Duarte, A. S. (2016). “Operação Lisístrata”: do teatro ao ato. A recepção da comédia de Aristófanes nos anos de chumbo da ditadura brasileira. *Phaos: Revista de Estudos Clássicos*, 15, 65-79.  
Retrieved from <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/phaos/article/view/9453>.
- Duarte, A. S. (2021). A permanência de Antígona. In Sófocles, *Antígona* (pp. 5-11). Tradução Millôr Fernandes. Rio de Janeiro: Paz & Terra.
- Beltrão, A. (2023). *Antígona. Ela está entre nós*. Rio de Janeiro: Paz & Terra.
- Escobar, C. H. (1962). *Antígone América*. São Paulo: Decisão.
- Escobar, R. (1999). *Maria Ruth. Uma autobiografia*. São Paulo: Mandarim.
- Fernandes, M. (trad.). (2021). Sófocles. *Antígona*. Tradução Millôr Fernandes. Rio de Janeiro: Paz & Terra.
- Fonseca, R. (2013). Carlos Henrique Escobar ressurge no documentário ‘Os dias com ele’. *O Globo*, 02/02/2013. Retrieved from <https://oglobo.globo.com/cultura/carlos-henrique-escobar-ressurge-no-documentario-os-dias-com-ele-7469676>
- Gaspari, E. (2002). *A Ditadura Envergonhada*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Gaspari, E. (2024a). Dois diplomatas americanos tiveram papel relevante em 1964. *Folha de S. Paulo*, 23/03/2024. Retrieved from <https://www1.folha.uol.com.br/colunas/eliogaspari/2024/03/dois-diplomatas-americanos-tiveram-papel-relevante-em-1964.shtml>
- Gaspari, E. (2024b). Walters, o americano que esteve em todas. *Folha de S. Paulo*, 30/03/2024. Retrieved from <https://www1.folha.uol.com.br/colunas/eliogaspari/2024/03/walters-o-americano-que-esteve-em-todas.shtml>.
- Machado, A. (2020). *Metade é verdade: Ruth Escobar*. São Paulo: Edições Sesc.
- Mamberti, S., & Alves Jr., D. (2021). *O senhor do meu tempo*. São Paulo: Edições Sesc.
- Magaldi, S., & Vargas, M. T. (2001). *Cem anos de teatro em São Paulo (1875-1974)*. São Paulo: Senac.
- Michalski, Y. (1969). Grupo Opinião, de Opinião a Antígona. *Jornal do Brasil*, 17/11/1969. Retrieved from [http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=030015\\_08&pagfis=144260](http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=030015_08&pagfis=144260).
- Neves, J. (1987). *Ciclo de palestras sobre o teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: Minc/Inacem.
- Paranhos, K. R. (2021). João das Neves e o Grupo Opinião: cenas, política e teatro no Brasil pós1964. In F. A. Almeida (Org.), *História do Brasil: uma compreensão antropológica, social, filosófica e política* (pp. 161-181). Guarujá: Científica Digital.
- Pompermaier, P. H. (2017). Ruth Escobar simbolizou a resistência da cultura brasileira, diz Sérgio Mamberti. *Revista Cult*, 06/10/2017. Retrieved from <https://revistacult.uol.com.br/home/ruth-escobar-sergio-mamberti/>
- Prado, D. A. (1961). Uma peça violenta. (Os males da juventude). In *O Estado de S. Paulo*, 06/07/1961. Retrieved from <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19610706-26441-nac-0009-999-9-not/busca/Escobar>
- Prado, D. A. (1962). *Antígone América. O Estado de S. Paulo*, 06/04/1962, 10.
- Sófocles. (2022). *Antígona*. Edição bilingue (Tradução Jaa Torrano; estudos Beatriz de Paoli, Jaa Torrano). Cotia, SP: Ateliê Editorial; Araçoiaba da Serra, SP: Editora Mnema.
- van Steen, E. (2006). *Arte e Vida*. São Paulo: Imprensa Oficial.
- TEATRO Itália leva Ato sem perdão. (1969). *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 20/08/1969, 11.
- VERSÃO brasileira de Antígone estreia no Taib. (1962). *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 04/04/1962, 9.

## Resumo

Ao longo do século XX, Antígona se tornou um símbolo de resistência das minorias contra a opressão e a injustiça, da força do indivíduo contra o Estado. Desde então, a tragédia de Sófocles recebeu inúmeras adaptações e releituras em que sua heroína catalisa a reflexão sobre os dilemas da contemporaneidade. No Brasil não foi diferente e, dentre as reconfigurações da filha de Édipo no continente americano, darei destaque a *Antígone América* (1962), peça que

marca a estreia de Carlos Henrique Escobar (São Paulo, Brasil, 1933 – Aveiro, Portugal, 2023) enquanto dramaturgo. Embora tenha sido gestada e produzida antes da ditadura militar que se instalou no país por duas décadas (1964-1985), *Antígone América* apresenta um diagnóstico das tensões sociais e políticas que levaram ao golpe militar. Interessa discutir a transposição da personagem sofocliana para o contexto brasileiro de então e como a peça de Escobar contribuiu para tornar Antígona uma voz crítica da ditadura, visto que a tragédia grega será reencontrada em mais de uma ocasião durante esse período. Duas montagens foram especialmente significativas, ambas de 1969, ano que marcou o recrudescimento da ditadura, manifesto na censura generalizada, tortura e prisões arbitrárias: *Ato sem Perdão*, dirigida por José Renato, e *Antígona*, por João das Neves, respectivamente em São Paulo e no Rio de Janeiro.

## Abstract

Throughout the 20th century, Antigone became a symbol of resistance against oppression and injustice, of the strength of the individual against the State. Since then, Sophocles' tragedy has received countless adaptations and re-readings in which its heroine catalyzes reflection on contemporary dilemmas. In Brazil it was no different and, among the reconfigurations of Oedipus' daughter on the American continent, I will highlight *Antígone América* (1962), a play that marks the debut of Carlos Henrique Escobar (São Paulo, Brazil, 1933 – Aveiro, Portugal, 2023) as a playwright. Although it was conceived and produced before the military dictatorship that was installed in the country for two decades (1964-1985), *Antígone América* presents a diagnosis of the social and political tensions that led to the military coup. It is interesting to discuss the transposition of the Sophoclean character to the Brazilian context at the time and how Escobar's play contributed to making Antigone a critical voice of the dictatorship, given that the Greek tragedy will be reenacted on more than one occasion during this period. Two productions were especially significant, both from 1969, the year that marked the intensification of the dictatorship, manifested in widespread censorship, torture, and arbitrary arrests, *Ato sem Perdão*, directed by José Renato, and *Antígona*, by João das Neves, respectively in São Paulo and Rio de Janeiro.

## A Recepção de *Antígone* no Brasil por meio da Tradução de Guilherme de Almeida

The Reception of *Antigone* in Brazil through Guilherme de Almeida's Translation

Marcelo Tápia Fernandes

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas  
Universidade de São Paulo (FFLCH-USP) /  
Museu Casa Guilherme de Almeida, São Paulo, Brasil  
marcelotapia954@gmail.com  
ORCID: 0000-0001-6996-130X

**Palavras-chave:** Sófocles, *Antígone*, Guilherme de Almeida, tradução de teatro grego, *Antígona* no Brasil.

**Keywords:** Sophocles, *Antigone*, Guilherme de Almeida, translation of Greek theater, *Antigone* in Brazil.

É desejável, inicialmente, fazer-se a ressalva de que o emprego da palavra “recepção” no título deste artigo considera o termo apenas em sua denotação em nosso idioma – “modo de receber; acolhimento, aceitação, admissão” –, não aludindo, portanto, ao campo da Estética da Recepção, embora não destoe deste contexto uma afirmação como a seguinte, de Jauss (1994), expoente dessa corrente teórica: “A literatura como acontecimento cumpre-se primordialmente no horizonte de expectativa de seus leitores, críticos e autores, seus contemporâneos e pósteros, ao experimentar a obra” (p. 26).

Na noite de 17 de dezembro de 2022, ano em que se celebrou o centenário da Semana de 22, realizou-se, no museu Casa Guilherme de Almeida<sup>1</sup>, em São

<sup>1</sup> Parece-me pertinente dar breve notícia de quem foi Guilherme de Almeida, poeta que, muito conhecido em seu tempo, é hoje menos lembrado pelos leitores e estudiosos de literatura. Nascido em Campinas em 1890 e falecido em São Paulo em 1969, Guilherme fez sua estreia literária em 1916, com *Mon Coeur Balance e Leur Âme*, peças teatrais escritas em colaboração com Oswald de Andrade e editadas sob o título de *Théâtre Brésilien*. Participou da Semana de Arte Moderna de 1922 – em cuja abertura leu algumas de suas *Canções gregas* –, tendo atuado significativamente no movimento modernista brasileiro. Sua obra abrange extensa produção poética, que evidencia o elevado domínio técnico que lhe permitiu transitar com igual competência por modelos composicionais diversos, incluindo-se as formas tradicionais de versificação. Tradutor de poesia con-

Paulo, mais uma apresentação da *Antígone* na tradução do poeta (ou “transcrição”, como ele preferiu denominar no caso da tradução da tragédia).

A montagem – oferecida ao público numa única ocasião, em ambiente que pode ser visto como um teatro a céu aberto instalado no que era o quintal da residência de Guilherme –, foi o resultado prático de um curso de teatro promovido pelo museu. O processo, que culminou com a apresentação da tragédia, durou pouco mais de seis meses. Pôde-se observar, embora não se tenha adotado um procedimento de pesquisa de público, que a peça foi muito apreciada pelo grupo heterogêneo de cerca de 140 pessoas que lotou o pequeno ambiente. O mesmo ocorreu, diga-se, com outras duas experiências de leitura dramática da peça realizadas pela Casa Guilherme de Almeida: uma, em praça situada no entorno do museu, em 2009, e outra, em sala do prédio que funcionava como Anexo da Casa, em 2015.

Os alunos do curso e, portanto, os participantes da montagem, eram pessoas com perfis e experiências diversos: uns já tinham alguma vivência em teatro, outros nenhuma; sua idade e sua formação também eram diversificadas, incluindo-se alguns que interromperam seus estudos bem antes de chegar a uma universidade.

A tarefa de assimilar e decorar o texto de Guilherme de Almeida foi um desafio encarado com dedicação pelo grupo. O empenho resultou bem-sucedido, tendo-se evidenciado, não obstante os atores não profissionais, a fluidez e a cadência da versificação elaborada por Guilherme entre os anos de 1951 e 1952, conforme menciona Renata Cazarini (2022) em seu texto “Antígonas: nunca se viu espetáculo como esse”, dedicado ao histórico da representação original da peça em São Paulo:

[...] o tradutor relata que levou mais de um ano esquematizando o trabalho e que recriou o texto grego em português ao longo de vinte noites – ou pouco mais, segundo o manuscrito – das 20 horas até dia alto, certamente instalado na mansarda da sua casa no bairro paulistano do Pacaembu, que hoje abriga o museu com seu nome. (p. 178)

---

sagrado por seus contemporâneos e ainda hoje considerado referência nesse campo, foi um dos precursores, entre os escritores brasileiros, do pensamento sobre a tradução poética – expresso em notas a traduções suas –, tendo introduzido termos hoje consagrados para designação dessa tarefa, como “recriação”. Foi responsável pela apresentação, ao leitor brasileiro, de poetas franceses de diversos períodos, por meio das antologias *Poetas de França*, *Paralelamente a Paul Verlaine* e *Flores das “Flores do mal” de Charles Baudelaire*. Também realizou traduções de peças teatrais de diversos autores, entre eles Sartre, Wilde e Sófocles. Por ter participado ativamente do que se denominou, no Brasil, “Revolução Constitucionalista de 1932”, que buscava o restabelecimento do estado de direito no país, foi exilado em Portugal pelo governo Getúlio Vargas, período em que produziu as crônicas que compuseram sua obra *O meu Portugal*, publicado em 1933. Como jornalista, foi pioneiro da crítica cinematográfica no Brasil, tendo mantido, por cerca de duas décadas, a coluna “Cinematographos” no jornal *O Estado de S. Paulo*. Eleito “Príncipe dos poetas brasileiros” em 1959, Guilherme foi membro da Academia Paulista de Letras e da Academia Brasileira de Letras. Em sua antiga residência da Rua Macapá, no Pacaembu, em São Paulo, foi criado em 1979 o museu Casa Guilherme de Almeida.



A tradução visava à representação da peça num teatro criado em 1948, que marcaria a história da arte teatral em São Paulo e no país – o Teatro Brasileiro de Comédia – TBC, de cuja trajetória Guilherme de Almeida participou ativamente, tendo sido seu “conselheiro literário”.

A tragédia foi encenada pela primeira vez na noite de 21 de agosto de 1952 – num programa de duplo espetáculo que fazia suceder a ela a *Antígone* de Anouilh – com grande sucesso de público. No dizer de Cazarini (2022):

Claude Vincent, que assinava a crítica teatral para o jornal *Tribuna da imprensa*, do Rio de Janeiro, relata como presenciou, no final de outubro de 1952, o público da *Antígone* de Sófocles superlotar o auditório [para até 365 espectadores] e aplaudir entusiasmaticamente uma montagem que já estava no seu terceiro mês. E isso ela presenciou duas vezes. [Também o crítico] Decio de Almeida Prado [...] conta como a tragédia grega recebeu a ovação do público, embora, para ele, tenha sido encenada com mais plenitude a peça francesa. (p. 180)

Apesar da opinião de Almeida Prado e de outras observações negativas que outros críticos fizeram à montagem da tragédia de Sófocles (houve, por exemplo, quem considerasse excessiva a gesticulação dos integrantes do Coro e “declamatória” a atuação da famosa atriz Cacilda Becker no papel central), a preferência do público determinou que, após nove semanas de sucesso do espetáculo duplo – durante as quais atraíu perto de 17 mil espectadores em 70 apresentações –, somente permanecesse em cartaz, por mais duas semanas, a peça grega. Segundo Cazarini (2022), “crítica e público não estavam em comunhão, ao que parece. Venceu a voz da plateia, que preferia Sófocles” (p. 180).

A respeito do trabalho de Guilherme de Almeida, embora a avaliação positiva não fosse unânime, é digno de nota o prognóstico feito pelo jornal *O Estado de S. Paulo* na estreia da peça, de que sua tradução “ficará para sempre como uma dessas traduções perfeitas, exemplares”. A tradução foi publicada em livro pela editora Alarico, no ano da estreia da peça no TBC, sendo reeditada diversas vezes; a edição mais recente, que inclui um artigo crítico de Adriane Duarte e outro de Renata Cazarini (do qual citamos fragmentos neste artigo), além de um de minha autoria, foi realizada conjuntamente em 2022 pela Casa Guilherme de Almeida e pela editora Madamu, de São Paulo.

Como afirmei no referido artigo, a “transcrição” de *Antígone* por Guilherme de Almeida (o termo é usado pelo tradutor com base em seu emprego na música: “ato de escrever para um instrumento música escrita para outro”) é um feito cujo alcance se pode vislumbrar por meio de sua recepção por conhecedores de língua e literatura gregas, bem como de tradução de obras clássicas, ainda que tenham sido poucos os que manifestaram suas opiniões a respeito dela.

Focalizemos, entre elas, a apreciação crítica do reconhecido tradutor brasileiro de tragédias Jaa Torrano (2022): num artigo denominado “*Antígona* de Sófocles, Guilherme e os epígonos”, o autor afirma que “a tradução de *Antígone* de Sófocles por Guilherme de Almeida, a meu ver, permanece uma referência inesquecível ainda hoje, quando depois dela já se publicaram pelo menos cinco traduções de *Antígona* em português” (p. 11). E prossegue referindo-se ao conceito de “transcrição”, identificando nele correspondência com aspectos de sua própria concepção acerca de tradução, expressa em outros textos seus:

[...] o Poeta certamente sabia como tratar o seu público e comunicar-lhe a consciência do valor de seu trabalho. Etiquetar “transcrição” a sua tradução sem dúvida atende às exigências dessa comunicação com o seu público, que em sua época no Brasil era universal, unânime e entusiástico. A meu ver, essa etiqueta de “transcrição”, mais do que implica, ressalta duas características a meu ver decisivas dessa tradução: 1) o respeito pela integridade do verso e 2) o respeito pela comunicabilidade imediata do verso. (p. 12)

Entre exemplos de soluções adotadas na transcrição analisados por Torrano, estão as relativas à palavra *áte*, “uma das chaves para a compreensão desta tragédia de Sófocles, onde ela se repete dez vezes, dada a sua relevância como referência do pensamento mítico grego e da visão trágica do mundo”. Para o autor, referindo-se ao “respeito pela comunicabilidade imediata do verso”, na transcrição de Guilherme

a noção de *áte* se dispersa conforme se dá a sua acepção no sentido mais corriqueiro de cada ocorrência [...]; e “esta solução múltipla e dispersiva atende tão perfeitamente à finalidade de comunicação do palco, que o problema da tradução da palavra *áte*, se não se resolve, pelo menos se vela e assim permanece encoberto. (2022, p. 15)

É de particular interesse, na presente abordagem, o aspecto da comunicabilidade do texto de Guilherme de Almeida. Sobre ela, parece-me oportuno expor o que considero ser qualidades relevantes que decorrem de uma visão coerente e bem constituída acerca de poesia e de tradução poética: embora em tom elevado, correspondente ao registro da tragédia grega, a recriação de Guilherme não soa nem datada nem afetada ou artificiosa; ainda hoje, para a minha percepção – e, certamente, para a de muitos outros –, o resultado se mostra suficientemente intemporal para propiciar a assimilação do leitor (ou do ouvinte) sem grande dificuldade.

De meu ponto de vista, contudo – trata-se de uma hipótese – um dos motivos centrais para a comunicabilidade duradoura alcançada pela transcrição de Guilherme é a valorização do ritmo pelo tradutor, a qual resulta de sua convicção acerca de poesia; para ele, a poesia seria “ritmo no pensar, no sentir e no dizer” (1926, p. 15). Em seu *Poetas de França*, diz: “Do paralelismo da ideia com a expressão – brotadas a um mesmo tempo de um mesmo ritmo – deriva o mistério do verso puro” (2012, p. 16). Tal concepção se traduziria pragmaticamente na procura por correspondências rítmicas no processo de tradução poética, entendida por ele como “recriação”, “re-produção”, “transusão” ou “transcrição”.

A priorização de uma rítmica no texto traduzido parece-me estar intimamente ligada a seu potencial de comunicação: no caso da transcrição de *Antígone*, a configuração de ritmos que a caracteriza facilitaria a apreciação estética não datada, transcendente ao contexto sociocultural e linguístico em que foi produzida, resistindo, mesmo, às nuances de entonação dramática que se possam imprimir ao texto.

Para a sua transcrição, Guilherme diz ter buscado “achar, em nossa língua e para o nosso ouvido, a mais aproximada correspondência para a variada e por vezes caprichosa métrica de *Antígone*, servida por um idioma límpido e sintético como é o grego” (1952).

Guilherme faz, como se pode verificar em anotações suas, uma leitura da rítmica dos versos originais conforme um esquema silábico-acentual próprio da tradição das línguas neolatinas; baseia-se, portanto, na posição das sílabas em que há acento tônico nos versos originais.

Ao identificar as sílabas acentuadas no verso (não seguindo, portanto, o que seria a correspondência com sílabas longas e breves), o tradutor estabelece um possível nexos entre os diferentes sistemas de versificação, no qual reside sua opção composicional. A partir do primeiro verso, tomado como típico da versificação do original, define-se como padrão para as falas o hendecassílabo de ritmo binário descendente (o chamado “hendecassílabo trocaico”), acentuado, portanto, nas sílabas ímpares: “Ó/ meu/ pró/prio/ san/gue, Is/me/ne, ir/mã/ que/ri/da” (Sófocles, 2022, p. 126). Cria-se, dessa maneira, um modelo genérico para as falas, que, no entanto, não é rigidamente seguido em seu padrão acentual, como demonstra a análise dos versos. Há casos, também, em que as posições das tônicas próprias do hendecassílabo é usada como referência delimitadora dos versos, combinando-se medidas várias, como nos versos 806 a 816:

Vede, cidadãos de minha própria pátria:  
vede-me partindo  
para a última viagem, contemplando a última  
luz do sol:  
depois, nada. O Hades, que a todos adormenta,  
arrasta-me  
viva às margens  
do Aqueronte e sem  
himeneu, sem que um hino nupcial antes me houvesse  
celebrado; sim, o Aqueronte é meu noivo. (2022, p. 155)

O modelo antes consiste, portanto, numa referência ajustável a outras necessidades de construção do verso em seus aspectos sintático e semântico, sem que isso afete a percepção do ritmo durante a leitura ou a oralização da tragédia.

No caso do coro, assumem-se referências inconstantes que, de maneira análoga à sequência há pouco citada, podem ser lidas como eficientes arranjos de padrões métricos vernáculos, como se verifica no exemplo dos versos 526 a 530:

Eis que já no umbral surge Ismene  
vertendo lágrimas de amor fraterno.  
Uma nuvem de angústia turva-lhe o rubor  
do rosto lindo,  
banhando-o todo em pranto. (2022, p. 144)

Além da questão métrico-rítmica, pode ser considerado outro fator atuante na percepção dos versos como provável elemento de sua comunicabilidade: as frequentes relações entre som e sentido presentes na transcrição. Sobre esse aspecto, o próprio Guilherme (1955) – que diz ter-se submetido, em seu trabalho, “a esta constante: o som” – aponta a intencionalidade de recriação de “jogos de palavras”, como neste verso (1261 do texto): “Ó delitos da mente demente” (equivalente a “*phrenôn dysprhonon*”), e “onomatopeias, como esta (verso 675): ‘Desba-

rata tropas' (igual a 'tropás katarrhégnysi'; ou esta (verso 1002): 'Falatório bárbaro' (por 'bebarbaroméno')" (1952).

O também helenista e tradutor Trajano Vieira, organizador do livro *Três tragédias gregas*, que incluiu a tradução de Guilherme de Almeida – recolocando-a em circulação em 1997 – identifica nela diversas soluções que demonstram a atenção às relações formais dos versos. Por exemplo, sobre “a expressão *poliou peran pontou* ('além do mar cinzento)”, no verso 335, traduzida por Guilherme como “singra o mar sorrindo”, Trajano comenta que “‘sorrindo’, acrescentado pelo autor, visa a criar uma aliteração paralela à do texto grego; e aponta que na tradução da sequência *eidoti d'oudén herpei*, no verso 619, Guilherme “não deixa escapar a relação formal entre *eidoti* e *d'oudén*: “Ao incauto se insinua” (1997, p. 18).

Mencione-se ainda que, na ocasião de lançamento de *Três tragédias gregas*, o jornal *Folha de S. Paulo* publicou uma breve resenha de autoria de outro tradutor, crítico e professor de língua e literatura gregas, Antonio Medina Rodrigues, na qual ele afirma, sobre Guilherme, que “sua ‘Antígone’ [...] é a melhor da língua. É precisa, pois Guilherme é mestre do verso. Tudo nele é pleno, sem colisões, sem torniquetes. Mas, como não fosse dramático, tem mais forte a poesia do que a convulsão.”

Talvez se possa, por fim, sintetizar o que faz Guilherme de Almeida: uma bem-sucedida e harmoniosa compatibilização entre a configuração rítmico-formal, incluindo-se efeitos sonoros, e a necessidade de correspondência semântico-sintática com o original. E, ainda, reafirmar a hipotética mas provável relação entre o modo de traduzir – ou transcrever – do poeta e a recepção predominantemente positiva, por parte de público e da crítica, de sua *Antígone*.

## Referências Bibliográficas

- Almeida, G. (1926). *Rhythmo: elemento de expressão (These de concurso)*. São Paulo: Typographia da Casa Garraux.
- Almeida, G. (1936). *Poetas de França*. 5ª edição. São Paulo: Babel (colaboração: Casa Guilherme de Almeida).
- Almeida, G. (1952). Texto da coluna “Palcos e Circos” do jornal *O Estado de S. Paulo*, em 21 de agosto de 1952.
- Almeida, G., Vieira, T. (1997). *Três tragédias gregas: Antígone, Prometeu prisioneiro, Ajax*. (Com a participação especial de Haroldo de Campos.) São Paulo: Perspectiva.
- Cazarini, R. (2022). Antígone: nunca se viu um espetáculo como esse. In Sófocles. *Antígone* (Transcrição de Guilherme de Almeida). São Paulo: Madamu / Casa Guilherme de Almeida.
- Jauss, H. R. (1994). *A história da literatura como provocação à teoria literária* (Tradução de Sérgio Tellaroli). São Paulo: Editora Ática.
- Sófocles (1952). *Antígone* (Transcrição de Guilherme de Almeida. Estudos de Adriane Duarte, Marcelo Tápiá e Renata Cazarini de Freitas). São Paulo: Editora Madamu / Casa Guilherme de Almeida.
- Rodrigues, A. M. (1997). Três tragédias gregas (resenha). *Folha de S. Paulo*, 23 de novembro.
- Sófocles (2022). *Antígona. Tragédias Completas* (Tradução de Jaa Torrano, estudos de Beatriz de Paoli e Jaa Torrano). São Paulo: Ateliê / Mnema.
- Torrano, Jaa. (2022). Antígona de Sófocles, Guilherme e os epígonos. In Sófocles. *Antígona* (Tradução de Jaa Torrano). São Paulo: Ateliê / Mnema.

## Resumo

A tradução de *Antígone*, de Sófocles, por Guilherme de Almeida (1890-1969) – ou “transcrição”, como preferiu denominar o tradutor, publicada originalmente em 1952 – é um feito cujo alcance se pode vislumbrar por uma constatação acerca de sua recepção por conhecedores de língua e literatura gregas, bem como de tradução de obras clássicas. Concebida para o teatro e apresentada em 1952, a peça obteve grande êxito de público para os padrões da época. A comunicabilidade do texto traduzido, demonstrada desde sua aparição em cena, resiste hoje, conforme procuro demonstrar neste artigo, por suas qualidades relacionadas à priorização de uma rítmica construída a partir de um percurso de familiarização com o texto original.

## Abstract

The translation of Sophocles' *Antigone* by Guilherme de Almeida (1890-1969) – or “transcription”, as the translator preferred to call it, originally published in 1952 – is an achievement whose scope can be glimpsed by an observation about its reception by experts in the Greek language and literature. Conceived for the theater, the modernist poet's *Antigone* was presented at the Teatro Brasileiro de Comédia on August 21, 1952; with a cast of actors renowned in Brazil, the play was a great success with the public by the standards of the time. The communicability of the translated text, demonstrated since its appearance on the scene, resists today, as I intend to demonstrate in this article, due to its qualities related to the prioritization of a rhythm constructed from a path of familiarization with the original text.



## Com Antígona: a luta pelo luto em duas narrativas brasileiras contemporâneas

With Antigone: The Struggle for Mourning in Two Contemporary Brazilian Narratives

Luciana Paiva Coronel

Universidade Federal do Rio Grande (Brasil)

lu.paiva.coronel@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6230-1878>

**Palavras-chave:** Ficção, justiça, memória histórica, poética restitutiva, K., relato de uma busca, Antes do passado.

**Keywords:** Fiction; justice, historical memory, restorative poetics, K., relato de uma busca, Antes do passado.

### I.

*Metal algum pode cavar mais fundo do que a pá da palavra.*

Hilda Hilst

A pá da palavra tem sido usada no espaço literário brasileiro contemporâneo para cavar em muitas páginas sepulturas simbólicas nas quais alguns ficcionistas logram enterrar os desaparecidos políticos da ditadura civil-militar. O gesto, que envolve as dimensões da política, da ética e do afeto, envolve também a dimensão da estética, porque variadas são as formas através das quais autores e autoras, imitando Antígona na tragédia que leva seu nome, tomam para si a responsabilidade de lançar um punhado de terra sobre os mortos insepultos do arbítrio instaurado em 1964. Por meio desta singela homenagem póstuma de sentido religioso, mesmo que secularizado, a literatura cumpre dever de memória e exerce a reparação possível, aquela que está ao alcance da arte e da cultura realizar, que consiste em dar forma às perdas irremediáveis.

Uma vez que mantêm-se incólumes as muralhas erguidas pelas Forças Armadas Nacionais para esconder torturas, assassinatos, ocultações de cadáveres e também documentos, os escritores brasileiros contemporâneos que rendem homenagem póstuma aos que defenderam a democracia em tempos sombrios ousam desta forma acionar a memória impedida do passado nacional que, como

um fantasma, não cessa de assombrar a vida política no tempo presente. Fazem estes jus com a ousadia, que evoca o senso de justiça de Antígona, a uma tradição que acompanha a literatura desde os primórdios de sua história, conforme entende Jeanne Marie Gagnebin no ensaio “O preço de uma reconciliação extorquida”:

Desde os poemas homéricos se celebra a necessidade humana de enterrar os mortos, de recolher os corpos dos guerreiros mortos, de não deixar nenhum cadáver sem sepultura adequada. Essa exigência é uma das fontes da poesia, que pode muito bem ser definida como um túmulo [do grego sêma, signo e túmulo], não de pedras, mas de palavras, segundo as belas análises de Jean Pierre Vernant.<sup>1</sup> (Gagnebin in Teles, Safatle, 2010, p. 184)

Nas páginas de uma série de narrativas brasileiras do século XXI, desdobra-se o imperativo civilizatório da criação poética através da composição de “túmulos de palavras” em espaços ficcionais nos quais os desaparecidos, cuja corporeidade foi devassada e cujos restos mortais foram escondidos, podem ser afinal simbolizados e sua memória, recuperada e recomposta, pode ser honrada. Este artigo recortará deste universo de publicações<sup>2</sup>, os romances *K., relato de uma busca* (2011)[2014], de Bernardo Kucinski e *Antes do passado: o silêncio que vem do Araguaia* (2012), de Liniane Haag Brum, nos quais entende-se que os autores, inspirados no amor que move Antígona a enterrar o irmão, desafiem a ordem vigente e sepultem os respectivos familiares, a irmã do primeiro e o tio da segunda autora, nos “túmulos de palavras” que erigem em seus textos.

Se a escrita da história já seria, segundo Michel de Certeau, um “rito de sepultamento” que expressa a vontade humana de honrar a memória dos mortos, opondo “à fragilidade da experiência singular a esperança de sua conservação na memória dos vivos” (Gagnebin in Teles, Safatle, 2010, p. 184), à escrita literária caberia, segundo minha leitura, a função específica de narrar as fraturas e lacunas do discurso histórico, exorcizando mortes cujo desenlace é ainda hoje em boa medida desconhecido pela coletividade, mas ficcionalizável pela literatura por meio do recurso à imaginação, não autorizada usualmente ao historiador.

Cumprido o ritual do enterramento simbólico dos mortos na página literária através das palavras, que cumprem a função da terra, do pó ou da cinza que Antígona ousa lançar sobre o corpo insepulto do irmão na tragédia que leva seu nome, torna-se possível a despedida, na qual soldam-se as esferas privada e pública: “a escrita não fala do passado senão para enterrá-lo. Ela é um túmulo no duplo sentido de que, através do mesmo texto, ela honra e elimina” (Certeau, 1982, p. 118).

<sup>1</sup> Jean-Pierre Vernant (1989). *L'individu, la mort, l'amour*. Paris, Gallimard.

<sup>2</sup> Dentre as obras que abordam o tema, podem ser citadas *A revolta das vísceras* (1982) [2023, de Mariluce Moura, *O irmão alemão* (2014), de Chico Buarque, *Ainda estou aqui* (2015), de Marcelo Rubens Paiva, *Palavras cruzadas* (2015), de Guiomar de Gramont, *Mulheres que mordem* (2015), de Beatriz Leal, *Cabo de guerra* (2016), de Ivone Benedetti, *A noite da espera* (2017) e *Pontos de fuga* (2019), de Milton Hatoum, *Sob os pés, meu corpo inteiro* (2018), de Marcia Tiburi, *O corpo interminável* (2019), de Claudia Lage, *No fundo do oceano os animais invisíveis* (2020), de Anita Deak, *O congresso dos desaparecidos* (2023), de Bernardo Kucinski, entre outras.



Antígona é evocada pela estudiosa Maria Zilda Cury no artigo “Escritas do corpo ausente” para apresentar um conjunto significativo de publicações recentes do sistema literário brasileiro que tratam do tema dos desaparecidos políticos da ditadura. Aproximando a circunstância trágica que se abate sobre a personagem mítica, desta vez na tragédia *Édipo em Colono*, na qual a mesma é impedida de prestar honras fúnebres ao pai Édipo, àquela que motiva a escrita destas obras, igualmente enraizadas no impedimento ao luto de familiares, a pesquisadora afirma:

Muitas obras ficcionais brasileiras contemporâneas que enfocam a violência do período da ditadura civil-militar, que teve lugar no Brasil entre 1964 e 1985, centram-se na figura do desaparecido político ou a ele fazem referência. Nelas, tomam a cena, com dicções diferentes, corpos violentados pela tortura, o sofrimento das famílias violentadas pelo vazio do desaparecimento, pelo prolongamento infundável da dor da espera pela confirmação definitiva da morte que só a realidade do corpo poderia conferir. Romances [...] exibem essa ausência do corpo, a impossibilidade do luto, o sofrimento em *sursis*, em suspensão, ficcionalizados como traumas. Nessas [...] narrativas, a condição estranha do desaparecido político insiste em corporificar-se no texto, como uma forma de resistência ao esquecimento, como forma da “expressão do inexprimível” da situação traumática. (Cury, 2020, p. 175)

Entendo, junto à Cury, que nas obras em estudo a ausência do corpo seja ficcionalizada como trauma em criações literárias empenhadas na representação da condição estranha do desaparecido, que corporifica-se nos dois textos selecionados, de acordo com a poética de cada autor. Os dois romances são tomados aqui como narrativas que, figurando a inenarrável experiência traumática que marca a existência de cada escritor, instauram a luta pelo luto com as armas da imaginação literária, uma vez que, de acordo com a elaboração de Ruth Klüger, sobrevivente da Shoah, acerca dos traumas históricos: “onde não existe túmulo, o trabalho de luto não se encerra” (Klüger, 2005, p. 95).

## II.

*O pêndulo do mundo é o coração de Antígona.*  
Marguerite Yourcenar

As tramas dos romances em estudo entrelaçam elementos da história pessoal dos autores e da história política brasileira, circunstâncias e personagens comprovadamente existentes, trechos de reportagens de revistas, jornais e da televisão, etc, que são inseridos ao modo de uma colagem, ou referidos, no interior de *Antes do passado: o silêncio que vem do Araguaia* e ficcionalizados de modo mais distante, sem nomeação e a partir de alusão na maior parte dos casos, na trama de *K., relato de uma busca*, originando um todo cuja feição é apresentada na síntese que, como uma espécie de advertência ao leitor, consta da abertura de *K., relato de uma busca*: “Tudo neste livro é invenção, mas quase tudo aconteceu” (Kucinski, 2014, s/p).

Tomando por fundamento básico o conceito de “poética restitutiva” (Vecchi, 2014), analiso na composição de cada narrativa as soluções em termos de cons-

trução literária através das quais cada escritor logra narrar em chave ficcional o vazio deixado por um original definitivamente perdido em razão da violência de Estado do período ditatorial. Não há chance alguma de restituição diante do fato de que Ana Rosa Kucinski e Cilon Cunha Brum foram assassinados a mando da coalizão civil-militar então no poder e que seus restos mortais foram ocultados. Roberto Vecchi discorre a esse respeito:

O problema da restituição talvez represente, no plano conceitual, o campo mais problemático e ao mesmo tempo central da elaboração pós-autoritária que se associa à violência da ditadura militar no Brasil. Não só porque o campo intersecta inúmeros saberes (direito, psicanálise, crítica literária e cultural, filosofia política, entre outros) mas também porque um dos marcos do terror de Estado praticado no século XX no subcontinente – com a destruição total do corpo do inimigo morto e ocultamento de seus rastros –, de que o Brasil foi um dos primeiros terrenos empíricos, põe drasticamente em crise e faz colapsar a noção jurídica de restituição *ad integrum* que é projetada no plano da impossibilidade ou das possibilidades exclusivamente fantasmáticas. (Vecchi, 2014, p. 139)

Através da exploração das possibilidades de uma restituição “fantasmática”, os dois autores transpõem o plano da materialidade histórica, repleto de lacunas, e alcançam a dimensão do imaginário, na qual a memória de militantes da resistência ao regime, pode ser restaurada e compartilhada no espaço público aberto pelos textos. A literatura permite acessar dobras inacessíveis de sentido e assim impedir que o silêncio triunfe entre nós no presente. São as figuras criadas pela fantasia literária, como se verá a seguir, que se encarregam de preencher os vazios da história, tornando viva no presente a lembrança dos que morreram e também de seus sonhos, que constituem um patrimônio humano, cultural e político do passado que foi criminosamente ocultado da sociedade brasileira.

Em *Antes do Passado*: o silêncio que vem do Araguaia (2012), Liniane Haag Brum evoca a partir do presente a infância marcada pela ausência de Cilon Cunha Brum, desaparecido da Guerrilha do Araguaia (1971-1974), no âmbito doméstico. Sem que seu nome fosse mencionado, o tio “pairava no ar, estava sempre entre nós o tempo todo” (Brum, 2012, p. 22). Um véu de medo e segredo encobria a lembrança de Cilon: “Jamais perguntei uma só palavra sobre isso. O que sabia capturava no ar” (Brum, 2012, p. 23). A escritora e jornalista representa através da metáfora do ar a circunstância do vazio, do oco misterioso que produz assombro incessante, decorrida da súbita desapareição inexplicada do irmão de seu pai, com quem estivera apenas uma vez com pouco mais de um mês de vida na cerimônia de seu batizado, ocorrido em 1971.

*K., relato de uma busca*, por sua vez, inicia com uma espécie de preâmbulo testemunhal intitulado “As cartas à destinatária inexistente”, no qual o ficcionista e também jornalista Bernardo Kucinski, irmão de Ana Rosa Kucinski, militante da Aliança Libertadora Nacional (ALN), assume implicitamente a palavra, desencadeando a narrativa ficcional a partir do presente de sua enunciação, que tem data e local referidos, “São Paulo, 31 de dezembro de 2010”. Nesta abertura, a presença da irmã desaparecida advém da correspondência comercial que segue sendo enviada à casa da família da militante sequestrada em 1974, quando o irmão tinha pouco menos de quarenta anos. Já contando com mais de setenta à ocasião,

o mesmo incide por meio de uma voz autoral na abertura do texto, como o fará em seu fechamento, manifestando ao leitor os motivos que presidem a criação literária que está por iniciar:

Sempre me emociono à vista de seu nome no envelope. E me pergunto: como é possível enviar reiteradamente cartas a quem inexistente há mais de três décadas? Sei que não há má-fé. Correio e banco ignoram que a destinatária já não existe; [...]. É como se as cartas tivessem a intenção oculta de impedir que sua memória na nossa memória descanse. Como se além da morte desnecessária quisessem estragar a vida necessária, esta que não cessa e que nos demandam nossos filhos e netos. (Kucinski, 2014, p. 8)

Ambos os casos, tanto a ausência da nomeação do desaparecido, como sua presença indevida, revelam impasses que se complementam na vida social brasileira contemporânea. No primeiro cenário, o nome não dito em família aponta para a não elaboração da perda entre os que mais a sentiram: “Se tio Cilon nunca mais ia existir, por que continuava a existir além da carne, doendo além da dor, porque o sangue que não corria mais em suas veias continuava se coagulando nos veios da família?” (Brum, 2012, p. 29), indaga-se a narradora de *Antes do passado*. Um “coágulo” é uma imagem precisa pra dar forma a esse estado de suspensão, à circunstância doméstica de impedimento de prosseguir o fluxo da vida diante da presença imaterial daquele paíra envolto em névoa sobre a casa, assombrando a família.

No segundo cenário, a incidência do nome da desaparecida na rotina familiar após mais de quatro décadas de seu sequestro seguido de morte não sinaliza tampouco a resolução de bloqueios psicológicos em seu meio íntimo, uma vez que o mesmo comparece através de divulgação publicitária aleatória à vontade dos parentes. Nesta narrativa, a presença do nome daquela que não mais existe no envelope da correspondência é o elemento que sinaliza para uma situação de impasse em relação à sua existência, desta vez não apenas no âmbito mais próximo, mas igualmente no contexto amplo da sociedade brasileira, na qual não parece haver esperanças de superar a maldição das famílias que tem vivido já por meio século sob a ronda de espectros:

Sei que as cartas à destinatária ausente continuarão a chegar.

O carteiro nunca saberá que a destinatária não existe; que foi sequestrada, torturada e assassinada pela ditadura militar. Assim como o ignorarão antes dele, o separador das cartas e todos do seu entorno. O nome no envelope selado e carimbado como a atestar autenticidade, será o registro tipográfico não de um lapso ou falha do computador, e sim de um mal de Alzheimer nacional. Sim, a permanência do seu nome no rol dos vivos será, paradoxalmente, produto do esquecimento coletivo do rol dos mortos. (Kucinski, 2014, p. 9)

A atitude dos autores em evidência se constitui em franca reação ao “mal de Alzheimer” nacional. Para isso, é necessário o sepultamento simbólico que farão os ficcionistas nos respectivos textos, cada um a sua maneira. Em *Antes do passado*, a sobrinha e afilhada trata de preencher o vazio da ausência do tio na cena familiar e na história nacional. Para tanto, escava o rastro da memória pública e privada do mesmo ao longo dos anos, desde o interior do Rio Grande do Sul,

onde ele nasceu, até São Paulo, onde viveu, chegando à região do Araguaia, onde lutou e morreu. Neste amplo arco espaço-temporal, não apenas reiteradamente menciona seu nome, como ainda mostra sua letra por meio de cartas manuscritas remetidas ao irmão, pai da autora, que são inseridas na composição da narrativa. A imagem de Cilon será inúmeras vezes exibida, em fotografia da capa da edição, que o traz adulto, e ainda em várias inserções internas que compõem texto, mostrando-o na juventude e tenra infância.

Maria Zilda Cury, em “*Non habeas corpus*: direito ao corpo na ficção de Bernardo Kucinski” (2020b) discute a esse respeito que “toda fotografia, como dizem vários estudiosos, faz um jogo fantasmático entre vida e morte, entre presença e ausência” (Cury, 2020b, p. 41), acrescentando ainda a vinculação entre “o familiar e o estranho” (Cury, 2020b, p. 41) como aspectos peculiares a este jogo. Em *Antes do passado*, as fotografias de Cilon fazem ver nas páginas aquele que não mais existe, assumindo de fato efeito espectral no leitor. Entendo que Liniane Haag Brum, presentifique com todos os detalhes possíveis o tio no corpo da escrita, que exhibe seu nome, sua grafia e suas imagens.

Proponho que essa compilação de traços, visualmente expostos ou narrativamente descritos, compreenda um esforço de reconstituição no campo discursivo da corporeidade do tio, que foi devassada, destruída e escondida. Liniane Brum resgata detalhes particulares da pessoa do tio, “encarnando” a palavra, fazendo-a, junto aos demais vestígios e fragmentos recolhidos, instrumento de visibilidade do corpo do tio no corpo do texto. A escritora faz aparecer o tio em suas páginas. Se a condição do desaparecido pode ser definida como a de “um corpo sem identidade e de uma identidade sem corpo” (Kucinski, 2023, p. 135), o procedimento da escritora reintegra o corpo e a identidade de Cilon no âmbito da representação literária.

Nas páginas de *K*, diferentemente, a personagem desaparecida jamais é nomeada, dela constando apenas a inicial “A” como assinatura de carta escrita a uma amiga. A solução formal adotada por Bernardo Kucinski para representar o vácuo do desaparecimento político parece ter sido incorporá-lo no âmbito da escrita, praticamente desaparecendo a irmã do interior da trama. Narrado por meio de uma focalização exterior, o romance atribui ao pai o protagonismo da história, referindo-a apenas como “a filha”. Se o ponto de partida do romance fora a presença indevida do nome da mesma na casa da família por meio dos envelopes publicitários, a intencionalidade que orienta esta escrita parece ser a de colocar este nome definitivamente no rol dos mortos, exorcizando o fantasma que ronda a vida cotidiana dos parentes.

Os poucos vestígios alcançáveis da personagem no texto, com exceção da carta referida, na qual revelam-se preferências culturais e angústias da personagem, são narrados majoritariamente por meio da radicalização do recurso do distanciamento, que permitirá a Bernardo Kucinski fazer incidir em seu romance não apenas as vozes de personagens pertencentes ao âmbito próximo de Ana Rosa, mas ainda uma série de enunciações situadas no campo adversário. Trata-se de um delegado da repressão, sua amante, o “cachorro” infiltrado no movimento da resistência, extorsionários, informantes da polícia, a faxineira do centro de tortura.

Por meio de fragmentos sobrepostos de uma polifonia discursiva marcada pela abertura à alteridade, o fio narrativo da lenta agonia de K., narrada em focalização externa, é entrecortado por essas vozes. O rastro da personagem desaparecida é, desta forma, apresentado em quadros enunciativos avulsos, que são inseridos na estrutura de composição do romance paralelamente à narração do lento e irreversível desabar do protagonista. Este se exaure na busca de vestígios da filha, sem jamais encontrar mais que pistas falsas e discursos enganosos, apresentados pelo narrador como oriundos de “um mundo de obscenidades e vilanias” (Kucinski, 2014, p. 20).

O leitor, por sua vez, tem acesso às informações que o pai perseguia sem sucesso, pois as pistas da filha de K. lhe são lançadas por meio das cenas que ocorrem atrás da muralha de silêncio que acoberta os crimes, fora do alcance de K. e da sociedade brasileira. Ainda assim, em *K. relato de uma busca*, rara é a descrição dos traços físicos da filha. Se Liniane Brum pretendeu em *Antes do passado* preencher de todas as maneiras possíveis o vazio deixado pelo desaparecimento do tio por meio da inserção no corpo do livro de imagens e descrições das marcas particulares de seu corpo e de sua personalidade, é notória na confecção de *K., relato de uma busca*, a exploração minuciosa do vazio causado pelo desaparecimento, que se prolonga em muitos vazios ao longo da busca do pai, ampliando-se da casa para o trabalho da filha, para a delegacia, e até para o Instituto Médico Legal (IML), e assim na sequência de sua busca infrutífera.

Na solução formal propriamente narrativa de Bernardo Kucinski, no entanto, as fotografias não deixam de constituir elementos importantes na busca empreendida pelo pai. O capítulo “Um inventário de memórias” é todo voltado à investigação das imagens fotográficas que estavam em desordem dentro de uma caixa encontrada atrás de livros, em estante do escritório da casa da família da jovem mulher. O primeiro desconforto referido pelo narrador decorre da confirmação que as fotos propiciam acerca da constatação da circunstância que o próprio desaparecimento da filha pusera em evidência, o fato de que ele ignorara, e ainda ignorava, boa parte de sua existência.

A culpa amplia-se à medida que vasculha o acervo. O buraco decorrente do sumiço da filha projeta-se para o seu interior: “K. afunda mais e mais dentro de si mesmo. Não há nenhuma fotografia da filha na companhia da mãe ou do pai ou do irmão mais velho. Era como se ela não tivesse tido mãe nem pai; apenas um irmão” (Kucinski, 2014, p. 83). Não havia feito um álbum para a caçula, ausentara-se de sua vida desde a infância, reconhece com amargura. O personagem passa a interrogar as fotografias, que oferecem-lhe oportunidade de conhecer melhor a filha de que pouco se ocupara, tal a triste constatação eivada de culpa que formula no preciso instante em que com ela se depara na imagem impressa:

K. ergue as fotografias uma a uma e as examina com vagar, vestígios preciosos, pedaços da vida da filha. [...]

E só agora percebe, naqueles recortes de tempo e espaço, como a filha fora um ser frágil. K. nunca imaginou que fotografias pudessem suscitar sentimentos assim fortes. Algumas parecem até querer contar uma história. Para ele, isso só conseguiam Puchkin ou Sholem Aleichem, com a força das palavras. Fotografias, ele antes pensava, eram apenas registros de um episódio, a prova de que aquilo acon-

teceu, ou retratos de pessoas, um documento. No entanto, ali estão fotografias da sua filha sugerindo delicadeza e sensibilidade. Parecem captar a alma da filha. Sentiu um quê de fantasmagoria nas fotografias dela já morta, um estremecimento. (Kucinski, 2014, p. 83)

Na atmosfera de suspeita de morte que rondava, as imagens da filha causam perturbação no pai. Únicos vestígios que lhe chegam às mãos, as fotos pouco dizem sobre o corpo da personagem, elas parecem revelar a sua alma. É, portanto, em circunstância introspectiva que *K. relato de uma busca* apresenta traços particulares da desaparecida, identificados sobretudo com sua personalidade e apenas sugeridos, portanto impressões que assomam ao pai no presente do seu remorso, e não como reconstrução reparadora. Mais uma vez, sinais remanescentes da filha provocam desestabilização no entorno mais próximo, evidenciando a desordem entre a vida e a morte que o desaparecimento provoca na rotina dos familiares.

Os primeiros vestígios da personagem fora de casa, após não mais ter sido vista no trabalho e nem no lazer, encontram-se em quadro narrativo intitulado “A queda do ponto”, que transcorre no aparelho em que ela e o marido, cujas identidades são apenas sugeridas no jogo de luz e sombras brilhantemente armado pelo ficcionista, vivenciam os estertores de sua resistência. Momentos dramáticos da renitente coragem final “do casal”, desconhecidos por todos, são então descerrados pelo enquadramento do narrador onisciente criado pela imaginação ficcional que preside a construção do romance:

Lá fora a vida segue como sempre: o produto interno bruto a crescer; as mulheres a fazer compras, os meninos, a brincar; mendigos, a suplicar; e namorados, a se beijar. O casal pode tentar a sobrevivência, para retomar a luta depois, em outras condições, em outros termos. Mas não. A última tarefa de ambos é a inserção da pequena cápsula de cianureto num vão entre dentes. Há tempos firmaram a jura de não se deixarem pegar vivos, para não entregar companheiros sob tortura. As cápsulas de cianureto não estão no manual de conduta. (Kucinski, 2014, p. 18)

A notícia da posse de veneno da parte dos militantes em situação de nítida consciência de derrota constitui elemento ficcional essencial da trama armada por Bernardo Kucinski. Outros discursos ficcionais, como este, portam pistas da personagem, permitindo ao leitor de *K. relato de uma busca* recompor sua trajetória após o desaparecimento a partir de enunciações situadas em diferentes espaços e tempos que dão certo ordenamento fictício a seus passos após cair no que o escritor figura como “um sorvedouro de pessoas” (Kucinski, 2014, p. 11): “era como se volatilizassem” (Kucinski, 2014, p. 14). O quadro que apresenta a voz do sequestrador dos “subversivos” é interessante nesse sentido:

O que fazer com a cadela? Com o casal tudo deu certo, do jeito que o chefe gosta, sem deixar rastro, sem testemunha, nada, serviço limpo, nem na casa entramos, para não correr risco com vizinhos, casa muito colada nas outras; pegamos os dois no beco, de surpresa; uma sorte, aquela saída lateral do parque, meio escondida, quando os dois se deram conta, já estavam dentro do carro e de saco na cabeça, só a cadela latiu, mas já era tarde. Agora essa maldita cadela, filha da puta, não para de incomodar.

Baleia, nome besta para uma cadelinha miúda e peluda pra caralho. De onde é que tiraram esse nome? Chequei com o Lima se era isso mesmo. Ele garantiu que era e ainda falou: como está no informe – o filho da puta quis tirar um sarro. (Kucinski, 2014, p. 41)

Vozes enunciadoras como esta são reunidas sem encaixe ou costura na composição de *K. relato de uma busca*, que as agrega como peças avulsas de um quebra-cabeça que mimetiza o labirinto das arbitrariedades da ditadura a cujo conhecimento o protagonista, na cartografia de sua desorientação, jamais chegará a alcançar, mas o leitor sim. Da mesma forma, *Antes do passado* pode ser visto como romance-mosaico multifacetado em inúmeros fragmentos de diferentes texturas, como apontado anteriormente. Construídos por meio de um procedimento de acumulação, ambos os romances podem ser descritos por meio de uma forma de composição denominada por Roberto Vecchi no ensaio “O passado subtraído da desapareição forçada: Araguaia como palimpsesto” (2014) como uma “economia da ausência”.

Tal método baseia-se em “uma ideia de recolha de histórias, fragmentos, contos, como se uma possível homogeneidade narrativa não só fosse inviável mas mesmo que tentada desmoronasse nos restos de qualquer unidade ideal, sob o impacto *fraturante* da experiência traumática” (Vecchi, 2014, p. 144), mostrando-se pertinente ao universo da representação literária de desaparecidos. A investigação exaustiva pelo familiar sumido, tema central dos romances, é mimetizada, assim, em sua forma, reveladora de uma compilação dos restos e sobras de uma história no seu todo interdita. Da reunião desses estilhaços de uma vida subtraída em mistério, recolhidos ou inventados, resulta a memória esburacada possível dos familiares que cumpre a ambos escritores homenagear e tornar patrimônio comum de memória. Considero que a arquitetura desuniforme que agrega essas partes desunidas constitua em cada uma das narrativas o túmulo possível que os pode abrigar.

As obras em estudo parecem elaborar ficcionalmente a situação traumática que seria discutida por Bernardo Kucinski no fechamento de sua mais recente publicação, já referida neste ensaio. Trata-se de *O congresso dos desaparecidos* (2023), em cujo posfácio, intitulado “Desaparecer, verbo transitivo”, lê-se: “No desaparecimento, não há um corte, um antes e um depois, e sim um hiato, um longo intervalo de tempo que não se sabe o que é, um enigma, um ponto de interrogação entre o existir e o não existir, criado para encobrir um crime terrível” (Kucinski, 2023, p. 136). Julga-se que seja exatamente para propiciar a devida separação entre as condições da vida e da morte, que se apresentam borradas em suas existências, que escrevam os dois autores. O modo como cada um sedimentará no texto a despedida de seu ente querido será analisado mais especificamente na próxima parte deste ensaio.

## III.

*Antígona poisou a sua mão sobre o teu ombro no instante em que [...] [escreveste]  
E a busca da justiça continua.*

Sophia de Mello Breiner Andresen

No interior de *Antes do passado*, o capítulo intitulado “Liturgia” (2012, p. 129) evidencia a necessidade sentida pelo corpo familiar de Liniane Brum de estabelecer algum tipo de demarcação entre o mundo dos mortos e dos vivos. Contendo apenas o anúncio do convite para missa de 20º ano de desaparecimento de Cilon, publicado em jornais do Rio Grande do Sul em 06 de agosto de 1991, o mesmo evidencia que os familiares fizeram da morte social o ponto final de que careciam para instaurar a despedida necessária para o prosseguimento de suas vidas. Inserida como elemento de composição do romance *Antes do passado*, lançado em 2012, a imagem demonstra a necessidade de nova participação social desta cerimônia pública, vinte e um anos após sua realização.

K. por sua vez tematiza a necessidade de lápides para realizar a despedida dos mortos em algumas cenas do enredo. O capítulo “Livros e expropriação”, por exemplo, traz personagem não nomeado no qual é possível reconhecer o perfil físico e pessoal de Wilson Silva, dirigente da organização Aliança Libertadora Nacional (ALN), marido da irmã do escritor e com ela desaparecido: o maxilar projetado para fora, sugerindo determinação e intransigência, e a firmeza ideológica: “sua paixão pela revolução só tinha paralelo no amor pelos livros” (Kucinski, 2014, p. 34). Lê-se no trecho que seu maior patrimônio era uma vasta biblioteca cujo acervo fora composto através de roubos realizados por convicção revolucionária e não por necessidade:

Tempos depois, capturado e desaparecido pelos militares, deixou, como único bem, a biblioteca revolucionária de mais de dois mil tomos, a maioria expropriados. Curiosamente, na primeira página de todos eles assinara, em letras firmes e rápidas, seu nome por extenso e data da expropriação.

Queria demarcar uma posse? Não. Não faz sentido. Talvez soubesse, isso sim, e desde sempre, que os livros seriam os únicos vestígios de sua vocação revolucionária, pequenas lápides de um túmulo até hoje inexistente. (Kucinski, 2014, p. 35)

É o olhar do narrador onisciente que atribui às assinaturas feitas pelo militante à primeira página dos livros expropriados a função de lápides, chegando a presumir a intencionalidade do mesmo no gesto. Diante do perigo que sabia correr, ele poderia ter planejado deixar vestígios de sua rebeldia contestadora para a posteridade, supõe o narrador. Entende-se que o próprio autor, Bernardo Kucinski, ao preencher o vazio do desaparecimento de Wilson Silva com traços de seu corpo e de sua personalidade cumpra dever de memória em relação ao amigo e cunhado identificado com o ideário que mobilizou a geração à qual ele próprio pertenceu.

O capítulo “A matzeivá”, diferentemente, trata da urgência do pai em erguer para a filha uma lápide, ao se completar um ano da sua perda, conforme preceito da religião judaica: “A falta da lápide equivale a dizer que ela não existiu e isso



não era verdade: ela existiu, tornou-se adulta, desenvolveu uma personalidade, criou o seu mundo, formou-se na universidade, casou-se” (Kucinski, 2014, p. 58). Entende-se que o sentido de lápide presida a prática escritural de Kucinski, interpretação oferecida por Eurídice Figueredo no estudo *A literatura como arquivo da ditadura brasileira* (2017): “Se o pai não conseguiu fazer nenhum tipo de ritual para a filha, o livro *K*, pode ser interpretado como uma *kaddish* para a irmã morta, uma oração fúnebre que ajuda a fazer a passagem do mundo dos vivos ao mundo dos mortos (Figueiredo, 2017, p. 138).<sup>3</sup> Esse é o entendimento que este artigo persegue, acrescentando a extensão da oração fúnebre ao cunhado do escritor.

A ficção desempenha um papel central na luta pelo luto instaurada pelo gesto escritural de ambos os autores, encontrando-se mesclada a dados históricos comprováveis. Nesse sentido, Liniane Brum insere na composição de seu romance espaço epistolar fragmentado, identificado com uma sequência de cartas enviadas à avó entre os anos de 2005 e 2011, provenientes de diversas cidades (São Paulo, Brasília, Xambioá) por onde a neta efetivamente passou na busca por resquícios do tio. A intencionalidade que preside esta escrita é enunciada na primeira das correspondências: “Vó, estou buscando tio Cilon, era sobre isso que preciso lhe falar” (Brum, 2012, p. 35). De natureza ficcional, uma vez que a avó já era falecida à ocasião, as cartas figuram uma partilha imaginária com a matriarca, na qual o silêncio que imperava na família acerca do desaparecido é rompido em íntima e afetiva cumplicidade:

Vó Lóia,

Continuo buscando o tio, agora em São Paulo. Estava ansiosa para lhe contar.

[...]

Vó, adoro escrever essas cartas. Elas tem essa ternura exagerada que sinto pelo tio Cilon - um gostar que nasceu na senhora, atravessou o pai e desaguou em mim, e que me faz sentir próxima do que realmente importa. (Brum, 2012, pp. 75-78)

Verdadeiro espaço de rememoração, mais que de informação, as cartas tem letras em tipo itálico, evidenciando visualmente uma diferença em relação aos demais trechos de *Antes do passado*. Ao texto escrito, são anexadas fotografias de Cilon Cunha Brum, tornando visível também na esfera deste contato privado fictício a corporeidade do tio. Da região do Araguaia, a neta conta que estava se aproximando do que fora buscar: “Eu sinto, vó, uma emoção sem nome cada vez que chego perto de saber do tio; que arranho uma pista, uma possibilidade, sinto como se ele estivesse voltando” (Brum, 2012, p. 188). Fazer o tio voltar à casa, aos braços da mãe que faleceu à sua espera, esta parece ser a razão de ser das sucessivas cartas que a neta Nane dirige a Lóia.

Do modo como é possível, a neta cumpre com a promessa, oferecendo à avó “[...] um vislumbre do seu filho, feito de fragmentos” (Brum, 2012, p. 239). Pedacos da personalidade e dos modos de ser do tio expostos em lascas de textos esparsos. Pegadas e rastros provenientes do olhar daqueles que o conheceram, eis o corpo

<sup>3</sup> Kaddish: prece por uma desaparecida (2018) é o título da obra escrita como homenagem a Ana Rosa Kucinski pela jornalista Ana Castro, pesquisadora sobre repressão e memória.

simbólico que a neta foi capaz de restituir no conjunto das missivas, que concentram o teor de epitáfio que a narrativa *Antes do passado* no seu todo institui:

Então percebi que chegara o momento de cessar nossa correspondência. Senti quarenta anos se passando desde que o tio Cilon entrou na Igreja São Sebastião, esgueirando-se, o corpo alto e magro fazendo o contorno lateral no templo até alcançar a pia batismal – e ali ungir minha testa.

[...]

E vó, sinceramente, esse espaço tão nosso que foge até mesmo da minha compreensão, esse tempo antes do passado vai ser sempre o lugar de tio Cilon. O recanto dele, íntegro e inteiro. Um lar onde passamos a limpo sua vida e feições. Nosso canto de polir palavras com panos plácidos e puros.

E ponto. (Brum, 2012, p. 260)

O tempo histórico do presente dos quarenta anos da autora motiva o encerramento da correspondência com a avó, realizada no tempo imaginário que reúne ambas em torno da memória de Cilon. Esse tempo “antes do passado” é o recanto do tio, construção ficcional que a neta erige para levar a avó os restos simbólicos do filho, a fim de juntas ritualizarem a sua despedida. Nesta última moradia, vida e feições de Cilon Cunha Brum são reconstituídas por meio de palavras polidas com os panos puros que não puderam limpar seu corpo ferido e morto. O túmulo de palavras constitui um lar íntegro e inteiro para um corpo deixado insepulto, “banquete fácil dos abutres”, carne passível de ser levada pelas feras e pelos urubus, da mesma forma como sucedeu a Polinices, irmão de Antígona.

A crítica Eurídice Figueiredo, no estudo já referido *A literatura como arquivo da ditadura*, entende que, “se ao longo da narrativa já há essas homenagens que ritualizam a revisitação de sua vida, o próprio livro é um epitáfio para o desaparecido cujo corpo nunca foi encontrado” (Figueiredo, 2017, p. 92). Trata-se, no seu entender, de uma narrativa afinada com o propósito de *K.*, *relato de uma busca*, ambas voltadas a homenagear e a manter viva a memória dos familiares desaparecidos, consideração que este artigo acolhe e procura desenvolver, ressaltando que a homenagem fúnebre composta pelo artesanato verbal de Liniane Brum em *Antes do passado* tem no espaço impregnado de amor das cartas *locus privilegiado* de realização.

Bernardo Kucinski também vai recorrer à fantasia ficcional para colocar um ponto final na história até então aberta da irmã. Em cena componente do emaranhado de vozes sobrepostas que constitui o romance, será Jesuína, faxineira da Casa da Morte (Petrópolis) e também informante, que fará o relato de sua morte. O capítulo “Terapia” traz a personagem em uma consulta à qual é encaminhada em razão de distúrbios nervosos decorrentes da rotina de trabalho em cenário que continha ganchos de açougue, “pedaços de gente. Braços, pernas cortadas. Sangue, muito sangue” (Kucinski, 2014, p. 93). Ela conta à psicóloga que era enviada às celas dos prisioneiros políticos em busca de informações a serem repassadas aos delegados:

Me colocaram na cela dela, sem falar nada, e eu tentei puxar conversa. Ela me disse o nome dela e depois não falou mais nada. Disse o nome completo, acho que completo, mas eu só guardei metade, era um nome complicado. Disse assim recitado como quem sabe que vai morrer e quer deixar o nome, para os outros saberem.

[...]

Depois o Fleury chegou, já de noite. Ele me chamou e perguntou da moça e eu disse que nada, que só falou o nome e depois ficou muda [...] aí ele mandou me colocarem de volta.

De madrugada chegou o doutor Leonardo. Lá de baixo eu adivinhei que era o médico e avisei baixinho, quando vem o médico é porque vão maltratar, fazer coisa ruim. Logo depois vieram buscar ela. Foi aí que ela de repente meteu um dedo na boca e fez assim como quem mastiga forte e daí a alguns segundos começou a se contorcer. Disseram que ela tomou veneno, que tinha veneno na boca, pronto para engolir. O Fleury naquela noite ficou louco. (Kucinski, 2014, p. 89)

Este é o final ficcional da personagem de nome difícil, que o leitor identifica como sendo Ana Rosa Kucinski na sinfonia de vozes e silêncios que constitui o romance, cuja forma mimetiza a atmosfera opressora da época que se seguiu ao golpe militar de 1964. O relato do suicídio, através do qual a personagem assume a autoria da própria morte, impedindo seus algozes de torturá-la, é feito por meio de um deslocamento enunciativo denominado “movimento ficcional” por Maria Zilda Cury em “Memória e resistência: figurações da ditadura na literatura brasileira contemporânea”. Valho-me de sua leitura para identificar que Bernardo Kucinski, escritor que ostenta o mesmo “nome difícil” da personagem, por meio desse recurso cumpre as honras fúnebres familiares por meio da invenção do final honroso do qual julga ser a irmã merecedora.

Para Maria Zilda Cury, “a cena relatada pela faxineira para alívio do trauma pode ser lida como metonímia do processo de escrita do romance” (Cury, 2020c, p. 62). A estudiosa complementa, desta forma, a leitura oferecida por Eurídice Figueiredo (2017) a respeito de *K., relato de uma busca* em seu fundante estudo crítico, especificando na carpintaria literária do autor momentos específicos que sintetizam a homenagem fúnebre que o romance no seu todo realiza à irmã desaparecida.

O desenlace da vida de Ana Rosa Kucinski não ocorreu no processo histórico brasileiro, segundo se sabe atualmente, da forma como foi enunciada no romance do irmão Bernardo<sup>4</sup>. Tampouco a avó de Liniane Haag Brum recebeu as cartas em que a neta instaurava o recanto do tio, “íntegro e inteiro”. Os dois autores em estudo dão forma em sua prosa de ficção justo ao que foi calado, colocando assim um fim nas histórias dos respectivos desaparecidos, que perduravam em estado de suspensão, assombrando o presente.

<sup>4</sup> Posteriormente à publicação de *K., relato de uma busca*, em 2011, foi divulgada, a partir de confissão de um agente da repressão, a forma com que Ana Rosa e Wilson Silva foram mortos. Ambos foram incinerados no ano de 1974 em forno da fazenda Cambahyba, localizada no município de Campos de Goytacazes, no estado do Rio de Janeiro. Ver <https://memoriasdaditadura.org.br/personagens/ana-rosa-kucinski-silva/> e <https://memoriasdaditadura.org.br/personagens/wilson-silva/>. O ex-delegado Cláudio Guerra lançaria posteriormente o livro *Notícias de uma guerra suja*, narrando sua experiência na execução de mais de uma dezena de militantes políticos.

## IV

Até quando, Creonte?  
Antonio Sérgio.

A literatura oferece, conforme se pretendeu evidenciar na leitura apresentada de *K., relato de uma busca* (2011) e *Antes do passado: o silêncio que vem do Araguaia* (2012), espaço de acolhida final aos desaparecidos, seres desalojados de qualquer remanso, convertendo-se em abrigo onde podem descansar. O enterro simbólico nas páginas das obras ficcionais analisadas os colocaria finalmente no reino dos mortos, que é o seu reino por direito desde que foram criminosamente privados da vida. E ainda abriria perspectivas de futuro à sociedade que, narrando o que passou, pode projetar à frente um tempo distinto do que transcorreu. Essa é a leitura de Michel de Certeau acerca da potência do processo de escrita do passado:

Por um lado, no sentido etnológico e quase religioso do termo, escrita representa o papel de um rito de sepultamento [un rite d'enterrement]; ela exorciza a morte introduzindo-a no discurso. Por outro lado, tem uma função simbolizadora; permite a uma sociedade situar-se, dando-lhe na linguagem, um passado, e abrindo assim um espaço próprio para o presente. (Certeau, 1982, p. 106)

Cumprida a função ritual do texto literário, exorcizada a morte e assimilado o passado no gesto em que a pá da palavra de cada escritor cavou e alcançou cobrir, ainda que tenuemente, ao modo de Antígona, os corpos de seus desaparecidos, resta ainda o vazio: “O dano é infinito e irreparável” (Vidal, 2015, p. 59). *Antes do passado* figura a necessidade intransponível e renitente da família Brum de ritualizar a despedida real de seu ente querido. A escritora, ao final de seu romance constata o quanto a restituição realizada em seu texto é ínfima e incapaz de cumprir a função pretendida: o capítulo “Aguardar”, composto apenas da imagem de uma lápide com a inscrição “Esta sepultura aguarda o corpo de...” (Brum, 2012, p. 243) é revelador da persistência do buraco na memória familiar e social.



Figura 1 – Fotografia do álbum familiar (p. 243).  
Fonte: Arquivo pessoal da autora.

Em *K, relato de uma busca*, o último capítulo, intitulado “*Post scriptum*”, retoma aquele que abria o romance, sendo igualmente narrado pela voz ficcional do autor e situado no mesmo tempo e espaço: “São Paulo 31 de dezembro de 2010” (Kucinski, 2014, p. 120), o que torna a estrutura da narrativa circular, dando ao leitor a sensação de que tudo está como antes de o fio narrativo ter sido desencadeado. O escritor Bernardo Kucinski, tal qual Liniane Brum, acolheu o corpo do ente desaparecido no túmulo de palavras que ergueu com esta especial função. Do mesmo modo que em *Antes do passado*, neste texto a cova permanece aberta, o tempo volta atrás com a confirmação da suspeita de que pistas falsas do paradeiro de Ana Rosa seguiriam sendo enviadas para cansar e desmoralizar a família: “Esse telefonema” – conclui – feito por uma suposta turista brasileira residente no Canadá, “veio do sistema repressivo, ainda articulado” (Kucinski, 2014, p. 120).

Os dois romances analisados como túmulos de palavras representam o próprio fracasso na empreitada discursiva pelo direito ao luto: nenhum expediente ficcional repara a perda ou restitui o corpo e a história. Os familiares e a sociedade seguem aguardando por verdade e sobretudo justiça. É pouco o que a literatura pode fazer enquanto prática de restituição. A restituição simbólica que motivou a criação ficcional de vários escritores brasileiros contemporâneos é tudo que pode a literatura fazer para reparar o desastre histórico do desaparecimento político. Não se pode, no entanto, de acordo com Paloma Vidal, atribuir à escrita literária função redentora. A crítica e escritora argentina radicada no Brasil alerta para esse risco no artigo “Literatura e reparação: um percurso”:

É fundamental evitar essa sedução. Entender que o trabalho simbólico de memória tem um papel central, mas que ele não substitui o trabalho efetivo realizado no plano jurídico. [...] Entender que esse papel é central porque, [...] como bem assinalou Roberto Vecchi, mesmo havendo alguma reparação, ela se ergue sobre o fundo de uma falta terrível, de um vazio, do irreparável, do irrestituível, sendo aí onde a literatura é efetivamente muito útil, como *prática*, como *mise en action*, como o ‘repertório notável de recursos expressivos’. (Vidal, 2015, p. 64)

Nos textos literários analisados, diante da ausência dos corpos dos familiares dos autores, e igualmente de informações oficiais sobre as respectivas mortes, a literatura encarregou-se de manter viva a memória dos desaparecidos por meio de riquíssimos recursos expressivos, como se viu. A condição estranha do desaparecido político corporificou-se nos dois textos, tanto por meio da sua presença, como de sua ausência: o corpo do jovem Cilon Cunha Brum foi encarnado nas páginas da sobrinha, o vazio decorrente da desapareição forçada de Ana Rosa Kucinski foi mimetizado nas páginas do romance do irmão. O túmulo de palavras propiciou o enterro de ambos, criando aos familiares a possibilidade de uma despedida libertadora, que abre caminho para o processo do luto necessário. A sociedade brasileira segue, no entanto, clamando incessantemente por verdade e justiça. Este ensaio não deixa de pretender, de algum modo, somar esforços nesse sentido.

## Referências bibliográficas

- Brum, L. H. (2012). *Antes do Passado: o silêncio que vem do Araguaia*. Porto Alegre: Arquipélago Editorial.
- Castro, A. (2018). *Kaddish: prece por uma desaparecida*. Belo Horizonte: Letramento.
- Certeau, M. (1982). *A escrita da História* (Trad. Maria de Lourdes Menezes). Rio de Janeiro: Forense-Universitária.
- Cury, M. Z. (2020). Escritas do corpo ausente In I. Walty, & T. Moreira, *Violência e escrita literária*. (pp. 170-188). Extraído de [https://www.editora.pucminas.br/arquivos/obra/arquivo\\_digital/215/violencia\\_e\\_escrita\\_literaria.pdf](https://www.editora.pucminas.br/arquivos/obra/arquivo_digital/215/violencia_e_escrita_literaria.pdf).
- Cury, M. Z. (2020b). *Non habeas corpus: direito ao corpo na ficção de Bernardo Kucinski*. In G. Gomes (Ed.), *Narrativas brasileiras contemporâneas* (pp. 39-62). Porto Alegre: Polifonia.
- Cury, M. Z. (2020). Memória e resistência: figurações da ditadura na literatura brasileira contemporânea. In R. de Oliveira, & P. Thomaz, *Literatura e ditadura* (pp. 59-72). Porto Alegre: Zouk.
- Derrida, J. (2003). *Da hospitalidade* (Trad. Antônio Romane). São Paulo: Escuta.
- Figueiredo, E. (2017). *A literatura como arquivo da ditadura brasileira*. Rio de Janeiro: 7 Letras.
- Gagnebin, J. M. (2010). O preço de uma reconciliação extorquida. In E. Teles, & Safatle, V. (Orgs), *O que resta da ditadura: a exceção brasileira* (pp. 177-186). São Paulo: Boitempo.
- Guerra, C. (2012). *Memórias de uma guerra suja*. Rio de Janeiro: Topbooks.
- Klüger, R. (2005). *Paisagens da Memória. Autobiografia de uma sobrevivente do Holocausto* (Trad. Irene Aron). São Paulo: Editora 34.
- Kucinski, B. (2014). *K., Relato de uma busca*. São Paulo: Cosac Naify.
- Kucinski, B. (2023). *O congresso dos desaparecidos*. Drama em prosa. São Paulo: Alameda.
- Sá, I. M. (2021). Um livro em forma de lápide: testemunho e luto em *K.: relato de uma busca*, de Bernardo Kucinski. In D. R. Silva, R. Pivetta, & R. L. Bittencourt (Org.). *Literatura: modos de resistir* (pp. 149-163). Extraído de <https://abralic.org.br/downloads/publicacoes/2020-2021/ABRALIC-eixo-3-volume-2-literatura-modos-de-resistir.pdf>.
- Seligmann-Silva, M. (2009). Testemunho da Shoah e literatura. Extraído de <https://texsituras.wordpress.com/wp-content/uploads/2010/03/testemunho-da-shoah-e-literatura-seligmann-silva.pdf>.
- Teles, E., & Safatle, V. (Orgs). (2010). *O que resta da ditadura: a exceção brasileira*. São Paulo: Boitempo.
- Vernant, J.-P. (1989). *L'individu, la mort, l'amour*. Paris: Gallimard.
- Vidal, P. (2015). Literatura e reparação: um percurso. *Lua Nova*, 96, 55-70. Extraído de <https://www.scielo.br/j/ln/a/hPzGSKTXSmKrxKT8PCJ838R/?lang=pt>.
- Vecchi, R. (2014). O passado subtraído da desapareição forçada: Araguaia como palimpsesto. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, 43, 133-49. Extraído de <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/9950>.

## Resumo

O mito fecundo de Antígona tem sido evocado no espaço literário brasileiro contemporâneo, tanto no âmbito da criação, quanto no da crítica, sobretudo no interior da série literária identificada com a elaboração ficcional dos danos decorrentes da violência da ditadura civil-militar (1964/1985). O trauma dos desaparecidos políticos, identificado com a interdição aos atos fúnebres e decorrente privação do luto a familiares, tem motivado ficcionistas e estudiosos do século XXI de meu país a atualizarem o gesto com que a irmã de Ismene confronta os poderes constituídos de Tebas na tragédia de Sófocles em nome do direito inalienável ao sepultamento do ente querido.

Se em Portugal a contestação de Antígona é lembrada para celebrar os “50 anos de abril”, no Brasil, o sentido de justiça que a move atende contrariamente nos 60 anos do nosso abril, quando um golpe de Estado ceifou a ordem democrática, abrindo feridas ainda não cicatrizadas no tecido social do país.

Proponho uma leitura crítica de sentido político dos romances *K., relato de uma busca* (2011), de Bernardo Kucinski, e *Antes do passado: o silêncio do Araguaia* (2012), de Liniane Haag Brum, segundo a qual ambos os escritores imitam o gesto de amor de Antígona e realizam uma forma simbólica de túmulo através das palavras para seus respectivos desaparecidos, a irmã do primeiro e o tio da segunda autora. Tomando por fundamento o conceito de “poética restitutiva” (Vecchi, 2014), analiso nas narrativas a peculiar tessitura ficcional de fraturas e lacunas do discurso histórico que faculta à literatura, por meio dos recursos que lhe são próprios, compor fragmentos da memória social de crimes de um passado que permanece recalcado no imaginário nacional, e por isso retorna como fantasma a assombrar a vida política no tempo presente.

## Abstract

The fertile myth of Antigone has been evoked in contemporary Brazilian literary space, both in creation and criticism, especially within the literary series that explores the fictional representation of the damage resulting from the violence of the civil-military dictatorship (1964-1985). The trauma of the politically disappeared, tied to the prohibition of funeral rites and the resulting deprivation of grief and mourning for their families, has driven 21st-century Brazilian fiction writers and scholars to revisit the gesture of Ismene’s sister in Sophocles’ tragedy, who challenges the authority of Thebes in defense of the inalienable right to bury a loved one. Portugal celebrates Antigone’s defiance as a symbol of the “50 years of April.” In Brazil, however, the sense of justice that Antigone embodies takes on a darker resonance as we mark 60 years since our April, when a coup d’état shattered the democratic order, leaving deep wounds in the nation’s social fabric that have yet to heal. I propose a critical reading of the political meaning in the novels *K., relato de uma busca* (2011) by Bernardo Kucinski and *Antes do passado* (2012) by Liniane Haag Brum, wherein both writers, echoing Antigone’s act of love, create a symbolic grave through their words. This allows them to bid an honorable farewell to their respective disappeared loved ones—Kucinski’s sister and Brum’s uncle. Based on the concept of “restitutive poetics” (Vecchi, 2014), I analyze how the narratives weave fictional fractures and gaps within historical discourse. This enables literature, through its unique resources, to piece together fragments of the social memory of crimes from a past that remains repressed in the national imagination, and which therefore returns as a ghost to haunt political life in the present.





## “Esta locura debe parar”. Testimonio y resistencia de la Antígona amazónica de Milo Rau

“This madness must stop”. Testimony and Resistance of Milo Rau’s Amazonian Antigone

Stéphanie Urdician

Université Clermont Auvergne/CELIS

Stephanie.Urdician@uca.fr

ORCID: 0000-0003-1522-6734

**Palabras clave:** Antígona, activismo artístico, Amazonia, testimonio, reenactment, realismo global.

**Keywords:** Antigone, artistic activism, Amazonia, testimony, reenactment, global realism.

“Esta locura debe parar”. “Dejemos de ser como Creonte, seamos como Antígona. Porque cuando la ilegalidad se convierte en ley, la resistencia se convierte en un deber”. Estas son las palabras de Kay Sara, actriz y activista indígena que interpreta el papel protagónico de la Antígona amazónica ideada por el prolífico y controvertido director suizo Milo Rau. *Antigone in the Amazon* es la tercera obra de su trilogía sobre los mitos antiguos, después de *Orestes en Mosul* (2019), obra teatral inspirada en *La Orestíada* de Esquilo –que el director trabajó y estrenó en Mosul, ciudad iraquí devastada por la guerra y la ocupación del Estado islámico, con actores iraquíes y europeos– y la película documental *El Nuevo Evangelio* (2020) ubicada en los campos de refugiados explotados en el sur de Italia y protagonizada por el activista camerunés Yvan Sagnet en el papel de Jesús. Esta trilogía confirma una de las tesis medulares de los estudios de recepción según la cual los modelos clásicos y la tragedia griega en particular permiten tratar los conflictos contemporáneos, como para develar el ciclo implacable de la violencia.

El dramaturgo, director, videasta, sociólogo y ensayista suizo, Milo Rau (1977, Berna), crea un teatro político documental basado en el testimonio, el activismo (comprometido con los movimientos altermundistas) y el arte. En otros términos, una dramaturgia de lo real que representa realidades conflictivas: guerras, genocidios (*Hate Radio*, 2011), migraciones, juicios criminales (juicio y ejecución de Ceausescu en *Los últimos días de los Ceausescu* en 2009; juicio ficticio del colectivo feminista ruso Pussy Riot en *Los juicios de Moscú* en 2013), etc. Todas las producciones de esta larga lista (performances, instalaciones, películas, obras de teatro)

están a cargo del International Institute of Political Murder. El entonces director del Teatro Nacional de Gante (NT Gent) de Bélgica y recién nombrado director del Festival de Viena siempre centra sus proyectos teatrales y cinematográficos en conflictos históricos o sociopolíticos. A lo largo de los proyectos artísticos va elaborando una historia de la violencia occidental. Su formación de sociólogo y su experiencia previa de periodista se plasman en los procesos de creación de sus obras: “investiga el terreno implicando a todo el elenco”, en un largo trabajo previo de inmersión, antes de elaborar un armazón escénico, una dramaturgia, una escenografía.

Para crear esta *Antigone in the Amazon*, estrenada el 13 de mayo del 2023 en el teatro NTGent en Bélgica, todo el equipo artístico de Milo Rau trabajó durante varios meses con el Movimiento de Trabajadores Sin Tierra de Brasil (MST) y el dramaturgo brasileño Douglas Estevam, encargado cultural del MST, formado con Augusto Boal, fundador del Teatro del Oprimido. A partir del espectáculo programado en el Festival de Aviñón en julio de 2023, propongo observar el entramado de niveles performáticos constitutivos del dispositivo dramático y escénico propio de las creaciones de Milo Rau: la recreación de un episodio histórico – o *reenactment* de la matanza de 19 militantes del MST por la policía cuando aquellos bloqueaban una carretera en protesta por una reforma agraria, el 17 de abril de 1996 en Eldorado do Carajás (Estado de Pará, Brasil)–, la representación de la *Antígona* de Sófocles en Pará con un elenco europeo-brasileño y la presentación del proceso de creación a través de los testimonios de los actores, así como el *making of* de la obra.

## Dispositivos intermediales en la recreación de lo real

El elenco internacional consta de cuatro actores profesionales (dos brasileños y dos flamencos del NTGent) en el escenario: el actor Frederico Araujo que interpreta diferentes papeles de la tragedia sofoclea (*Antígona*, *Polinices*, el centinela), el compositor y multinstrumentista Pablo Casella (narrador y corifeo del coro de campesinos), la actriz belga Sara De Bosschere (*Creonte*, policía) y el actor Arne De Tremerie (*Hemón* y otro policía). A este elenco escénico, se añade el elenco filmado de la performance inicial realizada en Brasil, que consistía en recrear la masacre de Eldorado do Carajás de 1996 con los supervivientes y testigos de la manifestación por el derecho a la tierra, liderados por la actriz y activista tariana y tucana Kay Sara, en el papel protagónico de *Antígona*, portavoz de la protesta en contra de la deforestación de la Amazonia brasileña. La composición del elenco enfatiza la interculturalidad del proyecto que también se concreta en el plurilingüismo del espectáculo en portugués, neerlandés, inglés y tucano. En este sentido la obra respeta al pie de la letra *El Manifiesto de Gante* (Rau 2018), decálogo en el que el director pretende renovar el teatro institucional frente a la comprobación del fracaso del sistema. El sexto artículo aboga por el uso de varios idiomas y el séptimo por la integración de actores no profesionales.

El proyecto inicial era montar esta *Antígona* in situ, en la carretera que fue el escenario de la masacre, para convertir la obra en acto y rescatar la memoria

de las víctimas de la violencia estatal y del olvido institucional<sup>1</sup> así como resistir frente a los peligros actuales de la agroindustria y la deforestación<sup>2</sup> que está destruyendo la Amazonia y sus habitantes. La creación fue interrumpida por la pandemia del Covid-19 que tuvo consecuencias trágicas en Brasil<sup>3</sup>. Entonces "por primera vez en más de 500 años, Europa y América vuelven a estar separadas." (Sara, 2020) como lo puntualiza Kay Sara en un discurso filmado insertado en el montaje teatral. Este vídeo es parte del espectáculo, cita visual y discursiva que convoca tanto la realidad como el teatro en su proceso creativo, metadispositivo en miniatura dentro de la obra. Es más, la ausencia escénica de Kay Sara refuerza el impacto de una palabra que no es teatro sino realidad: "porque ya no se trata de arte, ya no se trata de teatro. Nuestra tragedia ocurre aquí y ahora, en el mundo, ante nuestros propios ojos." (Sara, 2020)<sup>4</sup>. La activista tucana, nueva Antígona amazónica, alerta al público del peligro de la deforestación y del genocidio de los pueblos indígenas, entablando un diálogo con la obra sofoclea al retomar el refrán intertextual de la canción que abre el espectáculo: "muchas cosas son monstruosas, pero nada es más monstruoso que la humanidad".

El dispositivo escénico<sup>5</sup> resulta típico de las creaciones intermediales de Milo Rau donde dialogan escenario y pantalla, lo íntimo y lo político conformando un sistema de ecos y espejos. Alternan o se superponen escenas interpretadas en vivo en el escenario entre los cuatro actores presentes –que representan episodios de la tragedia de Sófocles, cuentan su propia vivencia en el seno de la creación internacional, entre las dos orillas del Atlántico, reconstruyen la tragedia de la masacre de los manifestantes del MST– y escenas filmadas –con el elenco aumentado involucrado en la performance de la masacre y los ensayos de Antígona. El público es "destinataire d'une double narration, à la fois intime et historique, théâtrale et filmique, directe sur la scène et (pré)montée par le régisseur à l'écran. Le récit se construit ainsi à partir de deux médias (la scène et l'écran) et de deux modes (l'épique de l'oralité du témoignage et le dramatique de la fiction)" (Solidaki, 2020, p. 97). En todos estos niveles de la representación, se oponen opresión y resistencia, dos fuerzas antagónicas que fundamentan el conflicto trágico de Antígona.

<sup>1</sup> Sólo dos comanditarios fueron condenados mientras que 140 policías participaron en la "intervención".

<sup>2</sup> "El problema no es que no sepas que nuestros bosques están ardiendo y que nuestra gente está muriendo. El problema es que ustedes se han acostumbrado a estos hechos. Pero nosotros no." dice Kay Sara (Sara, 2020).

<sup>3</sup> "¿Y qué ha estado haciendo el presidente Bolsonaro? Lo que siempre hace: dar la mano a sus partidarios y burlarse de los muertos. Desde que surgió el virus, ha dado instrucciones a su equipo para que ignore a los indígenas. Es un llamado a matarnos. Bolsonaro quiere completar el genocidio de los pueblos indígenas que ya lleva más de 500 años." (Sara, 2020).

<sup>4</sup> "Si no actuamos ahora, en diez años el ecosistema amazónico se colapsará. El corazón de este planeta dejará de latir. Eso es lo que dicen nuestros científicos, y eso es lo que dicen también sus científicos, y quizá sea lo único en lo que están de acuerdo. Desapareceremos si no actuamos." (Sara 2020)

<sup>5</sup> Véase el trailer del espectáculo <https://festival-avignon.com/fr/audiovisuel/teaser-d-antigone-in-the-amazon-de-milo-rau-343880> ; <https://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Antigone-in-the-Amazon/>

El desencadenante de la tragedia se representa en el “prólogo” titulado “la masacre”. El vídeo presenta el colectivo de manifestantes liderado por Oziel Alves Pereira, una de las víctimas de la masacre. El actor brasileño Frederico Araujo que protagoniza el papel de Polinices/Oziel aparece en primer plano en la pantalla<sup>6</sup> como encarnación y testigo escénico del mismo personaje. En este proceso de *reenactment*, intervienen en la recreación de la masacre las víctimas supervivientes que luego conforman el coro. La recreación o reconstrucción histórica es una herramienta habitual y asumida del director suizo (Rau, 2021, p. 13). El concepto y la práctica del *reenactment* abarca una gran variedad de experiencias performáticas contemporáneas de reapropiación, reconstitución y activación de archivos del pasado (Bénichou, 2016), que dialogan con los cuerpos de los actores de la performance en vivo. La intermedialidad es uno de los recursos privilegiados en las dramaturgias de lo real que practican el *reenactment* de la historia (Bénichou, 2016). En esta reconstrucción del episodio trágico, opera una doble especularidad: la pantalla proyecta no solo el vídeo grabado sino también el equipo de rodaje, exhibiendo la dimensión espectacular de la re-creación y re-presentación. La escena alcanza su punto álgido conforme va invadiendo la pantalla, el escenario y la sala el complejo e invasivo decorado sonoro: desde los lemas entonados por los manifestantes en el vídeo, al compás de la música en vivo (percusiones) que van crescendo, hasta los disparos de los policías y gritos/llantos de los manifestantes y heridos. Mientras tanto el elenco en el escenario repite el enfrentamiento que acaba, en la pantalla, en una escena de ejecución de Oziel-Polinices y otros manifestantes asesinados de un disparo a quemarropa. La última imagen<sup>7</sup> que cierra el episodio de la masacre es un retrato contrapicado del policía en la pantalla frente al cuerpo tumbado en el escenario, de espaldas al público –pero de cara a su verdugo– como para rematar el desequilibrio de las fuerzas, responsable de las injusticias sociales, motor de la reconstitución y del teatro político de Milo Rau.

Un recurso idéntico se puede observar en la escena que repite el gesto paradigmático de Antígona que cubre el cuerpo insepulto de su hermano: los gestos de la Antígona en primer plano en la pantalla, se corresponden con los de la Antígona que arroja tierra por el escenario<sup>8</sup>. Los gritos de la una se superponen a los de la otra, acompañados por la canción invasiva del coro. En estas “escenas aumentadas” (Plassard, 2013, p. 44), las imágenes proyectadas refuerzan la presencia de los cuerpos escénicos en su relación con el espacio y tiempo de la representación así como el fenómeno de absorción del público (Féral, Perrot, 2013), envuelto en la tragedia mediante la intermedialidad.

<sup>6</sup> Fotos del espectáculo disponibles en <https://festival-avignon.com/fr/edition-2023/programmation/antigone-in-the-amazon-332025#section-images> ©Christophe Raynaud de Lage.

<sup>7</sup> *Ibid.* Véase la segunda foto de la serie.

<sup>8</sup> *Ibid.* Véase la quinta foto de la serie.

## Modalidades de recepción de la tragedia de Antígona

En cuanto a recepción y adaptación de los clásicos, es interesante señalar el dictamen que el propio director teoriza en su *Manifiesto de Gante*. El cuarto artículo de este decálogo enuncia la regla siguiente: "la adaptación literal de los clásicos en escena está prohibida. Si se utiliza un texto – ya sea de un libro, una película o una obra de teatro –, no podrá superar el 20% de la duración de la representación." (Rau, 2018). La intención del director adepto de la adaptación de los clásicos, en su dramaturgia de lo real, no pretende entonces ninguna "adaptación literal" de un texto previamente escrito para poder "abrir el teatro a la realidad":

quiero que creemos, que adaptemos, quiero sacar el repertorio del teatro, quiero volver a comenzar el teatro, con nuestro público, con nuestra gente, con nuestra realidad. (Rau-Caruana Húder, 2022)

Ahora bien, la obra adopta una forma heredera de la tragedia griega mediante la presencia de la música en vivo desde el inicio hasta el final con partes cantadas que alternan con otras dialogadas, un prólogo hablado e intervenciones del coro (estásimos) que pautan la obra. Además esta Antígona reinterpreta varios episodios de su antepasada griega. La fábula de la tragedia de Sófocles pauta la creación de Milo Rau que va difundiendo momentos clave del hipotexto, en el orden en que aparecen en el enredo clásico: la escena del centinela que avisa a Creonte de la transgresión de su prohibición; el gesto de Antígona, cuyo simbolismo – aumentado por la dimensión ecológica de la obra – se plasma en el decorado con un escenario cubierto de tierra; el diálogo entre Antígona – en el escenario – e Ismene – en la pantalla –; el edicto de Creonte –interpretado por la actriz Sara De Boscherere frente al pueblo conformado por el coro filmado de manifestantes y de espaldas al público de la obra teatral<sup>9</sup>; el agón de Antígona y Creonte y el que opone a Creonte y Hemón –que más peso o presencia tiene al adoptar el recurso antes mencionado de la doble representación escénica y filmada como para recalcar la oposición entre dos generaciones.

La voz del músico en escena, a la vez corifeo y narrador, entreteje los dos cronotopos: a la vez que resume el argumento de la tragedia de Sófocles, convoca el contexto brasileño contemporáneo desde una perspectiva íntima – esto es contando su historia personal marcada por la dictadura – y colectiva – desde la historia del MST<sup>10</sup> desde su creación en 1985 y de las comunidades (*assentamentos*), pasando por la tragedia contemporánea de la masacre del 17 de abril de 1996, originada por el reparto inicuo de las tierras, denunciado en el refrán de la canción inicial "muchas tierras sin gente/mucha gente sin tierra", hasta la violencia y segregación en contra de los afrodescendientes y la comunidad LGBTQI+ en Brasil. En suma, la obra pretende abarcar una "historia de la violencia en Brasil: invasión,

<sup>9</sup> *Ibid.* Véase la tercera foto de la serie.

<sup>10</sup> El MST es uno de los movimientos sociales más importantes de Latinoamérica con 1 millón y medio de miembros. En Brasil, "depuis 1985, 1904 personnes ont été assassinées en milieu rural, au cours de 1438 conflits" (Bleil, 2018). Amnesty Internacional registró 200 asesinatos impunes en el estado de Pará entre 1986 y 1996 en contra de militantes del MST (Girard, 2001).

colonización, esclavitud, dictadura”, leitmotiv que pauta las intervenciones del coro. Ahora bien, la tragedia de la masacre del 96 estalla en una democracia que no acaba con las injusticias (“justicia de clases”). Ya no se trata de cuestionar las nociones de libertad y opresión en un contexto de dictadura sino en un gobierno legítimo que criminaliza los movimientos sociales y favorece la opresión ejercida por la agroindustria y los latifundistas que utilizan la violencia policíaca para acallar la lucha a favor de la reforma agraria<sup>11</sup>. El entretejido dramático radica en la repetición de la escena de la matanza que vertebró la composición híbrida y el gesto de Antígona-Kay Sara para darle sepultura a su hermano. El puente establecido entre mitología griega y cosmovisión autóctona se manifiesta desde la prótasis que combina la voz de los ancianos del coro sofocleo y la realidad brasileña de los pueblos “hijos de la selva”. De este modo, la recepción de la Antígona antigua plantea un argumento ecológico propio del teatro documental de Milo Rau al referirse a la explotación y la deforestación intensiva.

Las variaciones más notables refuerzan el protagonismo de Tiresias y de Euríclides para dar cuenta de la urgencia que acecha al planeta, la humanidad y los pueblos originarios en primera instancia. En esta Antígona, la profecía no se manifiesta a través de una escena agonal como en la tragedia sofoclea sino en un monólogo del filósofo poeta y ecologista indígena Ailton Krenak. El espectáculo se aleja del argumento antiguo suspendiendo la representación de *Antígona* y actualizando la “emoción histórica” (Rau, 2021) que vincula pasado y presente en torno a la cuestión medioambiental. Krenak, un Tiresias del siglo XXI, aparece en primer plano de la pantalla y avisa –al elenco convertido en público de esta palabra solemne– sobre los peligros que pesan sobre la humanidad ciega e involucrada en un proceso de autodestrucción de su medio ambiente. Al final de su alegato, el poeta de Minas Gerais propugna una acción individual y colectiva inmediata, un llamado a actuar: “Escucha, mira lo que puedes salvar. Salva lo que amas, ¡deprisa!”<sup>12</sup>.

Asimismo la aparición de Euríclides<sup>13</sup> en el desenlace participa de la recepción intercultural de la tragedia sofoclea. El personaje secundario en el hipotexto adquiere una presencia central en la ceremonia que cierra el episodio de la muerte de Hemón. Al recibir el cuerpo inerte de su hijo, la madre soberana orquesta una celebración, a modo de velorio sincrético que reúne el pueblo tebano formado por los campesinos y vecinos de Eldorado do Carajás, sellando la catástrofe trá-

<sup>11</sup> En una entrevista, el director comenta la controversia en las redes sociales en Brasil, en la que lo acusaban de *fake news*, negando la masacre que estaba reconstituyendo y que sí había ocurrido: “Parlamentarios, generales del ejército y agroindustriales pidieron que se prohibiese la obra en Brasil, ¡pero en ese momento no había obra todavía!”. El “no” de Antígona a la explotación de la Amazonía en el festival de teatro de Avignon. (2023, julio 15). Disponible en <https://www.rfi.fr/es/m%C3%A1s-noticias/20230715-el-no-de-ant%C3%ADgona-a-la-explotaci%C3%B3n-de-la-amazon%C3%ADa-en-el-festival-de-teatro-de-avi%C3%B1%C3%B3n>

<sup>12</sup> Véase el video disponible en <https://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Antigone-in-the-Amazon/> ©Festival d’Avignon 2023.

<sup>13</sup> Véase la novena foto de la serie, op. cit. <https://festival-avignon.com/fr/edition-2023/programmation/antigone-in-the-amazon-332025#section-images>

gica. El homenaje a los muertos, víctimas de la violencia ciega e injusta de los Creontes pasados y presentes, configura uno de los ejes de la resistencia, único bálsamo de los traumas: "Só a resistência pode nos curar" cantan los manifestantes. Mediante el gesto de Antígona, el teatro metamorfosea la muerte en energía vital porque "cada grano de tierra en un cuerpo es luz" según el coro campesino.

## Metatextualidad y metateatralidad

La dimensión metateatral de la creación de Milo Rau expone las modalidades de la representación artística, los artificios del teatro así como las condiciones técnicas del rodaje de la performance y los ensayos. Uno de los recursos implementados consiste en un comentario metatextual sobre el hipotexto griego. En estas partes de la representación que va adquiriendo cierta dimensión didáctica, es el músico narrador quien asume la exégesis del género de la tragedia, subrayando el protagonismo primigenio del coro antes de la aparición de los personajes actores, la unidad de tiempo o el papel del oráculo.

La apertura musical de la obra convoca la glosa filosófica y traductológica en torno al concepto de *deinós* griego presente en el famoso primer estásimo del coro de ancianos de Tebas, conocido como "elogio o destino del hombre" (*Antígona*, v. 332-333). "Muitos são os monstros, mas nada é mais monstruoso que o homem" (Rau) canta el músico corifeo anclando la obra en su legado griego cuyas traducciones revelan la polisemia del *deinós* aplicado al ser humano: "Coro: ¡Cuánto hay que admirar en el mundo! Pero nada tan maravilloso como el hombre" (*Antígona*, trad. A. Garbin, 1889, p. 49). María Inés Saravia traduce este término por "pasmoso" (Saravia, 2012) como para puntualizar que el *deinós* significa a la vez maravilloso y terrible, "unheimlich" en términos heideggerianos. Esta palabra enigmática ("l'énigme du deinon", Derrida, 1984) abre la obra con un canto metalingüístico, heredero de una tradición clásica<sup>14</sup> secular y compuesto de una retahíla de adjetivos que prolonga y repite esta glosa en varias intervenciones del coro brasileño: "extraño, deslumbrante, monstruoso, magnífico, horrible, pavoroso, exquisito" (Rau). La traducción brasileña de este verso bebe en las fuentes de la tradición alemana de la traducción sofoclea, de Hölderlin a Brecht, que añade una perspectiva humanista y marxista: "Ungeheuer ist viel. Doch nichts/ Ungeheuerer, als del Mensch" (Hölderlin, 1804, p. 25). El adjetivo "monstruoso" ("Ungeheuer" utilizado por los dos autores alemanes) revela el compromiso con tintes brechtianos de esta Antígona amazónica que reactiva las concepciones dialécticas épicas: "L'homme, dont la grandeur est monstreuse quand il soumet la nature, devient un monstre énorme quand il soumet ses frères humains." (Brecht citado en Steiner, *Les Antigones*, p. 191). El legado brechtiano no sólo se plasma en el lenguaje verbal sino también gestual para garantizar el distanciamiento. Asimismo los cuatro actores cambian de papeles conforme van cambiando de vestuario a la vista del público –

<sup>14</sup> Véase el excelente artículo de Etienne Barilier, "L'homme est-il merveilleux ou terrible?" (2010) que recopila la historia de las traducciones del primer estásimo de la *Antígona* de Sófocles y las múltiples acepciones del término "deinos".

gracias a un perchero en el escenario– para interpretar a los diferentes personajes de la fábula de Sófocles y del episodio trágico perpetrado en el estado de Pará.

Ahora bien, en el dispositivo escénico de esta dramaturgia de lo real, la técnica metateatral que domina es la serie de monólogos autorreferenciales de los actores testigos que comparten su experiencia individual y colectiva durante la génesis de la obra. Aquí pasamos del nivel de la representación al de la presentación propia de la performance. Por turnos, los actores relatan los meses –que acaban siendo años por la pandemia– de colaboración y creación entre el MST y el NTGent así como la constitución del elenco europeo y brasileño. Esta sucesión de testimonios<sup>15</sup> constituye una suerte de cuaderno de bitácora de la creación que recopila las etapas sucesivas de la colaboración: desde los talleres teatrales en Brasil, pasando por las confesiones más íntimas de los individuos involucrados en este encuentro de dos mundos, dos culturas distantes, hasta el rodaje de la película documental –basada en la performance de reconstitución de la matanza– que se integra a su vez en la obra teatral, demultiplicando los espacios de representación como caja de resonancia del mismo motivo. El dispositivo acaba profundizando en uno de los componentes clave del teatro y del arte, a saber la relación entre ficción y realidad que determina la actuación del elenco en esta frontera permeable.

El desenlace de la tragedia griega de *Antígona* presenta a un “desdichado y desventurado” Creonte en el máximo abandono después de las muertes de Antígona, Hemón y Eurídice, provocadas por su ceguera y desacierto. Si esta imagen final de un Creonte venido a menos aparece –redoblada en el escenario y la pantalla–, la tragedia contemporánea que Milo Rau propone escenificar repite otra vez la “monstruosidad” de la masacre del 17 de abril<sup>16</sup> de 1996 y, otra vez, el coro de campesinos sobrevivientes entona su canto trágico a modo de epílogo. “Creonte sabe que está equivocado. Él sabe que lo que está haciendo está mal. Que está mal en todos los sentidos y, sin embargo, lo hace” comenta Kay Sara. Por eso “esta locura debe parar”, “dejemos de ser Creonte” ciegos frente a la multiplicación de los síntomas irrefutables de la destrucción para volver a encontrar la fuerza de insurrección de Antígona. Para resistir frente a la ley de los tiranos, la Antígona amazónica ya no está sola –a diferencia de su antepasada– sino acompañada por la voz colectiva de los campesinos sin tierra, de los pueblos autóctonos. Esta tragedia que ocurre en Brasil es asunto nuestro porque la urgencia ambiental que Kay Sara y Ailton Krenak vaticinan, en sus arengas respectivas, es la de la humanidad entera. La Antígona amazónica cierra su discurso abogando por la resistencia colectiva: “Resistiremos juntos; seremos humanos. Cada uno a su manera y en su lugar, unidos por nuestras diferencias y nuestro amor por la vida que nos une a todos”. Esa es la utopía colectiva, verdadero motor de la creación del director suizo. Esa es la vocación del teatro como lo teoriza en su *Manifiesto de Gante*: “Ya

<sup>15</sup> Véase el testimonio del actor que relata la visita a un pueblo indígena: video (extractos) 1’07-1’49 <https://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Antigone-in-the-Amazon/>

<sup>16</sup> Este día ha sido declarado por las organizaciones campesinas internacionales como el día internacional de las luchas campesinas.



no podemos limitarnos a representar el mundo. Hay que cambiarlo" (Rau, 2018). En esta obra, Antígona vuelve a transmitir su "gesto simbólico" capaz de inventar un futuro solidario, desde la voz de los oprimidos. El director se apropia de la tragedia de Antígona para cuestionar los procesos teatrales y transformar también el teatro. En esta renovación, el espectador es un eslabón fundamental como lo pormenoriza Milo Rau, haciendo alarde de su filiación brechtiana:

Grâce à ces "micro-écologies", le consommateur ou simple citoyen, quand il sort du théâtre, doit avoir des outils en main, simples et pratiques, pour participer à cette autre façon de faire et de vivre. (Rau, 2023)

Milo Rau "sitúa al espectador en una posición en la que debe arbitrar entre sus propias emociones y la comprensión de la realidad" (Caruana Húder, 2022). El impacto de la obra en la mente y el cuerpo del público frente a la combinación de estrategias de distanciamiento, efecto catártico (Wind, 2016) y concientización determina su función de receptor activo que debe armar materiales heterogéneos, géneros y medios variados en una creación performática documental, intermedial y metateatral que aspira a un "nuevo teatro de la revolución" (Birgfeld, 2021).

## Referencias bibliográficas

- Baaziz, M. (2023). Entretien avec Milo Rau, Disponible en <https://festival-avignon.com/fr/entretien-avec-milo-rau-339477>
- Barilier, E. (2010). L'homme est-il merveilleux ou terrible ? *Open Edition Journal. Etudes de lettres*, 1-2, 61-80. Disponible en <https://doi.org/10.4000/edl.379>
- Bénichou, A. (2016). Introduction. Le reenactment ou le répertoire en régime intermédial. *Inter-médialités*, 28-29. <https://www.erudit.org/fr/revues/im/2016-n28-29-im03201/1041075ar/>
- Birgfeld, J. (2021). *Le théâtre de la révolution de Milo Rau*. In M. Rau, *Vers un réalisme global* (pp. 148-172). Paris : L'Arche.
- Bleil, S. (2018). Une violence invisible ? La recrudescence des assassinats dans le Brésil rural, *Brésil(s)*, 1. Disponible en <https://doi.org/10.4000/bresils.3071>
- Brecht, B. (1976). *Die Antigone des Sophokles. Materialien zur « Antigone »*. Francfort am Main.
- Caruana Húder, P. (2022, abril 5). "Entrevista. Milo Rau, director teatral: La belleza de la vida solo puede contemplarse frente a la posibilidad de su desaparición". Disponible en [https://www.eldiario.es/cultura/teatro/milo-rau-director-teatral-belleza-vida-contemplarse-frente-posibilidad-desaparicion\\_1\\_8891525.html](https://www.eldiario.es/cultura/teatro/milo-rau-director-teatral-belleza-vida-contemplarse-frente-posibilidad-desaparicion_1_8891525.html)
- Castellucci, R. (2013). La quinta pared/Le cinquième mur. In N. Delhalle & A. Dethise, *Le théâtre et ses publics. La création partagée* (pp. 17-28). Besançon : Les Solitaires intempestifs.
- Féral, J. & Perrot E. (2013). *Le réel à l'épreuve des technologies. Les arts de la scène et les arts médiatiques*. Rennes : Presses universitaires de Rennes.
- Garbín A. G. (1889). *La Antígona de Sófocles* (pp. 25-124). Madrid,; Biblioteca andaluza, tomo VI, vol. 16.
- Girard P. (2001). Mouvement des Sans-Terre au Brésil. *Chimères. Revue des schizoanalyses*, 41, 119-125. Disponible en [https://www.persee.fr/doc/chime\\_09866035\\_2001\\_num\\_41\\_1\\_2332](https://www.persee.fr/doc/chime_09866035_2001_num_41_1_2332)
- Hölderlin, *Antigonä des Sophokles*. F. Wilmans. Frankfurt am Main, 1804. Disponible en <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1509945v/f25.item.r=holderlin%20antigona>
- Larrue, J.-M. (2008). "Théâtre et intermédialité : une rencontre tardive." *Intermédialités*, 12: 13-29. Disponible en <https://www.erudit.org/fr/revues/im/2008-n12-im3626/039229ar/>
- Plassard, D. (2013). L'écran contre la scène (tout contre). In J. Féral & E. Perrot, *Le réel à l'épreuve des technologies. Les arts de la scène et les arts médiatiques* (pp. 43-60). Rennes : Presses universitaires de Rennes. Disponible en <https://books.openedition.org/pur/79545#ftn1>

- Rau, M. (2018). Le Manifeste de Gand. *ARTCENA, Le Bulletin*, 9. Disponible en <https://www.artcena.fr/magazine/enjeux/le-manifeste-de-gand>
- Rau, M. (2021). *Vers un réalisme global*, traducido del alemán *Das geschichtliche Gefühl. Wege zu einem globalen Realismus* por Sylvie Andrée Fusek. Montreuil, L'Arche éditeur.
- s.a. (2020). Kay Sara y la resistencia de los pueblos indígenas, Disponible en <https://caritascolombiana.org/kay-sara-y-la-resistencia-de-los-pueblos-indigenas/>
- Sara, K. (2020). This madness has to stop. Disponible en <https://www.ntgent.be/en/news/aan-deze-waanzin-moet-een-einde-komen>.
- Sófocles (2012). *Antígona* (Traducción, notas y estudio preliminar de M.-I. Saravia). La Plata: Editorial de la Universidad Nacional de La Plata.
- Solidaki, I. (2020). Le témoignage intime et politique mis en scène dans la trilogie sur l'Europe de Milo Rau. *A contrario*, 30/1, 93-110. Disponible en <https://shs.cairn.info/revue-a-contrario-2020-1?lang=fr>
- Steiner, G. (1986), *Les Antigones* (Traducción francesa de Philippe Blanchard). Paris : Gallimard.
- Wind, P. (2016/2017), L'art du reenactment chez Milo Rau. *Intermédialités*, 28-29, 65-76. Disponible en <https://www.erudit.org/fr/revues/im/2016-n28-29-im03201/1041080ar/>

## Resumen

“Esta locura debe parar”. “Dejemos de ser Creonte, seamos Antígona. Porque cuando la anarquía se convierte en ley, la resistencia se convierte en deber”. Estas son las palabras de Kay Sara, actriz y activista indígena elegida por el director suizo Milo Rau para interpretar a su Antígona amazónica. En su nueva creación multilingüe (inglés, portugués, tucano, flamenco y francés) *Antigone in the Amazon* (2020-2023), Milo Rau toma como punto de partida la masacre de campesinos sin tierra de Eldorado do Carajás, el 17 de abril de 1996, para denunciar la injusticia y la represión que perduran desde hace siglos. Al asociarse con el Movimento dos Trabalhadores Sem Terra (MST), el director y videasta construye una nueva Antígona que lucha por otro mundo posible mediante colectivos alternativos. A través de videos en tres pantallas, la escenografía acoge el canto trágico del coro, formado por miembros del MST y activistas indígenas supervivientes de la masacre, en diálogo con los actores y músicos brasileños y flamencos en escena. Este trabajo propone descifrar las modalidades de transposición de la Antígona de Sófocles en el estado brasileño de Pará, en los confines de la Amazonia, donde la agroindustria brasileña saquea y destruye tanto la selva como los pueblos. Esta nueva Antígona de la resistencia reactiva el enfrentamiento entre la ley divina tradicional y el Estado moderno racional de la tragedia griega en un choque entre orden liberal global y cosmología holística indígena.

## Abstract

“This madness must stop.” “Let’s stop being Creon, let’s be Antigone. Because when anarchy becomes law, resistance becomes duty”. These are the words of Kay Sara, indigenous actress and activist chosen by Swiss director Milo Rau to play his Amazonian Antigone. In his new multilingual creation (English, Portuguese, Tucanese, Flemish and French), *Antigone in the Amazon* (2020-2023), Milo Rau takes as his point of departure the massacre of of landless peasants in Eldorado do Carajás, on 17 April 1996, to denounce injustice and repression that have persisted for centuries. At partnering with the Movimento dos Trabalhadores Sem Terra (MST), the director and videomaker builds a new Antigone who fights for another possible world through alternative collectives. Through videos on three screens, the scenography integrates the singing of tragic chorus, formed by members of the MST and indigenous activists who survived the massacre in dialogue with the Brazilian and Flemish actors and musicians on stage. This work proposes to unscramble the modalities of transposition of Sophocles’ Antigone in the Brazilian state of Pará, in the confines of the Amazon, where Brazilian agribusiness plunders and destroys both the forest and the people. This new Antigone of the resistance reactivates the confrontation between the traditional divine law and the rational modern state in Greek tragedy in a clash between global liberal order and indigenous holistic cosmology.

# Los tropos del dictador en la obra dramática de José Watanabe “Antígona”

The Tropes of the Dictator in José Watanabe’s Dramatic Work “Antígona”

Carlos Dimeo

Universitat de Bielsko-Biala

cdimeo@ubb.edu.pl

ORCID: 0000-0001-6770-2857

**Palabras clave:** *Antígona*, dictador, José Watanabe, animales, dramaturgia latinoamericana, justicia, resistencia.

**Keywords:** *Antigone*, dictator, José Watanabe, animals, Latin American dramaturgy, justice, resistance.

El presente trabajo se centra en el estudio de las imágenes y tropos del dictador que aparecen en *Antígona: versión libre de la tragedia de Sófocles* (2000), de José Watanabe. En la obra original de Sófocles, los animales cumplen una función simbólica y metafórica para abordar cuestiones esenciales como la justicia, la ley y el conflicto moral al que se enfrenta Antígona. Este uso de los animales forma parte de un sistema de imágenes que permite explorar las tensiones entre las leyes humanas y divinas, la comunidad y el individuo en la tragedia griega. Este enfoque simbólico se intensifica en algunas reinterpretaciones latinoamericanas, donde las imágenes animales y su relación con el poder adquieren nuevos matices. En concreto, las adaptaciones de *Antígona* en el contexto latinoamericano tienden a proyectar la figura del dictador mediante metáforas animales, transformándolo en una bestia depredadora que amenaza la libertad y la dignidad de los ciudadanos. Estas representaciones no solo personifican el abuso de poder, sino que utilizan la imagen del animal como recurso alegórico para analizar y criticar los mecanismos de control autoritario en diferentes contextos históricos y políticos. Esta conexión permite desvelar cómo la violencia ejercida por los dictadores se asemeja a la de un depredador sobre su presa, mientras los personajes, como Antígona, encarnan la resistencia frente a ese poder desmedido. En este contexto, es útil analizar cómo se ha abordado la representación del dictador y, por ende, del poder en la literatura latinoamericana, donde se han empleado con frecuencia metáforas animales para destacar la brutalidad y la deshumanización propias de los regímenes autoritarios. Diversos autores y críticos, como

Jorge Castellanos, Marygrove, Miguel A. Martínez, Rodrigo García Bonillas y Alejandro Lámbarry, han estudiado las representaciones animales en la narrativa de la región y coinciden en que estas figuras suelen funcionar como metáforas críticas que ponen de manifiesto el poder opresivo y la violencia estructural. En esta línea, Lámbarry (2009) retoma la teoría del *hidden transcript* de James C. Scott para explicar cómo las clases dominadas desarrollan formas indirectas de resistencia al poder dominante, y destaca que “estas estrategias adquieren su fuerza porque satirizan el poder político y económico (en palabras de Bajtín, ponen el mundo patas arriba al carnavalizarlo) y, sin embargo, se les tolera al tratarse de animales en lugar de humanos” (p. 133). Este desplazamiento hacia lo animal no solo asegura un margen de tolerancia al evitar confrontaciones explícitas, sino que también utiliza la sátira y la carnavalización como herramientas para subvertir el orden jerárquico desde una posición simbólica.

En este contexto, la versión de *Antígona* de José Watanabe plantea un ejemplo significativo que permite explorar cómo los tópicos asociados al dictador y a la violencia se despliegan a través de metáforas y recursos dramáticos que reinterpretan las tensiones morales de la tragedia griega clásica. Watanabe adapta estas dinámicas a los conflictos de poder y represión propios de los regímenes dictatoriales latinoamericanos, al tiempo que reinterpreta estas tensiones dentro de un marco escénico que dialoga con las formas de resistencia subalterna descritas anteriormente por Lámbarry. Aunque el uso de imágenes animales no es central en la obra dramática de Watanabe, hay metáforas y recursos que pueden vincularse a los tropos del dictador, donde el lenguaje y las imágenes se alinean con una representación del poder autoritario que oprime a los personajes. Este estudio, por tanto, no solo abordará el uso de animales en la obra, sino también su relación simbólica con la representación del dictador, tanto en Watanabe como en las adaptaciones latinoamericanas de *Antígona*. Los animales, ya sea como símbolos de resistencia o de opresión, enriquecen la obra al permitir una reflexión crítica sobre la naturaleza del poder, la justicia y la lucha por la libertad en contextos tanto antiguos como contemporáneos.

La influencia de las tradiciones literarias antiguas en el teatro contemporáneo latinoamericano no es un fenómeno aislado, sino parte de un proceso más amplio de relectura y resignificación cultural. América Latina, como espacio de interacción entre tradiciones locales y extranjeras, ha encontrado en la tragedia griega un medio para explorar las tensiones inherentes a su historia de colonización, dictaduras y resistencias sociales. La apropiación de estos relatos antiguos permite a los dramaturgos latinoamericanos abordar no solo temas universales como la justicia y el poder, sino también problemáticas específicas de la realidad política y social del continente. En este sentido, la tragedia griega clásica, y en particular *Antígona*, se convierte en una fuente clave de análisis en este estudio, no solo por sus temas atemporales, sino por su capacidad de ofrecer herramientas narrativas y conceptuales que facilitan la reflexión sobre los conflictos de poder y las preocupaciones humanas. Su importancia radica en cómo estas estructuras narrativas —el enfrentamiento entre las leyes humanas y divinas, entre el individuo y el Estado— se adaptan y renuevan en la dramaturgia contemporánea para reflejar las dinámicas de opresión, resistencia y autoritarismo

en América Latina. Así, los mitos antiguos, en especial los de la tragedia griega, actúan como espejos críticos para examinar las estructuras políticas modernas.

Los dramaturgos latinoamericanos contemporáneos han sabido adaptar y transformar estos elementos clásicos para abordar, de manera profunda y matizada, las complejidades de la realidad social y política del continente. Obras como *La fiesta de los moribundos* (1989) de César Rengifo, *Antígona Vélez* (1965) de Leopoldo Marechal, *Antígona furiosa* (1986) de Griselda Gambaro y las versiones de *Antígona* de José Watanabe son claros ejemplos de esta tradición consolidada en Latinoamérica. Estas obras no solo evidencian la recepción del teatro griego, sino que posicionan a *Antígona* como un símbolo fundamental para repensar las estructuras sociales y políticas en el contexto latinoamericano. Al rendir homenaje a los modelos clásicos, estas adaptaciones trascienden el mero ejercicio de relectura, convirtiéndose en herramientas críticas para examinar las tensiones y paradojas de las realidades contemporáneas. En este marco, el análisis de los tropos del dictador se erige como un eje central en la obra de Watanabe, cuya representación del autoritarismo se entrelaza con una estética de la materialidad característica de su poética. Este enfoque, además, se vincula con el concepto de *zooësis*, ampliando la reflexión sobre las dinámicas de poder y las representaciones simbólicas en el texto.

En este análisis, se adopta el concepto de *zooësis*, propuesto por Chaudhuri (2016), como herramienta teórica para examinar las relaciones de poder y violencia representadas en la obra de Watanabe. La *zooësis* implica la valorización de los animales dentro de la escena teatral, no solo como figuras metafóricas, sino como elementos que refuerzan la estructura dramática. En este contexto, los animales se convierten en símbolos de control, represión o resistencia, permitiendo una lectura más profunda sobre cómo el poder dictatorial y la opresión afectan tanto a los cuerpos humanos como a los no humanos. A través de esta lente, se explora cómo Watanabe emplea estas imágenes para intensificar la crítica a las estructuras de poder autoritario en sus versiones de *Antígona*.

Las contribuciones de Una Chaudhuri al análisis de la presencia animal en el arte, particularmente en el teatro y la performance, abren nuevas perspectivas teóricas a través del concepto de *zooësis*. Este término no solo hace referencia a la rica tradición de representación animal en la literatura, el teatro y otras formas culturales, sino que también señala cómo las prácticas culturales que involucran animales —desde el espectáculo hasta la domesticación, la taxidermia o la experimentación científica— generan repertorios performativos que van más allá de la mera representación simbólica. Chaudhuri argumenta que, en contextos escénicos, la descontextualización de los animales de sus entornos naturales no solo los reinscribe como objetos y agentes simbólicos en espacios regidos por dinámicas antropocéntricas, sino que también permite interrogar las estructuras de poder y control que condicionan nuestra relación con ellos. Así, su análisis revela que la *performance* animal no solo articula cuestiones estéticas, sino también éticas y políticas, vinculadas a la desaparición y explotación de los animales en el mundo contemporáneo.

En la introducción de *The Stage Lives of Animals: Zooësis and Performance* (2016), Chaudhuri propone la categoría de *zooësis* para conectar conceptos clási-

cos como la *poiesis* platónica y la *mimesis* aristotélica, fundamentales en la teoría literaria y dramática. A través de esta categoría, describe cómo los animales, en el ámbito teatral, no solo funcionan como figuras metafóricas, sino que también se convierten en vehículos dramáticos que enriquecen la construcción de significados complejos en escena. Este enfoque ofrece una nueva perspectiva sobre la función de los animales en el teatro, otorgándoles un papel que trasciende su representación denotativa y los sitúa en un espacio poético en el que operan como símbolos culturales.

Chaudhuri explica que la *zooësis* permite explorar temas éticos, sociales y filosóficos mediante la representación de los animales en la performance. Los animales no solo se presentan como seres vivos en escena, sino que encarnan cuestiones simbólicas sobre el poder y la vulnerabilidad. De esta manera, su función dramática se inserta dentro de un contexto más amplio de reflexión, permitiendo una exploración de las relaciones de poder entre los humanos y los animales. Esta categoría es particularmente relevante en la obra de José Watanabe, donde los animales funcionan como símbolos que refuerzan los tropos del dictador y las estructuras de poder autoritario. De manera similar a como Jardine (1985) introdujo el concepto de *Gynesis*, centrando a la mujer como sujeto de análisis dentro del discurso y su valoración en la historia y el pensamiento contemporáneo, Chaudhuri expande esta lógica al ámbito animal a través de la *zooësis*. Ambas categorías, *Gynesis* y *Zooësis*, permiten entender cómo los discursos culturales producen significado a partir de sujetos tradicionalmente marginalizados o instrumentalizados, proporcionando una nueva lente desde la cual analizar el poder y la representación simbólica. En el caso de los animales, la *zooësis* no solo aborda su representación en el arte, sino que también problematiza su comprensión dentro del discurso cultural, sugiriendo nuevas formas de reflexión que promueven una ética renovada en las relaciones entre humanos y animales. Aplicar este enfoque a la obra de Watanabe permite estudiar cómo las figuras animales, lejos de ser meros adornos escénicos, se configuran como elementos centrales en la construcción de los tropos del dictador. En *Antígona*, los animales no solo actúan como metáforas de control y represión, sino que también participan en la construcción simbólica de las relaciones de poder que Creonte, el dictador, ejerce sobre los cuerpos humanos y no humanos. Esta representación sugiere una reflexión más profunda sobre cómo la violencia autoritaria se manifiesta en diferentes niveles. A partir de estas metáforas, el análisis de Watanabe permite explorar las tensiones entre lo dramático y lo poético, una dialéctica que, como veremos a continuación, revela diferencias fundamentales entre su versión y la de Sófocles.

## Sófocles / Watanabe: un mismo texto

Hay que señalar que existe una diferencia primordial entre el texto de Sófocles y el de Watanabe. En el caso de Sófocles, se trata de que el texto es puro drama. En este sentido, las funciones centrales de lo literario están, en cierto modo, desplazadas a un segundo plano, al igual que en la mayoría de los trágicos y comediógrafos griegos. En otras palabras, en el texto dramático clásico prevalece

la función teatral sobre la función literaria. Esta dinámica, propia de los textos que van en uno u otro sentido, se organiza de modo diferente en la recepción que Watanabe hace de la obra sofocleana, hecho que no le obliga a abandonar el sentido dramático del texto primero. No obstante, de una manera diferente al texto original, en este contexto lo que consideramos como "literario" juega un papel esencial y reactualiza el tema en un doble sentido: primero para el espectador y lector contemporáneo y, después, para el propio texto. Watanabe logra captar la esencia de la literatura y la integra plenamente en su propia obra. ¿Quiere esto decir que Sófocles no habría sido capaz de descubrir esos "vasos comunicantes" (Bloom 1986) que lo condujeran hacia lo literario en lugar de hacia lo teatral? De ningún modo. Aunque esta afirmación solo puede hacerse en términos de especulación, nuestra hipótesis en este momento se orienta a distinguir primero entre los distintos niveles de significado que se desplazan entre ambas versiones. Mientras que en el texto de Sófocles encontramos una clara orientación dramática, en la obra de Watanabe esa forma expresiva se enriquece a partir de un "exceso de sentido", que añade al sentido dramático el sentido poético.

Este exceso de sentido en Watanabe puede entenderse como una ampliación significativa del horizonte interpretativo que la tragedia exige en la actualidad. Como señala Graciela Monges Nicolau en el prefacio del libro *Teoría de la interpretación* de Paul Ricoeur, "la base del sentido está [...] en el retorno al mundo de la acción, donde se encuentra todo sentido" (1995, p. 10). Es decir, tal como explica Monges Nicolau, el excedente radica en lo que está más allá del sentido literal. La acción dramática, tanto en Sófocles como en Watanabe, subvierte el sentido literal al extrapolarlo hacia lo que podríamos considerar un sentido total. Sin embargo, en las tragedias griegas, especialmente en *Antígona* de Sófocles, la "acción trágica" constituye, en sí misma, un oxímoron justificado. En estas obras, la "acción" no se limita a lo visible o inmediato. No radica en gestos físicos ni en confrontaciones evidentes, sino en un plano simbólico, discursivo y moral. La paradoja de la tragedia es que, aunque aparentemente se centra en un conflicto ético, político y familiar, la verdadera acción se desarrolla en la esfera de lo invisible, es decir, en las decisiones internas de los personajes, en sus dilemas morales y en las fuerzas abstractas, como el destino, que los arrastran.

En la tragedia griega, la acción dramática —que se presenta como motor de los acontecimientos en la obra— surge de fuerzas inmateriales que desencadenan los conflictos y conducen a la resolución de un destino inevitablemente fatal, algo que los personajes no pueden controlar ni evitar. Lo trágico es, en esencia, un proceso discursivo y simbólico mediado por la palabra, el logos, y no por la acción física directa. Aunque los acontecimientos pueden ser extremadamente crueles, no es la brutalidad en sí lo que los define como trágicos, sino la mediación simbólica entre el hecho y su comprensión la que convierte el acto en tragedia, traduciéndolo en un sentido más profundo y humano. En este sentido, el logos, como principio que articula razón y orden, permite que el lenguaje no sea solo un descriptor de eventos, sino que también profundice en los pensamientos y emociones de los personajes, revelando sus conflictos internos y sus dilemas morales. Así, el lenguaje se convierte en un vehículo que enriquece la experiencia trágica, ya que, a través de simbolismos y metáforas, invita al espectador a



reflexionar sobre las complejidades de la condición humana. La intersección del logos y el lenguaje en la tragedia no solo estructura la narración, sino que también crea un diálogo entre la lógica y la emoción, lo que permite que el público participe activamente en la comprensión del significado profundo de los conflictos representados, traducéndose, en muchos casos, en su efecto catártico.

En el marco de la tragedia griega, y específicamente en *Antígona* de Sófocles, el núcleo trágico no radica tanto en las acciones que los personajes acometen, sino en los dilemas éticos que deben enfrentar como consecuencia de sus decisiones. La obra pone en tensión dos principios fundamentales: por un lado, las leyes humanas, representadas por Creonte, y, por otro, las leyes divinas, encarnadas en Antígona. Este choque de valores, que trasciende lo meramente humano, expone la inevitable confrontación de los personajes con el destino, concepto central en la tragedia clásica.

Como es sabido, la tragedia griega evita mostrar directamente los actos de violencia en escena, a pesar de la intensidad de la confrontación entre los personajes. Las muertes y los actos violentos se relatan fuera de ella, sugiriendo que el verdadero sufrimiento no reside tanto en la violencia física, sino en el enfrentamiento emocional y ético con un destino inalterable. Esta paradoja entre lo que permanece oculto a la vista del espectador (la violencia) y lo que se experimenta intensamente (el sufrimiento emocional) genera una especie de oxímoron que revela la complejidad del dolor trágico. Así, la acción de los personajes aparentemente se transforma en “no-acción”, una inmovilidad marcada por la imposibilidad de escapar de su destino, lo que, en última instancia, los conduce a su autodestrucción. Medea se autoinflige un castigo que supone para otro (recordemos: Jasón) pero es solo para determinar el dolor de su tragedia; Edipo se quita los ojos; Antígona se suicida; Prometeo se somete a la implacable ley de Zeus y, ante el dolor, prefiere el martirio, el suplicio antes que ceder o restaurar un orden establecido por los dioses; Orestes acomete el sacrificio de su propia madre como un único acto de resarcimiento por el asesinato de su padre a manos de Clitemnestra (su esposa), etc.

Estas acciones, están directamente vinculadas con la noción de destino en la tragedia griega, donde, aunque las decisiones de los personajes parecen autónomas, están determinadas por fuerzas trascendentales. Schelling (2009) nos indica que la tragedia griega enfrenta a los personajes con una tensión fundamental entre la libertad humana y el destino predeterminado. Aunque las decisiones y acciones de los personajes parecen influir en su destino, en última instancia, éste está regido por una fuerza superior, representada con frecuencia por los dioses. La tragedia de Edipo es un ejemplo paradigmático de este “imperativo” (si es que se quiere entender de este modo): a pesar de sus esfuerzos por evitar su destino, él mismo al huir del oráculo, lleva el sino de su derrota sellada en su “mundo” interno. Su derrota, la de su vida se convierte en un emblema de lo ineludible que puede resultar este “destino”, el cual no surge de la acción humana, sino de un mandato divino inquebrantable y el que debemos asumir (con un espíritu agnóstico).

En el Prometeo el dolor se convierte en el signo específico del género humano. Aquella creación de un día trajo la irradiación de la cultura a la existencia oscura



de los hombres de las cavernas. Si necesitamos todavía una prueba de que este dios encadenado a la roca en escarnio casi de sus acciones encarna para Esquilo el destino de la humanidad, la hallaremos en el sufrimiento que comparte con ella y multiplica los dolores humanos en su propia agonía. (Jaeger, 1996, p. 244)

Antígona se enfrenta a un dilema similar. Al luchar por enterrar a su hermano Polinices, no solo desafía la ley humana, representada por Creonte, sino que también se enfrenta al devaneo de una lucha impertérrita que surge entre la ética, la moralidad y lo divino. Un conflicto que plantea preguntas fundamentales: ¿cómo puede un ser humano —en este caso, Creonte— atreverse a desafiar las leyes divinas? ¿Es posible que una decisión humana vaya en contra del designio de los dioses? La acción de Antígona también invita, pues, a reflexionar sobre las motivaciones que subyacen a su lucha: ¿se trata de una cuestión de honor familiar, de humanidad o de un deber ético y moral superior?

En este contexto, la “abstención de actuar” por parte de los personajes refuerza la tensión entre el deseo de ejercer su libre albedrío y la ineludible imposición del destino, un tema central en las tragedias griegas. Como señala Schelling en sus *Cartas filosóficas sobre dogmatismo y criticismo*, la tragedia griega honra la libertad humana al permitir que sus héroes luchen contra la hegemonía del destino, pero al mismo tiempo pone de manifiesto la impotencia de esa libertad frente a la fuerza inexorable del destino. Según Schelling:

La tragedia griega honró la libertad humana dejando luchar a sus héroes contra el poder hegemónico del destino: para no ir más allá de los límites del arte tenía que dejarlo [al héroe] sucumbir, pero para volver a hacer también buena esta humillación, arrancada a la fuerza por el arte, tenía además que dejarlo pagar por el crimen cometido a causa del destino (Schelling, 2009, p. 201).

Desde esta perspectiva, la tragedia no se presenta simplemente como una serie de acciones visibles, sino como una “epopeya de lo moral”, como una “odisea de lo ético” en la que las decisiones del héroe frente a su destino ineluctable actúan como el verdadero motor de lo trágico y, por ende, de la acción dramática. Lo trágico, lo que se define como trágico, está asentado precisamente en la lucha que acomete el héroe contra un destino del que todos somos conscientes que es ineluctable; pero que, a pesar de su inevitable derrota, es lo que lo dota de profundidad y relevancia simbólica frente a los eventos que le toca enfrentar. Así pues, como ya sugirió Schelling (2009), el héroe trágico no solo sucumbe al destino, sino que, en su caída, paga el precio de su transgresión, añadiendo una dimensión ética a su derrota.

Ahora bien, en la versión de *Antígona* que nos propone Watanabe, esta derrota se produce desde dos frentes: no solo afecta a la heroína clásica, Antígona, sino también a Ismene, quien en esta versión adquiere un papel más central. Antígona representa el conflicto heroico y visible, mientras que Watanabe otorga a Ismene un rol crucial, actuando en la sombra y guiando el desarrollo de la trama. Aunque aparentemente pasiva, Ismene es quien en secreto lleva el peso de la acción, lo que amplía el concepto de lucha contra el destino a través de su silencio activo.

Esta dinámica refuerza la idea de que, en la tragedia, los hechos son irreversibles, por lo que cada suceso se convierte en una acción cargada de sentido

trágico. En este espacio, lo simbólico tiene más peso que la realidad visible, y lo que se puede mostrar en escena trasciende lo perceptible. Como señala Aristóteles en su *Poética*, la tragedia “es imitación de una acción grave, completa, de cierta magnitud” (Aristóteles, 2013, p. 1449b), y destaca los profundos dilemas éticos a los que se enfrentan los personajes. El héroe trágico, consciente de que su tiempo es limitado, toma decisiones que, aunque inmediatas, lo conducen inexorablemente hacia un desenlace fatal.

Así, Watanabe utiliza la figura de Antígona para establecer un diálogo entre el mito clásico y la realidad peruana contemporánea, especialmente la lucha de la mujer peruana contra la opresión. Este enfoque no es una simple actualización estética, sino una intervención crítica en la estructura misma del mito. El “exceso de sentido”, como lo define Monges Nicolau (1995) en el prólogo a la obra de Ricoeur, no se presenta aquí como una sobrecarga simbólica del propio significado del “sentido”, sino como una herramienta estructural indispensable que amplía el significado. Es importante entender correctamente este concepto: no se trata de ampliarlo, sino de amplificarlo. Este excedente que surge en la versión de Watanabe nos permite comprender que los símbolos trágicos (tradicionales) desbordan sus significados originales para abrirse a nuevas lecturas que ponen en diálogo los conflictos sociales y políticos que ha vivido el Perú a lo largo de su historia. Watanabe no solo preserva la estructura fundamental de la tragedia, sino que le añade nuevas capas de significado que resuenan profundamente con las luchas actuales en Perú, especialmente en lo que respecta a la violencia y la resistencia femenina. Su Antígona encarna la resistencia, pero no se limita a un conflicto personal o familiar, sino que es el reflejo de una lucha colectiva. A través de esta reinterpretación, las mujeres peruanas encuentran en Antígona un símbolo de su resistencia ante la violencia y la injusticia.

Una de las claves en el trabajo de Watanabe es cómo la tragedia griega, que en su origen ya contiene múltiples niveles de significado, se transforma para hablar directamente de lo contemporáneo. La tragedia no es solo un vehículo estético; es un campo de batalla donde las tensiones sociales encuentran resonancia. El mito clásico, en manos de Watanabe, actúa como un espejo que refleja y amplifica las realidades políticas y sociales del Perú. Este proceso no convierte la obra en un simple paralelismo, sino en una reescritura que enriquece y transforma el sentido original, creando un vínculo vivo entre lo mítico y lo actual. Al hacer esto, Watanabe nos invita a reconsiderar la tragedia no solo como un artefacto cultural, sino como una herramienta para el análisis de la condición humana en su contexto específico. Al leer la tragedia griega a través del prisma de la mujer peruana, permite que la audiencia se enfrente a las tensiones contemporáneas con una perspectiva que va más allá del mero entretenimiento: es un llamado a la acción, una exigencia de reflexión sobre el poder, la violencia y la resistencia.

Así, el “exceso de sentido” en la obra de Watanabe no solo enriquece el texto, sino que lo convierte en un dispositivo crítico que conecta lo antiguo y lo contemporáneo, lo local y lo universal, lo simbólico y lo real. En este entramado, surge el concepto del dictador como una figura clave que atraviesa la historia peruana y se superpone a la figura de Creonte, quien en la obra original simboliza la imposición del poder autoritario sobre la libertad individual. Watanabe

utiliza esta figura arquetípica para confrontar a las audiencias con la pervivencia del autoritarismo en las sociedades contemporáneas y para exponer la lucha constante contra la opresión y la injusticia.

## Narraciones dramático-poéticas

Mediante el lenguaje poético, la tragedia configura un marco narrativo que articula dos dimensiones: la acción visible en la escena y una acción oculta y latente que solo se revela a través de la interpretación simbólica. Lo trágico surge de esta tensión entre lo manifiesto y lo implícito, entre la literalidad de la escena y la profundidad del conflicto ético y moral al que los personajes se enfrentan. Así, la tragedia no solo se manifiesta en la acción física, sino también en el trasfondo ético que define la lucha interna de los personajes.

La tragedia griega, en su esencia, configuró el destino del ser humano como una constante lucha ante decisiones fatales, en un contexto que inevitablemente lo supera. Sin embargo, la recepción contemporánea de lo trágico ha transformado esta noción, haciendo que lo trágico aparezca disperso, convertido en una serie de imágenes crudas y catastróficas que, al saturar la representación, diluyen su impacto. George Steiner, en su obra *La muerte de la tragedia* (1971), sostiene que la tragedia moderna ha perdido la profundidad existencial que definía a la tragedia clásica, incapaz de reproducir su grandeza y capacidad para abordar cuestiones fundamentales de la condición humana. No obstante, en su adaptación de Antígona, José Watanabe replantea este diagnóstico al mantener el conflicto trágico sin ofrecer una resolución catártica, alejándose de la conciliación. La hybris en la obra de Watanabe no es simplemente un exceso de orgullo; se presenta como una transgresión frente a las normas divinas y humanas, lo que preserva el núcleo trágico en un contexto contemporáneo.

Un elemento central de esta adaptación es la revelación final de que la narradora es, en realidad, Ismene, quien ha robado la máscara de Polinices, un símbolo que refuerza la estructura trágica del texto. Watanabe no se aparta de la esencia material de la obra de Sófocles. Ismene carga con la culpa de no haber actuado a tiempo, vencida por el miedo, a pesar de la muerte de Antígona y el destino trágico de la estirpe de Edipo. Mientras tanto, Creonte, aunque formalmente sigue en el poder, queda en una especie de limbo. Ismene lo describe al final como “un cadáver que respira, un rey atormentado que envejece rápidamente”, lo que refuerza su caída trágica y lo sitúa como una figura de poder vacía y sin autoridad moral. La interacción entre Antígona y Creonte en la obra de Watanabe ilustra una compleja dinámica de poder, resistencia y justicia. En la escena clave entre ambos personajes, Creonte insiste en su poder, pero lo hace de un modo que deshumaniza a Antígona. Como señala Judith Butler en *Antigone's Claim: Kinship Between Life and Death* (2000), el conflicto entre ambos personajes permite cuestionar no solo la autoridad del Estado, sino también la naturaleza del parentesco y las leyes no escritas que rigen la vida y la muerte. El siguiente diálogo entre Creonte y Antígona es revelador de esta confrontación:

## CREONTE

Naciste  
del vientre de mi hermana y lazo de amor te une a Hemón, mi hijo.  
Eres, pues, más pariente mío que muchos.

Doble dolor y doble cólera arden en mi alma.  
Es justo, entonces, que doble rigor tenga contigo.

Mi hijo Hemón deambula incrédulo por pasajes y habitaciones,  
ya sabiéndose novio de una segura condenada.  
Porque condenada estás desde que los bandos pregonaron la orden y el castigo.

Y sin embargo ríes, y esta insolencia es mayor que la del enterramiento  
porque allí burlaste a simples y oscuros guardias  
y aquí tu sorna y jactancia  
son ante tu rey.

Siempre es más fácil ordenar la muerte  
de aquel que comete un delito y luego lo toma a honra. Tu risa  
hará que condenar también sea un placer.  
¿Pero quién más ríe contigo?  
¿Qué cómplices se ocultan en sus casas a gozar tu osadía?  
¿Ismene, tu hermana, también te asistió y es la otra cabeza  
de la víbora bicéfala? (Watanabe 2000, p 36)

En este pasaje, Creonte reafirma su autoridad a través del castigo, insistiendo en su poder absoluto como rey. Sin embargo, su tono revela una cólera personal, una mezcla de dolor y frustración. Esta vulnerabilidad se proyecta en la figura de Antígona, quien, a diferencia de Creonte, se sitúa en una posición moral superior al apelar a las leyes divinas. Su respuesta desafía no solo el poder de Creonte, sino también la propia noción de justicia que él encarna:

## ANTÍGONA

La víbora tiene una sola cabeza, Creonte.  
Mi hermana Ismene es inocente. Sus pensamientos más atrevidos  
no van más allá de su tímido frontal.

Dices que he violado tu ley.  
¿Pretendes tú, mortal, prevalecer

por encima de las leyes no escritas pero inquebrantables de los dioses?

Solo ellos tienen mandato sobre los cuerpos de los muertos.  
Recuérdalo: solo ellos.

Sé bien que Polinices venía a devastar nuestra patria y que Etéocles la defendía, pero ahora, muertos, el Hades les otorga igualdad de derechos.

Como ves,  
he preferido cumplir con los dioses y no con tu arrogante capricho.

Sucumbir por tal motivo es ganancia, y no me duele.  
Doleríame, sí, que el hijo de mí misma madre  
quedara insepulto. Tú sigue llamándolo enemigo  
hasta el fin de tus días,  
pero yo he nacido para amar, no para compartir odios.

Ha de parecerte que hay sonido de locura en mis palabras,  
pero no, la locura está en tus oídos.

¿Sabes que hay muchos tebanos que alzarían estas mismas palabras,  
que las dirían a voces por calles y plazas  
si el miedo no les cerrara la boca?

Los dioses quieran, Creonte,  
que no te dure el privilegio de ordenar impunemente lo que te place,  
y quieran también acabar pronto con tu gozo de escuchar  
solo el multitudinario  
e indigno  
silencio. (Watanabe 2000, pp. 37-38)

Antígona se enfrenta a Creonte y le recuerda que su ley, siendo terrenal, no puede prevalecer sobre las leyes divinas, inmutables e inquebrantables. Esta oposición refuerza el carácter trágico del conflicto, ya que Antígona se erige como defensora de un orden superior, por el que está dispuesta a sacrificar su vida. Para Antígona, su muerte no es un castigo, sino una “ganancia” en la medida en que cumple con el deber moral de honrar a su hermano. Este conflicto entre las leyes humanas y divinas, tal y como lo presenta Watanabe, es el núcleo de la tragedia. Antígona no solo desafía la autoridad de Creonte, sino que también pone de manifiesto su fragilidad, ya que el rey no tiene control sobre el mundo espiritual ni sobre el juicio que los dioses puedan emitir sobre sus actos.

Como señala Butler, esta confrontación encierra una crítica al poder estatal que busca monopolizar la justicia y los derechos sobre la vida y la muerte, ignorando las relaciones humanas y los deberes sagrados que escapan a su control. En la obra de Watanabe, Creonte, al intentar ejercer su autoridad sobre lo que corresponde a los dioses, cae en un vacío de poder, mientras que Antígona, aunque condenada a muerte, emerge como la figura que ha logrado preservar su integridad moral.

Este pasaje ilustra de manera precisa cómo Watanabe retoma y reinterpreta los temas centrales de la tragedia griega, pero los adapta a un contexto contemporáneo en el que el poder ya no se entiende de manera unívoca. Creonte no es solo un dictador, sino una figura que está atrapada en sus propias contradicciones y es incapaz de controlar los efectos de su propia ley. Por tanto, la obra se

cierra sin una resolución catártica y mantiene el conflicto en un nivel simbólico, donde el poder, la justicia y la familia continúan en tensión.

Al declarar que su parentesco con Antígona intensifica el dolor de la condena, Creonte intenta colocarse en una posición de superioridad moral y legitimar su tiranía mediante una justicia distorsionada. Su apelación a los lazos de sangre, lejos de generar empatía, los utiliza para justificar la represión. En lugar de reconocer el sufrimiento de Antígona como ser humano, Creonte la reduce a una figura simbólica de desafío que debe ser eliminada. Esta dinámica es representativa de cómo el poder autoritario transforma la intimidad en hostilidad, de modo que los lazos familiares ya no son una fuente de compasión, sino obstáculos que deben superarse en nombre del orden.

El doble dolor que menciona Creonte refleja no solo su propio sufrimiento, sino también la tensión inherente al ejercicio del poder: el conflicto entre el deber hacia la autoridad y el amor hacia los seres queridos. En este sentido, el dilema de Creonte se convierte en un reflejo de la tragedia humana, donde las decisiones tomadas en nombre de la justicia pueden acabar con aquello que más se ama. Watanabe profundiza en esta dimensión trágica y despoja a Creonte de cualquier grandeza moral, situándolo en un “limbo” donde la tiranía no solo oprime a otros, sino que también lo consume a él mismo.

Ismene, al revelarse como narradora, no solo es testigo del colapso de Creonte, sino también una participante indirecta, cuyo silencio y miedo la convirtieron en parte del destino trágico. Su revelación final muestra cómo la tragedia afecta no solo a los protagonistas activos, sino también a los pasivos que la perpetúan. Según Peter Szondi, el protagonista trágico “se mueve dentro de un marco de imposibilidad”, una situación que refleja la de Creonte, quien se ve atrapado entre las leyes humanas que debe imponer y el destino implacable que lo devora desde dentro (Szondi, 2002, p. 10). Esta imposibilidad de escapar del destino es lo que define la profundidad del conflicto trágico en la obra de Watanabe.

El control sobre los cuerpos, un tema que Butler también explora en *Antigone's Claim* (2000), se convierte en un punto central en esta versión. Butler analiza cómo el conflicto de Antígona gira en torno a la disputa sobre quién tiene el derecho de definir la vida y la muerte, y de controlar el destino de los cuerpos incluso después de la muerte. En la obra de Watanabe, este conflicto se moderniza y se transforma en una reflexión sobre el poder del Estado para determinar el destino físico y simbólico de los cuerpos. Antígona no solo lucha por el entierro de su hermano, sino que también cuestiona la autoridad del Estado sobre los cuerpos vivos y muertos. Este tema se aborda de manera poética y filosófica en el siguiente monólogo de Antígona:

## ANTÍGONA

La oscuridad le da a mi cuerpo una existencia extraña.  
Soy solo cuando me palpo o toco la dura piedra de la caverna.  
Cuando hablo no sé si hablo, acaso sólo sean palabras que circulan  
sin sonido dentro de mi cabeza.

Esto  
y la muerte  
debo pagar en este tiempo de perversas confusiones.  
La piedad, que antiguamente era virtud,  
hoy me condena y alarga las desgracias de mi familia.

[...]

Otro será mi novio ahora, vendrá desde la oscuridad,  
y comeré mi manjar, este aire,  
y me tenderé sobre esta piedra que ese último día me parecerá  
de plumas. (Watanabe 2000, pp. 41-42)

En este pasaje, la oscuridad y la muerte toman un carácter físico y tangible para Antígona, destacando su lucha por mantener una existencia digna, incluso cuando es reducida a la nada por el poder del Estado. La piedad, que solía ser una virtud, se convierte ahora en su condena, lo que refleja el cambio en los valores sociales y políticos bajo el régimen tiránico de Creonte. Watanabe aquí da una dimensión contemporánea al conflicto trágico: la lucha de Antígona no solo es por el cuerpo de Polinices, sino también por su propia corporeidad y dignidad, que el Estado intenta anular.

En última instancia, Watanabe actualiza el conflicto trágico y le da una dimensión política, en la que el cuerpo, el territorio y la memoria se convierten en espacios de resistencia. La tragedia de Antígona trasciende la mera cuestión de la obediencia o desobediencia a las leyes, pues es una lucha por preservar la humanidad frente a las fuerzas que intentan reducirla a mero instrumento del poder. La negativa de Creonte a reconocer la humanidad de Antígona nos recuerda cómo los líderes autocráticos, al aferrarse a sus narrativas, anteponen la ley y el orden a la ética y la empatía. Esta ceguera moral, arraigada en su carácter, conecta con la idea de *moira* (destino), subrayando la interacción inevitable entre destino y libre albedrío. Aunque Antígona busca honrar a su hermano y cumplir con los dictados divinos, se enfrenta a un destino sellado no solo por la voluntad de Creonte, sino también por el sistema que representa y las leyes que impone. En este punto, la tragedia se intensifica: el conflicto de Antígona no solo es contra un tirano, sino contra un orden que ha corrompido los principios de justicia y humanidad.

Este conflicto simbólico se transforma en una alegoría más amplia sobre la lucha entre el individuo y el Estado. La valentía de Antígona destaca la vulnerabilidad de la moral frente a la opresión política. En este sentido, la tragedia no es simplemente el relato de una pérdida personal, sino una crítica al poder autoritario que suprime las voces de resistencia y deshumaniza a quienes se oponen al statu quo. La obra de Sófocles, y en particular la versión de José Watanabe invita a reflexionar sobre los costos de la tiranía y la necesidad de reconocer la humanidad en quienes desafían el poder. Esto resalta la importancia de la empatía y la justicia en un mundo donde prevalece el cumplimiento estricto de la ley sobre el bienestar de los individuos.

El diálogo final entre Antígona y Creonte, en el que se entrecruzan la moralidad, el deber y el destino, se convierte en un microcosmos de la lucha humana por la dignidad y la verdad. El desprecio de Creonte hacia los valores que Antígona defiende no solo la condena a muerte, sino que también revela la fragilidad inherente a su propio poder, que está enredado en una trama de miedo y represión. En última instancia, la tragedia de Antígona se convierte en una profunda reflexión sobre la resistencia del espíritu humano ante la tiranía y sobre la necesidad de reconocer la conexión y el valor inherentes a toda persona, incluso en tiempos de conflicto, donde los principios éticos y las relaciones humanas se ven sometidos a la presión de las exigencias del poder político.

En la versión de *Antígona* de Watanabe, esta expansión semántica, en términos de Ricoeur (1976), se refiere a la capacidad del lenguaje poético para trascender sus límites originales y adquirir nuevas lecturas. Mientras que en Sófocles la tragedia gira en torno al choque explícito entre la ley humana y la ley divina, Watanabe amplía estos temas mediante un uso del lenguaje que no solo respeta la versión clásica, sino que también añade profundidad y complejidad al conflicto. Según Marcos Matos (2000), “Watanabe modifica un poco la estructura del espectáculo, precisamente para hacerlo unipersonal”, y adopta un estilo directo con el que sabe “penetrar en las preocupaciones más hondas de la especie humana”. Esto le permite abrir nuevas vías de interpretación que van más allá del enfrentamiento literal entre los personajes. El lenguaje de Watanabe no se limita a su función descriptiva, sino que invita al espectador o lector a participar activamente en el proceso de interpretación y a generar significados adicionales a medida que se exploran las capas emocionales y simbólicas del texto.

Watanabe introduce una dimensión poética que amplifica y enriquece la tragedia original, lo que Ricoeur denomina “exceso de sentido”. Este desbordamiento permite que las palabras se abran a múltiples interpretaciones, especialmente en lo que respecta al conflicto entre las leyes humanas y divinas, el destino y la justicia. Así, el conflicto de Antígona, reinterpretado por Watanabe, adquiere resonancias que no están presentes en la versión de Sófocles: una reflexión no solo sobre el deber familiar y la autoridad política, sino también sobre la capacidad humana de resistir ante lo inexorable. El siguiente texto de Tiresias en la versión de Watanabe ilustra esta dimensión simbólica y profética del conflicto entre los dictados divinos y la obstinación humana:

## TIRESIAS

Otra vez he venido hasta ti, Creonte, para pedirte que hagas humilde silencio  
y escuches cómo vienen  
las Furias del Hades  
y de los dioses. Se acercan  
veloces y vengadoras, y tú eres la presa ineludible.

Tú, porque crees que tu crecido poder alcanza para gobernar otros mundos.  
Tienes retenido a Polinices en el mundo de abajo, perteneciendo,  
como todos los muertos, al mundo de arriba.  
Y en un juego contrario,



tienes en una cueva, que es tumba de muerto,  
a Antígona, que aunque desfalleciente, aún es viva.

Anoche me llegaron imágenes de tu desastre. Quise alejarlas  
bañando mi frente con agua fresca, pero volvían  
una y otra vez. Vi

la terrible cobranza de los dioses: entre todos se llevaban  
un ser surgido de tu propio ser, el más querido.  
Y aun ahora que hablo contigo  
me viene un largo olor de sangre, un olor adelantado, tal vez de mañana.

Evita, Creonte, el vuelo de las Furias, haz que desistan  
de su desquite  
y regresen a sus mundos. Deja tu ceguera  
que es peor que la mía, porque no es de ojos de carne sino de soberbia  
y escúchame:

ya sabes que el consejo es mayor cuando aparta el peor de los males,  
y este que te dejo es de los mayores: entierra al muerto  
y libera a su fiel hermana, y prontamente  
porque cada hora la sangre que viene hacia ti huele más  
próxima. (Watanabe 2000, pp. 55-56)

En este texto, Tiresias actúa como mediador entre los dioses y los humanos, advirtiéndole a Creonte de su inminente caída si no acata las leyes divinas. Su advertencia profética refuerza la estructura trágica de la obra, en la que el destino inescapable se cierne cada vez más sobre el protagonista. La ceguera metafórica de Creonte, como señala Tiresias, es un elemento clave que revela su soberbia y su rechazo a aceptar las advertencias de los dioses. Esta ceguera no es física, sino moral, lo que la hace aún más destructiva, ya que no se trata de una incapacidad de los sentidos, sino del juicio. El lenguaje poético y profético de Tiresias en esta escena refleja que el conflicto de la obra no solo es político, sino también existencial y religioso. El destino de Creonte se define por su incapacidad para reconocer los límites de su poder. Watanabe, al desarrollar esta escena con gran intensidad simbólica, amplía la tragedia de Sófocles hacia una reflexión sobre la soberbia, la justicia y el lugar del ser humano en el orden divino.

Este enfoque teórico, basado en la idea del "exceso de sentido" de Ricoeur, permite revalorizar la versión de Watanabe como una forma de ampliar los horizontes interpretativos de la tragedia griega en el presente. Al vincular la dimensión poética y simbólica con la estructura dramática, Watanabe ofrece una versión de *Antígona* que no solo dialoga con la tradición clásica, sino que también la reinterpreta y amplía. En esta versión, la tragedia no es únicamente un conflicto entre personajes, sino una exploración profunda de la condición humana, donde el "exceso de sentido" abre nuevas posibilidades de lectura y reinterpretación del texto. El trabajo de Watanabe parece responder, en cierto

modo, a otros procedimientos literarios y se puede inferir que el autor deseaba preservar su estilo particular (recordemos que Watanabe fue principalmente un poeta, no un dramaturgo). El cuidado puesto en el lenguaje y la forma lo demuestran claramente. Cabe destacar aquí que la influencia de la poética impregna toda su obra, superando incluso las expectativas del propio autor. En un sentido diferente al de Sófocles, se podría afirmar que Watanabe está dominado por la impronta de la poesía, mientras que Sófocles lo está por el drama.

No obstante, lo poético y lo dramático no se presentan aquí como una dicotomía. El texto de Watanabe no pierde fuerza dramática por tratar cada escena como si fuera un poema. De hecho, el tratamiento poético del texto está impregnado de tensión dramática y mantiene intacta su esencia trágica. El hecho de que cada escena se aborde desde una perspectiva poética no solo no diluye el drama, sino que lo potencia, revelando una simbiosis única entre ambos géneros. Precisamente este enfoque es el que Watanabe asumió cuando el Grupo Yuyachkani de Perú le pidió que escribiera una versión de *Antígona*. Tras explorar diversas formas de abordar el texto, Watanabe comprendió que la mejor manera de hacerlo era desde su propia experiencia como poeta. Esto implicaba que la poesía no sería un añadido decorativo, sino el elemento central de la obra. Así, su versión no abandonaba el hecho teatral, sino que lo reconfiguraba, permitiendo que lo poético definiera su esencia.

Aunque el objetivo de este análisis no se centra exclusivamente en la cuestión textual, esta distinción es importante para comprender cómo Watanabe rinde homenaje tanto a la textualidad como a la dimensión dramática de su obra. Desde este enfoque, los tropos y figuras literarias que emplea describen con claridad y profundidad cada parte del texto. El recurso a enumeraciones, degradaciones y metáforas convierte el texto en un proceso de decantación, donde cada imagen fluye con naturalidad hacia la siguiente. Esta secuencia no solo le otorga al texto un poder poético inusitado, sino que también lo dota de una musicalidad interna que enriquece la experiencia del lector, generando una obra en la que lo poético y lo trágico coexisten en perfecta armonía. La decantación de las imágenes en el texto de Watanabe es un recurso poético que no solo embellece el lenguaje, sino que también intensifica la carga dramática, sumergiendo al lector o espectador en un flujo continuo de sensaciones y percepciones. Este proceso de degradación o secuencialidad de las imágenes puede observarse en uno de los textos de la Narradora (Ismene), donde Watanabe emplea una sucesión de imágenes para describir, de manera progresiva, la condena de *Antígona*. Veamos un ejemplo:

Vas mirando sin ansia / rostros en las ventanas, árboles, veredas, un brillo de sol / en una aldaba, / y mil cosas que para ti son últimas. / No te llevan a cadalso, a final que viene rauda como viaje / de flecha o vuelo de hacha, no: / Creonte te ha señalado muerte para la memoria de todos... (Watanabe 2000, p. 39)

Watanabe utiliza imágenes cada vez más sutiles para expresar el destino de *Antígona*. El “brillo de sol en una aldaba” es una imagen sencilla y cotidiana, pero profundamente significativa en su fugacidad, simbolizando lo efímero de la vida y el inminente fin de la protagonista. A partir de este detalle, la narración va deslizándose hacia imágenes más abstractas y sombrías, como “muerte más

larga y perversa", para finalmente desembocar en la "secreta e inmensa tumba" que la montaña representará para Antígona.

Este proceso de decantación —pasar de lo concreto a lo abstracto, de lo cotidiano a lo ominoso— es un reflejo del proceso interior que atraviesa la protagonista. El uso de metáforas como "viaje de flecha" o "vuelo de hacha" pone de relieve la inminencia de la muerte, pero lo hace a través de un ritmo pausado que contrasta con la idea de un fin rápido, subrayando la crueldad de la condena que enfrenta Antígona: una muerte lenta y agónica, aislada del mundo. A continuación, Watanabe continúa esta degradación visual y emocional:

Entre el roquerío de la montaña / hay profundas y caprichosas cuevas. En una de ellas serás lanzada / y vastamente tapiada. / Cárcel te será / mientras te duren las interminables horas de hambre y sed y oscuridad / y luego secreta e inmensa tumba, porque no sólo te albergará / la cueva sino toda la montaña. (Watanabe 2000, p. 40)

Aquí, Watanabe utiliza una acumulación de imágenes de espacios inmensos —"profundas y caprichosas cuevas", "toda la montaña"— para enfatizar la magnitud del castigo. La cueva, como símbolo de confinamiento, se transforma en tumba, y finalmente en una entidad aún mayor que la rodea, la montaña. Este proceso de transformación refuerza la idea de que la muerte de Antígona no es solo física, sino simbólica, una desaparición total en el olvido y en la naturaleza misma. La imagen del espacio cerrado que se expande hasta abarcar la totalidad de la montaña crea una resonancia poética y trágica, donde lo pequeño y lo inmenso coexisten, amplificando el drama.

En este sentido, la decantación de las imágenes en Watanabe no es solo un recurso poético, sino que también funciona como un mecanismo dramático: la acumulación de detalles conduce al espectador a un estado de contemplación sobre el destino de Antígona, permitiendo que las emociones se desplieguen gradualmente hasta alcanzar una intensidad casi insoportable. Watanabe traduce el conflicto trágico en términos visuales y sensoriales, donde cada imagen se encadena y sostiene a la siguiente, creando una continuidad que refuerza el peso dramático de la obra. Este proceso de decantación de imágenes permite expresar el contenido dramático a través de metáforas y descripciones que avanzan progresivamente desde lo concreto hacia lo abstracto y simbólico, intensificando así la carga emocional y existencial de la obra.

Este proceso de decantación de imágenes en Watanabe, además de intensificar la carga emocional y existencial de la obra, prepara el terreno para una exploración más profunda de los tropos y figuras del dictador que emergen a partir del uso del lenguaje en su versión de *Antígona*. Es precisamente esta exaltación de lo textual y las dinámicas del lenguaje lo que nos lleva al análisis central de este estudio: cómo el lenguaje no solo construye el mundo dramático, sino que también configura el ejercicio del poder en la obra. En la versión de *Antígona* de Watanabe, el lenguaje construye y al mismo tiempo constituye el enunciado a partir de determinadas pautas discursivas, modelos, esquemas y metáforas. Esto significa que la palabra, junto con el enunciado, da forma a campos semánticos que responden a las necesidades del discurso autoritario. Watanabe utiliza el lenguaje para develar cómo operan las expresiones del dictador a través del dis-

curso. Las metáforas y tropos empleados no solo representan el poder, sino que también revelan las dinámicas de control sobre los cuerpos y las subjetividades de los personajes, mostrando cómo el lenguaje es una herramienta clave para desenmascarar la manipulación y la autoridad en juego.

Es esencial subrayar que los tropos del dictador en la obra no son simplemente figuras retóricas, sino manifestaciones ideológicas que muestran las formas en que se ejerce el poder y el control sobre el lenguaje y, por extensión, sobre los cuerpos y seres representados. Watanabe nos invita a observar cómo las representaciones culturales del dictador no solo están mediadas por el lenguaje, sino que el texto mismo se convierte en una herramienta que define y precisa cómo se articulan los discursos hegemónicos. Así, el lenguaje es más que un vehículo de expresión; es una estructura funcional que articula el enunciado y revela las dinámicas de poder en la obra. Este enfoque textual de Watanabe señala que, para que el discurso autoritario sea efectivo, debe volverse expresivo y estructurado a través de esquemas simbólicos que logran imponer una narrativa de control. El uso del lenguaje para consolidar el poder no solo define el dictado de Creonte sobre Antígona, sino que también sugiere un dominio más amplio: el control sobre las “cosas” y los “cuerpos” dentro del sistema discursivo. Este proceso de decantación de imágenes en Watanabe, además de intensificar la carga emocional y existencial de la obra, prepara el terreno para una exploración más profunda de los tropos y figuras del dictador que emergen a partir del uso del lenguaje en su versión de *Antígona*. Es precisamente esta exaltación de lo textual y las dinámicas del lenguaje lo que nos lleva al análisis central de este estudio: cómo el lenguaje no solo construye el mundo dramático, sino que también configura el ejercicio del poder en la obra.

En la versión de *Antígona* de Watanabe, el lenguaje construye y al mismo tiempo constituye el enunciado a partir de determinadas pautas discursivas, modelos, esquemas y metáforas. Esto significa que la palabra, junto con el enunciado, da forma a campos semánticos que responden a las necesidades del discurso autoritario. Watanabe utiliza el lenguaje para develar cómo operan las expresiones del dictador a través del discurso. Las metáforas y tropos empleados no solo representan el poder, sino que también revelan las dinámicas de control sobre los cuerpos y las subjetividades de los personajes, mostrando cómo el lenguaje es una herramienta clave para desenmascarar la manipulación y la autoridad en juego. Es esencial subrayar que los tropos del dictador en la obra no son simplemente figuras retóricas, sino manifestaciones ideológicas que muestran las formas en que se ejerce el poder y el control sobre el lenguaje y, por extensión, sobre los cuerpos y seres representados. Watanabe nos invita a observar cómo las representaciones culturales del dictador no solo están mediadas por el lenguaje, sino que el texto mismo se convierte en una herramienta que define y precisa cómo se articulan los discursos hegemónicos. Así, el lenguaje es más que un vehículo de expresión; es una estructura funcional que articula el enunciado y revela las dinámicas de poder en la obra. Este enfoque textual de Watanabe señala que, para que el discurso autoritario sea efectivo, debe volverse expresivo y estructurado a través de esquemas simbólicos que logran imponer una narrativa de control. El uso del lenguaje para consolidar el poder no solo define el

dictado de Creonte sobre Antígona, sino que también sugiere un dominio más amplio: el control sobre las "cosas" y los "cuerpos" dentro del sistema discursivo. En el texto de Tiresias, la imagen de los animales cobra un protagonismo singular. Cuando describe las grandes aves llenas de cólera que expulsan a los pájaros más pequeños de su árbol, Watanabe construye una alegoría del conflicto entre Creonte y los ciudadanos de Tebas, y más específicamente, de su confrontación con Antígona. Estas aves representan las fuerzas del poder que dominan el espacio, y la violencia que Creonte desata no solo contra Antígona, sino también contra los dioses y la justicia divina:

### TIRESIAS

[...]

Los mil pájaros de mi árbol, pájaros de algarabía,  
fueron expulsados por grandes aves llenas de cólera  
que hicieron del árbol campo de batalla  
donde esgrimían garras para sangrarse cruelmente. (Watanabe 2000, p. 50)

La metáfora de las aves en guerra, con sus garras crueles, sugiere no solo la ferocidad del poder autoritario de Creonte, sino también la naturaleza destructiva del dictador. Watanabe introduce esta imagen para enfatizar la ceguera del dictador, incapaz de percibir que su control autoritario ha alterado el orden natural. Los animales, tradicionalmente símbolos de lo instintivo y lo natural, aquí se transforman en agentes de violencia y destrucción, reflejando cómo el poder dictatorial pervierte incluso los sistemas naturales. Este uso de los animales en Watanabe no es simplemente decorativo, sino que también refuerza la crítica a los regímenes autoritarios contemporáneos. El dictador no solo encarna la represión humana, sino también una "bestia depredadora" que amenaza la libertad y la dignidad de la población, como se puede interpretar en las imágenes descritas por Tiresias, donde el caos se desata en Tebas debido al desafío de Creonte a los dioses. De manera similar, en la intervención de la Narradora, el lenguaje poético evoca figuras animales en relación con el poder tiránico de Creonte. En su descripción del conflicto pasado, las águilas armadas que sitian la ciudad no solo representan a los enemigos exteriores, sino que también simbolizan la naturaleza agresiva del régimen de Creonte, que "se posa sobre los tejados cual águilas armadas", trayendo consigo el peso de la guerra y la opresión.

### NARRADORA

[...]

Vinieron  
y se posaron sobre nuestros tejados cual águilas armadas  
y pusieron en nuestras siete puertas  
siete renombrados capitanes  
y nunca acallaron sus siniestros gritos de guerra.  
[...] (Watanabe 2000, p. 15)

Aquí, las águilas no son simplemente animales asociados con la guerra, sino también símbolos de la violencia que Creonte ha permitido que domine Tebas. Los “siniestros gritos de guerra” que emiten las águilas subrayan la magnitud de la violencia que el dictador ha desatado, no solo sobre el campo de batalla, sino sobre su propio pueblo.

Este uso de los animales como herramientas simbólicas para representar el abuso de poder del dictador no es exclusivo de la obra de Watanabe. En diversas adaptaciones latinoamericanas de *Antígona*, los dictadores son representados de manera similar, como bestias que depredan sobre los cuerpos de los ciudadanos. Los animales en estas reinterpretaciones, al igual que en Watanabe, actúan como metáforas que revelan la lucha entre la opresión y la justicia, entre el poder autoritario y la resistencia individual. Con esto, queda claro que los animales en la *Antígona* de Watanabe no solo funcionan como símbolos poéticos o narrativos, sino como una herramienta para explorar los mecanismos del poder autoritario. A medida que avancemos en el análisis, veremos cómo esta relación entre animales, dictador y lenguaje se despliega en otras partes de la obra, proporcionando claves adicionales para entender la figura del dictador y sus tropos. La figura de los animales en *Antígona*, tanto en la obra de José Watanabe como en sus adaptaciones latinoamericanas, ofrece una metáfora rica y significativa para analizar cuestiones de poder, justicia y resistencia en diferentes contextos culturales. Los animales, como símbolos de valentía y resistencia moral, enriquecen la dramaturgia y permiten una reflexión crítica sobre la naturaleza del poder y la lucha por la libertad en contextos tanto antiguos como contemporáneos. En *Antígona* y en las adaptaciones contemporáneas, como la versión de Watanabe, la figura de Creonte se presenta como un gobernante con poder absoluto y autoritario, características comúnmente asociadas a la figura de un dictador. Esta representación de Creonte como dictador funciona como un vehículo eficaz para explorar temas de opresión, abuso de poder y resistencia.

En primer lugar, al presentar a Creonte como un dictador, se enfatiza su control absoluto sobre la sociedad. Su autoridad se ejerce de manera despiadada, imponiendo su voluntad por encima de la ley y la moral. Su decreto que prohíbe el entierro de Polinices y su orden de ejecutar a cualquiera que desobedezca sus mandatos son ejemplos claros de su tiranía. Esta figura política con poder ilimitado refleja la realidad de los regímenes dictatoriales, en los que el líder ostenta un control casi total sobre la vida de los ciudadanos, determinando tanto su destino físico como moral.

Además, la figura de Creonte como dictador está estrechamente vinculada con la metáfora animal discutida anteriormente. Los animales, utilizados para simbolizar la opresión y el abuso de poder, reflejan la naturaleza depredadora y despiadada de Creonte como gobernante. Su dominio sobre la sociedad se asemeja al control que los depredadores ejercen sobre sus presas, recurriendo a la fuerza y la intimidación para consolidar su poder. Esta representación enfatiza la lucha por la justicia y la libertad en los personajes principales, especialmente en Antígona, quien, frente a la opresión de Creonte, desafía valientemente sus órdenes injustas y se niega a comprometer sus principios morales. Su resistencia encarna una batalla por la justicia en un contexto de represión y tiranía.

Al presentar a Creonte como un dictador en *Antígona* y sus adaptaciones, se refuerza la imagen de un gobernante totalitario cuyo poder absoluto y naturaleza opresiva son confrontados por personajes que buscan justicia. El análisis de esta sección ha explorado la interrelación entre las metáforas fáunicas y los tropos del dictador en diversas reinterpretaciones de *Antígona*, destacando cómo estas versiones abordan las dinámicas de poder, autoridad y resistencia a través de la representación de los animales y la figura del tirano.

A continuación, se presentará una tabla que sistematiza los tropos del dictador, permitiendo visualizar cómo se manifiestan en distintas adaptaciones de *Antígona* y cómo estas versiones abordan las dinámicas de poder y control en diversos contextos culturales.

## Taxonomía de los tropos del dictador

En la adaptación de *Antígona* por José Watanabe, se despliegan tropos que construyen la figura del dictador en un contexto simbólico, explorando su relación con el poder y la resistencia. Uno de los más destacados es el del dictador como restaurador de la paz, abordado en el discurso de Ismene. A lo largo de la obra, se evidencian mecanismos de control, manipulación y narrativas que legitiman el dominio autoritario y su imposición del orden. En esta sección, presentamos una taxonomía mínima de estos tropos mediante tablas que analizan momentos clave, ilustrando cómo se manifiestan en el discurso de los personajes seleccionados:

| Tropo                                  | Momento o comentario                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                        | Explicación                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                          |
|----------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| El dictador como restaurador de la paz | La narradora, Ismene, comienza con una reflexión sobre el fin de la guerra y el inicio de la paz, destacando que las armas enemigas y las huellas de la batalla han quedado atrás. Se enfatiza que la victoria sobre el enemigo fue total y definitiva, gracias a la intervención divina de Zeus, quien castigó el exceso de orgullo del enemigo. La narración concluye con un llamado a agradecer por la vida y la paz restaurada, sugiriendo que la memoria del conflicto debe ser olvidada para avanzar. | Ismene narra el final de un conflicto bajo un nuevo orden que implica la restauración de la paz, un tropo clásico en el que el dictador se presenta como el responsable de traer la paz y el orden tras el caos. Se legitima su poder a través de una fuerza divina (Zeus) y se destaca la necesidad de borrar el pasado violento, controlando la narrativa del presente. La imagen del enemigo vencido, reducido a un puñado de armas inútiles, refuerza la idea de que el poder del dictador es indiscutible y debe ser celebrado. |

| Tropo                                                   | Momento o comentario                                                                                                                                                                                  | Explicación                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                   |
|---------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>El dictador como garante del orden y la justicia</b> | Creonte decreta: “El cuerpo de Polinices quedará insepulto... jamás los malvados recibirán más honra que los justos.” Además, insta a olvidar los combates pasados y celebrar la paz bajo su reinado. | Creonte impone su poder a través de un acto simbólico: la humillación de Polinices incluso después de su muerte. Al prohibir su entierro, no solo castiga al traidor, sino que refuerza su autoridad como el guardián del orden y la justicia en Tebas. Asimismo, exige la unidad y el olvido de los conflictos pasados, consolidando su control mediante la creación de un nuevo ciclo de paz bajo su mando. |
| <b>La violencia legitimada como deber cívico</b>        | “Aquel que le haga exequias... agregará su propia muerte a la del muerto” y celebra a Etéocles como un héroe.                                                                                         | Creonte transforma la violencia y el castigo en herramientas de cohesión social y política. El castigo a Polinices y la veneración a Etéocles sirven para delinear la lealtad y el traicionero, legitimando su control sobre la ciudad y manteniendo la disciplina a través del miedo y el honor patriótico.                                                                                                  |

En la escena número 4 de *Antígona*, se presenta un fuerte cuestionamiento del poder tiránico y el conflicto moral de la protagonista frente a las órdenes de Creonte. Allí podemos describir dos tropos:

| Tropo                                                           | Momento o comentario                                                                                                                                                    | Explicación                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                     |
|-----------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>El dictador como usurpador de la autoridad moral</b>         | Antígona critica que Creonte, ahora rey, actúa con “voz de tirano”, exigiendo que todos olviden a Polinices y celebren la victoria, mientras su cuerpo queda insepulto. | Creonte, que antes era una figura familiar y amable, ha cambiado con la adquisición del poder, demostrando que el poder absoluto corrompe. Su mandato ignora los lazos familiares y las normas divinas, imponiendo su voluntad por encima de la moral y el respeto a los muertos. Antígona revela así la figura del dictador que usa el poder para dictar lo correcto y lo incorrecto, basándose únicamente en su autoridad.                                    |
| <b>La violencia del dictador como castigo hacia los muertos</b> | Antígona describe cómo Polinices es dejado sin sepultura y vigilado para que ni siquiera la naturaleza lo cubra, mientras perros y aves pueden devorar su cuerpo.       | El trato que Creonte impone a Polinices es un acto de violencia extrema, que va más allá de la muerte. La vigilancia constante sobre el cadáver y el permiso para que los animales carroñeros lo devoren subraya la brutalidad del poder de Creonte. Este tropo muestra cómo el dictador castiga no solo a los vivos, sino también a los muertos, utilizando el cuerpo de Polinices como símbolo de su control absoluto y su desprecio por los valores humanos. |



En la escena número 9 de *Antígona*, Creonte manifiesta su desconfianza hacia los ciudadanos y su resentimiento hacia aquellos que cuestionan su autoridad. En su discurso, se percibe la paranoia del dictador frente a cualquier oposición, así como su incapacidad para aceptar críticas y la corrupción moral que lo rodea. A continuación, se presenta la tabla para la taxonomía del dictador:

| Tropo                      | Momento o comentario                                                                                                                                      | Explicación                                                                                                                                                                          |
|----------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| El dictador como paranoico | Creonte acusa a los ciudadanos de conspirar contra él, sugiriendo que su poder es constantemente amenazado. Se muestra desconfiado incluso de su guardia. | La paranoia del dictador se manifiesta en su necesidad de controlar y vigilar a todos a su alrededor. Su desconfianza indica una debilidad inherente y el temor a perder el control. |
| El dictador y la traición  | Creonte relaciona el poder con la traición, afirmando que aquellos que buscan minar su autoridad son traidores.                                           | Este tropo ilustra cómo Creonte justifica su autoritarismo a través de la construcción de enemigos internos. En su mente, la traición es una amenaza constante a su mando.           |

En la escena 11 de *Antígona*, se produce un intenso enfrentamiento entre Creonte y Antígona, donde se evidencian los tropos del dictador y su opresión, así como la resistencia moral de la protagonista. Creonte, como figura autoritaria, no solo impone su poder a través de la ley, sino que también disfruta de la condena que sentencia a Antígona, desestimando los principios sagrados que rigen la relación con los muertos. Antígona, por su parte, desafía su tiranía al sostener que su deber hacia su hermano está por encima de cualquier orden humano. Este intercambio refleja la lucha entre el autoritarismo y la moralidad, resaltando las consecuencias del poder tiránico en la sociedad.

| Tropo                | Momento o comentario                                                                                                                                                                                 | Explicación                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                         |
|----------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| El dictador y la ley | Creonte sostiene que Antígona ha violado su ley, tratando de imponer su autoridad sobre las leyes no escritas de los dioses. En su discurso, él se erige como el único poder que debe ser obedecido. | Este tropo refleja la pretensión del dictador de establecer su propia moralidad por encima de lo divino y lo natural. Creonte se aferra a su poder, ignorando las normas universales. En su visión, la ley se convierte en un instrumento de control y represión, en lugar de un medio para garantizar la justicia. Este conflicto resalta la lucha entre la ética personal y la autoridad estatal. |

| Tropo                          | Momento o comentario                                                                                                                                                                                                                                              | Explicación                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                        |
|--------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| El dictador como opresor       | La insistencia de Creonte en el „doble rigor” y su disfrute en la condena de Antígona revelan su naturaleza opresora y el placer que siente al ejercer su autoridad. Él no solo aplica castigos, sino que lo hace con una arrogancia que refuerza su dominio.     | La opresión del dictador se manifiesta no solo en la imposición de castigos, sino también en el deleite que obtiene al ejercer su poder sobre otros. Creonte se regodea en su dominio, mostrando que su autoridad se basa en el miedo y la intimidación. Esto pone de relieve el carácter destructivo del poder tiránico, que no busca la justicia sino la sumisión absoluta de quienes desafían su orden.                                                                         |
| La resistencia de la voz moral | Antígona desafía la autoridad de Creonte al afirmar que solo los dioses tienen mandato sobre los cuerpos de los muertos. Ella se posiciona como defensora de principios morales más altos, expresando que su deber hacia su hermano trasciende las leyes humanas. | La voz de Antígona encarna la resistencia ante el autoritarismo, resaltando la lucha entre el deber hacia la familia y la obediencia a la ley. Su desafío revela la fragilidad del poder de Creonte, quien se enfrenta no solo a la desobediencia de Antígona, sino también a la posibilidad de que otros se atrevan a cuestionar su autoridad. Esta tensión subraya el poder de la moralidad frente a la tiranía y la importancia del deber familiar en la lucha por la justicia. |

En la escena donde Hemón confronta a Creonte, se evidencian los tropos del dictador a través de la tensión entre la autoridad opresiva de Creonte y el deseo de justicia y humanidad de su hijo. La figura del dictador se despliega como un gobernante rígido que confunde la ley con la autoridad personal, mientras que Hemón representa la voz del pueblo y el llamado a la razón y la compasión.

| Tropo                                             | Momento o comentario                                                                                                                                                                                                               | Explicación                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                      |
|---------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>El tirano y su rígido sentido de autoridad</b> | Creonte se presenta como un padre y un rey, afirmando que su firmeza debe extenderse a todos los rincones de la patria. Su visión de la paternidad se entrelaza con el autoritarismo, donde su mandato no admite cuestionamientos. | Este tropo destaca cómo el dictador se ve a sí mismo como la máxima autoridad, confundiendo su papel de padre con el de gobernante. La insistencia en que la obediencia es un deber se convierte en un reflejo de su miedo a perder el control, mostrando la forma en que el poder puede distorsionar las relaciones familiares y llevar a decisiones tiránicas. |

|                          |                                                                                                                                                                                                              |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                    |
|--------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>La voz del pueblo</b> | Hemón se atreve a hablar en nombre de la ciudadanía, informando a Creonte que la ciudad llora por Antígona y critica su decisión. Se convierte en un mediador entre su padre y el pueblo, buscando justicia. | Este tropo presenta a Hemón como el portavoz de la opinión pública, desafiando la inflexibilidad del dictador. Su llamado a escuchar a los ciudadanos y a los dioses resalta la tensión entre la ley personal de Creonte y las leyes morales más amplias, lo que subraya la fragilidad del poder autoritario cuando se enfrenta a la humanidad y el sentido común. |
|--------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

En la escena donde Creonte se manifiesta, se evidencia su paranoia y sentido de persecución, que son características del tropo del dictador. Su discurso refleja una vulnerabilidad profunda frente a la oposición, ya sea de su hijo Hemón, del adivino Tiresias o del pueblo. Creonte se presenta como un gobernante que percibe a todos como enemigos, y su inflexibilidad y desprecio por las leyes no escritas lo alejan de la compasión y la justicia. La amenaza de los dioses y la situación de Polinices se convierten en meras excusas para reafirmar su dominio, mostrando cómo el miedo y el poder se entrelazan en su figura autoritaria.

| Tropo                                           | Momento o comentario                                                                                                                                       | Explicación                                                                                                                                                                                                 |
|-------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>El dictador como víctima de conspiración</b> | Creonte se pregunta retóricamente quién no está en su contra, sugiriendo que todos a su alrededor son enemigos que conspiran para desestabilizar su poder. | Esta postura de víctima alimenta su autoritarismo, ya que se ve a sí mismo como el único defensor del orden en un mundo lleno de traidores. Esto lo lleva a una mayor represión y desconfianza hacia todos. |

| Tropo                                           | Momento o comentario                                                                                                                                                 | Explicación                                                                                                                                                                                                    |
|-------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>El dictador y el desprecio por el pueblo</b> | Creonte se refiere a los dioses y al pueblo como „pusilánimes”, revelando su desdén hacia aquellos que no lo apoyan, y los considera responsables de su sufrimiento. | Este desprecio es un rasgo característico del dictador, que se siente legitimado a actuar en contra de la voluntad del pueblo, creyendo que solo su visión es válida, independientemente de las consecuencias. |

En la escena donde Tiresias confronta a Creonte, se resaltan los tropos del dictador a través de la arrogancia del poder y la ceguera moral del rey. Tiresias, como figura de autoridad moral, advierte sobre las consecuencias devastadoras de las acciones de Creonte. Su discurso es un recordatorio de que el poder no es absoluto y que la arrogancia puede llevar a la destrucción. Creonte, por otro lado, representa al gobernante que se aferra a su autoridad a expensas de la justicia y la verdad, ignorando las advertencias que provienen de una sabiduría superior.

| Tropo                                        | Momento o comentario                                                                                                                                        | Explicación                                                                                                                                                                                                                                                                                                                               |
|----------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>El dictador y la arrogancia del poder</b> | Tiresias advierte a Creonte sobre la inminente llegada de las Furias y el peligro que representa su desobediencia a las leyes divinas.                      | La soberbia de Creonte lo lleva a ignorar las advertencias, convencido de que su poder es suficiente para desafiar incluso a los dioses. Esta arrogancia es un rasgo distintivo de los dictadores, que creen que pueden controlar el destino sin consecuencias.                                                                           |
| <b>La ceguera del dictador</b>               | Tiresias señala que la ceguera de Creonte es causada por su soberbia, sugiriendo que su arrogancia lo ha llevado a una falta de comprensión de la realidad. | La incapacidad de Creonte para escuchar y aceptar las verdades que le presentan, incluso las advertencias de Tiresias, ilustra cómo los dictadores a menudo se niegan a ver más allá de su propia agenda. Esta ceguera puede resultar en desastres irreparables, reflejando el peligro de un liderazgo inflexible y cerrado a la crítica. |

En la escena final de Creonte, se observa un giro significativo en su carácter, donde se enfrenta a las consecuencias de su tiranía. La decisión de revocar su orden representa un momento de reflexión, pero también revela la fragilidad del poder dictatorial y la presión que puede ejercer la voz del pueblo. A pesar de su intento de rectificación, la escena sigue ilustrando las características de un dictador que, aunque se muestra dispuesto a escuchar, lo hace únicamente cuando su propio poder está amenazado.

| Tropo                                      | Momento o comentario                                                                                                                                                   | Explicación                                                                                                                                                                                                                                                                                              |
|--------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>El dictador y el cambio de decisión</b> | Creonte reconoce que dar y luego revocar un orden puede debilitar su gobierno, pero se siente obligado a actuar por el bienestar de su pueblo.                         | Este momento ilustra cómo los dictadores a menudo se ven forzados a ceder ante la presión popular o las consecuencias de sus propias decisiones. Aunque parece un cambio positivo, la motivación detrás de su revocación sigue siendo egoísta, centrada en su propia supervivencia.                      |
| <b>La fachada de benevolencia</b>          | A pesar de que permite el entierro de Polinices y libera a Antígona, su discurso revela más sobre su deseo de ser visto como un buen gobernante que un cambio genuino. | La aparente benevolencia de Creonte es superficial y está impulsada por la necesidad de recuperar su imagen ante el pueblo. Esto destaca el rasgo de los dictadores que, al verse amenazados, intentan recuperar el favor público, aunque sus acciones siguen estando motivadas por el interés personal. |
| <b>La ceguera a las consecuencias</b>      | Creonte aún no reconoce las implicaciones trágicas de sus decisiones pasadas, como el sufrimiento de Antígona y Hemón.                                                 | La incapacidad de Creonte para aceptar plenamente la responsabilidad por las tragedias que ha desencadenado revela una ceguera persistente. A pesar de sus intentos de enmendar, su egoísmo y falta de autocrítica continúan afectando a su pueblo y a su propia familia.                                |

Finalmente se puede afirmar que la figura de Creonte se erige como un símbolo de la tiranía, encapsulando los riesgos inherentes a la autoridad absoluta y la desconexión de la realidad que puede devastar a una sociedad. La obra de Watanabe sugiere que el abuso del poder, la ceguera ante la sabiduría colectiva y la deshumanización de los opositores pueden desencadenar tragedias inevitables. El miedo, tanto como herramienta de control como un fenómeno que consume a la sociedad, destaca la importancia de la empatía y la escucha en el ejercicio del liderazgo. La tragedia de Creonte no solo refleja su propio fracaso, sino que también sirve como una advertencia sobre los peligros de la arrogancia y el autoritarismo, temas que resuenan en las luchas por la justicia y la dignidad en contextos contemporáneos.

## Referencias bibliográficas

- Aristóteles. (2013). *Poética* (M. Fernández-Galiano, Trad.). Madrid: Editorial Gredos.
- Bloom, H. (1986). *Los vasos rotos* (1ª ed.). Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Butler, J. (2000). *Antigone's claim: Kinship between life and death*. New York: Columbia University Press.
- Castellanos, J., & Martínez, M. A. (1981). El Dictador Hispanoamericano Como Personaje Literario. *Latin American Research Review*, 16(2), 79-105. <http://www.jstor.org/stable/2503126>
- Chaudhuri, U. (2016). *The stage lives of animals: Zooësis and performance*. Thames, Oxfordshire: Taylor & Francis.
- Gambaro, G. (1986). "Antígona furiosa". En *Teatro 3* (pp. 195-217). Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Jardine, A. (1985). *Gynesis: Configurations of woman and modernity*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Jaeger, Werner. 1996. *Paideia: los ideales de la cultura griega*. 12 reimpresión. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Marechal, L. (1965). *Antígona Vélez*. Buenos Aires: Ediciones Cíterea.
- Matos, M. (2000). "Antígona cruza el tiempo". En *Antígona: versión libre de la tragedia de Sófocles* (pp. 5-10). Puerto Rico: Yuyachkani / COMISEDH.
- Monges Nicolau, G. (1995). "Prefacio". En *Teoría de la interpretación: discurso y excedente de sentido* (pp. 9-11). Madrid: Siglo XXI.
- Ramírez Lámbarry, A. (2009). *El otro radical: la voz animal en la literatura hispanoamericana*. Puebla, México: Universidad Iberoamericana Puebla.
- Rengifo, C. (1989). "La fiesta de los moribundos". En *Obras, Teatro. Tomo III* (pp. 161-223). Mérida: Dirección de Cultura y Extensión de la Universidad de los Andes.
- Ricoeur, P. (1976). *Interpretation theory: Discourse and the surplus of meaning*. Fort Worth: Texas Christian University Press.
- Ricoeur, P. (1995). *Teoría de la interpretación: discurso y excedente de sentido* (G. Monges Nicolau, Trad., 1ª ed.). Madrid: Siglo XXI.
- Schelling, F. W. J. (2009). *Cartas filosóficas sobre dogmatismo y criticismo* (E. Maragat, Ed.). Madrid: Abada.
- Steiner, G. (1971). *La muerte de la tragedia: ensayo*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Szondi, P. (2002). *El concepto de lo trágico*. Madrid: Ediciones Akal.
- Watanabe, J. (2000). *Antígona (versión libre de la tragedia de Sófocles)* (1ª ed.). Puerto Rico: Yuyachkani / COMISEDH.

## Resumen

El presente trabajo se centra en estudiar las imágenes y tropos del dictador que aparecen en la tragedia griega Antígona de Sófocles, pero vistos a través de sus reinterpretaciones, en especial la de José Watanabe. En la obra original, los animales son utilizados de manera simbólica y metafórica para explorar temas clave como la justicia y la ley, además de ilustrar el conflicto moral de Antígona, por ejemplo, el coro compara a Antígona con un ave que desafía las órdenes del dictador Creonte en nombre de su hermano, lo que refleja su valentía y su desobediencia a las leyes humanas en favor de las divinas. Este problema cobra relevancia en reinterpretaciones latinoamericanas, donde la conexión entre los animales y la figura del dictador se intensifica. Algunas adaptaciones presentan a los dictadores como bestias depredadoras que amenazan la libertad y la dignidad de la población, utilizando la imagen de los animales como una herramienta alegórica para criticar regímenes autoritarios. Esta asociación entre los animales y el dictador permite una crítica poderosa a la opresión y el abuso de poder, al mismo tiempo que destaca la lucha de los individuos por la justicia y la libertad, en línea con el personaje de Antígona en la obra original. En resumen, se explorará cómo la figura de los animales en la obra Antígona nos conduce por la vía des y su relación con la representación de los dictadores en reinterpretaciones latinoamericanas ofrecen una metáfora rica y significativa para analizar

cuestiones de poder, justicia y resistencia en diferentes contextos culturales. Los animales, ya sea como símbolos de valentía o como representaciones de la opresión dictatorial, enriquecen la dramaturgia y permiten una reflexión crítica sobre la naturaleza del poder y la lucha por la libertad en contextos tanto antiguos como contemporáneos.

## Abstract

This paper focuses on studying the images and tropes of the dictator that appear in the Greek tragedy *Antigone* by Sophocles, as seen through its reinterpretations, particularly that of José Watanabe. In the original play, animals are used symbolically and metaphorically to explore key themes such as justice and law, as well as to illustrate Antigone's moral conflict. For example, the chorus compares Antigone to a bird that defies the orders of the dictator Creon in the name of her brother, reflecting her bravery and her defiance of human laws in favor of divine ones. This issue gains significance in Latin American reinterpretations, where the connection between animals and the figure of the dictator is intensified. Some adaptations portray dictators as predatory beasts that threaten the freedom and dignity of the people, using animal imagery as an allegorical tool to criticize authoritarian regimes. This association between animals and the dictator enables a powerful critique of oppression and abuse of power while highlighting the struggle of individuals for justice and freedom, in alignment with Antigone's character in the original play. In summary, this study will explore how the representation of animals in *Antigone* guides us through the depiction of dictators in Latin American reinterpretations, offering a rich and meaningful metaphor for analyzing issues of power, justice, and resistance in different cultural contexts. Animals, whether as symbols of bravery or representations of dictatorial oppression, enrich dramatic literature and allow for a critical reflection on the nature of power and the struggle for freedom in both ancient and contemporary settings.



Fotografías del  
espectáculo  
*Antígona*, de  
José Watanabe.  
Autor: Sebastian  
Stokłosa.









## Antígona como portavoz de la memoria histórica: tragedia e identidad

Antigone as a Spokesperson for Historical Memory Tragedy and Identity

Silvina Díaz

CONICET/Universidad de Buenos Aires

silvinadiazorban@yahoo.com.ar

ORCID: 0000-0002-5725-1252

**Palabras clave:** Antígona, relectura, dictadura, democracia, memoria, Latinoamérica.

**Keywords:** Antigone, rereading, dictatorship, democracy, Latin America.

Como sostiene Pilar Hualde Pascual (2012), el mito de Antígona ha sido la fuente en la que más asiduamente ha abrevado el teatro en Iberoamérica a partir de mediados del siglo XX, siempre condicionado por la historia política de cada país. Cada nueva lectura implica una reformulación del mito, una recreación de sus sentidos, pero también de su estructuración formal y sus niveles de poetización, produciendo un deslizamiento que deja entrever nuevas vinculaciones con las coyunturas sociohistóricas y con sus potenciales lectores-espectadores.

En la escena latinoamericana la tragedia de Antígona se ha interpretado predominantemente en función de la crítica y la denuncia de la violencia política. Su figura ha adquirido, por lo tanto, una notable resonancia política y simbólica ligada, en el caso de Argentina y Uruguay, a la desaparición forzada y a la apropiación de menores en los regímenes totalitarios. Pero podríamos preguntarnos qué nuevas significaciones entraña la introducción del tema de las dictaduras y de los desaparecidos en el mito clásico; qué implica su ambientación en Latinoamérica, atravesado por un hecho histórico conmocionante como el terrorismo de Estado; cómo se configura la memoria en la interacción del mito con la sociedad contemporánea.

### *Antígona furiosa: resistencia y memoria colectiva*

Griselda Gambaro (Buenos Aires, 1928) publica su primera obra dramática, *Las paredes*, en 1963, mientras que su primer estreno, *El desatino* – que señala el origen del absurdismo neovanguardista – tiene lugar en 1965 en el Instituto Torcuato Di Tella, en Buenos Aires.

Años más tarde, en 1976, el golpe de Estado inaugura la etapa más cruenta y oscura de la historia nacional, signada por la eliminación de toda disidencia ideológica en el marco de la denominada Doctrina de la Seguridad Nacional, que abrigó el pretencioso objetivo de “reorganizarnos” como nación. No obstante, en la era del silencio se alzaban algunas voces en el campo teatral que, desde la metáfora, la alegoría y la parodia expresaban su su disconformidad. También en la obra de Gambaro comenzó a vislumbrarse la urgencia de la rebeldía frente a la opresión, leve y contenida en un principio (*Dar la vuelta*, 1971; *Solo un aspecto*, 1972, *Nada que ver*, 1972) y más potente luego (*El despojamiento*, 1981, *Decir sí*, 1981, *La malasangre*, 1982).

Alejadas del absurdismo de los inicios y adoptando procedimientos propios del realismo, estas piezas reflexionan sobre los abusos del poder autoritario y sobre la violencia como política de Estado, trasladando esa crueldad indescriptible a espacios cotidianos y familiares. La misma dramaturga ha expresado repetidas veces su concepción del teatro como un encuentro colectivo cuyo sentido es producir nuevas lecturas de la realidad, lo que requiere un enfrentamiento directo con la situación social de su tiempo (Gambaro, 1989, p. 26).

Con el final de la dictadura, en diciembre de 1983, sus personajes, como la mayor parte de la sociedad, despiertan definitivamente de la ceguera a la que los había precipitado el terror. Y son los personajes femeninos quienes optan por abandonar el autoengaño, recurriendo a la protesta y a la rebelión y operando un cambio en la relación víctima- victimario. Como el paso que sigue a la aceptación de una situación dolorosa reside en la posibilidad de nombrarla, la focalización en la palabra se erige como un recurso para asumir las consecuencias de un pasado ominoso: “En boca de Dolores (*La malasangre*), de la cortesana japonesa (*Del sol naciente*) o de la infeliz princesa tebana (*Antígona furiosa*), la palabra será grito, clamor, denuncia, pero siempre arma liberadora contra el silencio cómplice de la muerte” (Trastoy, 1990, p. 51).

*Antígona furiosa* (1986)<sup>1</sup>, pieza en un acto, escrita en la apertura democrática del país, presenta escasas marcas explícitas, temporales o espaciales, que la sitúen en un contexto sociopolítico concreto. Pero la mixtura entre el tono grandielocuente de la tragedia y el tono cotidiano, entre el pasado y el presente, como también una serie de indicios y anacronismos, reforzados por el “No hace mucho que pasó” pronunciado por Antinoo (1986, p. 200), nos permiten asociarla con la Argentina contemporánea. Pensamos, por ejemplo, en el café en el que se dan cita los personajes en la primera escena, “vestidos con traje de calle” (p. 197) o en la inclusión del voseo y de ciertas expresiones y modismos como el “casorio” (p. 199), “jugar al nenti” (p. 205), “Ahora pasa todo liso” (p. 207). El proceso de reescritura del mito incluye, además, versos de Rubén Darío y un guiño intertextual con el *Hamlet* shakespereano<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> La puesta en escena, con dirección de Laura Yusem, se estrena en la Sala del Instituto Goethe de Buenos Aires, en septiembre de 1986.

<sup>2</sup> Como puede advertirse en la escena en que el Corifeo confunde a Antígona con Ofelia y cuando la protagonista entona la canción del personaje shakespereano: “Se murió y se fue, señora/ Se murió y se fue/ el césped cubre su cuerpo/ Hay una piedra a sus pies” (p. 197).

*Antígona furiosa* conserva los mitemas básicos de la obra sofoclea: la discusión entre las hermanas, el desafío al edicto y el enfrentamiento con el rey, la intervención de Hemón ante su padre, el castigo y el lamento de Antígona, la profecía de Tiresias, el desconsuelo de Creonte. Sin embargo, los conflictos y las situaciones dramáticas aparecen condensados y, en muchos casos, son evocados a través de la narración de los personajes. Sus protagonistas, Antígona, Corifeo y Antinoo -inexistente en la tragedia clásica- traen a escena a otros personajes, ya sea a través del relato como de su propio desdoblamiento. Antígona interpela a Tiresias, evoca las palabras de Ismena, se dirige a ella directamente o asume su voz, del mismo modo en que lo hace con Hemón. El corifeo, por su parte, encarna al coro y a la vez a Creonte, como se aclara en la primera acotación escénica: “Una carcasa representa a Creonte. Cuando el Corifeo se introduce en ella, asume obviamente el trono y el poder” (p. 196). Mientras que Antinoo se presenta al comienzo en un espacio cotidiano, compartiendo una mesa de café con el Corifeo, para ingresar luego en el universo trágico y convertirse en cómplice del despotismo o en un intérprete de la voz del pueblo, temeroso y obsecuente.

Gambaro desestructura el mito para reorganizarlo en un nuevo cronotopo, a través del cual dialoga con la historia reciente y nombra lo que permanecía oculto, silenciado, reprimido<sup>3</sup>. De este modo, además de ser una mujer que vela por su hermano muerto, su heroína se erige en portavoz de los damnificados por el terrorismo de Estado y de la sociedad que reclama justicia. Por ello, la resistencia a la proscripción de Creonte –“Cree que la ley es ley porque sale de su boca” sostiene Antígona irónicamente (p. 204) - y la exigencia del rito funerario adquieren la entidad de un acto emblemático de reconocimiento y reparación hacia las víctimas y hacia sus familiares.

A lo largo de la trama se refuerzan las imágenes de un poder omnipresente, violento y sanguinario, que por momentos invisibiliza sus estrategias de dominación pero que, como el panóptico, deja sentir sus efectos. El Corifeo advierte, a propósito de esto, acerca del castigo que se infligirá a quien se atreva a enfrentar a Creonte. Como contrapartida, la parodia y la ridiculización del poder alcanza su punto máximo cuando el Corifeo- Creonte no acierta siquiera a fingir su arrepentimiento y, a diferencia del personaje trágico, hace recaer sobre los otros su propia responsabilidad: “Corifeo: Y ahora, yo, ¡culpable! [...] Contra mí, ¡todos los dardos! [...] ¡Los perdono! ¡No saben lo que hacen! [...]. Antígona, que trajiste tantos males sobre mi cabeza y mi casta, ¡te perdono!” (pp. 215-216).

Algunos personajes se empeñan, no solo en negar la importancia de la memoria en la configuración de la identidad individual y colectiva, sino en explicar y justificar la violencia. El Corifeo proclama, en este sentido, la inutilidad de rememorar las muertes al tiempo que sostiene la idea de que “recordar el pasado solo traería más pena” (p. 200). Para afirmar más tarde, dirigiéndose a Antígona: “El castigo siem-

<sup>3</sup> En el programa de mano del estreno de la pieza en Buenos Aires, Gambaro (1986) sugiere que “Esta Antígona no es una adaptación ni la versión de la *Antígona* de Sófocles. Ciertas obras no lo permiten sin que el intento caiga en la pretensión. *Antígona furiosa* toma el tema de Antígona, entresaca textos de la obra original y de otras obras y arma una nueva Antígona fuera del tiempo para que paradójicamente nos cuente su historia en su tiempo y en el nuestro”.

pre supone la falta, hija mía. No hay inocentes. [...] Y si el castigo te cayó encima algo hiciste que no debías hacer. ¿Qué pretendés? Llevaste tu osadía al colmo (211).

La rebeldía y la resistencia de la heroína, quien “camina entre sus muertos, en una extraña marcha, donde cae y se incorpora, cae y se incorpora” (p. 200) se equipara a la de las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo<sup>4</sup> que, como ella, claman por sus hijos desaparecidos y sus nietos apropiados<sup>5</sup>. En este contexto, la mención de la “loca” que gira en torno al cadáver insepulto de Polinices (pp. 200-201) también se vincula con esa “performance de protesta” (Taylor, 2011) canalizada en el movimiento circular y ritualista en la Plaza de Mayo:

En su condición de mujeres abandonan el ámbito privado- doméstico y se instalan en el espacio simbólico de lo público, la Plaza de Mayo. Guardianas de su linaje, transgreden las leyes de “obediencia”, como Antígona. Algunas de ellas, así como Antígona, sufren la muerte. (Bonacorsi y Garrido, 2016, p. 143)

Consultada acerca de su interés por la tragedia griega, la dramaturga afirma precisamente su intención de

hablar con la voz de una mujer latinoamericana y con las voces de tantas mujeres que en mi país han hecho lo mismo que Antígona, que desobedeció la orden del rey Creonte y arrojó un puñado de tierra sobre el cadáver de su hermano, suficiente como para cumplir con la tradición de dar sepultura a sus muertos. Antígona es cada una de las Madres de la Plaza de Mayo que han pagado con su vida la desobediencia. (Citada en Navarro Benítez, 2001)

Por otro lado, si en la pieza clásica el entierro del cadáver es relatado a Creonte por un guardia que ni siquiera ha presenciado la situación, Gambaro pone en primer plano el acto desafiante de la heroína, quien asume abiertamente su accionar en una suerte de denuncia pública: “También se encadena la memoria”- proclama- “Esto no lo sabe Creonte ni su ley. Polinices, seré césped y piedra. No te tocarán los perros ni las aves de rapiña. [...]. Limpiaré tu cuerpo, te peinaré. [...] Lloraré, Polinices...lloraré... ¡Malditos!” (p. 202).

Luego de lo cual inicia una suerte de danza fúnebre, un acto ceremonial en el que escarba la tierra con las uñas, arroja polvo sobre el cadáver, se extiende sobre él y golpea rítmicamente dos piedras (p. 202).

<sup>4</sup> Desde 1977, las Madres de Plaza de Mayo se reúnen semanalmente, con pañuelos blancos en la cabeza, para realizar un acto de notable performatividad: una ronda en torno a la pirámide de la Plaza de Mayo, epicentro de las manifestaciones populares. Originalmente su propósito era ser recibidas por los represores con el fin de obtener información sobre sus hijos desaparecidos y sus nietos apropiados, aunque luego su reclamo tuvo el propósito de llamar la atención acerca de todas las violaciones a los Derechos Humanos perpetradas por los genocidas. Como afirma Pianaci (2008: 92), en la obra de Gambaro las alusiones a las Madres se tornan aún más evidentes ante la referencia a la princesa Niobe, a quien los dioses castigaron matando a todos sus hijos.

<sup>5</sup> El término “desaparecido” fue mencionado en un discurso tristemente célebre, proferido en 1979 por Jorge Rafael Videla, entonces presidente de facto: “Mientras sea desaparecido no puede tener ningún tratamiento especial, es una incógnita, es un desaparecido, no tiene entidad. No está ni muerto ni vivo, está desaparecido”. <https://www.lavoz.com.ar/noticias/politica/videla-1979-no-esta-muerto-ni-vivo-esta-desaparecido/>

El final, en el que se asiste al suicidio de la protagonista, sostiene el diseño cíclico de la trama y nos retrotrae indirectamente al inicio de la historia, cuando Antígona reaparecía luego de su muerte: “Lentamente, afloja y quita el lazo de su cuello (p. 197)” señala la primera acotación, remitiendo a lo último que Sófocles expresó sobre ella<sup>6</sup>. Una tragedia que parece haber ocurrido ya, pero que volverá a repetirse una y otra vez. En tanto su objetivo no pueda cumplirse y los cuerpos sigan desaparecidos, Antígona, al igual las Madres y Abuelas, continuará su lucha tenaz: “Aun quiero enterrar a Polinices” -insiste- “siempre querré enterrar a Polinices. Aunque nazca mil veces y él muera mil veces” (p. 217). Pero el ciclo se reactiva también del lado del poder represivo: “Entonces ¡“siempre” te castigará Creonte!”, responde Antinoo, al tiempo que el Corifeo agrega: “Y morirás mil veces” (p. 217).

Hasta que, finalmente, ella misma se convierte en una desaparecida. Recreando el parlamento sofócleo la autora pronuncia abiertamente la palabra clave en este sentido: “No estaré con los humanos ni con los que murieron. No se me contará entre los muertos ni entre los vivos. Desapareceré del mundo, en vida” (Gambaro, 1986, p. 210). Del mismo modo en que, en un gesto cómplice, el Corifeo y Antinoo aseveran: “Quedaremos puros de su muerte y ella no tendrá contacto con los vivos” [...] “¡Que sabiduría! Está y no está. La matamos y no la matamos” (p. 211).

Sin embargo, mientras en Sófocles el cierre de la pieza se encuentra a cargo de Creonte y el Corifeo, la *Antígona furiosa* confirma su resistencia:

Beberé y seguiré sedienta, se quebrarán mis labios y mi lengua se transformará espesa en un animal mudo. No. Rechazo este cuenco de la misericordia, que les sirve de disimulo a la crueldad [...]. Con la boca húmeda de mi propia saliva iré a mi muerte. Orgullosamente Hemón, iré a mi muerte [...]. (p. 217)

## El mito y la impronta de lo real

Marianella Morena (Sarandí Grande, 1968), actriz, dramaturga, directora y docente teatral, es una de las figuras más relevantes de la escena uruguaya contemporánea. *Antígona Oriental*, coproducida por el Goethe Institut de Uruguay, se estrenó en enero del 2012 en el teatro Solís de Montevideo bajo la dirección Volker Lösch<sup>7</sup>. En el mismo año se presenta, en el marco del ciclo Escena y Memoria, en el Teatro Real de Córdoba, Argentina.

La figura y el devenir dramático de Antígona aparecen aquí entrelazados a la dictadura cívico- militar uruguaya, que tuvo lugar entre junio de 1973 y marzo de 1985 en coordinación con otros gobiernos de facto en Latinoamérica (Argentina, Brasil, Paraguay, Bolivia y Chile). A través del denominado “teatro documental” la

<sup>6</sup> Mensajero: “[...] y vimos a la joven en el extremo de la tumba colgada por el cuello, suspendida con un lazo hecho del hilo de su velo” (2000: 122).

<sup>7</sup> El director alemán Volker Lösch es descendiente de una familia uruguaya exiliada a comienzos de los años 70. Sus intereses artísticos e ideológicos demandan un compromiso con el contexto sociopolítico en el que crea. Una de sus constantes estilísticas es reunir en escena a actores profesionales e intérpretes amateurs representantes de sectores sociales desfavorecidos, entre ellos ex presos y desocupados.

pieza aborda la problemática de la violencia y la represión ejercidas por un Estado totalitario. El mito de la heroína tebana es deconstruido y reformulado por medio del testimonio de mujeres – exiliadas, presas políticas y sus hijas<sup>8</sup> –, que toman la voz y el reclamo de Antígona para aludir a sus propias vivencias como víctimas del régimen. Se busca dar cuenta, además, del momento de producción de la obra, en que se asistía al intento de derogación de la “Ley de Caducidad de la pretensión punitiva del Estado”, sancionada en 1986, que significaba un auténtico obstáculo legal para la condena de crímenes de lesa humanidad.

El teatro documental pretende indagar en la realidad para representar historias particulares y colectivas, forjando discursos sociales “que se constituyan en archivo y memoria de las culturas” (Campo, 2012). Los testimonios – un recurso fundamental en este género artístico – que poseen valor documental y, al mismo tiempo, son transformados artísticamente, establecen múltiples y complejas relaciones entre la vivencia individual y la historia comunitaria. En este sentido, la narración en primera persona produce lo que Beatriz Sarlo (2005) denomina un “giro subjetivo”, restituyendo la voz a un sujeto que “narra su vida (privada, pública, afectiva, política), para conservar el recuerdo o para reparar una identidad lastimada” (p. 22). La obra deviene, desde este punto de vista, un modo de transmisión de la memoria, un acto de transferencia testimonial que, en muchos casos, se encuentra acompañado por una “fuerza emocional, contagiosa, y un sentido de empoderamiento político, energizante” (Taylor 2011, p. 3). Se trata de una “memoria encarnada”, un conocimiento irreproducible, compartido en presencia, relacionado con las interacciones humanas de un acto performático en vivo que, en tanto proceso abierto y dinámico, en permanente reconstrucción, resignifica el pasado y el presente desde una dimensión intelectual, pero especialmente desde una perspectiva emotiva y afectiva.

El texto, compuesto por dichos testimonios en articulación con fragmentos de la tragedia clásica, se distancia de las convenciones dramáticas y ficcionales tradicionales. Estructuralmente se divide en trece momentos precedidos por un extenso prólogo que reúne la primera serie de testimonios. Desde el título, “Prólogo-Antígona”, se anuncia que las testimoniadas personifican a la heroína, o bien que la heroína se diversifica y se multiplica en cada una de las víctimas, mujeres exiliadas de la vida pública y de los vínculos familiares, torturadas y violentadas que representan además a toda una sociedad, restaurando así la concepción del coro clásico.

En cuanto a la escenificación, la irrupción de lo real implica indefectiblemente la ruptura del ilusionismo y la exposición del carácter artificial y poético de la ficción. La fragilidad de las fronteras entre lo imaginario y el mundo real se manifiesta en el deslizamiento desde la representación hacia la presentación, desde el personaje hacia el intérprete: actrices que ya no componen un personaje sino que se definen como *performers* y, como tales, ofrecen su presencia en primera persona sobre la escena. Y, por otro lado, un espectador sobre quien hacen recaer la incómoda responsabilidad de ver, de saber, a quien se interpela, no solo como testigo,

<sup>8</sup> El proceso de producción de *Antígona Oriental* comenzó justamente con una convocatoria a mujeres que habían sido detenidas durante la dictadura y a sus hijas, como así también a aquellas exiliadas que desearan dar a conocer públicamente sus vivencias.



sino también como ciudadano. La ruptura de la cuarta pared, por cuanto sus testimonios se dirigen directamente al público, subraya ese carácter real e invita a reconocerse en las vivencias afectivas y traumáticas.

Las estrategias y procedimientos artísticos propuestos por la directora comprenden el diseño de su estructura formal, el ordenamiento de los discursos, la configuración escénica y el desempeño de las performers. El vestuario adopta una condición realista y cotidiana, mientras que las luces cenitales demarcan los límites de un espacio vacío, solo ocupado por una serie de sillas en las que se ubican los integrantes del coro. Lejos de poner el acento en la condición estética de la obra como producto acabado se deja al descubierto su condición autorreferencial, sus procesos compositivos y las operaciones de producción de sentido.

A las situaciones centrales de la tragedia sofoclea, Morena superpone el conflicto vinculado con la dictadura y sus nefastas consecuencias. De allí que, a la problemática ética y política del cuerpo insepulto, se le añada el dolor indefinido de la ausencia de los cuerpos. Si en la tragedia clásica el reclamo de Antígona está “fuera de la ley”, no existe en este caso una norma jurídica sino una orden impuesta por un poder de facto, anticonstitucional. La ley del Estado en Sófocles, el principio inapelable que se contrapone a los valores morales y fraternales, es aquí una medida caprichosa, arbitraria e injusta: la determinación de secuestrar y torturar, de decidir quiénes deben morir y quiénes pueden vivir. Si, en definitiva, la prohibición de sepultar a Polinices prolonga al extremo el proceso del duelo, lo que potencia el dolor para las Antígonas Orientales es la incertidumbre acerca de una muerte que nunca cesa, que se concreta en un lugar -otro, planteando incluso la duda acerca de si efectivamente ha tenido lugar. Una muerte sin restos humanos, sin despedida, sin ritos ni sepultura. Una “muerte extendida” (Musitano, 2011), negada por el Estado dictatorial que, en tanto no se encuentre la prueba - el cuerpo - carece de entidad:

La desaparición no es un eufemismo sino una alusión literal: una persona que a partir de determinado momento desaparece, se esfuma, sin que quede constancia de su vida o de su muerte. No hay cuerpo de la víctima ni del delito. Puede haber testigos del secuestro y presuposición del posterior asesinato pero no hay un cuerpo material que dé testimonio del hecho (Calveiro, 2004, p. 15).

El Prólogo concluye con un parlamento pronunciado al unísono por las Antígonas, que devela una mirada positiva, dinámica e idealista acerca de las reivindicaciones revolucionarias y de la praxis política, entendida como herramienta de lucha por la equidad social:

fuimos protagonistas/ de un momento histórico  
nosotras teníamos a los 20 años  
tanta fuerza/ energía/ tantos sueños  
estábamos convencidas/ de que iba a ser realidad  
soñábamos con la revolución  
la reforma agraria  
la nacionalización de la banca  
el hombre nuevo. (Morena, 2011, p. 7)

A partir de allí comienza a entremezclarse ficción y realidad configurando un verdadero “collage intertextual y fragmentario” (Gatti Pareja, 2014, p. 41). A escenas

en las que predomina el testimonio y, por consiguiente, la dimensión performativa, le suceden otras centradas mayormente en el texto sofócleo adaptado, mientras que en las restantes se alterna el discurso trágico con referencias directas e indirectas a la situación uruguaya. Si en ocasiones el coro se ciñe al conflicto trágico, por momentos se trata de un coro atemporal, cuya oratoria podría funcionar en los dos universos diegéticos, tanto en la ciudad de Tebas en la Antigüedad como en el de la posdictadura uruguaya. A los personajes trágicos – Creonte, Antígona, Ismena y Hemón– se agregan entonces nuevas situaciones y personajes vinculados con la realidad personal e histórica de las intérpretes y con la problemática de los desaparecidos, como puede leerse, por ejemplo, en la escena 2:

Creonte: ciudadanos / ciudadanas  
 hemos restablecido / con firmeza / el orden en la ciudad  
 después de la violencia / que hemos vivido  
 Bruno: sabemos / que hay dolores ocultos  
 Fernando: que hay viejas / que lloran los huesos de sus hijos  
 Creonte: que hay mucho dolor / mucha injusticia  
 Sergio: sin embargo /no se puede trasladar  
 a las nuevas generaciones  
 las frustraciones de las nuestras. (Morena, 2011, p. 10)

Por otro lado, como sostiene Martha Nussbaum (1995) a propósito del enfrentamiento entre Creonte y Antígona tal como lo desarrolla Sófocles, el error que ambos cometen es intentar simplificar y relativizar “la estructura de los compromisos y apegos afectivos” (p. 90). Así como Antígona parece desconocer las implicancias políticas del accionar de su hermano, el rey ve en él únicamente a un subordinado y un enemigo, pasando por alto el deber religioso de honrar el cadáver de su pariente:

En su calidad de representante de la ciudad, Creonte debía cuidarse de no honrar el cadáver de Polinices (aunque tampoco se esperaba de él que llegase al extremo de prohibir o impedir su inhumación a suficiente distancia). Simultáneamente, como miembro de la misma familia, se encontraba en la obligación ineludible de facilitar o disponer las honras fúnebres. Así pues, el auditorio griego debía esperar que se suscitase en Creonte una dolorosa tensión entre sus dos papeles y las obligaciones derivadas de cada uno. (1995, p. 95)

Morena, en cambio, desecha la idea de esta doble falta, aun cuando, como dramaturga, intente mantener una “neutralidad” frente a los personajes<sup>9</sup>. Lejos de ello, lo que pone en primer plano es la injusticia que padecen las Antígonas: el encierro, la tortura, las violaciones, la apropiación de sus niños. Al mismo tiempo busca ridiculizar las estrategias del relato autoritario – el negacionismo, la justificación de los hechos de violencia, la falta de matices, la visión maniquea, el pensamiento estigmatizador – por medio de la parodia o simplemente de la puesta en evidencia de sus contradicciones.

En el final, los personajes operan una transformación que los diferencia de la tragedia clásica: Ismena se enfrenta a Creonte por segunda vez, solidarizándose

<sup>9</sup> Entrevista a Marianella Morena por Jorge Dubatti. <https://www.youtube.com/watch?v=5qk2sSIDQpY>

con su hermana y con la necesidad colectiva de resistir a la imposición del olvido. Es ella la encargada de describir al rey el suicido de su esposa evocando sus últimas palabras, que le adjudican la responsabilidad de “todas las muertes” (Morena, 2011, p. 31). Creonte, por su parte, multiplicado y desdoblado en otras voces – las de Bruno, Fernando y Sergio –, maldice el poder y confiesa “no poder más con este dolor” (p. 31). A pesar de ello, Ismena lo fuerza a asumir el último gesto simbólico de que es capaz, un pedido de disculpas al pueblo uruguayo:

Creonte: hoy el estado uruguayo pide formal y públicamente disculpas por las atrocidades cometidas en la dictadura / en esa larga noche de 1973 a 1985  
donde todos los uruguayos sufrieron el terrorismo de estado  
en esa larga noche donde los uruguayos fueron excluidos de todos sus derechos  
en esa larga noche donde vivir y ser feliz fue la más grande de las utopías  
Bruno: hoy queremos pedir perdón  
por los crímenes / por el silencio de estos años  
y por no poder encontrar una solución  
que nos reconcilie y nos reúna como hermanos  
Fernando: por eso compañeros/ nunca más (p. 33)

Finalmente, en el cuadro 13, las protagonistas vuelven a tomar la palabra en primera persona para formular una fuerte crítica a las fuerzas políticas por su deslucido papel frente a la impunidad de los poderosos. Inmediatamente, representantes de distintas generaciones expresan su reivindicación de la lucha por la memoria, una memoria que “tiene el rostro de estas mujeres”:

Tatiana: los que tienen que organizarse somos nosotros  
vos y yo  
elijo mi vida  
mi lugar  
mi vocación  
mi sexualidad.  
Antígona joven: no quiero una palabra vertical  
ni muerta ni ajena  
quiero mi palabra (p. 37).

## A modo de conclusión

Desde distintas perspectivas estéticas e ideológicas, *Antígona furiosa* y *Antígona Oriental* recrean el mito clásico a partir de nuevas circunstancias políticas y sociales, convirtiéndolo en una tragedia latinoamericana que aborda la problemática del secuestro, la tortura, la desaparición forzada y la apropiación de niños.

Si, como sabemos, la transgresión de Antígona es agravada por su condición de mujer, *Antígona furiosa* expresa, además, la voz de quienes sufrieron las consecuencias de las prácticas totalitarias. Mientras que las Antígonas de Morena van más lejos aún por cuanto, no solo enfrentan a sus verdugos, sino que develan el silencio atemorizado y cómplice de una parte de la sociedad.

Y es contra la “supresión de la memoria” operada por los regímenes dictatoriales del siglo XX, contra esa “memoria amenazada” (Todorov 2000, p. 11), que

ambas se alzan. Una interpela desde la metáfora, la alegoría y la parodia; la otra desde el testimonio y la alusión directa, desde una memoria contrahegemónica edificada por las miradas de los ausentes, de los sobrevivientes y testigos, la de quienes claman justicia.

La decontextualización y recontextualización del mito, la confrontación entre su universalidad y la historia encarnada, constituye entonces una operación política que expresa sus resonancias en el presente y en un territorio específico, convirtiendo a los personajes sofócleos en portavoces de otras problemáticas y de otros escenarios históricos. Asumiendo, una vez más, su vocación rebelde y emancipadora, Antígona, la heroína mítica, deviene entonces un símbolo de la libertad y la memoria colectiva.

## Referencias bibliográficas

- Bonacorsi, N., & Garrido, M. (2016). Antígona en la Plaza de Mayo. Un diálogo entre Literatura e Historia social. *Revista de Lengua y Literatura*, 9, 143-150. Recuperado de <https://revele.uncoma.edu.ar/index.php/letras/article/view/1213>
- Calveiro, P. (2004). *Poder y desaparición: Los campos de concentración en Argentina*. Buenos Aires, Argentina: Colihue.
- Campo, J. (2012). *Cine documental argentino. Entre el arte, la cultura y la política*. Buenos Aires, Argentina: Imago Mundi.
- Gambaro, G. (1986). *Antígona furiosa. Teatro 3*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones de la Flor.
- Gambaro, G. (1989). Algunas consideraciones sobre la crisis de la dramaturgia. In D. Taylor (Comp.), *En busca de una imagen. Ensayos críticos sobre Griselda Gambaro y José Triana* (pp. 163- 211). Ottawa, Canadá: Girol Books.
- Gatti Pareja, R. (2014). *El homo sacer (des)enmascarado: el entrelazamiento de documento y símbolo para la repotenciación de la vida política en Antígona Oriental de Volker Lösch y Marianella Morena*. (Tesis de Máster, Pontificia Universidad Católica del Perú. Recuperado de <https://repositorio.pucp.edu.pe/index/handle/123456789/9100/browse>
- Hualde Pascual, P. (2012). Mito y tragedia griega en la literatura iberoamericana. *Cuadernos de filología clásica: Estudios griegos e indoeuropeos*, 22, 185-222. Recuperado de [https://doi.org/10.5209/rev\\_CFCG.2012.v22.39070](https://doi.org/10.5209/rev_CFCG.2012.v22.39070)
- Morena, M. (2011). *Antígona Oriental*. Manuscrito proporcionado por la autora.
- Musitano, A. (2011). *Poéticas de lo cadavérico. Teatro, plástica y videoarte de fines del siglo XX*. Córdoba, Argentina: Comunicarte.
- Navarro Benítez, J. (2001). La transparencia del tiempo. Entrevista a Griselda Gambaro. *Cyber Humanitatis*, 20. Recuperado de [https://web.uchile.cl/vignette/cyberhumanitatis/CDA/vida\\_sub\\_simple3](https://web.uchile.cl/vignette/cyberhumanitatis/CDA/vida_sub_simple3)
- Nussbaum, M. (1995). *La fragilidad del bien: fortuna y ética en la tragedia y la filosofía griega*. Madrid, España: Visor.
- Pianci, R. (2008). *Antígona: Una tragedia latinoamericana*. Irvine, Estados Unidos: Ediciones de Gestos.
- Sarlo, B. (2005). *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI.
- Sófocles, (2000). *Ajax- Antígona- Edipo Rey- Electra- Edipo en Colono*. Madrid, España: Gredos.
- Taylor, D. (2011). Usted está aquí: el ADN del performance. In D. Taylor & T. Fuentes (Eds.), *Estudios Avanzados de Performance* (pp. 401-430). [https://www.smujerescoahuila.gob.mx/wpcontent/uploads/2020/05/Performance\\_Butler.pdf](https://www.smujerescoahuila.gob.mx/wpcontent/uploads/2020/05/Performance_Butler.pdf)
- Todorov, T. (2000). *Los abusos de la memoria*. Barcelona, España: Paidós.
- Trastoy, B. (1990). La occlusión de la palabra en Griselda Gambaro. *Espacios de crítica e investigación teatral*, 6/7, 47-51.

## Resumen

En el debate, siempre vigente en Latinoamérica, sobre el rol de la memoria histórica en la configuración de nuestra identidad colectiva, el teatro adquiere una importancia fundamental por su capacidad de proponer lecturas transformadoras del presente y del pasado que ponen el acento en el carácter procesual, en permanente reconstrucción, de la memoria.

Si la *Antígona furiosa* de Griselda Gambaro asume, desde la alegoría y la parodia, el reclamo de las Madres de Plaza de Mayo hasta convertirse ella misma en una desaparecida, la *Antígona Oriental* de Marianella Morena resemantiza la tragedia sofoclea a partir de la experiencia real de ex-presas políticas, hijas y exiliadas de la dictadura militar uruguaya. Desde los parámetros del denominado “teatro documental” se pone al teatro en vínculo con la noción de “historia” a través de la vivencia, del documento y el testimonio.

La heroína tebaná aparece, en ambos casos, como portavoz de una memoria contrahegemónica, construida por múltiples voces: la de los ausentes, la de los sobrevivientes, la de los testigos. Voces cuestionadoras y destructoras del discurso institucional de la historia, que unifica y totaliza la experiencia del pasado. Pero al mismo tiempo asume una lucha encarnizada contra la supresión de la memoria y contra el silencio cómplice, interpelando a la misma sociedad que clama “nunca más” y exige justicia.

El mito clásico, atravesado por un hecho histórico traumático, como el terrorismo de Estado en Latinoamérica, despliega nuevos sentidos territorializados. Indagaremos en los modos en que ambas piezas abordan la problemática de los desaparecidos, la represión y la violencia institucional, como así también en su tratamiento estético y en sus concepciones poéticas.

## Abstract

In the debate, always ongoing in Latin America, on the role of historical memory in the configuration of our collective identity, theatre acquires a fundamental importance for its ability to propose transformative readings of the present and the past that emphasise the processual character, in permanent reconstruction, of memory.

If Griselda Gambaro's *Antigone furiosa*, through allegory and parody, takes on the claim of the Mothers of Plaza de Mayo until she herself becomes a disappeared person, Marianella Morena's *Antigone Oriental* re-semantizes the sophoclean tragedy based on the real experience of former political prisoners, daughters and exiles of the Uruguayan military dictatorship. From the parameters of the so-called “documentary theater”, and from a profoundly moving experience, the latter puts theater in link with the notion of “history” through experience, document and testimony.

The Theban heroine appears, in both cases, as the spokesperson of a counter-hegemonic memory, constructed by multiple voices: that of the absent, that of the survivors, that of the witnesses. Voices that question and deconstruct the institutional discourse of history, which unifies and totalizes the experience of the past. But at the same time it assumes a fierce struggle against the suppression of memory and against complicit silence, appealing to the same society that cries out “never again” and demands justice.

The classic myth, traversed by a traumatic historical event, such as state terrorism in Latin America, unfolds new meanings and territorialized readings. We will investigate the ways in which both pieces address the problem of the disappeared, repression and institutional violence, as well as their aesthetic treatments and poetic conceptions.



# Teatralidad política y emoción estética. Dispositivos dramaturgicos del “efecto de distanciamiento” en cuatro versiones de *Antígona*

Political theatricality and aesthetic emotion. Dramaturgical devices of the “alienation effect” in four versions of *Antigone*

Aldo Rubén Pricco

Universidad Nacional de Rosario, Argentina

ORCID: 0000-0002-2589-4755

aldopricco@gmail.com

**Palabras-clave:** Antígona, teatralidad política, efecto de distanciamiento, mito, empatía, relación escena-espectadores.

**Keywords:** Antigone, political theatricality, distancing effect, myth, empathy, scene-spectator relationship.

## 1. Teatro político/teatralidades políticas

Ante la vastedad de los marcos teóricos de referencia, a veces, imprecisos, tal como las definiciones sobre “lo político” y sus distintas apropiaciones, sentidos y lenguajes, creemos necesario proponer el recorte de nuestra perspectiva. En consonancia con Mouffe (2007), que considera “lo político” como un lugar de conflicto definido, a partir de la oposición que puede surgir en cualquier tipo de relación social, por lo que su irrupción configura una posibilidad siempre inminente, sostenemos que todo discurso artístico difícilmente pueda abstraerse del contexto de producción y del conjunto de prácticas e instituciones sociales. Al mismo tiempo, seguimos a Rancière (2005, p. 39), respecto de que la dimensión política del arte –en nuestro caso, el teatral– estaría integrada por dos políticas opuestas y en tensión: la lógica del arte que pierde su particularidad artística al fusionarse con la vida, y la lógica del arte que, pese a su expresa condición de “apolítico”, hace política. Frente a esas lógicas, consideramos que, aunque ciertas obras dramáticas no intercedan de manera directa y explícita en el plano de “la política”, igualmente ocupan y cumplen un rol en el entramado de los discursos sociales de la comunidad a la que pertenecen los espectadores.

El caso particular del mito de *Antígona* se ha presentado, desde la antigüedad, como un esquema o matriz fundamental de las relaciones entre el estado y el individuo, de las variables del conflicto entre el poder y quienes padecen sus excesos y arbitrariedades: el episodio lleva el conflicto de poder del campo público a la sala teatral. En efecto, en una operación radical trágica, *Antígona* de Sófocles exhibe la ruptura de una Ley universal, la observancia de los ritos funerarios, y su ulterior caos, de parte de un sujeto que procede de manera consciente, Creonte, lo que conlleva un conflicto no solo para su vida, sino también para su propia sociedad, la *polis* originaria (que, luego, en las reelaboraciones, devendrá otras instituciones).

En ese sentido, las cuantiosas y diversas versiones teatrales de la pieza de Sófocles, con núcleo en el personaje de *Antígona* y la anomalía de su acción, por medio de reescrituras, acordes con sus circunstancias de producción, provocan un traslado, tanto espacial como temporal, que solo consigue eficacia y sentido al ser leídas o representadas aquellas en su tensión con el presente del mundo de los espectadores: el microespacio ficcional es atravesado por un relato que lo trasciende al ingresar en una dinámica especular con públicos específicos. Así puede verse, por ejemplo, en los ya canónicos textos *Antígonas* de Steiner (1991) y *Antígona: una tragedia latinoamericana* de Pianacci (2015) sobre este personaje en la dramaturgia no europea, y, recientemente, en la publicación de Lorenzano y Chirinos Bravo (eds.), *Antígonas de América latina: poéticas y políticas en diálogo* (2022).

Varias posturas sobre el teatro de índole “política” pura, basadas en la creencia de una transparencia absoluta del discurso, que despliega estrategias y operaciones (conscientes o no) con las que se intenta organizar la mirada del otro, han atribuido valores y funciones negativas a toda experiencia emocional del espectador, la que podría en riesgo el objetivo de “clarificar conciencias” sobre épocas históricas traumáticas y de reavivar debates al respecto. Tal es el caso del denominado “Sistema trágico-coercitivo de Aristóteles” sostenido por Augusto Boal (1980) como fundamento teórico del “Teatro del Oprimido”, ese sistema de representación de roles intercambiables entre actores y espectadores, con la intervención directa de estos últimos (teatro *foro*, teatro *invisible*; Cf. Boal, 1980) que en las décadas de los años 70 y 80 se popularizaron en Latinoamérica como instrumento lúdico-escénico para la intervención política y las transformaciones en una coyuntura de golpes de estado y gobiernos dictatoriales. Al respecto, Boal (1980) afirma que el *pathos* y la identificación con los héroes trágicos griegos, traducida en la *catarsis*, purgaría pasiones para que la experiencia estética frenara cualquier proyección de deseo de cambio de la situación política en el universo de los espectadores. Dice Boal (1980, p. 17):

Para que se entienda esta *Poética del Oprimido* es necesario tener presente su principal objetivo: transformar al pueblo, “espectador”, ser pasivo en el fenómeno teatral, en sujeto, en actor, en transformador de la acción dramática. Espero que queden claras las diferencias: Aristóteles propone una poética en la que el espectador delega poderes en el personaje para que este actúe y piense en su lugar; Brecht propone una poética en la que el espectador delega poderes en el personaje para que actúe en su lugar, pero se reserva el derecho de pensar por sí mismo, muchas veces en oposición al personaje. En el primer caso se produce una “catarsis”; en el segundo, una “concientización”.



Este modelo del director brasileño (que años después modificaría) se apoyó –entre otras fuentes– tanto en Piscator (1957) como en Brecht (2004) con la finalidad de un común denominador: generar imágenes y discursos capaces de producir un pensamiento reflexivo, que requiere de un espectador “emancipado”, capaz de reaccionar críticamente frente lo que se presenta. Se trataría de un fenómeno escénico que dispare la praxis “revolucionaria” del espectador. Sin embargo, la reacción crítica del público resultaría – en contraposición al punto de vista de Boal – producto de un fenómeno híbrido, en el que el efecto de “distanciamiento” (*verfremdungseffekt*) dependería, pragmáticamente, de la operatoria de su relación dialéctica con la empatía expectatorial, la identificación y la catarsis, tan propias del discurso retórico clásico y su apelación al pathos.

## 2. *Antígonas* de Sófocles, de Brecht (reelaborada para la escena según la traducción de Hölderlin), de Watanabe, de Gambaro y de Folini

No dejamos de confesar cierta arbitrariedad en la elección y mención de las cuatro versiones y reescrituras, ya que la matriz de empatía que configura el personaje de Antígona podría estar presente en muchas de las múltiples reescrituras y proyecciones. Como espectadores de las referidas, hemos podido –además de llevar a cabo el análisis dramático– experimentar la relación entre los personajes y nuestros afectos que, en un grado mayor que el *demonstrare, convincere* y *docere* propios de la retórica, han sido estimulados por la función del *commovere*.<sup>1</sup> En efecto, ¿cómo no emocionarse con la decisión de Antígona y con la serie de muertes? Sin embargo, muchas veces, llevado el mito a los formatos artísticos de discurso político, una teatralidad inclinada a rasgos binarios, de predominio racional, atenta contra la experiencia estética<sup>2</sup> propiamente dicha.

En su operación de reescritura, Brecht, apoyándose en la versión de Hölderlin, lleva a cabo, con el fin de anclar la situación en las proximidades de la derrota final del régimen nazi, algunas modificaciones: la anexión de un prólogo en el abril del Berlín de 1945, la índole de personaje de Creonte, que vira de gobernante lícito a opresor en paralelo con Hitler, cambio en la estructura dramática por una epicidad, los motivos de la guerra proyectados hacia la conquista económica, la muerte de Polinices desplazada de muerte en combate con su hermano a otra, como víctima de Creonte por ser desertor, a lo que puede agregarse el movimiento de la concepción de *polis* a la de Patria. En ese panorama, el prólogo opera paradigmáticamente con la obra, dado que funciona como orientador de lectura y de resignificación, a la vez que, al modo del exordio retórico o los prólogos de la comedia plautina –a pesar de la diferencia de género–, predispone

<sup>1</sup> Cf. Cic., *De oratore*, liber II, LIII, 214-215.

<sup>2</sup> Seguimos el criterio etimológico de *aisthesis*: sensación, afectación de los sentidos, la emoción y el cuerpo. La vinculamos con lo que le sucede al espectador como experiencia vivencial.

afectivamente a la audiencia, tal como se observa por medio del tópico del “grito” en la primera sección de versos:<sup>3</sup>

*Grito desgarrador afuera.*

HERMANA PRIMERA: Lo habían enviado a la muerte.

HERMANA SEGUNDA: Pero él no quería morir.

HERMANA SEGUNDA: Él ya no está en la guerra.

HERMANA PRIMERA: Y nos echarnos a reír, estábamos felices: nuestro hermano ya no combatía. La suerte lo acompañaba.

Después alguien lanzó un grito terrible.

*Grito desgarrador afuera.*

HERMANA SEGUNDA: Hermana, ¿quién grita ante nuestra puerta?

HERMANA PRIMERA: Otra vez están torturando.

HERMANA SEGUNDA: Hermana, deberíamos ir a ver.

HERMANA PRIMERA:

¡Quédate aquí!

Y no fuimos a ver qué había ocurrido.

Esperamos un momento

y llegó la hora de ir al trabajo.

Abrí la puerta y vi.

¡Hermana, hermana, no salgas!

Nuestro hermano está ahí, afuera.

¡Ah, cómo nos engañamos! ¡Está ahí,

colgado de un clavo en la pared!

Mi hermana salió y lanzó un grito. (Brecht, 2013, pp. 6-8)

De allí en más, se asiste al despliegue de la deshumanización de la muerte como resultado del ejercicio de la violencia total sobre los cuerpos. A diferencia de lo que –de un modo simplista y estereotipado– suele suponerse desde perspectivas críticas ajenas a la fenomenología del acontecimiento escénico (propias de una postura absolutamente semiótica), la empatía con las víctimas no configura un “anzuelo” que imposibilite pensar al público. En todo caso, un análisis posterior al *pathos*, es decir, luego del impacto traumático de asistir al horror y la crueldad de la guerra, sería posible y más completo desde un co-sentimiento. La descripción “artística” del espanto no conduce necesariamente a una actitud “contemplativa”, sino que nutre de experiencia la posibilidad de tomar decisiones –“hacer algo”– ante lo terrible de toda guerra.

De la misma índole participan las escenas de la pieza de Gambaro – nos referimos, sobre todo, a la versión de Laura Yusem en el Teatro Nacional Cervantes de Buenos Aires–<sup>4</sup> en consonancia con el terrorismo de estado, la desaparición

<sup>3</sup> Véase la *Antígona* de Brecht por el *Living Theatre* (1980, Bari), en la que ese prólogo es desarrollado por una coreografía de cuerpos sufrientes. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=fan6Blpcss4>.

<sup>4</sup> *Antígona Furiosa* fue estrenada en 1986, dirigida por Laura Yusem y con escenografía de Graciela Galán y estructuras escénicas funcionales diseñadas por el escultor Juan Carlos Distéfano.

forzada de personas y los delitos de lesa humanidad producidos por la dictadura argentina entre 1976 y 1983. En ese sentido, resulta complejo desprenderse emocionalmente del cuerpo de la protagonista (en intertextualidad con la Ofelia hamletiana en la burla del *Corifeo* y *Antínoo* al comenzar la acción) debatiéndose en medio de una estructura-jaula cúbica de metal, con el público alrededor, soportando las burlas de los otros personajes. Justamente, es la burla (el último parlamento de Antígona hace referencia a ello en p. 217: “¿No terminará nunca la burla?”) la que habilita la compasión de espectadores por la vulnerabilidad del rol. Esta condición de inferioridad y su eventual provocación de una risa grotesca conduce a la constatación de una vivencia expectatorial<sup>5</sup> de intensa crueldad.

La versión de José Watanabe<sup>6</sup> cuya puesta en escena en el año 2000 del grupo peruano *Yuyachkani* implicó un acontecimiento de la teatralidad política en Sudamérica, consta de seis monólogos enlazados de modo nuclear por una narradora y única actriz. En efecto, Antígona, Creonte, Hemón, el Guardia y Tiresias se insertan en la relevancia de la recuperación de la memoria histórica, una problemática recurrente de América latina, sobre todo en lo atinente a las contiendas bélicas civiles, el poder ejercido sin controles, las dictaduras y la violencia, aunque el texto no se sitúe explícitamente en una coyuntura particular. El punto de vista resulta asumido desde la perspectiva de Ismene, lo que otorga a la pieza un elemento de identificación que ha resultado común en el hecho de la inacción ante el crimen: en ese “primer día de paz” la hermana de la heroína trágica se arrepiente de no haber colaborado para la sepultura de su hermano Polinices. Ese conflicto entre dejarse llevar por la sensatez racional o sucumbir a la pulsión irracional de muerte no se logra resolver, lo que da lugar a un tópico básico que recorre transversalmente las disrupciones políticas de América del Sur: la toma de consciencia de no haber visto o no haber querido ver el crimen, es decir, el dolor, la culpa y el arrepentimiento de no haber intervenido de alguna manera en la contienda. Así, el silencio, la indiferencia, o el miedo, sobrevuelan la metáfora del entierro debido, tal como manifiesta Ismene en boca de la narradora múltiple: “yo soy la hermana que fue maniatada por el miedo”. (p. 34)

En un registro similar, *Antígona, la necia* de Valeria Folini se estructura en escenas que resultan editadas de manera alternada, con el comentario frecuente de una narradora (la *Licenciada Piedrabuena*, de actitud didáctica y en manifiesta-

<sup>5</sup> Hacemos una diferencia entre “espectar-espectación” y “expectar-expectación”. Atendiendo criterios etimológicos, diferenciamos *specto* (mirar) de *exspecto* (mirar con atención, deseo o espera). De allí la categorización de lo “expectatorial”, como una condición más compleja de la experiencia perceptual del auditorio que el simple “observar algo”. Justamente, una de las hipótesis basales de nuestros intereses de investigación consiste en sostener la entidad solidaria del fenómeno teatral, en el que el polo escénico está conminado a construir la necesidad o deseo ajenos de “expectar” en el público, mediante una serie compleja de maniobras de composición espectacular (*poiesis*).

<sup>6</sup> De la que también hemos visto una puesta por el CELCIT en Buenos Aires en 2006, actuada por Ana Yovino y dirigida por Carlos Ianni. Asimismo, en el marco de las actividades del Congreso “Antígona: liberdade e opressão” (Universidade de Aveiro, abril de 2024) hemos asistido a la función de esta versión con la actuación y dirección de Carlos Dimeo (Argentina/Venezuela, Polonia).

ción plena de metateatralidad), con referencias a la mitología azteca, alusiva al sacrificio ritual de esclavos desollados, tanto en el proemio, como en la escena final. En esta –y a modo de cobertura del incidente mítico– un parlamento fija una imagen que sobrecoge: “No estabas viva entre los vivos y te condenaron a seguir viva entre los muertos” (Folini, 2018, p. 34).

### 3. La responsabilidad individual y colectiva

Este acotado corpus de textos dramáticos sobre Antígona y sus puestas en escena y performances parecen evidenciar que no resultaría conveniente a los agentes escénicos prescindir de la empatía para los efectos de una política teatral, que requiere, en primer lugar, una cercanía e identificación emocional para arribar, por medio del contraste o la advertencia de lo siniestro o lo extraño, a una afirmación o conjetura capaz de alterar y modificar una creencia ajena. Nos referimos a procedimientos retóricos básicos de la gestión escénica, tendientes al “contagio cenestésico” del espectador<sup>7</sup> (Barba, 2010) y su correlato crítico.

No se trataría, por consiguiente, de coincidir con quienes piensan de igual manera (una actitud sumamente limitante), sino de plantear las dudas y otras perspectivas mediante una ficción que, “eróticamente”, va construyendo un “efecto de distanciamiento” (tan caro a las lecturas que, de modo sesgado, se han hecho de Brecht) por el cual emerge una consciencia y una magnitud creíble sobre alguna situación o personaje. En otras palabras, la pretendida pureza de los héroes y heroínas trágicas, o la excesiva crueldad de los opresores, no haría más que banalizar o volver contingentes sus actos. Tal es la imagen de Creonte de la versión de Watanabe, al intentar mostrarse humano, al pedir piedad e instalar una duda acerca de los cadáveres de los hermanos:

CREONTE: —Entonces ten piedad de mí, Antígona, mi hijo te quiere.

ANTÍGONA: —Y yo también lo quiero, pero no estoy aquí para comprenderlo, estoy aquí para otra cosa. Estoy para decirle que no y para morir. Soy como mi padre de las que llevan las preguntas hasta el fin. Soy como mi padre...

CREONTE: —Antígona, tú sabes que vas a morir, así que te contaré la verdadera historia de tus hermanos. Yo no maté a tu hermano menor. Encontramos a tus dos hermanos muertos, abrazados, se habían clavado el puñal el uno al otro. Yo solamente he coronado a uno, y he deshonorado al otro, porque no puedo darme el

<sup>7</sup> El “contagio cenestésico”, noción de la Antropología teatral, se puede homologar al denominado “espacio de acción compartido” de las neurociencias aplicadas al teatro. Se trata de la experiencia expectatorial consistente en sentir, prácticamente, lo mismo que la entidad escénica, es decir, de acceder a una información sensorial por la relación visual y auditiva: “El movimiento de cualquier persona pone en juego la propia experiencia del mismo movimiento en el observador. La información visual genera, en el espectador, un compromiso cenestésico. La cenestesia es la sensación interna, en el propio cuerpo, de los movimientos y tensiones propias y ajenas. Esto quiere decir que las tensiones y modificaciones del cuerpo del actor provocan un efecto inmediato en el cuerpo del espectador hasta una distancia de diez metros. [...] Lo visible y lo cenestésico son indisociables: lo que el espectador ve produce una reacción física, la cual, sin que él lo sepa, influencia la interpretación de lo que ve. Esta reunión entre dinamismo del actor/bailarín, y dinamismo del espectador es definida también como ‘empatía cenestésica’” (Barba, 2010, p. 53).

lujo de tener dos traidores en un solo ejército. Hice recoger uno de los cuerpos, el menos estropeado de los dos, para los funerales nacionales. Di orden de que se dejara pudrir el otro donde estaba. Ni siquiera sé cuál. Y te aseguro que me da lo mismo. Antígona, ¿todavía quieres morir por esta sucia historia?

Consideramos que en las prácticas teatrales aún continúa la discusión acerca de la construcción de un espectador ideal de una teatralidad política, es decir, si su actitud debe ser de raciocinio pleno durante el espectáculo o si aquel asume finalmente una actitud crítica como consecuencia de una experiencia estética, emocional, empática. Al respecto, parece haber en módulos de la tradición brechtiana una lectura superficial o ligera de la noción de “distanciamiento” (*verfremdungseffekt*), caracterizada por la aplicación constante y directa de un “extrañamiento”, sin que medie, en absoluto, algún componente de emoción estética previa del espectador.

En ese sentido, vale recordar una anécdota de los años 60: al finalizar una de las funciones de *Madre Coraje* protagonizada y dirigida por Helene Weigel en el “Berliner Ensemble”, un grupo de actores extranjeros, pretendidamente “brechtianos”, increpó a la viuda de Brecht por no seguir con fidelidad los preceptos del “efecto de distanciamiento” (*verfremdungseffekt*), ya que se habían emocionado profundamente en gran parte del espectáculo. La respuesta de Weigel resulta pertinente, al manifestarles que no habían entendido adecuadamente a su esposo, porque nadie puede “extrañarse” o “distanciarse” de algo de lo que no se ha estado cerca: la experiencia estética –incluida la identificación– resultaría, así, el paso previo e ineludible para el eventual juicio crítico. De ese modo se podría entender el dispositivo brechtiano: una fascinación y empatía sometida, de tanto en tanto, al impacto de su inconveniencia y a la emergencia consiguiente de una distancia crítica. Solo en el trámite de un indispensable proceso de acercamiento emotivo es que un artefacto teatral puede tomar distancia, al ser afectado por la emergencia de la sensación de lo siniestro o por el humor.

Las cuatro versiones referidas confluyen en personajes imperfectos, que le provocan miedo al poder. Tal vez, en esa falta de pureza o de decisión maniquea entre lo justo y lo injusto, entre lo considerado “verdad” y lo definido como “mentira”, resida el poder convocante de una empatía ineludible para arribar a una “incomodidad” expectatorial surgida de la conciencia de no haber actuado lo suficiente y a tiempo. Frente a la presuposición de ciertos agentes de la teatralidad política, consistente en creer que la empatía con las víctimas deviene un obstáculo que le impide pensar al espectador, debido al riesgo de adquirir una actitud contemplativa en vez de “hacer algo” respecto del horror, sostenemos que, mediante el juego de la empatía (Sofia, 2015; Stern, 2005) y de la emoción estética (Damasio, 2010) en primer lugar, y del distanciamiento posterior, se arriba a una dialéctica escena/platea que desemboca en un “contagio cenes-tésico” capaz de interpelar al espectador por medio de su experiencia estética, es decir, de la afectación somática.

Las versiones de *Antígona* que sucintamente hemos mencionado apelan a ese dispositivo de oscilación entre estímulo emocional y ajuste racional, con variaciones y, obviamente, contextos diferentes, propios de una noción de la historiografía que extrapolamos: el “anacronismo controlado” (Loreaux, 2005).

Esta categoría resulta un instrumento para leer los mitos en su anclaje cívico, en tanto método consistente en acercarse al pasado con preguntas del presente, para volver hacia un presente enriquecido con lo que se ha comprendido (y experimentado, gracias a la ficción) no solo del pasado, sino también de los mitos constituyentes de los imaginarios sociales de la Antigüedad.

#### 4. A modo de conclusión provisoria

Atendiendo el marco de este escrito,<sup>8</sup> “libertad” consiste, además, en liberarse de estereotipos que han fosilizado las dinámicas de la relación escena/platea, al entender que solo el predominio del raciocinio pleno de la actividad expectatorial y la comprensión intelectual sin ambages resulta el medio de comunicar, de manera directa y, casi, sin metáforas ni metonimias, una injusticia flagrante. La “opresión” forma parte, asimismo, de una cultura que con frecuencia sigue creyendo que los modos directos, transparentes y absolutamente claros de un discurso escénico deben carecer de experiencia estética, somática, afectiva, de parte del destinatario del espectáculo. Así, cierto teatro político clausura los “lugares de indeterminación” (Iser, 1987; Ingarden, 1998), en un acto no exento de subestimación del espectador, en tanto asume una “pornografía” poética que no da lugar a la duda ni a la curiosidad: lo dice todo, sin el básico “desvío” retórico que provoca la atención, la mantiene y construye esperanzas de futuro acontecer.

En ese sentido, las modalidades de teatro político, subsidiarias de los lineamientos de Piscator (1957), Boal (1980) y de numerosas lecturas de Brecht, han preferido una mostración absoluta de situaciones de ficción relacionadas con un acontecimiento histórico o mitológico, apelando a la supuesta “emancipación” del espectador por medio de una “pornografía” poética. En efecto, las urgencias por no incurrir en eventuales desvíos de lo “políticamente correcto”, suelen plagar las dramaturgias de lecturas obvias y biunívocas, que no estimulan la actividad emocional y racional del espectador, por lo que evitan el “riesgo” de exponer contradicciones en parlamentos y acciones de los personajes. Así, la “libertad” del espectador de construir sentido y experiencia se halla limitada por el exceso de información excesivamente orientada. Al respecto, Han manifiesta:

Pero ocultar, retardar y distraer son también estrategias espacio-temporales de lo bello. El cálculo de lo semioculto genera un brillo seductor. Lo bello vacila a la hora de manifestarse. La distracción lo protege de un contacto directo. La distracción es esencial para lo erótico. La pornografía no conoce la distracción. Va directamente al asunto. La distracción convierte la pornografía en una fotografía erótica. (Han, 2025, pp. 45-46)

Ciertas formas de la “opresión”, cercanas al lugar común del distanciamiento brechtiano, pueden consistir en reiterar lo sabido, con discursos procesados y deglutidos desde la escena, sin posibilidad de desvío, retardo u ocultamiento.

<sup>8</sup> Congresso Internacional “*Antígona*: liberdade e opressão. Pelos 50 anos de Abril”, Universidade de Aveiro, del 22 al 24 de abril de 2024.

Las obras referidas, justamente, comparten un camino indirecto hacia el dimensionamiento y la comprensión de un episodio mítico modélico.

Un paradigma fundado en el personaje de *Antígona*, en los simbolismos de su rebelión, estimula, debido a sus imperfecciones y a los movimientos pendulares entre identificación, emoción y empatía, por un lado, y los reconocimientos de una conciencia crítica, por el otro, criterios y comportamientos relacionados con una vigilancia de la ética y de la democracia. Ocurre que no resulta suficiente en el teatro la mera denuncia encarnada en el mito, dado que lo sucedido forma parte del saber general, que contiene la violencia hartamente conocida. Lo necesario es, a nuestro juicio, la manera en que la dramaturgia o el espectáculo enfrentan el eventual convivio. Lo que determina la diferencia de un fenómeno teatral efectivo es la capacidad de afectar los cuerpos expectatoriales, para luego, a partir de la experiencia somática, arribar a una conciencia de los hechos. En ese sentido, “acercarse” a los horrores de los cuerpos insepultos requiere una cercanía entre la ficción y la expectación, cuyas respuestas son denominadas por las hipótesis de las neurociencias aplicadas al teatro como “espacio de acción compartido”. En un artículo de 2019 hemos hecho referencia a ese dispositivo, aplicado al triste fenómeno de las personas desaparecidas en Argentina que atraviesa una versión de *Troyanas* (versión mixta Eurípides-Séneca) cuya puesta en escena dirigimos en Rosario (2006-2007). Se trata de:

Una respuesta de tono muscular que acrecienta el componente patético en un fenómeno de co-sentir que puede explicarse desde la perspectiva de las hipótesis de las neurociencias aplicadas al teatro, en tanto se convenga en que la *comprensión* no es un proceso pasivo de simple recepción sino, sobre todo, un proceso de *interacción* con el otro. Recurrimos aquí a la noción de *espacio de acción compartido* propuesta por Rizzolatti y Sinigaglia (2006)<sup>9</sup> en la que la inhibición o restricción de la acción juega un rol fundamental. De acuerdo con estos presupuestos, la competencia motora del espectador deriva en una resonancia emocional paracognitiva estimulada por el accionar actoral. En efecto, desde este enfoque, el mecanismo de neuronas-espejo se activa y se produciría un contagio empático entre quienes observan y quienes ejecutan la acción de modo tal que el espectador co-constituye, junto con el actor, el universo fenomenológico sobre el que se fundamenta el encuentro de ambos. Nos referimos a estrategias neuromotoras distintas de las cotidianas, a partir de las que surge una experiencia sobre el espacio, la temporalidad y la intersubjetividad que resulta diferente de la habitual. (Pricco, 2019, p. 465)

Lo determinante en los dispositivos de “distanciamiento” –en sentido brechtiano–, por ende, radicaría en la modalidad de exposición (montaje, *poíesis*) de los acontecimientos ficcionales ante el auditorio, mediante la búsqueda en pri-

<sup>9</sup> “En cuanto vemos a alguien realizando un acto o una cadena de actos, sus movimientos, lo quiera o no, adquieren para nosotros un significado inmediato. Naturalmente, también vale lo contrario: cada acción nuestra encierra un significado inmediato para quien la observa. La posesión del sistema de las neuronas espejo y la selectividad de sus respuestas determinan, así, un *espacio de acción compartido*, en cuyo interior cada acto y cada cadena de actos, nuestros o ajenos, aparecen inmediatamente inscritos y comprendidos, sin que ello exija ninguna ‘operación cognoscitiva’ explícita o deliberada.” (Rizzolatti y Sinigaglia, 2006, pp. 130-131).

mera instancia (sea por los parlamentos, sea por las acciones y actitudes) de una conmoción (afín al *commovere* ciceroniano) e identificación afectiva: esa primera experiencia estética, del horror, de la angustia, de lo terrible, es lo que instituye la diferencia, dado que, para denunciar y patentizar todo lo que implica un cuerpo insepulto, resulta necesario estremecer los cuerpos de los espectadores, de manera que estos se aproximen al “contagio” corporal y asuman, somáticamente y no solo de modo racional, el horror de ciertos silencios ante la monstruosidad, tal como concluye Antígona en la versión de Gambaro (p. 217):

Rechazo este cuenco de la misericordia, que les sirve de disimulo a la crueldad. (Lentamente, lo vuelca) Con la boca húmeda de mi propia saliva iré a mi muerte. Orgullosamente, Hemón, iré a mi muerte. Y vendrás corriendo y te clavarás la espada. Yo no lo supe. 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).

## Referencias bibliográficas

- Barba, E. (2010). *Quemar la casa. Orígenes de un director*. Buenos Aires, Argentina: Catálogos.
- Boal, A. (1980). *Teatro del oprimido 1. Teoría y práctica*. México D.F., México: Nueva Imagen
- Boal, A. (2004). *El arco iris del deseo*. Barcelona, España: Alba.
- Brecht, B. (2004). *Escritos sobre teatro*. Barcelona, España: Alba.
- Brecht, B. (2013). *Antígona*. Río Piedras, Puerto Rico: Omegalfa.
- Castri, M. (1978). *Por un teatro político: Piscator, Brecht, Artaud*. Madrid, España: Akal.
- Damasio, A. (2010). *Y el cerebro creó al hombre*. Barcelona, España: Destino.
- Dubatti, J. (2014). *Filosofía del Teatro III. El teatro de los muertos*. Buenos Aires, Argentina: Atuel.
- Dubatti, J. (2003). *El convivio teatral. Teoría y práctica del Teatro Comparado*. Buenos Aires, Argentina: Atuel.
- Folini, V. (2018). Antígona, la necia. In Folini, V. et al., *Resistencia trágica: la construcción de la embriaguez y el ensueño* (pp. 11-36). Paraná, Argentina: Asociación Civil Teatro del Bardo.
- Gambaro, G. (1989). *Antígona furiosa*. In G. Gambaro, *Teatro 3* (pp. 196-217). Buenos Aires, Argentina: Ediciones de la Flor.
- Han, B. C. (2015). *La salvación de lo bello*. Buenos Aires, Argentina: Herder.
- Ingarden, R. (1998). *La obra de arte literaria*. México D. F., México: Taurus/UIA.
- Iser, W. (1987). *El acto de leer: teoría del efecto estético*. Madrid, España: Taurus.
- Loraux, N. (2008). Elogio del anacronismo. In N. Loraux, *La guerra civil en Atenas. La política entre la sombra y la utopía* (pp. 201-217). Madrid, España: Akal.
- Lorenzano, S., & Chirinos Bravo, K. (Eds.). (2022). *Antígonas de América latina: poéticas y políticas en diálogo*. Milano, Italia: Ledizioni.
- Mouffle, C. (2007). *En torno a lo político*. Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- M. Tullius Cicero (1996). *De oratore* (Translated by E. Sutton & H. Rackham). Harvard UP, Cambridge, England: Loeb Classical Library.
- Pianacci, R. (2015). *Antígona: una tragedia latinoamericana*. Buenos Aires, Argentina: Losada.
- Piscator, E. (1957). *Teatro político*. Buenos Aires, Argentina: Futuro.I
- Pricco, A. (2019). La relación *scaena/cavea* en “Troyanas” de Eurípides/Séneca por el teatro de la UNR. Para una memoria de la Argentina reciente. In M. T. Amado Rodríguez, B. Ortega Villarro & M. F. S. Silva (Coord.), *Clásicos en escena ayer y hoy* (pp. 461-478). Coimbra, Portugal: C.U.P.
- Rancière, J. (2005). *Sobre políticas estéticas*. Barcelona, España: Museu d'Art Contemporani de Barcelona.
- Rizzolatti, G., & Sinigaglia, C. (2006). *Las neuronas espejo. Los mecanismos de la empatía emocional*. Barcelona, España: Paidós.



- Sofia, G. (2015). *Las acrobacias del espectador. Neurociencias y teatro, y viceversa*, México, México: Paso de gato-Artezb lai.
- Steiner, G. (1991). *Antígonas*. Barcelona, España: Gedisa.
- Stern, D. (2010). *Forms of Vitality: Exploring Dynamic Experience in Psychology, the Arts, Psychotherapy and Development*. Oxford, England: University Press.
- Sturla, A. (2019). Las representaciones del mito de Antígona en las teatralidades latinoamericanas: teatro, resistencia y memoria. *Telón de fondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, 30, 174-192.
- Watanabe, J. (2003). *Antígona. Versión libre de la tragedia de Sófocles*. Buenos Aires, Argentina: CELCIT. Texto y montaje recuperable en <https://www.celcit.org.ar/publicaciones/biblioteca-teatral-dla/?q=ant%C3%ADgona&f=&m=>

## Resumen

El canon trágico clásico ha sido atendido como un paradigma de intertextualidades propicias para construir discursos teatrales vinculados con situaciones y fenómenos históricos de coyuntura política-social de diversas épocas a través de la dinámica de un “anacronismo controlado” (Loraux, 2008). Así lo atestiguan, en el caso particular de la *Antígona* de Sófocles, las numerosas reescrituras, que a partir del esquema de la oposición entre la ley humana-divina y las del Estado, se apoyan en la notoria aplicabilidad del tópico a guerras civiles, a luchas por la justicia, a la tensión entre libertad y opresión, al rol de la mujer y sus posibilidades de incidir en la vida pública e, incluso, a lecturas desde perspectivas del psicoanálisis lacaniano (en torno de la “disfuncionalidad” de la familia de Edipo o de la muerte), entre otros sentidos posibles. En este trabajo, haremos referencia a la noción de “emoción estética” (Damasio, 2010) en el marco de una teatralidad política (Dubatti, 2003; 2014; Castri, 1978; Rancière, 2005; Boal, 1980; 2004), con el fin de determinar modalidades eventuales del “efecto de distanciamiento” (*verfremdungseffekt*) y la operatoria de su relación dialéctica con la empatía expectatorial (Sofia, 2015; Stern, 2010). Para ello, recurrimos a sucintos comentarios de los dispositivos dramatúrgicos y escénicos de las *Antígonas* de Brecht (1948), Gambaro (1989 [1986]), Folini (1998) y de Watanabe (1999). Se pretende proponer en ese cuarteto un punto de vista no solo literario, sino también escénico, mediante la descripción de procedimientos retóricos básicos de la gestión escénica, tendientes al “contagio cenestésico” del espectador y su correlato crítico.

## Abstract

The classical tragic canon has been considered as a paradigm of intertextuality conducive to constructing theatrical discourses linked to historical situations and phenomena of political-social conjuncture from different eras through the dynamics of a “controlled anachronism” (Loraux, 2008). This is attested, in the particular case of Sophocles’ *Antigone*, by the numerous rewritings, which, based on the scheme of the opposition between human-divine law and that of the State, are based on the notorious applicability of the topic to civil wars, to struggles for justice, to the tension between freedom and oppression, to the role of women and their possibilities of influencing public life and, even, to readings from the perspectives of Lacanian psychoanalysis (about the “dysfunctionality” of the Oedipus family or death), among other possible meanings. In this paper, we will refer to the notion of “aesthetic emotion” (Damasio, 2010) within the framework of political theatricality (Dubatti, 2003; 2014; Castri, 1978; Rancière, 2005; Boal, 1980; 2004), in order to determine possible modalities of the “alienation effect” (*verfremdungseffekt*) and the operation of its dialectical relationship with “expectatorial empathy” (Sofia, 2015; Stern, 2010). To this end, we resort to a succinct analysis and commentary on the dramatic and scenic devices of *Antigones* by Brecht (1948), Gambaro (1989 [1986]), Folini (1998) and Watanabe (2009 [1999]). In regards to this foursome, we aim to propose not only a literary but also a scenic point of view, through the description of basic rhetorical procedures of stage management, aimed at the “cenesthetic contagion” of the spectator and its critical correlate.



## Ciudad, Teatro e Historieta

Dos heroicos personajes: Antígona y Lisístrata

Rómulo Pianacci

UNMdP – UNICEN

rpianacci@gmail.com

ORCID: 0000-0002-1327-1729

**Palabras clave:** Teatro clásico, lecturas, Tragedia, Comedia.

**Key Words:** Classic Theatre, adaptations, Tragedy, Comedy.

La ciudad, tal como la encontramos en la Historia, es el punto de concentración máxima del poderío y de la cultura de una comunidad.

Es el lugar donde los rayos luminosos pero divergentes de la vida se unen formando un haz más eficiente y más rico en significado social.

La ciudad es la forma y el símbolo de una relación social integrada: en ella se encuentran el templo, el mercado, el palacio de justicia y la academia del saber. Aquí, en la ciudad, los beneficios de la civilización son múltiples y variados; aquí es donde la experiencia humana se transforma en signos visibles, símbolos, normas de conducta y sistemas de orden. Aquí es donde se concentran los destinos de la civilización y donde, en ciertas ocasiones, el ritual se transforma en el drama activo de una sociedad totalmente diferenciada y consciente de sí misma. (Mumford, 1945, p. 11)

## Introducción

Pareciera estar demostrado que las primeras ciudades del hemisferio occidental empezaron a configurarse alrededor del año 3.500 a.C. en el Creciente Fértil, en cuyo segmento oriental está enclavada la Mesopotamia en los valles del Tigris y el Éufrates (Sjoberg, 1967, p. 40). Pero, ¿qué es una ciudad? ¿Cómo se origina? Sus comienzos siguen siendo oscuros. Desde el lejano Aristóteles, muchos autores

han intentado sistematizar y contestar a estos interrogantes: Spengler, Pirenne, Alberti, Whitman, Alfonso el Sabio y Ortega y Gasset, entre muchos otros.

Aun así, casi todos los investigadores sociales, urbanísticos o antropológicos están de acuerdo en considerar necesarios para la aparición de una ciudad de los siguientes requisitos<sup>1</sup>:

- Religiosos. Un cuerpo de creencias o una cadena mítica que provea de un orden.
- Morfológicos. Debe existir una continuidad del tejido edilicio y la noción de límite: afuera vs. adentro y lo público vs. lo privado.
- Industriales. Esta actividad presupone el dominio previo de la agricultura y la noción de arquitectura.
- Comerciales. Existencia del intercambio, y supone a corto plazo la emisión de moneda.
- Concepto de Ley. Implica la noción de Estado y la aparición de un sistema de registro o escritura.
- Un cuerpo de policía que se encargue de vigilar que se cumpla la Ley.
- Y finalmente, la escritura como registro de inventarios, hechos históricos y sistemas legales.

Mumford (1979, p. 146) sostiene: “La ciudad antigua es, pues, por sobre todas las cosas un teatro, donde la vida corriente asume las características de un drama” y entonces ya puede nacer el teatro griego, perfecto desde el comienzo, milagro de la piedra, estructura hecha para el mejor encuentro entre los hombres. Ninguna civilización posterior pudo igualar su solución impecable, y que según Gastón Breyer (1968, p. 29) ésta representa la “Expresión perfecta de un teorema de geometría de la comunicación, cuyo enunciado podría ser: dibujar la mejor configuración para la enajenación y el encuentro colectivo”.

Este mismo destacado escenógrafo e investigador argentino, considera que al ubicarse toda la ciudad en la gradería escalonada en la pendiente de una colina –por razones prácticas de visión y audición– determinan una nueva traza, motivada además por una razón más honda:

El paso del anillo cerrado al hemiciclo descubre un hecho esencial: el pasaje de un espacio ocluido, de enajenación, a un espacio genuino de expectación. Mide lo que va de la catalepsia tribal a la *paidea* democrática. (Breyer, 1968, p. 30)

En un trabajo previo<sup>2</sup>, se ha planteado una investigación acerca del arte teatral a partir de su arquitectura, que articularía la verificación del correlato diacrónico entre las formas dispositivas -o arquitectónicas cuando las hubiere- que asume el espacio teatral y las formas discursivas que el espectáculo teatral adoptaría consecuentemente.

<sup>1</sup> Pianacci, 1999, p. 215.

<sup>2</sup> Pianacci, 1997, pp. 58-61.

## De la Tragedia a... ¿la historieta?!

No completaríamos el panorama de la creación en el presente, como nos lo hemos propuesto desde el primer día de nuestra existencia, si no abordáramos la cuestión que nos plantean las historietas. Por ser uno de los medios masivos de comunicación, desde luego, pero más por las posibilidades que presentan para estudiar los caracteres de la sociedad de consumo vigente, en relación con los demás hechos sociales y culturales. (Romero Brest, in AA.VV., 1968, p. 3)

Con estas palabras del Director del Centro de Artes Visuales, del mítico Instituto Di Tella, comenzaba en 1968 la publicación de la 1ª Bienal Mundial de la Historieta, una de las primeras manifestaciones de su visibilización en el mundo del Arte de este género considerado menor hasta hace poco. Desde que en 1799 Manuel Belgrano inaugurara la primera Academia Nacional de dibujo, los caricaturistas, humoristas e historietistas argentinos tuvieron un inmenso desarrollo que va a culminar en las décadas del '40 y '50, con grandes nombres que situarán a nuestros artistas a la vanguardia de las corrientes europeas y norteamericanas. Sus nombres exceden el marco de este trabajo, pero su escuela ha excedido el hecho meramente comercial, para instalarse definitivamente en el campo de la plástica internacional.

## Dos heroicos personajes: Lisístrata y Antígona

Se ha necesitado llegar al siglo XXI para que su persistencia se haya visto recompensada con una mayor difusión y popularidad, mediante nuevas lecturas, versiones creativas e innovadores soportes múltiples. Sirvan de ejemplo la obra de Adrián Giampani *Antígona en sintonía (una tragedia comediada)*<sup>3</sup> o el film *La fuente de las mujeres* de Radu Mihăileanu (*La source des femmes*, Francia, 2011); en donde el difícil acarreo del agua desde la fuente lleva a las mujeres de un indefinido país musulmán a realizar una dramática huelga sexual.

Solo apenas 40 años separan el nacimiento de dos de las más renombradas heroínas del teatro griego, aunque producidas en situaciones políticas y económicas muy diferentes de la *polis* ateniense.

Nuestro primer ejemplo, nos ocuparemos de la equívoca “versión libre” de la *Lisístrata* de Aristófanes, del exitosísimo historietista alemán Ralf König<sup>4</sup>. En segundo lugar, *Antígona* basada en la tragedia de Sófocles de los ingleses David Hopkins y Tom Kurzanski, editada en el 2009 en su versión castellana por la cátedra de Psicología, Ética y Derechos Humanos de la UBA.

<sup>3</sup> Presentada durante CLASTEIA 2, en la ciudad de Rosario en agosto de 2013.

<sup>4</sup> Entre los títulos que han vendido entre 5 y 7 millones de ejemplares figuran: *El condón asesino*, *El hombre deseado*, *Pretty Baby*, *Huevos de toro*, *Konrad & Paul 1*, *2 y 3*, *Con la mano izquierda*, *Como conejos* y el más reciente, *Once mil vírgenes (virgen más, virgen menos)*, editada en 2013.

## ***Antígona* de David Hopkins y Tom Kurzanki, basada en la tragedia de Sófocles**

Tebas, año 1203 a.C. El destino trágico de la desdichada princesa Antígona se precipita por su decisión de dar sepultura a su hermano Polinices. Será encerrada viva en una cueva, adonde finalmente se ahorcará. A sus pies, también se inmolará su prometido Hemón con su propia espada, desencadenando así el suicidio de su madre Eurídice y la agonía final del arrepentido tirano Creonte.

La historieta analizada, en términos generales, presenta el conocido esquema argumental y parlamentos de la tragedia de Sófocles, e ilustra las posibilidades expresivas de la transposición entre historieta y otros medios o lenguajes. En este guion han sido eliminados los estásimos –algunos personajes asumen parte de los parlamentos eliminados como soliloquios– y los cinco episodios correspondientes, son ahora “escenas”. No se sitúa la acción exactamente en ninguna época, pero al aparecer las Torres Gemelas, tanques represores, gánsteres, muertos en manifestaciones pacifistas, ciudades en ruinas, podemos deducir que se trata de un futuro distópico plagado de armas de fuego, chimeneas obsoletas y fuentes de energía agotadas, en donde sobreviven vestigios apocalípticos de un pasado clásico: números romanos, frontis, columnatas, indumentos, pergaminos, etc.

En la introducción que suplanta al párodo, se muestra la violenta situación imperante y brinda al lector desapercibido los antecedentes de la historia de la familia de Edipo. Hace aquí su aparición Tiresias, que como un ciego mendicante, que con su lazarillo, se dirige hacia Tebas para advertir sobre los oscuros acontecimientos que se avecinan. Tendrá una mayor participación a lo largo de toda la historieta, articulando las diversas escenas.

En el Prólogo, mientras Antígona realiza los ritos funerarios de Polinices, desde la imagen televisiva increpa a su hermana Ismene en el interior del palacio –que aterrada esgrime una pistola– para que la asista en su propósito. Ante sus dudas, Antígona corta la comunicación y la escena siguiente vuelve al páramo.

En la primera escena, Creonte delante de la explanada del palacio se dirige al pueblo, desde un atril como un ejecutivo empresarial: “Tengo el honor de informarles que nuestra nave estado, que estuvo a punto de hundirse bajo la reciente tormenta, ha llegado a puerto sana y salva” (2009, p. 11).

Lo secundan dos esbirros, con cabeza de borrego, uno de los cuales es el encargado de informarle lo ocurrido en el páramo. Furioso, Creonte lo golpea con violencia. Se produce entonces la segunda intervención admonitoria de Tiresias, mientras prosigue su marcha hacia la ciudad: “Creonte, escucha al profeta. Una vez más estás al filo del destino (2009, p. 13).

En la escena segunda, muy violenta, los guardias traen a una Antígona desafiante, de apariencia semejante a la de Noomi Rapace en las películas *Millennium* basadas en las novelas de Stieg Larsson. Como ella, ante los golpes de Creonte, y sin el menor signo de temor, también le responde los golpes con golpes. La aparición de Ismene reasume el diálogo sofocleo entre las hermanas, pero inmovilizada por los guardias, Antígona es arrastrada a su celda.

La escena tres remeda el agón entre Creonte y su hijo, excepto que ante la intransigencia de aquel, el joven lo amenaza con un revólver: “Entonces ella morirá,

pero su muerte causará otra.”(2009.20) En un insert, vuelve a aparecer Tiresias, que reflexiona ahora sobre la “última flor del linaje de Edipo” (2009, p. 19).

La escena cuatro, en la celda de la muchacha, la muestra encadenada y bañada en sangre. Preparándose para el inminente castigo final y ante la aparición de Creonte finalmente le dice: “No nos hagas esperar más” (2009, p. 23).

La escena quinta muestra la llegada de Tiresias a la sala del trono. Creonte también golpea al anciano y este finalmente le augura: “¡Entonces toma esto y llévalo a tu corazón! [...] Pagarás cuerpo por cuerpo, carne de tu propia carne. [...] Tu casa se poblará de hombres y mujeres que lloran, si no liberas cuanto antes a Antígona y das luego sepultura al cuerpo de Polinices” (2009, p. 26). Producida la partida del ciego, Creonte ahora perturbado, busca consejo en el guardia, quien le sugiere: “Construye una tumba para Polinices y libera a Antígona de su prisión abovedada” (2009, p. 27).

Durante el éxodo, Creonte y el guardia realizan la ceremonia fúnebre para Polinices; pero cuando llegan a la celda de Antígona, la hallan muerta y a Hemón que se desencaja un tiro. Eurídice, al enterarse por el diario Herodoteian Cronos de la muerte de los jóvenes, maldiciendo a su esposo, se suicida con pastillas. Ya en plena soledad, el arrepentido Creonte lamenta su desgracia: “No hay felicidad sin sabiduría. Y no hay sabiduría sino en la sumisión a los dioses. Las palabras altivas son siempre castigadas y los hombres orgullosos sólo con el tiempo aprenden a ser verdaderamente sabios” (2009, p. 34).

La estética elegida para la historieta representa adecuadamente los contenidos que se han querido transmitir: en un límpido blanco y negro, sin matices, con una luz fría que inunda todo y produce profundas sombras; con un dibujo expresionista de líneas duras, netas, angulosas. La estructura de los cuadros o viñetas –semejante en su tratamiento al fotograma cinematográfico– se dinamiza con el uso de diferentes tamaños, encuadres, interpenetraciones y forzadas perspectivas. Rescatando muchos elementos de este lenguaje, abundan los primeros planos, planos de detalle, planos enfáticos, una jugada profundidad de campo, zooming y el fundido a negro. Las “escenas” simultáneas se muestran en contigüidad, transitando de una a otra fluidamente. Hay un adecuado uso del lenguaje específico de la historieta, por ejemplo, en la representación volumétrica del humo o la aparición de ruidos onomatopéyicos: click, smack, crack, bang, ya sea aumentando su tamaño o intensidad para significar el aumento de volumen o el énfasis de los personajes.

Estos presentan las características del dibujo anglosajón para los superhéroes sobrevivientes de una catástrofe nuclear: musculosos y atléticos, rubios, de grandes mandíbulas cuadradas, tatuajes, aritos, etc. Los soldados se asemejan a gladiadores con máscaras enteras de borregos, escudos, espadas, lanzas y también ametralladoras. Todos los personajes, hombres o mujeres, visten accesorios y ropas “históricas”: togas, clámides ochitones<sup>5</sup>. Solo Creonte usa el traje corporativo de

<sup>5</sup> En el año 2002 se estrenó en España la versión cinematográfica, dirigida por Francesc Bellmunt, con algunas diferencias del original.

dos piezas, sandalias y una corona de laurel. Antígona es la notoria “diferente”, una confrontante punk.

## **Lisístrata, versión libre de una comedia de Aristófanes en una escenificación de Ralf König. 5ª edición revisada y remasterizada<sup>6</sup>**

Si bien la comedia antigua podría tradicionalmente dividirse en dos partes y entre ellas la parábasis<sup>6</sup> König elige dividir su historieta en siete “actos” que se anuncian con portadores de carteles, que reemplazan de forma dinámica a los globos habituales.

Los entre actos son comentados por un matrimonio de “espectadores” frente al cuadro/cámara. Posteriormente dialogan con el lector/espectador, discuten y pelean no solo por el contenido de la obra que están viendo, sino también por cuestiones domésticas. Se rompe además la convención interna de la cuarta pared, cuando son amonestados por los actores desde la escena debido a sus gritos. Finalmente cuando el marido se retira ofendido con un ¡¡¡PORTAZO!!! y la mujer se mantiene en su decisión de ver la obra hasta el saludo final.

Atenas 411 a.C. Los hombres de Atenas y Esparta están inmersos en una guerra que parece no tener fin. Para acabar con ella, Lisístrata guiará a todas las mujeres en una revuelta sin precedentes: una huelga de sexo con impensadas consecuencias para los violentos combatientes. Consigue también la adhesión de las heteras, y mientras las mujeres se atrincheran en la Acrópolis, Hepatitos, líder de la comunidad gay, cansado de los traten a él y a sus compañeros homosexuales como bichos raros, urde el plan para aprovecharse de la situación. Disfrazado de médico y sexólogo, se une con el hipócrita general Incognitos, para plantarle una solución, ya que los soldados van a la guerra como almas en pena, con tremendas erecciones que les impiden realizar su función en condiciones. Su plan es simple, recurrir a la “Homosexualidad forzosa”, una forma para que los hombres puedan descargarse, aunque sea entre ellos. El general se escandaliza, se niega, pero al final accede, presionado por un convincente “chantaje”

A pesar de las reticencias iniciales, las órdenes serán acatadas tanto por los atenienses como por espartanos. A punto de fracasar la huelga, las mujeres descubren que sus maridos disfrutaban de su sexualidad con compañeros y amigos, y entonces abandonan la huelga para volver a casa y volver, definitivamente, las cosas en su lugar.

Si bien algunos puristas podría clasificar esta versión como descabellada, es muy probable que König haya partido para elaborar su guion, de dos parlamentos que figuran en el original de Aristófanes.

El primero es el v. 1090:

<sup>6</sup> La parábasis complete solía incluir siete partes: 1) la *kommation*, 2) la parábasis propiamente dicha, 3) el *pnigos* o *macrón*, 4) la *estrofa*, 5) el *epírrema*, 6) la *antistrofa*, 7) el *antipírrema*.



PRITANO: Más aún, por Zeus, estamos consumidos, si no reconciliamos pronto no habrá más remedio que cogerse a Clístenes. (Aragó, p. 113)

Pero hay otro párrafo anterior, en el v. 620, que podría relacionarse con este y que no se referiría al político Clístenes (570 a.C – 507 a.C) sino al citado afeminado objeto de las burlas del autor.

COCORO DE VIEJOS: ...y mucho me temo que algunos laconios vayan aquí a reunirse en casa de Clístenes<sup>7</sup> y con argucias inciten a estas mujeres, enemigas de los dioses, a apoderarse de nuestro dinero y el salario del que yo vivía. (Aragó, p. 99)

La página está segmentada en tres tiras horizontales, de ancho variable, y la expresión del dibujo es de mano alzada, con líneas redondeadas y ángulos suavizados. Si bien está impresa en blanco y negro, el concienzudo dibujo a plumín profundiza los volúmenes, las sombras y las texturas, representando claramente mármoles, gasas, metales, vidrios, nubes, cabellos y pelos, pieles, cuero y hojas.

Todos los personajes son dibujados con un detalle preciso, de gran expresividad y humor tanto facial como corporal. Los soldados asumen las características de los “narizotas” típicos de König, más cerca de la estética “bear” u osos que de la estética de la expresión habitual del hombre de las historietas de la cultura gay.

El sonido de la música, por ejemplo en el Adonis Club –el antro gay de Atenas– se manifiesta mediante notas musicales que flotan sueltas en el aire, y la metáfora visual de las estrellitas alude a los reflejos de la bola giratoria de espejitos. Para representar los ruidos y sonidos no se recurre solo a las onomatopeyas habituales, sino al dibujo de las palabras mismas: *portaz*, *patad*, *griterío*, *mordisc*, *berrido*, *galope*, *jadeo*, *pisotón*, *tos*, *sang*, etc.; y el gradiente tamaño de los tipos marcarían la intensidad y el volumen del parlamento. También los globos de texto, como recurso metonímico, acompañan esta convención. Las secuencias combinan “tomas” de plano y contraplano, con panorámicas de una gran maestría para las escenas nocturnas. Otros hallazgos de gran expresividad y creatividad la representación: del orgasmo de los soldados, el rubor de la espectadora, la perspectiva a través del ojo de una cerradura, el enojo con signos de rayos y líneas que denotan movimiento o sorpresa.

## Conclusión

Si bien con diferentes técnicas y factura, en función de objetivos comunes, ambas versiones analizadas comparten la búsqueda un de nuevos lenguajes, estéticas, géneros y públicos, sintetizando en cada cuadro una pequeña obra de arte.

La catarsis final para Aristóteles (1966) representa la toma de conciencia del espectador, que, comprendiendo a los personajes, alcanza este estado final, distanciándose de sus propias pasiones y alcanza un avanzado nivel de sabiduría. Mediante la compasión, el temor o la risa, sin censuras pero con innovación y creatividad, las dos historietas analizadas logran llegar con su mensaje antibelista a nuevos destinatarios, en su deseo y derecho de que pervivan más que dignamente para el público contemporáneo.

<sup>7</sup> (N de T) Afeminado que Aristófanes nombra con frecuencia (*Los caballeros*, v. 1374)

## Bibliografía

- AA.VV. (1968). 1º Bial Mundial de la Historieta. Buenos Aires: Escuela Panamericana de Arte.
- Aristófanes (1989). "Lisístrata" en *Comedia Griega* (traducción de R. Martín Lafuente). La Habana: Editorial Arte y Literatura.
- Aristófanes (1984). *Lisístrata* (traducción de Rafael Abregó). Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Aristóteles (1966). *Poética* (traducción de Francisco de P. Samaranch). Buenos Aires: Aguilar.
- Breyer, G. (1968). *Teatro: el ámbito escénico*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Chueca Goitia, F. (1985). *Breve Historia del Urbanismo*. Barcelona: Alianza Editorial.
- Hopkins, D., & Kurzanski, T. (2009). *Antígona* (traducción de Álvaro Lemos). Buenos Aires: Cátedra de Psicología, Ética y Derechos Humanos – UBA.
- König, R. (2008). *Lisístrata* (traducción de Vladimir Padrós i Casalins). Barcelona: Ediciones La Cúpula.
- Mumford, L. (1979). *La Ciudad en la Historia*. Buenos Aires: Ediciones Infinito.
- Mumford, L. (1945). *La Cultura de la Ciudad*. Buenos Aires: Emecé Editores.
- Pianacci, R. (1997). La desacralización del espacio teatral en Occidente. *Revista Tablas*, 1-2, 58-61.
- Pianacci, R. (1999). La urbanidad en el discurso de los personajes de la Comedia Italiana. In *Actas XII Congreso de Lengua y Literatura A.D.I.L.L.I.* Mar del Plata: Departamento de Servicios Gráficos de la UNMdP.
- Rivera, J. B. (1992). *Panorama de la historieta en la Argentina*. Buenos Aires: Libros del Quirquincho.
- Sjoberg, G. (1967). Origen y evolución de las ciudades. In *La ciudad*. Madrid: Alianza.
- Sófocles (1993). *Antígona* (traducción de E. Ignacio Granero). Buenos Aires: EUDEBA.

## Resumen

De las numerosas rescrituras de estos mitos en la dramaturgia contemporánea y a partir de las invariantes de los mismos, generalmente se ha puesto énfasis en el desarrollo de los conflictos que el personaje asume contextualmente. La oposición entre libertad y opresión, propuesta para este congreso, conmemoración del cincuentenario de la Revolución de los Claveles, obliga a una nueva aproximación desde una óptica diferente.

Para este análisis se ha elegido a la ciudad como origen ineludible, tomando además dos ejemplos de los nuevos soportes y géneros a los que recurren los creadores modernos.

## Abstract

Out of the numerous rewrites of these myths in contemporary theatre and starting at the variants of these myths, generally it has been stressed on the development of the conflict that the characters contextually assume. The opposition of freedom to oppression, central subject of this congress, celebrating the fiftieth anniversary of the Carnations Revolution, compels us to a new approach from a different point of view.

The City was chosen as the unavoidable start, besides the two examples of new supports and genres to which contemporary artists employ.

## Las Antígonas chilenas: reescrituras del mito en el teatro chileno contemporáneo (2000-2010)

The Chilean Antigones: rewritings of the myth in contemporary Chilean theater (2000-2010)

**Maria Morant Giner**

Universitat de València

Maria.morant@uv.es

ORCID: 0000-0003-3569-4551

**Palabras Clave:** Teatro chileno contemporáneo, Antígona, reescritura, Daniela Cápona, Ana López Montaner, Juan Carlos Villavicencio.

**Keywords:** Contemporary Chilean theater, Antigone, re-writing, Daniela Cápona, Ana López Montaner, Juan Carlos Villavicencio.

### Introducción: usos de un mito “americanizado”<sup>1</sup>

América Latina es un continente de Antígonas; un continente en el que la ley del Estado es responsable de las muertes, de los cuerpos que quedan en el camino, de cientos de miles de asesinados, de miles de *humillados y ofendidos*. Frente a esto, la ley de la sangre asume una vez más la responsabilidad de nombrar a esos muertos, de devolverles el rostro y la memoria, y entonces sí, de enterrarlos.

(Lorenzano & Chirinos, 2022, p. 13)

<sup>1</sup> Este trabajo fue realizado durante una estancia de investigación en el Departamento de Teatro de la Universidad de Chile financiada por una ayuda económica de la Convocatoria de Estancias cortas de beneficiarios de los Programas de Formación de Personal Investigador de carácter predoctoral, en el marco del subprograma “Atracción de Talento” del Vicerrectorado de Investigación y Política Científica de la Universitat de València. Agradezco a Daniela Cápona, tutora de dicha estancia, las estimulantes charlas sobre sus obras y sobre teatro. Agradezco, también, a Ana López Montaner y a Juan Carlos Villavicencio haberme facilitado sus obras vía email cuando estas todavía se encontraban inéditas o descatalogadas.

El presente trabajo forma parte de una investigación más amplia dedicada al uso y reescritura de los mitos griegos en la dramaturgia chilena de los años 90 y 2000. En este periodo se observa un notable incremento, respecto a las décadas anteriores, en la reelaboración teatral del legado griego que tiene su cúspide en el año 2006 (Morant Giner, 2024). Es precisamente en la década de los 2000 cuando se escribe y estrena la primera adaptación chilena del mito de Antígona: *Antígona, (historia de objetos perdidos)* (2001) de Daniela Cápona, a la que siguen pocos años después *El thriller de Antígona y Hnos. S.A. La maldición de la sangre Labdácida* de Ana López Montaner y *Antígona en el espejo* de Juan Carlos Villavicencio. Así pues, el propósito de este trabajo será ofrecer una aproximación panorámica a estas tres obras, enmarcando su lectura y análisis dentro de la tradición propia de las Antígonas latinoamericanas.

Tal y como reza la cita inicial, América Latina es una región atravesada por un clima de violencia estructural en la que la desaparición forzada y la muerte social forman parte de las medidas institucionales desplegadas tanto por gobiernos dictatoriales como democráticos. Un hecho este, que, como a Antígona, obliga (sobre todo) a las familiares a enfrentarse con las autoridades y desafiar las leyes, “solo que ellas no aparecen enterrando al hermano expuesto a los ojos de todos, sino cavando en la tierra en busca de la fosa clandestina que contiene los restos del pariente desaparecido” (Cápona, 2022a, p. 39). No es casual, pues, que, en estos contextos de opresión, violencia estructural y desaparición, el mito de Antígona se haya convertido en un lenguaje de urgencia capaz de nombrar y visibilizar estas realidades que en un principio carecían de recursos retóricos, dramáticos y escénicos adecuados para abordarlas<sup>2</sup> (Núñez, 2020). Fradinger, en su estudio dedicado al continente latinoamericano, señala una variante común compartida por la mayoría de las reescrituras latinoamericanas: la indagación en el capitalismo colonial y la problematización de las “políticas necropolíticas”, término que utiliza la estudiosa para referirse a las necropolíticas (neo)coloniales que se siguen sucediendo en el continente<sup>3</sup> (Fradinger, 2023, p. 45). En base a esta recurrencia, Fradinger señala una tradición vernácula propia de la geografía latinoamericana, emancipada del paradigma europeo, que es fruto de la americanización de este mito.

<sup>2</sup> Desde la Segunda Guerra Mundial y hasta día de hoy, la sucesión de crímenes contra la humanidad en diferentes lugares ha mostrado cíclicamente las limitaciones del lenguaje para poder representar hechos de tal magnitud. Con Auschwitz se puso de relieve la falencia de códigos que pudieran comunicar la dimensión real de lo ocurrido: “la catástrofe del lenguaje provocada por el Holocausto había generado un vacío que lo había tornado indecible, irrepresentable e impensable” (de la Puente, 2019). Sin embargo, pasado un tiempo, esta aparente imposibilidad representativa del genocidio nazi fue vencida por una enorme variedad de productos culturales y dispositivos discursivos de diferente índole. Esto último puso de relieve que las limitaciones de la representación no se encontraban tanto en la excepcionalidad y magnitud de los acontecimientos sino en el repertorio de códigos de los que se disponía en ese momento (Van Alphen, 1999).

<sup>3</sup> “Many of these plays stage the full circle of a politics of indigenous extermination that started in colonial times, continued in the republican nineteenth century, and was reinstated in the twentieth and twenty-first centuries to target other social dissidents opposed to neocolonial projects” (Fradinger, 2023, p. 46).

Así pues, el mito de Antígona ha devenido en un recurso estético y/o político eficaz y recurrente para abordar las contingencias históricas concernientes a diferentes lugares y épocas. Junto con la dimensión testimonial y memorística que pueden activar estas reescrituras, en la mayoría de ellas entra en juego también aquello que Dubatti ha acuñado como “políticas de la diferencia”, consistentes en la intervención teatral de un texto previo reconocible, en el que se implementan cambios de diferentes cantidad y calidad que dan lugar a un nuevo texto diferente. “No se va a los clásicos solo para aprovechar su universalidad o monumentalidad, sino también para marcar sobre ellos los trazos de una diferencia contemporánea”, afirma Dubatti (2018, p. 23). Es el caso de gran parte de las Antígonas latinoamericanas, que no pretenden releer el texto de Sófocles desde unas nuevas coordenadas políticas o geo-temporales, sino dar cuenta de los estragos provocados en el presente por las políticas neoliberales o el terrorismo de Estado que favorece su aplicación.

Fradinger propone repensar estos procesos de reapropiación del bagaje grecolatino desde un modelo de recepción más acorde que el de las teorías poscoloniales<sup>4</sup>, un *framework* que tenga en cuenta la complejidad e hibridaciones propias de los contextos latinoamericanos (en los que el estrato autóctono se fusiona de formas muy diversas con el material y tendencias precedentes de Europa). Fradinger acota una teoría de la “rumiación”, según la cual

the ancient drama was ‘ingested’ as a foreign artefact, a colonial legacy, in the early nineteenth century; having ceased to be external to the region’s symbolic-digestive system, it returns from within this very system to be re-created in various forms in the twentieth and twenty-first centuries. (2013, p. 64)

Tanto Bañuls y Crespo (2008) como Fradinger (2013) consideran que la *Argia* (1824) del argentino Juan Cruz Varela, una tragedia nacional de corte neoclásico inspirada en el *Polinice* (1781) y la *Antigone* (1783) de Alfieri, da inicio a la tradición de las Antígonas latinoamericanas. Sin embargo, esta es una versión muy particular del mito: si bien la obra aborda la prohibición de enterrar el cuerpo de Polinices, no lo hace desde el punto de vista de Antígona (que en el presente dramático ya ha muerto) sino de Argia, la viuda de Polinices que reclama a Creonte los restos de su marido que le son negados. “La trama se centra en el padecimiento de la viuda, acosada por el tirano, y del huérfano [Lisandro, el hijo de Polinices], ambos injustamente tratados por Creonte<sup>5</sup>” (Bañuls & Crespo, 2008, p. 422).

Este desplazamiento del rol protagónico de Antígona a Argia está documentado ya en la *Tebaida* (91 d.C.) de Estacio<sup>6</sup> y ha condicionado a lo largo del tiempo

<sup>4</sup> Para más información véase el epígrafe “Latin America and the postcolonial” en Andújar y Niko-loutsos (2020).

<sup>5</sup> La tragedia, planteada como espectáculo ejemplificador, pretendía mostrar los excesos de los tiranos frecuentes en tierras iberoamericanas” (Bañuls & Crespo, 2008, p. 422).

<sup>6</sup> La *Tebaida* es un poema épico latino, en 12 libros narra la expedición de los Siete contra Tebas, del enfrentamiento entre Polinices y Eteocles, los hijos de Edipo. La decisión del poeta de narrar el mito tomando a Argia, y no a Antígona, como protagonista, ha sido explicada a partir de varias razones: “por una parte el mayor patetismo de la presencia de una joven viuda embarazada, por

otras variantes en la recepción del mito labdácida caracterizadas principalmente por la colectivización del conflicto trágico. Esta será una tendencia frecuente en las reescrituras de los años 60 y 70 y es puesta en relación con la revolución cubana por Bañuls y Crespo:

En este contexto empezamos a observar como Antígona adquiere una nueva personalidad: encarna la lucha por la independencia de los distintos estados frente a la opresión y explotación de Estados Unidos, pero también la lucha por la libertad en las distintas dictaduras, se la considera la heroína por antonomasia frente a los abusos de poder los caudillos. (2008, p. 421)

Núñez (2020) distingue cronológicamente dos tendencias en la reescritura de Antígonas latinoamericanas. En primer lugar, su utilización en los años 60 y 70 para poner en relato los procesos sociales emancipatorios que estaban teniendo lugar en las distintas geografías latinoamericanas. En estas reelaboraciones es notable la influencia del teatro épico de Brecht, así como una orientación marcadamente marxista que suele convertir a Polinices en un combatiente o guerrillero. También se politiza el accionar de Antígona y se colectiviza su acción, “que, si bien nace de la necesidad de un duelo individual, resulta un ímpetu que desencadena un movimiento revolucionario” (Núñez, 2020, p. 276). De esto modo los distintos autores y autoras de este periodo transforman el sacrificio de Antígona en potencia revolucionaria, en un hito fundacional que puede dar paso a nuevas transgresiones de la ciudadanía a los límites impuestos por el poder y desafíos a la autoridad.

En las décadas posteriores las Antígonas latinoamericanas han operado como herramienta de urgencia en los diferentes contextos de represión social. Ante la negación absoluta de acontecimientos criminales por parte de los Estados (y, por extensión, de otros aparatos ideológicos como los medios de comunicación) se hace urgente la enunciación de los hechos silenciados. Así, “donde aparece una Antígona hay detrás una urgencia, una urgencia no reconocida, invisible o invisibilizada por el poder de turno. Una urgencia que encuentra en Antígona y su historia la posibilidad de articulación de una demanda de justicia” (Núñez, 2020, p. 285).

---

otra la relevancia de la figura de la matrona en Roma, que gozaba de una mayor independencia que la esposa griega y hacía fácilmente comprensible la actitud de Argia, mientras que la de Antígona, la hermana aún no desposada y subordinada a la voluntad del pater familias, debía de apreciarse en exceso transgresora. Tampoco eran bien entendidas las razones religiosas, confundidas con las afectivas, que podían llevar a una hermana a una acción de tan funestas consecuencias; incluso daba lugar a lo que vemos en recreaciones, esto es, que se haya insinuado o mostrado una relación incestuosa entre Antígona y Polinices” (Morenilla Talens, 2021, pp. 54-55). Otro cambio sustancial en este poema es que se hace colectiva la prohibición de honras fúnebres y se extiende a todos aquellos argivos que cayeron combatiendo en las puertas de Tebas. En un primer momento, las otras mujeres dudan y Argia resuelve ir sola en busca del cuerpo de Polinices, pero, finalmente, las otras viudas y madres se unirán a su empresa. Asistimos, pues, a la colectivización de la reivindicación y desafío a la autoridad que encarna Creonte. Estas mujeres argivas pasan de la inactividad a sujetos activos de la resistencia.

### *Antígona, (historia de objetos perdidos)*

A diferencia de lo que sucede en otros países como Argentina o México, en Chile la producción de Antígonas (tanto desde el ámbito teatral como desde la esfera literaria y artística) ha sido escueta. Hay que esperar hasta el año 2001 para que Daniela Cápona escriba y estrene en la sala Agustín Siré la primera *Antígona*, que vincula la tragedia griega con la dictadura de Pinochet (1973-1990). La autora se pregunta: “¿cómo es posible que ningún dramaturgo chileno, los hay muchos y muy buenos, haya hecho antes ese ejercicio de reescritura?” (Cápona, 2022a: 37). Una reflexión, esta, que recalca la reapropiación tardía del mito en Chile en comparación con otras regiones latinoamericanas en las que su uso se hizo relativamente frecuente vinculado al reclamo de los cuerpos de los detenidos desaparecidos. La obra se alzó con el premio a la Mejor Dramaturgia en el Segundo Festival de Dramaturgia Breve (Santiago, 2002) orquestado por la Universidad Finis Terrae. Se trata de una pieza breve, sin acotaciones, en la que únicamente intervienen dos personajes<sup>7</sup> (Él y Ella). Los protagonistas apenas cruzan palabras entre ellos, mostrando de este modo la distancia que las experiencias vividas han impuesto sobre ellos. La autora reconoce como influencias directas la dramaturgia fragmentaria de Heiner Müller, así como la versión del dramaturgo francés Jean Anouilh. De hecho, *Antígona (historia de objetos perdidos)* fue concebida en respuesta a las palabras del Prólogo de Anouilh que rezan:

Prólogo: Los personajes que aquí ven les representarán la historia de *Antígona*. *Antígona* es la chica flaca que está sentada allí, callada. Mira hacia adelante. Piensa. Piensa que será *Antígona* dentro de un instante, que surgirá súbitamente de la flaca muchacha morena y reconcentrada a quien nadie tomará en serio en la familia y que se erguirá sola frente al mundo, sola frente a *Creón*, su tío, que es el rey. Piensa que va a morir, que es joven y que también a ella le hubiera gustado vivir. Pero no hay nada que hacer. Se llama *Antígona* y tendrá que desempeñar su papel hasta el fin... (p. 125)

Cápona se pregunta qué habría pasado con *Antígona* si hubiera tratado de eludir su destino, ¿podría haber escapado a la muerte marchando a otra ciudad? Este giro dramático va a permitir a la autora abordar dos cuestiones intrínsecamente relacionadas con el pasado reciente chileno: por un lado, el exilio, por otro, la experiencia de las mujeres al interior de los centros clandestinos durante la dictadura de Pinochet. Dos motivos que aparecían en algunas piezas coetáneas, pero que no habían sido abordadas desde una perspectiva de género. Cápona y del Campo hacen notar la paradójica predilección de los dramaturgos en los años 90 por feminizar a las víctimas del terrorismo de Estado:

Obras como *Toda esta larga noche*, *Cinema Utopía*, *La muerte y la doncella*, 99 *La morgue* y algunas otras abordan de modo bastante directo la cuestión del crimen con móviles políticos y, en ellas, el cuerpo victimizado es el de una mujer. Esto resulta llamativo

<sup>7</sup> Nevertheless, it is a work rich in hermeneutical possibilities, suggesting many (possible) readings. Here the textual takes priority over the staging, which confirms the prior assertion (Fernández-Biggs, Braulio y García-Huidobro, 2013, p. 251).

ya que si se revisan las cifras correspondientes a casos de muerte y desaparición, estas consignan un 5% de víctimas de sexo femenino contra un 95% de víctimas de sexo masculino<sup>8</sup>. (2019, p. 79)

Ambas estudiosas señalan esta insistencia en caracterizar la tortura como un acto sexualizado como una metáfora que permite a los autores representar la vulneración del cuerpo social en su conjunto: “la vulneración del cuerpo de la mujer alegoriza la violación del cuerpo social ultrajado, humillado y dañado en su dignidad” (Cápona y del Campo, 2019: 91).

Por ende, uno de los propósitos de la autora, tal y como me hizo saber en un encuentro personal, fue revertir esta alegorización de la violencia político sexual, dar voz a los cuerpos vulnerados de las mujeres y poner en el foco dramático en su experiencia real. Esto implicaba no reducir su existencia al momento de la perpetración y, además, mostrar las complejidades con las que debían lidiar estas mujeres que habían sufrido la violencia políticosexual, una realidad que recién comienza a ser nombrada y problematizada en la sociedad chilena como una violencia del Estado dirigida específicamente contra el cuerpo de las mujeres. Para evitar la revictimización de la protagonista, la autora la presenta como una sobreviviente, para ello, obvia la representación explícita de las escenas relacionadas con la tortura y la violencia político sexual y sitúa la acción dramática tras el paso de Ella por el centro de detención.

El vínculo de esta propuesta ambientada en la actualidad con Antígona no siempre es evidente. Solo la intervención inicial de Él, que resume el argumento trágico, nos permite hacer esta conexión intertextual y pensar que los dos protagonistas (Él y Ella) podrían ser los trasuntos de Antígona y Hemón en la actualidad<sup>9</sup>. Esta intervención inicial “will serve as a preface of intertextual introduction, rendering the interpretation which is to come in a much more rich and complex way” (Fernández-Biggs y García Huidobro, 2013: 252). Sin embargo, pronto la acción dramática se desvía del esquema trágico sofocleo. Ella cambia de opinión y decide que no quiere morir:

<sup>8</sup> Las autoras se refieren al Informe Rettig, publicado en 1991, que recoge los casos de muerte y desaparición forzada a manos de los agentes del Estado. Esta fue en los años 90 una de las principales fuentes de información respecto a la represión acontecida durante la dictadura de Pinochet. Posteriormente, en el año 2004 se publicó el Informe Valech, sobre prisión política y tortura, el cual arroja un total de 27.255 casos de prisión y tortura, de los cuales el 12,5% (3.399) corresponde a mujeres.

<sup>9</sup> Él: Antígona era joven, muy joven... vivía en una ciudad que había caído en conflictos políticos. Los dos hermanos de ella se habían peleado por el trono de la ciudad y se habían matado entre sí. Entonces el tío, Creonte, se convierte en rey y ordena que a uno de ellos se le entierre con honores, y al otro se le deje a la intemperie para que se pudra a la vista de todos y se lo coman los buitres y las aves de rapiña. Ella, Antígona, no lo acepta, es su deber enterrar a su hermano, a sus dos hermanos dignamente, es su destino desobedecer de manera tan peligrosa. Es descubierta, condenada a muerte por su tío, ella acepta porque es su destino, heredado de su padre, porque es inevitable escapar a la tragedia si te llamas Antígona, si eres hija de un hombre que se llamó Edipo, finalmente se debe ceder, aceptar, ser un héroe, frente a eso no es posible revelarse. Antígona tenía un novio, se llamaba Hemón.” (p. 239).



Él: Ella había decidido morir con el más increíble desenfado, ni siquiera se resistió cuando la encontraron, estaba tan tranquila, era lo correcto, me lo había dicho, era su destino morir así. Llegué a odiarla por eso. A mí se me moría todo el mundo, los amigos, mi padre, la novia... Y un día, cuando pensé que ya la había perdido, llegó a buscarme, estaba hecha un desastre, me dijo “ya no quiero morirme, no tengo porque morirme yo, que se muera otra, aunque sea mi destino, no tengo ganas de morir hoy, Vámonos”. Y me fui con ella, me llevó como si yo fuese una novia raptada. (p. 240)

A partir de aquí esta Antígona se aleja de la tradición que la precede y toma un curso propio. Él y Ella se marchan de la ciudad y finalmente se instalan en Bruselas. Sin embargo, el transcurso de la acción dramática mostrará que la distancia geográfica no es suficiente para dejar atrás la experiencia vivida durante su encierro. Los protagonistas se hacen eco de las secuelas que el evento traumático ha imprimido en Ella:

Él: Siempre supe que había algo que yo jamás entendería, algo en ella. Al principio pensé que eran los días en la prisión, que eso la cambió. Que nunca llegaron a buscarme a mí porque ella nunca dijo mi nombre. Y que por eso no debía cuestionar lo extraña que se fue poniendo después de la huida. Como intocable, como un animal peligroso. Yo la habría preferido triste, para hacerla feliz. (p. 240)

Ella: Me duele, el frío duele... me estoy volviendo loca...de frío. Yo, por muerta o por ajena, jamás seré madre de nadie.... Mírame, ¿qué me pasó que me quedé así? demasiado angosta, morena y helada. Cualquier niño se moriría de frío en mi adentro, se pondría azul... todos nos vamos a volver azules. (p. 241)

Las palabras de Él se hacen eco de lo inaprehensible que es la experiencia de la violencia político sexual para quien no la ha vivido. A su vez, las palabras de Ella pueden pensarse como una reactualización de las circunstancias de la Antígona sofoclea, que se vio abocada a morir “sin un lecho nupcial, sin cantos de himeneo, sin caricias de esposo, sin un hijo que yo criara”. En ambos casos, la violencia que la(s) autoridad(es) despliegan contra sus personas hace que estas jóvenes se vean abocadas a morir sin descendencia. Son obligadas a renunciar a la maternidad, lo que, a su vez, implica una expropiación de parte de su identidad, ya que, en palabras de Irigaray, “siempre somos madres, desde el momento que somos mujeres” (1985: 14).

Los miles de kilómetros recorridos no son suficientes para cerrar la herida que la violencia de Estado ha imprimido en Ella, porta en su cuerpo la memoria de la abyección, tal y como expresan ambos personajes de forma poética al unísono:

El y Ella: No tendré manera de olvidarme de tu cuerpo partido y abierto. Del total abandono de tus piernas desnudas, sobre una arena áspera y cualquiera. Quedará tu cuerpo florecido bajo un pueblo que no conozco... ortigas y cardos asomando por las heridas. (p. 240/ p. 242)

La reiteración de estas palabras en varios pasajes recalca la centralidad del tema en esta pieza breve, lo convierten en su *leitmotiv*. Además, esta recurrencia aporta cierta ciclicidad a la trama, apuntando que, por mucho que pase el tiempo, Ella sigue sumida en el dolor (tanto físico, como psíquico) que le ocasionó su paso por los centros de detención. La obra da cuenta de que la catástrofe del terrorismo de Estado es de largo alcance, es una experiencia que difícilmente abandonará a

quien la haya vivido. Así, desde su nuevo emplazamiento Ella reflexiona que “existen mil maneras de estar muerta” (p. 239). Esta sobrevida que ha supuesto el exilio es sentida por Ella como una muerte en vida, lo que lleva a plantear al espectador si realmente esta Antígona ha logrado escapar a su funesto destino.

En 2003 Daniela Cápona escribe *El despojo (historia de pueblos olvidados)*, una pieza breve en la que reúne a Medea, Clitemnestra, Cassandra, Ismena y Antígona. En una línea muy similar a las de *Troyanas*, estas heroínas dan voz a la experiencia de las mujeres en los campos de refugiados. Es una propuesta que ahonda en las consecuencias del desplazamiento forzado a tenor de lo ocurrido en los Balcanes y en Ruanda a finales del siglo XX. Se trata nuevamente de una versión muy libre en la que Antígona es caracterizada como una niña que no duerme, no habla ni come (probablemente para dejarse morir). De forma simbólica, será la encargada de sepultar a sus compañeras cuando la muerte las libere del campo de refugiados en el que moran<sup>10</sup>.

### *El Thriller de Antígona y Hnos. S.A. La maldición de la sangre Labdácida*

A esta primera Antígona le sigue unos años más tarde *El Thriller de Antígona y Hnos. S.A. La maldición de la sangre Labdácida* de Ana López Montaner, puesta en escena por la Compañía Terror Nacional en 2006, bajo la dirección de la propia autora. De las *Antígonas* localizadas esta ha sido la que mayor atención ha recibido, probablemente debido a su temprana publicación en la *Antología Dramaturgia chilena del 2000: nuevas escrituras* (2008). López Montaner es dramaturga, actriz, directora y actualmente ejerce de profesora en la Pontificia Universidad Católica de Chile y en la Universidad de Chile. Fue, además, una representante destacada de la “Generación 2000” de dramaturgos y dramaturgas chilenos<sup>11</sup>.

Ella misma reconoce la notoria influencia del dramaturgo Benjamín Galemiri, uno de sus mentores, con quien comparte el juego intertextual, el uso de la ironía y la parodia, así como la incorporación del lenguaje cinematográfico y la cultura de masas, una serie de características que se ven condensadas en esta versión. Tal

<sup>10</sup> Ismene dará a conocer los avatares que llevaron a ambas hermanas al campo de refugiados: Ismene: Es como si te hubieses quedado en Tebas enterrando muertos. Quizás tenías razón, tendrías que haberte quedado allá. Te habrían fusilado, ¿Sabes? ¿No te acuerdas? Casi te matan y tu callada, te tenían de rodillas, con el cañón del fusil entre los dientes. Les rogué que nos dejaran, les juré que nos iríamos. Y tu callada, me mirabas con tanto odio que pensé incluso en dejarte, en perderte por el camino. No te entiendo. Esto no tenía que pasarnos. Esta historia está terminando mal. Tú eras más fuerte que yo, tú te atrevías a todo. Tú parecías un muchacho y yo una señorita. ¿Qué pasó que te quedaste para siempre callada? ¿Qué pasó que ni siquiera me necesitas? ¡Qué maldita costumbre tienes de andarte muriendo! Me abandonaste, ¿Es eso, no? Me dejaste. ¿Qué quieres que haga? Yo no me arrepiento de haber sobrevivido (s.p. texto teatral cedido por la autora).

<sup>11</sup> La “Generación 2000” o “G.2000” está formada por aquellos dramaturgos y dramaturgas cuya escritura teatral comenzó a destacar en la primera década del siglo XXI. Aunque abarca edades muy dispares, la conforman mayoritariamente aquellos que fueron niños o adolescentes durante la dictadura de Pinochet.

y como adelanta el título<sup>12</sup>, esta *Antígona* se sirve del lenguaje corporativo y de la cultura de masas, así como de distintos recursos cinematográficos como reflejo del capitalismo y consumismo que atraviesa la sociedad en la que se escribe y se sitúa la obra (Pinochet Cobos, 2012).

La obra se divide en nueve cuadros, en los que, tal y como sucede en la versión de Daniela Cápona, abundan los monólogos, como síntoma de la incomunicación que atraviesa la sociedad del momento. La acción se ubica en la empresa familiar de productos congelados Labdácidas S.A., un espacio lleno de heladeras con trozos de carne congelada colgando que evocan la fría atmósfera de una empresa dedicada a la venta de productos cárnicos<sup>13</sup>. Por este lugar deambulan Antígona, Ismene y Creonte, pero también los fantasmas de Polínicos y Eteocles<sup>14</sup>.

Allí, entre heladeras, se repiten algunos motivos de la tragedia de Sófocles: la muerte de ambos hermanos, la prohibición de Creonte, el desacato de Antígona y su posterior suicidio. Sin embargo, estos hechos acontecen ahora en un paisaje atravesado por el modelo neoliberal, mostrando de este modo como sus lógicas han permeado en las otras esferas vitales de los personajes y han desplazado las leyes del Estado, así como los lazos afectivos. En la trama los vínculos familiares de los Labdácidas han sido sustituidos por relaciones laborales, el Estado que gobernaba Creonte en la versión de Sófocles por el mercado y los ciudadanos se han convertido en sus clientes y empresarios (Pinochet Cobos, 2012, p. 196).

Este Creonte se ha hecho con el poder deshaciéndose de los familiares que podían dificultar su ascenso al interior de la empresa, como hace, por ejemplo, con su sobrino Polínicos que pretendía denunciar sus fraudes y sacarlos a la luz. Por ello, tras darle muerte decreta que:

Creonte: Nadie podrá reconocer el cuerpo de Polínicos, el traidor. Que se ponga putrefacto en los refrigeradores de productos congelados en el subterráneo de la

<sup>12</sup> “Pese al título, en la pieza no hay suspenso apasionante ni intriga del desarrollo de la acción, a diferencia de lo que presupondría el thriller como género; pero sí excesos de complot y muerte en aceleración permanente, y una tensión necesaria para mantener la empresa funcionando, a punta de ocultamientos, asesinatos, mentiras, silencios y engaños, lo cual hace que la obra tenga lo que suele definirse una atmósfera de thriller” (Paladini, 2011, p. 172).

<sup>13</sup> Para Pianacci esta isotopía evoca directamente “la realidad de Chile, un país que ha permanecido ‘congelado’ durante varias décadas” (Pianacci, 2012, p. 183).

<sup>14</sup> En esta versión los fantasmas de Polínicos y Eteocles aparecen en esta obra en un *agon* que no tiene parangón en las tragedias clásicas. Ambos encarnan diferentes posturas sobre el liderazgo en el mercado: Polínicos es un profesional altamente calificado que se ha formado en la universidad, mientras que Eteocles se sirve de su carisma y aspecto impecable para potenciarse como relaciones públicas, ganando la aprobación y reconocimiento del resto de empleados (Pinochet Cobos, 2012, p. 190). Los fantasmas de Polínicos y Eteocles tratarán de convencer a Creonte de que haga lo correcto:

Eteocles: “Di la verdad, Creonte, eso te salvará antes de que todo esto explote. La verdad es perfecta, calza justa con la realidad. Muere de viejo, pero no como mentiroso. Di que la empresa quebró, que apareció Polínicos y que todos pueden irse a ver tele a su casa. Deshaz lo decretado” (p. 336).

Sin embargo, lo único que van a conseguir es propiciar la huida de Creonte, que desaparece en el cuadro 7 y ya no volverá a aparecer en el transcurso de la acción dramática.

empresa. Mientras Eteocles goce los beneficios de haber defendidos las inversiones de todos los que trabajamos aquí, enterrado como un héroe en el mejor parque cementerio de la ciudad, con lagunas artificiales y pasto bien regado como se lo merece. [...] Nadie podrá reconocer el cuerpo de Polínices. Quien lo intente será enjuiciado como cómplice de traición a la Sociedad Anónima, a la independencia económica, a los inversionistas. (p. 325)

En esta versión, el cuerpo sin vida de Polínices no yace insepulto a merced de los animales de rapiña, sino que ha sido escondido en un refrigerador para ocultar su muerte a las autoridades. Creonte trata de impedir a toda costa que el cuerpo de su sobrino sea identificado, pues esto arrojaría a la luz el fraude que ha orquestado y el quiebre de la empresa<sup>15</sup>. Así pues, ya no nos encontramos con un Creonte que superpone el decreto de un hombre a las leyes divinas, sino ante un empresario que superpone las lógicas del mercado por encima de los lazos y afectos familiares. Para Urdician, la obra “entabla un paralelo entre el marco injusto y absurdo dictado por Creonte y las no menos absurdas leyes capitalistas que dominan la sociedad chilena en la época de la composición de la obra y la siguen dominando hoy” (2019, p. 519). De hecho, la misma autora reconoce su intención de mostrar las consecuencias del neoliberalismo imperante en Chile:

Creo que cuando decidí escribir *El Thriller de Antígona*... lo principal era poner énfasis o presentar un antagonismo entre el mercado (representado en las leyes o valores del mundo empresarial) versus los valores del afecto, comprensión, y solidaridad entre las personas. La ley del mercado versus la ley de lo humano. Todo eso proviene de la dictadura, por el cambio al sistema económico neoliberal. Mi objetivo es criticar cómo la mercantilización de la vida, al convertir un país en una empresa, perturba las relaciones, trastocando los valores que movilizan a las personas que viven en un país mercantilizado”. (López Montaner en Paladini, 2011, p. 181)

En esta versión Polínices es castigado por llevar a la quiebra las inversiones económicas de los Labdácidas en el extranjero y el crimen de Antígona será el de sacar a la luz la muerte de su hermano Polínices para que su cadáver, insepulto en un congelador, sea reconocido por las autoridades<sup>16</sup>. Sin embargo, como muestra

<sup>15</sup> Así se lo cuenta Eteocles a Polínices: “No saben que estás muerto, han dicho que te fugaste y depositaste los capitales en un banco extranjero. Eres buscado como un estafador, falsificador de pasaporte y delito de fraude económico. Tu muerte no logró quitarle la empresa a Creonte [...] Si tu cuerpo aparece, el juicio se reabrirá, se darán cuenta de que fuiste asesinado, investigarán por qué, interrogaciones para todos, dictamen: la empresa se clausura” (p. 327).

<sup>16</sup> En esta reescritura se altera la oposición abierto/cerrado presente en la tragedia clásica: “allí es a la esfera privada del mausoleo donde se rinden honores a Eteocles y el descampado donde el cadáver de Polínices es humillado, acá en cambio Polínices permanece en cerrado en el frigorífico y su muerte permanece oculta. El cadáver, en lugar de ser desmembrado por las aves de rapiña, es trozado por el mismo Creonte” (Pinochet Cobos, 2012, p. 200). A su vez, el desacato de Antígona se revierte: si en la tragedia clásica se propone dar sepultura a su hermano, en esta versión pretende sacar a la luz pública la muerte de Polínices:

“Antígona: ¡Polínices Labdácida! En el subterráneo junto a los refrigeradores de Labdácidas S.A. estabas tirado, olvidado, congelado. Hay que darte calor, taparte con una frazada,

el transcurso de la acción dramática esta es un Antígona movida no tanto por el deseo de hacer justicia, sino de otorgar sentido a su propia existencia<sup>17</sup>:

Antígona (al público): Errar pulveriza la mente y para errar de verdad, con todo el cuerpo, insisto, no hablo de cualquier cosa; para errar así, hay que tomar una decisión difícil. Hay que optar por algo, y eso te define como persona. Resumen, dos puntos. Si no optas, si no te equivocas, si no te arrepientes, te has convertido en el karma de una planta. Sin menospreciarlas, porque son bonitas y me gustan. Pero yo, soy Antígona, no una magnolia. Voy a llevar a mi hermano al Servicio Médico Legal y me importa nada lo demás, incluido Creonte y todo el mundo. Juéguese el estómago en algo y pierdan, después intercambiaremos opiniones fehacientes sobre los hechos con una bebida en la mano. (p. 332)

Creonte sorprende a Antígona arrastrando el cuerpo de Polínices y decide encerrarla en el subterráneo junto al cadáver de su hermano y otras carnes congeladas que penden de ganchos. Allí permanecerá hasta el final de la acción dramática, que termina con su suicidio<sup>18</sup>.

Este cuadro familiar se completa con Ismene, que, aunque duda acerca de si denunciar las actividades ilegales de su tío, finalmente opta por callar. Ismene da voz a la primera generación chilena que creció viendo tele, sus palabras dejan entrever la influencia que los medios pudieron tener en la conformación de su subjetividad e identidad. Su degradación personal se refleja en su deterioro físico, agravado por la continua ingesta de comida chatarra<sup>19</sup> (Pinochet Cobos, 2012, p. 192). Para Urdician, esta Ismene atravesada por el malestar existencial se convierte en “el arquetipo del individuo enfermizo y endeudado en las sociedades occidentales” (2019, p. 520).

El contrapunto a este linaje movido por el individualismo, el lucro económico y la necesidad de reconocimiento y aceptación social, lo encontramos en los personajes de las aseadoras, las encargadas de la limpieza en esta empresa. Ellas encarnan la alteridad, la marginalidad y la lucha constante por sobrevivir en

---

llevarte al Servicio Médico Legal, y entregar tu RUT, tus dos nombres y tus apellidos, para luego llamar a la funeraria” (p. 330).

<sup>17</sup> Así lo corroboran también las palabras del fantasmagórico Polínices: “Ya ni siquiera es por mí, es por ella. Está deprimida y sola” (p. 338).

<sup>18</sup> Puesto que Creonte huye en el cuadro 7 y no vuelve a entrar en escena, las razones del suicidio de Antígona quedan un tanto opacadas. Probablemente busque dejar atrás esa vida vacua en la que se siente atrapada. Ella misma afirma: “Se juzga la muerte como algo malo, pero en realidad no se sabe si lo es. Tengo el privilegio de elegir, la hora de mi muerte es ya. No tengo hijos, ni padres, ni esposo, ni fans, sólo una hermana fría como el hielo. No causaré mayor tristeza. Nadie llorará por mí, como yo lloré por Kurt Cobain” (p. 339).

<sup>19</sup> Sirva como ejemplo la primera intervención de Ismene en el cuadro 3: “Ismene: Voy a comer donas hasta reventar, por el bien de las personas que me rodean. Para callar mi boca y agrandar mi culo en el asiento de la oficina de control de calidad Labdácida S.A. (*Come*). Tengo la mente mal formada desde la teleserie ‘Mi nombre es Lara’, de ahí en adelante dejé todo por el culebrón latinoamericano. Si como, mantengo la boca cerrada. Si cierro la boca, engordo. Comiendo pierdo la noción de realidad, no necesito LSD (*Come*)” (p. 329).

una sociedad neoliberal que las condena a la precarización. En se sentido, quizás, podríamos pensar que, como antaño hacía el coro, dan voz a la colectividad.

En 2006 también se estrenó *Ismene* de Lucía de la Maza, que pone el foco dramático en el personaje homónimo para reflexionar en torno a cuestiones como la memoria, la reconciliación y la justicia. Este texto no ha sido publicado ni se encuentra disponible en ningún repositorio, este es el motivo por el que ha quedado fuera del presente trabajo.

### *Antígona en el espejo* de Juan Carlos Villavicencio

La tercera y última pieza que se aborda en este trabajo es *Antígona en el espejo* del poeta y traductor Juan Carlos Villavicencio. Esta es su única pieza teatral dentro de su trayectoria artística y literaria, orientada mayoritariamente a la escritura poética. Quizás, por ello, algunos profesionales de la escena consideran que se trata de un texto dramático escrito fundamentalmente para su lectura y no tanto para su puesta en escena (Leonart, 2021, p. 11). La obra, aunque escrita en los años 2000, fue publicada en 2021 por Descontexto Editores y no ha sido puesta en escena todavía.

Compuesta por siete actos, es la versión, aparentemente, más pegada a la *Antígona* de Sófocles: está ambientada en Tebas, en un tiempo indeterminado<sup>20</sup>, mantiene el esquema trágico y el elenco original, recupera las intervenciones del coro (compuesto por ancianos de la nobleza tebana, como en Sófocles), utiliza el verso en algunos pasajes y hace servir un lenguaje elevado, cargado de metáforas y tintes poéticos que lo alejan de su uso cotidiano. Tampoco hay indicios textuales que traten de vincular la acción dramática con algún aspecto de la realidad latinoamericana. Sin embargo, pese a todo ello, hay algunos cambios notorios respecto a Sófocles.

Esta es una versión marcadamente metatextual, que dialoga de forma explícita con otras *Antígonas* que la preceden<sup>21</sup>. Destacamos la versión de Anouilh, cuyo Prólogo reproduce<sup>22</sup> en el acto primero, y la traducción de la *Antígona* de Sofocles que hizo el filósofo chileno Genaro Godoy en 1951<sup>23</sup>. El acto primero se compone de pasajes extraídos de esta traducción, que van armando el inicio de

<sup>20</sup> Fernández-Biggs y Gracia Huidobro (2013: 256) señalan que, en varios pasajes, el texto adopta la ortografía de Andrés Bello, empleada en el siglo XIX y hoy en desuso. Una decisión autoral, esta, que refuerza el carácter indeterminado de la época en que se desarrollan los acontecimientos. “In a certain sense, his is an Antigone that is in various places at the same time” (Fernández-Biggs y Gracia Huidobro, 2013, p. 262).

<sup>21</sup> Esta metatextualidad viene remarcada de forma explícita en el texto: los pasajes que va a tomar de otros textos aparecerán entrecomillados y se indicará en nota en su procedencia. Sirvan como ejemplo la nota 1 (“En *Antígona*, 1944, de Jean Anouilh”) o la nota 4 (“En *Antígona* de Sófocles. Traducción de Genaro Godoy, editada por la Facultad de Filosofía de la Universidad de Chile, 1951”).

<sup>22</sup> Igual que en la versión de Cápona, la acción dramática responde de forma teatralizada al Prólogo de Anouilh. En este caso, se reproduce este pasaje original del texto de Anouilh, que sirve para enmarcar aquello que, irrevocablemente, va a suceder.

<sup>23</sup> Esta es, si no la primera, una de las primeras traducciones vernáculas de *Antígona* en Chile, en el Cono Sur y, probablemente, en América Latina. Estas traducciones autóctonas surgieron de

la acción dramática. Sin embargo, a partir del “Parodo I” tanto la acción como el propio texto van a ir separándose de esta fuente en un acto de rebeldía que busca romper con la tradición.

No en vano, esta ha sido calificada de “versión insolente” precisamente por este juego metatextual que propone: estamos ante una versión que se resiste a respetar el texto original escrito por Sófocles. Estamos ante una Antígona que “no acepta la escritura que ve en el espejo y que decide prescindir de las traducciones clásicas que la han clausurado” (Leonart, 2021, p. 11). Por ende, el desafío de esta Antígona al orden impuesto por Creonte no tendrá tanto que ver con haber dado sepultura a su hermano (cosa que ocurre de manera accidental) sino con su negativa a llevar a cabo aquello que una entidad superior, llamada “destino” (pero que podemos identificar con el propio Sófocles), ha decretado.

Esta Antígona quiere romper con la larga genealogía textual (libretos, textos dramáticos, guiones) que durante siglos le han ordenado qué hacer y qué decir para cumplir con el deber que se espera de ella. No solo ella, el elenco de personajes es consciente de estar a merced de lo escrito por otro, por una instancia superior, de carácter autoral, que orquesta sus pasos:

Antígona: Hace tiempo mi alma sigue muriendo y resucitando a una tragedia que no es inevitable. Sólo sirvo a carne muerta y a los que nos ven repetirnos. (p. 50)

Tiresias: Creonte, que repites enfermo el círculo trazado. [...] Ha sido repetir tu historia la de mantener insepulto y sin honras a Polinice, pero puedes remediar el continuo paso de estas sangres inocentes a la tierra, ahora que es posible trocar lo escrito, ya que otras manos nos dirigen. (p. 83)

Creonte: Sabes que debo ceder ante lo escrito. (p. 90)

El conflicto entre las leyes divinas y los decretos humanos, por tanto, queda relegando a un segundo plano en esta versión. Así, Creonte aguarda celosamente el cumplimiento, no del decreto emitido por su persona, sino de aquello predeterminado. Así se observa en el siguiente pasaje:

Creonte: El universo prosigue su camino inalterable, dejando una huella y no otra. Los guardias ya están dispuestos junto al cadáver del traidor. Cerciórense de no esconder vuestras miradas cuando la transgresión sea descubierta. [...] Miren pacientes, entonces, al sol siguiendo su destino. (p. 32)

El error trágico de Creonte manará, en esta ocasión, de su obstinación por garantizar el cumplimiento de lo escrito. Sin embargo, el transcurso natural de las cosas amenaza con trastocarse cuando uno de los guardias se acerca “temeroso, precavido” para informarle que “el cuerpo del hijo de Edipo aún permanece insepulto en contra de lo por ti previsto” (p. 32). Así, el Corifeo presagia que “la voz del poeta está siendo alterada para obviar lo escrito” (p. 34). Por ello Creonte se ve obligado a señalar a Antígona como enemiga y traidora de la tradición:

---

la voluntad de emanciparse de las traducciones peninsulares y de iniciar una relación con la Antigüedad grecolatina que no estuviera mediada por los traductores españoles.

Creonte: No guarda mi cariño quien no acepte las letras legadas por el tiempo y busque obviar las consecuencias previstas por sus actos. De mi vista aléjenla. Que sea ya encerrada en la oscura tumba deparada. Viva, que resienta el abandono de sus culpas. No habremos de pagar su muerte, ya que sólo la apartamos para de los vivos por su insistencia a subvertir lo escrito en las esferas. (p. 74)

En este pasaje, Villavicencio juega magistralmente con algunas expresiones (como “letras legadas” o “lo escrito en las esferas”), que ambiguamente pueden aludir tanto a la esfera jurídica (a unas leyes preestablecidas) como a un bagaje literario heredado de la tradición. Hacia el desenlace, no solo Antígona, sino el resto de personaje también se rebela contra la versión “oficial” de la historia y tratan de evitar la muerte de la joven. Tanto es así que el propio Creonte se encarga de enterrar a Polinices antes de ir a liberarla de su encierro. Sin embargo, tal y como cuenta el mensajero:

Mensajero: Agotados corrimos presurosos a la tumba pétrea que escondía a Antígona de los vivos, y grande fue nuestro asombro cuando del interior del sepulcro, escuchamos risas. Creonte no pudo contener las lágrimas y preguntó, si acaso soñaba o era realidad que había podido evitar la muerte de esa joven. La risa de sus hijos sonaba prístina y al llegar, no dejó de sorprendernos ver “en el fondo de la honda caverna” a Hemón junto a Antígona. Feliz Creonte se acercó, y cuando presta Antígona indicaba al Rey y comenzaba a hablar, algo, algo como una sombra salió corriendo por un costado rauda, y al pasar frente a la joven levantó el brazo y continuó, mientras del cuello abierto de Antígona la sangre la enmudecía y le quitaba el respiro y la alejaba de este mundo (p. 99).

El conflicto trágico no surge, pues, del choque entre las leyes divinas y las leyes civiles ni Antígona muere porque así lo ha designado la maquinaria necropolítica del tirano Creonte, cuyo poder lo detenta ahora el destino del que los personajes no pueden escapar. Villavicencio presenta al elenco como marionetas en las manos del autor: hagan lo que hagan, el texto que Sófocles escribió fijó ya su destino para siempre. Pero no solos los propios personajes, para Fernández-Biggs y García-Huidobro (2013, p. 58), simbólicamente, el autor de esta versión, Juan Carlos Villavicencio, también ha quedado subyugado a esta primera versión conservada y aunque puede reinterpretarla de forma más o menos libre, no puede evitar el trágico destino que pesa sobre Antígona. Ya lo advertía el Prólogo en su intervención inicial: “Se llama Antígona y tendrá que desempeñar su papel hasta el fin<sup>24</sup>” (p. 17).

## Reflexiones finales

Una vez trazado este recorrido panorámico por las Antígonas escritas en Chile en los años 2000, queda preguntarnos a qué urgencias dan voz estas reescrituras. Tal y como indican Núñez (2020) y Fradinger (2023) en sus respectivos estudios, el

<sup>24</sup> Este es un pasaje que Villavicencio extrae de la *Antígona* (1944) de Anouilh e incorpora en su versión.



mito de Antígona se consolidó en el último tercio del siglo XX como un recurso estético y político mediante el que dar cuenta de los estragos en que las políticas necroliberales fueron sumiendo a las distintas regiones latinoamericanas durante el siglo XX. En el caso de Chile, destaca por su tardía reapropiación, que no se produce hasta el 2001, habiendo pasado ya más de una década desde el fin de la dictadura de Pinochet (1973-1990).

Daniela Cápona utiliza la figura de Antígona para abordar dos cuestiones que en los años 2000 no formaban parte de la memoria oficial labrada por las instituciones. La violencia político sexual no sería reconocida jurídicamente hasta 2023 como un tipo de tortura aplicada específicamente contra el cuerpo de las mujeres y, por ende, quienes la perpetraron quedaron impunes durante largo tiempo. Las agresiones sexuales contra la mujer fueron leídas como excesos individuales, obviando su carácter planificado y sistemático al interior de los centros de detención. Así mismo, como ya se ha comentado, el abordaje de esta en distintas obras teatrales de los años 90 tenía la finalidad alegórica de plasmar la vulneración del cuerpo social en su conjunto.

A su vez, el exilio ha quedado fuera de las políticas reparatorias en materia de violación de derechos, hasta día de hoy no se ha creado comisión alguna con voluntad de esclarecer el impacto que tuvo sobre la ciudadanía, sus efectos sobre el individuo, pero también sobre la sociedad en su conjunto. Los sucesivos gobiernos actuaron como si el mero hecho de poder volver al país fuera una compensación suficiente por los años de penalidades vividos en el extranjero, síntoma de ello es la ausencia del exilio en los actos y conmemoraciones anteriores al 50 aniversario del Golpe<sup>25</sup> (Rebolledo, 2006). Así pues, la *Antígona* de Cápona da cuenta de experiencias que en el momento de su escritura habían quedado al margen de las memorias institucionales y circulaban de forma privada y periférica.

Ana López Montaner muestra en su *Antígona* la violencia estructural y económica que legó la dictadura de Pinochet y da cuenta del impacto de las lógicas neoliberales en el universo familiar y afectivo. Estos cambios ocasionados en la sensibilidad social, que toman cuerpo en los distintos integrantes de la familia Labdácida, tienen su origen en el Golpe de 1973 y en las políticas necroliberales que le siguieron. Tanto esta correlación entre terrorismo de Estado y la instauración de un régimen neoliberal en Chile, así como la memoria de esta violencia estructural y económica, que prosigue en el presente, no fue recogida en ningún de los Informes de Verdad (Informe Rettig, 1991, e Informe Valech, 2004). De hecho, en muchos casos, sigue obviándose la continuidad existente entre las prácticas represivas de la dictadura y las violencias simbólica y económica que atraviesan la sociedad chilena a día de hoy, una cuestión sobre la que *El Thriller de Antígona y Hnos. S.A. La maldición de la sangre Labdácida* llama la atención.

La *Antígona* de Juan Carlos Villaviencio es la que, aparentemente, guarda menor conexión con la realidad chilena. Sin embargo, sí se hace eco de un sentimiento

<sup>25</sup> Esta cuestión ha comenzado a revertirse en el último año. Sirvan como ejemplo algunas de las iniciativas del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos como el podcast “Destino Exilio” o la puesta en marcha del archivo “Memorias de exilio”.

muy contemporáneo: el del ser humano que se siente atrapado en un mundo cerrado y sofocante del que difícilmente puede escapar. Además, como apunta Marcelo Leonart en el prólogo, la obra aborda una cuestión de capital importancia: la necesidad de rebelarse ante las versiones oficiales, que inmovilizaban cualquier cambio posible en la sociedad chilena de los años 2000. Así, podemos observar que, aunque estas *Antígonas* chilenas no se vinculen explícitamente con el reclamo de los cuerpos de los detenidos desaparecidos, como sí sucede de forma recurrente en otros lugares como Argentina o México, la denuncia que hacen de las políticas necroliberales y sus efectos sobre el conjunto ciudadano no es menor. Cápona da cuenta de la experiencia de la violencia político sexual y del exilio; López Montaner plasma las secuelas de las lógicas necroliberales desplegadas durante la dictadura de Pinochet en el Chile postdictatorial, poniendo el foco en su impacto en la esfera familiar y afectiva; finalmente, Villavicencio nos recuerda la necesidad de revis(it)ar los discursos oficiales que han predeterminado el *statu quo* actual, heredero de las políticas necroliberales de Pinochet, como una realidad inamovible.

## Referencias bibliográficas

- Andújar, R. & Nikoloutsos, K. (2020). Staging the European Classical in 'Latin' America: An Introduction. In R. Andújar & K. Nikoloutsos, (eds). *Greeks and Romans on the Latin American stage*. London: Bloomsbury.
- Anouilh, J. (2009). *Antígona* (Traducción de Aurora Bernárdez). Buenos Aires: Losada.
- Bañuls, J. V. & Crespo, P. (2008). *Antígona(s): mito y personaje. Un recorrido desde los orígenes*. Bari: Levante Editori.
- Cápona, D. (2022a). Ausencias y excesos: notas sobre la (im)posibilidad de una *Antígona* contemporánea. In S. Lorenzano & K. Chirinos Bravo (eds.). *Antígonas de América Latina. Poéticas y políticas en diálogo* (pp. 37-48). Milano: Milano University Press.
- Cápona, D. (2022b). "Antígona, (historia de objetos perdidos)". In S. Lorenzano, Sandra & K. Chirinos Bravo (eds.). *Antígonas de América Latina. Poéticas y políticas en diálogo* (pp. 239-242). Milano: Milano University Press.
- Cápona, D. & del Campo, A. (2019). *Figuraciones del Mal. Agresores y violencia política en el teatro chileno contemporáneo*. Santiago de Chile: FONDART.
- De la Puente, M. I. (2019). *Nombrar el horror desde el teatro: las obras sobre el terrorismo de Estado en Argentina en el período 1995-2015*. Buenos Aires: Eudeba.
- Dubatti, J. (2018). Reescrituras teatrales, políticas de la diferencia y territorialidad. *Investigación teatral. Revista de artes escénicas y performatividad*, 14, 1-29.
- Fernández-Biggs, B., & García-Huidobro, J. (2013). Antigone in the Southern Cone of Latin America. *Ágora. Estudos clássicos em debate*, 15, 231-264.
- Fradinger, M. (2013). Demanding the Political: Widows, or Ariel Dorfman's Antigones. *Hispanic Issues On Line*, 13, 64-81.
- Fradinger, M. (2023). *Antígonas. Writing from Latin America*. Oxford: Oxford University Press.
- Irigaray, L. (1985). *El cuerpo contra la madre*. Barcelona: Edicions de les dones.
- Leonart, M. (2021). Rompiendo el espejo. La *Antígona* de Juan Carlos Villavicencio. *Antígona en el espejo*. Santiago de Chile: Descontexto Editores.
- López Montaner, A. (2022). "El thriller de *Antígona* y Hnos. S. A., La maldición de la sangre labdácida". In S. Lorenzano & K. Chirinos Bravo (eds.). *Antígonas de América Latina. Poéticas y políticas en diálogos* (pp. 323-340). Milano: Milano University Press.
- Morant Giner, M. (2024). "Los héroes han muerto": usos y reescrituras de los mitos grecolatinos en el teatro chileno de postdictadura (1990-2009) (Tesis doctoral, Universitat de València).
- Morenilla Talens, C. (2021). Introducción. *Sófocles. Tragedias* (pp. 7-92). Madrid: Gredos.

- Núñez, J. (2020). La Antígona latinoamericana como lenguaje de la urgencia. *Alpha. Revista de artes, letras y filosofía*, 50, 292-322.
- Paladini, L. (2011). Teatro y memoria. Los desafíos de la dramaturgia chilena (1973-2006) (Tesis doctoral, Università Ca' Foscari Venezia).
- Pianacci, R. (2012). *Antígona: una tragedia latinoamericana*. Irvine: Ediciones de GESTOS.
- Pinochet Cobos, V. M. (2012). Rescrituras de tragedias griegas en la postdictadura en Chile: Traición y culpa en la copia infeliz del edén neoliberal (Tesis doctoral, The State University of New Jersey).
- Rebolledo, L. (2006). Identidades en tránsito. Memorias de la diáspora chilena. In R. Rebolledo & P. Tomic (eds.). *Espacios de género. Imaginarios, identidades e historias* (pp. 117-138). Mexicali, Baja California: Universidad Autónoma de Baja California.
- Urdician, S. (2019). Antígona, una y otra vez... Entre el thriller de Ana López Montaner y la performance de Evelyn Biecher. In M. T. Amado Rodríguez, B. Ortega Villaro & M. F. Sousa e Silva (coords.). *Clásicos en escena ayer y hoy* (pp. 513-528). Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Van Alphen, E. (1999). Symptoms of Discursivity: Experience, Memory, and Trauma. In M. Bal, J. Crewe & L. Spitzer (eds.). *Acts of memory. Cultural recall in the present* (pp. 24-38). Mieke Hanover, NH: Dartmouth College.
- Villavicencio, J. C. (2021). *Antígona en el espejo*. Santiago de Chile: Descontexto Editores.

## Resumen

El presente trabajo forma parte de una investigación más amplia dedicada al uso y reescritura de los mitos griegos en la dramaturgia chilena de los años 90 y 2000. En este periodo se observa un notable incremento, respecto a las décadas anteriores, en la reelaboración teatral del legado griego que tiene su cúspide en el año 2006. Es precisamente en la década de los 2000 cuando se escribe y estrena la primera adaptación chilena del mito de Antígona: *Antígona, (historia de objetos perdidos)* (2001) de Daniela Cápona. A esta le siguen pocos años después *El thriller de Antígona y Hnos. S.A. La maldición de la sangre Labdácida* de Ana López Montaner y *Antígona en el espejo* de Juan Carlos Villavicencio. Así pues, el propósito de este trabajo será ofrecer una aproximación panorámica a estas tres obras, enmarcando su lectura y análisis dentro de la tradición propia de las Antígonas latinoamericanas.

## Abstract

This paper is part of a research on the use and rewriting of Greek myths in Chilean drama in the 1990s and 2000s. In this period there is a notable increase in the theatrical reworking of the Greek legacy. In 2001 the first Chilean adaptation of the myth was written and premiered: *Antígona, (historia de objetos perdidos)* by Daniela Cápona. A few years later, *El thriller de Antígona and Hnos. S.A. La maldición de la sangre Labdácida* by Ana López Montaner and *Antígona en el espejo* by Juan Carlos Villavicencio were released. Thus, the purpose of this work will be to offer a first approach to the three plays, framing their reading and analysis within the tradition of Latin American Antigones.



# “O meu coração diz-me...”: *Antígona* num filme de Sophie Deraspe

“My Heart Tells Me...” *Antigone* in a Movie by Sophie Deraspe

João de Mancelos

Universidade da Beira Interior/CLLC

mancelos@ua.pt

ORCID: 0000-0001-5867-9376

**Palavras-chave:** *Antígona*, Sófocles, Sophie Deraspe, liberdade, justiça.

**Keywords:** *Antigone*, Sophocles, Sophie Deraspe, freedom, justice.

## 1. Introdução: uma pergunta provocante

O texto dramático *Antígona* (411 a.C.), de Sófocles, aborda magistralmente o dilema entre a lei divina e a humana, os princípios do coração e a exigência pública, a desobediência civil e a submissão. Neste âmbito, não surpreende que *Antígona* tenha suscitado numerosas adaptações cinematográficas, com destaque para a película *Antigoni* (1961), de Yorgos Tzavellas, com a atriz Irene Papas, ou o recente *Antigone* (2021), realizado por Kevin Dressler, Travis Marsala e Jorge Valdés-Iga. Contudo, prefiro uma longa-metragem que tome o texto de Sófocles apenas como ponto de partida, para inovar no conteúdo e na forma, como sucede em *Antigone* (2019), da guionista e realizadora canadiana Sophie Deraspe.

Neste filme, Deraspe desafia o espetador com uma pergunta provocante: poderia a mais célebre tragédia de Sófocles acontecer, nos dias de hoje, num país ocidental, democrático e com leis que respeitam os direitos humanos?

Aceitei o repto e, ao longo deste artigo, procurarei encontrar as minhas respostas, certo de que qualquer outro espetador poderá extrair conclusões diversas. Busco o conforto das semelhanças, é verdade, mas desejo, sobretudo, descobrir a imaginação das diferenças e a tessitura das relações. Para tanto, cotejo o texto clássico e o filme relativamente às quatro categorias narrativas: espaço, tempo, personagens e enredo. Escoro a minha análise nas duas obras, na nota de intenções da realizadora e em diversos artigos de teóricos de dramaturgia e da sétima arte.

## 2. *Antígona*: de refugiada a heroína trágica

No texto de Sófocles, o enredo decorre na cidade-estado de Tebas, a maior a seguir a Atenas e a Esparta, na região da Beócia, na antiga Grécia. Parte considerável da ação tem lugar em frente ao palácio real, reforçando a unidade de espaço. O edifício surge ao fundo, representando, de modo simbólico, a linhagem nobre dos principais intervenientes: Antígona e Creonte, ambos membros de famílias fundadoras de Tebas (Carter, 2006, p. 151).

Os espaços do texto dramático propiciam a caracterização das personagens: no início, após a conversa confidencial entre Antígona e a sua irmã Ismena, apenas esta última recolhe, obediente, ao palácio, ao qual, segundo a moralidade da época, as mulheres deviam restringir-se. Pelo contrário, a heroína aventura-se ainda mais no exterior, afastando-se, simbolicamente, da autoridade de Creonte e da ordem, rumo à transgressão e ao possível caos (Storey, 2014, p. 53).

Deraspe optou por situar o enredo do filme na cidade de Montreal, na província do Quebec, uma urbe com mais de um milhão e setecentos mil habitantes. Quem passear pelos seus bairros não deixará de notar o caleidoscópio multicultural, composto por imigrantes provenientes de Marrocos, Haiti, Argélia, Itália, França e Honduras (Measham, 2019, p. 263).

Na longa-metragem, o enredo reparte-se por vários espaços, com uma carga simbólica: a residência da família de Antigone Hipponomé, nos subúrbios, representa a segurança; as ruas, o crime e o abandono dos ideais familiares; a escola, o convívio interétnico; o tribunal, a autoridade canadiana; a penitenciária, o castigo; a cela solitária, a caverna onde a heroína sofocliana fora emparedada; a floresta, o ninho de amor de Antigone e Hémon, longe da cidade e das leis dos homens; o aeroporto, no epílogo, a deportação e o regresso a Cabília de Antigone.

Embora escrita em 411 a.C., a ação de *Antígona*, de Sófocles, decorre vários séculos antes. Deraspe alterou a época da história: os eventos do enredo têm lugar na segunda década do século XXI, numa altura em que o partido de extrema-direita Coalition for Quebec's Future, de François Lagaut, inflamou os ânimos, culpando os imigrantes pelos problemas socioeconómicos e argumentando que a província já excedera a capacidade de integração (Lafrance, 2020, p. 1).

No texto clássico, a heroína trágica é, evidentemente, Antígona, uma rapariga de doze ou treze anos, irmã de Etéocles, Polinices e Ismena, filha do exilado Édipo e de Jocasta. Trata-se de uma jovem apaixonada, que coloca os deuses e a família acima de tudo e age de acordo com o coração, mesmo que tal signifique desafiar o poder e enfrentar as respetivas consequências. Como nota Douglas Cairnes, estes traços ajudaram a mitificar a protagonista:

The History of Antigone's characterization in the post-Sophoclean tradition from Euripides to the eighteenth century is one of the softening of the rough edges, the heightening of the love interests in the plot she appears, and the accentuation of her status as a paradigm of familial piety. (Cairnes, 2016, p. 112)

Na nota de intenções da realizadora, incluída no *press kit* (material promocional distribuído pela produtora aos meios de comunicação social e, eventualmente, aos espetadores, aquando do lançamento de um filme), Deraspe revela o seu fascínio pela personagem:

It was around the age of twenty that I first read *Antigone*. This Greek tragedy immediately struck a chord and I was seduced and captivated by the character's intelligence, honesty and unshakable virtue. Despite her young age, her limited experience and the power of her opponent (the king), *Antigone* stands up for what she believes in. This was invigorating for me! After Jean Anouilh's version, I then read Sophocles' original. I discovered an *Antigone* whose quest for justice is all the more stronger because it is based on laws that she deems superior to those written by men. *Antigone* spoke so much to the young woman I was at the time, so much so, that a strong intuition told me that I would one day dive back into it... (Deraspe, 2019, p. 4)

Para protagonizar a sua história, a realizadora não escolheu uma jovem abastada e pertencente a famílias nobres. Em vez disso, apresenta *Antigone*, uma refugiada de dezasseis anos, de bolsos vazios e órfã de ambos os pais, assassinados em Cabília, durante a guerra civil que devastou a Argélia, entre 1991 e 2002, causando mais de 200 mil vítimas.

Tal como a sua homónima, *Antigone* destaca-se pelos princípios e sensibilidade – notórias, por exemplo, na apaixonada apresentação oral acerca da sua família perante a turma e no carinho que dedica aos irmãos e à avó, Ménécée, uma referência moral (Deraspe, 2019, 00:04:01). Quando confrontada com a morte do Etéocle e a detenção de Polínice, a protagonista descobrirá em si outra característica: a coragem para combater o sistema judicial canadiano, em nome dos valores da liberdade e do amor fraterno (Imbert, 2020, p. 4).

No texto sofocliano, outra personagem de destaque é Creonte, rei de Tebas, pai de Hémon, tio de Antígona e de Ismena. Ascendeu recentemente ao trono e, assim, ambiciona provar o seu valor como governante. Para si, as leis do estado sobrepõem-se a todas as outras, pois existem em benefício do bem público. O seu orgulho e autoritarismo colidirão com a virtude do bom-senso, gerando, primeiro, o conflito interior e, depois, o arrependimento. Nas palavras de Robert J. Milch:

Creon's tragedy is his inability to recognize that anyone else can be right and his failure to acknowledge a higher good than that of the state. In part, the characterization of Creon is Sophocles' commentary on the corrupting influence that absolute power has even on a good man, and is typical of the democratic Athenian attitude. (Milch, 1965, p. 58)

Na película, Creonte corresponde a Christian – note-se a semelhança fónica –, um político local, pai de Hémon, o jovem namorado de *Antigone*. Também ele enfrentará uma situação dilemática entre a reputação pública e a consciência individual, como demonstrarei.

No texto dramático, é revelado, *a posteriori*, um incidente da diegese: após o autoexílio de Édipo (rei de Tebas), os filhos (Etéocles e Polínicos) entram em guerra pela disputa do trono. Durante a batalha, ambos morrem em combate, às mãos um do outro, de acordo com a maldição. Creonte, cunhado de Édipo, ascende ao poder e apressa-se a ordenar que Etéocles, morto a defender a urbe, receba honras fúnebres; pelo contrário, Polínicos, responsável pelo cerco, é considerado traidor. O seu corpo permanecerá por enterrar no campo de batalha, para que os animais devorem os restos. Na visão grega da morte, tal significa que Polínicos jamais descansará em paz.

Sendo a realidade a fonte de toda a ficção, para urdir a sua narrativa, Deraspe inspirou-se num evento ocorrido em 10 de agosto de 2008, que magnetizou o interesse da opinião pública canadiana e provocou diversos motins:

Years later, after I had already directed two films, I heard an interview given by one of Freddy Villanueva's sisters, who died in a Montreal park during a police intervention that went wrong. I began to imagine that this sister could be an Antigone. From that point on, the story developed... I wanted to bring to life, in our time and in the social context of our Western cities, the integrity of Antigone, her sense of justice and her capacity for love. I also wanted Antigone to remain very young (16 years old) and physically petite, in order to bring out the inner strength of this individual who pits higher values against the official laws of man. (Deraspe, 2019, p. 4)

No filme, o incidente desencadeador ecoa o caso de Villanueva: os irmãos de Antigone e outros membros do gangue dos Habibis fazem apostas ilegais, nas ruas de Montreal. O convívio é subitamente interrompido por uma rusga policial. Na precipitação, Etéocle é atingido por uma bala extraviada e morre; revoltado, o seu irmão ataca um agente e é, de imediato, detido. Não existe, pois, uma luta fratricida, mas antes um conflito entre a família de Antigone e a lei ou, extrapolando, entre os imigrantes e o poder, representado pela polícia, pelo tribunal e pela prisão (Heeney, 2019, p. 5).

No sentido de reforçar a ligação entre este acontecimento e a diegese fílmica, a realizadora incluiu *footage* (imagens reais, em bruto, não editadas) dos motins que se seguiram à morte de Villanueva, concedendo um perturbador realismo à narrativa. Para além disso, a realizadora recorreu à câmara lenta para mostrar a cena, levando o espetador a imergir, lentamente, nas imagens, e reforçando o carácter trágico do incidente mortal.

No prólogo da peça de Sófocles, Antígona conversa com a irmã, Ismena, fora do palácio, à noite, num encontro secreto. Pretende desafiar o édito de Creonte e enterrar Polinices: “Eu vou sepultá-lo. E a morte será para mim bela, se o fizer. Juntar-me-ei a ele, ao meu querido irmão, e o meu ato contra a lei terá o favor dos deuses” (Sófocles, 2011, p. 29). Ismena recusa-se a ajudá-la, por temer, como mulher, não ter vigor para enfrentar o poder dos homens e da lei. A audiência sabe que Antígona teve êxito no seu projeto, pois uma sentinela informa Creonte que Polinices havia sido coberto por uma fina camada de solo, num enterro simbólico.

Quando confrontada, a jovem não nega a autoria do crime e discute com Creonte a moralidade do édito. O rei questiona-a: “Tiveste o atrevimento de ultrapassar as leis?” A rapariga responde: “É que não foi Zeus quem mas decretou; e nem a Justiça, que habita com os deuses infernais, as fixou para os homens. E eu não supunha que, por causa dos teus decretos, um mortal pudesse violar as leis não escritas e imutáveis dos deuses” (Sófocles, 2011, p. 41).

No filme, Antigone protesta essencialmente contra três injustiças: a violência policial que roubara a vida a Etéocle; a incompreensão perante a resistência de Polynice, que acabara de assistir ao assassinato; a potencial pena, excessiva, de extradição deste para a Argélia. Num ato de coragem e de revolta, Antigone decide trocar de lugar com Polynice na penitenciária, durante uma visita, e, assim, permitir a sua fuga. Para tanto, faz tatuagens do gangue dos Habibis nos braços, coloca lentes de contacto castanhas, para ocultar os olhos azuis, e ordena



a Ismène que lhe corte o cabelo curto, à rapaz. Esta acede, mas relutante, subtil pormenor que evoca a sua quase homónima na peça sofocliana.

No texto dramático, o coro é constituído por homens e mulheres idosos prudentes, que cumprem diversas funções: contextualizam o enredo (por exemplo, a guerra fratricida entre Polínicês e Etéocles), comentam comportamentos (sobretudo o de Creonte) e refletem acerca de temas perenes (como o triunfo do homem sobre a natureza ou os perigos da soberba) (Gardiner, 1987, pp. 82-85).

Na película, a realizadora fez uma opção criativa arrojada: as funções do coro seriam assumidas pelas redes sociais, que hodiernamente moldam a opinião pública (Heeney, 2019, p. 6). O caso de Antigone provocou uma catadupa de "posts", que ora condenam Antigone como criminosa e terrorista, ora a enaltecem como feminista e lutadora. Destaco ainda uma canção "rap", uma forma musical interventiva, associada a grupos étnicos minoritários, danças de protesto e diversas manifestações de apoio. A frase "O meu coração diz-me para ajudar o meu irmão", proferida por Antigone perante a juíza, transformar-se-á no "slogan" viral, mais breve, "O meu coração diz-me" e granjear-lhe-á o apoio público contra a extradição (Deraspe, 2019, 01:06:33). A realizadora reflete acerca desta opção, na nota de intenções:

I find that social media acts in exactly the same way in the grand theatre of the contemporary social sphere. They are the murmur of the city. Choruses/social media take a stand as the story progresses, they comment on the facts, sometimes twisting them, or drawing inspiration from them. [...] Finally, Antigone also draws from these choruses a power and an impetus that give her action a scope that transcends her immigrant family setting. (Deraspe, 2019, p. 4)

No texto dramático, Hémon, noivo de Antígona, intercede pela amada junto do pai, Creonte, para que este tempere a justiça com a compaixão. Hémon argumenta: "Eu escuto na sombra como a cidade lamenta esta jovem. Dizem que a sua ação é digna da maior glória e que, de todas as mulheres, ela era a que menos merecia semelhante castigo. Pois não permitiu que o irmão caído em combate ficasse insepulto, nem que fosse devorado por cães carniceiros, nem aves de rapina" (Sófocles, 2011, p. 49).

Também na longa-metragem, de entre os apoiantes a Antigone, destaca-se Hémon, a personagem equivalente ao seu homónimo, um colega e namorado euro-canadiano, possuidor de uma personalidade artística, apaixonada e justa. O ativista multiplica-se em iniciativas: desafia o tribunal até ser multado, pinta murais de apoio a Antigone e tenta persuadir Christian, o pai, a auxiliar a jovem presidiária, invocando a brutalidade policial e uma pena desmedida: a possível extradição.

Contudo, Christian enfrenta um dilema: obedecer à lei e manter a sua reputação como político ou, pelo contrário, auxiliar a jovem e evitar a extradição da família Hipponomé? Hesitante, visita Antigone na prisão e questiona-a: "Sacrificarias a liberdade pelo teu irmão? A tua vida?" A rapariga responde: "Quando não sei o que fazer, penso no menino, o pequeno Polínice a esticar os braços e a pedir que alguém o levante. Mas não há ninguém. Perdeu os pais" (Deraspe, 2019, 01:17:35, trad. minha). Sensibilizado com esta resposta, Christian compreende a lealdade de Antigone e a premência dos laços familiares.

A revolta de Antigone atinge o auge aquando da segunda presença em tribunal. Inesperadamente, a advogada de acusação apresenta como testemunha o próprio Polynice, capturado nessa manhã. A jovem recorre ao insulto para criticar a prepotência da juíza: “Meritíssima! Senhora! Você e a sua pompa são ridículas. [...] Dez minutos para latir as suas ordens, juíza! Para condenar, coronel! [...] Onde está o seu coração?” (Deraspe, 2019, 01:24:30, trad. minha).

Na peça, outra personagem intercede por Antigona: Tirésias, um profeta idoso e cego, que o tempo tornou tão sábio quanto prudente. Sacrificou aos deuses várias aves, sem êxito, pois a carne não ardia. Interpretou o fracasso como um sinal da insatisfação perante as decisões do rei e, por isso, aconselha-o: “Todos os homens cometem erros, mas não os corrigir e neles continuar teimosamente, isso, sim, é irreflexão e insensatez. [...] Cede perante o morto e não queiras atingir um cadáver” (Sófocles, 2011, p. 60). Urge, pois, Creonte a enterrar Polinices e a libertar Antigona, antes que toda a Grécia o despreze.

Deraspe reinventa, com imaginação, esta personagem: Tirésias emerge como Térésa, uma psiquiatra cega, que equaciona o dilema de Antigone: a lei ou a família. A jovem replica, sem hesitação: “Sou responsável pela minha família”. Térésa argumenta: “É responsável pelo seu futuro.” Antigona afirma, desalentada: “Não tenho futuro.” Então, Térésa segura-lhe firmemente nas mãos e pressagia: “O combate entre a lei do coração e a do homem é impossível. Lamento. Vai ser emparedada viva” (Deraspe, 2019, p. 01:31:18, trad. minha). Antigone desperta do pesadelo numa cela solitária, versão atual da caverna onde a heroína de Sófocles fora emparedada.

Esta cena, mais própria do cinema fantástico e de terror, destoa do realismo que impregna a globalidade da narrativa cinematográfica e gera, assim, uma quebra na atmosfera tão estranha que pode parecer inusitada ao espetador. A justificação avançada por Deraspe permite compreender melhor o motivo da sua opção artística:

Beyond the game of associations created between a soothsayer who belongs to the world of Greek tragedy and the contemporary figure of a psychiatrist, I found it essential to create a space where Antigone’s subconscious could speak and bear witness to the force that animates her and makes her heroic. [...] Here, for a brief instant, the realistic narrative intersects with the codes of fantasy cinema, which is based on our deepest fears buried in the subconscious. (Deraspe, 2019, p. 4)

Este incidente na diegese apresenta três valências: associa a narrativa literária e a fílmica, através da ressonância mítica proporcionada pela personagem da psiquiatra; reforça o dilema subconsciente e inconsciente de Antigone entre a obediência à lei, condição *sine qua non* para permanecer no Canadá, e a fidelidade aos valores familiares; por fim, ominosamente, pressagia um destino infeliz para a rapariga.

No hipotexto, o epílogo é trágico: Antigona enforca-se com o desgosto da separação de Hémon, e a perspetiva da morte; num rompante, o noivo tenta apunhalar Creonte, sem êxito, e acaba por se suicidar; enlouquecida pelo desgosto, Eurídice amaldiçoa o marido pelo falecimento dos filhos, Hémon e Magareus, e também ela escolhe a morte.

Ciente dos erros, Creonte debate-se com o arrependimento: "[...] Só eu sou responsável, / a mais ninguém se poderá atribuir esta culpa. / Fui eu, fui eu que te matei, ó desditosa, / Fui eu, é verdade! Ai, meus servos, / levai-me depressa, levai-me para longe! / Mais que o nada já não sou!" (Sófocles, 2011, p. 70). O epílogo transmite uma lição: o orgulho desmesurado de Creonte e o desejo de punir, mesmo após a morte, semearam a desgraça (Kayhan, 2014, p. 8).

O arrependimento de Creonte ecoa no filme: Christian anuncia a Antigone que será o seu tutor legal, a acolherá na própria casa e lhe custeará os estudos. Numa visita precária, leva-a ao encontro de Ismène, Ménécée e Hémon. Nas derradeiras cenas da longa-metragem, o espetador vislumbra, esperançado, um possível "happy ending", que represente a vitória de Antigone.

No entanto, é demasiado tarde: numa reviravolta, a avó informa-os que pretende regressar à aldeia-natal, em companhia de Polynice, pois estes acontecimentos constituíram um golpe inultrapassável. Enquanto, no texto dramático, Ismena acabou por tomar, hesitante, o partido de Antígona, no filme, culpa a irmã pela divisão da família, esbofeteia-a e grita, revoltada: "Quero uma vida normal. [...] Quero um empréstimo para o meu salão de cabeleireiro. Um pequeno salão, quatro cadeiras. Quero casar-me com um tipo decente, sem cadastro. Uma casa minha e filhos. Uma vida normal, como toda a gente" (Deraspe, 2019, 01:36:00, trad. minha). É a derrota mais amarga: os piores receios de Antigone concretizaram-se, porque a família, que tanto procurou unir e manter, será separada através da deportação.

Já sem esperança, a jovem abandona a vivenda de Christian em companhia de Hémon; passeia com ele pelos campos verdejantes; por fim, fazem amor sob a chuva, e Antigone perde a virgindade, numa cena de rara beleza, a ecoar o espírito do coro sofoclíano, quando canta o poder da paixão: "Eros, imbatível em combate, / Eros, que vens sobre todas as riquezas / e insone manténs / o rosto delicado das donzelas" (Sófocles, 2011, p. 51).

Debruçando-se sobre esta cena, a realizadora reflete acerca do uso do espaço natural como sinónimo de liberdade do corpo e do espírito:

[...] nature plays an essential role, as a space where instinct unfolds, where the biological being that we are takes over the social being. This is just as true for Antigone. Towards the very end, Antigone and Haemon sign a pact of love, so to speak, in a place which is of some sorts their secret garden, on wet soil which sticks to their skin, in vegetation which magnifies them. At that moment, Antigone knows that she will not take up the offer of Christian, Haemon's father, which would allow her to improve her situation, to have a future in this land. Through this scene of love, Antigone says farewell to Haemon, to her host country and to her childhood. (Deraspe, 2019, p. 4)

Contrariamente, ao texto sofoclíano, no filme, nem Hémon, nem Antigone morrem — contudo, no plano emocional, foram aniquilados. A jovem e a família são escoltadas pela polícia, no aeroporto, rumo a Cabília e a todas as incertezas. Numa brevíssima analepse, o olhar da jovem atual cruza-se com o da Antigone criança, à chegada ao Canadá, tantos anos antes e, com esta memória, se encerra um ciclo. Prestes a embarcar, Antigone escuta, ao fundo do corredor, o toque de telemóvel do namorado. Será Hémon ou apenas a sua imaginação na despe-

dida da terra do ácer? Neste final semiaberto — sabe-se que Antigone regressa à Argélia, mas o futuro do seu amor pelo jovem e o destino de Ismena permanecem por revelar —, diverso do epílogo trágico sofocliano, todas as hipóteses e deduções pertencem ao espetador.

### 3. Conclusões: *Antígona* sobrevive ao tempo

Da comparação entre o texto de Sófocles e a adaptação cinematográfica de Sophie Deraspe, ressumam as seguintes conclusões, que enuncio com brevidade:

- a) O tema central do enredo permanece: a tensão entre a consciência individual e a obediência à lei injusta, imposta pelos governantes.
- b) Deraspe atualizou o espaço e o tempo da narrativa sofocliana, transpondo-a para o seu país-natal. Desta forma, pôde abordar a discriminação contra imigrantes e o poder dos tribunais. Estes surgem simbolizados por uma juíza que também se encontra numa situação de tragicidade, pois tem de aplicar a lei, perante uma família deslocada e traumatizada pelo passado.
- c) As personagens Antígona e Creonte, correspondem, *mutatis mutandis*, aos quase homónimos Antigone, uma jovem imigrante, e a Christian, um político e ex-advogado, tão preocupado com a sua reputação quanto o rei de Tebas, mas sensível ao dilema da protagonista.
- d) Outras figuras afastam-se das originais, sem, contudo, perderem a sua essência e diversas características: Tirésias é Térésa, uma psiquiatra cega, e o coro surge encarnado pelas redes sociais, pelos ativistas e pelos músicos de “rap” — afinal, as vozes mediáticas da opinião pública na atualidade.
- e) A autoridade surge representada no texto sofocliano por Creonte, pela lei e pelos guardas; no filme, surge encarnada pela juíza, pelos advogados e pelas forças policiais, no tribunal e na penitenciária.
- f) Em ambas as narrativas, o epílogo é trágico e leva o público a refletir acerca do importante e precário equilíbrio entre compaixão e ordem cívica, gerada pela lei.

Perante o exposto, como classificar esta *Antígona*, em termos da tipologia da adaptação cinematográfica? O ensaio *The Novel and the Cinema* (1975), de Geoffrey Wagner, apesar de não ser recente, continua a manter a sua relevância no meio académico e a ser frequentemente citado, sobretudo por propor uma taxonomia clara e prática, dividida em três partes. A “transposição” corresponde à adaptação direta ou pouco divergente do texto literário, duplicando as personagens, espaços, época, enredo e estratégias narrativas, com as naturais modificações resultantes da transposição do meio literário para o cinematográfico; no “comentário”, a obra fílmica apresenta diversas mudanças e opções de carácter narrativo e artístico, mas mantém-se próxima ao espírito do hipotexto, facilmente reconhecível pela audiência; já a “analogia”, a mais arrojada das adaptações, propõe criar uma obra (quase) diferente, com numerosas mudanças — por vezes tantas que o espetador pode até nem reconhecer o original num primeiro visionamento (Wagner, 1975, pp. 222, 223, 227).

Segundo a tipologia enunciada, a adaptação cinematográfica de Deraspe insere-se, no “comentário”. Nas palavras do ensaísta, “[commentary happens] where an original is taken and purposely altered in some respect [perhaps] a re-emphasis or re-structure” (Wagner, 1975, p. 226). De facto, a *Antigone* de Deraspe não constitui uma réplica do texto original (“transposição”), nem tampouco uma obra praticamente irreconhecível (“analogia”). Apesar das numerosas alterações, que assinalai neste artigo, o espetador reconhece, no filme, o espírito, as personagens e os principais eventos da narrativa sofocliana.

Em suma, Deraspe atualizou e recriou o clássico *Antígona* com talento, sensibilidade e imaginação. Graças a um enredo bem urdido, à magnífica fotografia e ao desempenho da atriz Nahéma Ricci, no papel de Antigone, a película venceu o prémio de melhor filme canadiano no Toronto International Film Festival e foi proposta para os óscares de 2020, na categoria de Melhor Filme Internacional (Heeney, 2019, p. 8). Tal êxito prova que, dois mil e quinhentos anos após a sua estreia, a tragédia de Sófocles continua a magnetizar e a fazer refletir a audiência, mantendo sempre a relevância – característica primordial de um clássico.

## Referências bibliográficas

- Cairnes, D. (2016). *Sophocles: Antigone*. London: Bloomsbury.
- Carter, D. M. (2006). At Home, Round Here, Out There: The City and the Tragic Space. In R. Rosen, & I. Sluiter (Eds.), *City, Countryside and Spatial Organization of Value in Classical Antiquity* (pp. 139-172). Boston: Brill.
- Deraspe, S. (2019). Director’s Statement. In M. Daigle (Ed.), *Antigone: Press Kit* (pp. 4-5). Montreal: Association Coopérative de Productions Audio-Visuelles.
- Gardiner, C. P. (1987). *The Sophoclean Chorus: A Study of Character and Function*. Iowa City: University of Iowa Press.
- Heeney, A. (11<sup>th</sup> December 2019). Sophie Deraspe on her modern adaptation of Antigone. *Seventh Row*. URL: <https://seventh-row.com/2019/12/11/antigone-sophie-deraspe/>
- Imbert, P. (2000). *Les histoires qui nous sont racontées: De l’exclusion par les causalités narratives au transculturel dans les littératures des Amériques*. Laval: Presses de l’Université Laval.
- Kayhan, S. (2014). *Fragments of Tragedy in Postmodern Films*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Lafrance, L. (24<sup>th</sup> June 2020). *Antigone* from Canada recounts the struggle of an immigrant youth to defend her brother against state violence. *World Socialist Website*. URL: <https://www.wsws.org/en/articles/2020/06/24/anti-j24.html>
- Milch, R. J. (1965). *Sophocles’ Oedipus, The King, Oedipus at Colonus, Antigone*. Lincoln: Cliffs.
- Measham, T., Guzder, J., Jarvis, G. E., Elias, R., Rousseau, C., Nadeau, L., & Hassan, G. (2019). Transcultural Mental Health Services for Refugees: Two Service Models for Montreal, Canada. In S. M. Berthold, & K. R. Libal (Eds.), *Refugees and Asylum Seekers: Interdisciplinary and Comparative Perspectives* (pp. 261-267). Santa Barbara, ABC-Clio.
- Storey, I. C., & Allan, A. (2014). *A guide to Ancient Greek Drama*. Malden: Blackwell.
- Sófocles. (2011). *Antígona*. Trad., prefácio e notas de Marta Várzea. Ribeirão: Edições Húmus.
- Wagner, G. (1975). *The Novel and the Cinema*. Rutherford: Fairleigh Dickinson University Press.
- Williams, R. (2013). *Modern Tragedy*. London: Vintage Books.

## Filmografia

- Deraspe, S. (Director). (2019). *Antigone*. Canada : Association Coopérative de Productions Audio-Visuelles.

## Resumo

No filme *Antigone* (2019), a guionista e realizadora canadiana Sophie Deraspe subverte a peça de teatro homônima (411 a.C.) de Sófocles. Nesta comunicação, pretendo examinar os mecanismos utilizados para conseguir esta adaptação tão radical quanto imaginativa. Para tanto, comparo os dois textos relativamente às quatro categorias narrativas: espaço, tempo, personagens e enredo. Para escorar o meu estudo, recorro à nota de intenções da realizadora e a ensaios de vários críticos de teatro e cinema.

## Abstract

In the movie *Antigone* (2019), Canadian screenwriter and director Sophie Deraspe subverts Sophocles's homonymous theater play (411 B.C.). In this paper, I intend to examine the mechanisms used to achieve this adaptation, which is as imaginative as radical. To do so, I compare both texts regarding the four narrative categories: space, time, characters, and plot. To support my study, I resort to the director's statement and to essays by several theater and film critics.

# Antígona com voz cabo-verdiana na poesia de Vera Duarte

Antigone with a Cape Verdean voice in the poetry of Vera Duarte

Susana Marques\*

Universidade de Coimbra – Faculdade de Letras

Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos

smp@fl.uc.pt

ORCID: 0000-0002-4432-2517

**Palavras-chave:** Antígona, receção dos clássicos, Vera Duarte, literatura africana de expressão portuguesa.

**Keywords:** Antigone, reception of the classics, Vera Duarte, Portuguese-speaking African literature.

## Introdução

No prosaico do quotidiano  
se inspiram meus poemas...  
(Duarte, 2022, p. 83).

Os versos transcritos, da autoria de Vera Duarte<sup>1</sup>, refletem a essência de uma poesia e de uma prosa poética de forte tonalidade autobiográfica e emocional,

\* Quero manifestar o meu agradecimento à Doutora Vera Duarte pela sua disponibilidade para responder (por email) a diversas questões que lhe coloquei a propósito dos ecos clássicos greco-latinos na sua obra. Deixo, de igual modo, palavras de gratidão às Doutoradas Fernanda Cavacas e Maria Fernanda Brasete por terem sido portadoras do volume *O arquipélago da paixão*, solitamente oferecido pela respetiva autora.

<sup>1</sup> Nascida no Mindelo – S. Vicente, Cabo-Verde –, em 1952, Vera Duarte despertou desde tenra idade para o gosto pela poesia, um gosto suscitado por declamações dominicais que fazia na igreja frequentada pela sua família judaico-cristã e que, na altura, a instigou até a escrever alguns poemas que, por norma, acabava por rasgar mais tarde. Membro da média burguesia, teve acesso a livros e a autores vários, em casa e na biblioteca municipal, lendo muito, desde criança, com uma curiosidade que a estimulava a incluir nas suas leituras obras em geral interditas aos mais jovens. O seu percurso escolar em Cabo-Verde, ainda durante o período colonial português, permitiu-lhe um contacto privilegiado com grandes nomes do movimento literário da ‘Claridade’, um movimento “de luta pela legítima expressão crioula” (Lima, 2021, p. 3); boa parte desses autores

atiçada por vivências – e por preocupações – muito atuais de uma mulher cabo-verdiana filha de um “Arquipélago de paixão”, de uma mulher crioula “entre-mundos, entre-sítios, entre-povos”, de uma mulher sensível e combativa, desde a juventude, de “uma mulher de causas”, capaz de escrever, com clareza e sem receios, “não à escravidão, ao colonialismo, ao racismo, ao autoritarismo, à submissão, à pedofilia, ao feminicídio, à misoginia... – nunca mais” (Duarte, 2022, p. 95). De facto, o eu lírico dos diversos volumes de poesia publicados deixa transparecer o amor manifesto de Vera Duarte pelo seu país em especial<sup>2</sup> e o seu envolvimento ativo em causas sociais de Cabo-Verde, de África, do mundo, do ser humano em geral, um engajamento que por certo não é alheio à sua formação e à sua atividade profissional na área do Direito. “Sempre me senti incumbida de

---

foram seus professores e/ ou amigos dos pais (e.g. Baltasar Lopes da Silva, Jorge Barbosa). Vera Duarte viajou, entretanto, para Portugal, tendo-se formado em Direito pela Universidade Clássica de Lisboa, em 1978. De regresso a Cabo-Verde, foi Juíza Desembargadora, tornando-se na primeira mulher a entrar para a magistratura no seu país, uma carreira interdita às mulheres até à proclamação da independência, em 1975. Vera Duarte tem desempenhado diversos cargos relevantes em Cabo-Verde, entre os quais, o de Ministra da Educação e do Ensino Superior. Integrou/integra várias organizações e centros de investigação, a nível nacional e internacional, nomeadamente a Comissão Africana dos Direitos dos Homens e dos Povos e a Organização das Mulheres de Cabo-Verde. Tem recebido diversos prémios pelo seu ativismo sociocultural e pela sua escrita, a qual contempla poesia e prosa (conto, crónica, romance, ensaio), sendo que a sua publicação de estreia foi em 1993, já num momento pós-colonial, com a obra poética *Amanhã amadrigada*. Na sua produção em geral, com ressonâncias das múltiplas leituras feitas desde a infância, sobretudo de autores de língua portuguesa ou de traduções de escritores de outras línguas, percebe-se o dialogismo com escritas diversificadas (e.g. Baltasar Lopes, Jorge Barbosa, Mário Fonseca, Corsino Fortes, Léopold Senghor, Aimé Césaire, Manuel Bandeira, Florbela Espanca, Eugénio de Andrade, Manuel Alegre...) e descobre-se um tom autobiográfico, de grande intensidade emotiva, uma voz feminina que se afirma muito para além do Arquipélago de origem e que pugna pelos direitos humanos, pela liberdade. Os prefácios que antecedem as suas produções literárias, assim como múltiplas entrevistas que a autora tem concedido à imprensa e a investigadores académicos, bem como as suas diversas colaborações em revistas, jornais e volumes coletivos, para além de artigos e teses a propósito da sua escrita favorecem a compreensão da sua obra e dos seus objetivos.

- <sup>2</sup> Descoberto pelos Portugueses no século XV, como é sabido, o Arquipélago de Cabo-Verde estaria desabitado; o seu povoamento implicou a miscigenação entre colonizadores europeus brancos e africanos negros, “na sua maioria escravizados da zona litoral da Guiné”, “constituindo uma população crioula” (Lima, 2019, pp. 342 e 359), na qual se percebe a fusão cultural.

Cabo Verde, devido ao seu clima de chuvas escassas e natureza hostil, não causou no colonizador interesse de fixação, tendo as ilhas servido como território de passagem e entreposto (também de escravizados)... [...], ...não obtendo concentrações étnicas, nem africana, nem europeia, que permitissem serem impostas na sociedade cabo-verdiana como padrão. O parâmetro teria se diluído ‘nas trocas culturais que se estabeleceram durante os quatro primeiros séculos da colonização, ao longo dos quais o africano, para não desaparecer culturalmente, empreendeu uma resistência’ (Duarte *apud* Lima, 2019, p. 346) que o fez passar do objeto em que havia sido transformado a sujeito de sua história (Lima, 2019, pp. 341-342 e 346; Duarte *apud* Lima, 2019, p. 346).

A realidade dos Cabo-verdianos tem sido fortemente marcada pela diáspora forçada, desde o século XVI até aos nossos dias, ainda que por causas diferentes, que vão da escravatura a várias razões de sobrevivência que instigam até à emigração clandestina (cf. e.g. a falta de chuva no país, agravadora de condições de pobreza, a precariedade económica).



falar, de escrever, de denunciar situações que eu vi e que não me agradavam”<sup>3</sup>, confessa, pelo que a luta contra a fome e a miséria, que a secura do clima insular teima em agravar no seu arquipélago-natal, a diáspora dos Cabo-verdianos pelo mundo, o combate pelos direitos humanos, pela igualdade de géneros, pela emancipação da mulher, pela educação, pela justiça social e racial, pela fraternidade, pela liberdade são temas recorrentes na sua escrita, uma escrita que se propõe “resistir, denunciar, subverter e sobretudo ajudar a mudar”<sup>4</sup>. Uma atenção especial é concedida às crianças e às mulheres, tantas vezes excluídas<sup>5</sup>: desde o liceu, Vera Duarte sentia alguma inquietação pelo destino das mulheres, por elas serem agredidas, subjugadas; enquanto Procuradora da República de Cabo-Verde, porém, ela pôde trabalhar o processo que favoreceu mais a sua emancipação<sup>6</sup>, em conexão com todo um movimento internacional no mesmo sentido. Nota oportunamente Secco (2004, p. 216) que

O não cumprimento das promessas de justiça social, depois da Independência <do colonialismo português, em 1975>, havia gerado no contexto social cabo-verdiano um desalento que se infiltrara também nos meios literários. Contudo, inspirando-se na *mirabilis*, planta que resiste à secura dos desertos, uma nova geração chamada ‘mirabíllica’<sup>7</sup> surgiu, nos anos 1990 [...], efetuando reflexões críticas acerca do presente do Arquipélago. [...]

Entre as vozes poéticas dessa geração, destaca-se, entre outras, a de Vera Duarte, reivindicando o direito das mulheres à eroticidade do corpo e do discurso, fundando, assim, um universo lírico (...), no qual a mulher almeja ser desejo de seu próprio desejo. [...]

Com essa *poiesis* de contestação da submissão feminina, o eu-lírico rompe com a idéia do ‘cais da saudade’ [...] que sempre cingiu as mulheres cabo-verdianas ao espaço circunscrito das ilhas.

Nesta poesia, em que é perceptível a marca do contexto social, cultural, histórico e também geográfico de Cabo-Verde, em que enquadramento recorre Vera Duarte aos clássicos greco-latinos, à memória herdada, ao ‘dialogismo’ textual, à ‘transtextualidade’, à ‘intertextualidade’ a que se referem, respetivamente,

<sup>3</sup> Duarte in Santos, 2022.

<sup>4</sup> Duarte, 2020, in contra-capá de *Contos crepusculares – Metamorfoses*.

<sup>5</sup> A propósito da história da condição da mulher cabo-verdiana, desde a descoberta do Arquipélago e do colonialismo português, até à luta pela independência do país e aos tempos pós-colonialistas, cf. e.g. Coutinho 2020.

<sup>6</sup> Duarte in Tolomei, 2021.

<sup>7</sup> Secco (2008) elenca outros nomes pertencentes a esta geração *mirabíllica* e salienta que, na nova poesia cabo-verdiana, “o mar não é mais visto como prisão, espaço de evasão ou metáfora utópica da liberdade social. Apresenta-se, agora, como território de reflexão, de mergulho nas profundezas interiores e existenciais, como local de passagem e de abertura para o mundo”. A mesma investigadora, citando Simone Caputo Gomes, recorda que, na produção *mirabíllica*, ...as questões consideradas como tradicionalmente ligadas à criouliidade ou caboverdianidade – a seca, a chuva, a fome, o trabalho, a pesca da baleia, o mar, a insularidade, a emigração – são retomadas em outro contexto, em conjunto com novas questões como as lutas e as desigualdades sociais vistas num contexto pós-colonial, o desencanto, o desespero, a solidão, a morte, a existência pessoal, o humor, a ironia, a indagação de Deus, visando conjugar aspectos nacionais e universais.

M. Bakhtin, G. Genette e J. Kristeva? De acordo com a autora, a Antiguidade sempre a fascinou, sobretudo o Egito e a Grécia<sup>8</sup>. Este encantamento ter-se-á adensado com os envolventes ensinamentos, no Liceu Gil Eanes, de um memorável professor de História, António Aurélio Gonçalves, Nhô Roque, como era designado. Assim, ainda que a autora nunca tenha estado na Grécia, ao contrário, porém, do que acontece em relação a Itália e ao Egito, nutre um gosto pessoal pela História da Antiguidade que, acrescido de inúmeras leituras ao longo da vida, a instiga a recuperar mitos e personagens de outrora. O conhecimento da cultura clássica, mesmo se haurido através de traduções, no que a hipotextos concerne<sup>9</sup>, fica evidente na obra da autora por pertinentes alusões a figuras como Hipócrates, Safo ou Platão, a lendas e a personagens míticas como Sísifo, Baco, Antígona, Penélope, entre várias outras<sup>10</sup>. O recurso a mitos greco-latinos é reiterado, mas, em geral, visível em breves menções, aqui e ali ajustadas à realidade africana, como se percebe, por exemplo, na opção por um “Orfeu negro”<sup>11</sup> (ou, no caso da prosa, por uma “Vénus crioula” com pele de um castanho-dourado<sup>12</sup>). Os textos recuperam as lendas transmitidas para o cenário contemporâneo, antes de mais da “crioulidade”, e convidam a mesclar significativamente figuras do imaginário, como Pandora, a primeira mulher, e da realidade, como Madre Teresa de Calcutá, protetora dos oprimidos, num registo que entrelaça os domínios universal e particular, mítico e histórico, passado, presente e futuro, e que favorece a abordagem e a reflexão sobre questões intemporais como a tirania, a injustiça, a guerra, a violência, a misoginia. A voz de Vera Duarte é de assumida denúncia social contra males coevos concretos, percebendo-se, pois, o privilégio que concede à condição feminina, à emancipação e ao empoderamento da mulher na contemporaneidade, o que a instiga a destacar particularmente figuras modelares femininas na sua escrita. De acordo com o testemunho da própria autora em diversas entrevistas, no momento atual, ainda que se mantenham algumas desigualdades de género em Cabo-Verde, houve uma notória emancipação da mulher, visível já desde a independência do país, em 1975, verificando-se paridade a diferentes níveis, como a educação ou a atividade profissional.

<sup>8</sup> In email enviado pela autora no dia 08. 02. 2024.

<sup>9</sup> Nas entrevistas que tem concedido, Vera Duarte afirma-se como uma “magistrada que gosta de escrever”, sem grandes preocupações formais, sem ter estudado linguística nem literatura; acrescenta ainda que, apesar de ser muito sensível à melodia das palavras/ dos textos, e de perceber a diferença entre uma fonte numa língua de origem e a respetiva tradução, prefere em geral as traduções em português.

<sup>10</sup> A memória da literatura da Antiguidade clássica é de igual modo perceptível na escrita em prosa de Vera Duarte, nomeadamente no volume *Contos crepusculares – Metamorfoses* (2020), desde logo evocativo do “Fragmento 7” do poeta grego Semónides de Amorgos (século VII a.C.), ao aproximar diversos caracteres humanos de diferentes animais, ainda que de molde distinto, mas também assente em inquietações de sociedades atuais, incluindo a cabo-verdiana, como o machismo, a violação, a misoginia, a pedofilia.

<sup>11</sup> Cf. e.g. Duarte, 2022, p. 40.

<sup>12</sup> *A Vénus crioula* é o título de um romance publicado em 2021.

## A voz de Antígona na poesia cabo-verdiana de Vera Duarte<sup>13</sup>

Num “urdir de palavras” manifestamente entretecido a partir da realidade contemporânea, em particular cabo-verdiana, porquê o recurso insistente de Vera Duarte ao mito de Antígona, em diferentes obras, mesmo se apenas em menções breves e esparsas, mobilizadoras de conhecimentos do leitor para a perceção dos referentes míticos utilizados, de modo a garantir um diálogo mais efetivo com a voz textual e com a obra (re)criada<sup>14</sup>? Como se sabe, o mito, enquanto linguagem universal representativa de um ‘outro’, convida à indagação, à reflexão do *ego*, a nível individual ou coletivo, ao encontro – ou ao confronto – de identidades, à revelação – e à denúncia – mais ou menos veladas de comportamentos, de posturas, de perspetivas, de situações, através de (des)montagens e (re)criações de contornos antigos, cujos vestígios se adivinham sob o filtro do olhar moderno. O gosto pessoal de Vera Duarte pela Antiguidade, inflamado pelos ensinamentos de Nhô Roque, proporcionou-lhe o contacto com a figura de Antígona, que logo a fascinou, uma figura à qual regressaria posteriormente, durante o curso de Direito, “através do estudo do direito natural e da leitura das obras de Sófocles”. Sendo a autora “uma mulher do Direito, para quem o Direito natural deve inspirar o Direito positivo”, defende que “o bom senso, o cumprimento do dever, a igualdade e a justiça devem nortear a realização do Direito e que a realização do Direito e da justiça deve enfrentar com destemor a tirania, a discriminação e tudo o que for contra o Direito natural. Foi tudo isso e muito mais o que <ela> encontrou na personagem Antígona”<sup>15</sup>.

Num registo poético a que se alia uma atuação efetiva, a nível cultural, social e político, Vera Duarte recupera assim uma personagem mítica com um nome desde logo sugestivo da capacidade de ‘fazer frente’, de lutar, de resistir, de ser ‘anti-’, uma mulher mítica que não conseguiu viver sem exteriorizar a sua *philia* fraterna e a sua determinação, tal como a autora coeva/ o sujeito lírico se confessa incapaz de “escrever sem soletrar as palavras amor e liberdade” (Duarte, 2022, p. 7). “Inconsequente e destemperada/ mas sempre de punhos cerrados/ resiliente no deserto da esperança” (Duarte, 2022, p. 29), esta voz crioula da contemporaneidade conecta-se com a personagem de antanho no seu inconformismo, na sua coragem, no seu protesto, na sua persistência, no seu combate por direitos humanos essenciais, pela justiça. Evocando-a sempre pelo nome próprio que a celebrizou – e que dá o título à obra referencial de Sófocles, *Antígona* –, Vera Duarte recupera com fidelidade os traços da jovem delineados pelo modelo ateniense, singularizando, de igual modo, a sua individualidade e representando uma pessoa “virtuosa e em movimento, em atuação”, tal como Aristóteles define os heróis sofoclianos, que distingue dos de Eurípides, como se sabe: “Sófocles [...]

<sup>13</sup> Não foi possível consultar as obras *Exercícios poéticos* (2010) nem *Laranjas do mar* (2020), por indisponibilidade dessas produções; no entanto, a antologia poética *A reinvenção do mar* (2018) reúne alguns textos de prosa poética selecionados do volume *Exercícios poéticos*.

<sup>14</sup> A propósito da ideia de leitor ‘implícado’ no processo de leitura de um texto, cf. e.g. Iser, W. (1974). *The implied reader: patterns of communication in prose fiction from Bunyan to Beckett*. Baltimore.

<sup>15</sup> Testemunho da autora, em email enviado no dia 08. 02. 2024.

representava os homens como deviam ser e Eurípides como eles eram<sup>16</sup>). Assim, não são destacados momentos, confrontos ou episódios específicos da intervenção de Antígona, nem outras personagens da peça ateniense, mas, em vez disso, sobrepõe-se o comportamento paradigmático daquela figura e os motivos do seu combate. Deste modo, entre os tópicos da figura de outrora imortalizados pela versão sofocliana do mito<sup>17</sup>, Vera Duarte, que cruzou “a moral cristã que lhe foi inculcada com a moral revolucionária que livremente aceitou”<sup>18</sup>, distingue sobretudo nos seus versos a destemida e determinada atuação da jovem em defesa de questões de justiça – numa sociedade em que a mulher se via distanciada da gestão pública, a heroína mítica, como é habitual em Sófocles, defendera com convicção os valores em que acreditava, mesmo que isso tenha implicado enfrentar o poder político, o isolamento<sup>19</sup> – e a própria morte. Na Grécia do século V a. C., como em Cabo Verde do momento atual, Antígona é um testemunho da força e do protagonismo de que a voz feminina se pode revestir em favor da justiça e do ‘outro’; ao rebelar-se contra as normas estabelecidas, num percurso pouco convencional em sociedades patriarcais, ela dá mostras da capacidade de contrariar qualquer proclamada supremacia masculina, em nome do cumprimento de um dever do Direito natural, desejavelmente inspirador do Direito positivo, de acordo com a convicção da própria autora contemporânea.

O nome de Antígona está explicitamente presente desde as primeiras publicações poéticas da escritora cabo-verdiana até às mais recentes, evidenciando a relevância do seu simbolismo no percurso literário e no ideário de Vera Duarte – não foi possível silenciar a jovem filha de Édipo, outrora, tal como hoje não é possível silenciar uma autora que, pugnando pela justiça, se preocupa em dar visibilidade às mulheres, cabo-verdianas e demais, muitas vezes obscurecidas pelo poder político, por sociedades conservadoras e androcêntricas, por ideologias masculinas hegemónicas, por culturas que teimam em secundarizá-las e em oprimi-las.

Em *O Arquipélago da paixão*, uma produção de 2001, entre diversas menções passageiras – mas expressivas – a várias figuras da Antiguidade clássica, como Safo, Pandora, Penélope, ou Ulisses, surge destacada, de modo significativo, por uma das três dedicatórias iniciais ao volume, a “Antígona de Sófocles”. Explicitamente filiada na versão sofocliana do mito, a invocação desta personagem lendária, intercalada entre dedicatórias a figuras reais, da intimidade contem-

<sup>16</sup> Aristot. *Po.* 1448a-26 e 1460b-36. Tradução de Valente, 2004.

<sup>17</sup> Cf. aspetos como o predomínio do político e público sobre o familiar e privado, a questão da justiça, universal e cívica, a importância do divino, a condição feminina em sociedades androcêntricas, o motivo romanescos, vagamente sugerido.

<sup>18</sup> Cf. Duarte, 1993, p. 31.

<sup>19</sup> O isolamento relacional é característico dos heróis sofoclianos, como se sabe, e, em geral, permite distinguir ainda mais a sua heroicidade. No caso de habitantes insulares como os cabo-verdianos, o isolamento é geográfico, não limitativo do espírito de convívio, de comunidade: “O sentido de comunidade sobrepõe-se assim, no ilhéu, ao de sociedade, tal como o sentimento de fraternidade é mais fortemente sentido na dura realidade insular do que o da simples solidariedade...” (Carneiro, 2016, p. XXIX).

porânea da autora – a mãe, “uma mulher de encruzilhadas/ que ajudou a lançar as sementes/ de um tempo novo” (Duarte, 2001, p. 25), e os filhos, o Nuno e o Zé Miguel, seus “eternos amores” –, dá mostras da enorme proximidade sentida por Vera Duarte com a princesa tebana, com a sua voz de contestação <feminina>, uma voz que se faz ouvir, uma voz que dá voz audível a quem ela não é concedida, seja ela a do cadáver do irmão ou a de múltiplas mulheres subjugadas:

E à Antígona de Sófocles  
uma mulher que há dois mil e quinhentos anos  
redimiui o futuro de todas as mulheres da terra.

Numa sociedade androcêntrica, como a da Atenas/ Tebas do século V a.C., num palácio dominado pelo poder e pelos ditames do rei Creonte, a desobediência, a indignação, a revolta, a obsessão, a paixão, a voz da jovem filha de Édipo, em nome de uma lei não escrita, mas de natureza ética e intemporal – tão só a de dar dignidade ao cadáver de um irmão, concedendo-lhe devidas honras fúnebres<sup>20</sup> –, sobressaem e suscitam, hoje, uma atualização, revelando a pertinência da defesa dos direitos humanos em geral – e femininos em especial – contra a tirania, contra a indiferença, contra a desigualdade de géneros... A intervenção de Antígona não se confina à esfera doméstica, como era convencional acontecer com as mulheres, em consonância com um padrão tradicional de comportamento feminino, mas imiscui-se de modo audaz no domínio público, convertendo-se num exemplo por excelência para uma multiplicidade de mulheres submissamente anuladas em variados tempos e lugares. Convocar aquela figura mítica harmoniza-se, pois, com a intensa atuação humanista – e apaixonada – de uma autora cabo-verdiana formada em Direito, que se bate sem tréguas contra as desigualdades, contra a injustiça: a atitude da heroína de outrora enquadra-se na perfeição nas boas práticas do Direito universal e na escrita emotiva de Vera Duarte, sempre muito atenta a questões sociais coevas e aos direitos da mulher. Como revela a autora, “gosta de ser grata a tudo o que algum dia a influenciou positivamente e a fez ser uma pessoa melhor. Por isso estende a sua gratidão mais sincera, acrescida de uma imensa admiração, à figura ímpar de Antígona, uma mulher com o direito à desobediência, algo extremamente importante até aos dias de hoje”<sup>21</sup>.

Após a dedicatória, uma breve menção a Antígona é incluída em referências a mulheres-*exempla*, na longa composição “Ortodoxias em desagregação – poema manifesto”, sugestivamente inserida no Caderno 2 da obra, designado “Do amor”. A heroína de Tebas é uma “das mulheres que ousaram/ das mulheres que fizeram” (Duarte, 2021, p. 60), e que, por isso, imbui o eu lírico da esperança ainda guardada na caixa de Pandora:

<sup>20</sup> A propósito de diversas interpretações sobre os temas e o significado da peça sofocliana, cf. e.g. a introdução de Rocha Pereira à tradução portuguesa da obra.

<sup>21</sup> Vera Duarte in email de 08. 02. 2024.

Pois tudo mudou  
 mas a minha alma permanece intacta  
     de antígona pela justiça  
     de safo pela beleza  
     de ginga pela bravura  
 serei sempre  
 uma mulher de outubro  
 uma mulher de outubros (Duarte, 2021, pp. 62-63)

Justiça, beleza, bravura, recusa da humilhação são moes de uma poetisa-  
 -“missionária” da atualidade, comprometida com o cuidar “das crianças desam-  
 paradas/ ...das mulheres violentadas/ ...dos velhos abandonados” (Duarte, 2021,  
 p. 63), comprometida com a ação, com a não-indiferença, tal como figuras femi-  
 ninas de outrora, míticas e reais, como Safo de Lesbos (século VI a.C.), singula-  
 rizada pela escrita poética, ou a rainha angolana Ginga (séculos XVI-XVII), pela  
 arte de governar.

No caderno 4 da mesma obra – “Navegações” –, a princesa tebana regressa,  
 num breve texto em prosa poética – “A prisão” –, como uma figura muito impor-  
 tante na conversa do eu lírico com “pássaros engaiolados<sup>22</sup>”, seres desamparados,  
 sem liberdade, que lhe “pedem explicações tão urgentes quanto inexistentes  
 sobre a salvação do mundo e a redenção dos homens”. Num universo repleto de  
 injustiças, que respostas, que conforto, que certezas pode Antígona dar?

Falo-lhes.

Falo de Deus e do nada. Do caos e do recomeço, De Abel e eternamente de Caim.  
 De Romeu e Julieta e a negação do amor. Sobretudo falo-lhes de Antígona. E de  
 clareiras abertas no mato, de navios negreiros, de porões ensanguentados. E de  
 terras, em terras, de outras terras, de escravos amarrados ao tronco, esperando a  
 chibata, e mulheres que cochiam o milho e rodopiavam ao som do batuque.

Em versos homéricos as minhas palavras corriam fluentes, urgentes, expiatórias,  
 imperiosas.

Afinal não havia nada a fazer. Apenas deixar-me ficar... e sorrir. (Duarte, 2021, p. 93)

A mítica princesa grega, a par do Deus cristão, de figuras bíblicas como Abel  
 e Caim, ou shakespeareanas como Romeu e Julieta, é recuperada como meio de  
 aliviar um pouco a solidão, ela, sobretudo, que, “dando o peito às balas”<sup>23</sup>, suportou  
 sozinha, heroicamente, o emparedamento, em defesa de uma justiça conectada  
 com o Direito natural, revelando-se livre na sua desobediência, no seu incumpri-  
 mento de padrões femininos tradicionais, inibidores de uma voz pública audível.

Vários anos mais tarde, numa obra de 2018, *De risos e lágrimas*, Antígona  
 é de igual modo evocada, à cabeça de uma enumeração de nomes de mulheres  
 paradigmáticas (Joana d’Arc, Olímpia do Epiro, Virgínia Woolf, Mariama Bá,  
 Ginga)<sup>24</sup>, que evidencia como as mulheres desde sempre marcaram presença

<sup>22</sup> Como nota com oportunidade Gomes in Duarte (2001, pp. 8-9 e 22), a imagem do pássaro fechado  
 estabelece intertextualidade com o poeta Jorge Barbosa.

<sup>23</sup> Vera Duarte in email de 08. 02. 2024.

<sup>24</sup> Duarte, 2018, p. 26.

na(s) história(s). Leite, no prefácio a Duarte, (2018, p. 11), chama oportunamente a atenção para o título de um poema deste volume – “História trágico-feminina” – “em que o jogo de palavras de imediato convoca uma dimensão trágica do feminino, ao situar a enunciação da poetisa, enquanto voz crítica e de resistência, à subalterna histórica condição de ser mulher”. As menções a figuras femininas incluem desta feita dois versos para cada uma delas, destacando primeiro traços que caracterizaram os respectivos percursos singulares, para, num segundo verso, descreverem o modo como todas elas acabaram por perder tragicamente a vida: suicidadas, imoladas, “homicidadas”, violentadas. “Antígona foi justa e dura/ morreu emparedada”. Um dos adjetivos usados para caracterizar a filha de Édipo acentua de novo a justiça da sua atuação, revelando como esse é um tópico privilegiado na recuperação desta figura, ao qual se acrescenta, por outro lado, de modo significativo, a ideia da sua firmeza na defesa de uma causa. Apesar das mortes terríveis, evocativas de muitos femicídios da atualidade que é urgente denunciar e combater, os nomes e as atuações daquelas figuras sobreviveram como exemplos paradigmáticos de mulheres fortes e ativas em nome de causas importantes. Observa ainda Leite que “a voz de Vera se enquadra, sintoniza e questiona os diferentes percursos femininos” enunciados para se juntar “ao exemplo daquelas figuras emblemáticas, quando procura resgatar o lugar da mulher na sociedade”: “E eu?/ O que faço aqui?”

Em “Frenesim” (2022, p. 68), prosa poética num volume posterior a 2018, *Urdindo palavras no silêncio dos dias*, que inclui ainda múltiplos poemas, Antígona surge enquadrada num elenco de figuras femininas que “sempre estiveram lá”, “desde as remotas Lucy e Luzia<sup>25</sup> à rebelde Antígona, desde Safo voluptuosa à Ginga guerreira e tantas outras”. Os *exempla*, a lembrança de diversas mulheres que se distinguiram por várias razões refletem/ convidam ao envolvimento feminino na atualidade, numa imperativa rebelião contra a tirania, contra a misoginia, contra a escravização: “...adejávamos à volta da luz... Hoje somos luz...”, conclui significativamente o sujeito poético, a propósito de uma evolução gradual no percurso da emancipação feminina. As noções de igualdade de géneros, de visibilidade da mulher, de libertação de explorações, de medos, tão caras a Vera Duarte, afirmam-se claramente numa época em que, em Cabo-Verde, essas questões parecem apesar de tudo estar num bom caminho, de acordo com testemunhos da própria autora em diversas entrevistas, como ficou dito antes.

Antígona marca igualmente presença em publicações em prosa de Vera Duarte, de modo mais ou menos demorado, desde o primeiro volume, *A candidata* (2004), até aos mais recentes, *A Vénus crioula* e *Desassossegos e acalantos* (2021), vincando uma vez mais os laços sentidos pela autora com aquela personagem sensível, insubmissa, batalhadora, que nasceu “para retribuir o amor, não o

<sup>25</sup> Como é sabido, Lucy e Luzia são os mais antigos fósseis humanos encontrados, respetivamente em África e na América Latina; a autora evoca, assim, nomes de mulheres que marcam a história desses continentes e da humanidade em geral.

ódio”<sup>26</sup>, significativa citação de abertura e *leit-motiv* do romance *A candidata*. Por limites de espaço, não é propósito deste contributo explorar essas obras neste momento. De resto, uma outra colaboração neste volume tratará precisamente de uma delas, mais recente, *Desassossegos e acalantos*, produção que conta com Antígona como tema de um dos seus vários microcontos. Fica, no entanto, o repto para trabalhos futuros<sup>27</sup>.

## Em jeito de conclusão

O olhar envolvido, atento e crítico de Vera Duarte perante a História recente e a realidade contemporânea de Cabo-Verde – e do mundo em geral – instiga-a a reiterados regressos “à Antígona de Sófocles” na sua escrita, em evidente diálogo intertextual, em renovada ‘tessitura de citações passadas’ (R. Barthes, 2004, p. 276), porquanto aquela heroína mítica é uma daquelas mulheres que, como a própria autora, “um dia ousaram gritar”, é uma daquelas mulheres que deixam “pegadas/, marcando a nossa história/ em vermelhas folhas de papel a sangrar”

<sup>26</sup> Cf. Sófocles, *Antígona*, v. 523: “não nasci para odiar, mas sim para amar” (trad. de M. H. Rocha Pereira).

<sup>27</sup> Entre essas obras conta-se, pois, *A candidata*, dedicada a Amílcar Cabral, um nome de liderança admirável na história da independência de Cabo-Verde e, como testemunha a própria autora, dedicada também “às mulheres cabo-verdianas que participaram na luta de libertação nacional, em relação às quais houve muita invisibilidade, um memoricídio, em diversas áreas, de resto, que nós, mulheres contemporâneas, estamos a combater de forma sistemática, numa atitude que levará a um outro patamar” (Duarte in Pamplona, 2021). Safo, a rainha Ginga, Eva Curie são nomes mencionados de figuras reais, porquanto se distinguiram em diferentes domínios, respetivamente na poesia, na arte de governar, na ciência, ilustrando, uma vez mais, exemplos históricos que, desde a Antiguidade, evidenciam a presença da mulher no desenvolvimento de várias esferas. Como acrescenta ainda Vera Duarte, “pensámos durante muito tempo que na História e na literatura – e em Cabo-Verde em particular –, só havia homens; mas as mulheres estão desde os inícios no combate, como também no edifício literário cabo-verdiano; procuro resgatar do memoricídio os nomes de mulheres que povoaram a nossa História. Na obra, questiono e falo sobre esse processo de emancipação, de empoderamento da mulher porque é algo que sempre esteve também nas minhas lutas”. Este volume foi significativamente premiado com o Grande Prémio Sonangol da Literatura, em 2003.

Os microcontos *Desassossegos e acalantos* (2021) incluem de igual modo Antígona nas suas histórias – a este propósito, cf. a colaboração de M. Raquel Álvares neste volume.

O romance *A Vénus crioula* (2021), por seu turno, que evidencia logo no título uma atualização da mítica divindade da Antiguidade clássica, ao conceder-lhe uma tonalidade crioula (sobre esta obra, cf. o interessante estudo de Lima 2023), refere-se à princesa de Tebas num breve mas significativo parágrafo, que é impossível resistir a transcrever, uma vez que não apenas insiste no vínculo à versão sofocliana do mito, como, sobretudo, corrobora o fascínio inegável por uma mulher específica, que ousou com justiça ficar na ‘História’. Assim, a propósito de uma *tourné* da protagonista do livro, a personagem Tina, cantora cabo-verdiana famosa, com passagem por Atenas, a autora regista o seguinte:

A Acrópole e o Pireu em Atenas, naturalmente, cativaram a atenção de Tina, que deu por si a imaginar a presença de Sófocles naqueles lugares. Como gostaria de o ter conhecido e ter podido cantar para ele! Aproveitaria, sem dúvida, para agradecer-lhe ter escrito Antígona, que a tia lhe dera para ler e ela ficara fascinada com a insubmissão justa da heroína às ordens iníquas do ditador Creonte. (p. 111)



(Duarte, 2022, p. 95), uma mulher determinada e persistente nas suas convicções, um símbolo mítico capaz de traduzir um sentir insular num grito universal, capaz de interpelar, de incomodar também o mundo coevo. Através de uma ousada intervenção na esfera pública, Antígona resgata da obscuridade a mulher em geral; por outro lado, ao atuar em nome do 'outro', mostra-se solidária para com os direitos devidos ao comum dos seres humanos, mesmo na morte.

A memória de Antígona, a par da de outras figuras femininas paradigmáticas, lendárias ou reais, mais ou menos contemporâneas de Vera Duarte, instiga a ir contra o memoricídio comum em sociedades patriarcais que, não raro, ofuscou a relevante implicação da mulher na História em geral e na de Cabo-Verde em particular. Do mito de Antígona em especial, a autora enfatiza a insubmissão, a ousadia, a firmeza, o empenho, a voz em defesa da justiça e da solidariedade.

A essência, as causas a defender, hoje como outrora, repetem-se, afinal, sob designações várias:

Tudo o que digo  
Já foi dito  
Por outras vozes  
Outras canções

Mas quero dizê-lo  
- e digo -  
Para ampliar  
O refrão da L

I  
B  
E  
R  
D  
A  
D  
E (Duarte, 2018, p. 17)

Liberdade, um propósito congregador de vozes e de atuações em múltiplos e diferenciados abris, na antiga Grécia, como em Cabo-Verde ou em Portugal: mito e realidade(s) entrecruzam-se para revelar e problematizar questões essenciais, universais e intemporais da nossa existência.

## Referências bibliográficas/ webgráficas

- Almeida, G. (2003). *Cabo Verde – Viagem pela história das ilhas*. Lisboa: Caminho.
- Alves, R. M. F. (2021). A literatura de Cabo Verde. *Literafro: o portal da literatura afro-brasileira*. Retrieved from <http://www.letras.ufmg.br/literafro/literafricas/literatura-cabo-verdiana/1558-a-literatura-de-cabo-verde-roberta-maria-ferreira-alves>
- Barthes, R. (2004). Teoria do texto. In R. Barthes. *Inéditos – Vol. I*. São Paulo: Martins Fontes, pp. 261-289. Retrieved from [https://iedamagri.files.wordpress.com/2020/02/aula5\\_barthes-teoria-do-texto.pdf](https://iedamagri.files.wordpress.com/2020/02/aula5_barthes-teoria-do-texto.pdf)
- Carneiro, R., Almeida, O. T., & Matos, A. T. (2017). *A condição de ilhéu*. Lisboa: Universidade Católica Portuguesa. Retrieved from file:///C:/Users/Admin/Downloads/9789729045394.pdf

- Coutinho, A. S. (2020). Militantes invisíveis: as cabo-verdianas e o movimento independentista (1956-1974). *Revista Estudos Feministas*, 28(1), 1-13. Retrieved from <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/1806-9584-2020v28n168316/43528>
- Duarte, V. (1993). *Amanhã amadrigada*. Lisboa: Vega.
- Duarte, V. (2001). *O arquipélago da paixão*. Praia: Artilheira.
- Duarte, V. (2004). *A candidata*. Luanda: UEA.
- Duarte, V. (2005). *Preces e súplicas ou os cantos da desesperança*. Lisboa: Instituto Piaget.
- Duarte, V. (2017). *A matriarca: uma história de mestiçagens*. Praia: Pedro Cardoso Livraria.
- Duarte, V. (2018). *De risos e lágrimas*. Praia: Pedro Cardoso Livraria.
- Duarte, V. (2018). *A reinvenção do mar – antologia poética*. Lisboa: Rosa de Porcelana Editora.
- Duarte, V. (2020). *Contos crepusculares – metamorfoses*. Praia: Pedro Cardoso Livraria.
- Duarte, V. (2021). *Desassossegos e acalantos*. Salvador: Katuka Edições.
- Duarte, V. (2021). *A Vénus crioula*. Lisboa: Rosa de Porcelana Editora.
- Duarte, V. (2022). *Urdindo palavras no silêncio dos dias*. Lisboa: Kotter Editorial.
- Ferreira, M. (1985). *A aventura crioula*. Lisboa: Plátano Editora.
- Furtado, C. A. (2012). Raça, classe e etnia nos estudos sobre e em Cabo Verde: as marcas do silêncio. *Afro-Ásia*, 45, 143-171. Retrieved from <https://periodicos.ufba.br/index.php/afroasia/article/view/21253>
- Gomes, S. C. (2021). A escrita de Vera Duarte: de Cabo Verde para o mundo. *Revista África e africanidades* 14 (39), 42-49. Retrieved from <https://www.africaeaficanidades.com.br/documentos/dossievamosconversar-litafricanas.pdf>
- Gomes, S. C. (2019). A escrita literária de Dina Salústio e Vera Duarte: resistindo à persistência de um cânone de perspectiva masculina. *Interdisciplinar: revista de estudos em língua e literatura*, 32, 227-242. Retrieved from <https://periodicos.ufs.br/interdisciplinar/article/view/12885/9716>
- Gomes, S. C. (2008). *Cabo Verde: literatura em chão de cultura*. São Paulo e Praia: Ateliê Editorial.
- Gomes, S. C. (2002). Óleo sobre tela: mulher com paisagem ao fundo (a prosa literária de autoria feminina em Cabo Verde). Retrieved from [http://www.leffa.pro.br/tela4/Textos/Textos/Anais/ANPOLL\\_2002/arquivos/pdf/001\\_mulher\\_literatura/simone\\_gomes.pdf](http://www.leffa.pro.br/tela4/Textos/Textos/Anais/ANPOLL_2002/arquivos/pdf/001_mulher_literatura/simone_gomes.pdf)
- Laranjeira, J. L. P. (1995). *A negritude africana de língua portuguesa*. Porto: Edições Afrontamento.
- Laranjeira, J. L. P., Simões, M. J., & Xavier, L. G. (Orgs.). (2005). *Estudos de Literaturas Africanas: Cinco Povos, Cinco Nações*. Lisboa: Novo Imbondeiro.
- Lima, N. (2019). Literatura cabo-verdiana em trânsito. *Solettras*, 38, 339-362. Retrieved from <https://www.e-publicacoes.uerj.br/solettras/article/view/43347/30857>
- Lima, N. (2021). Claridade revista (2000-2013). *LiterÁfricas*. Retrieved from <http://www.lettras.ufmg.br/literafr/arquivos/literAfricas/Literatura-Cabo-verdiana/NormaLima4.pdf>
- Lima, N. (2023). Quando a Vénus é crioula: o canto da sereia em Vera Duarte. *Abril*, 15(31), 207-223. Retrieved from <https://periodicos.uff.br/revistaabril/article/view/58204/35462>
- Martins, I., & Cavalcante, M. (2023). Género e política em *A candidata*. *Revista Ft*. 120. Retrieved from <https://revistaft.com.br/genero-e-politica-em-a-candidata/>
- Mata, I., & Padilha, L. C. (2008, 2.<sup>a</sup> ed.), *A mulher em África – Vozes de uma margem sempre presente*. Lisboa: Edições Colibri.
- Pamplona, M. (2021). Lusofonia e política: Marcos Pamplona conversa com Vera Duarte Pina. Entrevista realizada por Marcos Pamplona para a Kotter TV. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=2g5GSk7m7C8>
- Pereira, E. A. (2010). Vera Duarte: ‘a mulher cabo-verdiana é uma personagem interessante. *Scripta*, 14(27), 105-111.
- Pinheiro, E. (2019). *Denúncia e resgate em Preces e súplicas ou Os Cânticos da desesperança, de Vera Duarte*. (Master’s thesis, Universidade Federal do Amazonas). Retrieved from [https://tede.ufam.edu.br/bitstream/tede/7106/2/Disserta%C3%A7%C3%A3o\\_EvertonPinheiro\\_PPGL.pdf](https://tede.ufam.edu.br/bitstream/tede/7106/2/Disserta%C3%A7%C3%A3o_EvertonPinheiro_PPGL.pdf)
- Rocha Pereira, M. H. (2012, 11.<sup>a</sup> ed.). *Sófocles. Antígona*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Santiago, D., & Sacramento, S. (2016). A construção do Espaço Político Feminino em *A Candidata* de Vera Duarte. *Interdisciplinar: Revista de Estudos de língua e Literatura* 11(25), 43-59. Retrieved from <https://seer.ufs.br/index.php/interdisciplinar/article/view/5747/4751>

- Santos, H. (2022). Ler nas ilhas com Vera Duarte. Entrevista de Humberto Santos a Vera Duarte. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=TYdsRvB-Ek>
- Santos, J. (2022). A candidata, de Vera Duarte: a história de Cabo Verde relida pela ficção feminina. (Master's thesis, Universidade do Estado do Rio de Janeiro). Retrieved from <https://www.bdt.uerj.br:8443/bitstream/1/19750/2/Disserta%c3%a7%c3%a3o%20-%20Juliana%20Felicidade%20Teixeira%20dos%20Santos%20-%202023%20-%20completa.pdf>
- Secco, C. L. T. R. (2008). Algumas tendências da poesia cabo-verdiana hoje. *Confraria do vento*, 18. Retrieved from <http://www.confrariadovento.com/revista/numero18/ensaio04.htm>
- Secco, C. L. T. R. (2004). Sob a égide de Antígona: a dimensão trágica do lirismo cabo-verdiano de Vera Duarte". *Scripta*, 8(15), 215-225. Retrieved from <https://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/12581/9880>
- Silveira, S. (2012). Literatura lusófona – a metapoesia caboverdeana de Vera Duarte. [Web log post] Retrieved from <https://projetotextuacao.blogspot.com/2012/01/literatura-lusofona-metapoesia-de-vera.html>
- Tolomei, C. (2021). Poesia cabo-verdiana – entrevista com Vera Duarte. *Conversas ao sul*. Entrevista de Cristiana Tolomei a Vera Duarte. Retrieved from [https://www.youtube.com/watch?v=\\_5mDzPV8lXY](https://www.youtube.com/watch?v=_5mDzPV8lXY)
- Valente, A. M. (2004). *Aristóteles. Poética*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

## Resumo

O carácter universal e versátil dos mitos greco-latinos fica evidente nas revisitações constantes de diversos autores modernos a uma herança capaz de 'dizer' realidades presentes, num dialogismo permanente entre tempos, espaços, sensibilidades, propósitos. Assim acontece com vários escritores africanos de língua portuguesa, para os quais figuras como Antígona, por exemplo, são significativamente convocadas, porquanto muito apropriadas para dar voz a vivências específicas e atuais em África.

O presente contributo pretende evidenciar a pertinência da memória da contestatária filha de Édipo na obra poética da cabo-verdiana Vera Duarte, uma escrita em que as mulheres se distinguem em particular.

## Abstract

The universal and versatile nature of Greco-Latin myths is shown by their constant revisitations by various contemporary authors. This heritage, so often reinterpreted, is capable of 'telling' of present realities, in permanent, ongoing dialogue across eras, spaces, sensibilities, and purposes. This is the case among several Portuguese-speaking African writers, who often evoke figures such as Antigone to articulate specific and contemporary African experiences. This contribution focuses on the significance of the memory of Oedipus's defiant daughter in the poetic works of Cape Verdean writer Vera Duarte, whose writing gives women particular prominence.



# Uma Leitura Chinesa do Mito de Antígona

## A Chinese Reading of the Myth of Antigone

Ana Cristina Alves<sup>1</sup>

Centro Científico e Cultural de Macau

Investigadora auxiliar e Coordenadora do Serviço Educativo

anacristinaalves@cccm.gov.pt

ORCID: 000-0002-1461-4746

**Palavras-chave:** China, Ocidente, *Nomos*, *Physis*, Liberdade.

**Keywords:** China, West, *Nomos*, *Physis*, Freedom.

### 1. Desobediência civil

O conceito de desobediência civil surgiu no âmbito dum ensaio publicado em 1849 do ativista norte-americano do século XIX, Henry David Thoreau, intitulado “Resistance to Civil Government” contra os impostos cobrados para criar fundos que viabilizassem a guerra mexicano-americana. Este tipo de desobediência define-se como a recusa popular em obedecer a determinada lei ou *nomos*. Se é verdade que a criação do enquadramento teórico e legal remonta a meados do século XIX, a sua prática conduz-nos à tragédia grega, ao século V a.C., ao dramaturgo Sófocles e à sua peça *Antígona*. Nesta tragédia, decide o governante castigar o sobrinho agressor da cidade de Tebas, não permitindo que o seu cadáver seja sepultado, e recompensar aquele que considerava o protetor de Tebas, com um enterro digno. Quem desobedecesse às suas ordens sofreria a pena de morte. Ismena acatou as ordens reais, Antígona rebelou-se, abdicando de tudo, incluindo do noivado com o filho do rei, Hémon. Este ato de desobediência civil em nome de uma justiça natural diretamente ligada aos deuses, a

<sup>1</sup> Ana Cristina Ferreira de Almeida Rodrigues Alves é doutora em Filosofia da História, da Cultura e da Religião pela Universidade de Lisboa desde 2005. É Investigadora Auxiliar e coordena o Setor Educativo e a área de tradução Chinês/Português no Centro Científico e Cultural de Macau em Lisboa. Tem obra publicada relativa à Literatura, Tradução e Cultura Chinesa, destacando-se o texto poético *Visitações* (2022) e o ensaio *Cultura Chinesa, Uma Perspetiva Ocidental* (2022).

*physis*, na aceção pré-socrática, valeu-lhe ser enterrada viva, conduzindo o noivo desesperado ao suicídio.

Vale a pena deter-nos um pouco nos argumentos apresentados por Ismena, a típica mulher tradicional, para dissuadir a irmã de cometer o que ela considerava louca e infrutífera desobediência:

Pensa, antes de mais nada, que somos mulheres, e que, como tais, não podemos lutar contra os homens; pensa também que estamos submetidas a pessoas mais poderosas do que nós, e que, portanto, nos é forçoso obedecer às suas ordens, por muito rigorosas que sejam [...] não disponho de recursos para atuar contra as leis da cidade. (Gil, p. 97)

Ismena é a personagem complementar de Antígona, é a mulher fraca, tradicional, subjugada a leis e a poderes que aceita e considera indiscutíveis. Já Antígona é aberta, forte e corajosa, estando preparada para desobedecer a um *nomos* em nome das leis divinas e de uma justiça maior, a da *physis*, porque acima da justiça humana, tantas vezes falsa ou incompleta, se encontra uma maior, a verdadeira justiça. Por isso, a heroína diz-nos:

Será formoso para mim morrer cumprindo esse dever. Assim repousarei junto dele, irmã amante com o irmão amado, rebelde e santa por ter cumprido todos os meus deveres piedosos. (Gil, p. 97)

Nota-se neste enquadramento grego uma proximidade à mais antiga filosofia chinesa sistematizada, a confucionista, que em aliança com a arte chega aos nossos dias, através do *Clássico dos Cantares*, constituído por 305 poemas dos tempos da dinastia Zhou (周, 1046-. 275 a.C). A eles podemos aceder através da versão bilingue por James Legge, da tradução de Arthur Waley ou do Padre Joaquim Guerra. Esta poesia compilada por Confúcio (551- 479. A.C) e pela sua escola a partir do século VI a.C. é de proveniência mais remota, como refere o professor Stephen Owen no prefácio à tradução de Arthur Waley.

Os poemas refletem o ritmo de vida da sedentária e agrícola dinastia Zhou. Cantam namoros e casamentos, guerras e batalhas, atividades agrícolas e bênçãos, festejos, sacrifícios e o culto dos antepassados, músicas e dançares, hinos religiosos, lendas dinásticas; relatam atividades de engenharia e de caça; ou descrevem amizades, princípios morais e lamentações. Diz-nos Owen que “os poemas mais antigos, os hinos religiosos da família real dos Chou, devem datar de 1000 a.C” (Waley, 1987, xiii).

No poema 194 na classificação de Arthur Waley, da secção dedicada às Celebrações, intitulado “Celebração do Clã”, que corresponde à Ode IV da Década de Lu Ming (鹿鳴), encontramos os princípios familiares norteadores da cultura chinesa tão marcada pelo Confucionismo. Aqui as relações familiares passam para primeiro plano, sobrepondo-se a quaisquer outras. Elas ditam o modelo exemplar para as relações entre soberanos e súditos, que se devem pautar pelas hierarquias e ligações familiares: o governante é um verdadeiro pai da nação e, simultaneamente, o filho do Céu, pelo que é obrigado a obedecer-lhe, sendo investido de um Mandato Celestial (天命). Na terra espera-se respeito aos pais e amor às mães, bem como entre irmãos, sendo estas últimas ligações afetivas

as mais poderosas no tempo da dinastia Zhou, como lemos nalgumas estrofes da Celebração do Clã:

Quão esplendorosas são  
As flores da cerejeira!  
Não há outra relação  
Como entre irmãos.  
(Waley, 1987, p. 203)

常棣  
常棣之華  
鄂不  
韡韡凡今  
之人莫如  
兄弟  
(Legge, 1994, p. 250)

Não há relação familiar mais afetuosa do que a que existe entre irmãos. Neste contexto, é uma tristeza ter de castigar familiares e, especialmente, irmãos, como sucedeu com o Duque de Zhou quando teve de punir os irmãos mais novos. Talvez na sequência da sua ação tenha surgido a ode que lhe é atribuída. Por isso, quando os irmãos estão bem, reinam a paz, a alegria e a temperança, que se estendem a toda a família, incluindo mulheres e filhos, como se pode ler na sétima estrofe do poema:

As vossas mulheres e filhos também acordam  
Como pequenas e grandes cítaras.  
Mas quando os irmãos concordam,  
Reinam a harmonia e a alegria.  
(Waley, 1987, p. 204)

妻子好合  
如鼓瑟琴  
兄弟既翕  
和樂  
(Legge, 1994, p. 252)

Na Antiga China dos tempos Zhou, num período que se estende do século X ao III a.C, abrangendo o século V das tragédias gregas, atentar contra um irmão é incorrer no maior dos crimes de natureza, ficando assim plenamente justificada na ordem divina a desobediência civil de Antígona. Afinal, ela apenas se recusa a obedecer a uma lei humana injusta, o que não pode deixar de ser louvado aos olhos dos deuses, como clama a protagonista em sua defesa: “não pensei que os teus decretos, como mortal que és, pudessem ter primazia sobre as leis não escritas e imutáveis dos deuses” (Gil, p. 108). Sob este ângulo, Creonte não passa de um tirano, cujos éditos injustos terão consequências imprevisíveis e trágicas.

Esta difícil situação é expressa na opinião da cidade, tão bem transmitida na tragédia de Sófocles pelo Coro. Se é verdade que, no início da peça, o Coro discorda da atitude de Polinices, que afronta o bem-estar da cidade com seus poderosos guerreiros, à medida que a ação se desenrola vai mudando de opinião.

Creonte, apesar dos avisos do corifeu de que a desgraça se aproxima a passos largos, não cede:

O mal reveste-se com aspeto de bem para aquele que deus empurra para a perdição; então os seus dias não estão por muito tempo ao abrigo da desgraça. (Gil, p. 114)

No *Clássico dos Cantares* surge, *mutatis mutandis*, o mesmo tipo de advertência, já que apenas quando se respeitam os deuses e os antepassados podem os reis da dinastia Zhou atrair paz e prosperidade para as suas terras. A violência de imposição humana sem ligação à verdadeira justiça terá consequências igualmente desastrosas. Mas há governantes sábios, precisamente os que respeitam o Céu e os antecessores. Leia-se o poema 229, na classificação de Waley, constituído por apenas uma estrofe, que pertence às Canções Dinásticas, ou na ordenação de Legge, às Odes sacrificiais de Zhou, concretamente a Ode III da Década Min Yu Xiao Zi (閔予小子), que nos apresenta um cenário em que os mais novos prestam reverência às potências transcendentais, que incluindo os ancestrais e o Céu:

### “Reverência”

Reverência,  
Reverência, pelo Céu tudo é visto,  
Difícil é o seu Mandato,  
Não se diga que é alto, muito alto,  
A sua distância está ao nosso alcance,  
Ele vela por nós, aqui e agora.  
Eu, pequena criança,  
Não sou sábio, nem reverente,  
Mas com os dias e meses a passar,  
Aprenderei com os que me vieram iluminar.  
Ó Luz, Ó Radiância,  
Auxília o teu filho no seu desempenho  
A manter-se no caminho da virtude.  
(Waley, 1987: 204)

《敬之》  
敬之  
敬之天維  
顯思命不  
易哉  
無曰高高  
在上陟降厥土  
日監在茲  
維予小子  
不聽敬止  
日就月將  
學有緝  
熙于光明  
佛時仔肩  
示我顯德行  
(Legge, 1994, pp. 598-599)



Creonte, porém, não escuta nem o Corifeu nem o adivinho Tirésias, este último diretamente em contacto com os misteriosos desígnios celestiais. Ele está enfurecido, foi desautorizado e, ainda por cima, por uma mulher, como explica ao filho Hémon, quando tenta salvar a noiva:

É melhor, se preciso for, cair pela mão de um homem, que ouvir dizer que fomos vencidos por uma mulher. (Gil, p. 116)

Aproxima-se o fim e a tragédia, com a certa previsão de Tirésias, que corre a avisar o rei antes da calamidade. Diz-lhe que viu umas aves em algazarra no Céu a destroçarem-se umas às outras e, perante a recusa de Creonte em recuar na sua atitude, conclui, em tensa discussão com o rei, com a seguinte predição:

as rodas rápidas do Sol não darão muitas voltas antes que um herdeiro do teu sangue pague com a sua morte outra morte; porque tu precipitaste ignominiosamente sob a terra um ser que vivia à superfície e o obrigaste a viver num sepulcro, enquanto reténs aqui em cima um cadáver longe dos deuses subterrâneos, sem honras fúnebres e sem sepultura. (Gil, 127)

Afasta-se o adivinho advertindo que o rei despoletou a ira das divindades vingadoras do Hades, as Erínias, e dos deuses. O rei de Tebas ao mandar enterar Antígona viva na caverna de uma rocha, atraí as piores desgraças sobre si e a sua família, já que perde o filho e a mulher e a opinião pública, ou melhor, a simpatia da cidade. O Corifeu, num primeiro momento responsabiliza Antígona por a considerar desobediente e arrogante: “o teu carácter altivo perdeu-te” (Gil, p. 122). Mas, no final, reconhece que o rei foi vítima “das desgraças que lhe estão marcadas pelo fado” (Gil, p. 135) e, portanto, seguindo a advertência do epílogo do Coro “não se deve ser ímpio para com os deuses. As palavras insolentes e altaneiras pagam-nas com grandes infortúnios os espíritos orgulhosos, que não aprendem a ter juízo quando chegam as tardias horas da velhice. (Gil, p. 135).

## 2. Obediência e Liberdade

Antígona desobedece a Creonte não por capricho, nem por desejo pessoal, mas para obedecer a uma lei maior, a da *physis*. Ela escolhe seguir a justiça imposta por lei não escrita, muito acima da lei humana, o *nomos* dos artificios e convenções da sociedade humana. No entanto, sente que tem o direito de desobedecer, fá-lo deliberadamente, por escolha própria, porque possui livre-arbítrio, diria alguns séculos mais tarde o Bispo de Hipona, Santo Agostinho (354-430), esse mesmo que defendeu, por um lado, poderem as pessoas escolher entre o bem e o mal, sendo o facto um sinal divino do respeito de Deus pela humanidade; por outro, que quem age por amor não pode fazer mal, como se lê no seu célebre aforismo, *ama e faz o que quiseres*<sup>2</sup>, porque Deus é amor, logo a antítese do mal.

Antígona desobedece por amor. É inteiramente livre de o fazer, sendo o seu ato abençoado pelos deuses. Já Creonte, que descara os mandamentos não escri-

<sup>2</sup> Ama et quod vis fac, Tratado 7, seção 8 do Comentário à Primeira Carta de João.

tos divinos, é punido, vendo morrer os que mais ama em seu redor, primeiro o filho, Hémon, depois a mulher, Eurídice.

Os seres desobedientes e/ou caprichosos, como Creonte ou a Divindade da Lua, Chang'E (嫦娥 Cháng'é) têm destinos trágicos. Recorde-se a história da mulher do melhor de todos os arqueiros chineses, Houyi (后羿 Hòuyì) no mito "Chang'E Voa para a Lua" (嫦娥奔月 Cháng'é bēn yuè). Ela desobedeceu por curiosidade, agiu de livre vontade, mas o preço que pagou pela sua ação irrefletida, foi ficar para sempre separada daquele a quem mais amava. Os deuses não perdoariam o seu ato de ter readquirido o dom da imortalidade, sem pensar no marido. Assim, ela ficou na Lua e ele voou para o Sol, fazendo turnos no Céu sem nunca se chegarem a cruzar.

Chang'E tomou a pílula da imortalidade por iniciativa própria, de um modo impulsivo, que Houyi tanto tinha penado para adquirir, na sequência de ser castigado pelo Imperador Celestial, depois de lhe ter matado nove dos dez filhos, após o desterro para a terra com a mulher e o imenso esforço para obter o precioso elixir da mão da Rainha Mãe do Oeste. Porém, todo o empenho se viu gorado pela irrefletida curiosidade da mulher. Um ato desta natureza teria como consequência inevitável a punição do mundo divino: "Não querendo dirigir-se à Corte Celeste para não ser alvo dos risos e das críticas dos outros deuses, parou na Lua o planeta mais próximo da terra" (Wang, Alves, 2009, p. 73). E coberta de vergonha, solitária aí permaneceu, se não contarmos com Wu Gang (吴刚 Wú Gāng), o queixoso imortal de mau génio, e o Coelho de Jade (玉兔 Yùtù), que já aí se encontrava há muito a fabricar o elixir. A sua desdita foi perceber que a imortalidade de nada valia, sem com quem a poder partilhar. Portanto, uma existência a solo sem amor é o destino reservado pelos deuses a tiranos arrogantes e seres insensatos, que só pensam em si próprios, tanto na China como na Grécia Antiga. Fiquemos com as últimas palavras de Creonte:

Levem, pois, e para muito longe, o ser insensato que sou, o homem que sem o querer, te fez morrer, ó meu filho, e a ti, querida esposa! Desgraçado de mim! Não sei para qual destes dois mortos devo dirigir a vista, nem para onde encaminhar-me. Tudo o que tinha caiu por terra e uma imensa angústia abateu-se sobre a minha cabeça. (Gil, 135).

No entanto, quem desobedece não por impulso, mas por amor e na sequência de um ato de livre-arbítrio, ponderando e relativizando as leis humanas relativamente às divinas, mesmo que não escape à fatídica morte, como sucedeu com Antígona, vê a sua ação reconhecida e louvada por todos, pelas leis natural e humana, tanto na literatura da Grécia Antiga como na China. Os exemplos são muitos no País do Meio, mas tendo em conta a lógica e o espírito que anima este texto, gostaria de trazer um exemplo de uma imortal notável, He Xiangü (何仙姑 Hé Xiānggū), a única mulher do grupo dos Oito Imortais taoístas (八仙 Bā Xiān), venerada na China tradicional e contemporânea.

Segundo T.C. Lai, em *The Eight Immortals* (1977), ela possui como símbolos, além da flor de lótus, que representa a pureza e a beleza espirituais, uma escada de bambu, porque, de acordo com a lenda, tinha uma madrastra que a obrigava a trabalhar o dia inteiro: "apesar disso, portava-se com grande paciência filial e Lü

Tung Pin quis libertá-la daquela existência miserável. Foi encontrá-la ocupada na cozinha, ao ascender trouxe a escada com ela”. (Lai, 1977, p. 10). A verdade é que ajudada por um imortal, cuja fonética em *Pinyin*<sup>3</sup> se lê Lǚ Dongbin (吕洞宾 Lǚ Dòngbīn), conseguiu escapar a uma ordem humana repressiva, encarnada numa madrasta cruel, que a obrigava a cumprir todas as tarefas domésticas em regime de exclusividade, sem outras ajudas e muito menos coração, portanto sem benevolência nem amor. O único que realmente a amou foi um imortal que a sabia pertencente a uma esfera divina e não humana, por isso a resgatou e a levou para outra dimensão. Ela optou por ser livre, rumando a um lugar que há muito trazia na mente, onde havia liberdade e justiça, sem opressores, nem oprimidos. Aliás, He Xiangxi desde cedo se revelara diferente, já que os dados biográficos da lenda a si associada a mantêm como virgem e a vaguear, sempre que lhe era permitido, em plena liberdade. Numa das versões até voava, como se tivesse asas. Por isso, subia e descia rapidamente a montanha, trazendo frutos da terra à sua mãe enquanto foi viva. Conta-se também que a certa altura se terá perdido numa colina, ao apanhar folhas de chá, tendo-lhe aparecido um padre; afinal era o imortal Lu Dongbin disfarçado, que lhe ofereceu um pêssego e, a partir daí, nunca mais sentiu fome.

Seja qual for a versão que se queira aceitar, o certo é que cedo optou por abandonar a casa, contra o estatuto feminino da época, que obrigava a um estrito recolhimento, escapando para realizar a sua verdadeira natureza. Utilizou o livre-arbítrio, optou por seguir a *physis* contra o *nomos*, passando a pertencer ao grupo mais famoso de imortais taoístas da China. Fazendo-se acompanhar pela escada, símbolo da fuga da ordem social e terrena, e flor de lótus, representando a ordem celestial à qual passou a pertencer.

Antígona e He Xiangxi, ao desobedecerem a leis do mundo humano, libertaram-se para uma ordem mais justa em que acreditavam e onde foram aceites entre seres divinos. Prepararam, com o seu exemplo, a emancipação feminina com muitos séculos de antecendência e mostraram, em termos literários, que qualquer um tem liberdade para dizer não a uma ordem caprichosa ou tirânica, sendo afinal a sua desobediência o livre cumprimento de uma lei maior, a da natureza, justificada como obediência ao espontâneo amor pela justiça.

## Referências bibliográficas

- Gil, P. L. (S.d). (Trad.). *Antígona. Teatro Grego*. Lisboa: Edição Amigos do Livro.
- Lai, T. C. (1977). *The Eight Immortals*. Hong Kong: Swindon Book Company.
- Legge, J. (Org. e Trad.). (1994). *The Chinese Classics*. Vol. 4: *The She King*. Taipei: SMC Publishing Inc.
- Mundo Educação. (2024). “Desobediência civil” Disponível em: <https://mundoeducacao.uol.com.br/politica/desobediencia-civil.htm>
- Santo Agostinho. (1989). *Comentário da Primeira Epístola de São João*. São Paulo: Paulinas.
- Waley, A. (Trad.). (1987). *The Book of Songs. The Ancient Chinese Classic of Poetry* (Novo prefácio por Stephen Owen). New York: Grove Weidenfeld.
- Wang, S., & Alves, A. C. (2009). Chang’ E Voou para a Lua. 嫦娥奔月. In *Mitos e Lendas da Terra do Dragão*. Lisboa: Caminho.

<sup>3</sup> Alfabeto fonético chinês, que segue o Alfabeto Internacional, adotado na República Popular da China a partir de 1958.

## Resumo

No presente artigo procura-se, num primeiro momento, analisar as influências orientais/chinesas no pensamento grego manifestado na conduta de Antígona, que nos chega através da tragédia de Sófocles. Num segundo momento, apresenta-se a ideia de liberdade através do conflito vivido pela heroína trágica, expresso com a oposição entre *nomos* e *physis*, e, por fim, reflete-se sobre a ideia de liberdade na China e no Ocidente.

## Abstract

Firstly, the author seeks to analyze in this paper the Eastern/Chinese influences on Greek thought through the conduct of Antigone, brought to us by Sophocles' tragedy. Secondly, will be presented the idea of freedom via the conflict experienced by the tragic heroine, expressed in the opposition between *nomos* and *physis*, and finally the ideas of freedom in China and West will be examined.

## Qiu Jin: poétique de la révolte d'une Antigone chinoise?

Qiu Jin: the poetics of revolt of a Chinese Antigone?

**Oriane Chevalier**

Université Clermont Auvergne / CELIS

oriane.chevalier@doctorant.uca.fr

ORCID: 0009-0005-5403-2096

**Mots clefs :** Femme révolutionnaire, Féminisme en Chine, Qiu Jin, Poétique de la révolte, Antigone, Martyre nationale.

**Keywords:** Revolutionary woman, Feminism in China, Qiu Jin, Poetics of revolt, Antigone, National martyr.

秋风秋雨愁煞人

Pluie de l'automne, vent de l'automne – c'est le chagrin qui tue !  
(Demiéville, 1984, p. 198)

Voici les derniers caractères que trace la poétesse Qiu Jin 秋瑾 (1875-1907) avant d'être décapitée, suite à une tentative échouée pour renverser le pouvoir impérial des Qing<sup>1</sup>. Parmi les preuves qui condamnent la jeune femme : ses poèmes, dans lesquels elle exprime son sentiment de révolte face à l'oppression subie par son peuple. Elle est aujourd'hui célébrée en Chine comme héroïne nationale, véritable martyre ayant sacrifié sa vie pour la liberté du peuple chinois et pour l'égalité entre les hommes et les femmes. Sa poésie se nourrit ainsi des événements de l'actualité brûlante face auxquels Qiu Jin exprime spontanément ses sentiments, entremêlant sa vie avec le destin de son peuple dans une poétique de la sincérité qui évoque la rhétorique d'Antigone. Maniant aussi bien la

<sup>1</sup> Cette condamnation à une mort barbare fait songer à la décision de Créon qui condamne Antigone à être emmurée vivante, même si celui-ci se ravise et que sa nièce finit par se donner elle-même la mort. La résistance d'Antigone et de Qiu Jin n'aura cependant pas été vaine puisque Créon se retire du pouvoir et que les forces républicaines chinoises renversent la dynastie des Qing en 1911.

plume que l'épée<sup>2</sup>, contrairement à Antigone, et se comparant à diverses héroïnes mythiques chinoises, Qiu Jin souhaite libérer son peuple non seulement du pouvoir des Qing mais aussi de la présence occidentale.

Toutefois, malgré la notoriété dont elle peut jouir en Chine, la figure de Qiu Jin est encore peu connue en France et même si quelques travaux ont été consacrés à sa vie<sup>3</sup>, sa poésie demeurait jusqu'à présent inaccessible pour le public francophone. Avec la collaboration de Zhang Qiannan, nous avons donc entrepris de traduire cette œuvre poétique, qui a été éditée en 2024 sous la forme d'une anthologie bilingue (Qiu, 2024). Cet article se propose de prendre appui sur cette anthologie, préfacée par Marie Laureillard, qui comprend des poèmes, des *ci*<sup>4</sup> et quelques chants. Jusqu'à présent, les rares fragments poétiques de Qiu Jin qui ont été traduits en français ont servi à appuyer un propos d'ordre biographique : nous aimerions désormais apprécier la spécificité poétique et énonciative de Qiu Jin, en nous demandant dans quelle mesure cette posture peut être rapprochée de celle d'Antigone.

## I. Tremper sa plume dans la révolte

### 1.1. L'ambivalence d'une révolte contre et pour la famille

Qiu Jin adopte comme Antigone une posture ambivalente vis-à-vis du cercle familial, une posture qui se déploie et évolue au fil des années dans ses poèmes. Née à Xiamen en 1875, la jeune fille grandit dans le Shaoxing et reçoit une éducation de lettrée grâce à sa mère<sup>5</sup> tout en apprenant à monter à cheval et à manier les armes<sup>6</sup>. Malgré cette éducation peu conventionnelle, le père de Qiu Jin la contraint à se marier en 1896 au fils d'un riche marchand<sup>7</sup> au sujet duquel elle écrit dans une lettre : « Inconstant, incapable d'éprouver de l'amitié et de l'amour, c'est un débauché, un joueur, un menteur... Il cherche à tirer profit de tout le monde, il outrage ses parents et il est imbu de lui-même... » (Bernard, 2006, p. 32). Outre le fait que son mari ne partage aucune des valeurs chères à Qiu Jin, sa belle-famille s'est enrichie en soutenant le pouvoir des Qing et en faisant affaire avec la présence occidentale en Chine : les deux grands maux de

<sup>2</sup> Excellente cavalière, elle manie aussi bien le sabre et le pistolet que les explosifs et se forme à divers arts martiaux.

<sup>3</sup> Voir la biographie de Suzanne Bernard (2006), qui offre la traduction de quelques fragments poétiques, et la traduction par Catherine Gipoulou des *Pierres de l'oiseau Jingwei* (1976), un *tanci* de Qiu Jin resté inachevé (*Jingwei Shi* 精卫石).

<sup>4</sup> Le *ci* 词 est une forme de poésie chinoise chantée apparue sous les Tang, notamment avec Wen Tingyu, et qui s'est développée pour les Song. Ces poèmes chantés s'appuient sur une mélodie préexistante.

<sup>5</sup> La composition de poèmes, dans l'ivresse du vin, était également une activité fréquente dans la famille de Qiu Jin (Hu, 2009, p. 258).

<sup>6</sup> Notamment aux côtés de son frère, mais aussi auprès de son cousin, le révolutionnaire Xu Xilin (徐锡麟).

<sup>7</sup> Il s'agit de Wang Tingjun (1879-1909).

la société chinoise aux yeux de Qiu Jin. Dès lors, dans plusieurs poèmes, la jeune femme exprime sa tristesse face à ce mariage mal assorti duquel elle espère se libérer. Dans un poème, elle écrit ainsi :

已拼此身填恨海，愁城何日破重围？

Après avoir dédié ma vie à remplir la mer de haine,  
Quand le siège de la mélancolie sera-t-il levé ? (Qiu, 2024, pp. 50-51)

Le « siège de la mélancolie » (*choucheng* 愁城, littéralement la « ville des chagrins ») désigne un état d'esprit dans lequel le chagrin est difficile à dissiper, ce qui accentue le désespoir de la jeune femme au sein du mariage. Un jour, dans un esprit de révolte, Qiu Jin sort dans Pékin travestie en homme. À son retour à la maison, elle se fait battre violemment et finit par trouver refuge auprès d'amies<sup>8</sup> qu'elle considère comme ses sœurs. L'oppression infligée par le mari peut ainsi être rapprochée de la figure despotique de l'oncle d'Antigone, qui déclare à sa nièce : « Si ta nature est d'aimer, va chez les morts et aime-les. Tant que je vivrai, une femme ne commandera pas. » (Sophocle, 1877, p. 253). Hébergée par sa sœur jurée, la calligraphe Wu Zhiying 吴芝瑛 (1867-1934), le sentiment de révolte de Qiu Jin s'épanche dans un *ci*, c'est-à-dire un poème chanté, qu'elle compose sur l'air « Pleine rivière rouge »<sup>9</sup> :

苦将依、强派作蛾眉，殊未屑！  
身不得，男儿列，心却比，男儿烈。

Hélas on m'a envoyée de force pour n'être qu'une beauté lisse, la dernière chose que je voulais !

Mon corps ne me permet pas de me fondre parmi les hommes, mais mon cœur les surpasse par le courage. (Qiu, 2024, pp. 96-97)

Dans ces vers, l'expression « *mei* 蛾眉 » décrit littéralement des sourcils en forme d'aile de papillon, archétype de la beauté féminine : un modèle que refuse Qiu Jin mais qui lui a été imposé, suivant les valeurs confucéennes assignées au rôle d'épouse. Alors qu'on la sous-estime à cause de son sexe, la jeune femme estime au contraire que l'héroïsme devrait se mesurer au cœur qui révèle la valeur et le courage des individus. Dès lors, elle trouve refuge auprès de Wu Zhiying, au sujet de laquelle elle écrit : « Quelle joie de rencontrer enfin une âme qui me comprenne ! » (Bernard, 2006, 44). Au sein de cette confrérie sororale de femmes talentueuses<sup>10</sup> (Estran, 2022, p. 76), Qiu Jin décrit son épanouissement intellectuel et poétique, tout en s'ouvrant à la littérature et aux idées venues

<sup>8</sup> Elle est d'abord logée par sa sœur jurée, Wu Zhiying, puis par l'épouse japonaise de Tao Dajung, professeur de chinois originaire de Shaoxing, Madame Dizi (Bernard, 2006, p. 45).

<sup>9</sup> Il s'agit du poème intitulé « Sur l'air « Pleine rivière rouge » - Je séjourne depuis peu à Pékin » [满江红 小住京华]. « *Manjianghong* 满江红 » correspond à un ensemble de *ci* partageant le même modèle, et qui proviennent initialement d'un poème attribué au général Yue Fei, sous la dynastie Song.

<sup>10</sup> L'expression chinoise « *cainü* » 才女 désigne les poétesses et les femmes lettrées.

d'Occident. Elle décide alors de partir se former au Japon<sup>11</sup>, car « l'éducation pour les femmes y était plus poussée au tournant du XX<sup>e</sup> siècle » (Smith, 2010, p. 173). Avant son départ, Qiu Jin partage une dernière soirée avec ses amies et improvise les vers suivants :

把酒论文欢正好，同心况有同情。

Levant nos verres, nous discutons gaiement de poésie,  
Et partageons la pensée et la passion d'un même cœur<sup>12</sup>. (Qiu, 2024, pp. 102-103)

Qiu Jin partage ainsi les mêmes sentiments que ses consœurs et c'est à travers l'écriture qu'elle cherche à défendre cette sororité.

En quittant la Chine, Qiu Jin abandonne non seulement son mari mais également ses deux enfants, auxquels elle ne fait que de furtives allusions dans ses poèmes, comme dans ces vers écrits lors de sa traversée vers le Japon :

日月无光天地昏，沉沉女界有谁援？  
钗环典质浮沧海，骨肉分离出玉门。

Soleil et lune s'éteignent, ciel et terre s'obscurcissent,  
Qui peut sauver le monde des femmes sombrant peu à peu ?  
J'ai mis mes bijoux en gage pour prendre la mer,  
J'ai rompu les liens du sang en franchissant la Porte de Jade<sup>13</sup>. (Qiu, 2024, pp. 62-63)

Ce poème souligne la rupture avec les « liens du sang » (*gu rou* 骨肉), supplantés par le « monde des femmes » (*nü jie* 女界), une cause qui dépasse les biens matériels et la relation filiale. Si Qiu Jin rejette son rôle de mère, elle place en revanche la piété filiale au centre de son œuvre poétique. Tant qu'elle vit auprès de son mari, la tradition l'empêche de venir en aide à ses parents puisqu'elle appartient désormais à sa famille maritale. Elle devient la témoin impuissante de la ruine de sa famille natale, et songe avec émotion à la figure maternelle :

又是三千里外程，望云回首倍关情。  
高堂有母发垂白，同调无人眼不青！

Encore une fois je parcours trois mille *lis* loin de chez moi,  
Le regard perdu dans les nuages, la mélancolie m'envahit.  
À la maison flottent les cheveux blancs de ma mère,  
Devant moi, personne pour partager mes aspirations !<sup>14</sup> (Qiu, 2024, pp. 46-47)

<sup>11</sup> Son séjour de dix-huit mois au Japon, de juillet 1904 à fin décembre 1905, est entrecoupé de quatre mois en Chine (Chang, Saussy, 1999, p. 633).

<sup>12</sup> Ces vers sont extraits du *ci* « Sur l'air «Au bord du fleuve céleste» – Levant nos verres, nous discutons gaiement de poésie » [临江仙·把酒论文欢正好].

<sup>13</sup> Extrait du poème intitulé « Méditations (en naviguant vers le Japon) » [有怀游日本时作].

<sup>14</sup> Extrait du poème intitulé « Inscrit sur un mur au bord du fleuve Shen en remontant à Pékin » [重上京华申江题壁].



Néanmoins, à son retour du Japon, elle retourne vivre auprès de sa famille à Shaoxing et redéfinit sa place au sein du cercle familial, se positionnant désormais comme le fils de sa mère<sup>15</sup> et affirmant sa volonté de combattre pour la gloire de sa famille. Cette position est particulièrement prégnante dans le poème qu'elle écrit à la mort de sa mère :

奉母百年岂足？哀哉数朝卧病，  
何意撒手竟长逝，只享春秋六二；  
爱我国矣志未酬，育我身矣恩未报，  
愧儿七尺微躯！幸也他日流芳，  
应是慈容无再见，难寻瑶岛三千。

Comment un siècle au service de ma mère pourrait-il suffire ?  
Hélas ! Après de longues années de maladie,  
Pourquoi nous quitter à jamais,  
À seulement soixante-deux ans ?

Le rêve de sauver mon pays, non-réalisé !  
La dette pour toi qui m'as élevée, non-acquittée !  
Que j'ai honte de moi, incapable d'assumer mes responsabilités !  
Heureusement, un jour je trouverai la gloire éternelle,  
Mais comment retrouver ton tendre visage,  
Parmi les trois mille îles des immortels ?<sup>16</sup> (Qiu, 2024, pp. 62-63)

Qiu Jin légitime ainsi son sentiment de révolte en le plaçant sous le signe de la piété filiale, ce qui lui permet de mettre au même niveau l'honneur de sa patrie et celui de sa famille.

## 1.2. Tremper sa plume dans une époque : vers la poétique d'une nation ?

Tout comme Sophocle utilise le personnage d'Antigone pour plaider en faveur des valeurs démocratiques et contre le despotisme, Qiu Jin lutte elle aussi pour deux causes qui sont indissociables à ses yeux : la liberté de son peuple et l'émancipation des femmes. Depuis 1644, l'empire chinois est dirigé par les Qing, une dynastie manchoue, et tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle, les révoltes paysannes se multiplient tandis que les années 1880 sont marquées par une succession de calamités qui font des millions de morts dans le nord du pays (Gipoulon, 1976, p. 12). Or, à ce contexte de crise intérieure s'ajoute l'emprise économique et politique des puissances occidentales qui se manifeste notamment à travers une succession de guerres et de traités inégaux. Dès lors, le sentiment de révolte de Qiu Jin est présenté comme légitime puisqu'il est suscité par un climat d'injustice : et c'est

<sup>15</sup> Elle compare ainsi sa mère à celle de l'homme politique Ouyang Xiu 歐陽修 ou encore à celle de Mencius 孟軻 (Hu, 2009, p. 262).

<sup>16</sup> Extrait du poème intitulé « Couplet en hommage à ma mère » [挽母联].

ainsi pour se battre contre cette situation d'injustice que la jeune femme rentre du Japon. Sur le bateau qui la ramène vers son pays natal, elle découvre une carte témoignant des conséquences géopolitiques de la guerre russo-japonaise pour la Chine. Face à cette situation, elle écrit le poème suivant dans lequel elle affirme apporter « le tonnerre du printemps » (*chunlei* 春雷), métaphore du sentiment de révolte qu'elle souhaite propager en Chine.

万里乘风去复来，只身东海挟春雷。  
忍看图画移颜色？肯使江山付劫灰！

浊酒不销忧国泪，救时应仗出群才。  
拼将十万头颅血，须把乾坤力挽回。

Dominant le vent sur des milliers de *lis*, je suis partie et je reviens,  
Seule sur la mer de l'Est, j'apporte le tonnerre du printemps<sup>17</sup>.  
Comment supporter ces variations de couleurs<sup>18</sup> sur la carte ?  
Comment accepter que notre patrie soit réduite en cendres ?

Il n'y a pas de vin qui puisse dissoudre mes larmes pour la nation,  
La crise actuelle exige des personnes hors du commun.  
Même s'il faut verser le sang de cent mille personnes,  
Efforçons-nous de changer le cours des choses.<sup>19</sup> (Qiu, 2024, pp. 70-71)

Le sentiment de révolte laisse progressivement place aux larmes féminines, dont le motif est remotivé puisqu'elles sont versées pour le peuple et fonctionnent comme la manifestation d'une souffrance nationale. La fin du poème exhorte le peuple à prendre les armes et à mourir pour la liberté, en combattant autant le pouvoir des Qing que celui des puissances occidentales. Les poèmes de Qiu Jin sont ainsi alimentés par un discours xénophobe<sup>20</sup>, dénonçant l'impérialisme occidental qu'elle considère responsable de la décadence de la société chinoise, comme c'est le cas dans ce *ci* :

外侮侵陵，内容腐败，没个英雄作主。天乎太瞽！  
看如此江山，忍归胡虏？豆剖瓜分，都为吾故土。

Les étrangers nous humilient et envahissent  
Notre territoire, qui pourrit de l'intérieur.  
Pas une âme héroïque pour nous guider.  
Ciel ! Le monde est-il trop aveugle  
Pour voir l'état de notre territoire

<sup>17</sup> Le tonnerre du printemps fait référence au message révolutionnaire que Qiu Jin ramène en Chine.

<sup>18</sup> Les « variations de couleurs » désignent l'occupation du territoire chinois dans les trois provinces du nord de la Chine, par le Japon et la Russie pendant la Guerre Russo-japonaise.

<sup>19</sup> Poème intitulé « À bord d'un navire sur la mer Jaune, un Japonais me demande un poème et me montre une carte de la guerre russo-japonaise » [黄海舟中日人索句并见日俄战争地图].

<sup>20</sup> Ce discours existe depuis des millénaires en Chine, mais il était surtout appliqué aux tribus des frontières, considérées comme « barbares ». À ce propos, voir l'ouvrage de Haun Saussy, *The Making of Barbarians: Chinese Literature and Multilingual Asia*, Princeton University Press, 2022.

Encore aux mains des barbares<sup>21</sup> ?  
Un haricot fendu, un melon tranché<sup>22</sup>,  
Voici désormais le pays de nos aînés<sup>23</sup> ! (Qiu, 2024, pp. 104-105)

De même, dans plusieurs poèmes, Qiu Jin désigne la présence étrangère par le terme de « démons » (*mo* 魔)<sup>24</sup> ou encore par l'expression métonymique des « Cheveux roux » (*hong mao* 红毛). L'écriture de Qiu Jin est ainsi nourrie de néologismes modernes<sup>25</sup> et fait entrer un discours nationaliste en poésie, afin d'éveiller un sentiment de révolte nationale en réponse à l'oppression subie, comme dans le poème suivant :

遭斯刃者凡几辈？骷髅成群血涌涛。  
刀头百万冤魂泣，腕底乾坤杀劫操。 [...]   
红毛红毛尔休骄，尔器诚利吾宁抛。  
自强在人不在器，区区一刀焉足豪？

Combien de vies ce sabre a-t-il ôtées ?  
L'épée en main, les crânes s'amoncellent et le sang jaillit.  
Les millions d'âmes injustement massacrées pleurent,  
Entre ciel et terre, nul n'échappe à ce sabre. [...]   
Cheveux Roux, Cheveux Roux, cesse de parader,  
Je préfère rejeter ton arme aussi fatale soit-elle,  
La force réside dans l'âme et non dans l'arme,  
Pourquoi donc te pavaner avec ce simple sabre <sup>26</sup> ? (Qiu, 2024, pp. 58-61)

Dans le « Chant du sabre des Cheveux Roux », Qiu Jin refuse l'arme occidentale, grande meurtrière du peuple chinois, car elle estime que « [l]a force réside dans l'âme et non dans l'arme », affirmant ainsi la supériorité de l'âme chinoise sur celle du peuple des Cheveux Roux.

### 1.3. Une poétique entremêlant le destin de la famille et de la nation

La poétique de la révolte de Qiu Jin se fait le creuset de valeurs traditionnelles et d'idéaux modernes, conciliant piété filiale et nationalisme. Le sentiment personnel s'entremêle ainsi avec la cause nationale, comme en témoigne ce vers:

<sup>21</sup> *Hu* 胡 dans le poème, c'est-à-dire les populations non Han. Qiu Jin fait ici référence aux Mandchous au pouvoir.

<sup>22</sup> Il s'agit d'une métaphore de l'annexion et de la division du pays.

<sup>23</sup> Extrait du *ci* « Sur l'air « Ainsi sont nos fleuves et nos monts » - Dans sa retraite solitaire, elle récite le *Fu* de la mélancolie » [如此江山·萧斋谢女吟秋赋].

<sup>24</sup> Voir le « Chant de la Chine expulsant ses démons » [支那逐魔歌].

<sup>25</sup> “Qiu Jin’s poetry makes frequent use of modern neologisms, which shows the influence of the “poetry revolution” of the last decade of the Qing dynasty, when many reformist and revolutionary writers tried to revitalize the conventional literary forms by writing on subjects “never before attempted in rhyme.” (Idema, Grant, 2004, p. 783).

<sup>26</sup> Extrait du poème intitulé « Le Chant du sabre des Cheveux Roux » [红毛刀歌].

« 如许伤心家国恨/ Le cœur lourd de chagrin pour la famille et la nation<sup>27</sup> » (Qiu, 2024, pp. 56-57). La poétesse insiste néanmoins sur le fait que le destin national dépend de chaque individu, en soulignant la responsabilité de chacun dans la décadence de la société chinoise :

祖国沉沦感不禁，  
闲来海外觅知音。  
金甌已缺总须补，  
为国牺牲敢惜身？

Je ne peux m'empêcher de songer à ma patrie qui sombre,  
En quête d'une âme sœur, je traverse la mer.  
Notre territoire disloqué doit être restauré,  
Mais pour la nation qui osera se sacrifier<sup>28</sup> ? (Qiu, 2024, pp. 98-99)

Dès lors, le sentiment nationaliste est présenté comme irrépressible, naturel, et les vers de Qiu Jin cherchent à faire réagir son public, rappelant que la liberté de tous dépend du sacrifice de chacun.

La métaphore des liens familiaux pour décrire le sentiment nationaliste se retrouve également dans la rhétorique féministe de Qiu Jin qui considère l'ensemble des femmes chinoises comme ses sœurs cadettes et aînées. De même, dans plusieurs poèmes, elle défend l'égalité entre l'homme et la femme, le ciel leur ayant accordé les mêmes droits : défendre les droits des femmes revient ainsi, selon elle, à défendre un droit naturel. C'est à cette fin que Qiu Jin compose le « Chant pour défendre les droits des femmes » :

我辈爱自由，勉励自由一杯酒。  
男女平权天赋就，岂甘居牛后？  
愿奋然自拔，一洗从前羞耻垢。  
若安作同俦，恢复江山劳素手。

旧习最堪羞，女子竟同牛马偶。  
曙光新放文明候，独立占头筹。  
愿奴隶根除，智识学问历练就。  
责任上肩头，国民女杰期无负。

Nous, les femmes, aimons suivre notre propre chemin,  
Nous célébrons la liberté, un verre à la main.  
La femme naît égale à l'homme,  
Comment tolérer qu'il nous subordonne ?  
Prêtes à tout pour nous libérer,  
Lavons ensemble la souillure du passé.  
Si nous œuvrons, mes sœurs, de tout notre cœur,  
Nous restaurerons la nation de nos propres mains.

Les coutumes anciennes sont des plus infâmes,  
Pourquoi être traitées comme du bétail, nous autres femmes ?

<sup>27</sup> Extrait du poème intitulé « Improvisant sur les rimes de M. Ishii, du pays du Soleil Levant » [日人石井君索和即用原韵].

<sup>28</sup> Extrait du poème intitulé « Sur l'air "Un ciel de perdrix" » [鹧鸪天].

Voici l'aube d'une civilisation qui attend sa délivrance,  
Et c'est en tête qu'elle place l'indépendance.  
Qu'on abolisse notre esclavage,  
Et nous nous révélerons lucides et sages.  
Cette responsabilité pèse sur nos épaules,  
Nous, héroïnes de la nation, ne trahisons jamais sa confiance<sup>29</sup> ! (Qiu, 2024, pp. 108-109)

Qiu Jin prône ainsi la « liberté »<sup>30</sup> des femmes et considère l'égalité des sexes comme un droit naturel et inaliénable. De plus, elle appelle à une révolte collective des femmes pour construire elles-mêmes une nation à leur image. La deuxième strophe décrit ainsi un enthousiasme collectif, lié à l'aube d'une nouvelle civilisation, où les femmes ne seraient plus esclaves et où elles gagneraient leur indépendance. Qiu Jin se fait alors la porte-parole de toutes ses compatriotes, cette poétique de la révolte se caractérisant par le recours à la marque de première personne qui permet à chaque femme de s'approprier ce chant. Enfin, il est intéressant de constater que la poétique de Qiu Jin se caractérise par une exhortation constante à agir, chaque femme étant érigée en héroïne à même de participer à la construction de la nation chinoise. Il convient donc d'interroger cette poétique performative qui pousse à l'action et catalyse la révolte.

## II. Une poétique performative de la révolte

La révolte se définit souvent comme une agitation intérieure traduisant une opposition violente face à une situation qui blesse les sentiments de l'individu : c'est à partir de cette première acception que nous venons d'appréhender l'œuvre de Qiu Jin. Toutefois, la révolte peut également se définir par l'action de se révolter contre une autorité ou par le refus d'obéir à un ordre établi. C'est ce second sens que nous souhaitons à présent explorer à travers la poétique performative de Qiu Jin, une performativité qui vise à unifier toute une nation autour de nouveaux idéaux patriotiques.

### 2.1. Une poétique des larmes et du cœur : apprendre à pleurer ensemble

Tout comme Antigone, Qiu Jin place sa parole sous le signe de l'émotion et de la sincérité et elle mobilise donc à de nombreuses reprises le motif des larmes. Ces larmes incarnent la nostalgie d'une Chine perdue, une Chine héroïque qui a laissé place à une société pervertie par l'Occident, comme dans ces quelques vers que Qiu Jin inscrit sur un mur à Shanghai :

<sup>29</sup> Extrait du « Chant pour défendre les droits des femmes » [勉女权歌].

<sup>30</sup> Le terme « liberté » (ziyou 自由) est répété à deux reprises dans le premier vers.

几曾涕泪伤时局，但逐豪华斗舞衣。  
满眼俗氛忧未已，江河日下世情非<sup>31</sup>。

Combien de larmes ont coulé devant cette triste société  
Qui rivalise de luxe et de costumes de danse ?  
Mon chagrin est infini et mes yeux emplis de vulgarité,  
Face au monde submergé par une vague de déchéance<sup>32</sup>. (Qiu, 2024, pp. 48-49)

Qiu Jin invite son public à pleurer avec elle cette déchéance qui semble inéluctable tandis que la tonalité pathétique, renforcée par un sentiment saisi sur le vif et inscrit spontanément sur un mur, participe d'une performativité de la révolte poétique. Voici d'ailleurs ce que Suzanne Bernard déclare au sujet de Qiu Jin : « Elle écrit ses émotions dans le moment présent, chaque poème dit le chant de son cœur, chaque vers est un cri de vie. Avec Qiu Jin, le poème s'inscrit à la cime, quand la vie est saisie, dépassée, fixée dans une intensité en quête d'absolu. » (Bernard, 42). Une autre caractéristique de la poétique de Qiu Jin consiste à se positionner en bouc émissaire d'une société corrompue, portant la douleur des opprimés sur ses épaules. Dans un *ci*, elle écrit ainsi :

算平生肝胆，不因人热。  
俗子胸襟谁识我？英雄末路当磨折。  
莽红尘、何处觅知音？青衫湿！

Toute ma vie mes entrailles ont brûlé pour les autres sans dépendre de personne. Comment les esprits médiocres pourraient-ils me comprendre ? Dans l'adversité le héros doit surmonter obstacles et revers.  
Où, dans ce vaste monde, trouver une âme sœur ? Ma chemise verte est inondée de larmes ! <sup>33</sup> (Qiu, 2024, pp. 96-97)

Elle se représente en héroïne portant tous les maux du monde sur son dos, à la recherche d'une véritable amie. Les questions de la poétesse semblent presque adressées au lecteur, telle une invitation à s'engager dans des sentiments sincères face à un monde devenu artificiel et médiocre : le pathos vise donc, dans une poétique des larmes et du cœur, à fédérer et à partager des sentiments.

## 2.2. Éduquer les femmes à la révolte : *baihua*, *tanci* et pieds libérés

En plus de vouloir déclencher un sursaut nationaliste, Qiu Jin cherche à éveiller l'ensemble des femmes chinoises dans une forme de maïeutique de la révolte féminine. Pour cela, elle a d'abord recours au *baihua*, c'est-à-dire la langue

<sup>31</sup> « *Jiang he ri xia* 江河日下 » est une expression chinoise qui décrit littéralement l'eau d'une rivière qui coule de jour en jour. C'est une métaphore pour décrire une situation qui empire inéluctablement.

<sup>32</sup> Extrait du poème intitulé « Inscrit sur un mur au bord du fleuve Shen » [申江题壁].

<sup>33</sup> Il s'agit du poème intitulé « Sur l'air « Pleine rivière rouge » - Je séjourne depuis peu à Pékin » [满江红 小住京华]. Voir note 9.

vernaculaire chinoise. Lorsqu'elle est encore au Japon en 1904, elle propose d'éditer le *Journal de langue vernaculaire* (*Baihuabao* 白话报), dont le titre indique l'intention d'une écriture accessible au plus grand nombre, à une époque où le chinois littéraire (*wenyan* 文言) reste la référence pour les hommes à l'écrit. Ce choix linguistique reflète en réalité des enjeux sociétaux puisque c'est à partir de l'oralité vernaculaire que Qiu Jin veut faire évoluer la situation des femmes en Chine<sup>34</sup>. Dans la mesure où seulement 2 à 10% des femmes savaient lire en Chine au tournant du XX<sup>e</sup> siècle (Estran, 79), la poétesse choisit de se rapprocher de la langue orale et c'est dans le *Journal de langue vernaculaire* qu'elle publie le célèbre discours qu'elle adresse à ses « deux cents millions de consœurs » (敬告中国二万万女同胞). À son retour en Chine, Qiu Jin se met également à publier le *Journal des femmes chinoises* (*Zhongguo nübao* 中国女报), qui lui permet de diffuser certains de ses textes. C'est notamment le cas du « Chant pour défendre les droits des femmes » qui témoigne d'un usage de plus en plus libre de la langue poétique. Parallèlement à cette activité éditoriale<sup>35</sup>, Qiu Jin, qui était une excellente oratrice (Gipoulon, 1976, pp. 161-162), multiplie les discours devant des publics féminins et enseigne dans des écoles pour filles, afin d'éduquer les futures générations de femmes<sup>36</sup>.

De plus, Qiu Jin a souvent eu recours à des formes traditionnelles de l'écriture féminine pour éduquer les femmes chinoises, telles que le *tanci*, un genre populaire dont les femmes étaient à la fois autrices, lectrices et auditrices (Gipoulon, 1976, 14). Le *tanci* est une sorte de roman, alternant des passages versifiés chantés avec des passages en prose parlés<sup>37</sup>. L'unique *tanci* écrit par Qiu Jin, resté inachevé à sa mort, s'intitule *Les pierres de l'oiseau Jingwei* (*Jingwei Shi* 精卫石). C'est l'une des rares parties de son œuvre qui a été traduite en français (Gipoulon, 1976) et sa préface est révélatrice des intentions de la poétesse qui écrit : « Je désire émouvoir brutalement les lectrices » (p. 26), avant d'ajouter : « Vite, vite, femmes, secouez-vous ! » (p. 27). Il s'agit d'un texte adoptant une tonalité polémique ainsi qu'une approche didactique : la violence du propos se met ainsi

<sup>34</sup> C'est ainsi que la presse adressée aux femmes chinoises à l'aube du XX<sup>e</sup> siècle identifie le public féminin comme faisant partie intégrale de la société chinoise (Beahan, 1975, p. 380). De plus, le premier article de Qiu Jin met en avant les avantages de la langue vernaculaire pour les femmes, et plus largement pour l'ensemble de la population chinoise (Voir « Avantages du discours oral » [演說的好處], *Baihuabao* 1904, rééd. 1965, pp. 3-4). (Estran, 2022, p. 78).

<sup>35</sup> Qiu Jin considérait que sa lutte révolutionnaire passait par deux principaux supports : ses discours et les écrits en langue vernaculaire (Kazuko, Fogel, 1989, p. 62).

<sup>36</sup> C'est ainsi dans une école près de Shaoxing qu'elle se lie d'amitié avec la poétesse Xu Zihua 徐自华 (1873-1935), avec qui elle publie le *Journal des femmes chinoises*.

<sup>37</sup> À ce sujet, Catherine Gipoulon écrit : « À l'intérieur de chaque *hui* (chapitre) d'un *tanci*, les parties chantées et parlées sont en nombre variable. Celles chantées que l'on désigne sous le nom de *pianzi* sont constituées de vers de sept syllabes devant lesquels on peut antéposer des *chenzi* (mots ajoutés) de trois syllabes, ayant surtout un rôle musical, ce qui donne un rythme régulier de 7,7 ou 3,7,7 ou 3,3,7,7, pieds. [...] À l'origine du genre, les récits étaient faits à la troisième personne *biao* [mais avec l'influence du théâtre, certains auteurs ont fait intervenir dans leur *tanci* des personnages qui parlent : *bai* et qui chantent : *chang* à la première personne. » (1976, pp. 15-16).

au service d'une éducation par la force, à travers une langue accessible. Ce *tanci* apparaît en effet comme un programme politique dans lequel se dessine une forte dimension autobiographique. Qiu Jin semble en effet « corrige[r] sa vie » (p. 67) à travers l'héroïne, Huang Jurui (黄鞠瑞), qui fuit un mariage arrangé en voguant vers le Japon avec un groupe d'amies pour y poursuivre leurs études. Si le *tanci* reste inachevé, les titres des chapitres indiquent que ce groupe était amené à rentrer en Chine pour organiser un soulèvement afin d'expulser les puissances occidentales et instaurer la république : cette dimension programmatique du *tanci* se reflète ainsi dans la trajectoire suivie par Qiu Jin à son retour en Chine. De même, la poétesse souligne régulièrement l'importance de l'éloquence pour favoriser le soulèvement du peuple, et plus particulièrement l'émancipation des femmes. Ainsi, voici ce qu'elle écrit dans un poème, écrit au Japon, qu'elle adresse à deux consœurs qui rentrent en Chine pour éveiller les consciences :

仗梨花莲舌，启聩振聋。

Tirez parti de l'éloquence de vos mots,  
Sortez les esprits de leur surdité<sup>38</sup> ! (Qiu, 2024, pp. 100-101)

Ce passage souligne la dimension performative de la poétique de la révolte et nous relevons un procédé similaire dans le « Chant du sabre précieux », où Qiu Jin se représente la plume à la main pour faire réagir le peuple :

心死人人奈尔何？援笔作此宝刀歌。

Que fais-tu, mon peuple, mon cher peuple, la mort au cœur ?  
Je saisis ma plume pour écrire ce « Chant du sabre précieux »<sup>39</sup>. (Qiu, 2024, pp. 44-45)

Qiu Jin cherche également à agir sur le corps féminin à travers sa poésie, corps féminin qui, sous sa plume, devient un mode d'expression de la révolte. Que ce soit dans *Les Pierres de l'oiseau Jingwei* ou lors de cours d'arts martiaux auprès des jeunes filles, Qiu Jin condamne l'« infirmité » (Hong, 1997, p. 289) que les femmes s'infligent par la pratique des pieds bandés et les enjoint à quitter leur chambre (Li, 2013, p. 162). À ce sujet, Hu Ying écrit :

Qiu Jin unbound her feet, dressed as a man, and taught physical education and military drills—her evident joy in physical movement is still a strong indication of a radically new perception of the body, an active and healthy body, mobile rather than sedentary, in public rather than secluded. (Hu, 2009, p. 262)

Qiu Jin se positionne ainsi en « figure de transition »<sup>40</sup> (Hu, 2004, p. 119) entre la lettrée traditionnelle et la femme moderne, en particulier dans son rapport au

<sup>38</sup> Extrait du poème « Sur l'air « Observant la marée » – Adieu à mes sœurs, Chen Yan'an et Sun Duokun, qui rentrent au pays » [望海潮·送陈彦安，孙多琨二姊回国].

<sup>39</sup> Extrait du poème « Chant du sabre précieux » [宝刀歌].

<sup>40</sup> « transitional figure » dans le texte d'origine.



corps et à l'activité physique. Par exemple, elle se représente libérant ses pieds<sup>41</sup> lors de sa traversée vers le Japon en 1904 :

放足湔除千载毒，热血唤起百花魂。

J'ai libéré mes pieds pour les purger de mille ans de poison,  
Pour faire éclore la rébellion dans les esprits, telles des centaines de fleurs<sup>42</sup>. (Qiu, 2024, pp. 62-63)

Ce geste, synonyme d'émancipation et de révolte, est présenté comme un moyen de « faire éclore la rébellion dans les esprits ». Le corps féminin peut ainsi performer la révolte rêvée par la poétesse qui s'offre en modèle à suivre pour toute une génération de jeunes femmes. C'est néanmoins cette exemplarité qui la pousse à se projeter en martyre (Hong, Mangan, 2010, p. 27) : dès lors, l'héroïsme décrit dans ses poèmes finit par imprégner son existence, comme en témoigne son destin oscillant entre épique et tragique.

### III. Une vie rattrapée par un ethos poétique

La postérité de Qiu Jin a fait d'elle une héroïne nationale, dont le courage est encore célébré aujourd'hui en Chine. Toutefois, ce statut de martyre n'est pas uniquement le fruit d'une construction posthume : la poétesse semble au contraire l'avoir insufflé dans ses poèmes, de façon programmatique. Il convient donc de se demander en quoi la poétique de la révolte de Qiu Jin éclaire le destin de la poétesse, oscillant entre deux pôles, l'un épique et l'autre tragique, respectivement associés à un ethos de guerrière et à celui d'une martyre.

#### 3.1. Une héroïne épique : s'écrire à la pointe de l'épée

Si Qiu Jin se met en scène travestie en homme dans plusieurs photographies, nous observons un dispositif similaire dans son œuvre poétique où la poétesse refuse le rôle traditionnellement assigné à la femme chinoise. Elle cherche en effet à renouveler les modèles féminins pour ses compatriotes, comme dans ce poème :

不惜千金买宝刀，貂裘换酒也堪豪。

J'ai dépensé sans compter pour ce sabre précieux,  
Et je serais fier d'échanger ma fourrure contre du vin<sup>43</sup>. (Qiu, 2024, pp. 68-69)

Qiu Jin échange alors un modèle féminin, associé au luxe de la fourrure (*diao qiu* 貂裘), contre un modèle viril, associé au sabre et au vin. Dans un autre poème, la jeune femme se représente en train de frotter les taches de sang sur son épée :

<sup>41</sup> Le bandage de pieds de Qiu Jin n'aurait cependant pas été aussi serré que de coutume (Kucharski, 2016, p. 96).

<sup>42</sup> Extrait du poème intitulé « Méditations (en naviguant vers le Japon) » [有怀(游日本时作)].

<sup>43</sup> Extrait du poème intitulé « En buvant ensemble » [对酒].

[...] 手持长剑为知己。  
归来寂寞闭重轩，灯下摩挲认血痕。

Je tiens ma longue épée pour seule âme sœur.  
Quand je me retire en ma demeure solitaire,  
Je frotte les taches de sang à la lumière<sup>44</sup>. (Qiu, 2024, pp. 38-41)

Or, il est intéressant que cette scène se produise dans un espace solitaire et clos, auquel est traditionnellement restreint l'univers des femmes : la topographie de la réclusion féminine est remotivée par l'intrusion de l'épée sanglante par une figure héroïque de guerrière. Qiu Jin embrasse ainsi l'ethos d'une *nüxia* (女侠), un modèle de chevalière errante qui défie la féminité traditionnelle confucéenne (Kucharski, 2016, p. 100). Dans la mesure où ce modèle est peu mentionné dans l'histoire officielle (Altenburger, 2009, p. 2), les récits de chevalières errantes relèvent souvent de la légende et de la fiction. Telle une Don Quichotte enivrée de ses lectures sur ces femmes combattantes, Qiu Jin se projette en guerrière, nourrissant ses poèmes d'un style et de références s'inscrivant dans la tradition littéraire de la *nüxia* (p. 367). Pour légitimer son statut de *nüxia*, la poétesse s'inscrit également dans le sillage de plusieurs guerrières du passé. Elle s'identifie par exemple à l'antique héroïne Qishi 漆室, une jeune femme qui s'inquiète du sort de son peuple en voyant son pays menacé :

幽燕烽火几时收，闻道中洋战未休。  
漆室空怀忧国恨，难将巾帼易兜鍪。

Quand s'éteindra à Youyan<sup>45</sup> le feu du combat ?  
La guerre, dit-on, se poursuit contre l'envahisseur.  
De sa patrie, Qishi<sup>46</sup> a beau pleurer le sort néfaste,  
Difficile pour une femme d'échanger sa coiffe contre un casque<sup>47</sup>. (Qiu, 2024, pp. 34-35)

Elle s'assimile également à deux femmes cheffes militaires, « l'épouse de Ma » autrement dit Qin Liangyu<sup>48</sup> 秦良玉 (1574-1648) qui a vaincu les Mandchous, et « la fille de Shen » faisant référence à Chen Yunying<sup>49</sup> 沈云英 (1624-1660) qui commande une garnison au nom de son père :

<sup>44</sup> Extrait du poème intitulé le « Chant de l'épée » [剑歌].

<sup>45</sup> Vaste région qui englobait le Liaoning, le nord du Hebei, Pékin, Tianjin ainsi qu'une partie du territoire actuel de la Corée du Nord.

<sup>46</sup> Dans la période des Royaumes combattants, Qishi 漆室 est une jeune femme qui s'inquiète du sort de son peuple en voyant son pays menacé.

<sup>47</sup> Poème intitulé « Craintes infondées » [杞人忧].

<sup>48</sup> Qin Liangyu est non seulement une lettrée mais elle s'est également formée aux arts martiaux, comme Qiu Jin. Elle épouse Ma Qiancheng (馬千乘), auprès de qui elle combat, ce qui explique que Qiu Jin la désigne par la périphrase « l'épouse de Ma » dans son poème. À la mort de son mari, elle lui succède et prend les armes pour défendre son pays. En 1630, lorsque Pékin est assiégée par les Jin, elle envoie les forces du Sichuan pour défendre la capitale et vient à bout de plusieurs armées rebelles. L'empereur lui décerne notamment le titre de « marquis » ce à quoi Qiu Jin fait également allusion dans le poème.

<sup>49</sup> Shen Yunying se forme elle aussi aux arts martiaux et accompagne son père au combat avant d'épouser un militaire. À la mort de son père sur le champ de bataille, elle prend sa place et

今古争传女状头，红颜谁说不封侯？  
马家妇共沈家女，曾有威名振九州。 [...]

肉食朝臣尽素餐，精忠报国赖红颜。  
壮哉奇女谈军事，鼎足当年花木兰。

Depuis toujours, on relate les exploits de ces héroïnes ;  
Qui dit qu'une belle femme ne peut être marquise ?  
Jadis, l'épouse de Ma et la fille de Shen  
Ont fait preuve d'un héroïsme qui bouleversa la Chine<sup>50</sup> [...]

C'est en vain que les ministres sont somptueusement nourris,  
Il revient à ces dames de servir leur patrie.  
Ô femmes fortes et étonnantes, vous qui parlez de guerre,  
Vous êtes les égales de Hua Mulan, l'héroïne légendaire<sup>51</sup>. (Qiu, 2024, pp. 20-23)

Elle souligne l'héroïsme de ces deux femmes qui ont bouleversé la Chine, tandis que le poème se clôt sur une référence à Hua Mulan, ce qui élargit l'héritage de Qiu Jin à celui d'une combattante légendaire, qui n'hésite pas à se travestir pour défendre la liberté de son peuple. Ce modèle littéraire de la *nüxia* dialogue ainsi avec la formation de Qiu Jin, que ce soit en équitation, en escrime ou encore dans le combat au bâton. À son retour du Japon, elle adopte le surnom de « Chevalière du Lac miroir » (*Jianhu Nüxia* 鑑湖女俠) et écrit ce poème à partir de l'une des photographies où elle pose travestie en homme :

俨然在望此何人？  
侠骨前生悔寄身。  
过世形骸原是幻，  
未来景界却疑真。  
相逢恨晚情应集，  
仰屋嗟时气益振。  
他日见余旧时友，  
为言今已扫浮尘。

Qui se tient là à me dévisager si gravement ?  
Je déplore le manque d'héroïsme de ma vie d'antan.  
Mon existence de femme était illusoire,  
Mais vêtue ainsi, l'avenir est plein d'espoir.

Enfin, mon aspect et mon âme s'unissent dans la révolte,  
L'esprit vif, je soupire en levant les yeux sur notre époque.  
Lorsque je reverrai mes vieux amis,

---

mène les soldats à la victoire. On lui offre alors le poste de son père et elle s'efforce de repousser les forces des Qing. Pékin finit par tomber entre les mains des Qing et son mari est tué. Elle se retire alors de la vie militaire et fonde une école pour transmettre sa maîtrise des arts martiaux aux filles de son clan, tout comme Qiu Jin enseigne elle aussi dans l'une des premières écoles destinées aux filles.

<sup>50</sup> Le poème original emploie l'expression « *Jiuzhou* 九州 », ce qui se traduit littéralement « les neufs provinces » et qui désigne la Chine.

<sup>51</sup> Extrait du poème intitulé « Huit poèmes inspirés du *Zhi kan ji* » [题芝龕记八章].

Je leur dirai que j'ai balayé la poussière du passé<sup>52</sup>. (Qiu, 2024, pp. 78-79)

En annonçant qu'elle va « balayer la poussière du passé », Qiu Jin souligne sa volonté de balayer les conventions à travers un travestissement affirmant une identité moderne qui imprègne « sa vie poétiquement, visuellement, rituellement et politiquement »<sup>53</sup> (Hu, 2009, p. 262). L'écriture poétique de Qiu Jin semble en outre s'écrire à la pointe de l'épée, une arme symbolisant son héroïsme par métonymie, comme dans ce poème :

休言女子非英物，夜夜龙泉壁上鸣。

Ne dites pas que les femmes manquent d'héroïsme,  
Nuit après nuit, mon épée légendaire crie sur le mur<sup>54</sup>. (Qiu, 2024, pp. 98-99)

L'épée « *Longquan* 龙泉 » fait ici référence à une célèbre épée forgée il y a trois millénaires<sup>55</sup> ce qui positionne Qiu Jin en digne héritière des valeurs héroïques de la Chine antique. Dans le « Chant du sabre précieux », la poétesse fait également de sa lame l'instrument pour sortir le peuple chinois de sa torpeur et repousser le pouvoir des Mandchous et de l'Occident :

[...] 轻生七尺何昂藏？  
誓将死里求生路，世界和平赖武装。 [...]   
宝刀之歌壮肝胆，死国灵魂唤起多。

[...] Quelle gloire de sacrifier noblement sa vie pour la patrie !  
Je fais le serment de chercher, dans la mort, le chemin de la vie,  
La paix de notre monde repose sur les armes. [...]   
Sabre précieux, ton chant fait bouillir mon sang  
Et appelle les âmes anéanties de notre partie à se soulever<sup>56</sup>. (Qiu, 2024, pp. 42-45)

En plus de dédier plusieurs poèmes à ses armes, Qiu Jin affirme à plusieurs reprises être prête à donner sa vie pour son peuple. Toutefois, si ce discours sacrificiel est relativement répandu dans la tradition littéraire de la *nüxia*, sous la plume de Qiu Jin il revêt une dimension programmatique, l'identité de la poétesse étant progressivement remplacée par son ethos poétique : dès lors, l'épique bascule dans le tragique.

<sup>52</sup> Poème intitulé « Autoportrait travesti » [自题小照·男装].

<sup>53</sup> Dans le texte original : « Her cross-dressing is thus a sustained attempt at bringing forth a distinctly modern identity in all aspects of her life by inhabiting it, poetically, visually, ritually, and politically ».

<sup>54</sup> Extrait du poème intitulé « Sur l'air “Un ciel de perdrix” » [鹧鸪天].

<sup>55</sup> L'épée *Longquan* est l'une des dix épées les plus célèbres de la Chine ancienne. Elle a été forgée il y a plus de 2 600 ans pendant la période des Royaumes combattants.

<sup>56</sup> Extrait du poème « Chant du sabre précieux » [宝刀歌].

### 3.2. Une vie sacrifiée à la poétique de la révolte

La poétique de la révolte de Qiu Jin offre une vie entremêlée au destin d'un peuple et inexorablement polarisée par Thanatos : la posture épique est sans cesse happée par un ethos sacrificiel. C'est en ceci que Qiu Jin peut être rapprochée de la figure d'Antigone, au sujet de laquelle Jacques Derrida écrit qu'elle est « capable seulement de renverser, paralyser ou excéder un système et une histoire, d'interrompre la vie du concept, de lui couper le souffle ou bien, ce qui revient au même, de le supporter depuis le dehors ou le dessous d'une crypte » (Derrida, 1974, p. 187). Un autre point commun entre Qiu Jin et Antigone concerne leur perception antagoniste de la société : il y aurait selon elles, un pôle passif et lâche face à un pôle actif et héroïque. À cette dichotomie se superpose pour Qiu Jin une opposition radicale entre les Manchous et les puissances occidentales d'une part, et le peuple chinois d'autre part. Dès lors, Qiu Jin se positionne en défenseuse et en porte-parole nationale, tout comme Antigone déclare à Créon au sujet de son peuple : « Tous ceux-ci diraient que j'ai bien fait, si la terreur ne fermait leur bouche [...] Ils pensent de même, mais ils compriment leur bouche pour te complaire » (Sophocle, 1877, p. 251). Tout comme les mots et les actes d'Antigone la conduisent à une mort certaine, les autorités chinoises condamnent Qiu Jin en considérant certains de ses poèmes<sup>57</sup> comme des preuves de sa culpabilité. Dès lors la poétique de la révolte de Qiu Jin devient une écriture létale, conduisant à sa décapitation. Cette poétique prend en outre une dimension performative puisque la poétesse mentionne dans plusieurs poèmes son envie de donner sa vie pour son peuple et se projette dans une mort contestatrice et subversive, digne des plus grandes héroïnes qui ponctuent ses lectures depuis l'enfance :

危局如斯敢惜身？愿将生命作牺牲。

Comment oser se préserver dans cette situation critique ?

Moi, je suis prête à sacrifier ma vie<sup>58</sup>. (Qiu, 2024, pp. 80-81)

De même, il est intéressant de constater que cette poétique de la révolte envahit progressivement le discours personnel de la poétesse, qui écrit dans sa correspondance :

[...] je ne tiens plus à la vie. Si je dois mourir sans avoir réussi, je n'aurai rien à regretter... La révolution est une affaire qui ne souffre pas de retard. Nombreux ont été les hommes qui ont donné leur vie pour elle. Aucune femme, encore, n'a fait de même. C'est une honte pour le monde féminin ! (Bernard, 2006, p. 86)

Dès lors, mourir en martyr nationale devient un honneur à ses yeux et elle explique à plusieurs reprises vouloir emboîter le pas à Jeanne d'Arc, Manon

<sup>57</sup> « Ancient Chinese law required that a prisoner admit his crime, hence the use of torture, but Ch'iu Chin had refused to speak. Poems which she had written were found, two of these were considered proof of guilt. They are "Autumn Wind" and "Song of Precious Knife" ». (Ayscough, 1937, p. 170).

<sup>58</sup> Extrait du poème intitulé « À M. Jiang Lushan » [赠蒋鹿珊先生].

Roland ou encore à Sofia Perovskaya, révolutionnaire pendue pour avoir participé à l'assassinat d'Alexandre II de Russie (Gipoulon, 1976, p. 27). Toutes ces allusions poétiques semblent ainsi annonciatrices du destin tragique et héroïque de Qiu Jin qui se projette, dans sa poésie comme dans sa vie, au-devant de la mort.

Suite à l'échec du soulèvement qu'elle menait à Shaoxing<sup>59</sup>, la poétesse refuse de prendre la fuite et se laisse arrêter par les autorités, embrassant une mort qui exercera un attrait puissant sur les générations suivantes de femmes activistes (Hershatter, 2019, p. 81), en tant que première femme à se faire décapiter par la dynastie Qing pour motif politique (Gipoulon, 1984, p. 160). Le périple de Qiu Jin s'est néanmoins prolongé *post mortem*, sa dépouille ayant connu neuf enterrements successifs<sup>60</sup> (Hu, 2007, pp. 138-139) avant qu'elle ne puisse reposer définitivement au Lac de l'Ouest, selon sa volonté<sup>61</sup> (Ayscough, 1937, p. 167) : ces multiples inhumations sont autant de tentatives pour contrôler l'héritage et la mémoire d'une femme devenue un symbole de révolte.

Si la vie de Qiu Jin imprègne son écriture poétique, la poétique de la révolte semble réciproquement influencer sur le destin de la jeune femme qui, à force de se projeter en *nüxia* dans ses poèmes finit par être habitée par un ethos sacrificiel. Dès lors, la dimension performative et programmatique de la poétique de la révolte de Qiu Jin prend certes racine dans la réalité politique et sociétale d'une époque, mais elle imprègne également une trajectoire héroïque qui offre à l'aube du XX<sup>e</sup> siècle un nouveau modèle féminin, « sonnante la fin de la nuit » :

唤起大千姊妹，一听五更钟！

Éveillez ces milliers de sœurs,

Que toutes entendent les cloches de l'aube<sup>62</sup> ! (Qiu, 2024, pp. 100-101)

<sup>59</sup> Dans le rapport des soldats envoyé par télégramme aux autorités, nous pouvons lire : « Le chef des criminels est une femme qui a plus de dix milles partisans » (Bernard, 2006, p. 104).

<sup>60</sup> Ses deux amies, Wu Zhiying et Xu Zihua, ont bravé les interdits des autorités pour que Qiu Jin soit enterrée au Lac de l'Ouest. Le pouvoir a ensuite œuvré pour qu'elle soit enterrée auprès de son défunt mari, selon la tradition. Après la chute des Qing, la dépouille de Qiu Jin a finalement été déplacée au lac de l'Ouest mais sa tombe a été détruite à plusieurs reprises : c'est notamment le cas pendant la Révolution culturelle, même si le Parti communiste chinois a finalement restauré sa tombe.

<sup>61</sup> "Record exists of a visit paid on March 17, 1907, by Ch'iu Chin and her comrade Hsü Tzū-hua to the tomb of the Sung hero Yo Fei. The two women walked back and forth until dusk spread over West Lake and hills grew dim. Hsü Tsū-hua asked her friends if she would like to be buried near the shrine of her "pattern". Ch'iu Chin declared that such honor would be a happiness too great." (Ayscough, 1937, p. 167).

<sup>62</sup> Extrait du *ci* intitulé « Sur l'air d' "En observant la marée" – Offert à mes sœurs, Chen Yan'an et Sun Duokun, de retour dans notre pays » [《望海潮》送陈颜安孙多琨二姊回国]. « Wu geng zhong 五更钟 » désigne la cloche du matin frappée dans les temples bouddhistes pour annoncer l'aube. Dans ce poème, elle métaphorise l'éveil des consciences.

## Bibliographie

- Altenburger, R. (2009). *The Sword or the Needle : The Female Knight-errant (xia) in Traditional Chinese Narrative*. Bern: Peter Lang.
- Ayscough, F. (1937). *Chinese Women: Yesterday and Today*. Boston: Houghton Mifflin Company.
- Beahan, C. (1975). Feminism and Nationalism in the Chinese Women's Press, 1902-1911. *Modern China*, 1(4), 379-416. <https://doi.org/10.1177/009770047500100402>
- Bernard, S. (2006). Qiu Jin, Féministe, poète et révolutionnaire. Montreuil: Le temps des cerises.
- Chang, K. S., & Saussy, H. (1999). *Women Writers of Traditional China: An Anthology of Poetry and Criticism*. Stanford: Stanford University Press.
- Demiéville, P. (1984). *Poèmes chinois d'avant la mort*. Paris: L'Asiathèque.
- Derrida, J. (1974). *Glas*, Paris: Éditions Galilée.
- Estran, J. (2022). Modernité et langue vernaculaire : Les premières revendications féminines pour l'emploi du Baihua dans la presse chinoise (1898-1904). *Diogenes*, 12(277278), 6582. <https://doi.org/10.3917/dio.277.0065>
- Gipoulon, C. (1976). *Pierres de l'Oiseau Jingwei, Qiu Jin, femme et révolutionnaire en Chine, au XIXe siècle*. Paris: Ed. des femmes.
- Gipoulon, C. (1984). L'«intellectuel» au féminin : Féminisme et révolution en Chine au début du XXe siècle. *Extrême-Orient Extrême-Occident*, 4, 159-173. <https://doi.org/10.3406/oroc.1984.909>
- Hershatter, G. (2019). *Women and China's Revolutions*. Lanham: Rowman & Littlefield.
- Hong, F. (1997). *Footbinding, Feminism and Freedom: The Liberation of Women's Bodies in Modern China*. Portland: Frank Cass.
- Hong, F., & Mangan, J. A. (2010). A Martyr for Modernity: Qui Jin-Feminist, Warrior and Revolutionary. *The International Journal of the History of Sport*, 1(18), 2754. <https://doi.org/10.1080/714001489>
- Hu, Y. (2004). Writing Qiu Jin's Life: Wu Zhiying and Her Family Learning. *Late Imperial China*, 25(2), 119-160. <https://doi.org/10.1353/late.2005.0005>
- Hu, Y. (2007). Qiu Jin's Nine Burials: The Making of Historical Monuments and Public Memory. *Modern Chinese Literature and Culture*, 19(1), 138-139.
- Hu, Y. (2009). How Can a Daughter Glorify the Family Name?" Filiality and Women's Rights in the Late Qing. *Nan Nü: Men, Women and Gender in China*, 2(11), 234-269. <https://doi.org/10.1163/138768009X12586661923027>
- Idema, W., & Grant, B. (2004). The Beheaded Feminist : Qiu Jin. In *The Red Brush. Writing Women of Imperial China*. Cambridge: Harvard University Press.
- Kazuko, O., & Fogel, J. A. (1989). *Chinese Women in a Century of Revolution, 1850-1950*. Stanford: Stanford University Press.
- Kucharski, J. (2016). Qiu Jin : An Exemplar of Chinese Feminism, Revolution, and Nationalism at the End of the Qing Dynasty. *New Views on Gender*, 17, 94-109.
- Li, X. (2013). *Women's Poetry of Late Imperial China. Transforming the Inner Chambers*. Washington: University of Washington Press.
- Qiu, J., Chevalier, O. (trad.), & Zhang, Q. (trad.). (2024). *Anthologie poétique de la Chevalière du Lac miroir* (Laureillard, M.). Clermont-Ferrand: Pandore quantique.
- Saussy, H. (2022). *The Making of Barbarians: Chinese Literature and Multilingual Asia*. Princeton: Princeton University Press.
- Smith, B. G. (2010). Les femmes dans l'histoire mondiale. *Clio*, 32, 165-188. <https://doi.org/10.4000/clio.9894>
- Sophocle, Leconte de Lisle (trad.). (1877). *Antigone*. Paris: Alphonse Lemerre.

## Résumé

Qiu Jin 秋瑾 (1875-1907) est une poétesse révolutionnaire et féministe chinoise. Décapitée suite à une tentative échouée pour renverser le pouvoir impérial des Qing, elle est aujourd'hui considérée comme une martyre nationale, ayant sacrifié sa vie pour la liberté du peuple chinois et pour l'égalité entre les hommes et les femmes. Cet article se propose d'étudier la poétique

de la révolte qui anime l'œuvre de Qiu Jin en la rapprochant de la figure d'Antigone, héroïnes sacrifiant toutes deux leur vie pour protester contre un pouvoir tyrannique. Adoptant comme Antigone une posture ambivalente au sein de la structure familiale, abandonnant mari et enfants tout en défendant la piété filiale et la sororité, Qiu Jin cherche à redéfinir la place des femmes dans la société chinoise. Même si elle trempe sa plume dans l'oppression du peuple chinois en condamnant la dynastie des Qing et les puissances occidentales, la poétique de la révolte de Qiu Jin ne se retreint cependant pas à une fonction descriptive puisqu'elle revêt une fonction performative, visant à unifier la nation tout en œuvrant à l'émancipation des femmes. Cette poétique se nourrit ainsi du *baihua*, langue vernaculaire chinoise, tout en s'appropriant des formes littéraires traditionnellement associées aux femmes telles que le *tanci* et en définissant de nouveaux modèles féminins. Maniant aussi bien la plume que l'épée, Qiu Jin se projette en *nüxia* des temps modernes, tout en s'inscrivant dans le sillage d'héroïnes légendaires rencontrées au fil de ses lectures. Il semble néanmoins que cet ethos poétique que se forge Qiu Jin infléchisse sa propre destinée en revêtant une fonction programmatique. Cet article offre ainsi un nouvel éclairage sur la poétique de Qiu Jin en montrant que la poétesse est progressivement envahie par l'ethos sacrificiel qu'elle a construit dans ses poèmes.

## Abstract

Qiu Jin 秋瑾 (1875-1907) was a Chinese revolutionary poet and feminist. Beheaded after a failed attempt to overthrow the imperial power of the Qing, she is now considered a national martyr, having sacrificed her life for the freedom of the Chinese people and for equality between men and women. This article examines the poetics of revolt in Qiu Jin's work by comparing it to the figure of Antigone, both heroines sacrificing their lives to protest against tyrannical power. Like Antigone, Qiu Jin adopts an ambivalent position within the family structure, abandoning husband and children while defending filial piety and sisterhood, and seeks to redefine the place of women in Chinese society. Although she dips her pen into the oppression of the Chinese people by condemning the Qing dynasty and the Western powers, Qiu Jin's poetics of revolt is not confined to a descriptive function: it has a performative function, aiming to unify the nation while working towards the emancipation of women. This poetics draws on *baihua*, the Chinese vernacular, while appropriating literary forms traditionally associated with women, such as *tanci*, and defining new female models. Handling both pen and sword, Qiu Jin projects herself as a modern *nüxia*, while following in the footsteps of legendary heroines she has met through her reading. Nevertheless, it seems that the poetic ethos that Qiu Jin forges for herself influences her own destiny by taking on a programmatic function. This article sheds new light on Qiu Jin's poetics, showing that the poetess is gradually invaded by the sacrificial ethos she has constructed in her poems.



## Aaliyah: *Antigone* the voice for British South Asian Muslim Communities

Aaliyah: *Antígona*, a voz das comunidades muçulmanas britânicas do Sul da Ásia

**Lottie Parkyn**

University of Notre Dame London  
cparkyn@nd.edu

**Keywords:** Antigone, Britain, theatre, British-Pakistani, British-Bengali, Muslims.

**Palavras-chave:** Antígona, Grã-Bretanha, teatro, britânico-paquistanês, britânico-bengalês, muçulmanos.

Citizens of former British colonies—particularly those from Bangladesh, India, and Pakistan—played a pivotal role in revitalizing Britain in the aftermath of the World Wars and have remained integral to the nation’s workforce ever since. Yet, despite their substantial contributions and their aspirations to claim Britain as home, they continue to be positioned as outsiders. South Asians, especially those of Muslim faith, have remained largely underrepresented in mainstream British culture—or when represented, have often been portrayed in a negative light.

During the fourteen years of Conservative governance (2010-2024), political rhetoric frequently cast these communities as resistant to ‘British values’ and unwilling to integrate—paradoxically, even under the premiership of Rishi Sunak (2022-2024), the first person of South Asian heritage to hold the office. As Lau and Mendes (2021) observe, this demographic has often been deployed as a symbol of the supposed threat posed by ‘foreigners’ to Western society. They argue that “the banalization of a populist, anti-immigrant discourse positions Muslim communities... in a space of radical difference to the West” (p. 56).

Questions surrounding the meaning of citizenship and the viability of multiculturalism remain central to contemporary British discourse. In response, a number of artists and creatives have turned to the theatre of ancient Athens to explore these pressing issues. Among these classical works, Sophocles’ *Antigone* has emerged as a particularly resonant vehicle for articulating modern concerns. Scholars such as Mee and Foley (2011), Honig (2013), Van Weyenberg (2014), and

Fradinger (2023), have demonstrated the play's global adaptability in addressing themes of displacement, political violence, ideological resistance, and regional identity. Additionally—and crucially for this body of work—*Antigone* has long served as a potent lens for postcolonial critique and reflection. As identified in the scholarship of Gibbs (2010), Goff (2010), Rehm (2010), and Wilmer (2010), the play's themes of resistance, marginalisation, and the contest between personal conviction and state authority have made it especially resonant in postcolonial contexts. These scholars highlight how *Antigone* has been reimagined to explore the lasting impacts of colonialism, the complexities of identity in formerly colonised nations, and the struggle for voice and agency within dominant political systems. Building on these previous explorations, this paper will examine the emergence of postcolonial British *Antigones*, particularly since 2017, and investigate why this ancient tragedy has appealed to three writers as a means of expressing the frustrations of the British South Asian Muslim community, articulating lived experiences, and challenging prevailing negative narratives.

## Context

An exploration of how *Antigone* has resonated with the British South Asian Muslim community cannot be meaningfully undertaken without first considering the broader context of what it has meant to be South Asian in Britain over the past two decades. According to the 2021 Census of England and Wales, the UK population stood at approximately 59.6 million, with 81.7% identifying as White – a category that encompasses White British, White Irish, and other White European groups (Office for National Statistics, 2021). The second-largest demographic, broadly classified as 'Asian,' accounted for 9.3% of the population, with individuals of South Asian heritage – comprising those of Indian, Pakistani, Bangladeshi, and Sri Lankan descent – making up 6.9%. It is crucial to recognise that this category includes not only immigrants but also multiple generations born and raised in the UK.

Within this cohort, religious affiliations are diverse, yet Islam constitutes the most widely practised faith (Muslim Council of Britain, 2015, p. 16). Nevertheless, due to widespread ignorance and limited education surrounding religious diversity, there is a persistent and reductive tendency to assume that all British South Asians are Muslim—a misconception critiqued by Maxwell (2006, p. 738).

Racism and discrimination against South Asians have long existed in Britain, but these intensified significantly in the early 2000s. The terrorist attacks of 11 September 2001 in the United States and the 7 July 2005 bombings in London—both attributed to Islamist extremists—triggered a wave of suspicion toward Muslims in the UK, which, by extension, negatively affected the broader South Asian population. As Lynch (2013) observes, media and political discourse began to dissociate perpetrators from their British identity, emphasizing instead their ancestral origins to reinforce their image as 'outsiders' to the white majority (p. 243). In the years following these events, the British National Party (BNP), known for its anti-immigrant stance, saw its vote share quadruple between the 2001 and 2005 general elections (Minority Rights Group, 2022).

Islamophobia—defined by Bleich (2011) as “indiscriminate negative attitudes or emotions directed at Islam or Muslims” (p. 1581)—grew exponentially during the Conservative Party’s tenure in government from 2010 to 2024 (Rodger, 2017). While this rise cannot be solely attributed to a single cause, several key factors played a role: the prevalence of anti-immigrant rhetoric among right-wing politicians, the polarizing and often xenophobic discourse surrounding Brexit, and the increasing normalization of overt racism in political life. A notable example came in August 2018, when then-former Prime Minister Boris Johnson compared Muslim women wearing the burka or niqab to “letterboxes,” a statement followed by a 375% spike in anti-Muslim hate incidents in the subsequent week (Tell MAMA, 2019, p. 6).

In such a climate, it is unsurprising that British South Asian Muslims have experienced heightened fear, marginalisation, and a sense of being “othered.” As playwright Kamal Kaan shared in an interview conducted for this research:

‘It definitely went up another gear post-Brexit, this sense of divide. I definitely felt it’.

The concept of multiculturalism in Britain—and the fragility of British citizenship for those who are not White—came under intense scrutiny in the late 2010s, most notably through the highly publicised case of Shamima Begum. A British-born teenager of Bengali descent, Begum left the UK in 2015 at the age of 15 to join the Islamic State (ISIS). In 2019, when she sought to return to the UK, her request was denied by then-Home Secretary Sajid Javid, himself of British Pakistani heritage. On grounds that she continued to pose a threat to national security, Begum was stripped of her British citizenship, a decision justified by her potential eligibility for Bangladeshi citizenship through her ancestry.

Regardless of whether one views Begum as a radicalised individual still aligned with ISIS ideology, or as a vulnerable teenager who had been groomed and trafficked into a war zone, the case illuminated a stark reality: for citizens with immigrant heritage, British nationality can be conditional. Her story raised urgent questions about who is truly seen as belonging in Britain, and how easily citizenship can be revoked when one’s racial or ethnic background offers an alternative national lineage. The implications were deeply unsettling for many within the British South Asian community, highlighting the precariousness of their place in the national narrative.

### Kamila Shamsie’s *Home Fire*

Although Kamila Shamsie’s *Home Fire* (2017) was written three years prior to the decision in the Shamima Begum case, its resonance with contemporary debates on citizenship and the British South Asian experience is striking. A modern reimagining of *Antigone*, the novel centres on two British Pakistani sisters whose brother, Parvaiz, is radicalised and travels to Syria to join ISIS. Soon regretting his decision, Parvaiz attempts to return to the UK but is killed by an ISIS recruiter before he can escape. In response, the British Home Secretary, Karamat Lone—himself of British Pakistani heritage—revokes Parvaiz’s citi-

zenship on grounds of terrorism and orders that his body not be repatriated, but buried instead in Pakistan.

The Antigone figure in the novel, Aneeka, is romantically involved with the Home Secretary's son. She pleads for her brother's body to be returned to Britain, but when her appeals are denied by Karamat Lone, she travels to Pakistan to bury her brother herself despite cautions from the Home Secretary. Her partner, having failed to convince his father for leniency follows her there. The couple is ultimately killed in a terrorist attack, their tragic end underscoring the novel's engagement with themes of identity, loyalty, state power, and the personal cost of political decisions.

*Home Fire* has attracted considerable scholarly attention across the fields of Asian Studies, Classical Reception, and Postcolonial Literature (Banerjee, 2020; Lau and Mendes, 2021; Weiss, 2022). Upon its publication, it also garnered media acclaim for Shamsie's innovative synthesis of the War on Terror, immigration politics, and "a tale so central to the Western canon" (Davies, 2017). Shamsie has firmly denied any clairvoyance regarding real-world events, noting that the novel was completed before Sajid Javid became the UK's first South Asian Home Secretary and revoked Begum's citizenship. Rather, she explains: "All I was doing was paying attention to news stories when they were still minor rather than headline news, and thinking about the directions in which they could and probably would move, given Britain's political climate" (Shamsie, 2022).

This climate includes a historical backdrop of legal ambiguity and racialised inequality. While the 1948 British Nationality Act granted subjects of the British Empire the right to citizenship, this did not translate into equitable treatment for migrants from the Global South—especially those from South Asian nations such as India, Pakistan, and Bangladesh (Banerjee, 2000, p. 292). During the writing of *Home Fire*, Shamsie became aware of amendments to British immigration law that enabled the government to strip individuals of their citizenship if they held dual nationality—a status common among South Asians for a wide range of reasons such as familial or economic needs (Shamsie, 2018). Her novel reflects a growing frustration with how British citizenship was not only precarious but also inconsistently interpreted, particularly for Muslims and people of South Asian descent, who often find themselves needing to prove their belonging within a nation that still treats them as conditional citizens.

This tension is apparent from the novel's opening scene, in which Isma—the Ismene counterpart—is detained and interrogated at a British airport, setting the tone for the fraught and bureaucratically hostile environment faced by British Muslims. In *Home Fire*, Shamsie masterfully channels the enduring relevance of *Antigone* to illuminate contemporary dilemmas surrounding race, identity, and the power of the state in shaping—and sometimes revoking—a citizen's place in the nation.

'Do you consider yourself British?' the man said.

'I am British.'

'But do you consider yourself British?'

‘I’ve lived here all my life.’ She meant there was no other country of which she could feel herself a part, but the words came out sounding evasive. The interrogation continued for nearly two hours. (Shamsie, 2017 p. 5)

Shamsie’s identity as a Pakistani woman living in London gave her an intimate understanding of the everyday realities faced by many in the British South Asian Muslim community—particularly during the heightened scrutiny of the post-9/11 era. Although she did not experience airport interrogation herself, she has noted that, for years following the 11 September 2001 attacks, conversations about such encounters were common among her friendship circles of Pakistani and British Muslims (Foyles, 2017).

Interestingly, playwrights Kamal Kaan and Inua Ellams, who each created *Antigone*-inspired works in the years following the publication of *Home Fire*, have both stated that they were aware of Shamsie’s novel but deliberately avoided reading it prior to working on their own projects so as not to be influenced by its narrative or themes. Nevertheless, their theatrical interpretations echo many of the same preoccupations—particularly in the centring of the South Asian Muslim community and its fraught relationship with the British state.

When asked why such thematic overlap might have occurred, Kaan reflected, “It’s in the air, you can’t get away from it.” His comment speaks to a broader cultural and political atmosphere in which questions of identity, belonging, and state power weigh heavily on artists from marginalised backgrounds.

## Kaan’s *Aaliyah*

*Aaliyah (After Antigone)*, produced by Freedom Studios, premiered in October 2021 with an eight-day run. However, its impact continues to resonate beyond the confines of the theatre through a freely accessible digital recording, allowing audiences far beyond the British city of Bradford to engage with this powerful reimagining. Notably, the decision to create a hybrid production—combining live and digital elements—was made well before the COVID-19 pandemic compelled theatre-makers globally to reimagine how they connect with audiences (Yorkshire Times, 2021).

Freedom Studios is committed to amplifying the voices of South Asian, ethnically diverse, working-class, and young people in Bradford. Their mission is not only to reduce barriers to creative expression for these communities, but also to ensure that access to theatre—as both participants and audiences—is as inclusive as possible (Freedom Studios, n.d.). As early adopters of digital technologies in theatre-making, they have actively explored the relationship between innovation and traditional live performance, challenging notions of what theatre can be and who it is for.

When Kamal Kaan pitched his adaptation of *Antigone*, he was intent on ensuring that the production would have a lasting legacy and remain accessible to the very community it represented. According to co-director Dermot Daly, this emphasis on accessibility was embedded in the very title of the play itself—*Aaliyah*—a name both recognisable and grounded in the cultural context of its intended audience.

If we were to say *Antigone*, this ancient thing, lots of people would have gone 'nah' so let's give it a name that your mate is called... and let's set it in Bradford. ...have that young person watch it on their phone...removing as many barriers as we possibly can.

These creative decisions were deeply significant in ensuring that *Aaliyah* (*After Antigone*) not only represented but resonated with the local community of Bradford. Situated in the north of England, Bradford has a substantial South Asian population, with 30.6% of residents identifying as Pakistani, Indian, or Bangladeshi (Bradford Metropolitan District Council, 2022). Like many other ethnic minority communities across the UK, these groups remain underrepresented in British theatre—both on stage and within audiences. Research conducted by Arts Council England highlights that a common barrier to participation and attendance among people from minority ethnic backgrounds is a sense of discomfort or feeling out of place in traditional theatre spaces (Arts Council England, p. 31). This suggests that a lack of meaningful representation—whether in casting, storytelling, or cultural framing—can significantly hinder engagement.

Kamal Kaan's creative practice has consistently been grounded in the exploration and celebration of his own heritage. Born and raised in Bradford, and of British Bengali Muslim descent, Kaan brings a deeply personal and culturally rooted perspective to his work. He shared in interview that Sophocles' *Antigone* had long remained in his consciousness, ever since first encountering the tragedy in a school drama class. The themes of familial duty, resistance to state power, and moral conviction stayed with him, later providing fertile ground for a contemporary retelling embedded in the lived realities of his own community.

I can still remember just feeling as if I was Antigone. I fell in love with this idea of conflict between the law of man and the law of god, and growing up as a Muslim, the law of god holds a lot of weight, but at the same time that has to play alongside the law of man i.e., the law of the country. ...written hundreds of years ago. It was just amazing that it felt so modern...

Collaborating with Freedom Studios offered Kamal Kaan the opportunity to revisit his early connection with Sophocles' *Antigone* and reimagine it through a deeply personal and contemporary lens. He pitched a version of the tragedy that was loosely inspired by his own sisters, who worked as cleaners in Bradford, grounding the narrative in the everyday realities of working-class South Asian women. Central to his adaptation was a provocative and timely question: what would happen if two sisters, quietly living their lives in a northern English city, were suddenly confronted with the threat of losing their British citizenship?

Kaan has openly acknowledged that the case of Shamima Begum—as well as other instances in which British South Asians found themselves pleading with the government to recognise their rights—was a significant source of inspiration. These real-world events, coupled with the emotional and moral dilemmas presented in *Antigone*, shaped his vision of a story that would resonate not only with his community in Bradford but with wider audiences grappling with questions of identity, belonging, and justice in an increasingly divided Britain.

The sense of feeling and fear.... especially if we weren't born here or even though we were born in this country but have a link, however tenuous that might be... the government could find something, find some WhatsApp message to suddenly use that as an excuse to send me back to Bangladesh...

In *Aaliyah (After Antigone)*, Kamal Kaan reimagines the classic tragedy through the lens of contemporary British South Asian experience. Antigone and Ismene become Aaliyah and Imani—two British-born Bangladeshi sisters who work as cleaners in Bradford's local government offices. Their brother, Syeed, a modern counterpart to Polynices, has been detained by the British government for vague and unspecified security reasons. Although born in Bangladesh, he has grown up in the UK, and yet he now faces imminent deportation. In response, Aaliyah turns to modern tools—Whatsapp messages and live video streaming—to mobilise support in a desperate attempt to stop the plane deporting her brother from taking off. Her actions deeply unsettle Imani, who, despite holding British citizenship, continues to view their place in the country as conditional — they are 'guests'—fearing that any resistance might jeopardise their safety and stability.

The character of Haemon is reimagined as Hussain, Aaliyah's new secret husband and a local government councillor. Estranged from his parents, Hussain's personal and political conflict intensifies when it is revealed that his mother is none other than the Home Secretary, Parveen Parvaiz—the very official orchestrating Syeed's deportation. Parveen appears via Zoom video call, warning Aaliyah that her activism could result in the revocation of her own citizenship. In a subsequent call, she pressures Hussain to leave his wife, however it is revealed that Aaliyah is pregnant. Aaliyah's unwavering resolve in defending her brother, even in the face of severe personal risk, ultimately inspires Imani to join a protest outside. Tragedy soon follows, as Hussain returns with news of Imani's death in the crowd. In a final confrontation, Parveen offers Aaliyah a way out—by publicly denouncing her brother and now her sister. Aaliyah refuses. As a result, she is branded a traitor, and the offices are stormed by armed police, culminating in Hussain's death.

The play closes with a unique epilogue: Parveen, devastated by the death of her son, resigns as Home Secretary but later becomes Prime Minister. Now committed to re-examining Syeed's case, she acknowledges the failures of her previous actions. Meanwhile, Aaliyah is shown living peacefully with her newborn daughter, whom she names Antigone—after the Greek figure her brother once told her about. As Ward (2021) notes, "the characters return to a concern for future generations that has haunted them since the beginning, asking 'What's the country you want your children to grow up in?'"

Kaan's adaptation departs significantly from Sophocles' original. Characters such as Eteocles and Tiresias are omitted entirely, and the traditional Greek chorus—often used as a moral or philosophical sounding board—is replaced by technology. Aaliyah and Imani communicate with their community through mobile phone videos, distributed via social media and messaging platforms, emphasising the role of digital activism in contemporary resistance movements. Despite these structural changes, the core themes endure: the conflict between

state authority and familial loyalty, the courage of a young woman standing up for justice, and the moral complexities of citizenship in an unequal society.

Perhaps the most striking deviation from the original is the ending. While Sophocles concludes with the devastating downfall of Antigone and her loved ones, Kaan offers a more hopeful vision. Aaliyah survives. Rather than dwelling in the tragic, the play looks forward with cautious optimism, imagining a Britain where, as Ward (2021) writes, “everyone is treated justly regardless of the colour of their skin, the faith that they practise, or even whether they are guilty or innocent of the crime they have been accused of.”

In the final section of the play, Parveen asks with a sense of realisation:

How do we build a country if we continue to ignore the voices of all those who go ignored?

This point underscores the pressing need for ongoing conversations about British citizenship, particularly the sense of insecurity that many, especially within the South Asian Muslim community, feel as they are treated as second-class citizens by the British government. This notion is central not only to *Home Fire* and *Aaliyah (After Antigone)* but also plays a significant role in Inua Ellams’ 2022 production of *Antigone* at the Regents Park Open Air Theatre in London. Ellams’ adaptation continues to explore the themes of identity, belonging, and the fragility of citizenship, reflecting the broader societal concern about the experiences of marginalized communities within the UK.

## Ellams’ *Antigone*

Sophocles’ *Antigone* did not immediately resonate with Inua Ellams in the same way it did for Kamal Kaan. Having encountered various translations and adaptations of the play previously, Ellams found them unsatisfying, so when asked to create his own interpretation, he initially rejected the idea. He struggled to connect with Antigone’s political stance. However, upon focusing on the broader concept of a woman defying power and seeking contemporary parallels, the narrative began to take shape for him. At this point, Ellams decided to reframe *Antigone* as a British Pakistani Muslim woman, which opened up new avenues for his adaptation (APGRD, 2022).

Born in Nigeria and having lived in London since his late teens, Ellams was in the process of seeking UK citizenship during the theatrical run of his production (Gentleman, 2022). Drawing from his personal experiences as an immigrant, he crafted a version of *Antigone* that speaks to the complexities of identity and belonging in Britain. Ellams describes himself as an outsider looking into British society, a perspective that, in his view, enables him to explore and present alternative viewpoints, particularly those rooted in the lived experiences of the South Asian community (APGRD, 2022). In the production the chorus exclaims:

...How the hell are we meant to feel British,  
How are we meant to just be and just breathe  
When they’re pushing our families down to their knees. (Ellams, 2022 p. 32)



Ellams has publicly criticized the Conservative government for nearly eliminating the vital youth and library services that played a key role in his life during his late teens. He argues that, coupled with the rise of social media, this has created an environment where young people struggle to find safe spaces for meaningful dialogue. Instead of fostering open conversations, this has led to isolation and a sense of rejection from mainstream society, which in turn can fuel extremist ideologies (APGRD, 2022). This trajectory is explored in his adaptation through the character of Polyneices, whose actions and the resulting consequences deeply affect his immediate family.

Ellams' *Antigone* adheres most closely to Sophocles' original plot among the three adaptations discussed here. However, it opens before the action of the original play, with Antigone, a young British Pakistani Muslim woman, performing at a closing event for her local community youth center. Like Shamsie, Ellams weaves a terrorism theme into his narrative, portraying the descent of Polyneices into Islamic extremist ideology. His radicalization leads him to carry out a terrorist act that results in the deaths of both himself and his brother, a police officer trying to protect civilians. In Ellams' version, Creon begins the play as the Home Secretary, but eventually becomes the country's first South Asian Prime Minister. He denies Polyneices a proper burial to protect his political career, prompting Antigone to challenge her uncle, citing the Islamic belief that the dead must be buried quickly. When Antigone is caught attempting to break into the facility holding her brother's body, she is imprisoned as a national threat. Despite the pleas of Ismene, Haemon, Eurydice, and the chorus for Creon to show leniency, his advisors manipulate him into maintaining his rigid stance. Ultimately, Antigone takes her own life in prison, feeling abandoned by her country, just as Creon arrives to release her. In the aftermath, Haemon, devastated by her death, attacks Creon with a knife, and in the ensuing struggle, he is fatally injured.

## What collectively do these works tell us?

Each of the adaptations discussed is compelling in its own right for various reasons. However, it is the shared key similarities among them that truly highlight the enduring relevance of *Antigone*. Through its exploration of the tension between the power and motivations of the state and the agency of the individual, the play has provided a powerful framework for expressing the British South Asian Muslim experience. These adaptations demonstrate how the narrative of *Antigone*—a woman defying authority in the name of familial and moral duty—resonates deeply with contemporary struggles around identity, citizenship, and belonging in Britain. By adapting *Antigone* to reflect these realities, these playwrights have created poignant works that not only reflect the socio-political challenges faced by South Asian Muslim communities, but also underscore the universal themes of resistance, loyalty, and justice.

## 1. Multiculturalism in Britain

In 2011, then-Conservative Prime Minister David Cameron claimed that the arrival of immigrants who refused to assimilate into British culture had created a “kind of discomfort and disjointedness in some neighbourhoods.” Many interpreted this as a declaration of the failure of multiculturalism in the UK. However, others argued that this view represented a narrow and negative misinterpretation by the state of what British multiculturalism truly is (Abbasov, 2015, pp. 85-87). For South Asians, particularly those born in the UK, their experiences diverge significantly from the picture Cameron painted.

Kaan reflects the fusion of cultures he personally experienced growing up in Bradford through his work. Aaliyah, the protagonist, embodies this cultural hybridity. She adopts Western forms of dress, does not wear the hijab like her sister, enjoys contemporary dance music, and effortlessly moves between regional slang, such as using Northern English expressions like “summat” and “owt,” while also switching to Arabic when speaking to her sister. Kaan himself recalls being expected to communicate in this hybrid style in his own daily life, reflecting the complex identity of the British South Asian community.

Ellams’ production was developed through extensive conversations with his predominantly British South Asian cast to ensure an authentic atmosphere (APGRD, 2022). He captures the melting pot effect of an ethnically diverse area in the opening scene, where a group dances the “Electric Slide” while others play video games (Ellams, 2022, p. 3). In a powerful moment, Antigone discusses the diversity of her community during a performance of her poem:

...you who always prays are my people  
You who never prays are my people....

You in the kurta and you in the flip flops,  
You in trainers and you in your socks...

You in the hijab and you without any  
You are my people, you are my plenty... (Ellams, 2022 pp. 3-4)

## 2. Dispelling stereotypes and highlighting racism

Shamsie, Kaan and Ellams have used their works as an opportunity to dispel misinformed stereotypes. Shamsie stated in an interview:

If you are a woman wearing a hijab then you are an oppressed woman — that boring, tedious kind of narrative...I wanted to have in there something that you rarely see in portrayals of Muslims: that, yes, religion is one component of their lives, but it isn’t everything. (McDonough, 2017)

Aaliyah’s dialogue in Kaan’s play is filled with references to the racist tropes and stereotypes that the South Asian Muslim community often faces. Lines such as “Shari’a law is tekking over” and “lock up ya girls before they all turn muslimic” are shouted mockingly by Aaliyah, representing the anti-immigrant

sentiment and the stereotyping that particularly targets this community (Freedom Studios, 2021). The role of the British print media in fuelling anti-Muslim sentiment is also highlighted, particularly when Aaliyah accuses her sister Imani of believing her brother is guilty of “summat” just because of what she’s read, exclaiming, “What, in the Daily fucking Mail?” (Freedom Studios, 2021). Similarly, Shamsie weaves the media’s harmful rhetoric into her narrative, using sensationalist newspaper reports and tweets to highlight the media’s influence on public opinion.

Ellams’ *Antigone* also boldly confronts racist attitudes. His *Antigone* openly asks:

Is it to paint Muslim men as oppressors? Why are you so obsessed with what we wear? It’s none of your business. It’s never asked why Muslim women are attacked for wearing hijabs. (p. 69)

Addressing these negative views head-on is both refreshing and incredibly brave, especially considering that their audience is likely to be predominantly white.

### 3. Educating (or Not) the Audience

Just as Sophocles’ play would have sparked discourse among its audience regarding the themes it presented, these contemporary adaptations have similarly done so. We are invited to step into the shoes of *Antigone*, a young woman, which would have been a challenging experience for the original male Athenian audience to relate to. This same challenge exists in these adaptations, where an educational process is subtly taking place. Despite efforts to make these works more accessible to minority groups, audiences in Britain would still have been predominantly white, often with limited knowledge of their fellow citizens with South Asian heritage. In *Aaliyah*, Imani expresses, ‘We are foreigners in their country,’ echoing the sentiment discussed earlier in this paper (Freedom Studios, 2021). On the other hand, *Aaliyah* frequently references the contributions of their community to Britain, especially during the Covid-19 pandemic: ‘Without people like us, this country would’ve been on its bloody knees during this past year’ (Freedom Studios, 2021).

Ward (2021) notes that Kaan’s play was not written with a majority white audience in mind, and it includes Arabic phrases that are part of the everyday vocabulary for Bradford’s Muslim communities but would be unfamiliar to many secular people. Kaan intentionally refrains from offering explanations or context for these words and rituals, choosing not to create a sense of ‘otherness.’

Ellams, too, reminds the audience that the South Asian community didn’t choose Britain as a place to settle randomly. The relationship is deeply rooted in the legacy of empire and colonialism:

You forgotten what this country did to us? Dividing India? Three wars over Kashmir? Millions killed in Pakistan, our great aunts and uncles. (p. 9)

These creative works are not explicitly trying to educate their audiences by emphasizing potential differences. Rather, they serve as a reminder of how

intrinsically linked all British citizens are, regardless of where their ancestral home may be. They highlight that some members of the population still face societal barriers that prevent their full participation and inclusion.

#### 4. Criticising Government

Criticism of the fourteen years of Conservative government rule, which ended in 2024, is evident in all three adaptations, particularly regarding how decisions during this period negatively impacted the South Asian Muslim community. Though the works do not explicitly reference specific events, the audience and critics immediately drew connections to high-profile cases like Shamima Begum's, which highlighted the precarious nature of citizenship under Conservative leadership (Akbar, 2022; Gentleman, 2022; Saville, 2022; Ward, 2021).

The political rhetoric of the time exacerbated divisions, and the fact that South Asians like Sajid Javid and Priti Patel held high government positions only made these divisions more difficult to accept. While having South Asians in prominent roles should have been a source of pride, many in the community felt these figures did not advocate for their own people. Instead, their actions often reinforced barriers to equality and perpetuated a sense of disenfranchisement. This resonates strongly with the depiction of Creon's refusal to listen to Antigone in both Kaan's and Ellams' works—where leaders, despite their positions, do not heed the pleas of their citizens.

As Daly, the co-director of *Aaliyah*, aptly put it:

There is a clear reason why we have had a series of Black and South Asian Home Secretaries. Because they can say things that are nakedly racist but they can't be racist because they are brown.

These works reflect the disconnect between those in power and the voices of the communities they are meant to represent. This dynamic is central to both the adaptations and the ongoing discourse surrounding citizenship, equality, and representation in the UK.

#### Conclusion

The trend of featuring British South Asian Muslim communities in adaptations of *Antigone* in the UK since 2017 can be attributed to several key factors, both cultural and political. Greek theatre, particularly the work of Sophocles, provides a space for audiences to reflect on universal themes like power, justice, family, and duty. These themes resonate deeply with the experiences of marginalized communities in a post-colonial era, especially in times of political tension and division.

For British South Asian Muslims, particularly in the wake of rising anti-Muslim sentiment and the challenges to citizenship, *Antigone* offered the perfect vehicle through which to explore their struggles. As previously noted, the 2010s were marked by a growing sense of insecurity around the status and rights of British South Asians, with issues like the Shamima Begum case brin-

ging the question of citizenship to the forefront. The government's increasing hostility towards immigrants and minority communities, paired with the lack of supportive representation in politics, meant that themes of fighting against the oppressive state and the tension between personal belief (religion) and state law became especially relevant.

The works of Kamila Shamsie, Kamal Kaan, and Inua Ellams created space for these communities to be represented and heard in ways that reflected their lived experiences. These adaptations allowed for the exploration of themes like loyalty to family versus loyalty to the state, the role of religion in public life, and the consequences of political decisions that disproportionately affect certain groups. They provided a platform to challenge the stereotypes of British South Asian Muslims and repositioned them as protagonists in their own stories, fighting against the forces of state power, much like Antigone did in Sophocles' tragedy.

Ultimately, these adaptations were a powerful way to open up conversations about identity, citizenship, and belonging in the context of post-colonial Britain. They used the universal themes of *Antigone* to reflect the specific struggles of British South Asian Muslims, illustrating the ongoing fight for recognition, equality, and justice in a society where they were often seen as outsiders. These works not only provided a means to discuss the complexities of belonging in Britain but also challenged audiences to reconsider their perceptions of "otherness" and the power dynamics that shape citizenship and identity in modern times.

## References

- Abbasov, N. (2015). The Crisis of Multiculturalism in the UK: Has It Failed?. *Caucasus International*, 5(1), 85-97.
- Akbar, A. (2022, September 11). Antigone Review – a poetic tragedy about modern British Muslim life. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/stage/2022/sep/11/antigone-review-inua-ellams-regents-park-open-air-theatre>
- Arts Council England (n.d.). Equality and diversity within the arts and cultural sector in England: Evidence and literature review final report. [https://www.artscouncil.org.uk/sites/default/files/download-file/Equality\\_and\\_diversity\\_within\\_the\\_arts\\_and\\_cultural\\_sector\\_in\\_England.pdf](https://www.artscouncil.org.uk/sites/default/files/download-file/Equality_and_diversity_within_the_arts_and_cultural_sector_in_England.pdf)
- APGRD (2022, October 31). Inua Ellams' in conversation with Helen Eastman [video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=tXFiXyDE8UY>
- Banerjee, D. (2020). From Cheap Labor to Overlooked Citizens: Looking for British Muslim Identities in Kamila Shamsie's *Home Fire*. *South Asian Review*, 41(3-4), 288-302.
- Bleich, E. (2011). What is Islamophobia and how much is there? Theorizing and measuring an emerging comparative concept. *American Behavioral Scientist*, 55(12), 1581-1600.
- Cameron, D. (2011, April 14). David Cameron on immigration: Full text of speech. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/politics/2011/apr/14/david-cameron-immigration-speech-full-text>
- Bradford Metropolitan District Council (2022, November 29). Intelligence Bulletin. <https://ubd.bradford.gov.uk/media/1682/2021-census-ethnic-group-religion-and-language.pdf>
- Davies, P. H (2017, September 29). An 'Antigone' for a Time of Terror. *New York Times*. <https://www.nytimes.com/2017/09/29/books/review/home-fire-kamila-shamsie.html>
- Ellams, I. (2022) *Antigone*. London, England: Methuen Drama Bloomsbury.
- Foyles (2017, October 2). Kamila Shamsie: *Home Fire* | Adapting Antigone and Googling While Muslim [video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=T7aNnaY8Ddg>
- Fradinger, M. (2023). *Antigonas: Writing from Latin America*. Oxford, England: Oxford University Press.
- Freedom Studios. (n.d.) *Our Mission*. <https://www.freedomstudios.co.uk/our-mission/>

- Freedom Studios. (2021, November 29). Aaliyah (*After Antigone*) [video]. <https://www.youtube.com/watch?v=4rlRXx20q4k&t=5s>
- Gentleman, A. (2022, 9 September). Home Office policies take centre stage in modern-day Antigone adaptation. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/uk-news/2022/sep/09/home-office-policies-take-centre-stage-in-modern-day-antigone-adaptation>
- Gibbs, J. (2010). Antigone and her African Sisters: West African Versions of a Greek Original. In L. Hardwick & C. Gillespie (Eds.), *Classics in Post-Colonial Worlds*. Oxford, England: Oxford University Press.
- Goff, B. (2010). Antigone's Boat: The Colonial and the Post-colonial in Tegonni: An African Antigone, by Femi Osofisan. In L. Hardwick & C. Gillespie (Eds.), *Classics in Post-Colonial Worlds*. Oxford, England: Oxford University Press.
- Honig, B. (2013). *Antigone, Interrupted*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Jones, T. (2022, June 21). 'Fake Person Ever': People from London's 'Little India' on Priti Patel. *Vice*. <https://www.vice.com/en/article/priti-patel-southall-public-opinion/>
- Lau, L. & Mendes, A. C. (2021). Twenty-First-Century Antigones: The Postcolonial Woman Shaped by 9/11 in Kamila Shamsie's *Home Fire*. *Studies in the Novel*, 53(1), 54-68.
- Lynch, O. (2013). British Muslim Youth: Radicalisation, Terrorism and the Construction of the "Other". *Critical Studies on Terrorism*, 6(2), 241-61.
- Maxwell, R. (2006). Muslims, South Asians and the British Mainstream: A National Identity Crisis?. *West European Politics*, 29(4), 736-756.
- McDonough, C.M. (2017, December 11). Reimagining Antigone for the Age of Extremism: A Conversation with Kamila Shamsie. <https://eidolon.pub/reimagining-antigone-for-the-age-of-extremism-e3d201e75a42>
- Mee, E. B., & Foley, H.P. (Eds.). (2011). *Antigone on the Contemporary World Stage*. Oxford, England: Oxford University Press.
- Minority Rights Group. (n.d.). *South Asians in the United Kingdom*. <https://minorityrights.org/communities/south-asians/#:~:text=In%20the%20UK%20the%20term,per%20cent>
- Muslim Council of Britain. (2015). *British Muslims in Numbers*. [https://www.mcb.org.uk/wp-content/uploads/2015/02/MCBCensusReport\\_2015.pdf](https://www.mcb.org.uk/wp-content/uploads/2015/02/MCBCensusReport_2015.pdf)
- Office for National Statistics. (2021). *2021 Census*. [https://www.nomisweb.co.uk/sources/census\\_2021](https://www.nomisweb.co.uk/sources/census_2021)
- Oborne, P. & Jones, J. (2008). *Muslims Under Siege: Alienating Vulnerable Communities*. [https://www.channel4.com/news/media/pdfs/Muslims\\_under\\_siege\\_LR.pdf](https://www.channel4.com/news/media/pdfs/Muslims_under_siege_LR.pdf)
- Rehm, R. (2010). 'If you are a woman': Theatrical Womining in Sophocles' Antigone and Fugard, Kani, and Ntshona's *The Island*. In L. Hardwick & C. Gillespie (Eds.), *Classics in Post-Colonial Worlds*. Oxford, England: Oxford University Press.
- Rodger, J. (9 October 2017). How hate crimes are targeting Muslim places of worship more and more. *The Birmingham Mail*. <https://www.birminghammail.co.uk/news/uk-news/how-hate-crimes-targeting-muslim-13734327>
- Safdar, A. (2016, March 29). UK: Poor reporting, media illiteracy fuel Islamophobia. *Al Jazeera*. <https://www.aljazeera.com/news/2016/3/29/uk-poor-reporting-media-illiteracy-fuel-islamophobia>
- Saville, A. (2022, September 12). 'Antigone' review. *Time Out*. <https://www.timeout.com/london/theatre/antigone-review-1>
- Shamsie, K. (2017). *Home Fire*. London, England: Bloomsbury.
- Shamsie, K. (2018, November 17). Exiled: the disturbing story of a citizen made unBritish. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/books/2018/nov/17/unbecoming-british-kamila-shamsie-citizens-exile>
- Shamsie, K. (2022, September 20). Kamila Shamsie on the crisis in British politics: 'What kind of democracy is this?'. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/books/2022/sep/20/kamila-shamsie-on-the-crisis-in-british-politics-what-kind-of-democracy-is-this>
- Tell Mama (2019, September 2) *Normalising Hate: Tell Mama Annual Report 2018*. [https://tellmamauk.org/wp-content/uploads/2019/09/Tell%20MAMA%20Annual%20Report%202018%20\\_%20Normalising%20Hate.pdf](https://tellmamauk.org/wp-content/uploads/2019/09/Tell%20MAMA%20Annual%20Report%202018%20_%20Normalising%20Hate.pdf)
- Van Weyenberg, A. (2014) African Antigones: Pasts, Presents, Futures. In S. D. Kirkland & T. Chanter (Eds.), *The Returns of Antigone: Interdisciplinary Essays*. New York, United States: State University of New York Press.
- Ward, M. (2021, October 29). An ancient play of the moment: What Antigone could mean for the modern world. *Times Literary Supplement*, (6187), 15.

- Weiss, N. (2022). Tragic Form in Kamila Shamsie's *Home Fire*. *Classical Receptions Journal*, 14(2), 240-263.
- Wilmer, S.E. (2010). Finding a Post-colonial Voice for Antigone: Seamus Heaney's *Burial at Thebes*. In L. Hardwick & C. Gillespie (Eds.), *Classics in Post-Colonial Worlds*. Oxford, England: Oxford University Press.
- Yorkshire Times. (2021, September 28). *Kamal Kaan / Aaliyah: After Antigone / Q&A*. <https://yorkshiretimes.co.uk/article/Kamal-Kaan--Aaliyah-After-Antigone--QA>

## Abstract

As with most Greek tragedies, the appeal of these ancient texts is their ability to continually talk to our sense of humanity and ask 'what would you do?'. They specifically lend themselves well as case studies to civic discussions; therefore, it is not surprising that during a number of key moments in British history, we see revivals of certain plays. Sophocles' *Antigone* is such a production which has had a lengthy performance history in Britain, however, with the introduction of Anouilh's (1949) and Brecht's adaptations (1967) to the London theatre scene we see *Antigone* subsequently used as a vehicle for politically charged discussions surrounding current affairs, in particular anti-war messaging and criticism of government policy.

While Britain has been multicultural for a lot longer than some would like to accept, the demographic producing and creating adaptations of Greek tragedy were, and in many ways continue to be, predominantly white British, and rarely reflect the diversity within British society. However, there are a number of playwrights and authors outside of this cohort who are utilising the plays and mythologies of the Greco-Roman world to vocalise their lived experiences within the UK. This is seen notably in adaptations of Sophocles' *Antigone* since 2017.

This paper will focus on how the tragedy of *Antigone* has been utilised to discuss the moral dilemmas that multicultural Britain faces, particularly from the perspective of British-Pakistani and British-Bengali Muslims. It will explore how the success of Kamila Shamsie's novel *Home Fire* (2017) opened the door for new interpretations leading to the productions of *Aaliyah* (*After Antigone*) in 2021 and Inua Ellams' *Antigone* in 2022. The core of this paper will discuss how these adaptations use the tragedy to explore the question of what it means to be a British Muslim today.

## Resumo

Tal como acontece com a maioria das tragédias gregas, o apelo destes textos antigos reside na sua capacidade de dialogar continuamente com o nosso sentido de humanidade e de perguntar "o que faria?". Prestam-se especialmente bem como estudos de caso para discussões cívicas; por isso, não é de estranhar que, em diversos momentos-chave da história britânica, assistamos à retoma de certas peças. *Antígona*, de Sófocles, é uma produção com um longo historial de apresentações na Grã-Bretanha. No entanto, com a introdução das adaptações de Anouilh (1949) e Brecht (1967) no panorama teatral londrino, vemos *Antígona* ser posteriormente utilizada como veículo para discussões politicamente carregadas em torno de assuntos atuais, em particular mensagens antiguerra e críticas à política governamental.

Embora a Grã-Bretanha seja multicultural há muito mais tempo do que alguns gostariam de aceitar, o grupo demográfico que produziu e criou as adaptações da tragédia grega era, e em muitos aspetos continua a ser, predominantemente branco-britânico, e raramente reflete a diversidade da sociedade britânica. No entanto, existem vários dramaturgos e autores fora deste grupo que utilizam peças e mitologias do mundo greco-romano para verbalizar as suas experiências vividas no Reino Unido. Isto vê-se notavelmente nas adaptações de *Antígona*, de Sófocles, desde 2017.

Este artigo irá focar-se na forma como a tragédia de *Antígona* tem sido utilizada para discutir os dilemas morais que a Grã-Bretanha multicultural enfrenta, particularmente na perspetiva dos muçulmanos britânico-paquistaneses e britânico-bengalis. Explorará como o sucesso do

romance *Home Fire* (2017), de Kamila Shamsie, abriu caminho a novas interpretações, levando às produções de *Aaliyah* (*Depois de Antígona*), em 2021, e *Antígona*, de Inua Ellams, em 2022. O cerne deste artigo discutirá como estas adaptações usam a tragédia para explorar a questão do que significa ser um muçulmano britânico hoje.





Outras escritas



# Quílon e a oposição à tirania na tradição dos Sete Sábios

Chilon and the Opposition to Tyranny in the Tradition of the Seven Wise Men

Delfim F. Leão

Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos (CECH)

Universidade de Coimbra

leo@fl.uc.pt

ORCID: 0000-0002-8107-9165

**Palavras-chave:** Tirania, Sete Sábios, Quílon, Esparta, Atenas, Delfos.

**Keywords:** Tyranny, Seven Sages, Chilon, Sparta, Athens, Delphi.

## 1. Considerações preliminares

É sabido que a tradição dos Sete Sábios atraiu muita amplificação lendária, nomeadamente no que respeita a pormenores biográficos dos *sophoi* retratados ou das personalidades com quem interagiram. Embora reconhecendo esta limitação, há que admitir também que muitas destas figuras tinham um passado histórico consistente, mesmo que este variasse muito de figura para figura. É o caso de Tales, Sólon, Bias, Pítaco, Periandro, Cleobulo, Quílon ou mesmo Creso (no papel de sábio conselheiro) — só para mencionar os nomes que ocorrem com mais frequência. Assim, tomando como possível referência o contexto histórico em que algumas destas figuras estiveram ativas, parece bastante provável sustentar que a tradição começou a ganhar forma durante a Época Arcaica, mais concretamente entre os séculos VII e VI. Não é este o lugar para retomar em pormenor esta questão, já abordada amplamente em trabalhos anteriores<sup>1</sup>. Está também fora dos presentes objetivos fazer uma abordagem sistemática de todas

<sup>1</sup> Vide Leão (2008a), para o perfil destes *sophoi* em Plutarco; Leão (2010), para os Sete Sábios e Platão; Leão (2013), para a caracterização dos *sophoi* em Diógenes Laércio; Leão (2019), para a sabedoria atípica do sábio estrangeiro Anacársis; Leão (2020), para o caso paradigmático de Creso e a forma como interagiu com figuras que passaram a integrar o núcleo dos Sete Sábios, com particular destaque para Sólon. Em todos estes estudos, procurou-se discutir a bibliografia mais significativa para o debate académico sobre estes temas. Ao longo da presente discussão, irá recorrer-se por vezes a alguma da argumentação utilizada nessas abordagens anteriores. Sempre que for considerado pertinente, será dada uma indicação sobre quando isso acontece de forma

as referências a Quílon — uma operação certamente demasiado ambiciosa para as dimensões deste estudo. A análise centrar-se-á, portanto, em alguns momentos-chave no estabelecimento da ideia de Quílon como *sophos*. Mais concretamente, em Heródoto, Platão, Plutarco e Diógenes Laércio.

## 2. Heródoto: estabelecer o padrão de base

A primeira expressão literária da configuração de uma lenda relativa aos *sophoi* ocorre em Heródoto — embora isso não seja equivalente a sustentar que o historiador estivesse ciente da existência de uma *sylloge* estável de Sete Sábios ou mesmo que já existisse nessa altura. De facto, o que mais sobressai do relato de Heródoto são os encontros que Creso teve com várias personalidades ilustres e os conselhos que recebeu de visitantes como Tales (1.74.2; 75.3-4), Bias (ou Pítaco, 1.27.1-5) e Sólon (1.29-32). Heródoto também menciona Quílon (1.59.2-3), Periandro (1.20; 23) e Anacársis (4.76-7), fornecendo assim uma primeira apresentação de personalidades que iriam deter uma posição importante como *sophoi* na tradição posterior. Mas mesmo que a *sylloge* não possa ser totalmente detetada em Heródoto, alguns dos seus futuros traços característicos podem já ser identificados na obra do historiador: a proeminência dada a algumas geografias influentes como a *Iónia* (Pítaco, Bias e Tales), Atenas (Sólon) e o Peloponeso (Quílon, Periandro), bem como o papel de Delfos como centro agregador de todas estas figuras.

No caso de Quílon, é de salientar que Heródoto o apresenta, pela boca de Demarato, como sendo o mais sagaz entre os espartanos (7.235.5: *Χίλων, ἀνὴρ παρ' ἡμῖν σοφώτατος γενόμενος*), abrindo assim o caminho que levaria à inclusão de Quílon entre o grupo estável dos *sophoi*. No entanto, esta nota é **relativamente discreta**. Informação adicional é **fornecida pelo** relato apresentado em momento anterior pelo mesmo Heródoto, no qual é **revelada** uma animosidade básica contra a tirania que pairava como pano de fundo conceptual na tradição dos *sophoi* — não obstante o facto de alguns deles terem exercido um governo tirânico, como será discutido mais tarde (infra secção 4). Mesmo que se trate de uma passagem bem conhecida, vale a pena citá-la na íntegra (1.59.1-3):

Ora, destes dois povos, Creso averiguou que o da Ática estava subjugado e dividido em facções sob o poder do então tirano de Atenas, Pisístrato, filho de Hipócrates. Este Hipócrates, quando assistia às festas em Olímpia como simples cidadão, foi alvo de um grande prodígio: após ter realizado os sacrifícios usuais, estavam os caldeiros já colocados e cheios de carne e água, quando, sem fogo, começaram a ferver e transbordaram. O lacedemónio Quílon, que estava presente por acaso e contemplara o prodígio, aconselhou Hipócrates, primeiro, a não levar para casa, como esposa, uma mulher que pudesse ter filhos; em segundo lugar, se acontecia já a ter, a repudiá-la e, se tinha algum filho, a rejeitá-lo. As recomendações de Quílon, não as quis seguir, no entanto, Hipócrates e então nasceu-lhe o referido

Pisístrato que, numa altura em que se verificaram discórdias em Atenas entre os da região costeira e os do interior — os primeiros chefiados por Mégacles, filho de Alcmeón, e os do interior por Licurgo, filho de Aristolaídes —, na mira da tirania, suscitou uma terceira facção<sup>2</sup>.

Um aspeto desta passagem que pode ter alguma importância para estabelecer uma ligação discreta entre duas figuras que representam por extensão Atenas e Esparta (i.e. Sólon e Quílon) é o pormenor de a transição para a introdução de Quílon ser feita evocando a figura de Cresos. Na narrativa, isto acontece pouco tempo depois de Heródoto ter contado o célebre encontro entre Sólon e Cresos (1.29-32), que veio a tornar-se num modelo particularmente impactante de como poderia ser retratado o diálogo entre um sábio estadista grego e um monarca oriental<sup>3</sup>. Com efeito, tendo tomado conhecimento da importância dos Lacedemónios e dos Atenienses na Grécia, Cresos tencionava tornar-se amistoso com ambos (1.56.1-2). Segundo Heródoto, foi na sequência deste acordo diplomático que Cresos tomou conhecimento da tirania de Pisístrato, filho de Hipócrates<sup>4</sup>. Esta referência ao futuro pai do futuro tirano dá a Heródoto o contexto para narrar um episódio anedótico que, segundo o historiador, teria envolvido Hipócrates e Quílon, numa altura em que ambos terão coincidido em Olímpia. Aceitando como hipótese de trabalho que este encontro tenha efetivamente ocorrido, tem havido muita discussão sobre a data exata da Olimpíada em questão, tendendo a datação a variar entre 608 e 604 ou mesmo 600 a.C.<sup>5</sup>. De acordo com Diógenes Laércio (1.68), Quílon tornou-se éforo na 56ª Olimpíada (= 556/5). Se este for efetivamente o caso, então, no final do século VII, Quílon seria ainda demasiado jovem para ter a reputação de sábio entre os gregos. Isto significa que, até certo ponto, seria compreensível que Hipócrates não prestasse muita atenção às recomendações de Quílon. No entanto, a intenção de Heródoto deve ser a de sublinhar o contrário: apesar da sua juventude, Quílon revelou uma clarividência inestimável, da qual Hipócrates não conseguiu tirar as necessárias conclusões preventivas.

Tal como aconteceu com o relato do encontro entre Sólon e Cresos, a historicidade deste encontro entre Quílon e Hipócrates pode, compreensivelmente, ser encarada com ceticismo. No entanto, isso não impede que, em ambos os casos, estes episódios anedóticos se tenham tornado marcos culturais que se validam a si mesmos: o encontro do estadista ateniense com o monarca lídio estabeleceu um padrão ético característico da mundividência grega em geral e da ética délfica em particular; os avisos premonitórios de Quílon contribuíram para estabelecer um *terminus a quo* para a tradição da oposição espartana aos

<sup>2</sup> A tradução portuguesa é de Ferreira, Silva (1994).

<sup>3</sup> Para mais pormenores sobre a caracterização do paradigma herodoteano e o seu *Nachleben*, vide Leão (2020) e a bibliografia aí discutida.

<sup>4</sup> Asheri (1988) não tem dúvidas de que “l’ambasceria di Cresos ad Atene fu inventata sia per controbilanciare quella a Sparta, sia per prefigurare quella di Aristagora di Mileto” (p. 302).

<sup>5</sup> Para um conspecto dos principais defensores de cada uma destas datas, vide Iriarte (2019, p. 115).

governos tirânicos<sup>6</sup>. Estes dois relatos de Heródoto constituem, portanto, o tipo de material que contribui em grande medida para dar corpo à excecionalidade das figuras que vieram a constituir o grupo dos Sete Sábios. Neste sentido, tanto o ateniense Sólon como o espartano Quílon beneficiam do impacto que a obra de Heródoto terá na tradição posterior. Há, no entanto, uma diferença importante que deve ser assinalada desde já: enquanto o episódio de Creso e Sólon terá múltiplas abordagens e reescritas posteriores, o mesmo não acontece com o relato do encontro entre Hipócrates e Quílon. De facto, desaparece da historiografia posterior e está ausente também em Platão e nos oradores áticos, sendo recordado apenas por Diógenes Laércio (1.68), que se apoia especificamente em Heródoto, como se verá adiante (infra secção 5)<sup>7</sup>.

### 3. Platão: a *sylloge* dos Sete Sábios e a *brachylogia* de Quílon

Apesar da importância do testemunho de Heródoto, a primeira lista completa dos Sete Sábios como grupo aparece apenas no *Protágoras* de Platão (342e-343b). E mesmo que se possa argumentar que o filósofo poderia, de facto, ter-se baseado numa tradição anterior, sem ser necessariamente o criador da *sylloge*, continua a ser um facto inegável que o testemunho de Platão deve ter dado um contributo definitivo para a visibilidade literária desta noção de uma *sylloge* de Sete Sábios. Embora se trate de um passo bem conhecido, vale a pena também aqui recordá-lo na íntegra (*Prt.* 342e-343b):

Ora, tanto hoje como ontem, há quem tenha percebido esse pormenor — que admirar os Lacónios é muito mais apreciar a sabedoria que o exercício físico (φιλοσοφεῖν ἢ φιλογυμναστεῖν) — e quem saiba que só o homem que recebeu uma esmerada educação pode proferir semelhante palavra. Nessa situação encontravam-se Tales de Mileto, Pítaco de Mítilene, Bias de Priene, o nosso Sólon, Cleobulo de Lindos, Míson de Queneia e, em sétimo lugar, Quílon da Lacedemónia. Todos estes foram entusiastas, apaixonados e discípulos da educação dos Lacedemónios (τῆς Λακεδαιμονίων παιδείας) e qualquer pessoa poderá constatar que a sua sabedoria era idêntica à deles, uma palavra breve e memorável (ῥήματα βραχέα ἀξιομνημόνευτα) que cada um deles proferiu. Estes mesmos, reunidos todos fizeram oferenda da sua sabedoria a Apolo no seu templo em Delfos, grafando as máximas que toda a gente celebra, *Conhece-te a ti mesmo* e *Nada em excesso*. Ora bem, porque estou eu a dizer estas coisas? Porque era este o modo de expressão da filosofia dos antigos, uma brevidade lacónica (βραχυλογία τις Λακωνική)<sup>8</sup>.

<sup>6</sup> Vide e.g. Heródoto, 5.92.1-2; Tucídides, 1.18; Aristóteles, *Pol.* 1310b-1311b; Plutarco, *Mor.* 859C-D; Políbio, 4.81.13. Um papiro do século II a.C. (*P. Ryl.* 18 - *FGrHist* 105 F 1) sustenta mesmo que, durante o eforado de Quílon, os Espartanos teriam levado a cabo uma campanha sistemática contra as tiranias então existentes na Grécia. Para uma síntese do debate em torno deste documento, ver Busine (2002, pp. 23-24).

<sup>7</sup> Este tratamento discrepante já foi pertinentemente assinalado por Iriarte (2019, pp. 120-121).

<sup>8</sup> Tradução de Pinheiro (1999).

No que diz respeito ao estudo da tradição dos Sete Sábios, o aspeto mais distintivo deste passo é, como já foi sublinhado, o facto de constituir a primeira referência literária à noção de um grupo específico de *hepta sophoi*. No entanto, tal afirmação não é o mesmo que dizer simplesmente que Platão foi o inventor do conceito, como já foi argumentado<sup>9</sup>. De facto, todas estas personalidades aparecem já em Heródoto (excluindo Cleobulo e Míson), embora ocorram por associação a outras figuras ou acontecimentos e não como um grupo coeso autónomo. No entanto, há que admitir que Platão desempenhou um papel essencial para dar visibilidade literária ao conceito de *sylloge*. Assim, no início do século IV a.C., o conceito tinha-se estabilizado, conduzindo naturalmente à ideia do sincronismo dos Sete Sábios, que se pensava terem vivido cerca de cem anos antes das Guerras Medo-Persas<sup>10</sup>. Este raciocínio foi utilizado por antiquários (como Demétrio de Fáléron) como ponto de partida para o cálculo da *akme* de Tales e para a datação comparativa de outras personalidades e acontecimentos, como a instituição dos Jogos Píticos<sup>11</sup>.

Não é este o momento para aprofundar esta controvérsia, já abordada com mais pormenor num estudo anterior<sup>12</sup>. É mais importante sublinhar agora o contributo que traz ao tratamento da figura de Quílon<sup>13</sup>. De facto, um pormenor particularmente significativo nesta passagem do *Protágoras* é o facto de os *sophoi* serem retratados como simpatizantes ou mesmo como resultado (como no caso específico de Quílon) da educação espartana (*paideia*), cuja brevidade de discurso (*brachylogia*) é elogiada e consequentemente valorizada como alternativa à capacidade retórica dos Sofistas. Esta abordagem pró-espartana pode mesmo explicar o facto de Periandro ter sido deixado de fora, enquanto representante do governo tirânico tradicionalmente combatido pelos Espartanos — princípio enraizado na sabedoria premonitória de Quílon, tal como apresentada no relato de Heródoto discutido na secção anterior.

No entanto, este argumento é, pelo menos em parte, enfraquecido pelo facto de Platão incluir na lista estadistas conotados com governos autocráticos, como é o caso de Pítaco de Mitilene e Cleobulo de Lindos. Como se verá na secção seguinte, o grupo de *sophoi* representado por Plutarco no seu *Banquete dos Sete*

<sup>9</sup> Vide em particular Fehling (1985, pp. 9-19).

<sup>10</sup> Na verdade, Heródoto havia já afirmado que todos os sábios gregos (*sophistai*) da época tinham visitado Creso (1.29.1), e este facto tem sido por vezes entendido como um indicador de que — mesmo antes de Platão — estas figuras poderiam ter sido percecionadas como sincrónicas e como constituindo um grupo de Sete Sábios. Ver Mosshammer (1976, p. 172); Martin (1998, p. 113); Hollmann (2015, p. 86 e n. 3).

<sup>11</sup> Ver Mosshammer (1976, pp. 177-178).

<sup>12</sup> Vide Leão (2022), para uma discussão mais aprofundada sobre o testemunho de Demétrio de Fáléron (citado por Diógenes Laércio, 1.22), segundo o qual Tales foi nomeado pela primeira vez *sophos* durante o arcontado de Damásias, que detinha o poder em Atenas logo após o arcontado de Sólon, levando a um período de *stasis*.

<sup>13</sup> Vide Leão (2010, pp. 409-413), de onde se retoma aqui o essencial da argumentação.

*Sábios* é muito semelhante à lista apresentada no *Protágoras* de Platão<sup>14</sup>. Apesar de, em Platão, Míson substituir Anacársis, ambos os autores incluem os nomes de Pítaco e Cleobulo, deixando também Periandro à margem do círculo restrito dos *sophoi*. Nos dois casos, a inclusão dos governantes autocráticos de Mitilene e Lindos deve provavelmente ser explicada pelo facto de eles (ao contrário de Periandro) não estarem associados aos excessos típicos dos tiranos<sup>15</sup>.

O excerto do *Protágoras* enfatiza também a ideia de que os Sábios se reuniram no templo délfico para dedicar a Apolo os ‘frutos da sua sabedoria’ (*ἀπαρχὴν τῆς σοφίας*)<sup>16</sup>. Isto constitui uma indicação óbvia de que o desenvolvimento da tradição dos Sete Sábios estava diretamente ligado à moral délfica, como o demonstram o episódio da trípole, a história de Cresos ou a ligação entre os Jogos Píticos e o sincronismo dos Sábios<sup>17</sup>. Embora os méritos da *paideia* espartana sejam apreciados positivamente (em particular a sua *brachylogia*), Platão mostra, no entanto, uma consideração igualmente especial por Sólon. Ele é o único *sophos* cuja origem regional não é mencionada, sendo antes referido por Sócrates como ‘o nosso Sólon’ (Σόλων ὁ ἡμέτερος). Tal pormenor pode ser explicado simplesmente como uma estratégia narrativa de estabelecer um laço de proximidade com os interlocutores de Sócrates. Ainda assim, seria legítimo interpretá-lo igualmente como um sinal da importância que o legislador ateniense detinha no grupo estável dos Sete Sábios. Era já esse o caso em Heródoto, e é igualmente significativo que, no *Timeu* (20d), Platão se refira a Sólon como ‘o mais sábio entre os Sete Sábios’ (ὁ τῶν ἑπτὰ σοφώτατος Σόλων). Em síntese: Platão procura valorizar aspetos do padrão educacional espartano, do qual Quílon era um exemplo vivo, mas não a ponto de fazer dele uma referência de sabedoria superior ao ‘nosso Sólon’.

Na obra de Platão, não há qualquer referência ao encontro entre Hipócrates e Quílon. O mesmo não se passa com a tradição do episódio de Cresos e Sólon, embora essa presença seja também discreta. De facto, Platão — ou, mais plausivelmente, um autor que escreve na tradição do platonismo (*Ep.* 2.311a) — menciona aquelas duas figuras num contexto em que aborda o tema da tendência natural que a sabedoria (φρόνησις) e o poder (δύναμις) têm para se associarem entre si. Nesta abordagem, Cresos não é representado como um símbolo de poder, como se fora um contrapeso à sabedoria ponderada de Sólon. Pelo contrário, ambos figuram como um símbolo de sabedoria (ὡς σοφούς) em contraste com a imagem de poder (ὡς δυνάστην) interpretada por Ciro. Embora seja na aparência muito diferente do relato de Heródoto, esta abordagem acaba por ser convergente

<sup>14</sup> Na *República* (335e-336a), Platão opõe à sabedoria de figuras como Simónides, Bías e Pítaco, a imagem de personalidades inebriadas pela riqueza, num grupo encabeçado precisamente por Periandro, mas onde também estão presentes Perdicas, Xerxes e Isménias de Tebas.

<sup>15</sup> Estas razões serão expostas mais pormenorizadamente na abordagem dedicada a Plutarco (infra secção 4).

<sup>16</sup> Diógenes Laércio sublinha (1.40) que havia vários locais possíveis para a reunião dos *sophoi*.

<sup>17</sup> Sobre as variantes do episódio da trípole, vide Snell (1952, pp. 108-113). Vide ainda Martin (1998, pp. 119-120), que argumenta que a competição pela trípole apoia a ideia de que deve ter existido uma tradição inicial dos *sophoi* como ‘performers of wisdom’, porque uma disputa implica sempre (mesmo que meramente figurativa) a existência de outros concorrentes.



com ele em dois pontos: primeiro, na ideia de que os Gregos não viam necessariamente Creso como uma mera personificação tipificada do bárbaro; segundo, na forma como, depois de uma dura experiência pessoal, Creso podia também evoluir para o papel de conselheiro, exatamente em relação a Ciro<sup>18</sup>.

#### 4. Plutarco: em busca de um equilíbrio no perfil do *sophos*

O contributo de Plutarco é particularmente relevante no âmbito da literatura ligada à tradição dos Sete Sábios, sobretudo devido à obra *Septem Sapientium Convivium*. O mesmo acontece com as referências à figura de Quílon, que se concentram, como seria de esperar, também nesta obra<sup>19</sup>. Fora deste contexto, Quílon é mencionado apenas cinco vezes. Em quatro delas, o motivo da menção tem a ver com os seus ditos: Em *Quomodo adolescens poetas audire debeat* (35F), as suas *gnomai* e as de Bias são referidas como exemplos de leituras úteis para crianças; em *Aetia Romana et Graeca* (284C), é citado a par de Míson; em *De capienda ex inimicis utilitate* (86C) e novamente em *De amicorum multitudine* (96A), o mote é dado pelo seu dito de que, se uma pessoa afirma que não tem inimigos, será de perguntar se essa mesma pessoa terá também amigos. Uma quinta passagem ocorre no *De E apud Delphos*, mas desta vez é vantajoso evocá-la na íntegra, precisamente porque faz uma crítica sardónica a certas figuras que gravitam em torno dos Sábios e usurpam indevidamente esse estatuto para si próprias (385D-E):

Pois eles dizem que aqueles Sábios, que foram por alguns chamados de Sofistas, eram apenas cinco: Quílon, Tales, Solon, Bias e Pítaco. Mas depois que Cleobulo, o tirano de Lindos, e Periandro, o coríntio, embora totalmente destituídos de virtude e sabedoria, forçaram uma reputação por meio do seu poder, contactos e favores, usurparam o nome de Sábios, expuseram e disseminaram por toda a Grécia certas sentenças e ditos, não muito diferentes daqueles que haviam sido proferidos pelos outros Sábios<sup>20</sup>.

A inclusão de Quílon no núcleo dos cinco *sophoi* ‘autênticos’ é um indicador expectável da importância atribuída ao sábio espartano, como acontece também com as outras figuras centrais mencionadas. No entanto, Plutarco sublinha aqui enfaticamente que os tiranos Cleobulo e Periandro conseguiram, de facto, usurpar a fama e o nome dos Sábios, utilizando o seu poder, contactos e capacidade para exercer influência, dando assim popularidade aos seus próprios ditos e sentenças, apesar de serem desprovidos de verdadeira excelência e sabedoria. Este é um claro indicador de que Plutarco está de alguma forma relutante em incluir os *tyrannoi* no grupo dos *sophoi*. Esta perspetiva não é surpreendente, porque mesmo em representações anteriores da tirania (que remontam sobretudo aos séculos V e IV) o conceito de governo autocrático em geral estava intimamente ligado a ideias como ilegitimidade, utilização de tropas mercenárias, abuso pes-

<sup>18</sup> Cf. Heródoto, 1.155-156; 1.207-208. Vide também Leão (2020, p. 283).

<sup>19</sup> Em concreto, 148a; 150B; 151d; 151e; 151f; 152b; 152d; 154e; 155d; 155e; 156a; 156e; 163d.

<sup>20</sup> A versão portuguesa do texto grego é do autor deste estudo.

soal e desrespeito pelas leis da pólis<sup>21</sup>. No entanto, esta afirmação de princípio está em contraste direto com as escolhas que Plutarco faz para as figuras que participarão no *Banquete dos Sete Sábios*<sup>22</sup>

No que se refere especificamente às referências a Quílon, durante o *Convívium*, a maioria delas também diz respeito a questões de pormenor ou a breves ditos. Em 148A, Tales elogia Quílon por não ter confirmado a sua presença no banquete antes de saber em pormenor quem eram os outros convidados, de modo a evitar encontrar-se com pessoas indesejáveis; em 150B, é destacado o seu típico modo conciso e lacónico de falar (ὁ δὲ Χίλων λακωνίσας τῇ φωνῇ); em 163D, é creditado por Pítaco como o criador do dito ‘nada em excesso’ (τὸ ‘μηδὲν ἄγαν’ ὡς σὺ προσέταξας διαφυλάττοι)<sup>23</sup>; em 152E, defende austeramente que se deve evitar a prática de ungir-se com óleo. Muitas vezes, as suas intervenções têm uma ressonância política, frequentemente conotada com alguma crítica aos riscos de um regime autocrático: em 151D, junta-se ao outro grupo de *sophoi* que aconselha Nilóxeno, enviado de Ámasis à corte de Periandro, exortando este último a ‘tornar o seu reinado potável e doce para os súbditos’ (ὅπως πότιμον καὶ γλυκεῖαν τοῖς ὑπηκόοις τὴν βασιλείαν παρέξει)<sup>24</sup>; em 152B, afirma que um governante (τὸν ἄρχοντα) não deve pensar como um mortal, mas sempre como um imortal.

Em 154D-F, o ateniense Mnesífilo sugere a Periandro que os Sete Sábios deem a sua opinião livre e imparcial a respeito do governo popular (154D: περὶ πολιτείας ἰσονόμου γνώμην τινὰ συμβαλέσθαι). De certa forma, é significativo que Sólon seja o primeiro a falar e Quílon o último, no sentido em que ambos ocupam lugares relevantes no decurso da argumentação. Sólon sublinha a importância para a soberania popular decorrente do facto de os julgamentos contra os malfetores poderem ser conduzidos tanto pelo queixoso como por outra pessoa, mesmo que não tenha sido pessoalmente lesada<sup>25</sup>. Por seu lado, Quílon sublinhava que um Estado era melhor quando a própria lei tinha mais peso do que a opinião dos oradores (μάλιστα νόμων ἥκιστα δὲ ῥητόρων ἀκούουσιν πολιτείαν ἀρίστην εἶναι). Apesar de ligeiras diferenças de tom, as opiniões expressas pelos vários *sophoi* acabam por reforçar os princípios de uma demo-

<sup>21</sup> Vide Mossé (2006, p. 189), ao abordar o contributo de Platão e Plutarco a propósito dos tiranos sicilianos. Pode também argumentar-se que as raízes desta animosidade para com os governos autocráticos são detetáveis já na forma como Heródoto (1.59.1-3) representa o encontro de Quílon e Hipócrates (vide supra secção 2), pelo que Plutarco estaria aqui em linha com uma longa tradição.

<sup>22</sup> Para uma análise mais detalhada desta questão, vide Leão (2009).

<sup>23</sup> Embora esta máxima nem sempre seja atribuída a Quílon. Como analisado anteriormente na secção 3, Platão (*Prt.* 343b) diz que máximas bem conhecidas como ‘Conhece-te a ti mesmo’ e ‘Nada em excesso’ foram dedicadas pelos Sábios em conjunto a Apolo em Delfos.

<sup>24</sup> A metáfora deve ser entendida por oposição à água salgada que, por essa mesma razão, se torna intragável, mas aqui tem uma implicação óbvia no modo de governar. Vide Platão, *Phdr.* (243d), que utiliza esta imagem para se referir à ‘potabilidade’ de um discurso. A tradução portuguesa de todos os excertos do *Banquete dos Sete Sábios* é de Leão (2008b), com algumas adaptações contextuais.

<sup>25</sup> O autor da *Constituição ateniense* (*Ath. Pol.*, 9.1) já considerava esta cláusula do código de Sólon como uma das suas medidas mais ‘democráticas’ (τὰ δημοτικώτατα).

cracia moderada<sup>26</sup>. Mas quando os Sábios defendem o governo popular, estão obviamente a incorrer num anacronismo histórico não muito diferente daquele que, nas *Histórias* de Heródoto (3.80-82), envolveu os nobres persas em considerações sobre a melhor forma de constituição<sup>27</sup>.

Uma intervenção sequencial semelhante dos vários *sophoi* volta a ocorrer logo de seguida, a propósito da melhor maneira de gerir o *oikos* de cada um, uma vez que se tratava de uma realidade bem mais disseminada do que ser responsável por um reino ou uma pólis (154F-155D). Quílon é novamente o último a dar a sua opinião, argumentando que ‘o lar se deveria assemelhar em especial a uma cidade governada por um rei’ (155D). Ele procura reforçar ainda essa posição, evocando mesmo a imagem de Licurgo, o qual teria respondido, ao lacedemónio que o incitava a instaurar uma democracia em Esparta, que deveria primeiro experimentar a democracia na sua própria casa (ποίησον ἐν τῇ οἰκίᾳ σου δημοκρατίαν).

Quílon intervém de novo num momento em que os Sábios oferecem bebida uns aos outros (155E), comentando favoravelmente uma pequena fábula narrada por Esopo (156A). Dele se conta ainda que terá desempenhado um papel de mediador entre Periandro e o poeta Quérsias, promovendo a sua reconciliação mútua (156E). Este carácter apaziguador e diplomático de Quílon já tinha sido sublinhado por Plutarco um pouco antes, precisamente no único momento em que deixa entrever a presença de alguma tensão latente entre o ateniense Sólon e o sábio espartano. Vale a pena, por isso, concluir a análise da representação que Plutarco faz de Quílon com a evocação deste passo, em que os *sophoi* se preparam para dar, à vez, alguns conselhos a Nilóxeno, para que este os leve a Ámasis (151E-152A):

Quílon disse então que seria perfeitamente justo que coubesse a Sólon a primazia no uso da palavra, não apenas porque os ultrapassava a todos em idade e ocupava o posto de honra à mesa (κατακείμενος πρῶτος), mas também devido ao facto de haver exercido o mais elevado e completo governo, ao estabelecer leis para os Atenienses.

Nilóxeno dirigiu-me então o seguinte comentário, em voz baixa:

— Muitas vezes, Díocles, dá-se crédito a coisas que são pura invenção, e a maior parte das pessoas alinha de bom grado seja a engendrar histórias seja a acolher prontamente rumores postos a circular por outros com relatos pouco edificantes a propósito dos Sapietes. É o que aconteceu, por exemplo, com o boato que chegou até nós, no Egito, a respeito de Quílon, segundo o qual ele teria desfeito os laços de amizade e de hospitalidade (φιλίαν καὶ ξενίαν) com Sólon, apenas porque o ateniense teria afirmado que as leis podiam ser sujeitas a revisão.

<sup>26</sup> Cf. Aalders (1977, pp. 3435).

<sup>27</sup> A atribuição desta ideologia ao tempo de Sólon faz parte do slogan propagandístico em torno do tema da ‘constituição ancestral’ (*patrios politeia*), desenvolvido a partir de finais do século V. Fuks (1953, pp. 33-83), lançou a discussão deste problema de forma sistemática; uma abordagem abrangente pode ser encontrada em Cecchin (1969) e Witte (1995). Leão (2001, pp. 43-72), analisa as fontes e a literatura secundária mais relevantes sobre o caso de Sólon. Bearzot (2013) analisa o slogan da *soteria* da cidade durante a crise de 411 e 404, e como foi sistematicamente usado para desestabilizar as bases da resistência popular e mesmo da democracia.

— É uma história ridícula (γελοῖος), — retorqui — pois a ser verdade Quílon teria de renegar primeiro Licurgo juntamente com as suas leis, pois ele alterou por completo a constituição dos Lacedemónios.

Este excerto é bastante significativo, pois o suposto boato do Egito mencionado por Nilóxeno dá voz a uma certa tensão que terá existido entre os campeões de *sagesse* de Atenas e Esparta, ao ponto de Quílon ter rompido os laços de *philia* e *xenia* que mantinha com Sólon. No entanto, o rumor é imediatamente desacreditado por Díocles como sendo ridículo (γελοῖος), avançando de seguida o argumento de que o próprio Quílon teria alterado as leis de Licurgo, razão pela qual não poderia increpar Sólon por ter mudado as leis em Atenas. Seja como for, o certo é que no *Convivium* esta tensão não existe de facto, e Quílon faz mesmo questão de mostrar a deferência que tem por Sólon.

## 5. Diógenes Laércio: a caminho de um ‘romance epistolar’

Diógenes menciona várias vezes o sábio espartano, essencialmente no Livro 1, durante o qual o biógrafo recorda uma série de pormenores ligados à existência daqueles homens que, desde a Antiguidade, eram considerados *sophoi*. Ao elaborar as breves biografias destas personalidades, Diógenes está naturalmente consciente das variações da tradição, que também opta por expor, fornecendo mesmo uma longa lista dos nomes que, segundo diferentes autores, constituíam o grupo dos Sábios (1.41-42). Entre as várias figuras evocadas, Tales e Sólon são as que recebem uma análise mais completa, como acontecia já no *Septem Sapientium Convivium* de Plutarco, onde também ocupavam uma posição de destaque. Em si mesmo, este facto não é muito significativo, pois apenas faz eco da importância que estas figuras tinham na tradição anterior<sup>28</sup>. Diógenes, que, ao contrário de Plutarco, não pretende descrever um *symposium* com estas personalidades, evita a obrigação de eleger o tradicional número de sete, optando por traçar a biografia das onze figuras que mais lhe interessavam ou sobre as quais abundava o material. O esquema destas apresentações biográficas segue um padrão relativamente estável. Os elementos constantes estão relacionados com os três momentos fundamentais da vida: nascimento, *akme* e morte. Os elementos sujeitos a maior variação estão relacionados com os apogéias, as frases e as opiniões associados a cada personagem retratada<sup>29</sup>.

A composição de poemas é um dos traços que aparece recorrentemente associado aos *sophoi*. De facto, este motivo acompanha a caracterização dos Sábios com tal regularidade que se torna quase suspeito. Em alguns casos, Diógenes não indica o número de versos que a personagem em questão teria produzido,

<sup>28</sup> Os capítulos estão divididos da seguinte forma: Tales (22-44); Sólon (45-67); Quílon (68-73); Pítaco (74-81); Bias (82-88); Cleobulo (89-93); Periandro (94-100); Anacársis (101-105); Míson (106-108); Epiménides (109-115); Ferecides (116-122).

<sup>29</sup> Para mais detalhes sobre essa organização narrativa, vide Gigante (1986, pp. 16-18). Sobre Diógenes e o perfil do *sophos*, com particular destaque para o caso de Sólon, vide Leão (2013), cuja abordagem inicial é parcialmente retomada neste contexto.

mas também acontece frequentemente que os números indicados são elevados<sup>30</sup>. Não é, porém, esse o caso de Quílon, a quem Diógenes atribui apenas a autoria de um poema com uma extensão de 200 versos (68.1: οὗτος ἐποίησεν ἐλεγεία εἰς ἔπη διακόσια)<sup>31</sup>. Em todo o caso, a presença sistemática deste elemento na representação dos *sophoi*, a par da expressão de opiniões políticas e de ditos célebres, leva a colocar a hipótese de a poesia se ter tornado, com o tempo, um fator recorrente na caracterização geral do Sapiente, talvez sob a influência de Sólon, cuja atividade literária se encontra registada nos primeiros testemunhos<sup>32</sup>.

Como já foi sublinhado na apreciação global do modo como Quílon é retratado em Heródoto (supra secção 2), ao relatar o encontro em Olímpia entre Hipócrates e Quílon, é necessário esperar por Diógenes para que a mesma história seja retomada. O episódio segue-se a uma breve descrição do eforato de Quílon e serve de introdução à secção dedicada aos apotegmas atribuídos ao sábio espartano. Dada a raridade com que este episódio foi retomado, justifica-se a evocação do passo na sua totalidade (Diógenes Laércio, 1.68):

Como Heródoto relata no seu primeiro Livro, quando Hipócrates estava a sacrificar em Olímpia e os seus caldeirões começaram a ferver por si próprios, foi este [Quílon] que o aconselhou a não casar ou, se tivesse já uma mulher, a divorciar-se dela e a renegar os seus filhos.

Diógenes é suficientemente cuidadoso para identificar claramente a fonte do relato que envolve Hipócrates e Quílon. Como é habitual em Diógenes, a sua versão é mais curta do que a fonte em que se baseia — o primeiro livro das *Histórias* de Heródoto (1.59.1-3) —, mas segue, em linhas gerais, a mesma linha narrativa. O pormenor de o relato iniciar a secção dedicada aos famosos ditos de Quílon<sup>33</sup> parece constituir um sinal de que Diógenes está a tentar marcar uma posição, apresentando este episódio como uma espécie de consagração pública do estatuto de Quílon como *sophos*. Em comparação, o muito mais famoso episódio do encontro entre Sólon e Crespo, também baseado em Heródoto, tem uma abordagem quase descuidada em Diógenes. De facto, ele faz uma breve alusão aos nomes de Telo, Cléobis e Bítton, mas depois resume o resto com uma expressão vaga, provavelmente porque não considera necessário entrar em mais detalhes: ‘e o que se conta uma e outra vez’ (1.50: καὶ τὰ θρυλούμενα). Outro aspeto digno de nota é que Diógenes não diz que Hipócrates é o pai do futuro tirano Pisístrato — mas isso não é o mesmo que sustentar que o doxógrafo não teria interesse em associar Quílon à figura de um tirano. De facto, ele não podia simplesmente escolher Pisístrato, porque este ainda não tinha nascido. No entanto, é signifi-

<sup>30</sup> E.g. Bias (1.85: εἰς ἔπη δισχιλία); Cleobulo (1.89: εἰς ἔπη τρισχιλία); Periandro (1.97: εἰς ἔπη δισχιλία); Epiménides é o caso mais paradigmático (1.111-112: ἔπη πεντακισχιλία ... ἔπη ἑξακισχιλία πεντακόσια ... εἰς ἔπη τετρακισχιλία).

<sup>31</sup> ‘Escreveu um poema em metro elegíaco com cerca de 200 versos’.

<sup>32</sup> Ainda segundo Diógenes (1.40), Anaxímenes sustentava que todos os *sophoi* se dedicavam à atividade poética. A ligação entre *sophia* e a produção poética é estabelecida por autores como Xenófanes (frg. 2 West) e o próprio Sólon (frg. 13.51-52 West).

<sup>33</sup> A quem Diógenes atribui cerca de 20 máximas (cf. 1.69-70).

cativo o facto de Diógenes ter optado por terminar a sua descrição de Quílon citando uma carta que o *sophos* teria dirigido a Periandro (1.73):

Quílon a Periandro

Falas-me de uma expedição contra inimigos estrangeiros, na qual tu próprio irás participar. Na minha opinião, até os assuntos internos são pouco seguros para um governante absoluto, pelo que considero feliz o tirano que morre de morte natural na sua própria casa.

A carta não é escrita num tom marcadamente hostil aos governos autocráticos. Ainda assim, ao afirmar que Quílon considera feliz o tirano que alcançasse a graça de chegar a uma morte natural em casa, a ideia subjacente é de que este não seria o padrão habitual, pelo que os tiranos geralmente enfrentavam uma morte prematura e violenta. Na secção dedicada a Sólon, Diógenes já tinha optado por encerrar a nota biográfica com a reprodução de uma carta que Sólon terá escrito a Creso (1.67)<sup>34</sup>. De igual forma, talvez não seja uma simples coincidência o facto de ter decidido terminar a representação destes dois *sophoi* paradigmáticos com a evocação de relatos anedóticos que, entretanto, se converteram numa espécie de *Briefroman* ou ‘romance epistolar’<sup>35</sup>.

Esta característica é particularmente ativa na biografia de Sólon, embora não se limite a ele. De facto, segundo Diógenes, o tirano Pisístrato (1.53-54) escreveu a Sólon e o *sophos* ateniense respondeu-lhe (1.66-67), bem como a três outros correspondentes: Periandro (1.64), Creso (1.67) e Epiménides (1.64-66) — o qual também lhe respondeu de volta (1.113). Sólon recebeu também cartas de Cleobulo (1.93) e de Tales (1.44), que escreveu igualmente a Ferecides (1.43), que por sua vez escreveu a Tales (1.122). Quílon escreveu a Periandro a carta acima mencionada (1.73), e Periandro, por sua vez, escreveu uma carta comum aos *sophoi* (1.99) e outra a Procles (1.100), recebendo por fim uma nota também de Trasíbulo (1.100). Creso terá recebido uma carta de Pítaco (1.81) e outra de Anacársis (1.105).

Todas estas cartas são falsificações literárias e a maior parte delas foi provavelmente criada durante a Época Helenística ou mesmo em períodos posteriores. Apesar disso, o seu conteúdo baseia-se geralmente na informação que circulou em escritos históricos e biográficos desde Heródoto até ao tempo de Diógenes Laércio, contribuindo assim para renovar uma tradição entretanto cristalizada.

## 6. Conclusões

Este estudo propôs-se abordar a evolução da caracterização de Quílon na representação literária dos Sete Sábios, abordando também a relação dialógica que estabeleceu com outros *sophoi*, com particular destaque para o ateniense Sólon, com quem há certos indícios de que teria tido alguma rivalidade (amigável).

<sup>34</sup> Para uma análise desta carta no âmbito da tradição relativa ao encontro entre Sólon e Creso, vide Leão (2020, pp. 288-289).

<sup>35</sup> A expressão foi utilizada por Snell (1952, pp. 122-123). Vide também a útil síntese em Engels (2010, pp. 79-81).

Os relatos encontrados nas *Histórias* de Heródoto constituem o tipo de material que alimentou a excecionalidade das figuras que vieram a constituir o grupo dos Sete Sábios. Neste sentido, tanto o ateniense Sólon como o espartano Quílon beneficiam do impacto que a obra de Heródoto terá na tradição posterior. Há, no entanto, uma diferença importante na forma como estes episódios foram recebidos: enquanto o episódio de Creso e Sólon teria múltiplas abordagens e subsequentes reescritas, o mesmo não acontece com o relato do encontro entre Hipócrates e Quílon, que permaneceu ausente da escrita historiográfica e biográfica até ser recordado por Diógenes Laércio. A primeira lista completa dos Sete Sábios como grupo aparece apenas no *Protágoras* de Platão (342e-343b), cuja obra deve ter dado um contributo definitivo para a visibilidade literária de uma *sylloge* de Sete Sábios. No que diz respeito ao tratamento da figura de Quílon, um pormenor particularmente apelativo é o facto de os *sophoi* serem retratados como simpatizantes ou mesmo como resultado (no caso específico de Quílon) da educação espartana (*paideia*), cuja contenção de discurso (*brachylogia*) é enaltecida e consequentemente valorizada como alternativa à habilidade retórica dos Sofistas. Plutarco atribui a Quílon uma presença impactante. É particularmente marcante a apresentação do seu carácter apaziguador e diplomático, sobretudo no único momento em que Plutarco deixa entrever a presença de alguma tensão latente entre o Sólon ateniense e o *sophos* espartano.

Como já foi dito, é necessário esperar até Diógenes para retomar a referência ao encontro entre Hipócrates e Quílon. O relato segue-se a uma breve descrição do eforato de Quílon e serve de introdução à secção dedicada aos apotegmas que lhe são atribuídos. Este pormenor parece constituir uma indicação de que Diógenes está a tentar marcar uma posição, apresentando este episódio como uma espécie de consagração pública do estatuto de Quílon como *sophos*. Diógenes dá ainda particular importância às cartas que os *sophoi* teriam trocado entre si e com outras figuras. Embora estas cartas sejam certamente falsificações literárias, provavelmente criadas durante a Época Helenística, o seu conteúdo baseia-se geralmente em informações que circularam durante muito tempo em escritos históricos e biográficos, ajudando a renovar uma tradição que já estava cristalizada no tempo de Diógenes.

## Referências bibliográficas

- Aalders, G. J. D. (1977). Political thought in Plutarch's *Convivium Septem Sapientium*. *Mnemosyne*, 30, 2839.
- Asheri, D. (1988). *Erodoto. Le Storie. Libro I: la Lidia e la Persia* (Testo e commento a cura di D. Asheri, traduzione di V. Antelami). Milano, Itália: Montanari.
- Bearzot, C. (2013). *Come si abbatte una democrazia. Tecniche di colpo di Stato nell'Atene antica*. Roma-Bari, Itália: Laterza.
- Busine, A. (2002). *Les Sept Sages de la Grèce antique: Transmission et utilisation d'un patrimoine légendaire d'Hérodote à Plutarque*. Paris, França: De Boccard.
- Cecchin S. A. (1969). Πάτριος πολιτεία. *Un tentativo propagandistico durante la Guerra del Peloponneso*. Torino, Itália: Paravia.
- Engels, J. (2010). *Die Sieben Weisen. Leben, Lehren und Legenden*. München, Alemanha: C.H. Beck.
- Ferreira, J. R., & Silva, M. F. (1994). *Heródoto. Histórias — Livro 1.º* (Introdução, versão do Grego e notas). Lisboa, Portugal: Edições 70.



- Gigante, M. (1986). Biografia e dossografia in Diogene Laerzio. *Elenchos*, 7, 7-102.
- Fehling, D. (1985). *Die Sieben Weisen und die frühgriechische Chronologie. Eine traditionsgeschichtliche Studie*. Bern, Suíça: Peter Lang.
- Fuks, A. (1953). *The Ancestral Constitution: Four Studies in Athenian Party Politics at the End of the Fifth Century B.C.* London, Inglaterra: Routledge & Paul.
- Hollmann, A. (2015). Solon in Herodotus. *Trends in Classics*, 17(1), 85-109.
- Iriarte, U. (2019). Las advertencias de Quílón y Solón sobre la tiranía de Pisístrato. *Panta Rei. Revista Digital de Ciencia y Didáctica de la Historia*, 13, 113-128. doi: 10.6018/pantarei/2019/06
- Leão, D. F. (2001). *Sólon. Ética e política*. Lisboa, Portugal: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Leão, D. F. (2008a). Plutarch and the Character of the Sapiens. In A. G. Nikolaidis (Ed.), *The Unity of Plutarch's Works: 'Moralia' Themes in the 'Lives', Features of the 'Lives' in the 'Moralia'* (pp. 480-488). Berlin, Alemanha: De Gruyter.
- Leão, D. F. (2008b). *O banquete dos Sete Sábios*. Tradução do Grego, introdução e notas. Coimbra, Portugal: Imprensa da Universidade.
- Leão, D. F. (2009). The tyrannos as a sophos in the *Septem Sapientium Convivium*. In J. R. Ferreira, D. Leão, M. Tröster, & P. B. Dias (Eds.), *Symposion and Philanthropia in Plutarch* (pp. 511-521). Coimbra, Portugal: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Leão, D. F. (2010). The Seven Sages and Plato. In S. Giombini, & F. Marcacci (Eds.), *Il Quinto Secolo: Studi di Filosofia Antica in Onore di Livio Rossetti* (pp. 403-414). Passignano: Itália: Aguaplano — Officina del Libro.
- Leão, D. F. (2013). O Livro I de Diógenes Laércio: a Tradição dos Sete Sábios e a caracterização da figura do Sophos. In D. F. Leão, G. Cornelli, & M. C. Peixoto (Eds.), *Dos Homens e suas Ideias: Estudos sobre as Vidas de Diógenes Laércio* (pp. 1-19). Coimbra, Portugal: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Leão, D. F. (2019). Anacharsis: la sagesse atypique de l'étranger avisé. In D. Leão, & O. Guerrier (Eds.), *Figures de sages, figures de philosophes dans l'oeuvre de Plutarque* (pp. 57-70). Coimbra, Portugal: Imprensa da Universidade de Coimbra. doi: [https://doi.org/10.14195/978-989-26-1640-7\\_5](https://doi.org/10.14195/978-989-26-1640-7_5)
- Leão, D. F. (2020). Barbarians, Greekness, and Wisdom: The Afterlife of Croesus' Debate with Solon. In T. Figueira, & C. Soares (Eds.), *Ethnicity and Identity in Herodotus* (pp. 271-295). London – New York, Inglaterra – EUA: Routledge.
- Leão, D. F. (2022). Damasias and Thales: stasis and sophia at the term of Solon's apodemia, in D. F. Leão, & B. B. Sebastiani (Eds.), *Crises (Staseis) and Changes (Metabolai): Athenian Democracy in the Making* (pp. 11-24). Firenze, Itália: Firenze University Press.
- Martin, R. P. (1998). The Seven Sages as Performers of Wisdom. In C. Dougherty, & L. Kurke (Eds.), *Cultural Poetics in Archaic Greece: Cult, Performance, Politics* (pp. 108-128). Oxford, Inglaterra: (Oxford University Press.
- Mossé, C. (2006). Plutarch and the Sicilian tyrants. In S. Lewis (Ed.), *Ancient Tyranny* (pp. 188-196). Edinburgh, Inglaterra: Edinburgh University Press.
- Mosshammer, A. (1976). The epoch of the Seven Sages. *CSCA*, 9, 165-180.
- Pinheiro, A. P. E. (1999). *Platão. Protágoras* (Tradução do Grego, introdução e notas). Lisboa, Portugal: Relógio d'Água.
- Snell, B. (1952). *Leben und Meinungen der Sieben Weisen*. München, Alemanha: Heimeran.
- Witte, J. (1995). *Demosthenes und die Patrios Politeia: von der imaginären Verfassung zur politischen Idee*. Bonn, Alemanha: Habelt.

## Resumo

Pela boca de Demarato, Heródoto apresenta Quílón como o mais sábio dos Espartanos (7.235.5), abrindo assim o caminho que levaria à inclusão de Quílón no grupo estável dos Sete Sábios. No entanto, esta nota é relativamente discreta. Mais informação é fornecida pelo episódio narrado antes pelo mesmo Heródoto (1.59.1-3), que descreve um encontro entre Quílón e Hipócrates, o pai do futuro tirano de Atenas, Pisístrato. O relato revela uma animosidade de base contra a tirania, que se manterá como pano de fundo conceptual na tradição dos *sophoi* — apesar de algumas das figuras incluídas no grupo terem exercido um governo tirânico. A historicidade



deste encontro de Quílon e Hipócrates deve, compreensivelmente, ser encarada com bastante ceticismo. Isso não impede, porém, que os avisos premonitórios de Quílon tenham contribuído para estabelecer um *terminus a quo* para a tradição da oposição espartana aos governos tirânicos, que se tornaria um seu traço distintivo, como se pode ver, por exemplo, em Heródoto (5.92.1-2), Tucídides (1.18), Aristóteles (Pol. 1310b-1311b), Plutarco (Mor. 859C-D) e Políbio (4.81.13). Um papiro do século II a.C. (P. Ryl. 18 - FGrHist 105 F 1) sustenta mesmo que, durante o eforato de Quílon, os Espartanos teriam levado a cabo uma campanha sistemática contra as tiranias então existentes na Grécia. O objetivo deste artigo é analisar como esta oposição à tirania se tornou mais amplamente parte da tradição dos Sete Sábios, tomando como referência principalmente os testemunhos de Heródoto, Platão, Plutarco e Diógenes Laércio.

## Abstract

Through the mouth of Demaratus, Herodotus presents Chilon as being the sagest among the Spartans (7.235.5), thus paving the way that would lead to the inclusion of Chilon among the stable group of Seven Wise Men. However, this note is relatively discrete. More information is provided by the anecdote narrated earlier by the same Herodotus (1.59.1-3), depicting a meeting between Chilon and Hippocrates, the would-be father of the future tyrant Peisistratus. The anecdote reveals a basic animosity against tyranny, which will hang as a conceptual background in the tradition of the *sophoi* — despite the fact that some of the figures included in the group had exercised tyrannical rule. The historicity of this encounter of Chilon and Hippocrates must, understandably, be perceived with a good deal of skepticism. This does not prevent, however, that Chilon's premonitory warnings contributed to establishing an authoritative *terminus a quo* for the tradition of Spartan opposition to tyrannical governments, which would become a distinguishing trait, as can be seen e.g. in Herodotus (5.92.1-2), Thucydides (1.18), Aristoteles (Pol. 1310b-1311b), Plutarch (Mor. 859C-D), and Polybius (4.81.13). A papyrus from the 2nd century BC (P. Ryl. 18 - FGrHist 105 F 1) even maintains that, during Chilon's ephorate, the Spartans would have waged a systematic campaign against the tyrannies then existing in Greece. It is the goal of this paper to analyze how this opposition to tyranny became more broadly part of the Seven Sages tradition, takings as reference mainly the testimonies of Herodotus, Plato, Plutarch and Diogenes Laertius.



## Por mão feminina: Judite, a judia

*By a female's hand: Judith, the Jew*

Rui Miguel Duarte

Centro de Estudos Clássicos

Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

rmduarte@edu.ulisboa.pt

ORCID: 0000-0001-7609-8794

**Palavras-chave:** tiranicídio, Judite, Israel, mulher, nacionalismo, libertação.  
**Keywords:** tyrannicide, Judith, Israel, woman, nationalism, liberation.

### 1. Prolegómeno<sup>1</sup>

Tiranos e tiranicidas eram tema comum nas declamações da retórica de escola desde a época helenística até à bizantina. Em vários dos casos em que eram objecto de exercícios, os tiranicidas, após os actos, reclamavam as recompensas que lhes eram devidas<sup>2</sup>. Em quatro deles, os responsáveis pela eliminação dos tiranos eram mulheres.

<sup>1</sup> Esta publicação é financiada por Fundos Nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projecto UID/00019, Centro de Estudos Clássicos (<https://doi.org/10.54499/UIDB/00019/2020>).

<sup>2</sup> De Luciano de Samósata subsiste um discurso, um dos vários que escreveu como paradigmas da retórica escolar (outro é o engenhoso Encómio da mosca), precisamente com o título Τυραννόκτονος (*O Tiranicida*). Em epígrafe, cita um desses enunciados subordinados ao tema, que funcionavam como mote para o desenvolvimento do exercício de eloquência: Ἀνὴλθέν τις ἐς τὴν ἀκρόπολιν ἀποκτενῶν τὸν τύραννον· αὐτὸν μὲν οὐχ εὗρεν, τὸν δὲ υἱὸν αὐτοῦ ἀποκτείνας κατέλιπε τὸ ξίφος ἐν τῷ σώματι. ἔλθων ὁ τύραννος καὶ τὸν υἱὸν ἰδὼν ἤδη νεκρὸν τῷ αὐτῷ ξίφει ἑαυτὸν ἀπέκτεινεν. Αἰτεῖ ὁ ἀνελθὼν καὶ τὸν τοῦ τυράννου υἱὸν ἀνελῶν γέρας ὡς τυραννοκτόνος. “Um homem subiu à acrópole para matar o tirano. Como não tivesse encontrado, matou o filho deste, deixando-lhe a espada [cravada]no corpo. Quando o tirano chegou e viu o filho morto, matou -se com a mesma espada. O homem que subiu à acrópole e assassinou o filho do tirano reclama a recompensa como se fosse tiranicida.” (trad. Magueijo, 2012). Salvo indicação em contrário, todas as traduções de textos gregos são nossas. Do livro de Judite, há várias traduções integrais. Destacamos da *Bíblia dos Capuchinos*, da interconfessional em português corrente *A Bíblia para todos* e da versão em português brasileiro de *La Bible de Jérusalem*. Da *Bíblia* de Frederico Lourenço, ainda não foi publicada o volume contendo este livro. Ramos (2023a) fornece tradução de alguns versículos.

Um deles é citado pelo retor Hermógenes de Tarso, dos séculos II-III d.C., em *Estados de causa* (Patillon, 2009, I 24.3-7). Uma das espécies das questões “afins das mal constituídas” (ἐγγύς ἀσυστάτων) é aquela em que existe um juízo prévio (τὸ προειλημένον τῇ κρίσει).

οἷον· μηδενὸς ἐπιγῶναι δυναμένου τὴν ἄνοδον τὴν ἐπὶ τὸν τύραννον ἔδειξε γυνὴ τις τῷ ἑαυτῆς ἀνδρὶ, ὃ δὲ ἀνελθὼν ἀπέκτεινεν ἐκείνον καὶ μοιχείας αὐτῇ ἐγκαλεῖ· θαυμάζω γάρ, εἴ τις αὐτῆς καταψηφιεῖται, κὰν ἐλεγχθῇ μεμοιχευμένη, δι’ ἣν ὁ τύραννος ἀνήρηται.

por exemplo: como ninguém conseguisse descobrir o caminho para o tirano, uma mulher indicou-o a seu marido; este subiu para matar o tirano e acusa a mulher de adultério. Com efeito, admiro-me que alguém condene uma mulher graças à qual o tirano foi morto, embora se tenha provado o seu adultério.”<sup>3</sup>

Um outro caso, citado pelo escoliasta Siriano, do século V d.C. (Rabe 1985: 153.23-25)<sup>4</sup>, envolve uma sacerdotisa tiranícida que comete impiedade (ἀσέβεια):

κατὰ τόπον μὲν, οἷον ἱέρεια μύουσα τύραννον ἀπέκτεινεν ἐν ἱερῷ καὶ κρίνεται ἀσεβείας

de acordo com o lugar, por exemplo: uma sacerdotisa que inicia um tirano nos mistérios mata-o no santuário e é acusada de impiedade

Numa terceira narrativa, conta-se o caso de uma mulher que mata o marido tirano (escoliasta Pseudo-Sópatro Walz 1833b: 724.10-13).

ὥς ἐπὶ τῆς ἀποκτεινάσης γυναικὸς τύραννον τὸν ἄνδρα καὶ αἰτούσης εἰς τὴν δωρεὰν τὴν σωτηρίαν τῶν τέκνων, νόμου ὄντος τῷ τυράννῳ συναποθνήσκειν τὰ τέκνα

tal como no caso da mulher que mata o marido tirano e reivindica como recompensa a inviolabilidade dos filhos, existindo uma lei que determinava que os filhos do tirano fossem mortos juntamente com ele

A quarta é transmitida pelo escoliasta Sópatro, do séc. IV (Patillon 2019: I 10 5.7-6.6 = Walz 1833a: 75.23-29):

οἷον· ἑταῖρα τύραννον ἀπέκτεινε καὶ δωρεὰν αἰτεῖ ἀριστεῖ συνοικεῖν. Ἐνταῦθα γὰρ ὥσπερ ἐναλλαγαί εἰσι καὶ διάφοροι δόξαι· τὸ μὲν γὰρ εἶναι ἄνωθεν ἑταῖραν διαβέβληται, τὸ δὲ ἀποκτείνειν τὸν τύραννον εὐδοξεῖ, καὶ τὸ αἰτεῖν δωρεὰν ἐπαινετόν, τὸ δὲ ἀριστεῖ συνοικεῖν τῇ τοῦ ἀριστέως ποιότητι καὶ τῇ τῆς ἑταῖρας ἀλλοίαν τὴν δόξαν δίδωσιν

por exemplo: uma cortesã matou um tirano e reivindica em recompensa viver com um herói de guerra<sup>5</sup>; existe aqui, com efeito, uma espécie de mudança e reputações diferentes: a princípio, ser uma cortesã é mal visto, mas assassinar um tirano granjeia boa reputação; reivindicar recompensa é louvável, mas que um herói viva com uma cortesã já mostra que a opinião diverge.

<sup>3</sup> Cf. o escoliasta anónimo P, Duarte, 2006, 2.67.23-25, 3.93.9-11.

<sup>4</sup> Cf. Pseudo-Sópatro, Walz 1833b: 778.2-4.

<sup>5</sup> Ἀριστέυς (*aristeus*), cognato de ἀριστος (*áristos*, o melhor, nobre), designa o mais bravo e o líder. Patillon verte por “lauréat du prix de bravoure”. Não fica, pois, descabido que se entenda como *herói de guerra*.

Todos estes casos jurídicos fictícios serviam para exercício de argumentação. Comum a todos é o mérito de eliminar um tirano. O que poderia fazer incorrer estas mulheres em acusação seriam outros crimes. No primeiro caso, marido e mulher são cúmplices do tiranicídio seguindo um plano. Nisto, o marido suscita a suspeita: a esposa teria conduzido o seu acto ao ponto de subir à alcova do tirano e tido relações adúlterinas com este. Contudo, nas palavras de Hermógenes — e na dos seus escoliastas que registam este exemplo —, ela não seria merecedora de acusação, ainda que por adultério, em virtude do valor do tiranicídio; nisto assenta, precisamente, o *juízo prévio* favorável em sede de justiça em relação a um tal acto. O mérito de colaborar na eliminação de um tirano sobrepuja, menoriza e compensa qualquer outro delito, numa relação de benefício maior.

Já a sacerdotisa é a verdadeira autora do acto. A impiedade de que, neste exercício de escola, é acusada, prende-se não com o acto em si, mas com a circunstância de lugar em que o acto foi cometido: um templo e num culto religioso, que deveria garantir a inviolabilidade dos participantes.

No terceiro caso, fica evidente que o tiranicida era livre de peticionar a recompensa que cuidasse justa. O que a viricida reivindica é que este direito se sobreponha à lei que determina que a punição do tirano repercuta igualmente sobre a sua descendência.

Igualmente no último caso, o direito à recompensa é absoluto. Em termos de direito, a escolha da natureza da recompensa é de livre escolha do autor do acto. Não é este último o factor que suscita o questionamento, nem sequer o direito à recompensa pedida, mas a natureza desta. Sobre a pessoa da cortesã não impende qualquer acusação. O que existe é a opinião social relativamente aos costumes da pessoa, opinião esta que forma o *juízo prévio*: não é decente que uma pessoa socialmente indigna viva com uma outra que é, desta mesma perspectiva, o seu antípoda, um herói. Não é, portanto, uma questão de direito — matéria do discurso judicial —, mas de moral social e de opiniões comuns sobre esta.

## 2. Proposição

O tema do presente trabalho é um caso de tiranicídio, praticado por uma mulher, Judite, relatado num livro epónimo. O nosso propósito é produzir uma nota meditada de leitura da narrativa, das suas articulações, processos retóricos, caracterização das personagens, os quadros espaciais e temporais da ficção e de temas nela susceptíveis de exploração, em especial o da heroicidade no feminino. A análise procurará detectar o que nela está implicado, de modo a perceber tanto o que subjaz à narrativa da luta contra a opressão que é o cerne do seu enredo, quanto os desenrolamentos que este segue, como ainda, por último, quanto às lições que do relato podem os leitores retirar, se algumas existem. Inserindo-se este estudo num volume cujo tema é *Antígona* e as suas variegadas declinações, parece-nos ter cabimento um paralelo entre as duas figuras de mulher, no que

concerne aos traços de carácter, condição social, missão, acção e destino de uma e de outra.

### 3. Recensão do livro e resumo da narrativa

#### Contexto da composição e historicidade

O livro bíblico de *Judite* é um dos chamados *deuterocanónicos*. Composto de dezasseis capítulos, terá tido um original em hebraico (Moore, 1985), há muito perdido. Sobreviveram três recensões gregas, uma versão siríaca (aramaica), a *Vetus uersio* latina e a *Vulgata* jeronimiana. Os textos gregos divergem. O mais antigo preservado é a grega incluída na *Septuaginta* (LXX). No concernente às latinas, a *Vetus* depende da LXX. Já a *Vulgata* é diferente: o tradutor ter-se-á ficado pela revisão de uma versão latina anterior, com a ajuda de um texto “em vocábulos caldaicos” (isto é, em aramaico), nos passos que considerou úteis para corrigir as más variantes que encontrou na tradição: *sola ea, quae intelligentia integra in uerbis Chaldaeis inuenire potui, Latinis expressi*<sup>6</sup>.

O livro seria conhecido dos primeiros cristãos, como parece testemunhar um abundante número de passos semelhantes no Novo Testamento, tratando-se quiçá de citações<sup>7</sup>. Entre os Pais Apostólicos e Pais da Igreja, a mais remota citação explícita encontra-se em Clemente de Roma (ou Romano), *Epístola aos Coríntios* LV 3-5. Jerónimo coloca-o entre os apócrifos para os Hebreus (*apud Hebraeos liber Judith inter apocrypha legitur*)<sup>8</sup>, embora figurasse como canónico entre os Judeus de Alexandria. Notam-se no livro paralelos com outros livros do Antigo Testamento. A história poderá ter sido inspirada pela astúcia de Tamar, nora de Judá (*Gn* 38:6-18).

Não há certezas quanto à data de composição e muito menos quanto a uma possível base histórica. Relevemos alguns pontos da questão. No livro (*Jt* 1:5), o início da acção é fixado no duodécimo ano do reinado de Nabucodonosor II, que reinou entre 605 e 562 a.C. Este acontecimento teria, pois, tido assento no ano 593 a.C. A *Challoner Douay-Rheims Bible* (1609) propõe, porém, que esse ano seria 3347 A.M.<sup>9</sup>, correspondente a 657 a.C., sob Assurbanipal<sup>10</sup>. Ora, este ano foi o duodécimo do reinado de Assurbanipal. Há referência a um medo, Arfaxad. O nome figura em *Génesis* como o de um dos filhos de Sem. Waltz (2013:

<sup>6</sup> O texto crítico baseia-se nos códices *Sinaiticus*, *Vaticanus* e *Alexandrinus*. No que ao texto grego respeita, o presente trabalho fundamenta-se no da *Septuaginta* de Rahlfs & Robert Hanhart, 2012.

<sup>7</sup> Por exemplo: *Jt* 1:11 e *Lc* 20:11; *Jt* 8:6, *Lc* 2:37 e *1 Tim* 5:5; *Jt* 8:14 e *1 Cor* 2:11; *Jt* 8:25 e *Tg* 1:2; *Jt* 13:18 e *Lc* 1:42; *Jt* 13:19 e *Mt* 26:13.

<sup>8</sup> Cf. Elena Ciletti e Henrike Lähnemann (2010, pp. 1-66).

<sup>9</sup> *Anno Mundi*, era contada a partir da data da criação do mundo, segundo os cálculos literais feitos sobre os textos bíblicos.

<sup>10</sup> *The Holy Bible: Translated from the Latin Vulgate...: the Old Testament, First Published by the English College, at Douay, A.D. 1609, and the New Testament. First Published by the English College, at Rheims, A.D. 1582. With Annotations, References, Historical and Chronological Index, &c., the Whole Revised and Diligently Compared with the Latin Vulgate... J. Duffly (1865).*

319-320) põe a hipótese de poder ser identificado com Fraortes, filho de Deíoces, se se assumir que se trata de um medo contemporâneo dos Assírios. Fraortes, segundo Heródoto (I 102), uniu as tribos medas e iniciou a hegemonia desta nação, tendo governado entre 647 e 625 a.C. Se, porém, se identificar Arfaxad como um contemporâneo de Nabucodonosor, como é identificado em *Jt*, o candidato seria Ciaxares.

O livro, contudo, contém um bom número de anacronismos e imprecisões históricas. Um problema é o nome da cidade de “Betúlia” (hebraico בתוליה grego Βαιτυλούα), espaço da acção da narrativa, que não é identificável com nenhum local específico conhecido, mas que sugere, entre outras possibilidades de etimologia, “Betel” (*Bethel*), a “cidade de Deus” de Jacob (cf. *Gn* 28:10-22). O nome seria, assim, uma alusão alegórica (M. Jastrow e F. Buhl, 1901-1906)<sup>11</sup>. Uma outra etimologia possível do topónimo é que se relacione com *betulah*, “virgem”, composto com *Jah*, “Javé (M. Jastrow e F. Buhl, loc. cit.)<sup>12</sup>” O mais flagrante dos anacronismos é, obviamente, a identificação de Nabucodonosor como rei da Assíria, com sede em Nínive. O império neoassírio caiu sob as armas de Nabopolassar, rei da Babilónia, coligado com os Medos. Nestas campanhas participou precisamente Nabucodonosor, seu filho e sucessor. Com os reinados destes dois homens, foi estabelecido um novo império na região, o neobabilónico<sup>13</sup>. No discurso de Aquior no conselho de Holofernes, alude-se à catástrofe nacional da destruição do Templo de Jerusalém, como pena pela impiedade israelita, ao subsequente exílio e ao posterior retorno à Judeia (*Jt*. 4:3; 5:18-19) como factos passados. O agente da destruição da capital fora precisamente o rei da Babilónia. Esta precisão histórica permite desde já situar a um *terminus post quem* da composição do livro, no mínimo, nos finais do século VI a.C., uma vez que o segundo templo foi consagrado e inaugurado para utilização em 516 a.C. Tem sido apontado o século II a.C., aquando ou após a revolta macabeia contra Antíoco IV Epífanês, pelo fundo de exaltação pátria em tempo de desjudaização política, social e cultural da Judeia por mão de uma potência estrangeira opressora e idólatra, a monarquia helenística da dinastia selêucida. A sintética introdução ao livro na *La Bible de Jérusalem* sinaliza alguns elementos. Há a presença de personagens com nomes persas (Bagoas, Holofernes), além de alusões a costumes helenísticos (3:7-8 e 15:13 os festejos de vitória com coroas de folhas de oliveira, danças e cantos, ao som de instrumentos musicais)<sup>14</sup>. *Judite*, a personagem e o livro, expressa o grande tema da identidade israelita na suas declinações e contrastes com os outros povos. Esta percepção, parte das vezes pelos olhos dos outros, é cuidadosamente examinada por Ramos (2023a e 2023b). Para este autor, a “realidade contemporânea ao texto poderá ir desde os tempos de Antíoco IV até ao tempo

<sup>11</sup> S.v. «Bethulia (Βαιτυλούα, Βαιτυλία, Βετυλοάα, Βαιτυλοάα; Vulgate, Bethulia) in *Jewish Encyclopedia*. A hipótese é também referida por Ramos (2023a, p. 445).

<sup>12</sup> Cf. Navarro Puerto (2000, p. 427) e Ramos (2023a, p. 450).

<sup>13</sup> O império veterobabilónico ou Primeiro Império Babilónico durou de 1894-1595 a.C., tendo sucedido ao domínio sumério sediado em Ur.

<sup>14</sup> Ver *La Bible de Jérusalem*, 2014, introdução ao livro e nota a 15:13.

dos romanos, com maior probabilidade para a fase mais antiga.” (2023a, p. 429). Por outro lado, o papel do sumo-sacerdote na diegese vem na linha de um quotidiano sócio-político israelita desde a conquista babilónica. Se o confrontarmos com a representação que desta instituição judaica é dada em *1 Mac* 10:38, percebe-se que essa é uma imagem que Israel apresentava desde havia séculos, o que parece remeter o tempo diegético para a época selêucida. Em outro estudo, Ramos (2023a, p. 442, 444) reafirma a hipótese da época selêucida ou, para maior precisão, após a revolta macabeia contra Antíoco IV Epífanes, presumivelmente entre 163 e 135 a.C. Navarro Puerto (2000, p. 429) aponta outros elementos helenísticos<sup>15</sup>: reclinar-se para comer (*Jt* 12:15); a divinização de um rei (3:8); os poderes militares e políticos concedidos ao sumo sacerdote (4:6); a supremacia do conselho de Jerusalém relativamente aos outros (4; 6:8; 11; 14); as semelhanças que apresenta relativamente à derrota de Nicanor relatada em *1 Mac* 7:43-50. Também o confronto do contexto de *Jut* com o conteúdo histórico dos livros de *1 Mac* permite reforçar a hipótese.

Podemos acrescentar outro elemento, eminentemente helénico: a referência “filhos de Titãs”. Se a expressão *filhos de* é hebraísmo, *Titãs* são entidades lendárias gregas. A citação é: οὐδὲ υἱοὶ τιτάνων ἐπάταξαν αὐτόν, οὐδὲ ὑψηλοὶ γίγαντες ἐπέθεντο αὐτῷ “nem filhos de Titãs o golpearam, nem soberbos gigantes o atacaram”. A estrutura sintáctica em isocolo e paralelismo “filhos dos Titãs..., gigantes” é hebraica e recorrente nos textos veterotestamentários. A referência a “Titãs” e “gigantes” é uma hendíadis, sendo “gigantes” uma variação ou explicação de “Titãs”, remanescente da referência aos gigantes de *Gn* 6:4. “Titãs” figura como uma helenização sincrética das tradições ancestrais dos dois mundos<sup>16</sup>.

Outra hipótese, que fixaria a época da composição neste mesmo século II a.C., é que a narrativa espelhe factos ocorridos sob o reinado de Tigranes II o Grande, da Arménia (140-56 a.C.). Este rei, segundo o testemunho de Flávio Josefo (*Antiguidades Judaicas* 13.16.4), conquistou os territórios da Síria e da Judeia. De acordo com esta hipótese, o substrato histórico do livro situar-se-ia no reinado de Salomé Alexandra, da dinastia asmoneia, a única monarca feminina a haver alguma vez reinado sobre os Judeus, de 76 a 67 a.C. (Clanton, 2006, p. 41)<sup>17</sup>. Se o Nabucodonosor de *Jt* é um pseudónimo de “Tigranes”, a datação das fontes avançaria em seis séculos em relação à hipótese “Assurbanipal”.

Estas indeterminações constituem um eloquente sinal da árdua tarefa que tem sido a datação do livro. Não estamos, portanto, em condições de dizer se se está perante uma completa ficção (como pensa Ramos, 2023c, p. 268), ou se se trata de uma ficção tendo como pano de fundo memórias de factos históricos. As inconsistências históricas autorizam a percepção de que o livro seja, em não

<sup>15</sup> Ver também Ramos (2023a, p. 442).

<sup>16</sup> A respeito desta literatura nacionalista da identidade judaica, afirmando-se em contraponto ao helenismo, Ramos (2023a, p. 450 nota 36) argumenta: “De certa maneira, uma tal atitude por parte de uma literatura de combate anti-helenista, não deixa de parecer que se vão afiar as armas precisamente na forja do inimigo.”

<sup>17</sup> Clanton sugere que existe ligação entre os livros de *Susana*, *Ester grego* e *Judite*, porquanto podem ter sido todos compostos para servir de propaganda para o reinado de Salomé Alexandra.



pequena medida, uma ficção com mistura de elementos díspares vários. Judite poderá ser uma personagem puramente ficcional e idealizada (como mulher heroína). O livro e a trama poderão, muito plausivelmente, ter sido inspirados por memórias de acontecimentos dolorosos da história de Israel. Para os nossos propósitos, é precisamente como ficção e romance que será considerado.

## Resumo do enredo

Nabucodonosor, rei dos Assírios, vence o medo Arfaxad. Depois, expande o seu império e investe sobre Israel. À cabeça das suas tropas, posicionou Holofernes, que, após capturar várias cidades e povos na marcha, avançam inelutavelmente para Sul. Chega a uma cidade de Israel, Betúlia, que cerca. Os Israelitas, sob a direcção do sumo-sacerdote Joaquim, preparam a resistência e imploram a ajuda divina. Ao se aproximarem da cidade de Betúlia, os invasores apoderam-se das nascentes de água que a abastecem para forçar a rendição. Nisto, Judite, jovem viúva, toma o desígnio de resolver pessoalmente a questão, com o apoio de uma serva. A resolução passará por captar a confiança de Holofernes e se insinuar na libido do general dos Assírios, o que consegue, até o decapitar, enquanto este dormia, após um banquete. Liquidado o comandante, as hordas assírias dispersam e Israel salva-se. Judite regressa ao seu senhorio e à vida casta e recatada que mantivera até então na sua viuvez, dedicada à memória do defunto esposo, embora a muitos ainda continuasse a despertar desejo. A memória do seu feito e da vida que levava granjeia-lhe boa fama e o estatuto de exemplo para os concidadãos (16:21-23). Divide os seus bens com a família do defunto e com a sua própria, liberta a sua serva e falece com a idade de 105 anos. Em sua memória, a Judeia declara sete dias de luto nacional. A narrativa termina fechada e com a ordem justa das coisas e a paz restabelecidas.

## 4. Antígona e Judite: heroísmo em gesta

### Uma Antígona judia?

Uma questão prévia: pode falar-se de Judite como uma Antígona judia? Os contextos culturais, históricos e étnicos são diferentes, as épocas também. Todavia, em termos de análise temática literária e cultural, existem pontos comuns. Vejamo-los, de forma breve. Em ambas as histórias a protagonista é mulher, em mundos e épocas em que o heroísmo no feminino era marcado, assinalado como tal, porquanto, por omissão e até menção em contrário, os heróis, os autores das gestas eram masculinos.

Em *Antígona*, há a referência explícita a essa condição feminina, pela boca do rei Creonte, mas para a desvalorizar: ἐμοῦ δὲ ζῶντος οὐκ ἄρξεται γυνή “enquanto eu viver, não será uma mulher quem dá ordens” (v. 525)<sup>18</sup>. Mais adiante, o rei e Hémon, seu filho e noivo da rebelde Antígona, encetam o *agon*, a tensa disputa

<sup>18</sup> Cita-se *Antígona* na tradução de M. H. da Rocha Pereira (2008).

verbal trágica. Creonte insiste na maldade da mulher e acusa o filho de ser cúmplice desta: ὅδ', ὡς ἔουκε, τῇ γυναικὶ συμμαχεῖ “Este é um aliado da mulher, ao que parece” (v. 740). O vocabulário usado é do campo lexical da guerra: συμμαχέω significa “ser aliado”. Os ânimos azedam e o *agon* torna-se mais acrimonioso. Para o pai, o filho torna-se inferior a uma mulher: ὦ μιαρὸν ἦθος καὶ γυναικὸς ὕστερον “Ó carácter vil! Vales menos que uma mulher.” (v. 746). Esta comparação denota a depravação total em que, aos olhos do pai, o filho caiu, pois o que havia, para a sociedade da época, inferior a uma mulher, senão talvez a condição de escravo? Este é precisamente o *culmen* do *agon*: a acusação paterna ao filho de que este se havia sujeitado, como escravo, aos caprichos e modos de uma mulher (v. 756): γυναικὸς ὧν δούλευμα μὴ κώτιλλέ με “Tu, que és escravo de uma mulher, não estejas com blandícias.”

Em *Judite*, a protagonista declara em duas ocasiões que o Senhor livrara o povo judeu dos seus opressores ἐν χειρὶ θηλείας “por mão feminina” (13:15 e 16:5). A primeira declaração foi produzida logo após a sua gesta (a decapitação de Holofernes); a segunda, diante do conselho dos anciãos israelitas, num hino sálmico de louvor, que utiliza, nos vv. 13-16<sup>19</sup>, locuções frequentemente encontradas nos salmos. A gesta de Judite abriu as portas a que às mulheres israelitas fosse permitido que saíssem da discrição pia para serem, acompanhando Judite, partícipes activas dos festejos públicos, ornadas de coroas de folhagem e com danças e cantos (16:12-13).

Ambas as heroínas agem contra a opressão e o carácter arbitrário, eminentemente autocrático, do agente do poder, que sobrepuja as leis. Ambas têm uma disposição interior, uma virtude heróica, que se não completa senão em acto, em gesta.

Antígona luta pela devoção fraternal (vv. 45-46):

|                                                                                  |                                                                                              |
|----------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------|
| τὸν γοῦν ἑμὸν καὶ τὸν σὸν ἦν σὺ μὴ θέλῃς<br>ἀδελφόν· οὐ γὰρ δὴ προδοῦς' ἀλώσομαι | Sim, a esse irmão que é meu e teu, ainda que o não queiras. Não me acusarão de o ter atraído |
|----------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------|

Esta *pietas* radica, contudo, numa outra tradicional, vetusta e mais elevada, a *pietas* religiosa que impõe a honra aos mortos (vv. 74-75):

|                                                                                 |                                                                                                                         |
|---------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| ὅσια πανουργήσας' ἐπεὶ πλείων χρόνος<br>ὄν δεῖ μ' ἀρεσκεῖν τοῖς κάτω τῶν ἐνθάδε | cumprindo um acto santo, visto que maior é o tempo em que devo agradar aos que estão em baixo do que aos que estão aqui |
|---------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

A filha e irmã uterina de Édipo luta por princípios supra-humanos, por leis não-escritas, oriundas dos próprios deuses. O combate de Judite é também pela *pietas*, no caso, a judaica: pela preservação do culto pátrio a Adonai, o deus cuja santidade e preceitos governam o seu povo.

<sup>19</sup> La Bible de Jérusalem (2014), nota a 15:14

Estas duas mulheres revelam uma virtude comumente associada à masculinidade, a ἀνδρεία (*andreia*) “coragem”. Note-se que, etimologicamente, ἀνδρεία é cognato de ἀνήρ, genitivo ἀνδρός (*anēr, andrós*) “homem, varão”. O relevo dado ao heroísmo no feminino ganha especial nota por as protagonistas serem mulheres. São seres que se elevam sobre a sua condição tradicional num mundo em que os homens tinham a preeminência, ao preço das próprias vidas, seres que cometem actos que dos varões são característicos, como proclama explicitamente Clemente de Roma, *Aos Coríntios* LV,3-5 (entre os anos 96 e 98), a respeito de Judite: fortalecida pela graça de Deus, cometeu muitos feitos viris (πολλὰ ἀνδρεία). A fórmula laudativa dos sacerdotes de Jerusalém, incisa na Vulgata, embora omissa do texto grego, explicita que a gesta de Judite é própria de varão: *quia fecisti uiriliter*. A heroína é representada ao estilo masculino (Navarro Puerto, 2000, p. 447; Ramos, 2023a, p. 456). Autores há, como Montley (1978, p. 40), que vêem em Judite uma figura andrógina. A masculinização de Judite desperta nos líderes sentimento de vergonha, por ser uma mulher a dar-lhes lições e fazer o que a eles competia, mas estes de modo nenhum “no se sentirán estimulados a ser como las mujeres, a ser como Judit en canto mujer.” (Navarro Puerto, 2010, p. 447). Outros autores, porém (como Van Dijk-Hemmes, 1986, pp. 123-147), declaram que a voz de Judite é feminina. Por outro lado, a obra suscitou algumas interpretações feministas e pró-feministas. Efthimiadis-Keith (2010), contudo, é do parecer que a valorização da mulher não deve ir no sentido de tais interpretações, pois tal resultaria em “overt judgement”, e porque *Judite* (como outros livros veterotestamentários) não foi escrito na idade moderna (Efthimiadis-Keith, 2010, p. 111). Estas interpretações são frustes, tornando-se tão opressivas como as interpretações androcêntricas predominantes que pretendem desconstruir. Para esta autora, na leitura do livro deve relevar-se uma ética “of care, justice, autonomy and the self” (Efthimiadis-Keith, 2010, p. 111). Esta perspectiva seria mais “caring” para com o texto, o intérprete e o(s) público(s) comum(ns) (Efthimiadis-Keith, 2010, p. 94). Ora, leiamos, a propósito, o texto. Observa Judite, nas suas próprias palavras, que se apresta para gestas que muitos homens não ousam cometer (*Jt* 8:11):

|                                                                                                                                                                                                                      |                                                                                                                                                                                                                           |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>ὅτι οὐκ εὐθὺς ὁ λόγος ὑμῶν, ὃν ἐλαλήσατε<br/>ἐναντίον τοῦ λαοῦ ἐν τῇ ἡμέρᾳ ταύτῃ<br/>καὶ ἐστήσατε τὸν ὄρκον, ὃν ἐλαλήσατε<br/>ἀνὰ μέσον τοῦ Θεοῦ καὶ ὑμῶν καὶ εἶπατε<br/>ἐκδώσειν τὴν πόλιν τοῖς ἐχθροῖς ἡμῶν</p> | <p>não é recta a vossa palavra que enunciastes<br/>diante do povo neste dia, nem o juramento<br/>que firmastes e declarastes entre Deus e<br/>nós, em que dissestes que entregaríeis a<br/>cidade aos nossos inimigos</p> |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

Mais abaixo (v. 32-33), a heroína anuncia a decisão de encetar uma acção que requer determinação e audácia:

ἀκούσατέ μου, καὶ ποιήσω πρᾶγμα, ὃ  
ἀφίξεται εἰς γενεὰς γενεῶν υἱοῖς τοῦ  
γένους ἡμῶν (...) καὶ ἐξελεύσομαι ἐγὼ  
μετὰ τῆς ἄβρας μου, καὶ ἐν ταῖς ἡμέραις,  
μεθ’ ἃς εἶπατε παραδῶσιν τὴν πόλιν  
τοῖς ἐχθροῖς ἡμῶν, ἐπισκέψεται Κύριος  
τὸν Ἰσραὴλ ἐν χειρὶ μου

escutai-me, que farei algo que se difundirá  
pelas gerações das gerações entre os filhos  
da nossa estirpe (...) eu própria sairei, com  
a minha serva, e dentro do prazo em que  
dissestes que entregariéis a cidade aos  
nossos inimigos, o Senhor visitará Israel,  
pela minha mão

Além da resoluta luta contra as arbitrariedades e *hybreis* dos seus opressores autocratas (Creonte em Tebas; Nabucodonosor e Holofernes na Judeia), Judite e Antígona têm em comum o elevado estatuto social: a tebana é uma princesa; Judite, uma aristocrata judia.

Mas as analogias terminam aqui. As armas de Antígona são a palavra e a razão, como lúdima representante do povo helénico, embora lute por valores que se situam acima da pura razão ou, pelo menos, que a equilibram. Judite é uma guerreira pelas circunstâncias: não sendo inicialmente partícipe da luta armada, acaba por lançar mão de uma arma para pôr cobro aos perigos que os invasores Assírios, encabeçados por Holofernes, representavam para a sua pátria. O elemento nacionalista de *Judite* transparece do próprio nome da personagem: na escrita hebraica moderna יהודית (*Yəhūdīt*), que significa em hebraico “louvado” ou “judia”, a forma feminina de Judá (*Yehudah*), embora no texto lhe seja dada ascendência à tribo de Simeão. Não obstante, é claro que Judite é o povo. O nome é provavelmente simbólico, identificando-se metaforicamente com os Judeus (Navarro Puerto, 2000, p. 426), é uma hipóstase deste povo, da Judeia e de Judá, “é a comunidade de interesses dos judeus” (Ramos 2023a, p. 455). A mesma representatividade de Judite como a nação judaica é visível no hino final (cap. 16), como destaca Ramos (2023a, pp. 454-455). Deus é o *meu* Deus (16:1, 23). Judite invoca como *meus* os jovens, as crianças e as virgens (v. 4), e ainda, genérica e colectivamente, os humildes e o povo (v. 11). Da narrativa de Antígona, pelo contrário, está ausente o elemento nacionalista.

## As estratégias de Judite

Os capítulos 1-7 constituem um longo enquadramento espaço-temporal, estabelecem o contexto e servem de introdução à acção principal (Hobyane, 2014: 910). Judite tem participação geometricamente desproporcionada na economia do livro, pois somente aparece no já citado capítulo 8, o central. Mas, quando aparece, manifesta-se na sua plenitude. Viúva rica, bela e atraente, ainda jovem em idade, levava vida de recato pio e jejuns, em devoção a Deus e honra ao defunto esposo, Manassés, homem abastado que lhe deixara ouro, prata, servos, rebanhos e campos, que ela administrava (8:3-8). A conjunção do seu estado social com a boa reputação de que gozava junto dos seus conterrâneos projectam-na, logo de início, a uma posição de destaque: comparece no conselho da cidade e profere um discurso deliberativo retoricamente eficaz (8:11-27): censura a falta de fé dos seus compatriotas, por haverem decidido render-se, invoca a autoridade de Deus, que prova o seu povo e dele espera confiança, anima aqueles à resistência citando antepassados como exemplos; e anuncia o seu plano, para cujo cumpri-

mento pede, a coadjuvação dos seus concidadãos masculinos, a qual obtém. A valentia, prudência e sabedoria nos conselhos eram virtudes assaz apreciadas entre os Helenos, sendo amplamente atestada nas epopeias homéricas. Mas são igualmente elogiadas nas Sagradas Escrituras hebraicas, de que é exemplo o livro de *Provérbios*. Eis mais virtudes próprias de homem, para benefício colectivo.

O plano é gizado e cuidadosamente posto em execução. Judite ora a Deus, afirmando a soberania e poder do Senhor e pedindo-lhe força e que acorra em auxílio à sua fraqueza de viúva para a missão prestes a executar (cap. 9). E prepara-se (cap. 10). O narrador traça uma descrição vívida, pormenorizada e cuidadosa, que realça o retrato de uma mulher que finalmente se abre a uma certa, embora discreta, sensualidade (10:3-4):

καὶ περιεΐλατο τὸν σάκκον, ὃν ἐνεδεδύκει, καὶ ἐξεδύσατο τὰ ἱμάτια τῆς χιρεύσεως αὐτῆς καὶ περιεκλύσατο τὸ σῶμα ὕδατι καὶ ἔχριστο μύρῳ παχεὶ καὶ διέταξε τὰς τρίχας τῆς κεφαλῆς αὐτῆς καὶ ἐπέθετο μίτραν ἐπ' αὐτῆς καὶ ἐνεδύσατο τὰ ἱμάτια τῆς εὐφροσύνης αὐτῆς, ἐν οἷς ἔστολίζετο ἐν ταῖς ἡμέραις τῆς ζωῆς τοῦ ἀνδρὸς αὐτῆς Μανασσῆ, καὶ ἔλαβε σανδάλια εἰς τοὺς πόδας αὐτῆς καὶ περιέθετο τοὺς χλιδῶνας καὶ τὰ ψέλλια καὶ τοὺς δακτυλίους καὶ τὰ ἐνώτια καὶ πάντα τὸν κόσμον αὐτῆς καὶ ἐκαλλωπίσατο σφόδρα εἰς ἀπάτησιν ὀφθαλμῶν ἀνδρῶν, ὅσοι ἂν ἴδωσιν αὐτήν.

Retirou a roupa de pano de saco que trajara, despiu o vestido da sua viuvez, deu um banho ao seu corpo em água, ungiu-se de um perfume caro, penteou os cabelos, pôs um diadema na cabeça; vestiu um vestido de festa, que envergava nos dias em que o seu marido, Manassés, vivia. Calçou sandálias, pôs braceletes nos pés, pulseiras, anéis, brincos, todas as suas jóias. Muito se embelezou, para seduzir a vista dos homens que a vissem.

Realcemos as últimas palavras. O engodo estava armado. Como no caso da tiranícida da retórica escolar, Judite agirá recorrendo aos mais proverbiais predicados do carácter feminino, que se acrescentam aos masculinos, de modo a conduzir o plano ao sucesso. Estes predicados são a beleza, o esmero com a elegância e a astúcia da sedução, que conduzem um homem à loucura e à perdição, seja ele um César, um Marco António ou um Holofernes. Como se de uma *femme fatale* se tratasse. A palavra grega traduzida por *seduzir* (ἀπάτη *apátē*) exprime a noção de “engano”, “ardil”. O leitor fica avisado, se o não soubesse já. No v. 11 apresenta-se no acampamento assírio, pedindo para ser recebida por Holofernes. Propõe-lhe os seus serviços como espiã (v. 13). Acto contínuo, todos os presentes admiram a sua beleza. O general sucumbe ao mesmo enlevo (v. 23). E ela conquista-o, prostrando-se a seus pés, como uma serva diante de um senhor.

O cap. 11 narra a primeira entrevista entre Judite e Holofernes. A viúva de Manassés mostra uma percepção clara da psicologia da personagem-tipo do déspota, figurado no comandante supremo das forças armadas assírias. Trata-se de um homem guloso de poder absoluto. Anteriormente, no cap. 7, os descendentes de Esaú e os Moabitas, figadais inimigos de Israel, propuseram um plano para levar os Judeus à rendição. O plano parecia perfeito, de tal modo que foi aceite pelo braço direito de Nabucodonosor. Mas só o foi porque estes embaixadores

recorreram à lisonja, arma decisiva para amaciar um tirano e o levar a cair na rede da persuasão (7:15):

καὶ ἀνταποδώσεις αὐτοῖς ἀνταπόδομα πονηρόν, ἀνθ' ὧν ἐστασίασαν, καὶ οὐκ ἀπήντησαν τῷ προσώπῳ σου ἐν εἰρήνῃ

E pagar-lhes-ás o mal com o mal, pela sua rebelião e por não terem comparecido diante da tua pessoa em paz

Este passo fornece ao leitor os primeiros elementos de um retrato psicológico da personagem. Aqui, Judite usa a mesma estratégia e do mesmo modo. Justifica a sua iniciativa como acção pia, para cumprimento do castigo que Deus se preparava para aplicar aos Judeus pela sua conduta ímpia. Atribui a Holofernes um papel de agente divino nesse castigo. Fá-lo primeiramente no prólogo do seu discurso (v. 6) e, qual um espigão que acicata a soberba (v. 19), repete-o no epílogo, tal como antes os Moabitas e os filhos de Esaú o haviam feito:

καὶ ἄξω σε διὰ μέσου τῆς Ἰουδαίας ἕως τοῦ ἔλθειν ἀπέναντι Ἱερουσαλήμ καὶ θήσω τὸν δίφρον σου ἐν μέσῳ αὐτῆς, καὶ ἄξεις αὐτοὺς ὡς πρόβατα, οἷς οὐκ ἔστι ποιμὴν, καὶ οὐ γρύξει κύων τῇ γλώσσει αὐτοῦ ἀπέναντί σου, ὅτι ταῦτα ἐλαλήθη μοι κατὰ πρόγνωσίν μου καὶ ἀπηγγέλη μοι, καὶ ἀπεστάλην ἀναγγεῖλαί σοι.

E conduzir-te-ei através da Judeia até chegares diante de Jerusalém. Estabelecerei o teu trono no meio dela e conduzi-los-ás como ovelhas que estão desprovidas de pastor, e nem haverá cão que rosne perante ti, porque isto me foi previamente dito e me foi anunciado, e eu fui enviada para to anunciar.

A reacção (11:20) foi a mesma e expressa pelo narrador nos mesmos termos no passo paralelo referido (7:16):

καὶ ἤρεσαν οἱ λόγοι αὐτῆς ἐναντίον Ὀλοφέρνηου καὶ ἐναντίον πάντων τῶν θεραπόντων αὐτοῦ

as suas palavras agradaram a Holofernes e perante todos os seus ajudantes

A diferença fraseológica é mínima: no primeiro, o advérbio ἐνώπιον (*enōpion*), no segundo ἐναντίον (*enántion*), que são sinónimos. Há uma pequena *uariatio*. O discurso de Judite é dúbio e hábil em ironia; enquanto lisonjeia o general, ridiculariza-o, sem que este se aperceba. No v. 6, declara que Deus cumprirá a empresa de Holofernes. Esta afirmação, contudo, significa coisas opostas para este e para Judite<sup>20</sup>. Como sucede com qualquer oráculo. No v. 16, Judite anuncia que Deus a enviara para realizar com ele feitos tais que espantarão toda a terra, quando os conhecerem. Novamente, o que Judite tenciona dizer é interpretado por Holofernes no sentido inverso. O v. 8, no qual a judia executa o dispositivo retórico da *captatio benevolentiae*, louvando a σοφία do comandante dos assírios, alcança o *culmen* da ironia:

<sup>20</sup> Ver a introdução ao livro em *La Bible de Jérusalem*, 2014.

ἤκούσαμεν γὰρ τὴν σοφίαν σου καὶ τὰ πανουργεύματα τῆς ψυχῆς σου, καὶ ἀνηγγέλη πάσῃ τῇ γῇ ὅτι σὺ μόνος ἀγαθὸς ἐν πάσῃ βασιλείᾳ καὶ δυνατὸς ἐν ἐπιστήμῃ καὶ θαυμαστὸς ἐν στρατεύμασι πολέμου

pois ouvimos falar da tua sabedoria e da sagacidade do teu espírito, e foi anunciado em toda a terra que só tu és bom em todo o reino e poderoso em conhecimento e admirável pelas tuas campanhas militares

A lisonja e a sedução, habilmente manipuladas, produziram os resultados almejados. O general adere ao falso plano de Judite e não consegue deixar de galanteá-la, tanto pela beleza da sua aparência quanto pela sua capacidade oratória, não hesitando, no arrebatamento emocional do momento, em lhe prometer mundos e fundos (11:23)<sup>21</sup>:

καὶ νῦν ἀστεία εἶ σὺ ἐν τῷ εἶδει σου καὶ ἀγαθὴ ἐν τοῖς λόγοις σου· ὅτι ἐὰν ποιήσῃς καθὰ ἐλάλησας, ὁ Θεὸς σου ἔσται μου Θεός, καὶ σὺ ἐν οἴκῳ βασιλέως Ναβουχοδονόσορ καθήσῃ καὶ ἔσῃ ὀνομαστὴ παρὰ πᾶσαν τὴν γῆν

Quanto a ti, és bela no aspecto e hábil nas tuas palavras. Porque se agires como dissesse, o teu Deus será o meu Deus e na casa do rei Nabucodonosor sentar-te-ás e serás renomada em toda a terra

O tirano não é apenas alvo de lisonja ou adulação. O tirano é, ele próprio, um adulator. Segue-se o banquete privado de Holofernes (cap. 12), oferecido aos seus oficiais superiores e convidados de honra. O general manda Bagoas, o seu eunuco e homem de confiança, convidar a mulher hebreia (12,11). Holofernes não é já apenas um homem possuído da soberba do poder absoluto, mas desceu à lubricidade. Sem pejos, confessa a Bagoas o seu desejo (12,13):

<sup>21</sup> Platão, no *Fedro*, opõe o orador franco (e verdadeiro amante) ao adulator (e falso amante). No *Górgias*, trata a oratória tradicional da época como adulação, ancorando-a à democracia, em que os oradores (aduladores) preponderam (463b, 466e-467a) e à tirania. Na *República* (579e), o próprio do seu carácter é praticar a adulação e um servilismo extremo para com os outros, até dos piores. Tolhido pelo medo, um tal tipo de pessoa, sem conseguir satisfazer os seus desejos e caprichos, não resiste ao vício. Em *Política*, 1314a, escreve Aristóteles καὶ γὰρ διὰ τοῦτο πονηρόφιλον ἢ τυραννίς· κολλακόμενοι γὰρ χαίρουσιν “Por isto, de facto a tirania é a amiga dos maus, pois os tiranos gostam de ser adulados”. Ver a obra de I. Gradel (2002) sobre a adoração às honras divinas concedidas aos *principes* romanos. Se no paganismo o culto do *genius* humano não imputava necessariamente divindade ao objecto de culto, como em contraste os *honores caelestes* (Gradel, 2002, p. 7), o autor cita um passo do apologista cristão Minúcio Félix, *Octavia*, 29.3-5, em que este despreza de uma assentada tanto um acto como o outro, considerando honras divinas como pura e simples adulação (*adulatio falsa blanditur*). Ver a respeito da adulação de superiores Roller (2001, pp. 108-116, 254-258). De leitura proveitosa são também Ver Edwards (2010); Kapust (2018); Ranum (2020). Bem a propósito, pode ainda citar-se uma máxima, em que o medo está igualmente no cerne da relação entre tiranos e adulação, atribuída ao Marquês de Maricá, Mariano José Pereira da Fonseca (Rio de Janeiro, 1773 — ibidem, 1848): “Ninguém é mais adulado que os tiranos: o medo faz mais lisonjeiros que o amor.” Holofernes, adulado e adulator, é um bom exemplo.

ἰδοὺ γὰρ αἰσχρὸν τῷ προσώπῳ ἡμῶν,  
εἰ γυναῖκα τοιαύτην παρήσομεν οὐχ  
ὀμιλήσαντες αὐτῇ, ὅτι ἐὰν ταύτην μὴ  
ἐπισπασώμεθα, καταγελάσεται ἡμῶν.

De facto, seria uma vergonha para a nossa  
imagem, se eu deixasse uma mulher destas  
partir sem termos relações com ela; se não  
a seduzirmos, seremos motivo de chacota.

O retrato da lubricidade transparece das palavras e atitudes; é genial e realista, pela simplicidade. O verbo traduzido por *ter relações* (ὀμιλέω *homiléō*) significa precisamente *ter relações com*, sejam estas comerciais, conjugais ou de simples companhia. A conotação sexual está claramente implícita.

Ora, Judite vai ao banquete, ataviada de vestes e de todas as suas jóias à *maneira feminina* (τῷ κόσμῳ τῷ γυναικεῖῳ). A descrição das emoções do homem ganha vivacidade (12:16):

καὶ ἐξέστη ἡ καρδιά Ὁλοφέρνην ἐπ’  
αὐτήν, καὶ ἐσαλεύθη ἡ ψυχὴ αὐτοῦ, καὶ  
ἦν κατεπίθυμος σφόδρα τοῦ συγγενέσθαι  
μετ’ αὐτῆς· καὶ ἐτήρει καιρὸν τοῦ ἀπατήσαι  
αὐτήν ἅφ’ ἧς ἡμέρας εἶδεν αὐτήν.

o coração de Holofernes excitou-se por ela,  
e a sua mente agitou-se, e teve um desme-  
dido desejo de se unir a ela. Esperava a  
ocasião propícia para a seduzir, desde o  
dia em que a viu

A viúva declara que nunca se sentira tão bem, declaração que faz parte do jogo do ludíbrio. Holofernes, dominado pelo desejo, dá livre curso à festa. Entrega-se à bebida: v. 20 καὶ ἔπιεν οἶνον πολὺν σφόδρα, ὅσον οὐκ ἔπιε πώποτε ἐν ἡμέρᾳ μιᾷ ἅφ’ οὗ ὅς ἐγεννήθη “e bebeu excessivamente muito vinho, tanto como nunca bebeu em nenhum dia desde que nascera”. A hipérbole e o pleonasma intensificam a emoção luxuriosa e desenfreada do momento e expressam uma dramática gradação da narrativa na direcção da peripécia, o momento em que o enredo se desatará e precipitará para o fim.

Findo o banquete, já tarde, todos partem. Bagoas, colaborante com o seu senhor, fecha a tenda por fora, para o deixar a sós com a sua conquista (cap. 13). O tirano, porém, já perdera o domínio próprio: totalmente embriagado, não se aguenta vigo e adormece. Em total contraste, Judite está sóbria e consciente. Ora a Deus, vai buscar a espada do general e, com ela, de dois golpes desferidos com toda a sua força (13:8), decapita-o. Com a ajuda da sua serva, foge com a cabeça do inimigo, para a exibir aos Judeus.

Estes louvam Deus pelo feito desta mulher sua concidadã. Então, recobram coragem e assaltam o acampamento dos Assírios, que são inapelavelmente derrotados. O perigo passa. Consumado o livramento dos Israelitas, Judite entoia um hino de louvor a Deus. Judite rememora os acontecimentos: as ameaças dos inimigos assírios e a salvação. Os feitos são exaltados. A Deus se atribui a sua autoria (ver os v. 2 e o já citado 16:5).

## 5. “Por mão feminina”

Consumado o livramento dos Israelitas, Judite entoia um hino de louvor a Deus. Rememora os acontecimentos: as ameaças dos inimigos assírios e a salvação. Os feitos são exaltados. A Deus se atribui a sua autoria (ver os v. 2 e o já



citado 16:5). Na mundivisão bíblica, Deus é o sujeito da história do seu povo; no meio deste, há indivíduos que agem, desempenhando papéis activos, mas são vistos como instrumentos, metaforicamente como a “mão” ou a “boca” (cf. por exemplo o hino de Zacarias em *Lc* 1:70) do vero autor. Leiamos 16:5-6:

|                                                                                                                                                                                                                                                                        |                                                                                                                                                                                                                                                                                      |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Κύριος παντοκράτωρ ἠθέτησεν αὐτοὺς<br>ἐν χειρὶ θηλείας.<br>οὐ γὰρ ὑπέπεσεν ὁ δυνατὸς αὐτῶν ὑπὸ<br>νεανίσκων,<br>οὐδὲ υἱοὶ τιτάνων ἐπάταξαν αὐτόν,<br>οὐδὲ ὑψηλοὶ γίγαντες ἐπέθεντο αὐτῷ,<br>ἀλλὰ Ἰουδιθ θυγάτηρ Μεραρι<br>ἐν κάλλει προσώπου αὐτῆς παρέλυσεν<br>αὐτόν. | O Senhor Omnipotente os repeliu<br>por mão feminina.<br>pois o seu valente deles não tombou pela<br>acção de jovens,<br>nem os filhos do Titãs o golpearam,<br>nem soberbos Gigantes o atacaram.<br>Mas foi Judite, filha de Merari,<br>quem, com a beleza do seu rosto, o desarmou. |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

Estes versos resumem o todo da história e acção de Judite. Realçam a condição feminina e a beleza, como o isco que seduziram o tirano, para que fosse conduzido à fatal armadilha. Três vezes, uma antes de iniciar a sua missão (9:9 neste versículo na primeira pessoa ἐν χειρὶ μου “pela minha mão”), as duas outras após a vitória (13:15; 16:5), é a própria Judite que se declara ela mesma como o instrumento de uma acção de Deus. No caso vertente, como instrumento feminino de feitos extraordinários, ἐν χειρὶ θηλείας “por mão feminina”. Esta fórmula dá título ao presente trabalho e é uma chave hermenêutica de toda a narrativa.

Esta história tem moralidade, obviamente. Apela à fé em Deus, na sua providência em todos os momentos, em especial naqueles que poderiam instilar no povo o desespero. A oração e a fé, porém, não são passivas, antes requerem iniciativa, bravura e uma elevada dose de risco. Importa terminar ainda referindo o lugar da mulher na sociedade da narrativa. As qualidades femininas da beleza, do cuidado com a aparência e a elegância não são desprezadas, pelo contrário: o narrador apresenta-as como instrumentais num plano, o plano de Judite. Neste livro, está simbolizada e é poderosamente exaltada toda a mulher, abnegada, corajosa e sábia, capaz de se sacrificar pela salvação, liberdade, costumes e religião pátrios. Voltemos ao mote inicial: o tiranicídio fica perfeitamente justificado no epílogo do conto.

## Livros bíblicos citados

|       |                          |
|-------|--------------------------|
| Gn    | Génesis                  |
| Jt    | Judite                   |
| 1 Mac | 1 Macabeus               |
| 1 Cor | 1 Epístola aos Coríntios |
| Mat   | Mateus                   |
| Lc    | Lucas                    |
| 1 Tim | 1 Epístola a Timóteo     |
| Tg    | Epístola de Tiago        |

## Referências bibliográficas

- Bright, John (2017). *A History of Israel*. Westminster: John Knox Press.
- Ciletti, E. & Lähnemann, H. (2010) Judith in the Christian Tradition”. In Brine, Kevin R., Ciletti, Elena & Lähnemann, Henrike (eds.). *The Sword of Judith: Judith Studies Across the Disciplines* (pp. 41-66). Cambridge, Reino Unido: Open Books Publishers.
- Chantraine, P. (1984). *Dictionnaire Étymologique de la langue grecque : Histoire des mots*. Paris: Klincksiek.
- Clanton Jr., D. W. (2006). *The Good, the Bold, and the Beautiful: The Story of Susanna and Its Renaissance Interpretations*. T&T Clark Int’l.
- Craven, T. (2003). The Book of Judith in the Context of Twentieth-Century Studies of the Apocryphal/Deuterocanonical Books. *Currents in Biblical Research*, 1(2), 187-229. (<https://doi.org/10.1177/1476993X0300100206>).
- Edwards, A. T. (2010). Tyrants and Flatterers: Kolakeia in Aristophanes’ *Knights* and *Wasps*. In P. Mitsis, & C. Tsagalis, C. (eds.), *Allusion, Authority, and Truth. Critical Perspectives on Greek Poetic and Rhetorical Praxis*. Berlím: De Gruyter.
- Efthimiadis-Keith, H. (2010). Judith, Feminist Ethics and Feminist Biblical/Old Testament Interpretation. *Journal of theology for Southern Africa*. KwaZulu-Natal, 91-111.
- Enslin, Morton Scott (1972). *The Book of Judith: Greek Text with an English Translation (Volume 7 of Jewish Apocryphal Literature)*. Leiden: Brill.
- Frolich, I. (1996). *Time and Times and Half a Time: Historical Consciousness in the Jewish Literature of the Persian and Hellenistic Eras*. Sheffield Academic Press, 125-126.
- Gianfranco Ravasi (2009-02-05). “Giuditta”. *Famiglia Cristiana* (<https://www.santiebeati.it/dettaglio/92559>).
- Gradel, I. (2002). *Emperor Worship and Roman Religion*. Oxford, Reino Unido: Clarendon Press.
- Hobyane, R. S. (2014). Judith: A Greimassian Perspective. *Old Testament Essays*, 27/3. África do Sul: The Old Testament Society of Southern Africa, 896-912.
- Jordaan, P. J. (2009a). Reading Judith as Therapeutic Narrative. *Vetus Testamentum Supplements*, 127 (pp. 335-346). Leiden, Países Baixos.
- Jordaan, P. J. (2009b) The Pendulum is Never Static. Jesus Sira to Jesus Christ on Women in the light of Judith, Susanna and LXX Esther. *Hervormde Teologiese Studies*, 65(1), 1-6.
- Jordaan, P. J. (2018). Gender and leadership in Judith: A Greimassian contribution. *Hervormde Teologiese Studies*, 74(3), 130-138.
- La Bible de Jérusalem*. (2014). Paris: Les Éditions du Cerf.
- Kapust, D. V. (2018). *Flattery and the History of Political Thought. That Glib and Oily Art*. Cambridge, Reino Unido: Cambridge University Press.
- Levine, A. J. (1995). Sacrifice and salvation: Otherness and Domestication in the Book of Judith. In A. Brenner (ed.), *A Feminist Companion to Esther, Judith and Susanna* (pp. 303-323). Sheffield, Inglaterra: Sheffield University Press.
- Levine, A. J. (2001). 41. Judith. In J. Barton & J. Muddiman (2001). *The Oxford Bible Commentary*.
- Montley, P. (1978). Judith in the Fine Arts: The Appeal of the Archetipal Androgyne». *Anima*, 4, 37-42.
- Moore, Carey A. (1985). *The Anchor Bible – Judith: A New Translation with Introduction and Commentary by Carey A. Moore*. New Haven, CT, EUA: Yale University Press.
- Moore, C. A. (1992). Why Wasn’t the Book of Judith Included in the Hebrew Bible?”. In J. C. VanderKam (ed.), *“No One Spoke Ill of Her” Essays on Judith* (pp. 61-71). Atlanta, GA, EUA: Scholars.
- Navarro Puerto, M. (2000). Narraciones bíblicas. Capítulo XI. El livro de Judit. In A. G. Lama-drid, J. M. Sánchez Caro, J. Campos Santiago, V. Pastor Julián, & M. Navarro Puerto (eds.), *Historia, Narrativa, Apocalíptica* (pp. 425-451). Estella, Espanha: Verbo Divino.
- Narito, Z. C. (1992). “The Book of Judith”, in Women of Courage. Asian Women Reading the Bible. In O. C. Lee, M. J. Choi, S. A. Lee-Park, E. Kim, M. Rodriguez, & D. Goodsir (eds.), *Asian Women’s Resource Centre for Culture and Theology* (pp. 53-62). Seoul: Coreia do Sul, SaDang Publishing House.

- Nickelsburg, G. W. E. (1981). *Jewish Literature Between the Bible and the Mishnah. A Historical and Literary Introduction*. Londres, Inglaterra: SCM Press, 1981.
- Patillon, M. (2009). *Corpus rhetoricum III : Hermogène, Les états de cause*. Paris, França: Les Belles Lettres.
- Patillon, M. (2019). *Sopatros, Commentaire sur l'Art rhétorique d'Hermogène*. Paris, França: Les Belles Lettres.
- Rabe, H. (1985). *Syriani in Hermogem comentaria. Rhetores Graeci II*. Leipzig: Teubner (1.<sup>a</sup> ed. 1893).
- Ramos, J. A. (2002). Transmissão da cultura bíblica no mundo clássico e cristianização do Império". *Humanitas*, 54, 189-230.
- Ramos, J. A. (2023a). Judite. A heroína fictícia e a identidade nacional de Israel. *Cadmo — Revista de História Antiga, Suplemento / Supplement 3 – Textos em Diáspora II. Os Deuses e a Hermenêutica*. Lisboa: Centro de História da Universidade de Lisboa, pp. 441-458 (Publicado previamente em 2004, in *Mito clássico no imaginário ocidental*. Coimbra: Ariadne, 43-58).
- Ramos, J. A. (2023b). Percepções de identidade no Judaísmo helenístico, segundo o livro de Judite". *Cadmo — Revista de História Antiga, Suplemento / Supplement 3 – Textos em Diáspora II. Os Deuses e a Hermenêutica*. Lisboa: Centro de História da Universidade de Lisboa. pp. 423-440 (Publicado previamente em 2005, in *Didaskalia*, 35, 49-64).
- Ramos, J. A. (2023c). A Bíblia como literatura. *Cadmo — Revista de História Antiga, Suplemento / Supplement 3 – Textos em Diáspora II. Os Deuses e a Hermenêutica*. Lisboa: Centro de História da Universidade de Lisboa. pp. 263-274 (Publicado previamente em 2014, in *Communio*, 31(4), 399-407).
- Ranum, O. (2020). *Tyranny from Ancient Greece to Renaissance France*. Cham, Suíça: Palgrave Pivot.
- Roller, M. B. (2001). *Constructing Autocracy. Aristocrats and Emperors in Julio-Claudian Rome*. Princeton, NJ, EUA: Princeton / Oxford: Oxford University Press.
- Sófocles (2008). *Antígona* (Introdução, versão do grego e notas de M. H. da Rocha Pereira). Lisboa, Portugal: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Stocker, M. (1998). *Judith: sexual warrior, women and power in Western culture*. New Haven, CT, EUA: Yale University Press.
- Van Dijk-Hemmes, F. (1986). Gezegende onder de vrouwen: een moeder in Israel en een maag in de kerk». In Van Dijk-Hemmes (ed.), *'T Is kwaad gerucht, als zij niet binnen blijft: Vrouwen in oude culturen* (pp. 123-147). Utrecht.
- Waltz, R. B. (2013). *The Bible in History*.
- Walz, C. (ed.) (1833a). *Σωπάρτου Ὑπόμνημα εἰς τὴν Ἑρμογένους τέχνην. Rhetores Graeci V* (pp. 1-211). Estugarda & Tübingen: J. G. Cotta.
- Walz, C. (ed.) (1833b). *Syriani, Sopatri et Marcellini Scholia ad Hermogenis status. Rhetores Graeci IV* (pp. 39-846). Alemanha, Estugarda & Tübingen: J. G. Cotta.

## Resumo

Tiranos e tiranicídios eram um tema comum entre os declamadores e a retórica escolar helenística e bizantina. Entre os casos tratados, contava-se o de uma mulher que subira à alcova de um tirano para o matar, vindo a reclamar a recompensa devida. Em *Antígona*, o autocrata impõe sua vontade como lei, num estado em que nenhuma mulher jamais haveria de fazer leis. Em Israel, num tempo ficcional em que se misturam referências a impérios que nunca coexistiram, emerge da sombra uma respeitada nobre judia, viúva, que giza um plano para executar Holofernes, comandante assírio, estando as forças deste na iminência de destruir Israel. Como a sua émula tebana, fá-lo por iniciativa pessoal e constrangida pela piedade religiosa. Diferentemente desta, move-se pelo ímpeto de uma luta existencial da sua nação, luta pela liberdade, identidade e preservação do seu povo e do culto religioso pátrio, na terra que tinham por sua, contra o risco do extermínio pela ferocidade de uma horda estrangeira ímpia e opressora. Judite assume o desígnio pessoal do tiranicídio.

O livro celebra a coragem de uma mulher que é a *mão feminina* do Deus que operou a libertação do seu povo. Uma mulher torna-se heroína nacional num mundo em que os homens tinham a preeminência. Há um misto de qualidades atribuídas geralmente aos varões, como a prudência

e valentia nos conselhos, e de virtudes tidas por mais femininas. Não sendo partícipe da luta armada, exalçam-na o artifício da sedução feminina, que leva ao ludíbrio um homem que é o tipo do soberbo e luxurioso; finalmente, a vida recatada e temperada que manteve na viuvez, como exemplo para os concidadãos.

## Abstract

Tyrants and tyrannies were a common theme among the Declamators and Hellenistic and Byzantine school rhetoric. Among the cases dealt with was that of a woman who had gone up to a tyrant's bedroom to kill him, claiming afterwards the due reward. In *Antigone*, the *autocrat* imposes his will as law, in a state where no woman would ever make laws. In Israel, at a fictional time when references to empires that never coexisted are mixed, a respected Jewish noblewoman and widow comes out from the shadow with a plan to execute Holofernes, the Assyrian commander, whose forces are on the verge of destroying Israel.

Like her Theban emulous, she does so on her own initiative and constrained by religious piety. Unlike this one, her move obeys the impetus for an existential struggle of his nation, a struggle which is for the freedom, identity and preservation of his people and the religious cult homeland, in the land they had for their own, against the risk of extermination by the ferocity of an impious and oppressive foreign horde. Judith assumes the personal design of tyrannicide. The book celebrates the courage of a woman who is the feminine hand of the God *who* wrought the liberation of his people. A woman becomes a national hero in a world where men had the preeminence. There is a mixture of qualities generally attributed to men, such as the prudence and courage in councils, with virtues considered as properly female. She is not a participant in armed struggle. She is exalted for her female seduction ability, which leads to deception a man who is the type of the proud and lustful. Finally, there is the modest and temperate life that she kept in widowhood, as an example for his fellow citizens.

## O mito segundo a ficção: em volta d'A cidade de Ulisses

Myth in fiction: around *A cidade de Ulisses*

Alleid Ribeiro Machado

Universidade Presbiteriana Mackenzie

alleid.machado@mackenzie.br

ORCID: 0000-0001-9359-532X

**Palavras-chave:** narrativa de autoria feminina, mitos fundadores, memória, revisão da história, identidade nacional, literatura portuguesa contemporânea.

**Keywords:** female-authored narrative, founding myths, memory, revision of history, national identity, Contemporary Portuguese literature.

*Morrem as gerações, morrem os impérios. Só o mito não morre.*

Manuel C. Pimentel

### No princípio era o mito

Por definição, mitos fundadores ou fundacionais são aqueles relacionados ao início ou à origem de um determinado fato, acontecimento, lugar ou personagem. No caso de Portugal, pode-se atrelar o conceito à origem da nação, sendo composto por suas lendas, heróis e acontecimentos históricos.

“Patrimônio” que constitui a identidade de um povo, o mito fundacional serve de alimento e é combustão para a criação e recriação de narrativas fantásticas, muitas vezes implicadas a fatos ou a personagens históricos, ao longo do tempo. Em torno de seu escorregadio conceito, Mircea Eliade lembra que o mito deve ser estudado e compreendido dentro de seu contexto de produção, a partir de onde ele emerge “vivo”, significativo, fornecendo “modelos para a conduta humana” (Eliade, 2000, p. 8).

De qualquer modo, as histórias que remontam os mitos de origem ou fundadores estão nos ancestrais desenhos rupestres, nos vitrais das igrejas, nas esculturas, nos poemas, na música, na configuração arquitetônica de uma cidade, constituída por suas praças, monumentos, calçadas, enfim.

É possível, assim, entender ou estender a ideia de narrativa mítica a todo tipo de expressão artística que “conta” uma história. Esses mitos são criados e

recriados em narrativas que, num trabalho de resgate e projeção do passado (histórico), reatualizam aspectos significativos da memória coletiva de um povo, de modo que mito, memória e identidade se interrelacionam:

A memória nos dará esta ilusão: o que passou não está definitivamente inacessível, pois é possível fazê-lo reviver graças à lembrança. Pela retrospectiva o homem aprende a suportar a duração: juntando os pedaços do que foi numa nova imagem que poderá talvez ajudá-lo a encarar sua vida presente [...]. Isso resume perfeitamente a dialética da memória e da identidade que se conjugam, se nutrem mutuamente, se apoiam uma na outra para produzir uma trajetória de vida, uma história, um mito, uma narrativa. (Candau, 2021, pp. 15-16)

Em relação ao ensejo de retrospectiva, isto é, ao resgate empreendido pela memória, vale dizer que não se trata de um movimento neutro. A memória, segundo Joël Candau (2021), é parte inerente da identidade, de modo que a perda da memória implica a perda de parte da identidade de um sujeito. Deste modo, conforme discutido por Jacques Le Goff (2005), pode-se aventar que, em relação a uma cultura, recontextualizar um mito fundacional é, em alguma medida, uma forma de resgatar uma dada memória coletiva, reafirmando a identidade nacional de um povo — seus valores e feitos que, via de regra, não devem ou não deveriam ser esquecidos.

Lembrando Michel Foucault (1998), para quem o poder está disseminado em toda sociedade e serve, discursivamente, como uma forma de dominação, o processo de resgate e projeção de uma determinada memória (coletiva) associada a seus mitos e lendas, serve, inclusive, para que um saber seja disseminado e validado como verdade.

Nesse sentido, em termos de periodização literária, como observa Manuel Cândido Pimentel (2008) ao tratar da literatura produzida em Portugal, alguns mitos fundadores são retomados em determinadas épocas históricas com maior ou menor prevalência, disseminando-se nas poéticas, narrativas e dramas. Essas retomadas possuem um caráter dialógico e são vetores de discursos de poder, que, segundo intenções específicas, atualizam ou lançam novas luzes sobre os contextos dos quais decorrem, proporcionando novas leituras.

Feito este preâmbulo, examina-se neste trabalho como o mito de Ulysses é reconfigurado na literatura portuguesa, especificamente em *A cidade de Ulisses*, de Teolinda Gersão (2017). Considerando que a retomada de um determinado mito não é um movimento neutro, e que sua reconfiguração está atrelada a formas de poder, o objetivo é identificar como esse romance de autoria feminina, atrelado à vaga de revisão da história, retoma esse mito fundacional para, segundo nossa hipótese central, promover a desconstrução de narrativas que o sustentam e que também solidificam a identidade nacional portuguesa. Além disso, pretende-se verificar também, ainda que de maneira breve, como o romance acaba por trazer à tona uma discussão em torno da própria condição feminina.

## Teolinda Gersão: revisão da história e do mito

Tal qual acontece em outras nações e povos antigos, a literatura portuguesa é formada por um rico material arqueológico, constituído por conteúdos imaginários que são partilhados pelo povo lusitano ao longo dos séculos. Assim, estudar essa literatura é ter a oportunidade de conhecer um pouco a riqueza histórica e cultural da nação, como, também, seus acontecimentos e personagens fantasiosos, míticos e lendários.

Transitando entre os polos da ficção, da história e do mito, essa literatura pode, muitas vezes, trazer essas referências que, de certo modo, misturam-se e conjugam-se nas tessituras do texto literário. Uma dessas referências trazidas para o espaço textual literário português, em diversos momentos da diacronia literária, liga-se ao lugar mítico de Império poderoso:

Portugal, desde a fundação da nacionalidade, apresenta-se aos olhos da pátria como paladino veraz da fé católica no combate aos muçulmanos, tanto na reconquista cristã da Península quanto na defesa da Terra Santa, pelo que o combate pela fé seria, desde os inícios da nação, uma Especial vocação dos Portugueses, escolhidos por Deus para expandir o Catolicismo pelos povos, como o comprovaria o milagre do aparecimento de Cristo em Ourique, a D. Afonso Henriques. Com os seus reis, realizariam os Portugueses um plano divino, destinado à conversão universal do género humano a Cristo [...]. Se as Cruzadas agiram no plano mental e imaginário dos Portugueses, agiram também na prática ao transformarem o seu ideal em motor de acção, que esteve na origem da tomada de Ceuta (1415), o primeiro gesto imperialista de Portugal, nas campanhas no Norte de África de D. Afonso V (1432- 1481), presente nos Príncipes de Avis e no espírito de D. Sebastião. (Pimentel, 2008, p. 30)

A literatura portuguesa, ao longo dos séculos, tem desempenhado um papel fundamental na construção e perpetuação de um imaginário nacionalista, que associa a identidade do país a um destino glorioso e a uma missão divina de expansão da fé cristã. Essa narrativa, reforçada por eventos como o milagre de Ourique e a tomada de Ceuta, consolidou a ideia de um império predestinado e guiado por um propósito sagrado. No entanto, tal construção mítica contrasta com a realidade histórica da expansão portuguesa, que, como destacam Bethencourt e Curto (1991), não foi um processo linear e homogêneo, mas antes uma sucessão de impérios, moldada por revezes políticos, transferências de capitais e deslocamentos de pessoas. Os mesmos autores ressaltam ainda que “qualquer processo de expansão é violento por natureza e as suas consequências não podem ser ignoradas” (Bethencourt e Curto, 1991, p. 9), evidenciando que, por trás do discurso de missão civilizatória e religiosa, havia também conflitos, dominação e resistência.

Essa tensão entre a visão épica da história e os seus impactos concretos atravessa a literatura portuguesa, especialmente em textos como *Os lusíadas* (1572) e *Mensagem* (1934), que reiteram a imagem de Portugal como nação eleita e privilegiada, portanto divinamente escolhida, compondo uma literatura de marcado carácter nacionalista (Real, 2012). Tais obras estão conjugadas pela certeza mítica de uma nação predestinada, orgulhosa de ocupar uma geografia singular, que a coloca simbolicamente no “centro” do mundo.

Avançando um pouco mais na diacronia literária e olhando-a de forma contrastiva ao que foi explicitado em relação às produções ficcionais de Camões ou mesmo de Pessoa, Miguel Real (2012) lembra que, diante da vaga de autores que impunham diversas visões estéticas entre as décadas de 1960 e 1980, alguns críticos literários, como Eduardo Lourenço, Carlos Reis e Maria Alzira Seixo, acabam por conceber um novo cânone literário, que se insurgiu como expressão de oposição ao Estado Novo. No lugar de uma literatura nacionalista e tradicionalista, desdobra-se “[...] uma literatura europeia, modernista, cosmopolita, de carácter lúdico, realizada plenamente por autores emergidos nas décadas de 80 e 90” (Real, 2012, p. 69).

Neste cenário, é válido ressaltar, grande será o influxo de mulheres escritoras que vão se impor no campo literário tradicional, trazendo novos olhares e perspectivas não apenas em torno de temas universais ou ligados à contemporaneidade. A ênfase poderá recair sobre temas ligados à condição feminina, ou seja, à construção identitária das mulheres face a diversos padrões culturais e sociais impostos pelo patriarcado. Tais questões também poderão aparecer atreladas a outras, como as que se relacionam à identidade nacional e à possibilidade de revisão da história.

Neste cenário vem à tona, no panorama da literatura de autoria feminina pós-década de 1970, o nome de Teolinda Gersão. Trata-se de uma autora cujo primeiro romance é publicado na década de 1980. Segundo Silva (2017, pp. 6102-6103),

Teolinda Gersão, em seu primeiro romance *O Silêncio* (1981) foi logo reconhecida pela crítica e agraciada com o Prêmio de Ficção do Pen Clube, distinção que voltaria a ser concedida a outro romance seu de 1989, *O Cavalo de Sol*. Naquela obra de estreia, a autora já trabalhara com certos temas que serão revisitados, de uma forma ou de outra, nos demais romances: a casa, a mulher e a linguagem (a escrita).

Como é possível observar, Gersão irá contribuir sobremaneira para o adensamento da autoria feminina portuguesa, presentificando-se no cânone literário português. Conforme lembra Real, a partir da publicação de *A árvore das palavras*, em 1997, a autora irá instaurar uma relação literária importante entre Portugal e as ex-colônias, algo que Real denomina como “uma relação verdadeiramente lusófona” (Real, 2012, p. 71). Em 2011, a autora publica *A cidade de Ulisses*, romance que traz à baila, dentre a multiplicidade de temas abordados, questões relacionadas à revisão da história, ou, segundo lembra Silva (2017, p. 6103), “[a] uma particular concepção de História, uma vez que Teolinda reserva apreço maior às histórias pessoais em combinação e entretecidas com os dados factuais coletivos, numa espécie de negação da própria perspectiva histórica tomada isoladamente”. Para Caretti e Gobbi (2013, p. 40):

Percebemos a relação entre literatura e história por meio de uma veia mítica já no título do romance. *A cidade de Ulisses* leva-nos ao mito fundacional da cidade de Lisboa, segundo o qual a capital portuguesa teria sido descoberta pelo herói homérico que, retornando à sua Ítaca natal, fora desviado da rota em razão das tormentas às quais estivera sujeito em sua viagem marítima. Dentro da diegese, encontramos várias versões para o mito, uma vez que Paulo vai rememorando as conversas que



tinha com Cecília no que diz respeito às suas considerações conjuntas acerca de Lisboa, concernentes aos mais diversos temas, desde sua origem até os dias atuais.

A análise de Caretti e Gobbi (2013) aprofunda a compreensão sobre a forma como *A cidade de Ulisses*, de Teolinda Gersão, articula literatura, mito e história. Ao remeter ao mito fundacional de Lisboa, que atribui a Ulisses a descoberta da cidade, o romance insere-se em uma tradição literária que revisita os alicerces simbólicos da identidade portuguesa, ao mesmo tempo em que problematiza e reinterpreta tais fundamentos. Como destacam as autoras, a obra apresenta múltiplas versões do mito, reveladas pelas memórias do protagonista Paulo e seus diálogos com Cecília, numa tentativa de desconstruir as narrativas históricas hegemônicas e de abrir espaço para outras formas de ver e sentir a cidade. Essa estratégia narrativa, centrada na pluralidade de vozes e na valorização da memória afetiva e subjetiva, está em consonância com a observação de Silva (2017), que nota na obra de Gersão uma recusa da História única, oficial, em favor de histórias pessoais entretecidas com os fatos coletivos. Assim, *A cidade de Ulisses* não apenas reinscreve a autoria feminina no debate sobre a identidade nacional, mas também propõe uma leitura crítica dos mitos fundacionais, colocando em causa o discurso patriarcal e imperial que tradicionalmente sustentou o imaginário luso.

Nesse sentido, o romance de Teolinda Gersão vem sendo analisado sob a tríade da história, do mito e da literatura, configurando-se como um espaço privilegiado de reescrita crítica do passado. As pesquisas mais recentes sobre *A cidade de Ulisses* situam a obra no campo da literatura contemporânea portuguesa marcada por um movimento de revisão identitária, em que o questionamento dos grandes relatos históricos e míticos nacionais se entrelaça com a valorização das vozes antes silenciadas, sobretudo as femininas. O romance se insere, assim, no conjunto de produções que, a partir da década de 1980, contribuem para o fortalecimento da autoria feminina em Portugal, operando importantes deslocamentos simbólicos no imaginário literário e histórico da nação.

A crítica tem destacado o modo como Gersão articula a experiência individual e afetiva com os traços da memória coletiva, valendo-se de uma linguagem que desestabiliza os discursos hegemônicos e revela fissuras no pacto identitário construído sobre ideais coloniais. Nesse aspecto, observa-se um diálogo com outras autoras e obras que, nas últimas décadas, também vêm tensionando os mitos fundacionais de Portugal e propondo novas formas de representação do feminino na literatura. A inscrição de *A cidade de Ulisses* no cânone contemporâneo, portanto, não se dá apenas pela relevância estética da obra, mas também pela sua potência crítica e política, o que a torna objeto de interesse crescente nos estudos literários voltados à intersecção entre gênero, memória e identidade.

A narrativa, organizada por uma “Nota inicial” seguida de três capítulos<sup>1</sup>, elabora-se por meio das lembranças de Paulo Vaz, um artista plástico, que recorda sobretudo e densamente a relação amorosa vivenciada com a moçambicana Cecília

<sup>1</sup> Estruturalmente, o romance traz uma “Nota inicial” em que a autora manifesta o seu interesse de fazer um romance em diálogo com as artes plásticas, seguida de três capítulos: Capítulo I (dividido em três partes: 1. Em volta de um convite; 2. Em volta de Lisboa; 3. Em volta de nós);

Branco. Suas recordações, que permitem conhecer a intimidade da relação entre esta jovem mulher “com nuances louras, contrastando com a pele bronzeadas, os olhos grandes, entre o cinzento e o verde” (Gersão, 2017, p. 25), e este homem “errante”, “errático” e “mais velho” (Gersão, 2017, p. 35), serão entremeadas por fios discursivos que acabam por se espalhar na própria história portuguesa. É, pois, Paulo Vaz, configurado como narrador principal da narrativa, que irá guiar os leitores a um emaranhado de memórias que vão do espectro pessoal ao histórico, do particular ao coletivo.

Tudo começa com um convite para que Paulo Vaz, juntamente a outros artistas plásticos, elabore em exposições diversas “o [...] olhar sobre o país”. No que tange a Paulo, caso concordasse com o convite, “que o tema [dele] fosse Lisboa” (Gersão, 2017, pp. 15-16). O que Paulo Vaz deveria fazer então era propor “uma visão pessoal sobre a cidade. Só isso [...]”, de forma a “[...] transformar o que via numa obra de arte. Por vezes, cruel. Não era afinal o que [ele] fazia sempre?” (Gersão, 2017, p. 17).

Este é um dos motes do romance, dentre as múltiplas possibilidades temáticas trazidas à superfície. Reconstruir Lisboa, retratá-la plasticamente. E este mote, em específico, conduz, como já foi afirmado, a um emaranhado de sensações e lembranças. Por meio das memórias de Paulo Vaz, adentra-se em outro tempo, ambivalente, entre o histórico e o mítico. Em outras palavras, está-se aí diante de um romance cuja narração se realiza numa relação dicotômica entre o passado das histórias pessoais, que se mesclam ao passado histórico e mítico, e o presente dos acontecimentos factuais, que se projetam para um futuro em que o mito se ressignifica.

Havia pelo menos dois mil anos que surgira a lenda de que fora Ulisses a fundar Lisboa. Não se pode ignorá-la, como se nunca tivesse existido. Havia ali vinte e nove séculos que o rasto de Ulisses andava no imaginário europeu, a civilização helénica foi berço da Europa [...]. Segundo a lenda Ulisses dera a Lisboa o seu nome, Ulisseum, transformando depois em Olisipo através de uma etimologia improvável. (Gersão, 2017, p. 43)

Ao transitar, de tal modo, entre esses planos temporais, o romance põe em causa não apenas as memórias pessoais de Paulo Vaz, que oportunizam uma reflexão sobre problemáticas ligadas à atualidade, mas, igualmente, proporciona um olhar em retrospecto, que direciona para o pretérito dos acontecimentos históricos. Há no romance, desta forma, uma cidade real recriada pela ficção, conferindo a ela “um estatuto singular [...] contaminada portanto pela literatura, pelo mundo da ficção [...]” (Gersão, 2017, p. 43).

A Lisboa de Ulisses não era, portanto, invenção dos nossos renascentistas, que retomaram o mito numa época em que a Antiguidade se tornara modelo e moda, muito menos era invenção nossa. Não tínhamos culpa de que por exemplo Estrabão tivesse escrito no século I, na Geografia, que Lisboa se chamava Ulisseum por ter

---

Capítulo II, intitulado “Quatro anos com Cecília”; e, por fim, Capítulo III, denominado “A cidade de Ulisses”.

sido fundada por Ulisses [...], que Santo Isidoro de Sevilha afirmasse no século VII que “Olissipona foi fundada e denominada por Ulisses, no qual lugar se dividem o céu e a terra, os mares e as terras”. (Gersão, 2017, p. 45)

O excerto em destaque evidencia como a história mítica de Ulysses é colocada em circulação desde os mais remotos tempos. Nesse sentido, cabe lembrar que Odisseús, acepção grega, ou Ulysses, acepção romana, foi um herói da guerra de Troia que consta na *Odisseia* e na *Iliada*, de Homero. Ele era protegido de Atena, deusa da sabedoria e da artimanha da guerra, tendo ficado conhecido por sua inteligência e audácia. Na *Odisseia*, ele é visto, depois da campanha vitoriosa de Troia, a empreender a viagem de retorno a Ítaca, onde deixara Penélope e o filho Telêmaco. Tal viagem de retorno, que se faz pelo mar mediterrâneo, terá a duração de dez anos, principalmente em decorrência dos obstáculos impostos por Poseidon, cuja fúria o herói havia despertado.

Ulysses teria chegado a Portugal, ou nesse território compreendido na Península Ibérica, no périplo de volta ao lar. Lá, supostamente, teria fundado a cidade de “Olissipo” (Lisboa). Talvez, a narração de uma viagem conduzida por um herói da estatura de Ulysses, que se faz pelo mar e pelo indômito oceano, faça conexão com a própria cultura portuguesa, de modo que será usual para os lusitanos comporem parte de sua própria identidade (nacional) a partir do mito desse herói.

Desde a própria constituição da nação portuguesa enquanto tal, circula a ideia de que a cidade de Lisboa teria sido fundada pelo herói grego. Numa perspectiva diacrônica da literatura, poder-se-ia dizer que o mito de Ulysses (e a ideia de que teria sido fundador de Lisboa) é posto em circulação em prosa e verso por diversos poetas e escritores, uma vez que, conforme Ferreira (1996, p. 437),

Os mitos gregos são uma presença constante na cultura europeia. Ulisses é um dos mais frequentes na literatura portuguesa. O elemento essencial deste mito na Antiguidade Clássica reside na prudência e astúcia, no espírito de aventura e gosto de tudo experimentar, na fidelidade e desejo de retorno à sua ilha e para junto dos seus.

É importante salientar que, nos séculos XV e XVI, quando começam e transcorrem as campanhas de expansão marítima, momento de grande investimento bélico e humano, alguns mitos fundacionais, principalmente ligados a certas personagens fictícias e históricas, como Ulysses, Viriato ou Afonso Henriques, são amplamente resgatados, de forma que há neste “resgate” uma espécie de intenção propagandista. O interesse no resgate dessas narrativas que engrandecem o sangue lusitano é evidente, aparecendo expresso com bastante clareza n’*Os lusíadas*, de Camões, o qual já foi citado brevemente:

O futuro, na passagem do século XVI para os finais do século seguinte, encarregar-se-ia de apurar e desenvolver este providencialismo da consagração régia de D. Afonso Henriques, de uma forma muito mais explícita, ordenada para a ideia do primeiro rei como fundador de um reino sem par na história dos reinos conhecidos, de um império que no milagre de Ourique fora prometido, emerso da gesta quinhentista dos Descobrimentos por engenho da Dinastia de Avis e anunciado ao orbe para a dilatação da Fé em Cristo. A visão imperial do mito de Portugal tem raízes no ainda incipiente providencialismo do milagre de Ourique, e se desabrocha com o saber dos nossos humanistas, incluindo Camões (1525-1579 ou 1580)

— que é certamente, com *Os lusíadas* (1572), o maior construtor da arquitectura mitogénica e poética da nossa nacionalidade. (Pimentel, 2008, p. 13)

Conforme a citação de Pimentel destaca, a ênfase nos grandes feitos dos “barões assinalados”, implicados na disseminação da fé e do Império, pode indicar que, na contramão do ideário vigente, havia vozes contrárias à campanha de expansão (e dominação pelas armas e em nome da fé), algo que a narrativa de Gersão procura ressaltar:

Íamos procurar o longe, descurando o que ficava perto. O país despovoava-se, se não havia braços nem vontade para cultivar nem pescar e era demasiado caro o esforço contínuo da guerra, porque a expansão se fazia pelas armas. A “glória de mandar” desfez-se rapidamente em vaidade e espuma. O Velho do Restelo foi sempre criticado e mal-visto, e ninguém aproveitou uma única palavra do que ele disse. (Gersão, 2017, p. 61)

Nem todos, na esfera social, estavam satisfeitos ou concordavam com a política expansionista, mas é a vontade política de dominar mares, povos e novos territórios que vai prevalecer até, pelo menos, a tragédia de Alcácer-Quibir. Recuperando uma vez mais Foucault (1998), para quem não haveria um discurso de poder homogêneo dominante, mas configurações de poder, estratégias de dominação, é possível dizer que as narrativas míticas seriam os dispositivos utilizados como forma de controle do soberano sobre a população em geral. Nesse sentido, pode-se suspeitar que realmente havia um interesse dos grupos dominantes pelas narrativas/poéticas ligadas à história e à identidade nacional, inclusive, para enfatizar certos aspectos e alcançar determinados fins.

Nesta mesma direção, no livro *O problema da incredulidade do século XVI: a religião de Rabelais*, ao rever alguns pressupostos metodológicos para a interpretação da história, Lucien Febvre (2009) lembra que a religião, especialmente o cristianismo, representava a cosmovisão prevalente para o homem medieval, em todos os âmbitos: seja na vida privada ou na vida pública, ele era o guia de pensamento e conduta dos homens, sendo veiculado com o sentido único de verdade.

Se ciência era um termo anacrônico ao período<sup>2</sup>, todas as explicações dos fenômenos da realidade se faziam por intermédio do sobrenatural, de modo que nada era questionado porque não havia sequer espírito crítico. A “imprensa” e a ficção elaboradas neste período se tornavam um espaço fecundo para a veiculação de mitos e lendas atrelados ao viés do pensamento dominante. Portanto, a adesão da população à campanha marítima para expansão do Império estava ligada a uma noção místico-religiosa para qual tudo era válido, pois Portugal, como já descrito, era uma nação escolhida.

<sup>2</sup> Em *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*, Foucault, ao se debruçar sobre Cervantes, afirma que o que se tinha no âmbito da renascença “[...] não seria mais do que o lugar liberal de um afrontamento entre a fidelidade dos antigos, o gosto pelo maravilhoso e uma atenção já despertada para essa soberana racionalidade na qual nos reconhecemos” (Foucault, 2007, p. 44).

De qualquer forma, depreende-se que, durante os séculos da expansão marítima portuguesa, o regaste de um mito fundacional tinha o interesse de provocar a adesão da população para as perigosas e arriscadas campanhas ultramarinas. Havia, neste contexto, uma concepção de mundo teocêntrica que persistia e se espalhava por toda a parte, de modo que qualquer ideia ligada ao fantástico, ao impossível, tinha um valor de verdade. Sem dúvida alguma, havia ali um ambiente místico muito propício para o desenvolvimento ou para a propagação de lendas e mitos.

Entretanto, se toda história mítica, que relata a origem de alguma coisa, pressupõe e prolonga algo sagrado, cosmogônico (Eliade, 2000), Gersão parte da crença numa lenda mítica da criação de uma cidade por um herói lendário para cunhar o seu romance e provocar uma reflexão em torno, por exemplo, do passado histórico, de sorte que se pode formular a seguinte questão: ao reorganizar a memória desse passado “forte” e “mítico”, o que a memória “seletiva” de Paulo Vaz deseja prolongar ou apagar? É possível dizer que o resgate do mito contemporaneamente assume outros interesses, distintos daqueles veiculados nos séculos da expansão.

Para Real (2012), o romance posterior à década de 1980 tem retomado o passado, principalmente, devido à necessidade de sua recompreensão. Nesse âmbito, ao examinar as páginas de *A cidade de Ulisses*, observa-se que Paulo Vaz deseja olhá-lo não por um viés idealizador, mas sob as lentes críticas que evidenciam as mazelas da história portuguesa, seja nos processos de expansão dos territórios ultramarinos e nas guerras coloniais, ou, por outro lado, no patriarcado latente, na xenofobia imposta aos “estrangeiros”, enfim, procedendo a toda uma revisão em torno destes fatos e das verdades circulantes em torno deles, como se pode observar no excerto a seguir:

A partir do século XV, a Europa julgava-se numa posição superior, porque tinha sido ela a fazer a viagem até outros povos e continentes. Não dava conta de que fora perturbar a sua existência, quebrar a sua cultura, as suas crenças, o seu modo de ver o mundo [...]. E também nos enganávamos ao pensar que éramos o centro do mundo, e eles a periferia. O mundo era redondo, qualquer lugar, a partir do qual se olhasse, podia ser o centro: a Europa ou a América, a África, a Ásia. (Gersão, 2017, pp. 57-58)

A narrativa, portanto, percorre as linhas da história oficial, revisitando-a criticamente, procurando estabelecer uma possível versão para o surgimento do mito em seu aspecto lusitano. Segundo *A cidade de Ulisses*, lá atrás, “os romanos tinham [...] interesse em espalhar o mito, que apoiavam nos numerosos vestígios da chegada até aqui da civilização helênica. Era fácil ligar esses vestígios a Ulisses, e efabular sobre uma Lisboa grega” (Gersão, 2017, p. 45).

Além de promover um percurso pela história de Portugal, a narrativa também conduz o leitor pela geografia territorial e simbólica da nação, pelas mãos de seu mito fundador, num percurso igualmente crítico. De fato, *A cidade de Ulisses* apresenta a cidade de Lisboa por meio de uma viagem sensitiva. Na verdade, a perspectiva sobre a cidade vai sendo composta a partir do olhar e das sensações desse narrador, figura fulcral, e, por este ângulo, pode-se dizer que é assim que Lisboa se ressignifica:

Caminhavas com um segredo dentro de ti, que não era visível para ninguém mas transformava o mundo. Sim, o 28 continuava a passar, chocalhando nos carris, ainda servia os lisboetas em algumas zonas, e os turistas apanhavam-no por divertimento, como se ele pudesse levá-los aos séculos passados. (Gersão, 2017, p. 33)

O movimento de leitura do romance parece circular. A narrativa, principalmente no que tange ao subcapítulo 2 - “Em volta de Lisboa”, parece ser um convite para um passeio no Elétrico 28, partindo, quem sabe, do Campo de Ourique, de forma que, empreendendo qualquer percurso, volte-se para o início, para o ponto de partida. Passeando por Lisboa, a partir de qualquer ponto, consegue-se seguir “as pegadas do mito”. A própria narrativa coloca-o em movimento, e vai tratando de mostrar essas pegadas, de modo que o mito adentra a cidade, a cidade adentra o mito e cada leitor vai adentrando, cada vez mais, a narrativa.

O resgate do mito, e as mostras de sua reconfiguração nos meandros da cidade, desloca o olhar para um espaço que, pouco a pouco, desmistifica-se, posto que agora, no percurso proporcionado pela narrativa, o espaço e a cidade vão sendo reconstruídos “pelo nosso olhar” (Gersão, 2017, p. 41). Uma cidade que se ressignifica pelo aroma de castanhas assadas; pela imagem simbólica da Igreja da Graça, virada para um miradouro com vista sobre a cidade e o rio; e por todas as lembranças de Paulo Vaz nestes locais. Afinal, “[...] a vida não gira em torno da cidade, mas em volta de nós” (Gersão, 2017, p. 41).

## O mito segundo a ficção: em volta d’*A cidade de Ulisses*

Como foi possível observar, a narrativa proporciona um trajeto sensitivo conduzido pelas impressões (ativadas pela memória) do protagonista acerca da cidade. É um percurso interior que se projeta no exterior, trazendo à tona essas lembranças individuais que se conectam com as experiências e a memória coletiva (de um povo, da nação). A partir desse movimento, o mito é ressignificado e desmistificado, pois o escopo é propor uma reflexão (para além de uma história pessoal) que atravessa a “história da nação”, voltando-se, ao fim e ao cabo, às questões universais e humanas.

De qualquer modo, o mito parece ser reconfigurado no espaço da cidade por onde memórias pessoais e históricas entremeiam-se, conjugadas num espaço geográfico e simbólico. Nesse campo, o espaço geográfico de uma cidade parece concentrar significados que extrapolam os aspectos concretos que o definem, ou seja, como apenas uma “[...] aglomeração humana localizada numa área geográfica circunscrita e que tem numerosas casas [...] destinadas à moradia e/ou a atividades culturais, mercantis, industriais, financeiras e a outras não relacionadas com a exploração direta do solo; urbe” (Cidade, 2024).

Para além desse significado mais elementar, Henri Lefebvre (2000) lembra que a produção do espaço geográfico, de fato, é uma configuração de diversas atividades, tais como culturais e políticas. Para o filósofo, nomear uma rua, ou um espaço qualquer, é uma forma de atribuir um significado e reafirmar uma memória. Desta feita, o espaço (geográfico) tem este componente subjetivo. Assim, não é muito difícil entender o espaço que constitui a cidade de Lisboa, na narrativa, como uma categoria de produção de sentido.

Em *A cidade de Ulisses*, o espaço da cidade, constituído por seus territórios, lugares, pessoas e paisagens, acaba por reavivar, simbolicamente, a natureza do mito. Cada região de Lisboa concentra uma história, que resgata, ao fim, outra história. E quais histórias serão lembradas? E que valores serão atribuídos a estas histórias no século XXI e depois? Ou, por outra, quais histórias devem se repetir? A historiadora Ecléa Bosi (2009, p. 55), em *Memória e sociedade: lembranças de velhos*, livro que trata da memória social ancorada na velhice, afirma que “[...] na maior parte das vezes, lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar, com imagens e ideias de hoje, as experiências do passado”. A narrativa de Gersão empreende esta rememoração. Paulo Vaz volta-se para o passado “refazendo-o” à luz do presente, pois

[...] a lembrança é uma imagem construída pelos materiais que estão, agora, à nossa disposição, no conjunto de representações que povoam nossa consciência atual. Por mais nítida que pareça a lembrança de um fato antigo, ela não é a mesma imagem que experimentamos na infância, porque nós não somos os mesmos de então e porque nossa percepção alterou-se e, com ela, nossas ideias, nossos juízos de realidade e de valor. (Bosi, 2009, p. 55)

O romance é um convite para um passeio histórico, mítico e geográfico. A narrativa, ao propor tal percurso, também proporciona que os rastros do mito sejam seguidos, de modo que ele vai sendo construído e desconstruído em sua itinerância. Em relação a esse importante aspecto, “sobre a relação de Ulisses com Lisboa”, segundo as páginas do romance, não era necessário “inventar nada, já tudo tinha sido inventado havia dois mil anos, e essa história, porque tinha pés para andar, continuara a andar pelos séculos afora” (Gersão, 2017, p. 43).

Retomando o que já foi evidenciado alguns parágrafos atrás, o mito é desconstruído por meio da própria revisão da história, principalmente centrada na expansão marítima. Se na ficção nacionalista de Pessoa todo esforço decorrente do movimento expansionista terá valido a pena, em detrimento das perdas humanas e materiais, como expresso em *Mar português*, no romance de Gersão esse movimento de partida será o mote para tratar dos que ficaram:

Ulisses parte para a guerra e para o mar, deixando para trás a mulher e o filho [...]. Ao longo dos séculos também nós vivemos essa história de mulheres esperando sozinhas, de filhos crescendo sem pai, foi assim nas cruzadas, nos Descobrimentos, na guerra colonial, na emigração, até ao século XX. (Gersão, 2017, p. 49)

Como é possível observar, Teolinda Gersão utiliza o mito de Ulysses como mote para examinar as consequências emocionais e sociais da partida masculina, um tema recorrente ao longo da história portuguesa marcada pela expansão marítima e suas repercussões. Ao destacar como Ulysses deixa para trás sua família em busca de aventuras, Gersão não apenas desconstrói o mito clássico do herói guerreiro, mas também critica a narrativa nacionalista que glorifica os sacrifícios da expansão marítima sem considerar as perdas humanas e familiares que ela acarreta. Este enfoque revela uma perspectiva de gênero crítica sobre a identidade nacional portuguesa, que tradicionalmente se baseia na força e no poder masculinos.

Eis aí uma lacuna a ser preenchida pela ficção e um mito a ser também por ela desconstruído. Não apenas aquele engendrado em torno de Ulysses, mas toda a sorte de narrativas que sustentam a ideia de uma identidade nacional calcada na força, na virtude e no poder dos “barões assinalados”, em que tudo terá valido a pena, conforme corrobora o excerto a seguir:

Assim Ulisses encontra na guerra de Troia um álibi perfeito para abandonar Penélope. A mulher, o filho e a ilha de Ítaca tornaram-lhe a vida demasiado estreita, está cansado do quotidiano doméstico e anseia por fazer-se ao largo, em busca de aventuras. Tem saudade do mundo forte dos homens, do mundo sem mulheres que é o mundo da guerra. Não porque deseje como Aquiles o amor e o sexo com outro ou outros homens, mas porque a vida familiar se tornou para ele sufocante. (Gersão, 2017, p. 49)

Nesta passagem, Gersão subverte o mito de Ulysses ao propor as razões profundas por trás de sua partida de Ítaca. Enquanto a tradição mitológica frequentemente retrata Ulysses como motivado pelo desejo de aventura e glória na guerra, Gersão sugere que sua decisão é também uma fuga do ambiente doméstico, visto como restritivo e sufocante. Ao fazer isso, a autora não apenas provoca um enfrentamento da idealização do herói masculino, mas também põe em causa os valores patriarcais que historicamente têm moldado a identidade nacional portuguesa. Tal desconstrução não se restringe apenas ao mito de Ulysses, mas se estende a todas as narrativas que sustentam uma visão unilateral da história e da identidade nacional, sugerindo uma revisão crítica necessária desses paradigmas.

Aliás, a questão da condição feminina, a que os dois trechos citados remetem, aparecerá com força crítica, inclusive, nos desdobramentos do romance. Veja-se, como exemplo, as rememorações de Paulo Vaz expressas no subcapítulo 3 - “Em volta de nós”, acerca de sua mãe, Luísa Vaz, de quem toma para si o sobrenome artístico, posto que lhe servira sempre de inspiração, e o relacionamento conturbado com um pai autoritário e opressivo, Sidónio Ramos, um oficial do exército:

Muitas vezes senti no entanto que a minha vida consistia nessa tarefa impossível: enfrentar aquele homem, defender-me e defender a minha mãe contra ele. Porque também ela o receava. Eu sabia, embora ela nunca o dissesse. Mas era visível o seu nervosismo quando chegava a hora de ele vir, a pressa com que largava o que quer que estivesse a fazer para se certificar que tudo estava conforme [...]. Então sentava-se na sala e esperava-o. Esperar também já era um modo de servi-lo [...]. (Gersão, 2017, p. 92)

A citação em destaque trata da relação conflituosa entre Paulo Vaz e seu pai. Paulo se vê constantemente em uma posição de “defesa” contra essa figura opressiva, que também impõe medo a sua mãe, Luísa. A imagem de Luísa é de uma mulher submissa diante da presença do marido, refletindo a opressão que ela enfrenta na convivência familiar diária.

Essa dinâmica familiar evidencia a vulnerabilidade das mulheres frente ao patriarcado dominante. Nesse sentido, a presença física do pai é suficiente para gerar tensão e submissão na mãe e no filho. A luta de Paulo para proteger sua mãe contra essa figura autoritária sublinha a crítica à opressão masculina e à necessidade de defesa das mulheres em um ambiente patriarcal.



No contexto do romance, Gersão propõe uma releitura do mito de Ulysses ao dessacralizá-lo, revelando a relação opressiva subjacente à espera de Penélope. Enquanto na narrativa clássica, Penélope é retratada como a esposa fiel que aguarda pacientemente o retorno de Ulysses, Gersão inverte essa perspectiva, demonstrando como o desejo de Ulysses por aventuras e seu afastamento constante criam uma dinâmica de espera que não apenas isola Penélope, mas também expõe a natureza opressiva dessa situação.

Essa desconstrução, além de questionar o papel tradicional de Penélope na mitologia, também recontextualiza o mito sob a dinâmica de uma perspectiva contemporânea, lançando luzes sobre as complexidades dos relacionamentos e das expectativas de gênero atuais. Ao reinterpretar o mito, o romance incita uma reflexão sobre os padrões patriarcais enraizados na sociedade, evidenciando como essas narrativas históricas podem ser reexaminadas à luz das questões de gênero e das dinâmicas interpessoais contemporâneas.

Além disso, independentemente do chamado ou da vocação de Ulysses, sua vida de experiências e aventuras fora de casa não justifica a opressão feminina. O cerne da questão reside no poder masculino que Ulysses representa e na opressão que isso acarreta para as mulheres, constituindo uma crítica profunda ao patriarcado. A autora habilmente inverte a história mítica ao mostrar Paulo Vaz sendo abandonado por sua amada Cecília, ao invés de Penélope esperando Ulysses. Sem explicações, Paulo é deixado para trás, sendo obrigado a se reinventar diante de uma cidade que perde seu significado sem o amor mútuo.

A ressignificação do mito continua presente no final do romance, quando Paulo Vaz atravessa o Atlântico em direção ao Brasil, buscando Sara, um amor que cresce em força e significado. Esta nova odisseia reflete a perenidade do mito (de Ulysses) na literatura contemporânea portuguesa, projetando-se por meio das artes plásticas na exposição sobre Lisboa organizada por Paulo em homenagem a Cecília, e revivendo o passado afetivo dos amantes. Assim, o mito persiste, transformando-se e adaptando-se para o futuro, como ilustrado pela epígrafe que abre este artigo e pela jornada de Paulo em direção ao novo horizonte no Brasil.

## Considerações finais

Como demonstrado neste artigo, um mito fundador está intimamente ligado à origem de alguma coisa. Ele surge e se fundamenta em algo fantástico ou mesmo em um acontecimento factual. Em termos literários, para Fernando Pessoa, ele é, ao mesmo tempo, o nada que é tudo. De caráter ambíguo e escorregadio, o poeta português diria que o mito seria nada porque, do ponto de vista da realidade, não representaria uma verdade dita “objetiva”. Ao mesmo tempo, contrastivamente, o mito poderia ser tudo, se visto como a melhor representação da riqueza cultural de um povo. É neste contexto que se torna interessante examinar o mito de Ulysses na narrativa de Gersão: como algo que, em sentido simbólico, pode explicar a identidade nacional lusitana.

A literatura portuguesa contemporânea tem buscado revisar seus mitos fundadores, num trabalho que, ao mobilizar a memória, não apenas reclama o passado histórico, mas também vasculha a condição do sujeito contemporâneo,

considerando-o em um contexto que vai do individual ao coletivo. Por tudo que foi exposto ao longo deste artigo, observa-se que o romance de Gersão realiza esse intento.

Ao examinar as páginas de *A cidade de Ulisses*, especialmente no subcapítulo “Em volta de Lisboa” e no capítulo “A cidade de Ulisses”, é evidente que, além das questões históricas e míticas relativas ao passado nacional português, surge uma outra questão imperativa: a condição feminina em um contexto patriarcal. Como foi destacado, a retomada de um mito implica um discurso dialógico e de poder. As mulheres não apenas fizeram parte da história, mas também estão presentes nas narrativas míticas. No entanto, o romance de Gersão, numa perspectiva contemporânea, denuncia a ausência deliberada do feminino nas escolhas de Ulysses, subvertendo o paradigma mítico que envolve a relação entre Ulysses e Penélope. Como mencionado anteriormente, Ulysses/Paulo Vaz é abandonado por Penélope/Cecília Branco, relegado ao silêncio e à espera sem perspectiva de retorno de sua amada.

Neste artigo, buscou-se discurrir sobre a hipótese de que a releitura do mito de Ulysses no romance de autoria feminina examinado estava atrelada ao desejo de Gersão de propor sua desconstrução. Essa iniciativa traz à tona o que está por baixo da superfície: as versões paralelas propostas pelo romance em torno do herói mítico revelam uma história incômoda. Lisboa é transformada pela capacidade do mito de se reinventar, revelando novas camadas de significação relativas à História portuguesa, talvez antes subliminares.

Por meio da reconfiguração do mito de Ulysses, a história colonial e pós-colonial pode ser analisada sob a perspectiva dos portugueses ancestrais e suas perdas, dos povos colonizados e das opressões de gênero. Esses pressupostos compõem, ao fim e ao cabo, a narrativa portuguesa contemporânea pós-Revolução dos Cravos, atrelada ao desejo de recompreender a história sob um novo prisma.

## Referências bibliográficas

- Bethencourt, F., & Curto, D. R. (Orgs.). (1991). *A memória da nação*. Lisboa: Livraria Sá da Costa.
- Bosi, E. (2009). *Memória e sociedade: Lembranças de velhos*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Candau, J. (2021). *Memória e identidade*. São Paulo: Contexto.
- Caretti, A. C. da S., & Gobbi, M. V. Z. (2013). Um passeio com mito e história n'A cidade de Ulisses, de Teolinda Gersão. *Miscelânea: Revista de Literatura e Vida Social*, 13, 39-54. Disponível em <https://seer.assis.unesp.br/index.php/miscelanea/article/view/253/244>.
- Cidade. (2024). *Dicionarium.com*. Disponível em <https://dicionarium.com/cidade/>
- Eliade, M. (2000). *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva.
- Febvre, L. (2009). *O problema da incredulidade do século XVI: A religião de Rabelais*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Ferreira, J. R. (1996). O tema de Ulisses em cinco poetas portugueses contemporâneos. *Máthesis*, 5, 437-462. doi: 10.34632/mathesis.1996.3773
- Foucault, M. (1998). *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Edições Graal.
- Foucault, M. (2007). *As palavras e as coisas: Uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes.
- Gersão, T. (2017). *A cidade de Ulisses*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel.
- Homero. (1996). *Odisseia* (Tradução de Manuel Odorico Mendes; edição de Antônio Medina Rodrigues, 2ª ed.). São Paulo: Ars Poetica: Editora da Universidade de São Paulo.

- Lefebvre, H. (2000). *La production de l'espace*. Paris: Éditions Anthropos. Disponível em [http://www.mom.arq.ufmg.br/mom/02\\_arq\\_interface/1a\\_aula/A\\_producao\\_do\\_espaco.pdf](http://www.mom.arq.ufmg.br/mom/02_arq_interface/1a_aula/A_producao_do_espaco.pdf)
- Le Goff, J. (2005). *História e memória*. Campinas: Editora Unicamp.
- Pimentel, M. C. (2008). O mito de Portugal nas suas raízes culturais. In A. T. Matos; M. F. Lages (Eds.), *Portugal: Percursos de interculturalidade* v. 3 (pp. 7-52). Lisboa: Alto Comissariado para a Imigração e Diálogo Intercultural.
- Real, M. (2012). *O romance português contemporâneo: 1950-2010*. Alfragide: Editorial Caminho.
- Silva, O. R. (2017). Teolinda Gersão, contadora de histórias. *Anais do XV Congresso Internacional Abralic*, Rio de Janeiro, 4, 6102-6108. Disponível em [https://abralic.org.br/anais/arquivos/2017\\_1522173575.pdf](https://abralic.org.br/anais/arquivos/2017_1522173575.pdf)

## Resumo

Este artigo apresenta uma análise do romance *A cidade de Ulisses*, de Teolinda Gersão (2017), a fim de compreender como a ficção portuguesa recente tem revisitado a história pretérita e a atual, por meio de seus mitos fundadores. Assim, verifica como a reconfiguração do mito de Ulysses é levada a efeito nessa narrativa de autoria feminina, partindo do pressuposto de que tal revisitação acaba por ser uma oportunidade para, de um lado, evidenciar uma discussão em torno das mazelas provocadas pela colonização e seus desdobramentos (Real, 2012) e, de outro, para colocar em pauta a própria condição feminina. Com intuito de seguir os rastros do mito e verificar a sua atualização face ao que foi descrito, num primeiro momento, empreende um percurso teórico em torno da própria definição de mito, conforme Eliade (2000) e Pimentel (2008). Num segundo momento, como na narrativa de Teolinda Gersão o mito reconfigura-se no espaço da cidade por onde memórias pessoais e coletivas entremeiam-se, são trazidas para o campo de discussão questões relacionadas ao espaço geográfico e simbólico, assim como à memória, à identidade e ao poder, segundo autores como Candau (2021), Febvre (2009) e Foucault (2007).

## Abstract

This article presents an analysis of the novel *A cidade de Ulisses*, by Teolinda Gersão (2017), aiming to understand how recent Portuguese fiction has revisited both past and current history through its founding myths. It examines how the reconfiguration of the myth of Ulysses is carried out in this narrative authored by a woman, presupposing that such revisitation becomes an opportunity to, on the one hand, highlight a discussion around the woes caused by colonization and its ramifications (Real, 2012), and on the other hand, to address the condition of women. In order to trace the myth's traces and ascertain its update in relation to what was described, it first undertakes a theoretical journey around the definition of myth, as proposed by Eliade (2000) and Pimentel (2008). Secondly, as in Teolinda Gersão's narrative, the myth is reconfigured within the city space where personal and collective memories intertwine, bringing into discussion issues related to geographical and symbolic space, as well as memory, identity, and power, according to authors such as Candau (2021), Febvre (2009), and Foucault (2007).



# Alice Moderno, a ‘filha de Antígona’ discretamente emancipada

Alice Moderno, the “Antigone’s daughter” discreetly emancipated

Rui Tavares de Faria

Universidade dos Açores / CECH – Universidade de Coimbra

rui.mv.faria@uac.pt

ORCID: 0000-0002-0529-9107

**Palavras-chave:** Alice Moderno, Antígona, emancipação, mulher, Portugal, Açores.

**Keywords:** Alice Moderno, Antigone, emancipation, women, Portugal, Azores.

## 1. Introdução

A figura de Antígona, tal como criada e projetada por Sófocles na peça representada em 442/441 a.C., tornou-se no paradigma da mulher piedosa e compassiva, por um lado, e no exemplo da mulher ousada e transgressora, por outro. Da sua atuação trágica recolhemos momentos em que dominam a sua força de carácter, o seu destemor perante a tirania e a sua autoafirmação enquanto mulher que se opõe ao ascendente masculino.<sup>1</sup>

A determinação e o desassombro que caracterizam a Antígona sofocliana assumem-se como os traços éticos ao serviço do fortalecimento da condição feminina, tanto no âmbito social, como no âmbito político. É este o retrato da filha de Édipo que granjeou, ao longo dos séculos, enorme popularidade e que foi sujeito a um elevado número de recriações literárias e artísticas<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Da vasta bibliografia que se tem publicado, em Portugal, sobre a figura de Antígona, veja-se, a título exemplificativo, a coletânea intitulada *Estudos sobre Antígona* (1999), que inclui textos da autoria de renomados classicistas e estudiosos da obra sofocliana em questão (Victor Jabouille, Maria do Céu Fialho, Maria José Figueiredo, Frederico Lourenço, Cristina Abranches Guerreiro, José Gabriel Trindade dos Santos), ou os estudos introdutórios da responsabilidade das tradutoras da tragédia de Sófocles para língua portuguesa, nomeadamente Maria Helena da Rocha Pereira (1.ª edição de 1997) e Marta Várzeas (1.ª edição de 2024).

<sup>2</sup> A propósito da receção de Antígona, vide Bañuls & Crespo (2008), Belardinelli & Greco (2010), Duroux & Urdician (2010), Hardwick *et al.* (2017), Markantonatos (2012), Morais (2001), Ormand

Enquanto uns estudiosos se têm dedicado à investigação acerca das variantes ficcionais da personagem Antígona,<sup>3</sup> outros há que têm procurado assinalar em mulheres de carne e osso elementos, ações, condutas e idiossincrasias que as aproximariam, por algum motivo, daquela que ficou como a imagem da justiça, da determinação e da transgressão consciente, a mulher capaz de enfrentar o homem e o seu poder patriarcal de forma convicta e resoluta.<sup>4</sup> No fundo, é querer transpor o mito para a realidade e ver em figuras femininas com identidade concreta o *modus operandi* da princesa de Tebas. Nesta perspetiva, Antígona torna-se num modelo ético de atuação, o da coragem e do inconformismo perante um mundo dominado pelo masculino, um mundo cujas leis e normas visam silenciar a voz das mulheres.

Terá sido nesta linha de ideias que recentemente se passou a ler e a ouvir a expressão “filhas de Antígona”, primeiro em língua inglesa<sup>5</sup> e, depois, em português.<sup>6</sup> E quem são estas descendentes da filha de Édipo e por que razão são assim chamadas? À primeira vista, essas “Antigónides”<sup>7</sup> são mulheres que, à semelhança da princesa tebana, também se insurgiram contra “éditos”, i.e., imposições políticas e condicionantes sociais, pela afirmação de convicções conscientes e justas. Aí se integram, por exemplo, os movimentos que, nos anos 20 do século passado, promoveram a emancipação da mulher, reclamando lugares e posições socioprofissionais ao lado dos homens que naturalmente impunham o modo de vida ao sexo oposto. Mas estas mulheres formam um coletivo anónimo que, pese embora o facto de ter conseguido atingir alguns dos objetivos colocados pela causa feminina, não deixou um número significativo de nomes a quem se possa atribuir a autoria de um ou outro feito.

Mas as “filhas de Antígona” sobre as quais tem recaído a atenção de investigadores dos mais variados domínios são mulheres com nome próprio e cuja ação, particularmente no mundo das letras, tem despertado o interesse e merecido o estudo por parte de biógrafos, antropólogos e hermenutas de diferentes áreas do conhecimento. No âmbito da literatura, o estudo que aqui nos importa é da autoria de Hilary Owen e Cláudia Pazos Alonso. As investigadoras publicam, em 2011, uma obra crítica acerca de seis escritoras portuguesas do século XX, cujo papel na sociedade se revelou importante para a afirmação da mulher não só no domínio das letras, mas também no meio sociopolítico do Portugal do Estado Novo. O título dessa obra é *Antigone's Daughters? Gender, Genealogy and the Politics of Authorship in 20th Century Portuguese Women's Writing* e merece um breve comentário, por nele figurar uma pergunta que exige uma reflexão.

---

(2012), Pociña *et al.* (2015), Steiner (1995).

<sup>3</sup> Cf. Belardinelli (2010), Doruoux & Urdician (2010) e Morais, Hardwick & Silva (2017).

<sup>4</sup> Consulte-se, por exemplo, a bibliografia referida na nota 1.

<sup>5</sup> Veja-se o título da obra de Owen & Alonso (2011).

<sup>6</sup> Atente-se no título da recensão que o jornal *Público* faz à obra de Owen & Alonso (2011), disponível em *Rebeldia e resistência: elas são as filhas de Antígona* | PÚBLICO (publico.pt), e no título de um artigo científico de Owen (2012), publicado nos *Cadernos de Literatura Comparada*.

<sup>7</sup> Recriação linguística da nossa autoria, que junta ao nome próprio Antígona o sufixo grego -ides, que indica precisamente “filho(a) de, descendente de”.

As autoras do volume não afirmam que as seis escritoras sobre quem incide o estudo são “Antigone’s Daughters”, levantam esta hipótese através da interrogação. Na base dessa hermenêutica estará o quê? Os traços caracterizadores da atuação da Antígona sofocliana? Pelo que é possível depreender, Owen e Alonso aproximam seis escritoras portuguesas a Antígona, por elas se terem mostrado insubmissas perante governos políticos autocráticos e por terem desafiado o poder masculino sob as mais variadas formas.

As investigadoras anglo-saxónicas veem na figura da Antígona sofocliana o exemplo da autoafirmação no feminino e procuram analisar como um certo conjunto de mulheres escritoras – Florbela Espanca, Irene Lisboa, Agustina Bessa-Luís, Natália Correia, Hélia Correia e Lúcia Jorge – lidou, em Portugal, com o conservadorismo, a ditadura e, acima de tudo, com uma sociedade tendencialmente marcada por uma falta de vontade de evoluir. É neste sentido que nos importa questionar ou sugerir uma filiação idêntica para Alice Moderno (1867-1946), figura discretamente emancipada num tempo em que a voz feminina era silenciada pelo olhar masculino e num espaço restrito, como a ilha açoriana de São Miguel. Não será ela também uma “filha de Antígona”, concebida nos mesmos moldes que Owen e Alonso tomaram para as autoras portuguesas sobre as quais se debruça o volume antes referido?

Para responder a esta questão – a qual suporta o nosso estudo –, centraremos a nossa reflexão em três linhas de análise: a primeira incidirá sobre Alice Moderno, poetisa singular; a segunda sobre Alice Moderno, a jornalista; e a terceira sobre Alice Moderno, a mobilizadora de formas de libertação.

## 2. Alice Moderno, poetisa singular

Pouca atenção tem merecido o estudo da obra de Alice Moderno. Apesar de não ser avultado o número de publicações literárias da sua autoria (não chega às duas dezenas), aquilo que dela se conhece fica a dever-se à investigação de Maria da Conceição Vilhena, Professora Catedrática da Universidade dos Açores, que publicou o volume *Alice Moderno. A mulher e a obra*, em 1987, precisamente quando se comemoravam três décadas da morte da escritora micalense. Ademais, o acesso difícil (e dificultado) ao espólio de Alice Moderno e a não reedição dos seus livros não têm permitido, a quem por ela possa criar interesse, uma leitura atenta e um estudo hermenêutico das obras que publicou. Deve o investigador, por isso, contar com os escassos apontamentos que sobre ela se escreveram e ter a ousadia de abrir os caminhos para a análise de um legado que permanece praticamente intocado.

A primeira obra impressa de Alice Moderno data de 1886 e a última de 1930, o que significa que o seu nome como escritora – ou autora de obras literárias – foi conhecido dos portugueses – e dos açorianos em particular – durante quase cerca de cinco décadas, precisamente durante um período cronológico em que Portugal experienciou mudanças políticas significativas. Contudo, a obra de Alice Moderno não reflete estas mudanças, o que não impede, especificamente a obra poética, de ser ilustrativa de especificidades individuais e exemplificativa da matriz de pensamento que caracteriza a sua época. A escritora conheceu

Antero de Quental e Teófilo Braga, micalenses de nascimento e importantes vultos da cultura e da política portuguesa da altura, sendo provável que deles tenha recebido influências ideológicas e literárias.

Importa-nos aqui refletir sobre como Alice Moderno inaugurou, enquanto mulher, uma poesia que dá voz ao feminino, através de uma leitura analítica de algumas das suas composições. Em *Trilos*, a segunda antologia poética, publicada em 1888, a autora dedica um extenso poema a Antero de Quental, mas por detrás desta homenagem especulamos se não estarão outros objetivos.

A Antero de Quental

A arte é uma mulher altiva e majestosa,  
Cujas voz lembra o som das árias alemãs;  
Tem nas faces a cor cetínea duma rosa  
Nos lábios apresenta o viço das romãs!

Não envelhece nunca e ostenta-se florente  
No seu trono ideal feito de corações!  
Ninguém resiste à luz do seu olhar fulgente,  
Tem sido o eterno Deus de muitas gerações!

Aos pés do seu altar marmóreo e rendilhado  
Depõe a multidão *bouquets* de violetas,  
E sabe transformar (mistério abençoado!)  
Em líras de cristal as almas dos poetas!

Eternamente bela, eternamente amada,  
Soube inspirar Camões e Vítor Hugo e Dante  
E finalmente toda essa corte alada  
Que a História registou com letras de diamante.

Um dia, essa visão, mulher, miragem, musa,  
Vos apontou, senhor, a estrada, o rumo, a mira,  
Fascinou-vos o olhar, os gestos da andaluza,  
E a vossa alma tornou-se em cristalina lira.

E ouvindo-vos a voz cadente e sonora,  
Portugal, amador das aves e dos poetas,  
Sentiu-se eletrizado e humilde e respeitoso,  
Alastrou-vos o chão com ramos de violetas.

E assim o vosso berço, esta ilha perfumada,  
A deusa dos jardins, a jóia dos Açores,  
Sente-se juvenil, vibrante, entusiasmada,  
E acolhe o seu poeta entre ovações e flores.

E visto que possui braços imorredouros,  
E visto ter na fronte auréola genial,  
É justo que, brindando os seus milhões de louros,  
A multidão saúde Antero de Quental!

A associação da arte à mulher não é uma metáfora original, mas vinda da pena de uma poetisa oitocentista parece-nos ousada, se tivermos em conta o contexto literário da época. No poema transcrito, é essa figuração afoita o tema



dominante. Composto por oito quadras, é curioso notar que é apenas no 2.º verso da 5.ª estrofe que o sujeito poético se dirige efetivamente ao objeto da sua dedicatória, porque nas quatro primeiras quadras e no 1.º verso da quinta é o elogio da arte enquanto figura de mulher o assunto do canto de Alice Moderno.

O 1.º verso do poema efetiva, desde logo, em jeito axiomático, a metáfora: “A arte é uma mulher ativa e majestosa”. Sobre essa associação poderíamos dizer que a poetisa se limita a seguir o género gramatical feminino do nome “arte”, identificando-a com “uma mulher”, mas os versos que lhe sucedem demonstram que Alice Moderno pretende evidenciar, através dos traços com que vai caracterizando a arte/mulher, o feminino como elemento dominante e sedutor. Os adjetivos que, no 1.º verso, qualificam a mulher, “ativa e majestosa”, servem esta leitura. Se nos detivermos, ainda que brevemente, na configuração do elemento feminino na poesia portuguesa do séc. XIX, verificamos que é essa a imagética cantada pelos poetas (homens) contemporâneos de Alice Moderno. Para citarmos apenas um exemplo, Cesário Verde, no poema “Esplêndida”, diz que a mulher tem uma “altivez magnética” e, sedutora, “atrai como a voragem”.

Na composição de Alice Moderno há mesmo uma deificação da figura feminina. Enquanto arte, ela é “o eterno Deus de muitas gerações”, a quem “ninguém resiste à luz do seu olhar fulgente”. A mulher-arte é fonte de inspiração dos poetas de todos os tempos e Alice Moderno cita Camões, Vítor Hugo e Dante, nomes ilustrativos de três pátrias cujas literaturas nacionais e outras criações artísticas sempre mantiveram entre si afinidades estéticas a vários níveis. Seja “visão, mulher, miragem, musa”, é ela quem indica a Antero de Quental “a estrada, o rumo, a mira”.

Em que medida Alice Moderno assume, com originalidade, uma certa ousadia ao configurar o elemento feminino segundo os moldes “canónicos” dos seus contemporâneos, como o faz neste poema? Por um lado, ao retratar a mulher de acordo com os trâmites impostos pela arte do seu tempo, a poetisa coloca-se – consciente ou inconscientemente? – ao lado dos poetas da época, na sua quase exclusividade homens, – desde logo o açoriano a quem dedica a composição poética –, com a particularidade, vantajosa diríamos, de ser, ela também, uma mulher, naturalmente conhecedora, portanto, da psicologia feminina que a todos inspira e seduz. Cremos tratar-se de uma equiparação subtil essa de Alice Moderno se colocar próxima dos contemporâneos, mas que não deixa, por isso mesmo, de se revelar ousada.

Por outro lado, não poderá também Alice Moderno estar a dar conta do efeito que em si própria tem a figura feminina? Apesar de ter tido alguns compromissos e namoros com homens, especula-se que o verdadeiro amor da sua vida tenha sido uma mulher, Maria Evelina de Sousa, com quem coabita durante anos. Paulo Drumond Braga, apoiado em várias biografias e verbetes acerca de Alice Moderno,<sup>8</sup> refere o seguinte:

<sup>8</sup> Almeida Pavão, J. (1999). Moderno, Alice. In *Biblos. Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, vol. III, Lisboa/S. Paulo, Verbo, cols. 857-858; Enes, C. (2003). Moderno, Alice. In Nóvoa, A. (dir.). *Dicionário de Educadores Portugueses*. Porto, Asa, pp. 925-926; Esteves, J. (2005).

Entre finais do século XIX e o término da primeira metade do século XX, duas mulheres que se salientaram no panorama literário português terão sido lésbicas, Alice Moderno e Virgínia Vitorino. [...] [A primeira] teve como companheira Maria Evelina de Sousa (1879-1946), micaelense de nascimento, professora do ensino primário e jornalista. As duas mulheres viveram juntas durante anos, partilhando o ativismo político e a luta pelos direitos das mulheres – pertenceram à Liga Republicana das Mulheres Portuguesas – e dos animais – criando a Sociedade Micaelense Protetora dos Animais. Extremamente discretas quanto às suas opções sexuais, que não transpareciam em público nem na escrita, nunca tiveram, por isso, qualquer tipo de problema, sendo socialmente aceites. Ainda assim, não deixou de causar alguma estranheza na pacata e conservadora cidade de Ponta Delgada que duas mulheres vivessem juntas. (Braga, 2010, p. 98)

Esta nossa interpretação parece ganhar mais sentido, se lermos, à luz de um possível homoerotismo no feminino, o soneto “Duelo”, igualmente publicado em *Trilos*:

#### Duelo

Na minha alma travava-se um combate!  
Dum lado era o Dever, de lança em riste,  
Em sua frente o Amor que teima, insiste,  
E busca resistir ao seu rebate!

Qual é o vencedor que ao outro abate?  
Qual é o prisioneiro humilde e triste?  
É o Dever altivo quem resiste,  
Não há lança que o fira, arma que o mate!

Venceu, pois, o Dever e, nesse instante,  
Arremessei à chama palpitante  
Duma fogueira, precipício ingente,

Um macinho de cartas perfumadas,  
Que em pouco tempo vi aniquiladas  
Pelos beijos fatais do fogo ardente!

O combate que aqui se trava é entre o “Dever” e o “Amor”. Ao primeiro, “altivo”, dizem respeito as normas – sociais e morais por certo – que se impõem “de lança em riste”. O “Amor que teima, insiste,/E busca resistir” ao rebate do Dever acaba vencido e mantém-se “prisioneiro humilde e triste”. Não quererá este duelo reproduzir, de certa forma, o conflito interior do sujeito poético que, parece-nos, está a reprimir, no seu âmag, sentimentos amorosos condenados pela moral, aniquilados pelo Dever?

Não se chega, na verdade, a perceber, de modo claro, ou identificar o “Amor” aqui cantado. Se o soneto tiver natureza autobiográfica – o que cremos ser bem provável –, será este “Amor” algum namorado com que Alice Moderno se cor-

---

Alice Augusta Pereira de Melo Maulaz Moniz Moderno. In AAVV. *Dicionário no Feminino (Séculos XIX-XX)*. Lisboa, Horizonte, pp. 43-45; Esteves, J. (2005). Maria Evelina de Sousa. In AAVV. *Dicionário no Feminino (Séculos XIX-XX)*. Lisboa, Horizonte, pp. 665-666.

respondeu ou será Maria Evelina de Sousa? Entre elas, mesmo vivendo juntas, e ao contrário do que afirma Paulo Drumond Braga, “foram trocadas cartas, que ainda existem, e que atestam a profundidade do sentimento que as ligava” (Vilhena 1987, p. 147).<sup>9</sup> O último terceto de “Duelo” fala de “um macinho de cartas perfumadas”, as quais foram queimadas pelo “eu” lírico, conforme se depreende da metáfora que encerra o soneto. Porque foram destruídas “pelos beijos fatais do fogo ardente”?

Há hipóteses que poderão ser consideradas. As cartas terão sido incendiadas pelo seu conteúdo? Por causa do(a) seu(sua) remetente? Ou do(a) destinatário(a)? Embora tudo pareça misterioso, há dois aspetos sobre os quais os últimos três versos do “Duelo” nos incitam à reflexão. Por um lado, as cartas estavam “perfumadas”, procedimento normalmente tido por feminino, pois era habitual as mulheres perfumarem as cartas (de amor) que enviavam. Parece-nos ganhar crédito o facto de o remetente ser uma mulher e não um homem. Por outro, há os “beijos fatais”, sendo que o adjetivo aí empregue sugere, em termos semânticos, o consumir de um ato atípico – ou proibido. As cartas foram destruídas por constituírem uma transgressão ao que o “Dever” impunha. O certo é que Alice Moderno nunca viveu maritalmente com nenhum homem, ao passo que coabitou com Maria Evelina de Sousa. Por o “Dever” ter vencido o “Amor”, o “eu” lírico viu-se forçado a arremeter à chama da fogueira aquele “macinho de cartas”, porque lhe seria comprometedor.

Por isso, fazem sentido as palavras do poeta Gomes Leal, em carta dirigida a Olga Moraes Sarmento da Silveira, datada de 1902, e publicada no 7.º volume da *Sociedade Futura*, sobre o talento de Alice Moderno:

a sua poesia vibra de sentimento e de sonho, em que há, à mistura com a melancolia da alma portuguesa, alguma coisa do *íntimo feminino*, que nos é agradável a nós – homens embotados pelas aerobatices da forma métrica, e as desarticulações rebuscadas da Rima. (Leal, 1902, p. 1)

As palavras de Gomes Leal enaltecem a figura de Alice Moderno como poetisa que consegue transpor para os seus versos a alma feminina, naturalmente constrangida pelas convenções que a impedem de dizer, na realidade, o que sente. De modo a não chocar os seus contemporâneos com a expressão real da sua visão sobre certas temáticas, como sejam o amor e a paixão, Alice Moderno serve-se da linguagem poética, enquanto ousadia camuflada, para se exprimir como mulher, uma mulher que para si arroga o direito de, também ela, expressar sentimentos tal qual os experienciou ou tal qual crê ser possível experienciá-los:

com um espírito verdadeiramente poético, sobre um fundo de realismo humano, Alice Moderno soube cantar o amor ardente, vestido de gélida indiferença. Adoração simulando desdém, que na vida real seria perfídia, mas que em poesia é belo natural e humano. (Vilhena, 1987, p. 228)

<sup>9</sup> O acesso a estas epístolas é amplamente dificultado. Sem ser alguns apontamentos recolhidos por Vilhena, 1987, não dispomos de mais documentação relativa a este tópico.

O desconhecimento que os poetas homens detêm sobre o “íntimo feminino”, a que ironicamente aludem amiúde e que tanto exaltam nas suas composições,<sup>10</sup> tal como afirma Gomes Leal, em nome coletivo, vai-se revelando através dos versos de Alice Moderno. É, com efeito, uma mulher que consegue projetar a intimidade feminina por meio da poesia. E assim se singulariza Alice Moderno, porque ousa alinhar-se junto das vozes masculinas do seu tempo e também ela cantar o Amor, transgredindo premissas impostas por um “Dever” que insiste em tentar rebater o sentimento amoroso.

Tal uma “filha de Antígona”, Alice Moderno conhece os limites morais que a justiça humana subscreve aos seus contemporâneos, mas isso não a impede de tentar ir além, mesmo que, para isso, tenha de transpor barreiras ou sujeitar-se ao olhar reprovador de certos indivíduos, como efetivamente aconteceu.<sup>11</sup> Contudo, enquanto poetisa, é igualmente considerada talentosa. Na *Revista Pedagógica* de 18 de agosto de 1910, precisamente uma semana depois de ter comemorado o seu 43.º aniversário, sai uma notícia a dar os parabéns à autora e a destacar o seu “incontestável talento e primor de carácter.” Também no estrangeiro, Alice Moderno faz valer a sua voz feminina no universo da poesia; alguns dos seus poemas são traduzidos em alemão, inglês, francês, italiano e em sueco, o que comprova o seu mérito literário. Chega mesmo a ser chamada de “la Muse des Açores” (Lebesque, 1904, 61), título que a reconhece como uma figura de valor no mundo das letras portuguesas, com repercussões significativas no estrangeiro, particularmente na Europa.

### 3. Alice Moderno, a jornalista

É também na pele de jornalista que Alice Moderno agita as consciências da sociedade micaelense sua contemporânea. Como escritora, particularmente poetisa, as suas publicações foram apreciadas e, já vimos antes, a autora tornou-se conhecida no meio intelectual e no mundo das letras de Portugal de finais do séc. XIX, primeira metade do séc. XX. Contudo, é ao jornalismo impresso que Alice Moderno deve, de modo mais abrangente, a divulgação das suas ideias, a promoção dos seus princípios e a sua própria emancipação enquanto mulher.

Sempre ávida de tornar São Miguel e os Açores em locais civilizados, que pudessem estar ao lado das sociedades europeias que se modernizam a vários

<sup>10</sup> Veja-se, a título exemplificativo, a obra de poetas portugueses do século XIX, como Almeida Garrett e Cesário Verde, que tentaram alcançar o íntimo feminino através das figuras que exaltaram nas suas composições poéticas.

<sup>11</sup> Manuel Augusto do Amaral, um pretendente preterido elegantemente por Alice Moderno, não se poupa a publicar textos irónicos acerca da conduta da poetisa. Terá sido da sua autoria uma quadra publicada no jornal *Etc. e Tal*, acompanhando uma caricatura de duas senhoras com um cãozinho (Alice Moderno e Maria Evelina de Sousa?). O objetivo da quadra é criticar maliciosamente as relações de amizade entre Alice Moderno e Maria Evelina de Sousa, conhecida pela Décio, alcinha do seu pai. Diz a quadra: “Eu tinha um pretendente/Que comigo queria casar/Mas larguei-o de repente/Por não te poder deixar.” O sujeito poético desta breve composição seria, na ótica do autor dos versos, Alice Moderno, dirigindo-se à amiga.

níveis, Alice Moderno propõe-se criar um jornalismo rigoroso e de qualidade, apesar de ela própria não ter nenhuma formação específica para exercer o papel de jornalista, sem ser o autodidatismo. O artigo intitulado “Factos e Críticas” que o jornal *A Autonomia dos Açores* publica, no dia 9 de maio de 1893,<sup>12</sup> é o “pis-car de olhos” para Alice Moderno tomar consciência de que é necessário fazer algo pelo jornalismo micaelense. No dito artigo, é achincalhada a função do jornalista, o qual, por não possuir a formação devida ou especializada, se limita a publicar recortes, que vão desde a divulgação de uma nova seita à reportagem sobre assuntos de teor social despiciendos.

É perante este cenário que Alice Moderno se debate para instituir na imprensa açoriana o rigor jornalístico que se experimenta em países europeus, como a Alemanha e a França. Mulher no meio de homens, esta “filha de Antígona” não se coíbe de levar as suas ideias para a frente e passa a ser reconhecida como uma talentosa jornalista, tendo inclusivamente fundado e dirigido jornais. É, na verdade, a primeira mulher a desempenhar, em Portugal, o cargo de diretora de um jornal.

Enquanto colaboradora eventual em vários periódicos, tanto locais como nacionais, Alice Moderno publica algumas das suas poesias e, de quando em vez, uma carta a expressar felicitações ou condolências. Mas,

aos 22 anos, Alice Moderno funda o seu primeiro jornal – *O Recreio das Salas*. Trata-se de uma publicação mensal, que se propõe ser noticiosa, científica, histórica, literária, biográfica, bibliográfica e recreativa.

Só publica inéditos; e tem como colaboradores, entre outros, Antero de Quental, Francisco Maria Supico, Alfredo Mesquita, Maria Amália Vaz de Carvalho, Joaquim de Araújo, Xavier da Cunha, Arão Cohen, Eustáquio de Azevedo, Arnaldo Bordalo, Armando da Silva, Branca de Carvalho, Alberto Bramão...

O primeiro número sai em Novembro de 1888. (Vilhena, 1987, 205)

É um projeto arrojado aquele que Alice Moderno materializa, todavia, com duração breve, pois de *O Recreio das Salas* só saem sete números. As razões para tão curta vida não conhecemos. Terão sido problemas de natureza económica? O incumprimento de certos colaboradores? A falta de reconhecimento e apreço por parte dos leitores? Certo desfasamento entre o conteúdo publicado e a massa humana a quem se dirige? Qualquer uma dessas hipóteses nos parece válida. Não dispomos, porém, de certezas, apenas de uma afirmação escrita por Alice Moderno para o *In Memoriam* de Antero, que diz que o seu periódico “teve a duração das rosas de Malherbe”<sup>13</sup> (*apud* Vilhena, 1987, p. 206).

De qualquer forma, Alice Moderno não se desliga do jornalismo. A sua colaboração com o *Diário de Anúncios* torna-se mais regular e frequente depois de 1890 e, mesmo que o não assuma claramente, chega a exercer as funções de diretora deste quotidiano, conforme atestam as notícias relativas à sua demis-

<sup>12</sup> Disponível em Assembleia Legislativa da Região Autónoma dos Açores - 5 de março de 1893 - Primeiro número do jornal “Autonomia dos Açores – Livre Administração dos Açores Pelos Açorianos” (*alra.pt*).

<sup>13</sup> Diz-se que alguma coisa “teve a duração das rosas de Malherbe” quando durou muito pouco.

são, em 1892, por razões de saúde. Volvida uma década, Alice Moderno volta a fundar outro jornal, desta feita um hebdomadário, *A Folha*, no qual desempenha, além da função de redatora, o cargo de diretora a partir de 1907. Este periódico, ao contrário de *O Recreio das Salas*, dura quinze anos, existência bastante significativa. Vilhena assinala que,

a partir de 31-1-1915, *A Folha* começa a ser administrada por Carlos do Rego Pimentel. Alice Moderno está demasiado embrenhada em actividades económicas, não tem mãos a medir e, nos finais desse ano, pensa mesmo em deixar morrer o seu jornal. No entanto foi apenas uma suspensão temporária (Vilhena, 1987, p. 217).

Na verdade, o universo dominado pelo masculino que caracteriza o jornalismo da época não é a única área de trabalho onde Alice Moderno penetra e atua. Em paralelo, faz-se empresária e comercializa produtos da ilha, como o ananás, para o território continental, os Estados Unidos da América e certos países europeus. Esta “filha de Antígona” transgride, com subtileza e discrição, os códigos sociais do seu tempo. É ela, uma mulher, que não tem medo de surgir entre um conjunto de homens e, segundo pudemos apurar pelo espólio fotográfico da autora, nunca Alice Moderno se inibiu de surgir rodeada quase exclusivamente por figuras masculinas. E dizemos “quase exclusivamente”, porque ao seu lado na fotografia ficava, amiúde, Maria Evelina de Sousa, a “amiga íntima [com quem vivia desde 1906], cuja amizade foi bastante criticada no meio micaelense.” (Vilhena, 1987, p. 147).

Defensora acérrima da causa feminina, a imprensa permite-lhe elevar a voz para questões importantes, como a educação das mulheres ou a proteção dos animais. Na sua perspetiva, a comunicação social deve prestar um serviço público de qualidade e com o rigor deontológico que lhe compete. Em *A Folha*, de 1 de maio de 1910, Alice Moderno afirma: “A imprensa é, depois da escola primária, o meio mais enérgico de moralizar o povo, a mais abundante fonte de riqueza pública, e o mais útil de todos os processos industriais.” Efetivamente, datada do mesmo ano, mais precisamente do dia 18 de dezembro, tinha a República Portuguesa pouco mais de dois meses, Alice Moderno publica, em *A Folha*, uma carta aberta a António José de Almeida (1866-1929),<sup>14</sup> onde se lê o seguinte:

[...] Entre as reformas, pois, a realizar, no país, não deve ser considerado como assunto de interesse secundário a educação da mulher.

Para o ensino primário existem escolas, e esse ensino, já suficiente, tornar-se-á bom quando se cumprir, quanto ao mesmo, a lei vigente, instituindo em todos os núcleos de população superiores a 10 000 habitantes, escolas centrais, onde a divisão do trabalho garanta aos alunos um mais rápido adiantamento e uma mais perfeita habilitação.

Falta ainda que, nas principais cidades do reino, sejam criados liceus femininos.

<sup>14</sup> O destinatário de Alice Moderno era o Ministro do Interior do Governo Provisório e a administração das regiões insulares portuguesas dizia respeito ao seu ministério.

Longe de mim a ideia de condenar as escolas ou os liceus mistos. Seria mesmo desligar a teoria da prática, visto que me coube a honra de ser o primeiro indivíduo do sexo feminino que se matriculou no Liceu de Ponta Delgada.

No entanto, conheço pais, muitos pais e muitas mães, que, tendo filhas notavelmente inteligentes, feito o exame de instrução primária do 2.º grau, as deixam ficar em casa, de preferência a matriculá-las no liceu, onde as mães não as podem acompanhar, e pela razão de que uma menina de onze anos não saberá dirigir-se só, entre dezenas de rapazes de todas as idades e dotados, naturalmente, de várias índoles e educações.

Daí logicamente, visto que essas razões são também acatáveis, a necessidade da criação de liceus femininos. [...]

Mais do que dar voz à sua proposta, a missiva tem um carácter de manifesto, porque representa um coletivo, o das jovens mulheres micalenses (e portuguesas, em geral) de inícios do séc. XX. Alice Moderno enfrenta e desafia as forças do governo de forma elegantemente destemida. Ela não questiona a atuação nem as “reformas” que se preveem e das quais tem conhecimento, como se depreende pelas palavras iniciais da carta. Alice Moderno mostra estar documentada não só acerca das medidas adotadas pela recente república, como também acerca do ensino, assunto que motiva a redação da sua proposta.

Depois de um parágrafo introdutório, onde assume o papel de uma analista do estado do ensino naquela época, Alice Moderno apresenta, de forma clara, o que lhe parece ser, ainda, uma falha: “Falta ainda que, nas principais cidades do reino, sejam criados liceus femininos.” A autora da carta mantém, embora nesta breve frase, a posição geral, ao fazer referência às “principais cidades do reino”, denunciando uma situação que se impõe seja alterada. As mulheres podiam estudar, mas em colégios mistos, como afirma logo a seguir, mas, do mesmo modo que aos homens é dada a alternativa de poderem estudar em estabelecimentos de ensino estritamente masculinos, é necessário que às mulheres se dê a mesma opção. O mote, deixou-o Alice Moderno para as suas contemporâneas do território continental, porque o que mais lhe interessa é, na verdade, a cidade de Ponta Delgada.

O facto de ela ter sido a primeira mulher a frequentar o liceu na capital distrital dos Açores – exclusividade que perdurou alguns anos – deve ter-lhe despertado, de algum modo, a consciência para a premente necessidade de as suas conterrâneas mais jovens poderem ter ao seu dispor um espaço colegial apenas frequentado por estudantes do sexo feminino. Em que se apoia Alice Moderno? No conhecimento próprio advindo da relação que tem com várias famílias micalenses, da qual ela não deixa de ser porta-voz junto das instâncias governamentais. Como ela assina em nome próprio a carta dirigida ao Ministro do Interior do Governo Provisório, desconhecemos se terá tido apoio direto de alguma família de Ponta Delgada. Certo é que Alice Moderno não se silenciou perante a situação socioeconómica que defende, i.e., a criação de colégios femininos, e não temeu as reações que a sua atitude poderiam desencadear. Quem é ela para assumir a coletividade e enfrentar a força governamental? Que papel ocupa na sociedade micalense de finais do século XIX e primeira metade do século XX para poder elevar a sua voz e levar avante as suas ideias? Alice Moderno arroga para si a função de mobilizadora de formas de libertação e este é um traço que

a distingue da grande maioria feminina do seu tempo e a aproxima das “filhas de Antígona”, aquelas que, precisamente e sobretudo durante o Estado Novo, enfrentaram, resilientes, a força da opressão, nos mais variados domínios.

#### 4. Alice Moderno, a mobilizadora de formas de libertação

Tanto no âmbito da produção literária como no mundo masculino do jornalismo Alice Moderno faz valer a sua voz. Independentemente de situações pontuais, como as já assinaladas,<sup>15</sup> acabou por ser acolhida pelos congéneres do sexo posto. Ela arrisca, sem receios, a equiparação da mulher ao homem. Se este é poeta, romancista, jornalista, diretor de um periódico, por que razão não pode ela também ser tudo isso e muito mais? Ela e qualquer outra mulher. O modo de pensar de Alice Moderno corresponde à sua atuação, ou seja, os seus desejos concretizam-se, porque ela tudo faz para que assim suceda. O que para outras mulheres da altura seriam “doces quimeras”, para a radicalizada micaelense constitui um desafio; e nesse *modus operandi* vemos como ela, também de modo involuntário, promove formas de libertação para a mulher, não apenas para as do seu tempo, mas para as de qualquer época, para mais num país que, até há poucas décadas, confinava a figura feminina ao lar, aos afazeres domésticos e às responsabilidades familiares.

Na conclusão da obra que Maria da Conceição Vilhena lhe dedica, pode ler-se o seguinte:

Alice Moderno foi a mulher da transgressão. Transgrediu os hábitos, arrogando-se direitos que, até então, não tinham sido reconhecidos à mulher. A primeira a frequentar o liceu, a primeira a cortar o cabelo, a primeira no jornalismo profissional, a primeira diretora de um quotidiano, a primeira a dedicar-se à proteção dos animais. Única, original, na sua forma de estar no mundo. Única em pequenos-nadas, como no seu todo, na sua personalidade de poeta e mulher de negócios. Porém igual a todos no ter de aceitar a decadência e a desagregação do ser. (Vilhena, 1987, p. 360)

O uso do termo “transgressão” aqui empregue não deve ser entendido à luz de uma semântica moderna, sugerindo ativismo e/ou mobilização de grandes massas ou, ainda, desrespeito por leis impostas. Aplicado a Alice Moderno, cremos que esse termo se aproxima mais da ousadia, da chamada de atenção. Por isso, dizer, como refere Vilhena, que ela “transgrediu os hábitos” significa dizer que ela ousou mostrar aos seus contemporâneos a mulher enquanto ser individual, profissional e social, reclamando direitos iguais aos do sexo masculino, desde logo fazer valer a sua voz, dar conta da sua presença e não abdicar da sua individualidade.

Na verdade, a atuação de Alice Moderno permitiu que fossem instauradas e mobilizadas formas de libertação para a mulher. Ela é “a primeira a frequentar o liceu” no arquipélago açoriano. Ingressa no Liceu Nacional de Ponta Delgada e este facto não deixa de chamar à atenção as mulheres micaelenses para se

<sup>15</sup> Vide n. 11.



consciencializarem da sua condição socioprofissional. À mulher é, afinal, permitido prosseguir estudos, é-lhe proporcionada a integração num meio dominado exclusivamente por homens e são-lhe apresentadas outras opções de vida que não apenas a de dona de casa e mãe de família. Ao estudar no liceu e aí concluir o ciclo de estudos liceais, Alice Moderno torna-se num exemplo para as outras mulheres, um exemplo a seguir pelas igualmente ousadas e corajosas, um exemplo a evitar por aquelas que, felizes no confinamento doméstico, não se conseguem aperceber de que lhes é possível viver de modo emancipado.

É também “a primeira a cortar o cabelo” e apresentar-se com um aspeto masculinizado, “ousadia” impensável para uma mulher da segunda metade do século XIX e inícios do século XX, para mais num meio social pequeno, como era o da pacata ilha de São Miguel. Alice Moderno já havia desafiado o meio intelectual, agora desafia igualmente o visual, a aparência feminina, quando se exhibe de cabelo cortado “à homem”. Como se este choque social não fosse o suficiente, Alice Moderno frequenta as tabernas – antros masculinos – e fuma em público. Os seus atos não transgridem as leis, mas fazem sobressaltar olhares e abalam as mentes e as consciências. Na altura, nenhuma lei impedia que as mulheres cortassem o cabelo curto, frequentassem, sozinhas, cafés e tabernas ou fumassem à vista de todos. A moral de matriz judaico-cristã, a que se associa uma mentalidade beata e de credices infundadas, é que condenava esse *modus operandi*. Indiferente a juízos e condenações deste foro, Alice Moderno mostra, no fundo, que aquilo que faz é lícito e qualquer outra mulher também o poderia fazer.

É, ainda, “a primeira no jornalismo profissional” e “a primeira diretora de um quotidiano”, ocupação que lhe permite divulgar, além da realidade do seu tempo e espaço, a sua obra e forma de pensar. De facto, a imprensa permite a Alice Moderno emancipar-se, tornando-se num nome cada vez mais conhecido nas ilhas, no continente português e no estrangeiro. Os textos jornalísticos da sua autoria a que pudemos ter acesso testemunham, discretamente, a mobilização das suas ideias quanto à emancipação feminina. Ela assume a sua posição e defende as outras mulheres, mesmo que não as envolva de forma direta, nomeando-as ou identificando-as. Consciente das dificuldades que lhe são imputadas, social e profissionalmente, porque é mulher e não homem, Alice Moderno não vacila nem desiste; encontra no jornalismo o veículo com a projeção necessária para dar a conhecer que a mulher também merece estar ao mesmo nível dos homens, em matéria de trabalho, nos meios intelectuais e literários, e até no âmbito da atuação política.

Por fim, é “a primeira a dedicar-se à proteção dos animais” e neste campo deixou um legado material considerável. Além de ter encetado, em conjunto com a elite política de São Miguel, a fundação da Sociedade Micaelense Protetora dos Animais, da qual assumiu a direção durante cerca de três décadas, Alice Moderno cede, em testamento, boa parte dos seus bens para a criação e estabelecimento de um hospital veterinário em Ponta Delgada, benfeitoria que ainda existe e funciona como clínica para o tratamento e acolhimento de animais, numa zona privilegiada da cidade.

## 5. Conclusão

Personalidade singular, Alice Moderno é uma “filha de Antígona” discretamente emancipada. A sua atuação (individual, profissional e social) deixa entrever uma mulher de carácter justo e firme, capaz de mobilizar ideias e formas de libertação dirigidas sobretudo às mulheres do seu tempo. Quase totalmente indiferente àquilo que poderiam dizer e pensar ou aos juízos de valor que lhe foram, por vezes, endereçados, Alice Moderno viveu muito à frente dos ideais da sua época.

Voz ativa na defesa dos direitos humanos em primeiro lugar – e aí uma atenção especial se presta aos direitos das mulheres – e na promoção da cultura, do ensino e da vida local, Alice Moderno desempenhou um papel preponderante na divulgação do meio açoriano – em particular da ilha maior, São Miguel – no continente português, mostrando que a insularidade é uma condição com algumas contingências. Ousada e diferente, a segunda metade do século XIX e a primeira do século XX devem-lhe ainda o merecido reconhecimento.

## Referências bibliográficas

- AAVV. (1999). *Estudos sobre Antígona*. Lisboa: Inquérito.
- Almeida, A. (1988). Alice Moderno – a mulher e a obra, da Prof.<sup>a</sup> Doutora Conceição Vilhena. Do esquecimento à memória. *Atlântida*, 88, 25-31.
- Ascensão de Macedo, L. S. (2013). *Da voz à pluma. Escritoras e património documental de autoria feminina da Madeira, Açores, Canárias e Cabo Verde: guia bibliográfico*. Ribeira Brava: L. S. Ascensão de Macedo.
- Braga, P. D. (2010). *Filhas de Safo. Uma história da homossexualidade feminina em Portugal*. Lisboa: Texto Editores.
- Bañuls Oller, J. V., & Crespo Alcalá, P. (2008). *Antígona(s): mito y personaje. Un recorrido desde los orígenes*. Bari: Levante Editori.
- Belardinelli, A. M., & Greco, G. (Eds.). (2010). *Antigone e le Antigoni: storia, forme, fortuna di un mito*. Milano: Le Monnier.
- Duroux, R., & Urdician, S. (2010). *Les Antigones contemporaines (de 1945 à nos jours)*. Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal.
- Gregório, R. D. (Coord.). (2016). *Alice Moderno: cidadania e intervenção (1867-1946)*. Catálogo de Exposição. Ponta Delgada: Secretaria Regional da Educação e Cultura, Direção Regional da Cultura, Biblioteca Pública e Arquivo Regional de Ponta Delgada.
- Markantonatos, A. (ed.). (2012). *Brill's Companion to Sophocles*. Leiden: Brill.
- Morais, C. (Ed.). (2001). *Máscaras Portuguesas de Antígona*. Aveiro: Universidade de Aveiro.
- Morais, C., Hardwick, L., & Silva, M. F. (Eds.). (2017). *Portraits of Antigone in Portugal*. Leiden: Brill.
- Morenilla Talens, C. (2013). La Antígona de Fenicias o la larga sombra de la Antígona de Sófocles. *Humanitas*, 65, 27-53.
- Morenilla Talens, C., & Llagüerri, N. (2019). La Antígona de Eurípides y el P. Oxy. 3317. *Euphrosyne*, 47, 9-30.
- Ormand, K. (Ed.). (2012). *Companion to Sophocles*. Blackwell Publishing Ltd.
- Owen, H., & Alonso, C. P. (2011). *Antigone's Daughters? Gender, Genealogy, and the Politics of Authorship in 20th-Century Portuguese Women's Writing*. Lewisburg: Bucknell University Press.
- Pociña, A., López, A., Moraes, C., & Silva, M. F. (Orgs.). (2015). *Antígona. A eterna sedução da filha de Édipo*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Steiner, G. (1995). *Antígonas. A persistência da lenda de Antígona na literatura, arte e pensamento ocidentais*. Lisboa: Antropos.

Vilhena, M. C. (1987). *Alice Moderno. A mulher e a obra*. Angra do Heroísmo: Direção Regional dos Assuntos Culturais, Secretaria Regional da Educação e Cultura.

Vilhena, M. C. (1990). Uma grande mulher de origem madeirense: Alice Moderno. *Isleña*, 7, 15-21.

## Resumo

Em 2011, Hilary Owen e Cláudia Pazos Alonso publicam, sob a chancela da Bucknell University, *Antigone's Daughters? Gender, Genealogy and the Politics of Authorship in 20th Century Portuguese Women's Writing*, volume que trata o modo como seis escritoras portuguesas do século passado – Florbela Espanca, Irene Lisboa, Agustina Bessa-Luís, Natália Correia, Hélia Correia e Lídia Jorge – poderão ser consideradas “filhas de Antígona”, por terem mostrado insubmissão, através da atuação socioprofissional e da obra literária, perante valores políticos, sociais e artísticos impostos pelo patriarcado então vigente, que afetou os mais variados domínios. Da mesma forma como Antígona enfrentou Creonte e as leis humanas, também essas mulheres portuguesas terão assumido uma conduta semelhante, desafiando a sociedade e as figuras masculinas do poder. Tendo em conta esta premissa e o estudo publicado pelas académicas anglo-saxónicas, propomos aumentar o número das escritoras que, no Portugal de finais do século XIX e primeira metade do século XX, terão vestido, de alguma forma, a pele de Antígona e aí importa-nos sugerir e atribuir “a mesma filiação” a Alice Moderno (1867-1946), figura discretamente emancipada num tempo em que a voz feminina era silenciada pelo olhar masculino e num espaço restrito e exíguo, como a ilha açoriana de S. Miguel. A sua vida, pautada por uma conduta social revestida de certa ousadia e entregue a causas e valores sociais nobres, interessa como exemplo do papel da mulher portuguesa enquanto mobilizadora de formas de libertação, para mais em território insular.

## Abstract

In 2011, Hilary Owen and Cláudia Pazos Alonso published, under the auspices of Bucknell University, *Antigone's Daughters? Gender, Genealogy and the Politics of Authorship in 20th Century Portuguese Women's Writing*, a volume that deals with the way in which six female Portuguese writers of the last century – Florbela Espanca, Irene Lisboa, Agustina Bessa-Luís, Natália Correia, Hélia Correia and Lídia Jorge – can be considered “Antigone's daughters”, for having shown insubordination, through socio-professional action and through literary work, in the face of political, social and artistic values imposed by the patriarchy then in force, which affected the most varied domains. In the same way that Antigone faced Creon and human laws, these Portuguese women will also have assumed a similar conduct, defying society, and male figures of power. Taking into account this premise and the study published by those Anglo-Saxon scholars, we propose to increase the number of female writers who, in Portugal at the end of the nineteenth century and the first half of the twentieth century, would have dressed, in some way, the skin of Antigone and here it is important to suggest and attribute “the same filiation” to Alice Moderno (1867-1946), a discreetly emancipated figure at a time when the female voice was silenced by the male gaze and in a restricted and cramped space, such as the Azorean island of S. Miguel. Her life, marked by a social conduct clothed with a certain boldness and dedicated to noble social causes and values, is of interest as an example of the role of Portuguese women as mobilizers of forms of liberation, especially in the island territory.



## Lenda e Mito: Lucrecia e Dafne, Virtude e Vitória

Legend and Myth: Lucretia and Daphne, Virtue and Victory

Elaine Cristina Prado dos Santos

Universidade Presbiteriana Mackenzie

elainecristina.santos@mackenzie.br

ORCID: 0000-0002-2886-8245

**Palavras-chave:** Lucrecia, Dafne, mito feminino, figura feminina, ideal de mulher, voz.

**Keywords:** Lucrece, Daphne, feminine myth, female figure, woman ideal, voice.

A partir das reflexões de Simone de Beauvoir (2016) a respeito do universo mítico feminino — ao afirmar que a mulher é a fonte da vida, é o silêncio elementar da verdade, é a que cura e a que enfeitiça; ela é a presa do homem e sua perda, é tudo o que ele quer, negação e sua razão de ser — torna-se difícil descrever o que é mito, devido à sua complexidade, por ser por vezes tão fluido e contraditório que não se lhe percebe, de início, a unidade: afinal, nessa perspectiva, a mulher é a um só tempo Pandora e Atena, Eva e Virgem Maria, e, por que não dizer, Lucrecia e Dafne — virtude e vitória. Ainda conforme Beauvoir (2016), os homens sempre detiveram todos os poderes concretos, desde os primeiros tempos do patriarcado, julgando útil manter a mulher em estado de dependência.

Tendo por parâmetro o raciocínio de Beauvoir (2016), de que a mulher se constituiu concretamente como Outro, servindo aos interesses dos homens, pretende-se neste artigo realizar uma leitura a respeito da lenda romana de Lucrecia, retratada na obra da antiguidade *História de Roma (Ab Urbe Condita)*, de Tito Lívio, com a intenção de estabelecer relações históricas, míticas e temáticas, como mito do ideal de mulher virtuosa — agredida no espaço da *domus* —, com a figura mítica feminina, Dafne, retratada em *Metamorfoses (Metamorphoses)* pelo poeta latino Ovídio, perseguida pelo deus do Sol, Apolo, e metamorfoseada na árvore loureiro.

Indaga-se, neste estudo, se esse ideal romano de mulher, Lucrecia, entrelaçado à figura feminina, Dafne, poderia ser transposto para a sociedade contemporânea e qual sentido de voz poderia adquirir a mulher do século XXI, ocupando discussão e espaço durante o Congresso Internacional “Antígona: liberdade e

opressão”<sup>1</sup>, ao reverberar, como tema, a figura mítica de Antígona, inserindo-se nos acontecimentos históricos e políticos do 25 de abril que trouxeram transformações e mudanças tanto de ordem social quanto de âmbito artístico.

Partindo dessas duas figuras míticas, procuraremos entrelaçá-las ao sentido do complexo feminino, vinculado ao marco histórico de 25 de abril, pois, conforme Mircea Eliade (1991), o homem moderno se considera constituído pela História, enquanto o homem das sociedades arcaicas se proclama o resultado de certo número de eventos míticos, a ponto de poder rememorar a história mítica. Entretanto, segundo Barthes (2003), pode-se conceber que haja mitos antiquíssimos, mas não eternos, pois é a História que transforma o real em discurso; é ela e só ela que comanda a vida e a morte da linguagem mítica, longínqua ou não, de modo que a mitologia só pode ter fundamento histórico, visto que o mito é uma fala escolhida pela História. Ao transpor os mitos de uma atemporalidade, *in illo tempore*, e presentificá-los em uma reatualização mítica, inseridos no momento literário e discursivo da realização do Congresso anteriormente referido, podemos metamorfosear-nos e entrelaçar-nos às narrativas míticas de Lucrécia e de Dafne, pertencentes ao imaginário cultural e intelectual, para explicitar a situação da mulher nas páginas impressas da história atual. Nesse sentido, tendo por tópico o mito do ideal de mulher e a configuração da mulher virtuosa, e por alicerce as leituras de Roland Barthes (2003), Mircea Eliade (1991), Simone de Beauvoir (2016) e Henrique Sant’Anna (2015), pretende-se indagar e vislumbrar se esse ideal romano de mulher pode, ainda, ser retratado no tempo e no espaço da sociedade contemporânea, assim como sobre qual sentido de voz pode ter adquirido a mulher do século XXI.

Conduzido pelas mãos míticas de Ariadne, como um fio condutor de raciocínio, o mito configura-se como uma potencialidade que sobrevive nas continuidades dadas pela história, de tal modo que a história pode funcionar como um meio de transformação, de transposição e de atualização do mito, uma vez que este possui a capacidade de ser reversível e recriador por sua plasticidade. Conforme Barthes (2003), o mito é uma fala escolhida pela história; ou seja, um discurso, no qual estão presentes tanto a antiguidade quanto a atualização do mito.

Em *O ser e o tempo da poesia*, Alfredo Bosi (2000) utiliza o termo mitopoética para designar a poética do mito, passando a considerá-lo uma criação poética que transcende o meio físico, uma fantasia necessária para que o mundo seja entendido em sua totalidade. A poética do mito se torna tão expansiva que está em todo lugar, desde os tempos antigos até a modernidade. A mitologia, para Joseph Campbell (1990), é poesia, algo a tal ponto metafórico que o mito, como narrativa, passa a ser a história uma busca pela verdade, de um significado a ser atribuído à vida ao longo dos tempos.

Dentre essas diversas possibilidades de compreensão e de concepções sobre o mito, estruturamos nosso pensamento a partir de Mircea Eliade (1991), mitólogo e filósofo, para quem o mito é o relato de um acontecimento considerado verdadeiro ocorrido num tempo primordial, no tempo dos princípios, *in illo tempore*,

<sup>1</sup> Congresso realizado em Aveiro, Portugal, durante os dias 22, 23 e 24 de abril de 2024.

quando, a partir da interferência de “entes sobrenaturais”, uma realidade passou a existir. Segundo Agnaldo Rodrigues da Silva (2008), por um lado, o mito é o elemento que inicia uma realidade, visto que a própria história teria nascido de pequenas fabulações consideradas mitos pelo toque de fantasia e transcendência humana; por outro lado, tudo que se encontra no âmbito do que conhecemos como realidade pode ser um mito.

Após essas breves reflexões sobre o mito e suas implicações, para atingir o objetivo deste trabalho faz-se necessário empreender uma leitura a respeito das duas narrativas selecionadas como *corpus*, de modo a verificar o sentido mítico retratado por seus respectivos autores, a forma pela qual esse mito é retratado e o efeito de sentido que adquire nas obras. Considerada uma das mais complexas narrativas da mitologia lendária da *História de Roma*, Lucrecia é a representação do modelo do ideal de mulher romana, dotada de Beleza, *fiel à sua pátria*, honrada e virtuosa. Quando o sobrinho de Tarquínio, o Soberbo — Sexto Tarquínio, viu a matrona pela primeira vez, ela estava sentada entre as servas, fiando lã, apesar da hora avançada. Tal atitude contrastou com as das outras mulheres, que se entretinham em um suntuoso banquete. Segundo Lívio, o que instigou a cobiça de Sexto Tarquínio não foi simplesmente a Beleza da mulher Lucrecia, mas uma beleza que se mostrava aliada à virtude: afinal, o ideal romano de mulher, que impulsiona e desperta o desejo, não é caracterizado por um conceito restrito de Beleza, sendo também associado à honra. Por ser uma mulher virtuosa, Lucrecia despertou o desejo de Sexto Tarquínio a ponto de ele cometer um ato de violação, impulsionado por essa Beleza instigante de extrema Virtude, a de uma mulher honrada.

Pergunta-se: é justificável cometer esse ato intempestivo de violência? Na narrativa de Lívio, tal atitude é expressa por um forte cunho tanto moralizante quanto trágico: ao ser violentada pelo primo, Lucrecia pode sobreviver e chamar tanto o marido quanto o pai como testemunhas, para que pudessem ouvir de sua própria voz o relato da veracidade dos fatos. Tanto as palavras de Lucrecia quanto as de seu pai e as de seu marido, bem como as das testemunhas, comprovaram a existência de um crime de violação, no qual apenas o corpo da matrona sofrera a agressão do estupro, ao passo que sua alma permaneceu pura, segundo texto do historiador Lívio: “Como pode ir bem uma mulher que perdeu a honra? Vestígios de outro homem, Colatino, acham-se em teu leito. Aliás só meu corpo foi violado, minha alma permaneceu pura” (Tito Lívio, *Ab Urbe Condita*, I, 58).

Lucrecia, violentada, ficara com seu sangue impregnado pelo crime. Embora inocente, vítima de uma violência sexual, a matrona romana sentiu-se maculada por outro homem. A jovem recusou-se a ouvir tanto a voz do pai quanto a do marido, embora não lhe tivessem atribuído qualquer culpa. Ela tinha consciência de que não havia outro caminho a não ser pagar com a própria vida por algo sobre o qual não tivera culpa, nem havia desejado; entretanto, não se sentia livre do castigo (Tito Lívio, *Ab Urbe Condita*, I, 58).

Lucrecia, como matrona romana, sabia das implicações e das inferências do homem romano; por isso, compreendeu bem o teor das palavras de consolo, ou seja, *a alma erra, mas não o corpo* — as quais poderiam ser até palavras sinceras, mas que não conseguiriam apaziguar a alma de um romano, e nem mesmo a de

uma mulher romana. Lucrécia se tornou, assim, parâmetro de mulher subserviente, fiel e honesta para todas as mulheres que vieram antes e depois dela: conforme Sant'Anna (2015, p. 154), Lucrécia encarnava os valores de uma mulher romana ideal, fiel a um único homem, numa relação concretizada com o matrimônio. Para os romanos, o adultério contaminava o sangue de uma mulher, tornando-o impuro, de tal forma que a mulher teria que ser eliminada. E Lucrécia não admite circunstância atenuante: se seu corpo foi maculado, se seu sangue foi contaminado, seu corpo deve perecer, seu sangue deve ser derramado, mesmo que sua alma estivesse pura.

Conforme afirmações de Marina Gomes (2019, p. 33), o corpo feminino pertencia à família e sua honra estava em perpetuar esse nome, a ponto de a atitude de Lucrécia, ao equiparar o estupro ao adultério, tornar-se compreensível para o pensamento da antiguidade, pois ela, sentindo-se uma adúltera, representaria uma lembrança viva da violação de sua casa, ou seja, de sua família.

Segundo a perspectiva de Tito Lívio — perspectiva e voz masculina da antiguidade —, o reconhecimento e a iniciativa dessa culpa partiram da própria mulher, pois a opção pela morte foi uma demonstração concreta não só de sua honra e de sua inocência, mas, também, de sua fidelidade ao marido e aos homens da sociedade romana. Segundo Norma Nascimento e Nícia Zucolo (2016, p. 5), poderiam ser constatados dois tipos de morte com o suicídio de Lucrécia: a morte da mulher virtuosa, representando um modelo a ser seguido, e a morte libertadora, pois Lucrécia poderia ter escolhido outro caminho, a fim de esclarecer os fatos, eximindo-se da culpa por ter cedido à violência de seu estuprador. Entretanto, ela não o fez, provavelmente por fazer parte de uma sociedade patriarcal, na qual a mulher não tinha voz.

Conforme apontam Luciane Omena e Suiany Silva (2013, p. 96), na narrativa de Lucrécia é possível ainda que sejam ressaltadas duas virtudes femininas, *castitas* e *pudicitia*, as quais caracterizavam modelos de comportamentos em torno de um *ethos* aristocrático a ser transmitido aos seus contemporâneos. No discurso histórico de Tito Lívio, os recursos retóricos empregados são direcionados para inserir Lucrécia, exatamente, na *domus*, criando um ideal de matrona a adquirir poder e prestígio social não só perante os familiares, mas também perante a sociedade em geral. A partir de sua morte, restaura-se a virtude de sua família e ela se torna um *exemplum* para outras mulheres. Ainda de acordo com Omena e Silva (2013, p. 98), sua ação extrapolou o espaço doméstico, tornando-se, no discurso do historiador, uma virtude cívica (Tito Lívio, *Ab Urbe Condita*, Prefácio, I).

Já para Nuno Rodrigues (2005, p. 177), a figura de Lucrécia apresenta-se, desde o início, como alegoria de uma Roma oprimida sob o jugo da monarquia, introduzida na história por meio de uma temática, a da hospitalidade violada. A morte de Lucrécia, conseqüentemente, tornava-se uma ação representativa, socialmente ligada à prática da *uirtus*, a qual conferia sentido à função da narrativa e permitia, a partir dos comportamentos sociais, a construção idealizada da *res publica*. Nesse sentido, sua morte teve, por consequência, o nascimento da República romana. No texto de Tito Lívio, ao cometer o suicídio Lucrécia intentou provar que sua mente era inocente, embora seu corpo tivesse sido violentado: caso continuasse a viver, não poderia se tornar um *exemplum* a ser seguido por outras



mulheres: “nenhuma mulher impudica de agora em diante continuará a viver por causa do exemplo de Lucrecia” (*impudicae: nec ulladeinde impudica Lucretiae exemplo uiuet*) (Tito Lívio, *Ab Urbe Condita*, I, 58.10). Sua *fama* tornou-se inatacável como exemplo de virtude de mulher casada, uma vez que, com sua morte, assumiu o controle de *muliebris certaminis laus*, louvor atribuído durante a disputa entre os maridos a respeito da conduta das mulheres (Tito Lívio, *Ab Urbe Condita*, I, 57.9). Sem que ela soubesse, já havia recebido o prêmio de mulher mais virtuosa, oferecido pelos maridos reunidos à mesa de Sexto Tarquínio.

Na narrativa de Lívio, tanto a agressão cometida por Sexto Tarquínio, filho do rei tirano, quanto a reputação de Lucrecia, a virtuosa matrona romana, podem ser configuradas como uma metáfora da agressão do tirano contra as estruturas políticas e morais da cidade de Roma, estabelecendo uma confusão entre o público e o privado, o que registra um traço definidor da imagem do tirano na Antiguidade. Somente pela violência contra seu próprio corpo, Lucrecia pode proteger seu *pudor* e sua *fama* de quaisquer questionamentos, de tal forma que o suicídio, por meio de um punhal cravado no peito, resgatou sua integridade no momento da morte, o que levou a um ato de vingança masculina contra os tiranos, de forma a tornar íntegro o corpo político por meio da fundação da República romana. Registra-se, assim, na narrativa de Lívio, que o mau líder, o tirano, destruiu a cidade por meio da violação do corpo da mulher, provando ser este um golpe contra seu próprio poder masculino e sua *fama*.

Lucrecia, a matrona romana, foi golpeada por palavras de violência e por um ato de estupro, chorando somente quando contou a história para seus familiares. Ela teve seu corpo e, ao mesmo tempo, sua *domus* violados. Entregou-se ao algoz para provar a verdade: foi uma mulher que defendeu sua honra para não ter má fama e poder relatar o ocorrido ao pai e ao marido. Ao se matar, assumiu uma culpa que ascendeu como honra de esposa, tornando-se exemplo para todas as mulheres, embora já fosse um modelo máximo de virtude de mulher casada. A matrona romana matou-se para provar sua dignidade. A Lucrecia da antiguidade, que representava o ideal da mulher virtuosa, foi violentada sexualmente pelo primo, assumiu a culpa pela violação de seu corpo e, por fim, cometeu suicídio para que mais nenhuma mulher sofresse em silêncio, ocasionando, com essa atitude, o assassinato do próprio agressor.

A partir do que foi exposto sobre o mito de Lucrecia como exemplo de virtude e ideal de mulher da antiguidade, delineada, simbolicamente, pelo corpo feminino que, por seu sacrifício, devolve a paz para Roma, podemos estabelecer uma relação comparativa e discursiva entre a trajetória da história da mulher que, por muito tempo, se viu restrita às funções da *domus*, em que foi *domina*, por excelência, exercendo a função primordial de esposa e de mulher, gerando filhos, preocupando-se com sua criação, tendo uma posição ao longo da história, muitas vezes, passiva; da mesma forma, podemos estabelecer um elo comparativo, pela temática da complexidade do feminino, com a narrativa mítica da perseguição de Dafne pelo deus do Sol.

Dafne é a ninfa perseguida pelo deus Apolo, divindade do Sol, que a ama sem ser correspondido, pois ela o rejeita tanto que acaba, na iminência da violação, por ser metamorfoseada em um loureiro, permanecendo eternamente ligada

à figura divina e masculina de Apolo, como um prêmio. Conforme Pierre Brunel (1997, p. 205), o sucesso do mito de Dafne na Idade Média se liga à difusão da obra do poeta latino Ovídio, tornando-se a figura de Dafne a representação da Virtude, pois ela é a ninfa que perde a aparência humana ao preservar sua pureza, por querer permanecer virgem, não se rendendo aos encantos divinos. Ela é a representação da mulher que não se rende aos caprichos masculinos, que prefere sofrer a se entregar, mesmo que, ao final, se transforme em uma planta que, tendo os pés como raízes, fica fincada na terra, tendo sido metamorfoseada para fugir da violação das mãos divinas do Sol.

No livro I das *Metamorfoses*, Apolo é o deus Sol, que se apresenta como um amante presunçoso que, desesperadamente, persegue a bela ninfa, implorando-lhe amor e tornando-se escravo de uma paixão, a qual fora insuflada pelo deus Cupido. Apolo, ao ser destruído pelo fogo da paixão e invadido pelo poder da flecha de ouro de Cupido, incendeia-se por amar a ninfa e, ardente de paixão, persegue Dafne. Ao fugir de Apolo, a descrição da corrida da ninfa pela relva, antes de sua transformação, já oferece a imagem de uma árvore, perceptível pelas palavras que compõem o anagrama: *ora rubore*, evidenciado no movimento que ela faz com o rosto coberto de rubor, “cobrir-lhe de modesto rubor o belo rosto” (*pulchra uerecundo suffuderat ora rubore*) (Ovídio, *Metamorphoses*, I, 484)<sup>2</sup>. Na metamorfose, Dafne não consegue mais se mexer, pois descobre que está presa por raízes (Ovídio, *Metamorphoses*, I, 551-552). Mesmo que Dafne tenha sido transformada em loureiro, Apolo sente, ainda, sob a cortiça da árvore, palpitar o peito da amada, abraçando seus ramos como se fossem membros — *complexusque suis ramos* (Ovídio, *Metamorphoses*, I, 555). Embora Dafne não se entregue nem ao amor nem aos caprichos divinos, em sua transformação parece delinear-se, no final, uma submissão à divindade, pois o loureiro anuiu com os ramos e pareceu agitar-se (Ovídio, *Metamorphoses*, I, 566- 567).

Mesmo que se possa configurar, inicialmente, como submissão o fato de ter se transformado em árvore que inclina sua copa à divindade, Dafne é a figurativização da mulher virgem que não aceita o amante apaixonado e, estando prestes a ser atacada e violentada, implora a proteção e a intervenção das divindades a ponto de ser transformada em loureiro e de permanecer, como árvore e não como mulher, eternamente, junto do ser divino. Dafne, virgem, perde a aparência humana, mas preserva-se como gostaria que estivesse, ou seja, não permite ser tocada, tornando-se a representação da Virtude, da não intervenção do masculino, enquanto Apolo se constitui como a representação da infelicidade no amor, mesmo que consiga transcendê-lo, pois fará da mulher transformada seu símbolo de Conquista. É digno de nota que, nas *Metamorfoses* de Ovídio, o deus assumia características e atitudes humanas, como se descesse os degraus do Olimpo: uma vez que é rejeitado pela ninfa, não consegue realizar seu intento, a violação. Mas, embora não tenha concretizado seu desejo, sente-se vitorioso por ter sido premiado com a metamorfose de Dafne em uma árvore, símbolo de

<sup>2</sup> As traduções apresentadas, neste artigo, sobre as *Metamorfoses* I, foram feitas pela autora.

sua vitória: sua esposa, sua árvore, sua coroa; vitória de Roma, glória do poeta e louro da Conquista.

Apesar de Dafne ter sido metamorfoseada em árvore (Ovídio, *Metamorphoses*, I, 557-558), Apolo a beija, mas ela foge de seus carinhos, recusando seu amor. Retrata-se, nessa demonstração, a indiferença de Dafne pelo amor divino, mesmo que se configure, inicialmente, uma submissão às ordens de Apolo. Enquanto Dafne tem o corpo preso por raízes, o deus do Sol, cativo desse amor impossível, diz que embora não possa fazê-la sua esposa, ele a fará sua árvore, ficando em seus cabelos, em sua cítara, em sua aljava, acompanhando os triunfos dos capitães romanos: será eternamente o seu louro da Vitória. Na metamorfose de Dafne, primeiramente aparecem-lhe *ramos*: em um ablativo absoluto o vocábulo se torna *ramis*, um simples anagrama que transforma os braços tanto em armas quanto em amor (Ahl, 1985, pp. 138-139), exatamente como se ela fosse uma mulher guerreira, pronta para enfrentar seu opositor. Em uma submissão metaforizada à divindade masculina, projeta-se uma mulher que possui braços transformados em ramos, os quais se articulam como armas defensivas, capazes de empreenderem batalhas e guerras. A metamorfose em árvore a salvou da violação sexual, mas lhe deixou marcas de imobilização, como os pés enraizados na terra; por um lado, simbolizando assim a representação da Glória de Roma por meio da coroa de louros; por outro, sua própria vitória como mulher guerreira, com ramos armados e defensivos.

Como os mitos são eternos e atemporais, mas alimentados por performativos culturais para a formação do arquivo histórico, pode-se fazer a seguinte leitura: hoje Dafne ainda pode retratar muitas mulheres enclausuradas, submissas, com os pés fincados, imobilizados na terra. Entretanto, a mulher pode tornar-se o símbolo da própria vitória e da conquista, ao priorizar suas próprias raízes de ancestralidade da figura feminina, ao ganhar autonomia para correr e conquistar, ao ter a ousadia de escolher e de dizer não, sendo capaz de conquistar seu próprio espaço como mulher. Pode-se entender Dafne como a mulher que começa a percorrer espaços não para escapar de uma perseguição, mas para perseguir os ideais de conscientização de sua própria libertação, subvertendo os costumes e superando um papel delineado como de submissão.

As mulheres empreenderam esforços para suas conquistas e batalharam por seu espaço tão almejado. Apesar de estarem à frente de muitas organizações, existem ainda resquícios dos séculos passados que continuam a limitar o mundo feminino em pleno século XXI, em que as mulheres enfrentam problemas como a discriminação de gênero, o assédio, a imposição de padrões de beleza e o machismo. Segundo Felipe Seggiaro (2017, p. 102), diversas lutas e revoluções femininas aconteceram no decorrer dos séculos, e, para a maioria das mulheres, o combate à discriminação e à opressão ainda é diário. Embora muitas mulheres continuem a sentir sua voz reprimida na garganta, por mãos que as circundam e as impedem de pronunciarem um só palavra, seu grito de liberdade ecoa e se amplia como conquista no espaço e no tempo.

As duas narrativas míticas — de Lucrecia e de Dafne — tornam-se expressão do discurso do não silenciamento e da voz feminina que clama por seu espaço de conquista, de dignidade frente à sua própria condição como mulher. Mesmo

sendo Lucrecia uma matrona romana e Dafne uma ninfa, figuras míticas da antiguidade, podemos trazê-las para a sociedade contemporânea e compará-las à mulher que não quer mais se calar, desejando sua inserção na sociedade e imprimindo sua voz de conquista de seu espaço no mundo.

Como fechamento a este estudo, procurou-se indagar se Lucrecia, como um ideal de matrona romana, entrelaçado à figura mítica feminina de Dafne, poderia ser transposta para a sociedade contemporânea, e qual sentido de voz poderia expressar como mulher do século XXI. Qual seria seu espaço de discussão durante o Congresso Internacional “Antígona: liberdade e opressão”, ao reverberar, como tema, a figura mítica de Antígona, ao inserir-se nos acontecimentos históricos de 25 de abril? Recuperando as palavras da pesquisadora Alleid Machado (2012), podemos dizer que as *Novas Cartas Portuguesas*, publicadas em 1972, dois anos antes da Revolução dos Cravos e da Independência das colônias portuguesas em África e Ásia, bateram de frente com a tradição literária, revestida de patriarcalismo de raiz, impondo uma nova forma de se fazer literatura: pelo fragmentário da forma, pela multivocalidade da autoria e pelas ópticas feminina e feminista, conseguindo, assim, incomodar as instâncias políticas por assumirem um vocabulário supostamente impróprio para a moral e os bons costumes.

Como se sabe, a literatura e arte contemporânea têm sido palco para a projeção do protagonismo feminino, expondo de maneira singular seus dilemas e pautas de interesse, em um movimento que reflete os ensejos da sociedade, da história e da cultura. Nesse sentido, os mitos se reatualizam e se reconfiguram segundo os dilemas que atravessam espaços e tempos. A releitura dos mitos de Lucrecia e Dafne joga luzes sobre como a identidade da mulher pode ser reavaliada e repensada no contexto atual. Pela multivocalidade e pelas ópticas femininas e feministas, e diante do que foi exposto a respeito das narrativas míticas sobre a violação de Lucrecia e sobre a perseguição de Dafne, podemos reverberar as palavras de Eliade (1991), ao conceituar mito como narrativa: afinal, conforme o mitólogo, o mito é uma realidade cultural extremamente complexa, que pode ser abordada e interpretada através de perspectivas múltiplas e complementares. Os mitos revelam, portanto, sua atividade criadora e desvendam a sacralidade de suas obras. Pautados nesse raciocínio de Eliade, tanto o mito da violação de Lucrecia (embora narrado sob uma perspectiva histórica literária da monarquia romana) quanto o de Dafne, ao retratar simbolicamente a vitória da conquista de Roma, expressam a realidade cultural extremamente complexa da mulher da antiguidade. Entretanto, como mitos, como narrativas, por sua plasticidade, podem ser abordados e interpretados de diferentes maneiras, podem ser atualizados e metamorfoseados pelas páginas impressas da História. É assim que tanto Lucrecia quanto Dafne podem presentificar-se na sociedade e, por que não dizer, até mesmo como mulheres do século XXI, adquirindo novos efeitos de sentido e atualizando-se em vozes que gritam e expressam seus desejos, sufocados, pela conquista de liberdade. Lucrecia e Dafne, mulheres de um certo passado, tornam-se mulheres que não querem mais ficar em silêncio diante de agressões, sejam estas físicas ou morais. Que um punhal cravado no peito não seja mais um caminho para exemplificação de virtude, e que pés não possam mais ser imobilizados, enraizados, impedidos de caminhar por imposição de um homem.

Que a mulher, seja Lucrecia, seja Dafne, seja Antígona, ao lutar pela justiça, ao rebelar-se contra as estruturas de opressão, ao promover a perplexidade de uma sociedade por ousar imprimir mudanças, por romper as eternas clausuras, por derrubar as paredes intermináveis da morte e, finalmente, por adquirir sua voz, não mais dilacerada ou entrecortada, mas uma voz segura e firme, grite desejosa de libertação e conquiste, por fim, o lugar que sempre foi seu, simplesmente, o de ser mulher.

## Referências bibliográficas

- Ahl, F. (1985). *Metaformations: Soundplay and wordplay in Ovid and other classical poets*. Ithaca and London: Cornell University Press.
- Barthes, R. (2003). *Mitologias*. Rio de Janeiro: DIFEL.
- Beauvoir, S. de. (2016). *O Segundo Sexo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Brunel, P. (Org.). (1997). *Dicionário de mitos literários*. Rio de Janeiro: José Olympio.
- Bosi, A. (2000). *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Campbell, J. (1990). *O poder do mito*. São Paulo: Palas Athena.
- Eliade, M. (1991). *Mito e Realidade*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- Gomes, M. de A. S. (2019). O infortúnio de Lucrecia e a fortuna da república: O livro I do *Ab urbe condita* de Tito Lívio. *Humanidades em Revista. Dossiê Poder, religião e relações de gênero na Antiguidade e no Medievo*, 1(1), 29-34.
- Livy, T. *The History of Rome*, Book I. Disponível em <https://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.02.0026>
- Machado, A. R. (2012). *Recortes da literatura portuguesa: Do século XVIII à atualidade*. Rio de Janeiro: Clube de Autores.
- Nascimento, N. M. do & Zucolo, N. P. (2016). Lucrecia: Resignação e transgressão. *Revista Decifrar*, 4(7), 5-18.
- Omena, L. M. & Silva, S. B. (2013). A Retórica da morte narrativa de Tito Lívio (Século I A. C.). *Revista História e Cultura*, 2(3), 94-108.
- Ovid. (1994). *Les métamorphoses*. Tomes I, II, III. Paris: Société d'édition Les Belles Lettres.
- Rodrigues, N. S. (2005). *Mitos e Lendas. Roma antiga*. Lisboa: Livros e livros.
- Sant'Anna, H. M. (2015). *História da República Romana*. Petrópolis: Editora Vozes.
- Seggiaro, F. B. (2017). Mulheres no mercado de trabalho: análise das dificuldades de gênero enfrentadas pelas mulheres do século XXI. *REMAS. Revista Metodista de Administração do Sul*, 2(1), 84-107.
- Silva, A. R. da. (2008). *Projeção de mitos e construção histórica no teatro trágico*. Campinas: Editora RG; Cáceres: Fapemat e Unemat Editora.
- Tito Lívio. (1989). *História de Roma. Ab Urbe Condita Libri*. São Paulo: Paumape.

## Resumo

Descrever um mito é sempre difícil, segundo Simone de Beauvoir (2016); é por vezes tão fluido e tão contraditório que não se lhe percebe, de início, a unidade: a mulher é a um só tempo Pandora e Atena, Eva e Virgem Maria. É a fonte da vida, é o silêncio elementar da verdade; é a presa do homem e sua perda. A partir desta afirmação sobre o universo feminino, este artigo tem por objetivo fazer uma leitura a respeito da lenda romana de Lucrecia, retratada na obra da antiguidade *História de Roma*, de Tito Lívio. A intenção é estabelecer relações históricas, míticas e temáticas com o mito do ideal de mulher virtuosa, agredida no espaço da *domus*, com a figura feminina mítica, Dafne, em *Metamorfoses*, do poeta latino Ovídio, perseguida pelo deus Apolo e metamorfoseada em loureiro. Tendo por parâmetro o mito do ideal de mulher virtuosa e vitoriosa e por alicerce as leituras de Roland Barthes (2003), Mircea Eliade (1991), Simone de Beauvoir (2016) e Henrique Sant'Anna (2015), pretende-se indagar se esse ideal romano de

mulher pode, ainda, ser retratado na sociedade contemporânea e qual sentido de voz adquiriu a mulher do século XXI.

## Abstract

It's always hard to describe a myth, according to Simone de Beauvoir (2016); it is by times so fluid and contradictory that some connections are not perceived, at first: the woman is, at the same time, Pandora and Athena, Eve and the Virgin Mary. She is the source of life, the elementary silence of truth, the man's prey and also his loss. From these statements on the female universe, this article aims to proceed a study about the legend of Lucrece, depicted in the ancient book *History of Rome*, by Titus Livius, meaning to establish historical, mythical and thematic relations, as the myth of the ideally virtuous woman, assaulted in the *domus* area, with the mythical female figure Daphne, from the *Metamorphosis*, by the Latin poet Ovid, persecuted by the god Apollo and metamorphosed into a laurel. Having as a parameter the myth the myth of the ideal virtuous Woman and as a basis works from Barthes, Mircea Eliade, Simone de Beauvoir and de Sant'Anna, we mean to question if this Roman ideal of women can still be portrayed in contemporary society and which sense of voice women in the 21st century have acquired.

## Frine e a Violência do Corpo Exposto: Uma ferramenta para a libertação feminina ou um instrumento ao serviço do homem?

Phryne and the Violence of the Exposed Body: A Tool for Women's Liberation or an Instrument in Service of Men?

Joana Pinto Salvador Costa

Centro de História da Universidade de Lisboa

jjcosta@letras.ulisboa.pt

ORCID ID: 0000-0002-8198-232X<sup>1</sup>

**Palavras-chave:** Comportamento, Frine, Hiperides, Julgamento, Violência.

**Keywords:** Behaviour, Phryne, Hyperides, Trial, Violence.

### Mais uma mulher?

São numerosos os casos de mulheres que, reconhecidas pela sua beleza, conseguiram influenciar o curso dos acontecimentos. No entanto, poucas foram aquelas que perpetuaram a sua fama ao longo do tempo, em parte pelo poder que essa mesma beleza lhes conferiu. Entre elas, destaca-se Frine.

Muito antes de Mata Hari se tornar uma famosa cortesã, existia em Atenas, no século IV a.C., uma mulher cuja reputação a precedia devido ao seu poder de sedução e beleza. Nascida com o nome de Mnesarete<sup>2</sup>, na cidade de Téspias, na Beócia, Frine foi uma célebre e abastada *hetaira* (cortesã)<sup>3</sup>, cujas narrativas associadas ao seu nome estavam sempre relacionadas com artistas proeminentes ou

<sup>1</sup> Estudo financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito da bolsa de doutoramento 2021.04863.BD e dos projetos UIDB/04311/2020 e UIDP/04311/2020.

Texto baseado na comunicação apresentada no Congresso Internacional, “Antígona: liberdade e opressão (Pelos 50 de Abril)”, em 2024.

<sup>2</sup> Plut. *Mor.* 401a.

<sup>3</sup> *Hetairai* (heteras) como companheiras ou cortesãs. Curado, 2008, pp. 369-370; Funke, 2004, pp. 24-27.

filósofos do seu século<sup>4</sup>, ficando conhecida por circular num meio de homens influentes e da elite ateniense.

Frine era uma estrangeira em Atenas, cidade onde viveu a maior parte da sua vida e onde integrou o mercado de trabalho sexual. No entanto, é essencial compreender que a sua posição como hetera ia muito além da mera prostituição. As heteras ocupavam um estatuto feminino distinto, dedicado ao prazer. Como nota Ana Lúcia Curado, a definição do feminino, especialmente no contexto das heteras, estava intimamente relacionada com as expectativas masculinas<sup>5</sup>. Apolodoro [Demóstenes], corrobora essa visão ao descrever que “as heteras, nós temo-las para o prazer; as concubinas para o cuidado diário do corpo, mas as esposas para que tenham filhos legítimos e mantenham a guarda fiel da casa”<sup>6</sup>. Esta distinção clara de papéis revela como o corpo feminino, particularmente o das heteras, era moldado pela necessidade de satisfazer o prazer masculino, um conceito que ressoa directamente na narrativa de Frine.

Frine não era, portanto, “mais uma mulher”, nem apenas mais uma hetera. Era alguém proeminente, que frequentava os círculos políticos e sociais da elite ateniense, participava nas festas e banquetes, nos *symposia*<sup>7</sup>. Estava associada não só ao prazer sexual, como à sedução e ao erotismo. O seu papel colocava-a em contacto com políticos, filósofos e intelectuais de Atenas, uma clientela exclusiva e poderosa, o que pode ter contribuído para que a cortesã tivesse enriquecido<sup>8</sup>.

Frine, no seguimento de uma acção jurídica pública (*graphe*) movida por Êutias, foi acusada e a julgamento por actos de impiedade, i.e., *asebeia*<sup>9</sup>. O processo decorreu na Helieia, onde foi defendida pelo logógrafo Hiperides. Uma das versões, descrita em Ateneu, indica que, como o discurso do seu defensor não estava a surtir o efeito pretendido e que provavelmente a cortesã seria condenada, o orador decide apresentar a arguida e arrancar a sua roupa, expondo os seus seios, à frente dos juízes. Perante tal beleza, que parecia atribuída pelas divindades e sentindo um medo divino desta imagem que quase parecia a própria deusa Afrodite, os juízes não tiveram outra hipótese e absolveram Frine<sup>10</sup>.

<sup>4</sup> Por exemplo, Praxíteles, Apeles ou Hiperides.

<sup>5</sup> Curado, 2008, p. 370. Claro que podemos tentar compreender o percurso de formação de Frine, com base na conhecida Neera, do século IV a.C. e de quem temos mais informações. Porém, não temos dados suficientes que nos indiquem que todas as *hetairai* tiveram o mesmo percurso.

<sup>6</sup> [D.] 59.122, *Contra Neera*. trad. Glória Onelley.

<sup>7</sup> Curado, 2008, pp. 357-3391; A participação de Frine nestes eventos não era, por si só, distintiva, pois as *heterai* eram presença frequente. No entanto, o facto de, possivelmente, os ter utilizado em seu benefício, esse sim, constituía um elemento diferenciador.

<sup>8</sup> Funke, 2004, p. 4

<sup>9</sup> Sobre uma definição completa de *asebeia* ver o artigo de Delfim F. Leão, 2004, pp. 202-205. O motivo pelo qual Frine foi acusada de impiedade não é certo. Entre as hipóteses temos a introdução de uma divindade estrangeira e organização de *thiasoi* ilícitos. Ath. 13.590d-e.

<sup>10</sup> Ath. 13.590d-e; Plut. *Mor.* 849e.

Este não foi o único caso na Antiguidade. Herodas, autor do século III a.C., retrata uma cena em que o corpo espancado de uma cortesã chamada Mírtale é exibido para provar que foi agredida, mostrando esta a genitália (Herod. 2.69-70). Esta imagem que de cativante nada tem, apesar de ter sido alvo de violência, não ficou para a posterioridade. Claro que o tipo de fonte é comple-



A retórica aplicada pelo orador pode ter sido influenciada pelo envolvimento amoroso que tinha com a cortesã<sup>11</sup>. A competência de um logógrafo ia além da redacção; consistia na capacidade de destacar os pontos cruciais do caso e adaptar os argumentos ao contexto legal e à mentalidade dos juízes. Como salienta Maria José Martín Velasco, a conjugação destes elementos era fundamental para a eficácia do discurso<sup>12</sup>.

Embora a logografia tenha enfrentado críticas severas, como as de Platão<sup>13</sup>, que manifestava hostilidade em relação aos que lucravam com a litigação<sup>14</sup>, a profissão era vital para o sistema judiciário. O corpo de Frine emerge, nesse contexto, como um poderoso elemento retórico. Os factos do caso devem ser vistos como narrativas que, mesmo dentro das exigências do sistema, funcionavam como mecanismos de persuasão.

A defesa de Frine não somente se alinha à tríade da retórica (formulada por Aristóteles), *ethos*, *pathos* e *logos*<sup>15</sup>, como também incorpora um elemento adicional que enriquece a análise: a utilização do corpo como prova visual de defesa (que podemos chamar de provas artísticas)<sup>16</sup>. Esta estratégia, ao colocar o corpo de Frine no centro da argumentação, visa não apenas a sua absolvição<sup>17</sup>, mas também influenciar a percepção dos juízes e provocar uma reacção emocional.

Assim como as técnicas retóricas são aplicadas em julgamentos, o corpo de Frine foi instrumentalizado como um elemento argumentativo. Os dados probatórios estruturam as narrativas apresentadas pelos oradores, que seguem regras judiciárias e visam funcionar como mecanismos de persuasão utilizados pelos logógrafos em nome dos clientes.

A exposição dos seios de Frine não apenas perturbou o raciocínio lógico dos juízes, mas revelou a fragilidade da racionalidade perante o domínio das emoções. Nas *Leis* de Platão, o prazer (*hedone*) é uma das forças que desestabiliza a alma, conduzindo o ser humano a acções involuntárias<sup>18</sup>. Neste julgamento, o desejo despertado pelo corpo de Frine distorceu o processo judicial, desvalorizando a razão em favor das paixões. Este uso estratégico do prazer, como estímulo visual,

---

tamente diferente. Frine faz parte de um evento jurídico, enquanto Mírtale representa a vida quotidiana quase em forma de caricatura literária, se é que podemos assim denominar.

<sup>11</sup> Reforçamos que esta é apenas uma possibilidade. Plut. *Mor.* 849e; Alciphro. 4.3; Ath. 13.590d.

<sup>12</sup> Velasco, 2004, pp. 356-357.

<sup>13</sup> Pl. *Prt.* 316c-317a; Pl. *Ap.* 19c-19e; Pl. *Soph.* 222c-224a.

<sup>14</sup> Humphreys, 1985, p. 204.

<sup>15</sup> Arist. *Rh.* 1356a, trad. de Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena: *As provas de persuasão fornecidas pelo discurso são de três espécies: umas residem no carácter moral do orador; outras, no modo como se dispõe o ouvinte; e outras, no próprio discurso.*

<sup>16</sup> Arist. *Rh.* 1355b: *Das provas de persuasão, umas são próprias da arte retórica e outras não. Chamo provas inartísticas a todas as que não são produzidas por nós, antes já existem: provas como testemunhos, confissões sob tortura, documentos escritos e outras semelhantes; e provas artísticas, todas as que se podem preparar pelo método e por nós próprios. De sorte que é necessário utilizar as primeiras, mas inventar as segundas.*

<sup>17</sup> Depois do julgamento de Frine, e de acordo com Ateneu, foi aprovado um decreto que proibia o arguido de aparecer diante dos juízes, no momento da votação. Ath. 13.590.

<sup>18</sup> Pl. *Leg.* 863a.

transformou o corpo feminino numa ferramenta de poder, não apenas em benefício da mulher, mas do próprio sistema masculino.

Neste contexto, aplica-se o pensamento de Skinner<sup>19</sup>, que ressalta o papel central do olhar na cultura grega como fonte de *eros*, um poderoso estímulo erótico que ultrapassa a racionalidade. Esta ideia torna-se particularmente relevante no julgamento de Frine, em que o corpo nu da cortesã não foi meramente exposto, mas utilizado como um meio de desencadear a emoção nos juízes. A exibição do seu corpo perturbou o discernimento dos juízes, evidenciando como o prazer e o desejo, na cultura ateniense, podiam conduzir ao descontrolo, sobrepondo-se à razão. Por conseguinte, o corpo de Frine transformou-se num instrumento de manipulação que evocava *eros*, subjugando o poder racional dos juízes à força das suas emoções.

O olhar dos juízes foi atraído para a beleza do corpo da cortesã, de tal maneira que não conseguiram evitar a carga erótica que a sua imagem evocava. Por conseguinte, poderemos argumentar que essa é uma acção de irracionalidade por parte dos cidadãos atenienses, em representação da própria polis? Ou, inversamente, condenar alguém tão belo como a arguida, com características semelhantes às de Afrodite, poderia só por si ser considerada como uma ofensa aos deuses e impiedade? Lembra Delfim Leão que *os deuses são a garantia de sobrevivência da cidade-estado*. Assim, qualquer ameaça a esta estabilidade, tem de ter uma resposta pronta e resolutiva pelo corpo social<sup>20</sup>.

A contemplação do corpo feminino, por parte do género masculino, surge também em Xenofonte<sup>21</sup>, onde um conjunto de homens se deslocam para observar Teodota (que também era uma hetaera), que estava a posar para um pintor:

Nós, pelo contrário, estamos aqui cheios de vontade de tocar no que vemos, vamo-nos embora desconsolados e, quando estivermos longe, estaremos cheios de saudades.

Os relatos sobre Frine<sup>22</sup> são predominantemente encontrados em fontes do período helenístico e imperial, com destaque para os trabalhos de Ateneu, Plutarco e Pausânias. A narrativa em torno da hetaera é relevante por dois motivos. Em primeiro lugar, evidencia como a sua imagem foi preservada na tradição popular ao longo do tempo, uma vez que o acontecimento, ocorrido no século IV a.C., continua a ser relatado no século II d.C. Em segundo lugar, destaca-se a difusão geográfica deste evento, pois as fontes que nos chegaram provêm de autores de diferentes regiões, como Náucratis, Queroneia e possivelmente da Ásia menor, o que mostra como este julgamento surtiu efeito além das fronteiras atenienses. A presença de Frine em obras de autores que não eram contemporâneos do

<sup>19</sup> Skinner, 2005, p. 85.

<sup>20</sup> Leão, 2004, p. 225.

<sup>21</sup> Xen. *Mem.* 3.11, trad. Ana Elias Pinheiro.

<sup>22</sup> O acontecimento é descrito por Ateneu (13.590) e Plutarco (*X Orat.* 849 d-e). As duas versões derivam do biógrafo Hermipo do século III a.C., que adaptou a narrativa de Idomeneu de Lâmpsaco. Cooper, 1995, p. 304.

evento original e que viveram noutros contextos culturais, revela como a fama da cortesã transcende o tempo e o espaço na Antiguidade.

As mulheres no contexto ático estavam frequentemente silenciadas no discurso público e, presumivelmente, na esfera privada. Como refere Marta González González<sup>23</sup>, às mulheres não era solicitada a opinião, nem para as dar em casamento. Essa ausência de ‘voz’ sugere que a mulher estaria tão habituada a não ser consultada ou a não ter de dar consentimento que, diante de um algo desta natureza, poderia permanecer impávida, sem reconhecer que estava a vivenciar um acto de violência. O julgamento de Frine é um espelho das relações de poder que moldaram o papel da mulher na Antiguidade? A utilização do seu corpo como instrumento de persuasão revela não apenas o poder da beleza feminina, como *a característica mais importante de uma mulher*<sup>24</sup>, mas também a forma como este poder era controlado e manipulado por homens em posições de autoridade. A questão aqui não é apenas se Frine teve influência no acto de exhibir o seu corpo, mas como a sociedade ateniense utilizava o género feminino de forma a manter a subjugação das mulheres, relegando-as ao papel de figuras dominadas.

Cabe ainda mencionar que a presença feminina nos discursos jurídicos era particular. Com excepção do discurso de Antifonte, *Acusação de Envenenamento contra a Madrastra*<sup>25</sup>, os restantes casos jurídicos<sup>26</sup> envolvem sobretudo os nomes de *hetairai*, o que evidencia a exclusão das mulheres, consideradas respeitáveis, dos tribunais<sup>27</sup>.

No caso de Frine, a sua beleza tornou-se um meio de expressão erótica, levantando a questão: esse momento pode ser interpretado como um acto de empoderamento feminino ou, ao contrário, foi uma humilhação e uma demonstração da opressão patriarcal? Embora as mulheres, em geral, não utilizassem a sua voz, podemos afirmar que Frine, ao revelar o seu corpo, encontrou uma forma de expressão? Poderia isto ser lido como um acto de resistência, uma mulher a exercer poder à sua maneira, ou terá sido uma imposição externa, uma confirmação da oratória de Hiperides ou até mesmo dos juízes, resultando num momento de vergonha e subjugação?

À luz das teorias feministas, o acto de revelar o corpo de Frine exemplifica a maneira como o ideal de beleza na mentalidade androcêntrica reforça as desigualdades de género e a objectificação do corpo feminino<sup>28</sup>. Mas Frine desafiou essas normas.

<sup>23</sup> González González, 2021, p. 100.

<sup>24</sup> Curado, 2008, p. 32.

<sup>25</sup> Antiph.1. Na maior parte dos casos, as acusações de impiedade eram frequentemente realizadas por motivos políticos e quando era mencionada alguma hetaira, o objectivo era prejudicar alguém associado a essa mesma mulher. McClure, 2014, p. 133

<sup>26</sup> Referência ao cânone dos dez oradores áticos, que foi estabelecido e definido no período Helenístico, no século III a.C. e do qual fazem parte Antifonte, Andócides, Lísias, Isócrates, Iseu, Demóstenes, Ésquines, Licurgo, Hiperides e Dinarco.

<sup>27</sup> Não era costume os nomes próprios de mulheres, consideradas respeitáveis, em contexto ático, serem mencionados em tribunal. Eidinow, 2018, p. 63.

<sup>28</sup> Wolf, 1991, p. 13.

Ao oferecer-se para financiar a reconstrução das muralhas de Tebas (destruído em 336 a.C., por Alexandre III da Macedónia), Frine pôs em causa as convenções de género. Ao exigir que fosse gravada a inscrição em que estava patente a ideia de que Frine, a *hetaira*, reconstruiu aquilo que Alexandre destruiu<sup>29</sup>, a cortesã inverte a narrativa tradicional de poder. Este gesto subverte a ideia de que as mulheres, particularmente num sistema patriarcal como o ateniense, fossem incapazes de realizar feitos atribuídos aos homens, particularmente a figuras como Alexandre, “o Grande”. A acção de Frine torna-se uma provocação simbólica à hegemonia masculina.

Frine não só desafia a lei, como a sua história integra-a naquilo que podemos considerar uma estratégia no campo legislativo retórico. O corpo de Frine, visto como um símbolo de erotismo, foi simultaneamente alvo de admiração e violência. Esta dualidade revela a forma como o corpo feminino é constantemente explorado e objectificado por uma sociedade patriarcal. A sua nudez, utilizada como instrumento para alcançar a absolvição, reflecte a forma como o corpo das mulheres foi, e continua a ser, instrumentalizado e controlado pelos homens. A própria ideia de que a sua “liberdade” foi conquistada através da exposição da sua vulnerabilidade física revela uma realidade perturbadora: a violência sofrida pelo corpo feminino é frequentemente normalizada, especialmente quando disfarçada sob o véu da beleza e da sedução.

Não é fácil desenhar a linha que traça a divisão entre ficção e facto, quando nos referimos a um acontecimento deste cariz. Os dados que temos surgem de fragmentos e de fontes posteriores ao acontecimento em várias centenas de anos, o que deixa a história de Frine incompleta.

Face a esta contextualização, três hipóteses parecem plausíveis para interpretar este episódio jurídico:

- Frine desconhecia o que estava prestes a ocorrer, tendo sido o acto de despir uma decisão unilateral do logógrafo que a representava, que a utilizou como uma técnica de apoio à retórica e a orquestrou de forma violenta. Neste cenário, a arguida teria sido uma mera ferramenta nas mãos do género masculino.
- A segunda hipótese sugere que Frine, sendo uma hetera experiente, estava plenamente consciente da reacção que a exposição do seu corpo teria nos juízes. Todavia, ainda que o acto tenha sido voluntário e deliberado, isso não significa que a hetera não tenha sido sujeita a uma obrigatoriedade. A pressão das circunstâncias e o contexto judicial transformaram o seu corpo num instrumento de persuasão, reproduzindo uma forma de coacção indireta, mesmo que o gesto tenha sido executado com plena consciência.
- Por fim, uma terceira hipótese, mais credível perante o círculo em que a arguida se movimentava, sugere que o julgamento pode não ter decorrido exactamente como descrito nas fontes e que o famoso “*coup de théâtre*”<sup>30</sup> nunca tenha tido lugar. Em vez disso, a absolvição de Frine poderia ter

<sup>29</sup> Ath. 13.591d: Ἀλέξανδρος μὲν κατέσκαψεν, ἀνέστησεν δὲ Φρόνη ἢ ἑταίρα.

<sup>30</sup> Cantarella, 1996, p. 45.

sido o resultado das suas relações com poderosos homens de Atenas, possivelmente até com alguns dos próprios juízes.

Estas considerações sobre o julgamento de Frine conduzem à menção das influências que moldam o comportamento humano. Este é afectado por uma combinação de elementos biológicos, psicológicos e sociais. Aaron Beck<sup>31</sup> defendeu que o comportamento é instigado por pensamentos, por sentimentos e por percepções, que surgem como resultado de um processo cognitivo em contacto com as respostas comportamentais. E partindo, do Modelo ABC (*Activating Events, Beliefs, Consequences*), desenvolvido por Albert Ellis<sup>32</sup>, podemos estabelecer uma relação com o julgamento de cortesã:

- A- O evento envolve uma mulher, alguém do sexo feminino, que incumpr os papéis tradicionais de género, não só devido ao seu estatuto social como hetera, como ao ser acusada de impiedade.
- B- O acto de nudez parcial.
- C- A exposição do corpo diante dos juízes.

Quer tenha sido um acto deliberado por parte de Hiperides ou de Frine, o objectivo final foi sempre provocar uma reacção masculina e, por conseguinte, alcançar a absolvição.

As primeiras palavras que surgem na nossa mente quando ouvimos a palavra Frine são “beleza avassaladora”. E a verdade é que o seu atributo transmitiu esta imagem de sensualidade e de sexualidade ao longo dos séculos. Contudo, ignora-se frequentemente que o corpo desta mulher tenha sido colocado numa posição de vulnerabilidade por um homem e perante centenas de homens (detentores só por si da característica biológica, que, à data, lhes concedia um estatuto superior) que olharam fascinados para o seu corpo. A existência de Frine, assim como a sua actuação durante o século IV a.C., não parece suscitar grandes dúvidas. Contudo, a ideia e o que representa a sua existência para nós poderá ser apenas isso mesmo: uma ideia. Como realça Melissa Funke, poderemos estar perante uma construção que sofreu um processo contínuo de ficção<sup>33</sup>. Afrodite de Cnidos, de Praxíteles<sup>34</sup> (século IV a.C.), a estátua inspirada na saída de Frine do mar, praticamente nua no mar de Elêusis; a pintura de Jean-Léon Gérôme, “*Phryne devant l’Areopage*” - século XIX (baseada na modelo, Marie-Christine Leroux) - que influenciou a pintura oitocentista; o quadro de Franz Von Stuck “*Phryne*”; o poema “o Julgamento de Frinéia”, de Olavo Bilac; os filmes italianos dos anos 50: “*Il proceso di Frine*”, “*Frine, cortigiana d’oriente*” e “*La Venere di Cheronea*”. Ou até mesmo a caricatura de “*The high tariff Phryne before the tribunal*”. Estes

<sup>31</sup> Chand, Kuckel, & Huecker, 2022: os autores recorrem à teoria de Aaron Beck, como é patente no artigo mencionado.

<sup>32</sup> Ellis, 1996, p. 114

<sup>33</sup> Funke, 2024, pp. 143-144.

<sup>34</sup> Frine terá servido de inspiração para Praxíteles, tendo sido sua amante e modelo do artista. Ath. 13.591b; Paus. 1.20; Paus. 10.15.1.

são apenas alguns exemplos das representações de Frine que perduram desde a Antiguidade até à contemporaneidade, atravessando diversos tipos artísticos, como a literatura, a pintura e o cinema. É pertinente considerar o que todas essas representações compartilham em comum. À primeira vista, parece evidente que o episódio jurídico da bela cortesã foi a inspiração para cada um deles. Contudo, ao examinarmos mais atentamente, percebemos que todos esses trabalhos compartilham um segundo aspecto em comum: foram todos executados por homens, que utilizaram a mulher como inspiração e cuja arte foi desenvolvida e apresentada através do olhar masculino.

As representações artísticas e literárias de Frine ao longo dos séculos reforçam a sua imagem como símbolo de prazer, perenizando a sua figura como representação de erotismo e subversão. O corpo de Frine foi reinterpretado por diferentes culturas e contextos, sempre em relação à sua feminilidade e ao seu papel como hetera. Esta construção contínua da sua imagem realça não apenas a disparidade entre uma mulher estrangeira, envolvida no mundo do prazer, e o Estado ateniense, mas também como a figura de Frine foi instrumentalizada para espelhar e reforçar as normas numa sociedade patriarcal. A perpetuação da sua imagem, de Praxíteles à arte do século XIX, destaca o domínio do homem na criação e na definição do corpo feminino como um objecto de contemplação e desejo.

De acordo com o relatório da ONU, 1 em cada 3 mulheres<sup>35</sup> em todo o mundo experienciam violência sexual ou física ao longo da sua vida. Até que ponto podemos considerar o acto apresentado, como violência? Nancy Rabinowitz destaca que *os textos e a sua partilha podem ganhar nova vida* ao termos noção dos problemas hodiernos<sup>36</sup>. Embora estejamos a falar da Antiguidade, a relevância desse tema para o contexto actual é indiscutível.

A Antiguidade clássica faz parte da nossa herança cultural, e se existe uma forma de, através desse legado, encontrarmos paralelos que se aplicam aos direitos contemporâneos, sem cair em anacronismo, por que não chamar a atenção para problemáticas humanas do presente?

A “*eterna sedução*” da imagem de Frine tem todos os componentes que a permitem ser intemporal: sexualidade, desejo, opressão e liberdade. Marcando os 50 anos do 25 de Abril em Portugal, cabe recordar que, apesar dos debates em torno da emancipação feminina, ainda existe um longo caminho a percorrer, pois a propriedade do corpo da mulher continua a gerar opiniões distintas, a fazer parte de uma balança viciada, a ser um campo de batalha, a ser um objecto de tráfico constante e um púlpito na boca política como um clímax demagogo ou daqueles que pretendem obter algum proveito, demonstrando a desigualdade ainda hoje presente.

<sup>35</sup> World Health Organization, 2024.

<sup>36</sup> Rabinowitz, 2011, p. 17.

## Referências bibliográficas

- Apolodoro (2013). *Contra Neera [Demóstenes]* 59 (Tradução de G. Onelley & A. L. Curado). Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Aristóteles (2005). *Retórica* (Tradução de M. A. Júnior, P. F. Alberto, & A. do N. Pena). Lisboa: Imprensa Nacional -Casa da Moeda.
- Cantarella, E. (1996). *Los suplicios capitales en Grecia y Roma*. Madrid: Ediciones AKAL.
- Chand, S. P., Kuckel, D. P., & Huecker, M. R. (2022). Cognitive Behavior Therapy. Retrieved from PubMed website: <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/books/NBK470241>
- Cohen, E. E. (2015). *Athenian prostitution: the business of sex*. Oxford, New York: Oxford University Press.
- Cooper, C. (1995). Hyperides and the Trial of Phryne. *Phoenix*, 49(4), 303. <https://doi.org/10.2307/1088883>
- Curado, A. L. (2008). *Mulheres em Atenas*. Lisboa: Sá da Costa.
- Eidinow, E. (2018). *Envy, poison, and death: women on trial in classical Athens*. Oxford, United Kingdom: Oxford University Press.
- Ellis, A. (1996). Responses to criticisms of Rational Emotive Behavior Therapy (REBT) by Ray Diguseppe, Frank Bond, Windy Dryden, Steve Weinrach, and Richard Wessler. *Journal of Rational-Emotive & Cognitive-Behavior Therapy*, 14(2), 97-121. <https://doi.org/10.1007/bf02238185>
- Funke, M. (2024). *Phryne*. London: Bloomsbury Publishing.
- González González, M. (2021). Recuerdos del bien y del mal. Guerra y Violación en la Tragedia Ática. In *Mujer y violencia en el teatro antiguo* (pp. 98-112). Madrid: Catarata.
- Humphreys, S. (1985). Social relations on stage: Witnesses in classical Athens. *History and Anthropology*, 1(2), 313-369. <https://doi.org/10.1080/02757206.1985.9960746>
- Leão, D. F. (2004). Matéria Religiosa: Processos de Impiedade (Asebeia). In *Nomos : direito e sociedade na Antiguidade Clássica = derecho y sociedad en la Antigüedad Clásica* (pp. 201-226). Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- McClure, L. (2014). *Courtesans at Table*. Thames: Routledge.
- Rabinowitz, N. (2011). Greek Tragedy: A Rape Culture? *Deleted Journal*, 1(1). <https://doi.org/10.54563/eugesta.1104>
- Skinner, M. B. (2014). *Sexuality in Greek and Roman culture*. Hoboken: Wiley-Blackwell.
- Velasco, M. J. M. (2004). La Ley e el concepto de justicia en el discurso Contra Midias de Demóstenes. In T. A. Rodríguez & C. C. Leal (Eds.), *Iucundi acti labores: estudios en homenaje a Dulce Estefania Álvarez* (pp. 349-358). Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela.
- Wolf, N. (1991). *The Beauty Myth: How Images of Beauty Are Used against Women*. London: Vintage Classic.
- World Health Organization. (2024, March 25). Violence against Women. Retrieved from World Health Organization website: <https://www.who.int/news-room/fact-sheets/detail/violence-against-women>
- Xenofonte. (2009). *Memoráveis*. Tradução de A. E. Pinheiro. Imprensa da Universidade de Coimbra. <https://doi.org/10.14195/978-989-26-0909-6>

## Resumo

O presente estudo tem o objectivo de tentar compreender o motivo do uso do corpo feminino de Frine, para a obtenção da absolvição da arguida, no discurso de Hiperides. Tendo como ponto de partida o julgamento da cortesã, tentaremos descortinar, com o recurso à análise comportamental, o que pode ter originado a inevitabilidade de ser praticado o acto de nudez e, por sua vez, as reacções despoletadas nos juízes.

Com uma abordagem interdisciplinar, propomos um estudo de género que relaciona o acto criminoso com a necessidade da exibição e da recepção da imagem deste corpo nu. Até que ponto esta decisão pode ser considerada como uma libertação da mulher? Ou, pelo contrário, contém ideais masculinos que estão mascarados naquilo que é a imprevisibilidade feminina?

## Abstract

The present study aims to understand the reason behind the use of Phryne's female body to obtain the defendant's acquittal in the speech of Hyperides. Using the trial of the courtesan as a starting point, we will attempt to uncover, through behavioral analysis, what might have led to the inevitability of the act of nudity, and in turn, the reactions it triggered among the judges. Through an interdisciplinary approach, we propose a gender study that links the criminal act to the necessity of the display and reception of the image of this naked body. To what extent can this decision be considered a form of female liberation? Or, on the contrary, does it embody masculine ideals masked by the unpredictability attributed to the feminine?



## ***Realpolitik*: Uma leitura política da trilogia *The Inequalities*, de Alexander Zeldin**

*Realpolitik*: A Political Reading of Alexander Zeldin's *The Inequalities* Trilogy

**Bruno Henriques**

brunohenriques81@gmail.com

**Palavras-chave:** Zeldin, Inglaterra, teatro, política, precariedade.  
**Keywords:** Zeldin, England, theatre, politics, precarity.

Numa conversa com Giorgio Barberio Corsetti<sup>1</sup>, publicada em Junho de 2020, durante a pandemia da Covid-19, Alexander Zeldin declarava: “*They are not political plays. They’re plays about intimate life, and the experience of this political situation [austerity]; not about the ideas, they’re about the humans – people*”<sup>2</sup> (11:16-11:27). O nome da trilogia de textos dramáticos a que Zeldin se refere, *The Inequalities*, compromete a identidade exegetica que o dramaturgo se esforça por impor através da iteração<sup>3</sup>. No entanto, embora o nome da trilogia acentue as feições política e social dos textos e dos seus contextos de produção, os títulos das peças que a constituem – *Beyond Caring* (2014), *LOVE* (2016), *Faith, Hope and Charity* (2019)<sup>4</sup> – remetem para um universo referencial afectuoso, o que parece homologar a leitura de Zeldin. Ora, neste trabalho, pretendo, primeiro, rastrear o que Alexander Zeldin entende por teatro político, para, depois, aventar uma possibilidade crítica que sabota a intenção autoral: as peças de *The Inequalities* são mecanismos dramáticos, logo políticos, visto que põem em cena, isto é, tornam pública a existência dos que, no Reino Unido, foram precarizados pelas políticas de austeridade dos governos conservadores das últimas décadas.

<sup>1</sup> Ator, encenador e dramaturgo italiano.

<sup>2</sup> Zeldin, A. (2024/09/10). Retirado de <https://www.youtube.com/watch?v=vxiLJZv52W0>.

<sup>3</sup> Nomeadamente, se se tiver em conta que as desigualdades sociais se agravaram depois da implementação das políticas neoliberais de austeridade dos governos conservadores de David Cameron e Theresa May.

<sup>4</sup> Datas das respectivas estreias, não da publicação dos textos em livro.

Atentando nas palavras supracitadas de Zeldin, torna-se lícito afirmar que o teatro merece o apodo político quando se dedica à encenação das ideias, à exposição dramática dos grandes conflitos ideológicos, empreendimento que não o atrai e do qual quis deliberadamente afastar-se. E, ainda que Zeldin esteja, por um lado, interessado em interrogar a situação nacional e, por outro, empenhado em aferir o impacto devastador das decisões políticas e económicas dos macro-agentes (trans)nacionais na intimidade das suas personagens, os heróis das suas peças, segundo o autor, não representam conceitos: “The Inequalities plays are about our national situation. They’re plays about the heroes and heroines of our time going through a trajectory that is representative of the experience of being alive in Tory Britain”<sup>5</sup>. De um certo ponto de vista, Zeldin apresenta o palco como uma extensão da realidade, em vez de um local onde se dá uma reflexão sobre a mesma. É, apenas, um outro espaço de visibilidade.

Em *Stages in the Revolution. Political Theater in Britain Since 1968*, Catherine Itzin afirma que, na década que se seguiu a 1968, momento-charneira da história contemporânea<sup>6</sup>, muitos dos mais importantes agentes teatrais do Reino Unido porfiavam na esperança de um regime socialista que instaurasse uma sociedade mais igualitária. Por conseguinte, entendiam o teatro como uma contribuição para o processo revolucionário; assim, não é de estranhar a índole radical das suas convicções estéticas e políticas, que se sobrepunham e se consubstanciavam: “Everything is political. All theatre is political. But the significant British theatre of 1968-1978 was primarily theatre of political change” (Itzin, 1982, p. x). Os ventos da revolução socialista sopravam fervorosamente na década de 70 em terras de Sua Majestade e incrementaram a politização do teatro: os agentes deste universo – os actores, os dramaturgos, os produtores, entre tantos outros – empreenderam lutas – debates, manifestações, greves – e conseguiram melhorar as condições de trabalho existentes, negociar contratos laborais mais vantajosos e garantir fundos governamentais, conquistas que viriam a cimentar a natureza *mainstream* da índole revolucionária do teatro britânico dos anos 70.

Apesar das diferenças estéticas, a obra dramática de Edward Bond, David Edgar, Howard Barker, David Hare e Caryl Churchill – os mais importantes dramaturgos britânicos da década de 70 – radica num ideário comum, numa convicção política fundacional: “[they were] people who *did* think that capitalism is absurd and damaging, but who also believed that minds could be changed” (Itzin, 1982, p. x). O posicionamento político, ético e estético desta geração de fazedores de teatro seria derrotado nos anos 80, momento de consagração das políticas neoliberais que viriam a determinar o contexto ideológico do século XXI, o da precarização, condição que Zeldin reproduz de forma realista para que

<sup>5</sup> Zeldin, A. (2024/09/10). Retirado de: <https://www.theguardian.com/stage/2023/oct/15/alexander-zeldin-playwright-confessions-national-theatre-inequalities-trilogy-interview>.

<sup>6</sup> 1968 é o ano da invasão da Checoslováquia pela União Soviética, das manifestações estudantis em França, do homicídio de Martin Luther King e Robert Kennedy, do triunfo da Revolução Cultural chinesa, etc.

o espectador medite (Owen, 2022, p. 9) sobre a situação que está a testemunhar e da qual faz parte concomitantemente.

Louise Owen, num pequeno ensaio que serve de introdução a *Beyond Caring*, recorda alguns dos comentários que têm sido feitos sobre o realismo da peça, característica que define não só o texto mas também a encenação príncips, que foi concebida por Zeldin. Segundo Owen, o discurso crítico produzido sobre *Beyond Caring* tem destacado o seu naturalismo ostensivo, chegando alguns autores a aproximar o trabalho de Zeldin do realismo social de Mike Leigh (Owen, 2022, p. 11). Ora, a escolha do termo realismo vincula o trabalho de Alexander Zeldin a um conjunto de estratégias miméticas que, na esteira do modernismo, vieram a ser desprezadas pela putativa credulidade que implicavam: “the word realism is often used condescendingly, to refer to a writer’s naïve belief in ‘reference’, or in other words, in the power of language to reflect reality. The idea is that the realist writer is too unsophisticated to realize that words never ‘catch’ reality” (Moi, 2006, p. 23)<sup>7</sup>. Por sua vez, na esteira do pensamento que Toril Moi desenvolveu acerca destas temáticas, o naturalismo surgiu quando alguns artistas realistas questionaram o idealismo – corrente filosófica e crença estética que informou o romantismo e parte do movimento realista – e a trindade platónica que o sustentava, isto é, a equivalência entre o belo, o bom e o verdadeiro. Quando os artistas realistas se comprometeram com a produção da verdade em detrimento do belo, o realismo deu lugar ao naturalismo (Moi, 2006, p. 89).

De acordo com Louise Owen, esta inscrição genológica, estética, política e ética permite uma compreensão mais profunda da originalidade dramática desta trilogia de Alexander Zeldin. A professora recorda o carácter revolucionário e iconoclasta do naturalismo no século XIX e reconhece em *Beyond Caring* e, por extensão, nas restantes peças da trilogia ecos do naturalismo vibrante de Ibsen e Strindberg (2022, p. 12). Todavia, estas reverberações não se ficam, apenas, pela forma, uma vez que, para Owen, as afinidades são também temáticas: “[one may suggest] a strong connection between the socioeconomic and industrial conditions of the late-nineteenth century and the early twenty-first” (2022, p. 13). Aliás, a continuidade entre os dois momentos históricos é reforçada pela escolha do universo representado em todas as peças da trilogia: em vez de explorar as consequências políticas, sociais, laborais e afectivas da austeridade no domínio da desmaterialização digital do mundo contemporâneo, Zeldin prefere, de forma deliberada, a materialidade do tecido produtivo, a realidade física dos trabalhadores e dos espaços que estes habitam (Owen, 2022, p. 11).

Em “Introduction to *LOVE: Have a Heart*”, Daniel Loayza questiona o chamado “*trompe-l’oeil* realism”, rótulo que críticos e espectadores têm aplicado ao trabalho de Zeldin de uma forma muito curiosa: “Zeldin’s work is not a *trompe-l’oeil* because it does *not* mean to ‘deceive’ the ‘eye’” (2022, p. 65). Estará Loayza a sugerir uma indistinção entre o que é representado e a realidade, uma sobre-

<sup>7</sup> A este propósito, convém lembrar Berolt Brecht (1898-1956), que introduziu o *verfremdungseffekt* como dispositivo que visava impedir a identificação anódina do espectador com a ilusão teatral, sabotando, assim, o rasto do realismo aristotélico que teimava em fazer escola.

posição entre a mimese teatral e a vida, ou uma refutação estética, e ética, da lição brechtiana do *verfremdungseffekt*? Reduzido a um conjunto de dispositivos metateatrais reconhecidos quer pelos fazedores de teatro quer pelos espectadores, o efeito de estranhamento/ distanciamento brechtiano esgotou-se, assevera o professor francês para quem Zeldin assume, em relação a este assunto/ fazer, uma posição assaz curiosa: “Not only has Zeldin not forgotten that this is (only) theater – he doesn’t try to make us forget it either, nor to remind us of it. As playwright and as director, he trusts his audience. The challenge he presents is of a different nature” (Loayza, 2022, p. 65). A particularidade da experiência dramática e teatral de Zeldin radica na pobreza, no carácter aviltante da privação material a que as suas personagens são sujeitas. Produtos das políticas de austeridade, os pobres que Zeldin põe em cena não se enquadram na experiência burguesa do lazer, que tende a assumir um cariz alienante: “Such is the obscenity of poverty – exposed in its full nakedness, is it not ugliness itself, one of the limbs that the social body most urgently tries to cover up?” (Loayza, 2022, p. 66). Loayza chama a atenção para a depauperação absoluta que a precarização neoliberal instituiu e que se reflecte, por exemplo, na tibieza linguística das personagens: “Zeldin’s characters have no such command of language. The syntax is tentative, their utterances few and often broken (sometimes reduced to a single dot, which in Zeldin’s personal symbolic notation indicates ‘a thought that does not become a word’)” (Loayza, 2022, p. 64). Por conseguinte, ainda que as convenções teatrais vigentes sejam de natureza aristotélica, Zeldin transforma a experiência das mesmas, privilegiando, à semelhança dos naturalistas do século XIX, a dimensão ética em detrimento da sua congénere estética (Loayza, 2022, p. 67).

Um das estratégias que Zeldin utiliza para operar esta guinada experiencial é a forma como trabalha a duração. Para Loayza, a dramaturgia de Zeldin caracteriza-se pela baixa intensidade (2022, p. 66): a ação desenrola-se ao longo de dias (*Beyond Caring*), semanas (*LOVE*) e meses (*Faith, Hope and Charity*). O espectador acompanha, que é como quem diz testemunha, a banalidade quotidiana de um conjunto de personagens que vivem as consequências da insegurança laboral e da subsequente precariedade social, relacional e até existencial, se o mínimo de condições houvesse para que esta dimensão se desenvolvesse e manifestasse. Como o tempo dos pobres foi sitiado e minado por imperativos burocráticos (Loayza, 2022, p. 66) que decorrem da condição de sujeição económica e laboral a que foram sujeitos pelas políticas neoliberais de austeridade, a única forma de compreender as dificuldades que uma trabalhadora com artrite reumatóide enfrenta para tomar a medicação que a impede de se contorcer com dores durante um turno com poucas ou nenhuma pausas é acompanhá-la (*Beyond Caring*) durante essa experiência de exploração laboral <sup>8</sup>.

De acordo com a leitura de Loayza, Zeldin consegue evitar, por um lado, a distância burguesa de segurança que a quarta parede institui e, por outro lado, uma experiência teatral violenta e incómoda que levaria o espectador a desviar

<sup>8</sup> A duração da peça não corresponde à duração do turno, mas o espectador acompanha tarefas, pausas, conversas, silêncios constrangedores e momentos de desespero.

o olhar (2022, p. 66). As peças demoram. Os espectadores acompanham as personagens enquanto estas cozinham e comem uma refeição inteira, limpam uma máquina, descansam, entre tantos outros momentos. Só assim se estabelece entre os que vêem e aqueles que são vistos uma intimidade. Se não antes, pelo menos no fim, todos nos conhecemos e nos reconhecemos como parte de um sistema que nos devora.

Num artigo de Outubro de 2023, publicado a propósito de *The Confessions*, o trabalho mais recente de Alexander Zeldin, Sarah Crompton apresenta o dramaturgo da seguinte maneira:

Zeldin is best known for The Inequalities trilogy, a series of plays that cast a compassionate but unflinching eye on the lives of people worst affected by austerity. *Beyond Caring* from 2014 was a devastating portrait of those struggling to survive on minimum wage, zero-hours contracts. It was followed by *Love*, about the suffering and dignity of homeless families forced to live in temporary accommodation, and then by *Faith, Hope and Charity*, in 2019, where the focus fell on the users of a crumbling community centre.<sup>9</sup>

Mais uma vez, Zeldin é recordado pela natureza política do seu trabalho e pelas circunstâncias históricas que motivaram as três peças que constituem *The Inequalities*. Deste modo, porque é que Zeldin teima em afastar o seu trabalho dessa categoria a que chamamos teatro político? Terá o rótulo perdido credibilidade, pertinência ou até validade? Será desadequado?

Dan Rebellato começa o capítulo “From the State of the Nation to Globalization: Shifting Political Agendas in Contemporary British Playwriting” com uma pergunta: “What is political theatre?” (2013, p. 245). Para o professor inglês, a questão voltou à ribalta crítica em 1999, depois de Sarah Hemming ter classificado *Some Explicit Polaroids*, uma peça de Mark Ravenhill, como teatro político. Esta ousadia exegética assarapantou os críticos, que inesperadamente se viram forçados a recuperar uma terminologia que, à época, parecia ultrapassada. Aberta a caixa de Pandora, Benedict Nightingale, na esteira da leitura de Hemming, afirmou que *Some Explicit Polaroids* assinalava o regresso de um género desaparecido: “the state-of-England play” (2013, p. 245). Rebellato apressa-se a precisar o momento histórico – a década de 70 – em que estas peças atingiram não só um fulgor criativo mas também um apreço crítico e popular que, desde então, definiu.

Embora não exista uma definição sedimentada e operante de “state-of-the-nation play”, Rebellato deduz um conjunto de traços distintivos a partir de um *corpus* de peças de teatro que, nos anos 70, foram tidas como exemplos deste género dramático; a saber: “(a) large-cast plays, with (b) a panoramic range of public (and sometimes private) settings, employing (c) epic time-spans (years rather than hours or days), and (d) usually performed in large theatres, preferably theatres with a national profile” (2013, p. 246). O fito dos cultores deste género era

<sup>9</sup> Zeldin, A. (2024/09/10). Retirado de: <https://www.theguardian.com/stage/2023/oct/15/alexander-zeldin-playwright-confessions-national-theatre-inequalities-trilogy-interview>.

afastar-se dos ambientes domésticos naturalistas que tinham tomado de assalto a dramaturgia inglesa nos anos 50 e 60 e que punham em cena uma mundividência profundamente individualista (2013, p. 246) que colidia com as convicções socialistas de dramaturgos como David Edgar e David Hare.

Violando a leitura autoral, penso que, como exercício especulativo, seria interessante aferir se esta trilogia de Zeldin poderia ser entendida como uma expressão dramática serôdia desse género moribundo: *the state-of-the-nation play*. Se considerarmos as três peças como um todo, o elenco é bastante extenso. Os espaços são de natureza social e profissional. No que diz respeito à duração, a acção de *Beyond Caring* desenrola-se ao longo de alguns dias, mas os acontecimentos de *LOVE* e, sobretudo, de *Faith, Hope and Charity* arrastam-se durante semanas. Por fim, ainda que *Beyond Caring* se tenha estreado, primeiro, no Yard Theatre (2014), em Londres, o espectáculo foi, alguns meses depois, transferido para o National Theatre (2015), onde *Faith, Hope and Charity* se estreou em 2019. Tendo isto em conta, a trilogia de Zeldin pode ser lida como uma actualização de um género teatral de feição política que foi definido na década de 70 e que assoma inesperadamente na segunda década do século XXI, num momento em que o Reino Unido sofria as consequências das políticas neoliberais de austeridade.

Ao invés dos seus pares, que nos anos 70 professavam, através do teatro que criavam, a sua fé numa alternativa política, social, económica e cultural, o socialismo, Zeldin não se compromete nem com o sistema vigente nem com qualquer outro. Depois da queda do muro de Berlim e do fim da União Soviética, a viabilidade política, social e económica do modelo socialista foi paulatinamente obliterada e descredibilizada. Segundo Noam Chomsky<sup>10</sup>, vivemos, desde os anos 80, a universalização do neoliberalismo, um termo que, embora não reúna consenso, resume uma doutrina política, social e económica que apresenta um conjunto de traços distintivos que convém trazer à colação: “‘neoliberalism’ is now generally thought to label the philosophical view that a society’s political and economic institutions should be robustly liberal and capitalist, but supplemented by a constitutionally limited democracy and a modest welfare state”<sup>11</sup>. De acordo com o professor norte-americano, o neoliberalismo é a fase mais recente da luta de classes<sup>12</sup>, logo do capitalismo. Chomsky atribui o sucesso da doutrina e das políticas neoliberais não só aos lucros milionários que estas geram para os agentes financeiros mas também aos regimes de protecção e resgate que garantem para as empresas e para os seus accionistas. Ademais, o filósofo norte-americano defende que o estado foi instrumentalizado e a sua função pervertida: “the state-corporate managers of the system insist upon a very powerful state that can protect their interests internationally and provide them with massive bailouts and subsidies when their programs collapse, as they do regularly”<sup>13</sup>. As medidas de austeridade dos governos conservadores de David Cameron (2010-2016) e de Theresa

<sup>10</sup> Chomsky, N. (2024/09/10). Retirado de: <https://chomsky.info/20211013/>.

<sup>11</sup> Vallier, K. (2024/09/10). Retirado de: <https://plato.stanford.edu/entries/neoliberalism/#ExplChalTerm>.

<sup>12</sup> Chomsky, N. (2024/09/10). Retirado de <https://chomsky.info/20211013/>.

<sup>13</sup> Chomsky, N. (2024/09/10). Retirado de <https://chomsky.info/20211013/>.

May (2016-2019) surgiram no seguimento da crise financeira de 2007-2008, que se caracterizou pelo resgate público dos riscos financeiros e imobiliários que a banca internacional assumiu de forma irresponsável. Nas palavras de Michael Billington, *Beyond Caring, LOVE e Faith, Hope and Charity* tornaram-se um registo da nova era da austeridade: “a world of food banks, depleted social services and closures of civic amenities”<sup>14</sup>. Contudo, se, perante a des/reconfiguração que o programa de austeridade originou, Zeldin insiste em explorar as consequências vividas pelos concidadãos sem nunca enfrentar as ideias, o programa político, a doutrina que coloca as suas personagens num regime de precaridade política, social, económica, relacional e existencial, não estará o dramaturgo a colocar-se do lado do opressor na luta de classes? Será que a dimensão ética que Daniel Loayza identifica (2022, p. 67) não passa de um dispositivo teatral gizado para, de forma cínica e, como tal, pusilânime, proporcionar um alívio moral ao espectador, que, deste modo, se reconhece impotente ante um sistema inexorável que também o precariza?

Talvez seja mais fácil imaginar o fim do mundo do que o fim do capitalismo, diz Mark Fisher, que, na esteira de Marx, apresenta este sistema como o corolário do desinvestimento simbólico: “Capitalism is what is left when beliefs have collapsed at the level of ritual or symbolic elaboration, and all that is left is the consumer-spectator, trudging through the ruins and the relics” (2009. p. 4). Se assim for, talvez a feição hiper-realista do teatro de Zeldin represente, afinal, uma posição política, ideológica até. De acordo com Fisher, o realismo capitalista é um regime de desinvestimento simbólico, porque a esperança representa uma perigosa ilusão, um possível alinhamento com o totalitarismo socialista e o seu terror político. E, ainda que a viabilidade política do socialismo pareça ter expirado e este já não constitua uma ameaça ao capitalismo, qualquer alternativa a um regime que reduziu os cidadãos a consumidores e a espectadores tem de ser debelada; logo, torna-se mais fácil imaginar o fim do mundo do que o fim do capitalismo, que é como quem diz uma alternativa.

A proximidade ética (Loayza 2022, p. 67) que é exigida a quem vai ao teatro ver qualquer uma das três peças que constituem *The Inequalities* obriga o espectador a reconhecer o carácter delinquente, facínora e flagicioso do capitalismo. E, ainda que não se apresentem soluções, talvez ainda consigamos, instalados desconfortavelmente no seio do crime, imaginar outro caminho. Talvez o testemunho seja o momento que antecede a deflagração do incêndio da consciência.

## Referências bibliográficas

- Billington, M. (2024/09/10). Retirado de: <https://www.theguardian.com/stage/2019/sep/18/faith-hope-and-charity-review-dorfman-london-alexander-zeldin>.  
 Chomsky, N. (2024/09/10). Retirado de: <https://chomsky.info/20211013/>.  
 Itzin, Catherine. (1982). *Stages in the Revolution. Political Theatre in Britain Since 1968*. Londres: Methuen.

<sup>14</sup> Billington, M. (2024/09/10). Retirado de: <https://www.theguardian.com/stage/2019/sep/18/faith-hope-and-charity-review-dorfman-london-alexander-zeldin>.

- Fisher, M. (2009). *Capitalist Realism. Is There No Alternative?* Winchester: Zero Books.
- Loayza, D. (2022). Introduction to *LOVE: Have a Heart*. In A. Zeldin (Autor), *The Inequalities*. (pp. 63-67). Londres: Methuen Drama.
- Moi, T. (2006). *Henrik Ibsen and the Birth of Modernism*. Oxford: Oxford University Press.
- Owen, L. (2022). Introduction to *Beyond Caring: 'How Does Theatre Represent Economic Systems?'* In A. Zeldin (Autor), *The Inequalities*. (pp. 1-16). Londres: Methuen Drama.
- Rebellato, D. (2008). From the State of the Nation to Globalization: Shifting Political Agendas in Contemporary British Playwriting. In N. Holdsworth e M. Luckhurst (Eds.), *A Concise Companion to British and Irish Drama*. (pp. 245-262). Oxford: Blackwell Publishing Ltd.
- Vallier, K. (2024/09/10). Neoliberalism. Retirado de: <https://plato.stanford.edu/entries/neoliberalism/#ExplChalTerm>.
- Zeldin, A. (2022). *The Inequalities*. Londres: Methuen Drama.
- Zeldin, A. (2024/09/10). Retirado de <https://www.youtube.com/watch?v=vxiLJZv52W0>.
- Zeldin, A. (2024/09/10). Retirado de: <https://www.theguardian.com/stage/2023/oct/15/alexander-zeldin-playwright-confessions-national-theatre-inequalities-trilogy-interview>.

## Resumo

Em *The Inequalities*, Alexander Zeldin mostra como a injustiça, resultado de um processo violento de exploração capitalista, governa, de forma prepotente, a vida daqueles que lutam para sobreviver à Inglaterra da última década: uma distopia desumanizante levada a cabo pelo partido conservador. Obliterados pela precariedade laboral, económica, social, política e ontológica, os jornaleiros esfomeados encontram, no teatro de Zeldin, uma oportunidade para forjar uma voz comunal de resistência, que é como quem diz de tomada de consciência política. Zeldin, no entanto, repudia este adjetivo, sente-o como um apodo do qual tenta libertar o seu teatro, porque, no seu entender, *Beyond Caring*, *LOVE*, e *Faith, Hope and Charity* põem em cena heróis e heroínas, não ideias ou programas de cunho ideológico. Neste estudo, tentarei compreender e problematizar as razões que subjazem à resistência de Zeldin, autor de um teatro que considero ser assaz político.

## Abstract

In *The Inequalities*, Alexander Zeldin shows how injustice, the result of a violent process of capitalist exploitation, arrogantly governs the lives of those struggling to survive in England over the past decade: a dehumanizing dystopia carried out by the Conservative Party. Obliterated by labor, economic, social, political, and ontological precarity, the starving day laborers find, in Zeldin's theatre, an opportunity to forge a communal voice of resistance — which is to say, a voice of political awakening. Zeldin, however, rejects this adjective; he feels it as a label from which he tries to free his theatre, because in his view, *Beyond Caring*, *LOVE*, and *Faith, Hope and Charity* stage heroes and heroines, not ideas or ideologically driven programs. In this paper, I will attempt to understand and question the reasons underlying Zeldin's resistance. Alexander Zeldin is a playwright/ theater maker I consider deeply political.



## Da caça e do caçador: de Machado de Assis a Sérgio Bianchi

About the hunt and the hunter: from Machado de Assis to Sérgio Bianchi

Francisco Topa

FLUP / CITCEM

ftopa@letras.up.pt

ORCID: 0000-0001-6929-5618

**Palavras-chave:** Machado de Assis, escravidão, liberdade, determinismo, Sérgio Bianchi, Brasil.  
**Keywords:** Machado de Assis, slavery, freedom, determinism, Sérgio Bianchi, Brasil.

À semelhança do que vem acontecendo um pouco por todo o mundo com outros escritores não brancos, também Machado de Assis é cada vez mais reivindicado como escritor negro, tendência que é acompanhada por uma leitura da sua obra voltada para a identificação e a problematização da temática racial e da escravidão. Em livro de 2006, Mailde Jerônimo Trípoli sintetizou assim as conclusões dominantes:

Um constante argumento apontado pelos críticos de Machado é o fato de o escritor não ter usado sua pena e criatividade para, em suas obras, lançar protestos contra a instituição. O que se afirma é que o autor, envergonhado de sua origem, faz o possível por escondê-la, sendo um de seus recursos sequer mencionar o assunto. Negros e mulatos não teriam espaço em suas obras. (Trípoli, 2006, p. 89)

Na verdade, como mostra a autora e como comprova facilmente o leitor assíduo de Machado, tanto o escravizado quanto o negro estão presentes nos romances, contos, crônicas e até poemas do autor de *Dom Casmurro*, embora quase sempre em plano secundário ou como meros figurantes. De certo modo, é esse também o caso de “Pai contra mãe”, texto incluído em *Relíquias da casa velha*, última coletânea de contos de Machado, vinda a público em 1906, dois anos antes da sua morte. É sobre essa história que me deterei agora, fazendo mais tarde uma reflexão sobre o modo como ela foi adaptada por Sérgio Bianchi num filme de 2005. O conto de Machado tem sido objeto de numerosas e importantes leituras, bem sintetizadas e discutidas por Wanderson Barbosa dos Santos (2017), razão pela qual dispensarei esse ponto prévio.

Começamos por notar que Arminda, apesar de convocada no título da narrativa, só entra em cena no fim e mal tem direito ao uso da palavra. Além disso,

quase nada sabemos dela, a não ser que se trata de uma escrava fugida, “mulata” e grávida. Por outro lado, não é líquido que o foco do conto esteja apontado para a condição do escravizado negro. É certo que o texto começa com uma espécie de preâmbulo, aparentemente didático: “A escravidão levou consigo ofícios e aparelhos, como terá sucedido a outras instituições sociais. Não cito alguns aparelhos senão por se ligarem a certo ofício. Um deles era o ferro ao pescoço, outro o ferro ao pé; havia também a máscara de folha-de-flandres.” (Assis, 1998, II, p. 483) Os 18 anos que mediavam entre a abolição da escravatura e a publicação do texto talvez não justificassem a explicação, que aliás deriva rapidamente para um registo mais subjetivo:

A máscara fazia perder o vício da embriaguez aos escravos, por lhes tapar a boca. Tinha só três buracos, dois para ver, um para respirar, e era fechada atrás da cabeça por um cadeado. Com o vício de beber, perdiam a tentação de furtar, porque geralmente era dos vinténs do senhor que eles tiravam com que matar a sede, e aí ficavam dois pecados extintos, e a sobriedade e a honestidade certas. Era grotesca tal máscara, mas a ordem social e humana nem sempre se alcança sem o grotesco, e algumas vezes o cruel. (*ibid.*)

Embora não haja uma condenação direta da escravatura, a passagem está marcada por uma indisfarçável ironia, que não se limita, aliás, a atingir essa instituição. Obviamente que o “tapar a boca” não é o melhor método para fazer “perder o vício da embriaguez”, da mesma forma que o tapar o nariz não curaria os cocainómanos da sua dependência. De resto, e apesar de não haver estatísticas disponíveis, os historiadores não sugerem que o consumo excessivo de álcool entre as pessoas escravizadas fosse superior ao do resto da população. Note-se, aliás, que Machado faz equivaler na mesma frase “vício de beber” a “matar a sede” e contrapõe “vinténs do senhor” a “honestidade”, sugerindo assim o profundo desajuste entre o “aparelho” e a sua alegada função. Mas a condenação decisiva da máscara de folha-de-flandres é feita através de um adjetivo proveniente do campo das artes plásticas – *grotesca* – e da passagem do plano fechado ao plano aberto: “Os funileiros as tinham penduradas, à venda, na porta das lojas.” (*ibid.*) Que significa isto? Se à primeira vista a palavra pode parecer débil e insuficiente, o facto é que a ênfase na dimensão pública, escancarada, da *coisa* mostra a contundência da crítica, que equivale à proclamação da criança da história de *O rei vai nu*, de Andersen. Do meu ponto de vista, trata-se de sublinhar que, mais que incongruente, caricato, excêntrico *et pour cause* esteticamente aberrante, uma máscara desse tipo torna eticamente aberrante a sociedade que a vende como coisa banal, nas lojas dos funileiros.

Só mais à frente percebe o leitor a razão (pelo menos a razão diegética) para a referência à máscara de folha-de-flandres: é que o protagonista, Cândido Neves, abraçara “um ofício do tempo” (Assis, 1998, II, p. 484) que consistira em “pegar escravos fugitivos”. Prevendo (e talvez agravando) a reação de repúdio dos seus leitores, Machado tem o cuidado de acrescentar que “Não seria nobre, mas por ser instrumento da força com que se mantém a lei e a propriedade, trazia essa outra nobreza implícita das ações reivindicadoras.” (*ibid.*) Mais do que estabelecer um paralelismo entre a máscara de folha-de-flandres e a profissão de capitão do mato, esta afirmação do narrador introduz de forma subtil a questão da

propriedade privada e a do contratualismo, deslocando para segundo plano o *elefante no meio da sala*, isto é, o tema da escravatura. Nesta perspectiva, o caçador de escravos seria uma espécie de auxiliar do estado, competindo a este último, pelo contrato social, garantir aos cidadãos livres os seus direitos, entre eles o da propriedade, nela incluídos os seres humanos escravizados. Mal comparando, tais indivíduos seriam os antecessores dos chamados *bounty hunters* (ou caçadores – novamente a metáfora da caça – de recompensas), civis que atuam nos Estados Unidos, tentando capturar criminosos fugitivos para receber prémios monetários. Apesar da justificação, diversas fontes históricas sugerem que o ofício não gozava de boa reputação, como se depreende também do seguinte comentário do narrador machadiano:

Ninguém se metia em tal ofício por desfastio ou estudo; a pobreza, a necessidade de uma achega, a inaptidão para outros trabalhos, o acaso, e alguma vez o gosto de servir também, ainda que por outra via, davam o impulso ao homem que se sentia suficientemente rijo para pôr ordem à desordem. (*ibid.*)

Com este último comentário do narrador, a questão ética parece ficar ainda mais arredada, uma vez que se diz que o acesso ao ofício não resultaria de uma escolha voluntária, mas se apresentaria antes como uma solução de recurso. E, de facto, parece ser esse o caso de Cândido Neves: depois de ter experimentado, sem êxito, uma série de profissões e de ter casado e ter tido um filho, é do rendimento incerto da captura de escravos fugitivos que vive. E embora a esposa “cos[esse] agora mais” (Assis, 1998, II, p. 486), o casal e a tia Mônica acabam por ser despejados. Candinho, em flagrante contraste com a autoridade e a força que revela na rua, aceita e submete-se à autoridade da tia da mulher: é ela quem encontra uma morada alternativa; é ela quem impõe a solução de entregar à roda dos enjeitados o filho recém-nascido. No momento em que a decisão está para ser cumprida, o vislumbre de uma escravizada fugida permite o milagre, pelo menos temporário, e reintroduz o tema da escravatura, novamente sob o prisma da ética, sugerida num título que só agora adquire sentido: *Pai contra mãe*. É que a escravizada estava grávida e invoca essa condição no pedido de clemência que dirige ao seu captor, dispondo-se inclusive a servi-lo como escrava.

É certo que, em rigor, Arminda não é mãe: é uma pré-mãe, uma mãe em potência, cujo destino acaba aliás por não se concretizar, uma vez que aborta no momento em que é entregue ao seu senhor. Essa particularidade desequilibra ainda mais a balança a favor de quem está do outro lado da equação e que, além de pai, é homem, branco e livre, mesmo que pareça ter pouca consciência deste último predicado. Na verdade, não faz sentido a pergunta que dirige à escravidão: “Quem lhe manda fazer filhos e fugir depois?” (Assis, 1998, II, p. 493) Se é indesmentível que a concepção de um filho resulta da intervenção de duas partes, a mentalidade da época colocava a responsabilidade no homem, tido como o elemento ativo. Tratando-se de uma mulher que não podia dispor da sua vontade, a frase resulta ainda mais absurda. Note-se, e este aspeto não tem merecido a atenção dos intérpretes do conto, que Arminda é descrita como “mulata” e que a recompensa por ela é elevada, o que sugere (ou permite pelo menos colocar

a hipótese) que o potencial genitor fosse o dono da escravizada, caso em que a liberdade de Arminda para “fazer filhos” seria nula.

Também não faz sentido o comentário com que Cândido encerra o conto: ao mesmo tempo que beijava “o filho, entre lágrimas verdadeiras, abençoava a fuga e não se lhe dava do aborto”, diz que “Nem todas as crianças vingam” (Assis, 1998, II, p. 494). Ao contrário do que ele sugere, a questão não é de sorte ou de destino, de vingar ou não vingar: o aborto de Arminda não chegou sequer a ter oportunidade de vingar ou não vingar, pelo que o comentário não pode deixar de ser entendido como uma espécie de desculpa com que o protagonista tenta apaziguar a sua consciência. Podemos, contudo, perguntar: há motivos para isso? Trata-se aparentemente de uma questão moral: é correto um pai opor-se a uma mãe? É correto, em nome da salvação do seu filho (e, de algum modo, da salvação de si mesmo), sacrificar o filho de outrem (e, de algum modo, sacrificar também esse outrem)? A resposta depende dos valores éticos de cada um e da análise que se faça das circunstâncias, que são, aliás, complexas.

O dinheiro obtido com a captura de Arminda não garantiria ao casal branco a manutenção do seu filho. Por outro lado, a sobrevivência desse filho nunca esteve verdadeiramente em causa: sem esse dinheiro, o pior que lhe poderia acontecer era ser entregue à roda. Mesmo assim, podemos perguntar se Cândido era suficientemente livre para, no momento decisivo, ser misericordioso ou se, pelo contrário, ele é vítima de uma espécie de opressão em cadeia que não lhe deixa espaço para esse sentimento. Talvez faça sentido convocar aqui a teoria da hierarquia das necessidades proposta pelo psicólogo Abraham Maslow. Segundo ela, as necessidades humanas podem ser representadas em forma de pirâmide, na base das quais estão as mais básicas, como a alimentação ou o abrigo, e no topo os imperativos morais. A passagem de uma etapa à outra depende da satisfação das respetivas precisões. Deste ponto de vista, o protagonista de Machado de Assis não podia *dar-se ao luxo* de compadecer-se da situação da escravizada Arminda, uma vez que estava ainda na base da pirâmide, sem que as suas carências básicas estivessem garantidas. Seja como for, essa conclusão ainda não é definitiva: falta saber como chegou Candinho a esse estado.

Observe-se que, a certa altura, o narrador se refere com um certo distanciamento irónico ao rumo que a vida do protagonista tomara: “é o que ele chamava caiporismo” (Assis, 1998, II, p. 484). Antes disso, sublinhara a instabilidade e a ambição inconsequente da personagem:

Começou por querer aprender tipografia, mas viu cedo que era preciso algum tempo para compor bem, e ainda assim talvez não ganhasse o bastante; foi o que ele disse a si mesmo. O comércio chamou-lhe a atenção, era carreira boa. Com algum esforço entrou de caixeiro para um armazinho. A obrigação, porém, de atender e servir a todos feria-o na corda do orgulho, e ao cabo de cinco ou seis semanas estava na rua por sua vontade. (Assis, 1998, II, pp. 484-5)

Estamos assim, à primeira vista, não perante uma espécie de determinismo mas perante uma consequência de uma série de ações que resultaram da escolha, do livre-arbítrio da personagem. Mas a verdade é que há uma série de argumentos em sentido contrário, ficando a impressão de que Machado de Assis não opta nem pelo determinismo nem pelo libertismo, propondo antes uma espécie

de compatibilismo: sim, há condicionantes que influenciam as ações humanas e, portanto, somos menos livres do que pensamos; mas os nossos atos são, em última instância, decididos por nós, o que nos torna seus responsáveis. Nesse sentido, o título do conto pode ser uma desculpa (na perspectiva do protagonista), mas é sobretudo uma acusação: o pai que está contra a mãe não é um verdadeiro pai nem um verdadeiro ser humano, dado que age por instinto e não de acordo com os valores éticos característicos da sociedade a que pertence, sobrepondo o eu ao outro, o meu ao teu e comportando-se como o caçador diante da sua presa. Por muito discreta que possa parecer, esta é, no meu entender, uma das mais violentas condenações oitocentistas da escravidão e da opressão da mulher.

O conto de Machado de Assis foi adaptado ao cinema em 2005 por Sérgio Bianchi, um realizador da chamada geração pós-Cinema Novo que não tem merecido a unanimidade nem do público nem da crítica. Praticando muitas vezes um cinema entre o documentário e a ficção, o realizador paranaense questiona de forma contundente e provocadora o Brasil e o mundo contemporâneo. Uma das suas linhas de trabalho tem sido a adaptação (uma forma particular de adaptação) de contos: a partir de Machado de Assis, fez *A causa secreta* (1994) e *Quanto vale ou é por quilo?*; e do argentino Julio Cortázar, *Omnibus* (1972) e *A Segunda Besta* (1977). Em todos os casos, Sérgio Bianchi não se limita a transpor para a linguagem do cinema os textos de que parte; em vez disso, faz deles uma leitura livre, mas sem quebrar os laços com o hipotexto literário.

A longa-metragem *Quanto vale ou é por quilo?* foi bem analisada numa dissertação de mestrado de 2017 de Douglas Gasparin Arruda. Por isso e pelo facto de o cinema não ser a minha especialidade, limitar-me-ei a algumas considerações breves sobre a película.

O primeiro ponto a sublinhar tem que ver com o facto de o filme trabalhar com dois planos e dois tempos: o ficcional, situado no presente, e o documental, localizado no passado, cruzando assim duas linguagens (a do cinema e a do documentário) e dois discursos (o da ficção e o da história). No plano ficcional do presente, temos uma adaptação livre do conto de Machado de Assis: Candinho é negro, sendo inicialmente lixeiro e depois assassino profissional (ou matador de aluguel, como se diz no Brasil); Clara, que é branca e casa grávida, aspira a ter uma vida como a das socialites; tia Mônica e Arminda trabalham ambas numa ONG, acabando este por ser o tema central da película e originando uma série de outras personagens e histórias de que emerge uma conclusão clara: a sociedade escravocrata não desapareceu, apenas mudou de feições. Como se percebe de imediato, esta transformação tem uma profunda carga política e está longe de ser evidente ou pacífica: se a associação da pobreza à cor da pele pode ser provada com dados estatísticos, já a transformação de um capitão do mato em assassino contratado e a apresentação das ONG como estruturas criminosas que lucram com a miséria podem suscitar mais reservas.

No plano documental do passado, temos quatro crónicas do tempo da escravidão, três adaptadas – com certa liberdade (como foi apontado por Arruda, 2017) – do livro *Crônicas históricas do Rio Colonial*, de Nireu Oliveira Cavalcanti (2004), sendo a quarta uma transposição mais direta do conto de Machado de Assis. Cada um destes episódios vale por si, mostrando antes de mais as contradições

da escravatura: a ex-escravizada que se torna dona de escravizados e que é roubada por um branco, a quem o sistema dá razão; a escravizada que se torna mais escrava para poupar o dinheiro que lhe permitirá pagar o empréstimo que contraiu junto de uma amiga, tendo em vista a compra da sua alforria; o escravizado alugado pelo patrão como trabalhador especializado que é violentamente maltratado, acabando a reparação de danos por beneficiar exclusivamente o dono. Mas, além disso, cada um dos episódios vale pelo paralelo que sugere com o presente: no primeiro caso, pode remeter, por exemplo, para o capitalismo popular que estimulava (estimula) os investimentos na bolsa e noutros produtos financeiros de risco e deixou (deixa) depois desprotegidos os pequenos investidores quando muitos negócios entraram (entram) em colapso; o segundo episódio encontra paralelo nos empréstimos de longo prazo, para a compra de casa, por exemplo, que convertem tantas pessoas em proprietários de casas que não são suas e para as quais têm de trabalhar uma vida inteira; o terceiro tem um correlato nos jogadores de futebol que se lesionam ao serviço das seleções dos seus países, sendo depois a indemnização paga aos seus clubes.

Também o título do filme sublinha a ideia de escravização, de redução do ser humano a coisa que pode ser avaliada e transacionada e cuja liberdade reside apenas na possibilidade de consumir, como declara a certa altura uma personagem negra que está encarcerada. Mais pessimista e mais assertivo que Machado de Assis, o realizador Sérgio Bianchi deriva para uma espécie de determinismo que sugere que a liberdade é uma ilusão – sobretudo para os mais desfavorecidos. Por outro lado, e ao contrário do autor de *Dom Casmurro*, parece deixar de lado a questão ética, dando como natural e legítimo que a caça tome o lugar do caçador.

## Referências bibliográficas

- Alencastro, L. F. (2000). *O trato dos viventes*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Arruda, D. G. (2017). *Relações entre história e ficção no filme “Quanto vale ou é por quilo?” (Sérgio Bianchi, 2005)* (Dissertação de mestrado em História). Curitiba: Universidade Federal do Paraná.
- Assis, M. (1998). Pai contra mãe. In *Contos: uma antologia* (Vol. II. Seleção, introdução e notas de John Gledson). São Paulo: Companhia das Letras.
- Bianchi, S. (2005). *Quanto vale ou é por quilo?* Longa-metragem.
- Cavalcanti, N. O. (2004). *Crônicas históricas do Rio Colonial*. Rio de Janeiro: FAPERJ.
- Faoro, R. (2001). *Machado de Assis: a pirâmide e o trapézio* (4.<sup>a</sup> ed.). São Paulo: Globo.
- Franco, M. S. C. (1997). *Homens livres na ordem escravocrata* (4.<sup>a</sup> ed.). São Paulo: FUNESP.
- Pereira, L. M. (1988). *Machado de Assis: estudo crítico e biográfico*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia.
- Secchin, A. C. et. al. (Org.). (1998). *Machado de Assis: uma revisão*. Rio de Janeiro: In-Fólio.
- Silva Neto, A. L. (2002). *Dicionário de filmes brasileiros*. São Paulo: Edição do Autor.
- Trípoli, M. J. (2006). *Imagens, máscaras e mitos: o negro na obra de Machado de Assis*. Campinas: Editora da UNICAMP.
- Vieira, J. L. (2004). *Câmera-faca: o cinema de Sérgio Bianchi*. Santa Maria da Feira: Festival de Cinema Luso-Brasileiro.
- Santos, W. B. (2017). A escravidão narrada: Machado de Assis e a crítica social por meio do conto “Pai contra mãe”. *Papéis: revista do programa de pós-graduação em Estudos de Linguagens*. Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, 21(42), 94-115.
- Schwarz, R. (1987). *Que horas são? Ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Schwarz, R. (2000). *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Editora 34.

## Resumo

O artigo analisa o conto de Machado de Assis “Pai contra mãe” e reflete sobre a visão do mundo escravocrata que lhe serve de contexto, interrogando também o modo como a liberdade e os seus limites estão representados no texto. Num segundo momento, estuda brevemente a adaptação livre da narrativa feita por Sérgio Bianchi em 2005 no filme *Quanto vale ou é por quilo?*.

## Abstract

The paper analyses Machado de Assis’s short story “Pai contra mãe” and reflects on the vision of the slave world that serves as its context, also interrogating the way in which freedom and its limits are represented in the text. Secondly, it briefly studies the free adaptation of the narrative made by Sérgio Bianchi in 2005 in the film *Quanto vale ou é por quilo?*.





## Uma faca de dois gumes: a questão do poder no teatro de Abdulai Sila

A double-edged sword: the question of power in the dramatic work of Abdulai Sila

Martin Neumann

Universität Hamburg

[martin.neumann@uni-hamburg.de](mailto:martin.neumann@uni-hamburg.de)

ORCID: 0009-0009-0455-1508

**Palavras-chave:** Uso e abuso do poder, Guiné-Bissau desde a independência, Abdulai Sila, *As orações de Mansata, Dois tiros e uma gargalhada, Kangalutas*.

**Keywords:** Use an Abuse of Power, Guiné-Bissau since its Independence, Abdulai Sila, *As orações de Mansata, Dois tiros e uma gargalhada, Kangalutas*.

Um dos aspetos fulcrais do mito de Antígona gira à volta da questão de quem tem o poder e como o exerce. Evidentemente, existe uma divergência entre o dever (moral – de Antígona) e a concretização deste dever por falta de poder (político ou simplesmente físico – de Creonte). Antígona opõe-se de cabeça erguida à vontade e ao poder tirânico do seu tio, que este, apesar de tudo, acaba por impor. Enquanto Creonte pode, pelo menos, alegar a *raison d'état* para o seu comportamento, os vários sucessores de Creonte em sol africano e também em terras lusófonas que se chamam, por exemplo, Mobutu Sese Seko, Robert Mugabe ou José Eduardo dos Santos, todos eles detentores de um imenso poder, adquirido depois de guerras sangrentas, demonstram uma atitude semelhante sem a justificação de Creonte. Apesar de todos os três começarem as suas respetivas carreiras políticas em circunstâncias históricas bem diversas – devido aos diferentes poderes coloniais dos quais os seus países tinham de se emancipar – fizeram-no como herdeiros diretos dos heróis das lutas de libertação ou, pelo menos, encenaram-se como tal. Todos os três exemplos, depois de inícios alvissareiros e talvez as melhores intenções, tornaram-se impiedosos detentores de um poder absoluto, arbitrário, cleptocrata e altamente egoísta. E infelizmente, no continente africano, os seus exemplos constituem somente aqueles, entre muitos outros, que conseguiram manter-se (inclusive os seus clãs) no poder, quase até aos respetivos fins dos seus dias. Ou seja, estamos diante do dilema em que o poder coercivo evoluiu,

afinal de contas, em fim em si mesmo, o que leva à questão de qual é a maneira certa de exercer o poder, tanto a nível pessoal como a nível da sociedade. Isto porque – por razões que pretendo esclarecer no que se segue – o poder uma vez conquistado tende a desenvolver uma espécie de vida própria que, mais cedo ou mais tarde acaba por corromper as pessoas (aliás, tanto homens como mulheres) que o exercem de formas variadíssimas.

Mencionei os exemplos da República Democrática do Congo, do Zimbabwe e de Angola porque, em certa altura, todo o mundo pôde assistir aos abusos dos seus líderes, cientes de que foram subvencionados nos tempos da Guerra Fria por um ou outro dos grandes blocos opostos. Contudo, também em um país pequeno como a Guiné-Bissau era possível, longe dos olhos do público internacional, dada a pouca significância económica do país, observar idênticos mecanismos de luta para a conquista e a preservação do poder, custe o que custar. No artigo “Guiné-Bissau – Os caminhos da liberdade e da democracia. Do êxito retumbante ao fracasso” (2017) António Soares Lopes, aliás Tony Tcheka, resume de forma muito sucinta os fatos principais da história guineense após a independência, unilateralmente proclamada já no dia 24 de Setembro de 1973, e internacionalmente reconhecida no dia 10 de Setembro de 1974. Ele inicia as suas reflexões com a visão do seu protagonista e herói Amílcar Cabral, criador e líder do PAIGC em 1956, que imaginava a Guiné-Bissau como terra de paz e de progresso, onde uma nova sociedade “haveria de forjar o ‘Homem Novo’, denominado de ‘motor de desenvolvimento’” (Soares, 2017, p. 88), com base na instrução, na construção da unidade nacional e no desenvolvimento económico, querendo ele assim elevar o nível económico e cultural das numerosas etnias guineenses e ao mesmo tempo pôr fim à tribalização das mentes (Soares, 2017, p. 88). Estes grandes sonhos de construir uma esplêndida futura nação africana não morreram imediatamente com o assassinato do seu líder fundador em Janeiro de 1973, já que apesar disso, o país conheceu uma certa dinâmica de (re)construção nacional em muitos setores que durou da fase da independência até o dia 14 de Novembro de 1980, quando a assim-chamada Primeira República foi derrotada por um golpe de estado.

Um comando militar, liderado por João Bernardo ‘Nino’ Vieira e Iafai Camará, abandonou os projetos lançados para a criação de uma nação guineense pelo deposto presidente Luís Cabral, e foi nesse momento que começou o declínio deste projeto ambicioso. O novo governo que, inicialmente, despertou até um certo entusiasmo e uma onda nacionalista, foi com o passar dos anos, mostrando cada vez mais sinais de desunião, divisionismo e intolerância, estabelecendo-se um clima de instabilidade constante com corrupção crescente, assim como uma mistura inextricável de interesses de estado e negócios privados dos dirigentes (Soares, 2017, p. 91s.), que perdura até hoje. Em 1989, sob a pressão do contexto mundial vigente, marcado pela queda do muro de Berlim e pelo desaparecimento do bloco socialista, o então presidente Nino Vieira esboçou um programa de reformas e liberalização política que resultou, em 1994, nas primeiras eleições multipartidárias para a presidência e no parlamento da Guiné-Bissau. Em junho de 1998, houve uma insurreição militar, chefiada pelo general Asumané Mané, que evoluiu para uma sangrenta guerra civil de onze meses, culminando com a deposição de Nino Vieira em 1999 (Augel, 2017, p. 102). Este conflito interno

provocou um êxodo de guineenses e estrangeiros e terminou com a entrega de uma presidência provisória do país ao líder do PAIGC, Malam Bacai Sanhá, que convocou eleições gerais em 1999. Foi o líder do partido oposicionista Partido da Renovação Social, Kumba Yalá que venceu essas eleições. “Acontecem pactos e vassalagens que anulam qualquer projecto de reunificação ou pacificação da vida política, cenário que poderia favorecer o desenvolvimento.” (Soares, 2017, p. 93). Por isso, Kumba Yalá foi, por sua vez, deposto por mais um golpe militar em 2003, sob acusação de inépcia para resolver os problemas do país. Em 2005, Nino Vieira retornou a Bissau do exílio em Portugal e venceu novamente as eleições presidenciais, derrubando o governo de Carlos Gomes Júnior, chefe do PAIGC. Vieira não conseguiu acalmar a situação e oferecer uma nova perspectiva ao país o qual degenerou, naquela época, num centro de tráfico de armas e de narcotráfico internacional. A Guiné-Bissau funcionava então como ponto de distribuição da droga oriunda principalmente de América Latina para a Europa, onde perseguições, intrigas, prisões arbitrárias, assassinatos e uma explosão de violência sem precedentes passaram a fazer parte do cotidiano. Uma das inúmeras vítimas dessa situação foi o próprio Nino Vieira, assassinado no dia 2 de março de 2009, mais uma vez numa espécie de golpe de estado militar.

As novas eleições presidenciais, convocadas antecipadamente pelo morte do titular em junho de 2009, foram ganhas por Malam Bacai Sanhá. Ele, como muitos dos seus predecessores, não cumpriu o seu mandato, falecendo em janeiro de 2012, após uma prolongada enfermidade, em Paris (Augel, 2017, p. 103). A primeira volta das novas eleições do mesmo ano foi vencida por Carlos Gomes Júnior, que não alcançou a maioria absoluta. Porém, nunca houve uma segunda volta das eleições devido a mais um golpe de estado das Forças Armadas, no dia 12 de abril de 2012, as quais estabeleceram um governo de transição, liderado por Serifo Namadjo. Dois anos após este acontecimento, ocorreram eleições legislativas e presidenciais. Esta fase foi marcada “de grande conturbação, em especial no período pré-eleitoral, com protestos da sociedade frente às irregularidades financeiras e administrativas, os entraves daí resultantes e à incapacidade política do governo de transição de atender as demandas populares.” (Augel, 2017, p. 103). A segunda volta das eleições do dia 18 de maio de 2014 trouxe a vitória ao PAIGC e o seu candidato à presidência, o empresário José Mário Vaz (conhecido como Jomav), com Domingos Simões Pereira como Primeiro-Ministro, o que parecia um pequena luz de esperança para a Guiné-Bissau após tempos tão conturbados. Foram realizadas algumas reformas necessárias, e, com a ajuda da comunidade internacional de milhões de euros e dólares, o país começou a retomar o fôlego e esperar por tempos melhores. Contudo, em menos de um ano, o Presidente Jomav e o seu Primeiro-Ministro entraram em desavença, e este último foi deposto do seu cargo, apesar de muitos apelos nacionais e internacionais, em agosto de 2015. Mais um breve período de calmaria terminou e seguiu-se uma outra fase de confusões políticas, com meia dúzia de Primeiros-Ministros em cinco anos e um parlamento mais ou menos paralizado. Na segunda volta das eleições presidenciais do mês de dezembro de 2019, Umaro Sissoco Embaló (do *Movimento para Alternância Democrática, Grupo dos 15*, um grupo político dissidente do PAIGC) saiu vitorioso contra o candidato do PAIGC, Domingos

Simões Pereira, e juramentou-se ele mesmo em fevereiro de 2020, o que, após várias escaramuças judiciais, foi oficialmente reconhecido por uma decisão do Supremo Tribunal de Justiça. E apenas para encerrar esta interminável lista de derrotas em todos os aspetos, houve mais uma tentativa (fracassada) de um golpe contra o Presidente em fevereiro de 2022, no qual – segundo o próprio Sissoco Embaló – as Forças Armadas guineenses não estiveram implicadas; assim ele continua Presidente da República da Guiné-Bissau até aos dias atuais (<https://www.britannica.com/place/GuineaBissau/Independence>).

Este breve esboço da história política da Guiné-Bissau não é de modo algum exaustivo, nem entra em pormenores. Entre 1974 e 2024, o país vivenciou 17 presidentes e 32 primeiros-ministros. Porém, parece evidente que, após uma breve fase de esperança e um clima propício a uma sociedade mais justa e próspera para o povo guineense, desde o fim da jovem república em 1980, a Guiné-Bissau tem enfrentado uma quase ininterrupta sucessão de golpes de estado (contei pelo menos seis), contra-golpes, ajustes de contas etc., na maioria causada por vaidades partidárias ou pessoais, sem que os protagonistas levem em consideração a antiga visão de Amílcar Cabral e de seus companheiros/os de armas. O enfoque desses conflitos que minam cada tentativa de desenvolvimento político, económico, social ou cultural, é sempre – para citar Nietzsche – a ‘vontade de poder’ (*‘Wille zur Macht’*, formulado pela primeira vez em *Also sprach Zarathustra*, ou seja *Assim falou Zarathustra* 1883-1885).

O que não é, *per definitionem*, um conceito filosófico de antemão negativo. Como é sabido, tem as suas origens na Antiguidade e até na metafísica (Platão, Aristóteles, na tradição cristã, p. e. Agostinho etc.) e desenvolveu-se ao longo da história da humanidade (Gerhardt, 2008, p. 351s.). No que diz respeito ao poder no campo político e social, foi desde sempre necessário, estabelecer relações sensatas e racionais entre os interesses individuais e os da sociedade. Estados ou sociedades funcionais conseguem justamente manter um certo equilíbrio entre a irrequieta aspiração ao poder do indivíduo e a vontade geral da comunidade, que é constituída por esses indivíduos, por meio da instituição de regras abrangentes e válidas para todos os membros da sociedade (veja as teorias respetivas de Hannah Ahrendt, Niklas Luhmann ou mesmo Michel Foucault). “Na consciência pública, assim como na crítica literária, o poder tem, em grande parte, uma má reputação. É considerado ‘demoníaco’ (G. Ritter) senão ‘malvado’ (J. Burckhardt). Essas avaliações refletem experiências históricas com determinados poderes políticos, económicos e sociais que se impõem e se mantêm brutalmente contra a justiça e o senso comum.”<sup>1</sup> (Gerhardt, 2008, p. 353). A este respeito, é necessário citar Max Weber, que definiu poder como “cada oportunidade de impor a própria vontade nas relações sociais, mesmo contra resistências, pouco impor-

<sup>1</sup> No original: “Im öffentlichen Bewusstsein und in der literarischen Kritik wird die M. weitgehend negativ bewertet. Sie gilt als »dämonisch« (G. Ritter) oder gar als »an sich böse« (J. Burckhardt). In diesen Urteilen spiegeln sich historische Erfahrungen mit jeweils bestimmten politischen, ökonomischen und sozialen M.n, die sich gegen Recht und besseres Wissen brutal behaupten”.

tando as bases dessa oportunidade”<sup>2</sup> (Gerhardt, 2008, p. 353). A aspiração ao poder constitui uma das principais forças motrizes dos seres humanos. Isso não é – em princípio – condenável; todavia, consistindo – de modo muito genérico – esta força motriz na ambição, no esforço e na realização de alcançar uma posição cada vez mais alta na vida, o poder, uma vez concentrado na mão de um único indivíduo, está exposto ao abuso. E uma vez abandonados os limites da justiça e da moral, ele degenera facilmente em poder tirânico, especialmente porque normalmente se alia à dominação e à violência. “Inerente ao poder está o perigo de ele se tornar autônomo. Ele seduz os seus detentores quase inevitavelmente, de tal maneira que as resistências se tornam irrelevantes. Inerente à concentração de um grande poder está a constante atração de usá-lo sem quaisquer considerações ou escrúpulos.”<sup>3</sup> (Gerhardt, 2008, p. 354). No entanto, há tiranos de índole bem diversa: uns, inveterados, desejam dominar a qualquer custo; outros, estratégicos, ponderam friamente os prós e contras das suas ações para manter as suas posições de poder; há também aqueles que se deixam seduzir pelas múltiplas oportunidades (na maioria económicas) oferecidas pelo poder; e, por fim, existem até aqueles que utilizam o poder conscientemente para o bem da sociedade. Esses exemplos de uso e abuso do poder são extraídos das três primeiras peças de teatro<sup>4</sup> do autor guineense Abdulai Sila tratadas aqui: *As orações de Mansata* (2007), *Dois tiros e uma gargalhada* (2013) e *Kangalutas* (2018). O que comprova que o breve resumo da situação histórica da Guiné-Bissau descrita acima, estes fatos sorumbáticos são percebidos como o maior problema da sociedade guineense contemporânea. Eles compõem o pano de fundo bem visível de toda a atual produção literária guineense, e parece óbvio que é difícilmo desvencilhar-se a realidade que permeia todos os aspetos da vida quotidiana.

Antes de abordar os textos propriamente ditos, eis alguns dados biográficos sobre Abdulai Sila: nasceu em Catió em 1958 e completou a sua formação escolar na Guiné. De 1979 a 1985, frequentou a Universidade Técnica em Dresden (Alemanha), licenciando-se em Engenharia Eletrotécnica. A partir de 1991, tem visitado

<sup>2</sup> No original: “Jede Chance, innerhalb einer sozialen Beziehung den eigenen Willen auch gegen Widerstreben durchzusetzen, gleichviel, worauf diese Chance beruht”.

<sup>3</sup> No original: “In der M. selbst steckt allerdings insofern eine Gefahr, als sie zur Verselbständigung tendiert und die Menschen mit einer gewissen Zwangsläufigkeit verführt, sich über alle Widerstände hinwegzusetzen. Vor allem in großer Machtfülle liegt der Reiz zu ihrem rücksichtslosen Gebrauch”.

<sup>4</sup> Efetivamente, até hoje, Abulai Sila escreveu sete peças de teatro, as últimas são recentíssimas. Trata-se de *Deih* (2022), em língua crioula (com tradução francesa), e a assim-chamada *Trilogia da Padjigada* de 2023, a qual está constituída das peças *Abota*, *Um dia memorável* e *A quinta coluna*. Nestas peças também, o problema do poder põe-se obviamente de uma maneira ou outra, porque o dia a dia humano está impregnado disso. Porém, em todas estas peças domina o nível pessoal, individual, falta em certa medida a dimensão social ou política. O texto (provavelmente do autor) no verso da capa do livro reza, muito a propósito: “A partir do quotidiano de cidadãos comuns, mulheres e homens, habitantes de localidades no interior do país, tece-se tramas que põem em relevo as suas aspirações, desafios, antagonismos, amores e dissabores. Entre a tradição e a modernidade, a vida acontece ao ritmo da luta pela superação das dificuldades, dos medos, da preservação de direitos adquiridos e da consolidação da emancipação” (Sila, 2023). Veja também a breve discussão da *Trilogia* por De Carvalho (2024).

os Estados Unidos em vários curtos períodos, participando de diversos cursos sobre redes de computadores, gestão de LAN, segurança na Internet, campo de actividades (isto é, tecnologias de informação e comunicação) no qual ainda atua. Ele é, por exemplo, co-fundador e diretor executivo da Eguitel Comunicações, a principal fornecedora de acesso à Internet na Guiné-Bissau. Podemos considerá-lo como um pioneiro no campo das tecnologias de informação e comunicação na atual Guiné-Bissau. Para além disso – e no âmbito da sua atividade enquanto escritor – foi um dos primeiros investigadores do Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas (INEP). Em 1994 fundou com Teresa Montenegro e Fafali Koudawo a primeira editora privada guineense: a Ku Si Mon Editora, que, além de ser uma combinação das iniciais dos três fundadores, significa em crioulo “com as próprias mãos” (<https://www.kusimon.com/editora>). Numa entrevista com Fernanda Cavacas que antecede a edição caboverdiana dos seus três primeiros romances sob o título *Mistida (Trilogia)*, Abdulai Sila sublinha as interconexões entre vida cultural e vida política: “E foram alguns desses amigos que depois se associaram a mim na Ku Si Mon e decidimos na altura própria criar uma editora. Mas nós estávamos no momento em que essas actividades não eram bem vistas pelo poder político, então aguardámos até 93... quando houve liberdade de expressão e em 94 arrancámos com o trabalho.” (Sila, 2002, p. 9) Ele também participou da fundação da importante revista cultural *Tcholona*. Porém, até na Guiné-Bissau, Abdulai Sila não é tão conhecido como escritor, mas sim pelas suas actividades como engenheiro eletrotécnico que busca proporcionar aos seus conterrâneos acesso à Internet.

Apesar da impressionante quantidade e da qualidade da sua obra (até agora quatro romances, vários contos e sete peças de teatro), Abdulai Sila continua a ser pouco visível na percepção do público leitor, tanto em Portugal quanto no mundo lusófono. Na verdade, quase só a crítica literária – e, mesmo dentro desse círculo já restrito, apenas aqueles críticos que se dedicam a literaturas lusófonas africanas – notam a sua presença. Parece que se trata em parte de um problema de difusão, uma vez que as publicações da Ku Si Mon são acessíveis de maneira bastante laboriosa só através de Bissau e Lisboa. Uma edição brasileira de *A Última Tragédia* está entretanto disponível na Amazon, assim como traduções deste romance em francês (1997), em inglês (2017), em italiano (2019) e até em alemão (2021). Há, aliás, mais duas traduções de textos de Abdulai Sila em alemão: *Zwei Schüsse und ein Lachen (Dois tiros e uma gargalhada)* de 2021 e um conto intitulado *Die Tage von Kubakaré* (tradução de *Memórias Somânticas* de 2016) realizada em 2023; não existem traduções de outros textos do autor em outras línguas, ou seja, a fama internacional de Abdulai Sila reduz-se quase a um livro só. E não se compreende bem porquê. Toda a sua obra apresenta uma nítida e pronunciada mensagem política, e essa veia interpretativa predomina na maioria das (ainda não numerosas) discussões da sua obra, o que, por vezes, parece uma leitura algo redutiva ou, pelo menos, unilateral; no entanto, isso nunca impediu a receção internacional dos livros de Pepetela, de Mia Couto, de Germano Almeida, nem de autores menos conhecidos fora de África, como Manuel Rui ou Ungalani Ba Ka Khosa. Nem poderá ser a escolha da língua em que escreve o que relega Abdulai Sila a um lugar à margem da literatura africana lusófona. Assim como Pepetela,

Mia Couto e outros, ele mistura o Português com as línguas locais; por outras palavras, neste aspeto, ele é tão inovador quanto os seus colegas escritores dos países africanos (aliás, não só, mas sobretudo) lusófonos, ao misturar as normas do português com os desvios dessa norma que o contacto com as línguas autóctones produziu. Para ajudar o leitor não-guineense, há sempre um glossário ao final dos livros, mas isso também é padrão nesse tipo de publicações. Isso significa que Abdulai Sila atendeu a todos os requisitos para uma ampla recepção internacional – e, no fundo, oferecia como suplemento aliciante o estímulo de um país e cultura(s) menos conhecidos e, por isso, ‘exóticos’. Contudo, é óbvio que não beneficiou do grande boom da literatura africana lusófona das últimas décadas. Na já citada entrevista com Fernanda Cavacas, ele fez algumas reflexões sobre esse problema, dizendo modestamente que, por um lado, não tem muitas ambições em ser lido por um público de massa, mas que, por outro lado – falando expressamente da necessidade de mudanças na sua terra natal – uma publicação de uma editora portuguesa ajudaria não só à divulgação da sua obra, mas também ao reconhecimento dos graves problemas da Guiné-Bissau fora do país, “porque, infelizmente, as pessoas só começam a dar atenção a determinadas coisas quando elas são faladas no exterior.” (Sila, 2002, p. 15). O que, mais uma vez, corrobora a sua consciência de escritor político.

Já nos seus romances *Eterna Paixão* e, sobretudo, *Mistida*, Abdulai Sila tinha exposto nua e cruamente alguns aspetos (negativos) da realidade pós-colonial na Guiné-Bissau, especialmente na esfera política, onde os novos detentores do poder se deixaram demasiado facilmente seduzir e corromper pelo poder, em combinação com a adulação dos subalternos, os seus privilégios e acima de tudo com o dinheiro. Quando se trata de reinar e enriquecer, quase todos acabam por trair os ideais revolucionários de antigamente. E é exatamente esta teia política e social que Abdulai Sila continua a explorar nas suas peças de teatro, criando, dessa maneira, uma espécie de continuação à sua obra romanesca.

Alguns dos protagonistas das duas primeiras peças (*As orações de Mansata e Dois tiros e uma gargalhada*), que são na sua maioria, malfeitores e canalhas, já haviam aparecido – como Amambarka e Yem-Yem, aliás, com as características idênticas – uma primeira vez no romance *Mistida* de 1997. Na altura, morreram no fim do texto, mas, evidentemente, como estereótipos (literários e humanos), são metaforicamente, ou talvez, antropológicamente imortais, pois acabam por ressuscitar repetidamente. Quando *As orações de Mansata (Ora.)* foram publicadas em 2007, provocaram imediatamente o seguinte julgamento: “Como Abdulai Sila assevera, e muitos leitores e espectadores podem verificar, *As Orações de Mansata* é uma adaptação de *Macbeth* à realidade africana.” (Hamilton, 2007, p. 7) – o que parece, a primeira vista, algo plausível, mas após uma análise mais detalhada, nem tanto. Seja como for, fato é, que – como observa Hamilton – “o tema prevalecente é o desejo de possuir poder e o abuso do poder adquirido.” (Hamilton, 2007, p. 8). E também Michel Laban em um breve comentário no verso da capa do livro, paraleliza o conteúdo da peça com a realidade contemporânea da Guiné-Bissau, ao perguntar: “Será que um escritor pode ignorar os graves disfuncionamentos de que sofre a sociedade em que vive?” O início da peça confirma, sem sombra de dúvida, que todo o enredo está focalizado – nas palavras de uma das *dramatis*



*personae*, um jovem discípulo de uma escola corânica, já na primeira cena – no desejo de fazer renascer das cinzas a nossa bela nação para se tornar no mais belo jardim do mundo (*Ora.* p. 20). Evidentemente este estado ideal de outrora já não existe, e seria preciso um grande esforço para alcançá-lo novamente; ou seja, As orações de *Mansata* transmitem uma mensagem política bem clara.

É por essa razão que Abdulai Sila coloca em cena Mwankeh, que se faz chamar Supremo Chefe da Nação, mas que é, apesar de ser avisado por três homens-grandes e videntes que ele não nasceu com sina de poder (*Ora.* p. 34), um tirano clássico: desrespeitoso, egoísta, sanguinário, cruel, rico, corrupto, agindo exclusivamente em interesse próprio. Fala abertamente sobre as suas contas congeladas no estrangeiro, do dinheiro roubado na Europa (*Ora.* p. 29) etc., queixa-se das manias de eleições e democracias e internets (que declara inventados e importados pelos brancos), o que, segundo ele, impede o desenvolvimento de uma nação de felicidade e prosperidade para todos os seus filhos (*Ora.* p. 32), pelo qual, supostamente, lutou abnegadamente, sem olhar a sacrifícios em nenhum momento. No fundo consciente de suas características, e sabendo que construiu o seu império sobre rancor e sangue em demasia, o único medo paranoico que sente, é o de ser traído e apunhalado por aqueles que o cercam. Aliás, os conselheiros dos quais está rodeado têm pastas um tanto particulares: há um conselheiro para a área de *tafal-tafal* (aldrabice e trapaça), outro para a área de *mukur-mukur* (secretismo), um para a área de *kibir-kabar* (anarquia), um para a área de *nhengher-nhengher* (conspiração), um para a área de *bagar-bagar* (caos), um outro para a área de *yukur-yakar* (ciladas), um para a área de *meker-meker* (intrigas) e finalmente há o conselheiro mais importante, encarregado da área de *tchumul-tchamal* (confusão e desordem), que se chama Amambarka; todos eles são cana-lhas, pouco aptos a inspirar muita confiança.

Amambarka é o típico número dois na hierarquia do estado, que se sente desfavorecido pelo chefe a quem ajudou a obter o poder que este possui. Até as suas três esposas acusam-no de ter perdido, além do seu machismo, a sua influência sobre o Supremo Chefe da Nação, que já não lhe dá prendas de valor, novos carros, vivendas novas, não o convida para comitivas presidenciais, não o nomeia diretor de nenhuma empresa estatal, etc. (*Ora.* p. 49), o que acaba por considerar uma humilhação insuportável. Após horríveis pesadelos que profetizam que existe alguém com imenso poder, tenta explicar estes sonhos a três homens-grandes que o mandam embora com uma mensagem muito críptica. As suas tentativas de localizar alguém que suspeita ser esse detentor do verdadeiro poder que sonhou, terminam, em certa altura, em uma conspiração sangrenta e falhada, culminando num golpe de estado, durante o qual Amambarka mata o Supremo Chefe da Nação (Ato V, fim da cena 2) e toma o seu lugar. Contudo, o seu reino, conquistado com astúcia e violência, também não vai durar muito tempo. Entretanto, ele acredita ter descoberto que os três homens-grandes são os mediadores de um poder tão infinito quanto absoluto que se origina em seis orações de uma mulher misteriosa chamada *Mansata*, a qual detem o verdadeiro poder. Por meio de seis orações, que ela oferece de livre vontade a homens dignos disso, ela confere-lhes o poder absoluto de fazer o que quiserem. Embora advertido pelos homens-grandes de que *Mansata* é apenas um mito, Amambarka,



que se considera digno, tenta então obter pelo menos uma das seis orações dos homens-grandes e, com efeito, recebe deles uma folha com supostamente uma oração. Porém, ele não tem a oportunidade de lê-la, pois antes disso, é assassinado pelos seus dois cúmplices restantes, que, pouco tempo depois, se trucidam mutuamente um ao outro (Ato VI, cena 2 e 3). No final da peça, todos os tiranos e conselheiros estão mortos, e não temos nenhum indício de como continuará a história dessa bela nação, para a qual os jovens entusiásticos e os velhos sábios esperam e desejam um futuro melhor, justo e feliz para todos.

Não só o conteúdo da peça gira à volta da questão do poder, também a organização formal não deixa nenhuma dúvida a esse respeito: os seis atos (correspondendo às seis orações de Mansata) que compõem *As orações de Mansata*, são cada um dedicados a uma ‘espécie’ de poder. O primeiro ato intitula-se *Poder blufo* (‘Poder não iniciado’) e encena um grupo de talibés (discípulos de escola corânica) assim como um grupo de katanderas (adolescentes do sexo feminino que servem num santuário animista) que estão ambos à procura dum dirigente espiritual. O ato II, *Poder djapuf* (‘Poder duma variedade de caranguejo que se alimenta de detritos’), mostra-nos Mwankeh, o Supremo Chefe da Nação, tentando defender a sua posição diante de uma ameaça que pressente ser iminente, mas que não consegue identificar exatamente. No ato III, *Poder malgós* (‘Poder amargo, tabu’), as três esposas de Amambarka repreendem-no pela sua cobardia e indolência, acusações que reaparecem nos seus pesadelos. O ato IV, *Poder à la carte*, concentra-se nos três homens-grandes, videntes, que já o Supremo Chefe da Nação tinha tentado instrumentalizar para obter os seus fins (na verdade, sem sucesso); porém, desta vez é Amambarka que tenta se servir deles para os seus planos de golpe de estado, que finalmente se concretizam no ato V, *Poder fantosh* (‘Poder fantoche’), quando Amambarka assume as rédeas do poder. No ato VI, intitulado *Poder em índice*, a peça termina na horrível chacina mencionada acima. Todo este registo de poderes lê-se como uma declinação dos poderes, tanto visíveis quanto invisíveis, segundo Foucault. Há para todos os gostos: o poder soberano e disciplinar, o poder puramente físico, o dos homens de estado, o poder subversivo das mulheres etc. No entanto, todos os poderes que estão nesta lista de poderes não são o verdadeiro poder. São poderes incompletos, ilusórios, desejados. O único verdadeiro poder reside no poder espiritual, representado pelos três velhos e sábios homens-grandes e Mansata. É por meio deles e das suas visões – já disse que, em certa altura, confessam que Mansata é apenas um mito – que todos os outros poderes são conferidos, recebidos, aumentados ou diminuídos. Embora isso passe quase despercebido na matança geral final, torna-se óbvio que, no fundo, é a força, o poder da tradição, da sabedoria dos homens-grandes e do mito de Mansata que criaram, a ser muito maior do que todos os poderes seculares que Mwankeh e Amambarka cobiçaram. É esse poder – juntamente com a euforia e a esperança das gerações jovens – que, no final das contas, triunfa sobre os jogos de interesses puramente pessoais e (auto-) destrutivos – sem, a verdade seja dita, substituí-los por outra coisa.

*Dois Tiros e uma Gargalhada* (Tiros) faz, justamente, uma proposta para preencher este vazio. Formalmente é estruturada em três atos desiguais: os dois primeiros são bastante longos, o terceiro atua como um breve epílogo. Ademais, como

em *As orações de Mansata* encontramos várias figuras familiares: o vilão Amambarka (resgatado mais uma vez), os três homens-grandes, um líder espiritual que se chama Kemeburema (que já aparecia na primeira peça), os três talibés e, até mesmo, as três katanderas. Além disso, o início da peça retoma de certa forma, o desfecho de *As orações de Mansata*. Amambarka, enfurecido pelas zombarias dos homens-grandes, decide vingar-se e encarrega três assassinos profissionais para se livrar deles, marcando-os como traidores ao disparar uma bala em cada olho (os ‘dois tiros’ do título). No entanto, o seu plano termina numa derrota estrondosa, pois os homens-grandes, com os seus poderes espirituais, conseguem reverter as suas intenções homicidas, humilhando e ridiculizando os três assassinos de maneira atroz (penalizando-os com uma diarreia incontrolável e incessante). Uma segunda tentativa de vingança, desta vez a iniciativa dos três assassinos punidos, acaba ainda pior, e os afetados nem se atrevem a confessar qual era o segundo castigo (Ato I, cena 5).

Assim, a questão do (verdadeiro) poder é imediatamente colocada em cima da mesa. No final do primeiro ato, Kamala Djonko, o chefe dos homens-grandes, anuncia aos três jovens talibés que Kemeburema, seu líder espiritual, lhes concederá o poder absoluto para atuar em benefício do estado. Contudo, para obtê-lo, há algumas condições a serem cumpridas, estabelecidas num contrato: 1ª. o enorme poder que receberão é temporário; 2ª. todas as decisões sobre a felicidade do povo e da nação devem ser consensuais, a serem debatidas entre os três, ou seja, o poder deve ser exercido coletivamente; 3ª. e, além disso, condição mais difícil, aos três jovens é proibido casar e ter filhos. Torna-se logo evidente que um deles, chamado Kilin, não está plenamente de acordo com esta condição. Mas, acaba por submeter-se às estipulações e assina o contrato. Logo no início do Ato II, os sucessos dos três jovens e do seu líder espiritual, após alguns anos de governo, são notáveis: “Há habitação decente e saúde gratuita para toda a gente, há escolas para todas as crianças, há emprego e bons salários para todos. Há estradas, pontes, energia por todo o lado. Há autoconfiança de volta, há empreendedorismo como nunca visto, há sucesso a todos os níveis, até no desporto [...]. A nossa cultura está a reflorescer e a criatividade artística e musical atingiu níveis que ninguém podia antecipar...” (*Tiros* p. 59). A nação é novamente muito respeitada, prestigiada em todo o mundo, tornou-se um exemplo na África (*Tiros* p. 60). É evidente que os êxitos alcançados por um bom governo e pelo uso justo do poder se manifestam em toda parte.

Só Kilin está gradualmente mais descontente. Ele já vive há algum tempo uma relação clandestina e ilegítima com a bela Sonaa e tenta alterar essa condição do contrato assinado, discutindo com os seus dois parceiros, que priorizam claramente o florescimento da nação sobre o seu bem-estar pessoal e que já conseguiram alcançar quase um milagre. Os argumentos que Kilin utiliza assemelham-se aos defendidos por politiquinhos do passado. Por baixo de um blá blá blá sobre “a dimensão social cultural e pedagógica deste assunto” que “marcara [...] uma nova era na história da nossa terra” (*Tiros* p. 65) vislumbram-se facilmente os seus interesses puramente pessoais. Pouco tempo depois, ele acrescenta: “Eu não nasci para ser subalterno, nem para ficar todo o tempo na penumbra. Eu posso ir mais longe, muito mais longe, mas para isso preciso remover os obstáculos que

neste momento estão à minha frente.” (*Tiros* p. 87). Em seguida, ele reitera uma frase já utilizada por Amambarka n’*As orações de Mansata*, quando começou a tramar o seu golpe de estado: “O meu sol já nasceu e vai começar a arder.” (*Tiros* p. 87). Logo na cena seguinte (Cena 3, ato II) Kilin vê-se confrontado com graves acusações por parte de Kamala Djonko, o chefe dos homens-grandes, que tem conhecimento de um contrato com uma multinacional do qual Kilin não informou os seus dois amigos e pergunta-lhe abruptamente: “Quantos milhões desviaste para as tuas contas bancárias?” (*Tiro* p. 96) Ele nega tudo, mas logo a seguir o vemos febrilmente organizando um atentado contra os homens-grandes e os seus dois parceiros. Para isso, ele encontra-se com Amambarka, que tem ainda um ajuste de contas com os homens-grandes. Porém, exige 50 % do poder uma vez o golpe bem-sucedido, o que Kilin lhe concede.

O início do Ato III mostra um Kilin “de mãos atadas a frente” (*Tiros* p. 115), a sua conspiração fracassada com estrondo. Ele é condenado à morte “por associação criminosa, por gestão danosa de bens públicos, por desvio de procedimentos, por corrupção, activa e passiva, por tentativa de alteração da ordem constitucional e, acima de tudo, por traição à pátria.” (*Tiros* p. 119), resumindo, “como aqueles que mandaram antes nesta terra e a destruíram.” (*Tiros* p. 120). Kilin tenta justificar o seu comportamento e receia que a sua imagem pública seja manchada com a sua execução, mas a este respeito, os seus acusadores podem facilmente tranquilizá-lo, esclarecendo que seria muito fácil retomar as “justificações que foram usadas no passado em situações idênticas para explicar e desaparecimento de reaccionários e *oposicionários...*”, sugerindo opções como “um acidente de viação, um ataque cardíaco, uma crise repentina” (*Tiros* p. 124), e assim por diante. Após, será declarado luto nacional: Kilin morto será condecorado postumamente com uma medalha de ouro pelo grande serviço prestado à nação, haverá em todas as cidades do país uma rua com o seu nome, será patrono de escolas, nos manuais escolares será apresentado como um grande herói, como exemplo de homem de impecável integridade moral que morreu ao serviço da pátria, etc. (*Tiros* p. 124s.) Essa narrativa, portanto, critica abertamente a situação atual da Guiné-Bissau.

Contudo, como era fácilimo antever os seus desígnios, foi ele que foi ludibriado por aqueles que tentava enganar, em especial por uma pessoa disfarçada de Amambarka, o qual – descoberto o jogo duplo – exhibe uma máscara de borbarracha e desata às gargalhadas (as referidas no título), o que significa que neste novo país utópico, o verdadeiro malfeitor já não tem poder nenhum: os fantasmas do passado, a violência, o ódio e as matanças acabaram para sempre. Em vez disso, os “valores ancestrais, [...], imprescindíveis, como honra e lealdade” (*Tiros* p. 129) reinam soberanamente. Porquanto a nova nação quer “romper definitivamente com o passado de violência” (*Tiros* p. 130), Kilin é finalmente agraciado e reintegrado no círculo dos seus amigos e colaboradores, apesar das suas intenções de matá-los. Em vez disso, está condenado a escrever um livro sobre “como foi a tortuosa caminhada que fizemos na direção da liberdade e da dignidade, quão dolorosa foi a longa e anárquica noite que atravessamos” (*Tiros* p. 136), e – retomando mais uma vez as palavras d’*As orações de Mansata* – relatar “como é o alvorecer numa nação que renasce das cinzas e se torna no mais belo jardim do mundo.” (*Tiros* p. 137). A proibição de não tocar em mulheres é revogada em

nome do amor, e todos prestam homenagem a Kamala Djonko, o chefe dos três homens-grandes que perdoam a ofensa de Kilin – ou seja, vemos mais uma vez triunfar a sabedoria e o poder espiritual tradicional dos homens-grandes.

Este breve resumo do enredo de *Dois tiros e uma gargalhada* demonstra que Abdulai Sila coloca, mais uma vez, em cena a problemática do poder, tanto no que se refere à sua aquisição quanto ao seu exercício. Durante o processo de Kilin, um dos outros membros do jovem triumvirato lamenta explicitamente: “Há algo errado na relação do cidadão com o poder, na maneira como entendemos a nossa missão enquanto governantes”. (*Tiros* p. 129). A tentação do dinheiro está omnipresente e é indesmentível. A menor insatisfação pode levar cada um (Kilin não é mais que um exemplo representativo) a descartar os projetos mais promissores e até comprometer ou aniquilar qualquer sucesso real. Assim, o autor revela aos olhos de todos, os mecanismos, infelizmente muito humanos que regem essa evolução – porém, não caindo num pessimismo amargo, pois mostra que essa trajetória não é inevitável e que há alternativas. Muito pelo contrário, *Dois tiros e uma gargalhada* termina com uma nota conciliatória e promissora para um porvir melhor, sugerindo até indícios sobre as medidas a serem tomadas para superar as forças destruidoras da tendência ao abuso do poder. Obviamente residem num pragmatismo acentuado, que se sobrepõe a partidarismos políticos e ideologismos inclusive religiosos. Os jovens governantes não formam nenhum partido político, a religião muçulmana à qual pertencem enquanto talibés tem o mesmo valor que a religião animista das três katanderas, acima de tudo, não influenciam as decisões em prol do bem-estar da nação. É bem evidente que Abdulai Sila enfatiza a força da tradição, que acaba por impor-se, não como retrógrada, mas como uma potência progressiva. Acho que ele – ao estabelecer uma forte ligação entre as premissas da sua peça à deplorável realidade quotidiana de seu país – realça claramente uma função social e política de *Dois tiros e uma gargalhada*. Laura Cavalcante Padilha fala até do “caráter pedagógico” da peça que ela vê “profundamente ligada ao teatro brechtiniano, seja por seu pacto com a história, seja por levantar questões ligadas à moral.” (Cavalcante Padilha, 2013, p. 144) – o que fecha o círculo.

A terceira peça de teatro de Abdulai Sila, *Kangalutas* (2018), também gira em torno do poder (político), mas, desta vez, explora um novo aspeto: o papel das mulheres e o poder. Enquanto em *As orações de Mansata* assim como em *Dois tiros e uma gargalhada*, elas desempenhavam papeis secundários, geralmente como amantes obedientes ou esposas chatas e ciumentas que apoiavam os objetivos ambiciosos dos seus maridos ou companheiros, às vezes até incitando-os, *Kangalutas* (Kan.) (o que significa ‘os revéses da vida’), é, desde o princípio, dedicada “As minhas irmãs. Todas” (Kan. p. 5) e é constituída por dez cenas sem atos. A peça passa-se algures na Guiné-Bissau e tem apenas três personagens: a portuguesa Mariana, viúva do guineense Luís, a guineense Mariama e a sua filha, a jovem Mbissalangani, cujo pai é o Luís que casou, viveu e faleceu em Portugal.

Contudo, aqui, a questão do poder é apresentada tanto num sentido mais amplo quanto num sentido mais restrito. No que diz respeito ao sentido mais amplo, o assunto do poder concentra-se na relação entre Portugal e a Guiné-Bissau, representada pelas duas mulheres mais velhas. Este aspeto domina as

cinco primeiras cenas da peça. A portuguesa Mariana, que, no início, detesta tudo que é africano ou ainda por cima guineense, está no país apenas por causa do desejo de seu falecido marido. Ela considera a Guiné-Bissau um inferno onde nada funciona, e à primeira vista parece que tem toda a razão (Cena 5). Nem as suas ótimas conexões com as autoridades portuguesas valem o que quer que seja na Guiné-Bissau, e ela anseia por voltar ao seu Portugal civilizado. Do outro lado há a guineense Mariama que não suporta a atitude paternalista, a arrogância mal escondida e a autoconfiança afetada da portuguesa, considerando-a cheia de complexos, como todas estas mulherzinhas brancas (*Kan*. p. 26). A inimizade inicial das duas mulheres gira à volta do homem amado pelas duas, mas principalmente à volta da filha Mbissalangani que a portuguesa Mariana quer levar para Portugal em razão da herança do pai. Porém, Mbissalangani, que nunca conheceu o pai, recusa-se a deixar a Guiné-Bissau, onde se sente à vontade, apesar do bem-estar material assegurado e as promessas “de ter outras condições de vida, uma vida melhor” (*Kan*. p. 16). Mariana, convencida de que o único desejo de todos os africanos é partir do continente quanto antes (cita as grandes vagas de refugiados que atravessam o Mediterrâneo, *Kan*. p. 16), não compreende a resistência da enteada, que menospreza “toda a vossa Europa, essa Europa podre, miserável, falida por dentro, mas prepotente e arrogante por fora”, falando depreciativamente “da decadente civilização ocidental” (*Kan*. p. 37). Isto reencena nitidamente o ainda não pacificado conflito entre os antigos colonizadores e os agora independentes e por isso orgulhosos colonizados. Mas, após várias ríspidas escaramuças verbais, as duas mulheres – assim como sugeria desde os início a semelhança dos nomes – fazem as pazes, aliás, depois de várias peripécias, em prol da nação guineense, e ao fim da peça, a portuguesa decide até não voltar para a sua terra, mas ficar num país, onde se sente “útil, agarrada a uma causa...” (*Kan*. p. 94).

No sentido restrito, a questão do poder é colocada, mais uma vez, a um nível político, até muito concreto. Esse aspeto é anunciado na cena 5, com o desejo de Mbissalangani de se envolver na política, e depois é desenvolvido nas cenas 6 a 10: as eleições legislativas e presidenciais estão a aproximar-se e Mbissalangani juntamente com muitos outros jovens, está envolvida com um partido (evidentemente) oposicionista, que quer conquistar expressamente o poder político na Guiné-Bissau (*Kan*. p. 53), que até então era controlado pela velha casta dos governantes de sempre. Ela prediz até: “Uma bomba como nunca se viu, que vai acabar com muita coisa suja neste país. Nada voltará a ser como dantes...” (*Kan*. p. 49). Os seus jovens correligionários não querem “mentir, [...] prometer mundos e fundos, promessas ocas que todos sabem de antemão que não vão cumprir.” (*Kan*. p. 55). Desejam “que as eleições sejam declaradas como [...] transparentes, abrangentes, fiáveis, livres, democráticas” (*Kan*. p. 55), mas desta vez de verdade e não só como o blá blá blá acostumado dos politiquinhos de antigamente. Para alcançar isso, estão à altura dos desafios dos tempos: pensam tirar proveito da veia machista do presunçoso “fulano que manda na comissão eleitoral” (*Kan*. p. 58), que tem um fraco por mulheres brancas, mas são também e sobretudo uns especialistas das tecnologias de informação: afinal de contas eles combatem os seus adversários políticos principalmente neste terreno, impedindo as subtilezas e incontroláveis falsificações dos resultados das eleições, introduzindo um vírus no

sistema que impossibilita justamente isto. Além disso, os companheiros do partido de Mbissalangani estão infiltrados em todo o aparelho do poder do governo antigo. No final da peça, Mariana, e com ela o espectador surpreendido, chegam a saber que foram estes jovens que dificultaram os processos administrativos da mulher portuguesa, fazendo desaparecer o seu passaporte, sequestrando o testamento do pai, etc. A certa altura, Mariana, na realidade com certa razão, acusa-os de tecer estruturas mafiosas (*Kan.* p. 71) e a sua desculpa para isso (depois uma citação de Maquiavel já na cena 6 “Quem disse que os fins justificam os meios?” *Kan.* p. 59) soa algo fraca: “Para grandes males grandes remédios” (*Kan.* p. 71). Seja como for, graças aos seus ótimos conhecimentos em tecnologias de informação, e sobretudo por causa da insatisfação do povo que está farto dos seus governantes, o jovem partido oposicionista consegue vencer as eleições. A alegria pela vitória é indescritível e esta causa um entusiasmo geral contagiando o país todo, desde já convencido que “este processo de mudança já é irreversível” (*Kan.* p. 87). Apesar do perigo real que o desespero dos vencidos possa levar à loucura, o povo está contentíssimo com os resultados, há grandes festas nas ruas por todo o lado, e reina um clima de otimismo e euforia acerca do futuro da nação, que depois, afeta também a portuguesa Mariana. São as (quase finais) palavras da jovem Mbissalangani que indicam o novo rumo que a Guiné-Bissau está a tomar: “A nossa Guiné vai ser terra de sabura, sim! [...] Neste país que está heroicamente a renascer das cinzas, a competência, a dedicação e a dignidade finalmente passarão a contar.” (*Kan.* p. 89). O poder político está, finalmente, em mãos competentes, que trabalharão pelo bem-estar da nação abalada.

Resumindo a análise das três primeiras peças de teatro de Abdulai Sila, observa-se um crescente otimismo por parte do autor. Ele reconhece os problemas que surgem da grande concentração de poder nas mãos de indivíduos fracos o que resulta, na maioria dos casos, na corrupção dos responsáveis e em graves abusos do poder. Os mecanismos que governam estes comportamentos quase reflexos são humanos, ou para citar Nietzsche mais uma vez, “allzumenschlich”, ‘deveras humano’. Contudo, não se tratam de mecanismos incontornáveis e as três peças evidenciam as medidas necessárias, as estratégias adequadas a adotar para evitar esses efeitos deletérios, para proteger a humanidade contra si mesma. Efetivamente, Abdulai Sila retrata pessoas, moralmente íntegras, que sabem resistir às seduições do poder. São os mais velhos, os homens-grandes com os conhecimentos da tradição e a sabedoria secular que representam, assim como a geração jovem, tanto masculina como feminina, com o seu otimismo sereno e a sua fé inabalável num futuro melhor. Juntos podem superar os imensos problemas dos quais sofre a realidade atual guineense, juntos – isso é obviamente o grande sonho do autor – podem criar o ‘mais belo jardim do mundo’, fórmula retomada em todas as três peças.

Por fim, vale a pena considerar o que leva Abdulai Sila a empenhar-se tão insistentemente em expor as suas reflexões sobre os vários mecanismos do poder sobre o palco – e não (como fez também, aliás, mas não tão focalizado como no seu teatro) em seus textos narrativos. O autor dá uma resposta no prefácio de *Kangalutas* intitulado “Por um teatro total”. Começa as suas explicações com as circunstâncias históricas, nas quais nasceram *As orações de Mansata* (em 1998)

e *Kangalutas* (em 2017), quer dizer em tempos de crise existencial pela Guiné-Bissau. Sobre a sua (quase forçada) escolha do gênero dramático declara, que sempre considerou o teatro um “poderoso veículo de transformação [...]. Experimentar todo o tipo de obstáculos e nunca ceder; reconhecer as contrariedades e não se conformar; enfrentar a realidade sempre na perspectiva de construir pontes e achar soluções; anunciar os sintomas dos males que afectam a sociedade e instigar o cidadão a procurar a sua cura.” (Sila, 2018a, p. 8). Visto desta maneira, o teatro assemelha-se a um grande laboratório, onde um autor pode verificar e falsificar hipóteses sobre uma situação dada. No caso concreto da Guiné-Bissau, os graves problemas políticos, sociais, culturais etc. estão à vista de todos, e naturalmente preocupam também Abdulai Sila que tenta sugerir soluções às desgraças das quais sofre o seu país desde há tanto tempo, conferindo “um carácter útil à sua produção literária” (Michel Laban no verso da capa de *As orações de Mansata*). Aliás, o autor está consciente que – no seu caso – se trata de ‘teatro africano’, que possui algumas características particulares, como o grande peso da oralidade ou a inclusão de elementos como a canção, a dança, a música, a possível e desejada intervenção do público etc. (Neumann 2018, 80ss.); quer dizer que a sua noção de ‘teatro total’ não tem só a ver com o conceito de teatro total ‘eurocentrista’ por exemplo no senso de Bertold Brecht. Porém, do mesmo modo que Brecht (*vide infra* Laura Padilha Cavalcante acerca de *Dois tiros e uma gargalhada*), Abdulai Sila assume a sua missão política de escritor empenhado, que tenta incutir no seu povo uma espécie de consciência coletiva que reforçaria a coesão social na sua Guiné-Bissau natal – ou talvez, mais geralmente, nos países africanos que sofrem de governos repressivos, corruptos e exploradores. ‘Teatro total’ no senso africano é um desafio a todos os participantes do espetáculo a levantar-se e agir: “O teatro pode, adicionalmente, servir de catalisador de um processo de permanente questionamento do *statu quo* que pode desembocar na adopção de novas atitudes e comportamentos por parte do espectador/leitor, sustentando a inesgotável luta pela concretização de um mundo melhor, mais consentâneo com as aspirações naturais e legítimas a prosperidade, dignidade e felicidade.” (Sila, 2018a, p. 8). É a questão da justiça no exercício do poder que continua a constituir o grande obstáculo neste processo. Abdulai Sila, através das suas peças, tenta mostrar uma solução, uma saída deste dilema humano, alimentando, cada vez mais, a esperança de um futuro melhor. Oxalá.

## Referências bibliográficas

- Cavacas, F. (2009). Abdulai Silá na primeira pessoa. Entrevista ao autor. In A. Sila, *Mistida (Trilogia)* (pp. 7-16). Praia-Mindelo: Centro Cultural Português.
- Cavalcante Padilha, L. (2013). Posfácio. Na cena textual, o entrelaçamento do estético ao ético e ao político. In A. Sila (2013), *Dois tiros e uma gargalhada* (pp. 139-145). Bissau: Ku Si Mon.
- De Carvalho, W. M. (2024). O teatro total em *Trilogia de Padjigada*, do escritor guineense Abdulai Sila. In *literafro - O portal da literatura Afro-Brasileira*. Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. <http://www.letras.ufmg.br/literafro/resenhas/ficcao/1906-abdulai-sila-trilogia-de-padjigada>. (Acesso de 10/03/2025).
- Gerhardt, V. (2008). Macht. In P. Precht, & F.-P. Burkard (Eds.), *Metzler Lexikon Philosophie* (pp. 351-354). Stuttgart, Weimar: Metzler.
- Hamilton, R. (2007). Prefácio. In A. Sila, *As orações de Mansata* (pp. 7-10). Bissau: Ku Si Mon.



- <https://www.britannica.com/place/Guinea-Bissau/Independence>. (Acesso de 23/10/2024).
- <https://www.kusimon.com/editora>. (Acesso de 23/10/2024).
- Laban, M. (2007). Citação no verso da capa. In A. Sila, *As orações de Mansata*. Bissau: Ku Si Mon.
- Neumann, M. (2018). Théâtre africain? Le cas d'Abdulai Sila (Guinée-Bissau). In D. Delas, K. Zehkri, & A. Begenat-Neuschäfer (Eds.), *Hybridations et tensions narratives au Maghreb et en Afrique subsaharienne. Lectures croisées II* (pp. 77-94). Frankfurt/Main: Peter Lang.
- Parente Augel, M. (2017). Do trauma ao testemunho. Tony Tcheka: *Desesperança no chão de medo e dor*. In M. Neumann, & M. Rainsborough (Eds.), *Rethinking Postcolonialism. Rutura, Transgressão e Transformação nas literaturas Lusófonas de África*. (pp. 99-117). Lisboa: Colibri.
- Sila, A. (2009) *Mistida (Trilogia)*. Praia-Mindelo: Centro Cultural Português.
- Sila, A. (2007). *As orações de Mansata*. Bissau: Ku Si Mon.
- Sila, A. (2013). *Dois tiros e uma gargalhada*. Bissau: Ku Si Mon.
- Sila, A. (2018). *Kangalutas*. Bissau: Ku Si Mon.
- Sila, A. (2018a). Por um teatro total. In *Kangalutas* (pp. 7-10). Bissau: Ku Si Mon.
- Sila, A. (2022). *Deih*. Bissau: Ku Si Mon.
- Sila, A. (2023). *Trilogia da Padjigada (Um dia memorável, A quinta coluna, Abota)*. Bissau: Ku Si Mon.
- Soares Lopes, A. (Tony Tcheka). (2017). Guiné-Bissau – Os caminhos da liberdade e da democracia. Do êxito retumbante ao fracasso. In M. Neumann, & M. Rainsborough (Eds.), *Rethinking Postcolonialism. Rutura, Transgressão e Transformação nas literaturas Lusófonas de África* (pp. 87-98). Lisboa: Colibri.

## Resumo

Um dos aspetos fulcrais do mito de Antígona gira à volta da questão de quem tem o poder e como o exerce. O problema impõe-se com urgência na situação atual da Guiné-Bissau, país que vivenciou desde a sua independência em 1974 até hoje uma sucessão de 17 presidentes e 32 primeiros ministros, com pelo menos seis golpes de estado e contra-golpes, em suma, instabilidade política que se deve em grande parte a vaidades pessoais. É sabido que o poder político, apesar de não ser em si uma força negativa, tem o perigo inerente de se tornar autônomo, seduzindo os seus detentores quase inevitavelmente a usá-lo sem escrúpulos, para fins económicos puramente privados.

Nas três primeiras peças de teatro do autor guineense Abdulai Sila, *As orações de Mansata* (2007), *Dois tiros e uma gargalhada* (2013) e *Kangalutas* (2018), a questão da aquisição e do uso do poder é fulcral, o que comprova que a situação histórica concreta da Guiné-Bissau é percebida como o maior problema da sociedade contemporânea. Quando se trata de reinar e enriquecer, quase todos acabam por trair os ideais revolucionários de antigamente. Assim, tanto *As orações de Mansata* como *Dois tiros e uma gargalhada* mostram protagonistas corruptos que lutam, trucidando-se uns aos outros, para conquistar o poder. Felizmente, nas duas peças, estas tendências (auto-) destrutivas são contrabalançadas por um acentuado pragmatismo, que se sobrepõe a partidarismos políticos e ideologismos, uma constelação que se repete com protagonistas exclusivamente femininas e resultados idênticos em *Kangalutas*.

Sila vê os problemas dos abusos do poder e reconhece que os mecanismos que governam este processo são, de um lado, humanos; porém, do outro lado não são incontornáveis. As três peças evidenciam as estratégias adequadas para evitar este efeito deletério, mostrando pessoas, que sabem resistir às seduições do poder. São os homens-grandes com a sabedoria secular que representam, assim como a geração jovem com a sua fé num futuro melhor. Juntos podem superar os imensos problemas dos quais sofre a realidade atual guineense.

## Abstract

One of the central aspects of the myth of Antigone revolves around the question of who holds power and how it is used. This problem urgently manifests itself in the current situation in Guinea-Bissau, a country that has experienced a succession of 17 presidents and 32 prime



ministers since its independence in 1974, along with at least six coups and counter-coups, to sum up, political instability mainly driven by personal vanity. It is well known that political power, despite not being inherently negative, carries the risk of becoming autonomous, inevitably seducing its holders to use it unscrupulously for purely private economic gain.

In the first three plays of Guinean author Abdulai Sila, *As orações de Mansata* (2007), *Dois tiros e uma gargalhada* (2013), and *Kangalutas* (2018) the acquisition and use of power are crucial issues, demonstrating that the specific historical situation of Guinea-Bissau is perceived as the greatest problem of contemporary society. When it comes to ruling and enriching oneself, almost everyone ends up betraying the revolutionary ideals of the past. Thus, both *As orações de Mansata* and *Dois tiros e uma gargalhada* depict scoundrels fighting and slaughtering one another to gain power. Fortunately, in both plays, these (self-)destructive tendencies are counterbalanced by a pronounced pragmatism that transcends political partisanship and ideological biases, a constellation that repeats itself with exclusively female protagonists and similar outcomes in *Kangalutas*.

Sila recognises the issues of power abuse and acknowledges that the mechanisms governing this process are, on the one hand, human; however, on the other, they are not unavoidable. The three plays highlight the appropriate strategies for eschewing this deleterious effect, showcasing individuals who know how to resist the seductions of power. The wise elders, with their ancestral knowledge, and the younger generation, with their faith in a better future, can come together to overcome the immense problems that currently plague Guinean reality.



## A luta da mulher na literatura firminiana

The Struggle for Women in firminia Literature

**Paulo Bogéa**

UNEMAT

paulo.bogea@outlook.com.br

ORCID: 0000-0003-4741-2750

**Algemira de Macêdo Mendes**

UESPI / UEMA

algemiramendes95@gmail.com

ORCID: 0009-0009-0455-1508

**Palavras-Chave:** *Úrsula*, Mulher, Luta, Resistência.

**Keywords:** *Úrsula*, Woman, Struggle, Resistance.

## Mulheres no Brasil Colonial

“Uma história ‘sem as mulheres’ parece impossível.”

Michele Perrot

O Brasil Colonial sofreu profundas alterações sociais e políticas, marcadas pela luta por identidade e autonomia, especialmente para as mulheres, onde desempenhavam funções sociais específicas e viviam sob rígidas normas impostas pelos colonizadores. Essas mulheres eram submetidas ao pátrio poder, ou seja, o poder do pai, o dono do patrimônio, da fazenda, da casa, das mulheres e dos escravos. Pertencente a ideia patrilinear, onde apenas o homem tem poder na sociedade e “às mulheres cabem a organização do lar e a educação dos filhos” (Del Priore, 2020, p. 13).

O sistema patriarcal impôs severas limitações aos papéis femininos, que conforme Mary Del Priore (2020, p. 13) “exploram, desrespeitam e maltratam mulheres”, limitando a participação das mulheres na vida pública e na criação de suas próprias identidades. Nesse contexto, identificam-se três arquétipos de mulheres no Brasil Colonial: as brancas, que chegaram com os europeus; as indígenas, já presentes na terra invadida; e, posteriormente, as negras, inseridas no processo de escravização.

Segundo Julia Bossegio (2015) e Lisa da Silva (2015), as mulheres brancas eram consideradas as figuras de destaque na sociedade colonial, enquanto as indígenas desempenharam um papel fundamental na primeira miscigenação no Brasil, uma vez que a cultura indígena normalizava a poligamia. Por sua vez, as mulheres negras, eram empregadas como amas de leite e responsáveis pelos cuidados domésticos e serviços variados, frequentemente submetidas a violência sexual.

Observa-se que todas as mulheres, independentemente de sua origem étnica, estavam submetidas ao poder patriarcal. As mulheres negras e indígenas, em particular, enfrentaram severas consequências devido à abordagem banalizada dos europeus pelas múltiplas relações sexuais, motivadas predominantemente pelo prazer. Esse comportamento não apenas as expunha a condições de exploração e violência, mas também contribuía para o silenciamento de suas realidades e sofrimentos. De igual modo, as mulheres brancas também sofreram, pois eram compelidas a aceitar essa prática em silêncio, obrigadas a se assemelharem a figura cristã da mãe de Jesus: casta, submissa e obediente ao poder masculino.

Ademais, as mulheres negras e indígenas, muitas vezes eram vistas como “devassas” por serem tratadas “como prostitutas no imaginário dos nossos colonos” (Del Priore, 2020, p. 50), sendo estigmatizadas e desprezadas pelas mulheres brancas. Esse cenário, foi uma das formas que resultou em um duplo processo de exclusão das mulheres negras e indígenas, baseado tanto no gênero quanto na raça, aprofundando a marginalização dessas mulheres na hierarquia social colonial. Ou seja, as mulheres brancas se consideravam melhores que as negras e indígenas.

Mas, foram as negras no período colonial

responsáveis pela integração dos costumes da senzala com os costumes europeus, vindo com os estrangeiros que no Brasil se instalavam. Deve-se a elas a criação e até mesmo a educação de muitos herdeiros de grandes senhores, bem como os ensinamentos de aspectos da cultura africana e do vocabulário que, ao se misturarem com os costumes e hábitos portugueses, originaram uma cultura nova e híbrida: a brasileira (Bossegio & Silva, 2015, p. 23).

Dessarte, é possível inferir a relevância das mulheres negras na formação cultural do Brasil. De fato, mesmo diante do processo sistemático de apagamento de suas identidades, elas desempenharam um papel crucial na educação e na formação dos cidadãos. Em virtude da sua contribuição “com idiomas, tradições e saberes [...] Sua presença se vê na organização da família, na música, na religião, na comida e na língua” (Del Priore, 2020, p. 19). Pois, souberam manter seus conhecimentos ancestrais e fundir com outros saberes, dando vida a um conhecimento híbrido, miscigenado e mais forte.

Embora o corpus sobre este tema seja extenso, acreditamos que essa análise preliminar da condição feminina no Brasil Colonial proporciona uma base sólida para a análise de *Úrsula*, publicada no século XIX. Uma vez que, focaremos em dois arquétipos de mulheres aqui apresentado: mulher branca e mulher negra. Dado que a obra oferece uma perspectiva inovadora e crítica sobre a situação feminina na sociedade colonial, abordando questões intimamente ligadas às preocupações feministas contemporâneas.

Firmina dos Reis desafia os papéis tradicionais impostos às mulheres através de suas personagens. Em geral, as personagens fogem dos padrões estabelecidos para a época, proporcionando ao leitor uma visão mais aprofundada das condições vividas pelas mulheres no Brasil Colonial ao abordar questões de identidade, autonomia e resistência. A personagem principal, Úrsula, e outras mulheres, como Luísa B., mãe de Tancredo, mãe de Túlio, Preta Susana e Adelaide, são apresentadas com complexidade e profundidade, demonstrando uma variedade de experiências e resistências que escapam aos papéis tradicionais de filha, esposa e mãe. Essas personagens são retratadas como agentes de sua própria história, desafiando as normas patriarcais e buscando a autonomia em um contexto de opressão. A análise da obra revela que Firmina dos Reis não apenas retrata a condição feminina de forma realista, como também apresenta uma crítica ao sistema patriarcal vigente à época.

### Mulheres em *Úrsula*: da opressão a libertação

A vida e a obra de Maria Firmina dos Reis representam um exemplo crucial de resistência contra o poder concentrado nas mãos de homens brancos, heterossexuais e cristãos. Considerando o contexto da época, Firmina era uma figura marginalizada, tanto por ser filha ilegítima de uma escrava alforriada e de um homem que negava sua paternidade quanto por ser mulher, negra e pobre. Esses quatro atravessamentos interseccionais: moralidade, gênero, raça e classe, representam questões ainda problemáticas na sociedade contemporânea.

Na obra *Úrsula*, a construção dos personagens é predominantemente feminina, refletindo diversos aspectos da identidade feminina no século XIX. Firmina, ao inserir essas personagens no contexto do romantismo brasileiro, trouxe uma inovação significativa ao explorar as vivências distintas entre mulheres brancas e mulheres negras. Assim, a autora inicia um debate fundamental sobre as interseções entre raça, classe e gênero, ampliando a discussão sobre as complexas dinâmicas sociais e identitárias da época. Conjecturando um protagonismo libertador dessas mulheres na narrativa.

*Úrsula* marca o início da escrita feminina negra no romantismo brasileiro, revelando tanto as relações de poder implícitas quanto explícitas na construção de suas personagens. O romance aborda a desigualdade no tratamento das mulheres ao destacar as diferenças no tratamento entre mulheres brancas e negras. A diegese de *Úrsula* centra-se na desilusão amorosa da protagonista homônima, mas também explora as experiências de outras mulheres, como Preta Susana (ou Mãe Susana), Luísa B., mãe de Túlio, mãe de Tancredo e Adelaide. Algumas dessas personagens recebem um desenvolvimento narrativo mais aprofundado, permitindo uma análise mais detalhada de suas vivências dentro das dinâmicas de poder que as afetam.

### Primeira Parte

Úrsula é uma mulher branca, solteira e pertencente a uma família abastada, descrita como doce, bela e dotada de grande compaixão. Sem a presença do

pai, ela compartilha sua solidão com a mãe doente, Luísa B. Após se apaixonar intensamente, Úrsula vive na esperança de que seu amado, Tancredo, um homem branco e da mesma classe social de Úrsula, recupere-se de sua enfermidade. No entanto, a realização desse amor é obstruída pelo fato de seu tio, Comendador Fernando P., considerá-la como propriedade. Motivado pela concepção patrilinear ao ver ausência de uma figura masculina na família, ele, sendo irmão de sua mãe, se ver na autoridade de mandar em Luísa B. e Úrsula.

Embora, Úrsula desfrute de privilégios associados à sua classe social, a sua condição de mulher a submete a uma vulnerabilidade específica frente ao poder patriarcal, manifestado de forma explícita por seu tio.

Na solidão o homem tinha ido perturbar-lhe a virginal pureza do coração para dar-lhe uma nova existência – o amor; e depois ainda o homem, invejoso dessa momentânea e fugaz felicidade, veio roubar-lhe a tranquilidade de espírito, e envenenar-lhe a suave esperança de uma vida risonha e venturosa, espremendo-lhe no coração a primeira gota de fel do cálix que ela devia liberar até às fezes (Reis, 2018, p. 196).

No fragmento acima, salienta o poder opressivo do homem que silencia Úrsula, desencorajando qualquer ação que ela pudesse empreender. De acordo com Del Priore (2020), essa dinâmica reflete a introdução, pelos primeiros colonizadores, da desconfiança em relação às mulheres e da ideia de que elas deveriam submeter-se à autoridade masculina. Essa estrutura opressiva analisa como tais práticas perpetuam normas de inteligibilidade socialmente instituídas e mantidas dentro da categoria de gênero. Ou seja, são pessoas que seguem relações de coerência e continuidade de relações já definidas pela sociedade assegurados por conceitos estabilizadores como homem – mulher, poder – subserviência, mandar – obedecer, ativo – passivo.

No entanto, o patriarcado, com seus pressupostos pela continuidade de gênero, não conseguiu obliterar o desejo de Úrsula de conquistar a realização de seu amor e a autonomia pessoal. Ela enfrenta a figura patriarcal do romance, o Comendador Fernando P., ao afirmar:

– Sim, tínheis razão quando dissesstes que eu vos odiava. Sois obstinado em incomodar-me; sabeis que é insuportável a vossa presença. [...] – Abusaste de minha fraqueza. Estou só, o lugar é ermo, tudo vos protege, e vos anima. Se fôsseis mais cavalheiro, sérieis comedido em expressões, que sempre foram tidas por ofensivas quando ditas por estranhos, e nunca chegaríeis a uma impertinência tão desagradável (Reis, 2018, pp. 191-193).

Ela enfrenta e contesta as normas rigidamente estabelecidas para as mulheres de sua época, ao falar da presença desprezível de seu tio. Sua trajetória revela um esforço consciente para subverter as expectativas impostas pela sociedade patriarcal, o que se alinha com as ideias de Lélia González (2020) sobre a resistência das mulheres latino-americanas contra o poder masculino. Por argumentar que as mulheres brasileiras ao reconhecer sua própria história e identidade, iniciam um movimento de resistência que busca a afirmação de sua voz e autonomia.

O processo de libertação de Úrsula é um reflexo da luta das mulheres para transcender as limitações impostas pela estrutura patriarcal da sociedade colonial. González (2020) destaca que a emancipação das mulheres latino-americanas

envolve um processo de reapropriação de sua identidade e uma afirmação de sua presença no cenário social e político. Assim, no momento que ela escolhe não se submeter ao controle do Fernando P., há uma manifestação concreta desse movimento, onde sua resistência e busca por autonomia se inserem na tradição de mulheres que, apesar da opressão, persistem em redefinir seu papel e afirmar sua dignidade.

Não diferente da filha, Luíza B., mulher branca, viúva e rica, passa a vida subjugada aos homens de sua família. Em sua história, fica claro a possessividade de seu irmão, Comendador Fernando P., que, ao ser contrariado em relação a seus desejos sobre o futuro esposo, procura prejudicá-la.

Uma vez casada, ela sofre pelas atitudes do marido, Paulo B., que sobre ela tem poder, dando “continuidade” à ideia de subserviência da mulher ao homem. Ela é descrita, inicialmente, por Túlio como “[...] a pobre senhora Luíza B. [...] Essa infeliz parálitica [...]” (Reis, 2018, p. 105), sendo vista como uma mulher que enfrentou sofrimentos e que tem limitações impostas por uma deficiência física. Ao longo da narrativa, as aparições dessa personagem são associadas com palavras como “pobre” e “infeliz”, assim como à ideia de sofrimento.

[...] uma pobre paralitica [...] em seu rosto estavam estampados os sofrimentos profundos, pungentes e inexprimíveis da sua alma. E os lábios lívidos e trêmulos, e a fronte pálida e descarnada, e os olhos negros alquebrados diziam bem quanta dor, quanto sofrimento lhe retalhava o peito (Reis, 2018, pp. 163-164).

A personagem é apresentada como uma mulher que se encontra à margem da dignidade social devido à sua enfermidade. Sua condição de cadeirante resulta em um duplo processo de exclusão, envolvendo tanto questões de gênero como de sua limitação física, o que a leva ao esquecimento. Além disso, a ausência de uma figura de autoridade masculina, após a morte de seu marido, intensifica ainda mais sua vulnerabilidade no seu contexto social. Desse modo, ela encarna a figura da mulher submissa, reiterando a noção de gêneros «inteligíveis», ou seja, a dinâmica de poder e subserviência. Isso destaca a resignação forçada e a falta de agência que definem sua existência dentro da estrutura patriarcal e colonial, refletindo o impacto opressivo do sistema colonial sobre as mulheres de sua época.

Todavia, Luísa B. passa por um processo de libertação que reflete um desafio às normas opressivas da sociedade colonial, por manifestar uma forma de resistência e autonomia ao afirmar sua identidade e reivindicar um papel ativo em sua própria vida. Pois ao criar uma filha e gerir seus pertences sozinha “subvertiam o mito da mulher imponente e frágil ao qual estamos acostumados” (Del Priore, 2020, p. 24), desafiando o pátrio poder. Que dialoga com González (2020), ao enfatizar a construção da identidade e a busca por emancipação.

A trajetória de Luísa B. pode ser compreendida sob a perspectiva de hooks (2019), que considera a autoafirmação e a resistência contra sistemas de opressão, dado que a libertação feminina implica a desconstrução das normas que definem e limitam o papel das mulheres na sociedade. Logo, Luísa B., ao desafiar as expectativas impostas e buscar afirmar seu próprio espaço e voz, exemplifica sua força. Seu processo de libertação é um testemunho da luta contra as limita-

ções impostas pelo patriarcado e pela estrutura colonial, ilustrando a capacidade das mulheres de transcender as barreiras sociais ao afirmar sua própria agência.

A vida da mãe de Tancredo (não nomeada), mulher branca, casada e de família de classe média-alta se assimila muito com a vida das personagens já mencionadas. Tancredo a descreve como “[...] uma angélica mulher [...]” (Reis, 2018, p. 159). Não há muitas características a serem destacadas nessa personagem porque ela parece pouquíssimas vezes na história. Contudo, o que se perceber é a continuidade da relação homem – mulher / poder – subserviência.

Selecionamos, nessa primeira parte, essas três primeiras personagens do romance *Úrsula*, para entendermos quais são as características que transpassam essas mulheres e o que as tornam comum. Dessa forma, entre todas elas, há perpetuação do poder masculino na sociedade. A ideia interseccional apresenta que Úrsula, Luíza B. e a mãe de Tancredo, embora mulheres brancas e de classe média-alta, sofrem pela dominação masculina, obrigando-as a ser exemplo da mulher cristã. Uma vez que, “a força particular da sociodicéia masculina lhe vem do fato de ela acumular e condensar duas operações: ela legitima uma relação de dominação inscrevendo-a em uma natureza biológica que é, por sua vez, ela própria uma construção social naturalizada” (Bourdieu, 2012, p. 33).

Pierre Bourdieu (2012) chama a atenção de que essa dominação é o efeito do trabalho de eternização concretizado por instituições conectadas tais como a família, a igreja, a escola, o esporte e o jornalismo. Por isso que as mulheres jamais poderão ser compreendidas segundo o modelo do sujeito nos sistemas representacionais convencionais da cultura ocidental, já que sua representação é apenas uma ilustração social, tornando-as irrepresentável por ter seu papel secundarizado. Por exemplo, as personagens mulheres do romance são restritas ao espaço doméstico, como evidência Luíza B. ao denunciar seu marido Paulo B.: “[...] cumulou-me de desgosto e de aflições domésticas, desrespeitou seus deveres conjugais, e sacrificou minhas fortunas em favor de suas loucas paixões” (Reis, 2018, p. 168). Aqui é visto mais outro fator que interfere na vida da mulher, a subjugação do seu dinheiro ao poder masculino.

O processo de adestramento pelo qual passaram as mulheres coloniais foi acionado por meio de dois musculosos instrumentos de ação. O primeiro, um discurso sobre padrões ideais de comportamento, importado da Metrópole, teve nos moralistas, pregadores e confessores os seus mais eloquentes porta-vozes. Elementos para esse discurso normatizador já se encontravam impregnados na mentalidade popular portuguesa – e mesmo européia –, cabendo à Igreja metropolitana adaptar valores conhecidos das populações femininas, para um discurso com conteúdo e objetivo específicos [...] outro instrumento utilizado para a domesticação da mulher foi o discurso normativo médico, ou “físico”, sobre o funcionamento do corpo feminino. Esse discurso dava caução ao religioso na medida em que asseverava cientificamente que a função da mulher era a procriação (Del Priore, 2009, pp. 23-24).

O colonialismo é estruturado em torno de um paradigma masculino, o que historicamente relegou o papel das mulheres a uma posição secundária dentro desse sistema. As personagens Úrsula, Luíza B. e a mãe de Tancredo ilustram a submissão e a opressão que caracterizam o domínio colonial, sendo subjugadas por figuras masculinas como Paulo B., Comendador Fernando P. e o pai de Tan-



credo. No entanto, ao resistirem e reivindicarem sua autonomia, essas mulheres subvertem as normas patriarcais que as oprimia. Tanto mãe de Tancredo e Luísa B., em particular, encarna a submissão extrema ao patriarcado, sendo uma representação eloquente das limitações impostas às mulheres naquele contexto.

A trajetória de Úrsula ao desafiar e tentar transcender essas estruturas opressivas, revela um processo de busca por liberdade e autonomia. A narrativa do romance avulta que a morte é apresentada como uma forma de libertação, sugerindo que, para essas personagens, a conformidade com as expectativas patriarcais é insuportável. Luísa B. sacrifica sua vida pela filha, enquanto Úrsula enfrenta a morte em nome do amor, mostrando que a escolha de morrer é vista como uma alternativa mais digna de que viver subjugada aos ideais opressivos. Assim, a obra sugere que a morte, neste contexto, é a única forma de liberdade da opressão patriarcal e colonial.

## Segunda parte

Mãe Susana (ou Preta Susana) era uma mulher de origem do continente africano, negra, casada, escravizada e pobre, que “[...] trajava uma saia de grosso tecido de algodão preto, cuja orla chegava-lhe ao meio das pernas magras, e descarnadas como todo o seu corpo: na cabeça tinha cingido um lenço encarnado e amarelo, que mal lhe ocultava as alvíssimas cãs” (Reis, 2018, p. 176). Para Túlio, seu filho adotivo, ela é uma mulher “[...] boa, e compassiva, que lhe serviu de mãe enquanto lhe sorriu essa idade lisonjeira e feliz [...]” (Reis, 2018, p. 176). Ela possuía um

[...] aspecto físico marcado pela idade e pelos sofrimentos e privações que a personagem enfrentou ao longo da vida, características que condizem com o tipo de vida a que Susana foi submetida, já que sua função era dedicar-se ao trabalho, além de não ter recursos financeiros para a compra de roupas novas. A vestimenta e a aparência da personagem acompanham, portanto, sua condição de escravizada, pois denotam a aparência de quem sofreu pelo trabalho pesado, apesar de seu gênero, algo que não ocorreria com uma mulher em outra condição social (Porto & Siebel, 2022, p. 55).

Isso mostra que a personagem sofria opressões por ser mulher e negra escravizada, sujeita às conjunturas sociais de privação por ter sido arrancada do seu lar. No decorrer da diegese, fica evidente a comparação entre escravizados e animais devido às condições de alimentação e de tratamento dispensado aos negros que eram levados como objeto no navio. Mãe Susana foi vendida para Paulo B., que presenciou várias atrocidades.

[...] derramava sem se horrorizar o sangue dos desgraçados negros por uma leve negligência, por uma obrigação mais tibiamente cumprida, por falta de inteligência! E eu sofri com resignação todos os tratos que dava a meus irmãos, e tão rigorosos como eles sentiam. E eu também os sofri, como eles e muitas vezes com a mais cruel injustiça (Reis, 2018, p. 182).

Mãe Susana retrata as duras consequências do colonialismo e da opressão racial e social enfrentadas pelos negros. Sua trajetória de vida é um exemplo

prático das consequências duradouras do sistema colonial, que se manifestam na exploração incessante e na marginalização a que está sujeita. Dessa forma, a atitude desta personagem estabelece um diálogo com o livro *Pele Negra e Máscaras Brancas*, de Frantz Fanon (2008), já que apresenta uma identidade moldada pela experiência colonial. A partir disso, a personagem é entendida como uma representação dessa construção de identidade, que vive sob o peso das estruturas opressivas, visto que, mesmo após sua abolição, permanece sob o julgo escravocrata.

Segundo Fanon (2008), apesar da aparente liberdade, os negros estão frequentemente presos a um sistema que perpetua a discriminação racial e social. Sendo assim, Mãe Susana é um exemplo claro dessa dinâmica, vivendo sob o peso de um passado escravocrata que a faz lembrar constantemente da sua condição inferior. Logo, ela está sendo estigmatizada, porque as ideias racistas do colonialismo a tornaram invisível e subalterna.

Não diferente da ideia de Fanon (2008), a psiquiatra Neusa Souza (2021), em *Tornar-se Negro*, também ilustra como o processo de racialização e a construção da identidade negra são influenciados por contextos históricos e sociais opressivos. Nesse sentido, sob a luz dessas ideias, percebemos que a descrição de Mãe Susana revela como o colonialismo não apenas molda a identidade dos indivíduos, como também os mantém em um estado de subalternidade. Sua experiência ilustra como as estruturas sociais e raciais históricas continuam a limitar as possibilidades de mobilidade e reconhecimento para os negros, sobretudo para a mulher negra. Deste modo, o romance elucida como a opressão racial e de gênero são perpetuadas mediante um ciclo contínuo de marginalização e controle, deixando Mãe Susana em uma posição de constante luta contra as forças que tentam silenciá-la e invisibilizá-la.

A personagem passa por um notável processo de libertação que desafia as normas opressivas da sociedade colonial. Embora sua condição inicial de escrava a coloque em uma posição de subalternidade, ela demonstra uma força extraordinária ao reivindicar sua autonomia e dignidade. Consoante as ideias de González (2020), a trajetória de Mãe Susana revela a luta pela construção de uma identidade própria e a resistência contra a opressão colonial e patriarcal. Sua luta é uma forma de reapropriação e afirmação pessoal em um contexto que marginaliza mulheres negras. A maneira como a personagem confronta as limitações impostas por sua condição, busca afirmar sua voz e posição na sociedade, por refletir a emancipação e a reconstrução de sua identidade, mesmo nos limites impostos pelo sistema colonial.

Ainda, a luta de Mãe Susana faz parte das “lutas de resistência em que mulheres negras confrontam e superam barreiras inacreditáveis em suas jornadas para se autodefinir” (hooks, 2019, p. 107). Dessa forma, quando a personagem desafia as expectativas opressivas e procura conquistar o seu próprio espaço e voz, consegue argumentar que a libertação feminina implica na desconstrução das normas que limitam o papel das mulheres na sociedade para construção de uma identidade autêntica e autônoma. O seu processo de libertação não apenas questiona as estruturas de poder existentes, mas também demonstra a capacidade das mulheres negras de superar as barreiras sociais impostas pelo patriarcado

e pelo colonialismo, “como tentativa de romper com as expectativas impostas sobre a identidade de ser mulher negra” (hooks, 2019, p. 105).

A Mãe de Túlio deve ter passado pelas mesmas situações que Mãe Susana por também ser negra escravizada e pobre. Na fazenda de Santa Cruz, de acordo com Túlio, foi o lugar onde sua mãe “à força de tratos os mais bárbaros, acabou seus míseros dias” (Reis, 2018, p. 223). Essa mulher, que “era escrava, submeteu-se à lei que lhe impunham, e como um cordeiro abaixou a cabeça, humilde e resignada” (Reis, 2018, p. 224), que teve de abandonar seu filho devido ao poder manifestado pelo Comendador Fernando P., mostrando, segundo Del Priore (2020), que o homem branco está em cima, enquanto os subalternos formam as pernas da nossa sociedade por estarem sempre embaixo e seguindo as ideias que o homem branco dita como certas.

Descrita como uma mulher que enfrentou a dureza da vida colonial, sua existência é marcada pela marginalização e pela luta constante contra as estruturas patriarcais. O romance revela que a Mãe de Túlio vive em uma situação de subalternidade, constantemente relegada aos limites da sociedade colonial, que a ver apenas como um suporte para os desejos e necessidades dos homens. Essa descrição confirma como o colonialismo reforça a opressão de gênero, confinando-a a uma posição subordinada e sem voz. Ademais, “é difícil para mulheres negras construir uma subjetividade radical dentro do patriarcado capitalista branco” (hooks, 2019, p. 105), que a reduz a um objeto de controle masculino. Logo, a diegese destaca que Mãe de Túlio suportou em silêncio as injustiças e limitações impostas por uma sociedade que não lhe oferece espaço para a autonomia ou a dignidade.

### Terceira Parte

Para finalizar a análise das personagens femininas de *Úrsula*, falaremos de Adelaide, mulher, noiva/casada e pobre, a única do romance vista como mulher-demônio. No ponto de vista de Tancredo, seu noivo, ela era “[...] uma mulher de extrema beleza [...] Adornava-a um rico vestido de seda cor de pérolas, e no seio nu ondeava-lhe um precioso colar de brilhantes e pérolas, e os cabelos estavam enastados de joias de não menor valor (Reis, 2018, p. 156). Essa visão é descontinuada quando o rapaz descobre que Adelaide havia casado com seu pai após a morte de sua mãe.

A mulher que tinha ante meus olhos era um fantasma terrível, era um demônio de traições, que na mente abrasada de desesperação figurava-se-me sorrindo para mim com insulto escárnio. Parecia horrível, desferida pelas dos olhos, e que me cercava e dava estrepitosas gargalhadas (Reis, 2018, p. 157).

Ao retornar para casa, Tancredo se depara com uma situação jamais imaginada, julgando a atitude de Adelaide, porque seu comportamento violava as regras do patriarcado de que a mulher deve esperar com cautela. Nesse sentido, Tancredo, na narrativa, encarna a figura do machismo, refletindo a mentalidade patriarcal predominante. A frustração surge quando Adelaide, a mulher a ele prometida, torna-se inacessível, uma vez que se casou com seu pai, o que é visto

como uma traição ao romper com a expectativa da lealdade feminina. Mas, em nenhum momento, pensou que já havia prometido sua mão à Úrsula, mas que, antes, já havia prometido à Adelaide. A verdadeira traição, portanto, não está em Adelaide, mas na postura de Tancredo, que, ao romper com o compromisso assumido com Adelaide, revela a hipocrisia do sistema patriarcal, que permite que o homem viva de acordo com suas próprias conveniências, enquanto a mulher deve ser submetida a uma espera indefinida.

Mulher infame! – disse-lhe. – perjura...onde estão os teus votos? É assim que retribuíste a estremecida paixão que te rendi? É com um requinte de vil e vergonhosa traição que compensaste o ardente afeto da minha alma? Compreendeste ou sondaste já o profundo abismo de infame execração, e de baixa degradação, em que te despenhaste? – Silêncio, senhor- bradou-me com orgulho e desdém – silêncio- estais na presença da mulher de vosso pai, e respeitai-a. – Não, não me hei de calar - redargui furioso- não me pode esmagar o teu desdenhoso acento. Monstro, demônio, mulher fementida, restitui-me minha pobre mãe, que agasalhou no seio a áspide que havia de mordê-la! Oh! Dívida é esta que jamais me poderás pagar; mas a Deus, ao inferno, a pagarás sem dúvida. Foi essa a gratidão com que lhe compensaste os desvelos de que te cercou na infância, a generosidade com que te amou?! (Reis, 2018, pp. 157-158).

A narrativa mostra a imagem de uma mulher contrária à moral da época (ou seja: ambiciosa, interesseira e vaidosa), logo, as mulheres não deveriam tomá-la como exemplo. De virtuosa, tornou-se profana, conceitos oriundos da religião (anjo-demônio). Neste trecho, fica enfático que a moral praticada na época era judaico-cristã, mas ao mesmo tempo,

[...] acaba que nos contando, mesmo que não necessariamente de maneira intencional, as táticas que muitas mulheres pobres utilizavam para ascender em uma sociedade altamente hierarquizada, na qual escravos, mulheres e pobres livres tinham poucas possibilidades de melhorar de vida (Silva, 2021, p. 97).

No contexto colonial, a postura de Adelaide ao assumir o controle de sua própria vida representa uma ousada afirmação de liberdade dentro de uma sociedade marcada por hierarquias rígidas, violência e paternalismo. Sua ação é particularmente significativa, pois rompe com as normas sociais e morais da época, que frequentemente relegavam as mulheres a papéis subalternos e desprovidos de agência. Diferente das demais personagens do romance, Adelaide não apenas reconhece as interseções de sua identidade — como ser mulher e pobre — mas também compreende que essas categorias operam de forma interligada. Ela utiliza essa consciência para moldar sua vida, desafiando o destino que lhe parecia inevitável. Assim, Adelaide ilustra a importância da perspectiva interseccional, demonstrando que a análise das múltiplas dimensões da identidade deve preceder e informar a ação individual, evidenciando que a liberdade feminina no contexto colonial está intrinsecamente ligada à capacidade de reconhecer e agir sobre as complexidades da opressão social.

Diante do que foi apresentado, percebemos as maneiras que o patriarcalismo usa para subjugar a mulher na sociedade, impedindo sua ascensão para bem atender os homens. Percebemos que, desde Mãe Susana e Mãe de Túlio,

mulheres negras escravizadas, são submetidas a uma condição de subalternidade extrema. Essas narrativas, marcadas pela violência e pelo controle social, refletem a perspectiva da exploração do papel da mulher negra na construção da sociedade colonial.

Apesar de essas mulheres enfrentarem um duplo processo de exclusão devido à sua raça e condição de gênero, sua resistência silenciosa e sua busca por dignidade demonstram uma forma de autoafirmação frente à opressão. De acordo com hooks (2019), essa resistência pode ser compreendida como uma luta pela emancipação nas limitações impostas pela estrutura patriarcal e colonial.

Adelaide, representa uma forma de opressão mais sutil, caracterizada pela submissão às regras patriarcais. Firmina dos Reis apresenta a sua situação como um exemplo de submissão feminina em uma estrutura familiar dominada pelo poder masculino. Diferentemente das outras personagens, Adelaide ao controlar sua vida e desafiar as expectativas de submissão, não concorda com os papéis tradicionais das mulheres.

Sua decisão é uma demonstração clara da sua luta pela liberdade pessoal e pela autoafirmação. Ela se destaca pela capacidade de manter a identidade e pelo desejo de independência, demonstrando o processo de libertação que González (2020) descreve como indispensável para a emancipação das mulheres. Dessa forma, a trajetória de Adelaide, ao combinar resistência e autoafirmação, oferece uma perspectiva poderosa sobre o protagonismo feminino e a busca pela liberdade em meio às limitações da sociedade colonial.

## Considerações finais

Ao longo desse trabalho percebem os que a mulher brasileira foi submetida ao processo extenso do patriarcalismo e colonialismo. A análise das personagens femininas em *Úrsula*, nos dar uma dimensão de como gênero, raça e classe, interagem para moldar as experiências de opressão e resistência. As personagens brancas, como Úrsula e Luísa B., Mãe de Tancredo e Adelaide, enfrentam uma opressão patriarcal que se entrelaça com suas condições sociais e físicas, enquanto as personagens negras, como Preta Susana e Mãe de Túlio, lidam com uma opressão adicional vinculada ao racismo. A complexidade das intersecções entre essas categorias destaca a diversidade das experiências femininas e a importância de reconhecer a multiplicidade das formas de opressão enfrentadas pelas mulheres.

O processo de libertação das personagens é, portanto, multifacetado e reflete a luta contra uma variedade de sistemas opressivos. A trajetória de Mãe Susana, por exemplo, é marcada pela busca de autonomia e pela luta contra a dominação patriarcal e colonial. Úrsula e Adelaide, por sua vez, são exemplos de luta pela dignidade e pela autoafirmação em ambientes de exclusão e marginalização. Já Mãe de Tancredo, Mãe de Túlio e Luísa B. são as personagens que menos tiveram oportunidade de erguer suas vozes. Mas, foi por meio dessas narrativas, que Maria Firmina dos Reis faz uma análise severa do sistema colonial e patriarcal ao apontar a importância da resistência e da busca pela liberdade na vida da mulher brasileira.

Portanto, consideramos *Úrsula* de Maria Firmina dos Reis uma obra seminal que oferece uma visão crítica sobre o papel das mulheres no Brasil colonial e suas lutas pela autonomia e pela emancipação. Através das trajetórias das personagens femininas, Firmina dos Reis revela a complexidade das experiências femininas em um contexto de opressão patriarcal e colonial. A análise das personagens revela a relevância da resistência e da autoafirmação na busca pela liberdade feminina. A obra não apenas desafia as normas sociais da época, como também antecipa discussões atuais sobre o protagonismo e a emancipação das mulheres, demonstrando a importância constante de suas contribuições para a literatura e para a compreensão da experiência feminina.

## Referências biobibliográficas

- Baseggio, J. K., & Silva, L. F. M. (2015). As condições femininas no Brasil Colonial. *Revista Maiêutica*, 3(1), 19-30. Obtido de [https://publicacao.uniasselvi.com.br/index.php/HID\\_EaD/article/view/1379](https://publicacao.uniasselvi.com.br/index.php/HID_EaD/article/view/1379)
- Bourdieu, P. (2012). *A Dominação Masculina* (Tradução M. Helena). Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.
- Del Priore, M. (2020). *Sobreviventes e guerreiras: uma breve história das mulheres no Brasil [livro eletrônico]: 1500-2000*. São Paulo: Planeta.
- Del Priore, M. (2009). *Ao sul do corpo: condição feminina, maternidades e mentalidades do Brasil Colônia*. São Paulo: Editora UNESP.
- Fanon, F. (2008). *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: Ed. UFBA.
- González, L. (2020). *Por um Feminismo Afro-Latino-Americano: Ensaio, Intervenções e Diálogos*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Hooks, B. (2019). *Erguer a voz: pensar como feminista, pensar como negra* (Tradução: C. B. Maringolo). São Paulo: Elefante.
- Hooks, B. (2019). *Olhares negros: raça e representação* (Tradução: S. Borges). São Paulo: Elefante.
- Porto, P. P., & Siebel, N. C. (2022). *Mulher(es) em Úrsula: uma análise interseccional*. *Organo*, 37(74), 45-60. Obtido de doi:10.22456/2238-8915.125156
- Reis, M. F. (2018). *Úrsula*. Porto Alegre: Zouk.
- Silva, R. A. (2021). *Por uma outra leitura de Adelaide do romance Úrsula de Maria Firmina dos Reis*. *Revista Firminas*, 1(1), 86-95. Obtido de <https://mariafirmina.org.br/por-uma-outra-leitura-de-adelaide-do-romance-ursula-de-maria-firmina-dos-reis-regia-silva/>
- Souza, N. S. (2021). *Tornar-se negro ou as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social*. Rio de Janeiro: Zahar.

## Resumo

O protagonismo da mulher na sociedade sempre foi sucumbido pelo poder patriarcal, a fim do homem não perder sua supremacia em ditar as regras sociais. Lélia González (2020), enfatiza que a mulher latino-americana foi submissa ao poder masculino por muito tempo, mas, ao perceberem que são donas de sua história, erguem sua voz (hooks, 2019) e ecoam o grito libertador. A partir desse ponto, entraremos na obra *Úrsula* (1859) de Maria Firmina dos Reis com o intuito de compreender a relevância das personagens femininas no processo libertador das mulheres no Brasil do século XIX, uma vez que *Úrsula*, Luísa B., mãe de Tancredo, mãe de Túlio, Preta Susana e Adelaide, fogem do padrão da época, ou seja, não estão apenas representando os papéis sociais de filha, esposa e mãe. Assim, a nossa pesquisa segue uma linha literária - sociológica, pois estão intrinsecamente ligados, sobretudo quando temos uma narrativa no período colonial, onde os papéis femininos eram impostos e passam de uma moldura para engendrar suas identidades.

## Abstract

The role of women in society has always been undermined by patriarchal power, so that men do not lose their supremacy in dictating social rules. Lélia González (2020) emphasizes that Latin American women have been subjected to male power for a long time, but when they realize that they are the protagonists of their history, they raise their voices (hooks, 2019) and echo the liberating scream. From this point on, we will analyze the novel *Úrsula* (1859), by Maria Firmina dos Reis, to understand the importance of female characters in the process of liberation of women in XIX century Brazil. Because Ursula, Luísa B., mother of Tancredo, mother of Túlio, Preta Susana and Adelaide, are different from the standards of the time, because they are not just representing the social roles of daughter, wife and mother. Therefore, our research follows a literary-sociological line, since they are closely related, especially when it comes to a narrative set in the colonial period, in which female roles were imposed and were no more than a framework for engendering their identities.

