

humanitas

Vol. I - Vol. II

IMPrensa DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
COIMBRA UNIVERSITY PRESS



HVMANITAS

VOL. L • TOMO II
MCMXCVIII

2.ª PARTE DA MISCELÂNEA EM HONRA
DO DOUTOR JOSÉ GERALDES FREIRE



DUAS VERSÕES DO TEMA DE ANTÍGONA NO
TEATRO PORTUGUÊS CONTEMPORÂNEO: *ANTÍGONA*
DE JÚLIO DANTAS E *PERDIÇÃO* DE HÉLIA CORREIA

MARIA DE FÁTIMA SILVA
Universidade de Coimbra

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

Destas observações resultam para o leitor algumas questões de fundo a salientar. Confessa desde logo Júlio Dantas a sua remissão para o teatro grego, em particular para a peça sofocliana, preponderante, mas não exclusiva, como texto inspirador. Uma leitura desta nova *Antígona* evidenciará de facto a veracidade desta informação. A peça de Dantas, em cinco actos, a responder aos cinco episódios intercalados por cinco estâsimos em que se estrutura o original sofocliano, segue-o, no desenvolvimento dramático, de muito perto. Podemos assim, embora salvaguardando, para além das semelhanças, pontuais diferenças, seguir um plano comparativo de análise cena a cena. Mas não é menos verdade que ‘a obra dos poetas trágicos gregos’, referida em termos muito mais gerais, tem também o seu peso. Dentro do contexto da nova *Antígona* cabem alusões claras às outras duas tragédias tebanas de Sófocles, *Rei Édipo* de forma mais nítida e *Édipo em Colono*, como não estão ausentes opções euripidianas em

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

relação à leitura deste mito em *Fenícias*. Num plano ainda mais abrangente, podemos reconhecer em Dantas o recurso a processos dramáticos convencionais da produção trágica do séc. V a. C. ateniense, de que salientaria, a título de exemplo, o recurso ao silêncio dramático ou a utilização da convenção das cenas de sacrifício voluntário.

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

Se nos propusermos uma avaliação atenta da peça de Júlio Dantas, sondando a relação com o seu modelo helénico principal, teremos de acentuar as várias diferenças que se impõem também, desde logo. A mais visível é a opção, no autor português, pela prosa e, em consequência, por um estilo claramente despido de traço poético, onde as falas das personagens se caracterizam por uma expressão linear, em geral breve, embora algumas *rheseis* existam em momentos particulares como forma de esclarecimento mais nítido de certas problemáticas. Esta ligeireza da linguagem promete de certa forma uma diversificação de tensões humanas e um curso mais activo da acção. De facto a carga reflexiva ou filosófica da peça é bastante reduzida se medida pela amplitude e profundidade do pensamento sofocliano. O coro não está ausente, embora revista características que anunciam uma tentativa de adaptação a novos propósitos. Constituído por um grupo de anciãos, aos 'velhos de Tebas' nunca é aplicada a designação de 'coro', embora a sua intervenção coincida, na sequência dramática, com a posição dos estásimos no modelo grego. A identidade deste elemento é um compromisso entre o colectivo e o individual. Eles são, no plural, os velhos, senadores e militares, vozes activas na gestão da cidade ao lado do monarca. Mas têm individualidade, nome, uma actuação pessoal, divergências de idade, de prestígio e de opinião, e a expressão correspondente à convenção própria das personagens. Logo ao seu comportamento, que pretende salvaguardar a ideia de grupo, não são de todo alheios os traços da identidade do elemento coral, embora as cenas em que participam os insiram num plano marcado pela actuação dos actores.

Na adopção do mito e na valorização das linhas temáticas fulcrais, as divergências são profundas, em resultado de novas proporções encontradas para os elementos divinos, políticos e familiares conhecidos já da versão sofocliana

do mito². A regressão do factor divino e universal, prioritários no conflito que sustenta a peça de Sófocles entre a lei dos deuses e dos homens, faz avultar aqueles que são os factores centrais na criação de Dantas, a questão política antes de mais, o relacionamento familiar depois. Para além de uma série de opções que ao longo da peça vão resultando nesta inversão de dominantes, valeria a pena desde já destacar o contributo da intervenção dos 'velhos de Tebas' para o predomínio do elemento político. Das intervenções reflexivas que lhes cabem está ausente a ponderação filosófica do elemento transcendente do direito. Em sua vez, impõe-se a matéria política, quer na perspectiva genérica do comportamento da autoridade pública, quer na concreta da análise dos acontecimentos imediatos. Logo o elemento de grupo é aqui uma voz de acentuação do tema político, como em Sófocles do filósofo.

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

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

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

A cena entre Antígona e Ismena que preenche todo o prólogo sofocliano é destinada a projectar, por todos os meios, a personalidade da heroína. Seguindo um estratagema muito do gosto de Sófocles, a caracterização depende do contraste com um carácter inverso. A ela cabem as palavras de abertura - 'Ismena, minha irmã, minha querida irmã, por ventura conheces na linhagem de Édipo algum mal que Zeus não fizesse ainda cair sobre nós duas, sobre as nossas vidas?'⁴ (vv. 1-3) - que estabelecem desde logo o sentido familiar da jovem, o sofrimento pela destruição persistente de uma linhagem perseguida pelos deuses, a solidariedade com uma irmã, que preenche o vazio deixado pela morte de tantos entes queridos. Logo o terror pelas novas, que anuncia a uma Ismena surpreendida, de um ultraje que a autoridade de Tebas prepara contra o corpo de Polinices como golpe derradeiro de humilhação a quem tanto já sofreu. Por fim a sua determinação de tudo arriscar em defesa de princípios que a obrigam perante os seus mortos. A fraqueza e os temores de Ismena, que recusa partilhar o risco da empresa, têm o condão de despoletar uma força e uma agressividade insuspeitada nesta jovem terna e dedicada aos seus. São de desprezo e ódio as palavras de Antígona contra essa irmã tão diferente e tão agarrada à vida, um ser humano comum perante a grandeza distante da heroína. Entendeu Dantas desdobrar em duas a cena sofocliana, fazendo-a preceder de um diálogo entre dois conselheiros do rei, Egéon, o comandante da guarda real, e Enópides, o senador, um militar e um político, que terão a dar das ordens de Creonte uma leitura totalmente diversa daquela que de seguida se desenvolve também entre as duas irmãs. Em vez do toque familiar, as primeiras palavras do texto de Dantas - 'Povo de Tebas!' - voltam o sentido da peça numa direcção cívica. O tratamento diferente que foi superiormente destinado a cada um dos cadáveres não o avaliam estas mentes políticas em termos de conflito entre as leis dos deuses e a vontade do soberano de Tebas; o funeral de Etéocles, que se apresenta à distância, sugere o louvor do salvador da pátria, em confronto com o traidor que, até à terra mãe, arrastou a ameaça de forças inimigas. Viciado pelos ideais militares de que fez uma regra de vida, Egéon admite mesmo a injustiça da distinção que se prepara, por reconhecer em Polinices uma valentia medida pela do adversário. Com a antecipação desta cena, Dantas dá o primeiro golpe na prioridade da heroína sofocliana. Adiada para um segundo momento a sua

⁴ As traduções da peça de Sófocles são as de M. H. Rocha Pereira, *Antígona*, Coimbra, 1984.

apresentação, sobrelevados motivos de uma outra ordem que não os que norteiam Antígona, a verdade é que as posições de contestação implícitas na leitura que o comandante das forças militares de Tebas faz do mérito de Polinices tiram à filha de Édipo aquele isolamento que fazia a sua grandeza em Sófocles. Agora a jovem não está sozinha diante da autoridade absoluta do monarca, forças poderosas se antecipam a marcar uma discordância paralela em relação ao édito de Creonte. A forma como o dramaturgo português encadeia o diálogo a que acabamos de assistir com a conversa entre as duas irmãs regressa de perto ao texto de Sófocles, embora reflecta o resultado do abaixamento no papel de Antígona. Aquele ‘Tu sabes? Tu já ouviste?’ (v. 9) com que a personagem de Sófocles preparava a revelação, substitui-se agora por outro ‘Ouviste?’, que serve apenas para confirmar que também Ismena, oculta com a irmã, acaba de ouvir, pela conversa dos conselheiros, a terrível verdade. Depois as componentes da cena modelo e da nova versão contêm globalmente os mesmos elementos: o recordar dos infortúnios passados, a dimensão e consequências da ordem de Creonte, a sondagem das intenções de Ismena e a reacção de Antígona à sua manifesta retracção e cedência à autoridade. Dentro deste contexto, porém, que serve igualmente a Dantas para definir as linhas de força do perfil de Antígona, o retrato resultante prepara para a heroína uma outra estatura. A ordem de Creonte parece à nova Antígona uma ofensa não contra princípios, mas sobretudo um golpe que a atinge pessoalmente e à família a que pertence. O tom da cena baixa do plano do transcendente e do universal, para o da repercussão humana e familiar das decisões do rei. São significativas as palavras com que se exprime (pp. 17-18): ‘Que novos infortúnios, ó deuses imortais, cairão sobre nós! Que mais, ainda? (...) Entendem que não bastou a morte para a expiação das culpas do nosso irmão. Querem negar-lhe a sepultura. Nem um pano de mortalha, nem um punhado de terra, nem uma lágrima. Não há ignomínia maior para o sangue real de Lábdaco, que nos corre nas veias’. O mesmo sentir é partilhado pela reacção cobarde de Ismena; às razões de impotência feminina e da necessidade de não arriscar o pouco que resta da descendência de Édipo, as suas fracas vidas, argumentos que repetem os da Ismena grega, a portuguesa acrescenta, em resposta aos novos motivos pessoais e familiares invocados por Antígona, a compensação que para a sua linhagem representa a homenagem prestada, pelo menos, ao corpo de Etéocles. Talvez seja ainda a força do sangue a travar a violência da reacção de Antígona a esta recusa. À agressividade da figura sofocliana, substitui-se agora um tom mais apelativo, a palavra ‘ódio’ (vv. 86-87, 93-94) não tem lugar nas censuras mais brandas que lhe ocorrem. Como é

uma outra heroína aquela que sonha com o momento da desobediência. Em Sófocles, a jovem seduz-se à ideia da beleza da morte, inebria-se do sabor heróico que tem a sua devoção ao além-túmulo. É majestosa a exaltação com que se exprime (vv. 72-75): ‘Para mim, é belo morrer por executar este acto. Jazerei ao pé dele, sendo-lhe cara, como ele a mim, depois de prevaricar, cumprindo um dever sagrado - já que é mais longo o tempo em que devo agradecer aos que estão no além do que aos que estão aqui’. Dantas preferiu valorizar de novo a sentimentalidade da sua personagem; do ritual fúnebre que projecta, ela retém pormenores concretos, onde a insistência no contacto físico com a terra salienta o afecto fraternal que a move; são também sugestivas as suas palavras deste outro estado de alma (pp. 20-21): ‘Se tiver de ir sozinha, cavarei eu própria a terra com as minhas mãos, regá-la-ei com o meu suor e o meu sangue, procurarei aquecê-la de encontro ao meu peito, como se a tua cova - desventurado irmão! - fosse o berço de uma criança’. Esta Antígona tem, mais do que a noção de um dever, um arreigado sentimento familiar.

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

cumpriu, o que conta como um factor de legitimidade para a atitude reivindicativa do irmão exilado. Dantas introduz até uma leve mas interessante alteração na versão de Eurípides⁵: Polinices, o irmão mais velho, exerceu um ano de governo em primeiro lugar, deu o exemplo de cedência pacífica no cumprimento estrito do pacto, deixando patente um respeito pela palavra que Etéocles não conhece. Em consequência deste debate, acentuam-se os limites da contestação de Antígona, que aparece apenas como uma voz entre outras, cada uma valorizando motivações diferentes, pessoais ou políticas.

No episódio seguinte, Creonte aparece em todo o aparato da sua autoridade real. Um discurso público coroa nos dois casos a saudação ao restabelecimento da paz, a reafirmação do poder real passada a crise e o édito sobre a punição do traidor. No entanto, esta que é a apresentação do monarca define, dentro de uma estrutura equivalente, duas personalidades distintas. As palavras do senhor de Tebas sofocliano são, antes de mais, um voto de gratidão aos deuses, os artífices da salvação da cidade (vv. 162-163): ‘Varões, de novo os deuses restabeleceram a segurança da nossa cidade, depois de a terem abalado com vagas alterosas’. A omissão deste elemento divino nos acontecimentos corresponde em Dantas a uma tendência geral na peça para a leitura laica dos factos. Mais significativa é, entretanto, a chamada de atenção sobre si próprio, como o responsável implícito pela vitória alcançada, que agora dá o tom ao discurso (p. 29): ‘Velhos ilustres de Tebas, eis o vosso rei. Depois da guerra, que ameaçou converter em escombros fumegantes esta cidade insigne, chegou a hora da paz’. Passa o rei a formalizar o seu édito e a definir a sua noção de poder; em Sófocles, a atitude de Creonte é a de um senhor absoluto, convicto de uma autoridade que pretende exercer por inteiro, assumindo-lhe todas as responsabilidades e consequências. Esta visão fechada e individualista que o isola perante os que o cercam, a que não falta uma força confessa e monolítica, mobiliza e impõe a obediência submissa dos conselheiros. Nenhum abertamente o contesta, de todos recebe afirmações de submissão, ainda que não de concordância. E no entanto, para McCall⁶, um vago temor, discreto na aparência ainda que profundo, despido daquela heroicidade que a personagem se esforça

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

⁶ ‘Divine and human action in Sophocles: the two burials of the *Antigone*’, *YCS* 22, 1972, p. 109.

por apregoar, se desvenda na suposição de que alguém, a troco de dinheiro, se possa dispor a cumprir os ritos fúnebres (vv. 221-222). De resto, o simples acto de convocar os conselheiros parece sugerir no monarca algumas preocupações e a necessidade de afirmação do seu poder. Pela primeira vez o temor do suborno, importante também no dramaturgo português, se faz ouvir no modelo grego. Se a personagem de Dantas perde muito da grandeza do seu antecessor, ganha, em contrapartida, a subtileza um tanto sofisticada do político falso e dissimulado. Mais do que autoridade, o novo Creonte quer simular flexibilidade e instintos democráticos (pp.29-30): ‘Não vos peço, por enquanto, que confieis em mim. O Senado e o povo não podem cegamente confiar num homem cujas ideias e cujos sentimentos não conhecem. Quero, porém, declarar-vos desde já que procurarei apoiar todas as minhas decisões na lealdade do vosso conselho. Sempre considerarei como os piores dos mortais aqueles que espalham em volta de si a sombra, o silêncio e o terror. O poder, por si só, não confere a quem o exerce, nem a clarividência, nem a virtude. A lição dos sábios e a prudência dos velhos serão a armadura refulgente de que me revestirei’. Mas qualquer sinal de fraqueza que pudesse resultar destas palavras é desde logo desmentido, quando ao seu édito este monarca acrescenta, em enumeração pormenorizada, os castigos previstos para os prevaricadores. Este cuidado de ameaçar com a punição não preocupa a figura de Sófocles, mais segura de si; são, nesse caso, os conselheiros que se antecipam a prever a morte como a pena adequada (v. 220), que o rei se limita a confirmar. Em Dantas, o subterfúgio e a dissimulação real estimulam a confrontação e o desmentido; nem todos concordam com o ponto de vista do monarca e há mesmo uma voz da oposição, a de Proteu, que ousa desmascarar a falsa democraticidade do discurso régio (pp. 31-32): ‘Tu disseste, Creonte, que o teu governo se apoiaria no saber e na experiência dos velhos. Nunca tão belas palavras foram pronunciadas por um príncipe. Queres o nosso conselho sobre os filhos de Édipo, ou vieste apenas ditar-nos as tuas resoluções?’ O cinismo do rei não resiste a esta simples interpelação: ‘Os reis perguntam. Não respondem’. Num arroubo de dolorida constatação da hipocrisia dos poderosos, Proceu remata: ‘Deuses, quanto mais feliz não seria o mundo, se as acções dos homens que governam povos estivessem sempre de acordo com as suas palavras!’.

Aquele que é no texto de Sófocles o primeiro e único desafio à autoridade de Creonte chega, após a afirmação altaneira do poder absoluto do rei diante da submissão geral, pela voz assustada de um guarda, uma personagem simples e primária nas suas reacções, um egoísta com laivos de uma vaga solidariedade,

que actua em função de uma preocupação primordial, a de salvar a vida. Da descrição que faz dos ritos que, contrariando a ordem do rei, foram executados por mão desconhecida, parece sobejar a suspeita de uma intervenção divina, que o coro não deixa de assinalar (vv. 278-279). O temor raciocinado dos conselheiros, como o instintivo deste homem do povo, colaboram na ideia do receio implícito que a personalidade de Creonte impõe. Tanto mais valorizado resulta o acto de desobediência, solitário e igualmente poderoso e convicto, de Antígona que, por único aliado expresso, parece contar com a adesão divina. Dantas reduziu a dimensão desta cena quase ao estritamente funcional, de prevenir o rei da desobediência, sem deixar de lhe conferir, porém, algum significado político. O portador da notícia é, neste caso, Egéon, o comandante da guarda, que nela não envolve sentimentos nem o empenho de uma testemunha visual. O seu papel é resultante da própria competência que lhe cabe como responsável pela segurança pública e pela vigilância no cumprimento da lei. Mas o gesto simples de confidenciar a outro conselheiro a notícia de que é portador, antes de a comunicar ao monarca, implica uma intenção que tira espontaneidade ou emotividade à sua reacção. Este pequeno golpe na autoridade de Creonte repercute-se na reacção colectiva dos conselheiros à notícia, onde julgam ver, mais do que a obra dos deuses, a mão humana, ou seja, a da oposição à autoridade real. As implicações de corrupção ou suborno que se colocam no texto sofocliano neste momento com mais força⁷ são adiadas no autor português, para lhes ser conferido um relevo muito particular no desenvolvimento da acção.

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

E o tema da corrupção instala-se no prosseguimento do diálogo entre os velhos e o rei, depois desta breve intervenção reflexiva. O recurso ao poder do dinheiro como um meio de sabotagem contra a autoridade estava na preocupação

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

do rei sofocliano, que sobre ele se exprimira como uma pecha a que a natureza humana não resiste e a que está sujeito o poder em geral. Mas o Creonte da peça portuguesa vai mais longe, procurando para o caso concreto um responsável concreto que encontra na pessoa de Antígona. Uma ausência inexplicada do palácio tanto basta para que rei e conselheiros especulem sobre os motivos da princesa. Quem sabe terá fugido para Atenas, onde, desde o tempo em que aí acompanhou Édipo no exílio, ganhou a amizade do rei, numa alusão clara aos acontecimentos em Colono, relatados na última das peças tebanas de Sófocles. Esta possibilidade, inspirada por Enópides, faz sentido para Creonte, que acrescenta ao quadro traços de pormenor (p. 41): 'É possível. Eu conheço o ânimo varonil de Antígona. Ela sempre me odiou. - Depois da provação por que passámos, seria funesta para nós a guerra com Atenas; e o ressentimento da princesa pode até-la. Se na verdade partiu, não partiu sozinha. Deve ter cúmplices'. Embora não passe de uma suspeita gratuita, o facto de ser sugerida e aceite como plausível esta hipótese cria, no perfil de Antígona, uma faceta inteiramente nova. Na oposição com que o rei conta da parte da sobrinha estão implicados interesses e sentimentos de foro desconhecido. A determinação de Antígona é aqui posta ao serviço da contestação ao poder real em si e à pessoa de um tio contra quem a jovem alimenta ressentimentos herdados de Édipo. Por isso se pode admitir que, em vez de elevados princípios, a orientem golpismos políticos que a colocam ao nível do adversário, esse Creonte ambicioso e falso. Também ela se poderá ter feito rodear de correlegionários que a apoiem na busca de uma aliança externa contra o poder de Tebas. E na escolha desse aliado e da ocasião propícia para actuar, esta Antígona é potencialmente detentora de um sentido político e de uma perspicácia que a transfiguram.

A partir desta suspeita, é outro o pressuposto com que Creonte encara a prevaricadora que agora é trazida à sua presença. Em Sófocles, a surpresa é total, nada houvera que fomentasse qualquer dúvida em Creonte contra a sobrinha, enquanto que em Dantas as suspeitas já existentes se reforçam de imediato. Se a ausência antes notada de Antígona tinha uma explicação diversa da que fora adiantada, a verdade é que se confirmava o conflito temido. Como na cena anterior em que fora dada notícia da desobediência então anónima, é naturalmente Egéon, o comandante da guarda, quem desempenha agora o papel de acompanhar a prisioneira. Não podemos esperar de um responsável oficial pela segurança uma reacção instintiva e quase irracional de alívio perante um achado que lhe garante a salvação de maiores complicações, própria de um qualquer subordinado ameaçado de morte. Este homem tem a capacidade de

fazer uma leitura das implicações que esta desobediência pode acarretar, não tanto para Antígona, quanto para Creonte. Latentes estão sempre as repercussões ou condicionantes políticas de cada acontecimento. Afinal o gesto de Antígona, há que reconhecê-lo, foi piedoso, e aqui Egéon decerto se faz eco de uma certa opinião pública quanto ao facto. Terá portanto o rei tudo a ganhar se moderar a cólera e não insistir muito na questão. E num misto de solidariedade para com a jovem e numa tentativa de fornecer a Creonte um pretexto para tornear a dificuldade e motivar um eventual abrandamento, o militar vai insinuando que talvez fosse até o desconhecimento da lei que justificasse o comportamento de Antígona. Porque, para além da interpretação a que o acto em si se pode prestar, a verdade é que a sua autora é 'a filha de Édipo' (p. 45), o que pode pressupor tensões políticas na cidade. Esta expressão identificadora de Antígona ganha no texto português o sabor de um lema partidário. A ideia repetida de uma animosidade política entre Édipo e Creonte coloca 'a filha de Édipo' no papel da herdeira de um enraizado espírito de oposição.

Está iminente a cena famosa do grande recontro entre Antígona e Creonte. Em ambas, a assumpção peremptória da responsabilidade por parte da ré abre um princípio de tensão que cada palavra só vem agravar. A heroína de Dantas não abdica desta confissão e, no entanto, o autor não perde a oportunidade de lhe desviar o significado num outro sentido. Colocada perante as perguntas tradicionais do rei - 'Foste tu?' (p. 47; cf. Sófocles, vv. 441-442), 'Tu ignoravas que mandei punir de morte quem quer que prestasse honras fúnebres a Polínces?' (p. 48; cf. Sófocles, vv. 446-447) - a filha de Édipo tem ao seu lado os conselheiros que a apoiam, ou por piedade ou por solidariedade política, e lhe insinua que responda com a ignorância. É este o grande momento em que a heroína expande os motivos que lhe ditaram a desobediência ao rei. Inesquecíveis são os argumentos, fundamentais para o sentido geral da tragédia, da personagem de Sófocles (vv. 453-457): 'Entendi que os teus éditos não tinham tal poder, que um mortal pudesse sobrelevar os preceitos, não escritos, mas imutáveis dos deuses. Porque esses não são de agora, nem de ontem, mas vigoram sempre, e ninguém sabe quando surgiram'. A força metafísica deste conflito não a conhece a Antígona de Dantas. Também ela suscita questões de direito, mas é a justiça ou injustiça das leis cívicas que contrapõe (p. 49): '(Injustas) são as leis ditadas pela paixão e pela cólera, como as tuas. São as leis que repugnam ao sentimento humano. São as leis que proíbem uma filha de chorar por um pai e uma irmã de amortilhar um irmão. São as leis que Zeus não inspirou jamais. Não. Ninguém deve obediência a leis que consideram as lágrimas uma afronta e a piedade um

crime'. E se o nome de Zeus aparece expresso neste contexto, não é como símbolo de um direito superior que coube aos deuses definir, mas como um inspirador daqueles que, para o mal ou para o bem, são os autores do código legal: os homens. Às razões de Antígona, reage Creonte em ambos os casos com outras acusações. Em Sófocles, os argumentos aduzidos num discurso coerente - de desobediência à autoridade do rei, do tio e do homem - são a consequência estrita da insubmissão perante o édito, num esforço voluntário de concentração sobre uma polémica, o que contribui para encarecer a potência do conflito concreto. Claro que nessa desobediência comprometem-se consequências que o autoritarismo do rei como o orgulho masculino do homem não podem consentir. Em Dantas, a dinâmica sobretudo pessoal deste confronto permite outro tipo de considerações que diversificam as condicionantes a ponderar. A expressão dialogada de pergunta e resposta coloca Creonte no papel de um advogado que confronta a ré com uma catadupa de interpelações e de acusações pressupondo ocultas intenções para os comportamentos em juízo. Seria Antígona imparcial no amor pelos seus dois irmãos? Porque nunca a preocuparam as honras devidas a Étéocles? Não alimentaria ela por Polinices uma preferência resultante de uma maior semelhança entre o espírito rebelde e contestatário de ambos? Não teria sido mesmo ela - suprema insinuação! - a instigadora da discórdia entre os dois? Por isso, as palavras que esta nova Antígona profere ecoando o brado de amor da jovem sofocliana - 'não nasci para odiar, mas sim para amar' (v. 523; cf. Dantas, p. 50) -, que assim proclamava um sentimento que, perante a morte, não conhece graduações - todos os que pertencem ao mundo dos mortos têm direito a uma atenção equivalente por parte dos vivos -, são simplesmente o desmentido de um partidarismo que, se aplicado aos herdeiros legítimos do trono de Tebas, ganha um efeito familiar e político. E o diálogo prossegue, reforçando este lado da questão. Creonte projecta 'na filha de Édipo' a mesma ira que antes o separara do pai; por sua vez a jovem não desmente a força do sangue, nem aquele ódio contra o monarca que antes ficara no ar como uma suspeita admitida por Creonte e aceite pelos conselheiros. Sob as razões familiares, subjaz a aversão de alguém que representa o ramo débil e sofredor da família contra aquele que detém, por contingências da sorte, o poder e a prosperidade (p. 51): 'O criminoso não sou eu; és tu. Foste tu que lançaste meu velho pai na noite eterna da cegueira; que o desterraste; que o perseguiste; que o cobriste de miséria e de opróbrio. Foste tu que levaste ao desespero e à morte minha mãe. Foste tu que ateaste a chama fratricida no coração de meus irmãos. Devo-te a fome, a vergonha, o exílio, a orfandade. És

tu, sombra funesta, - és tu, que tens de pedir-me perdão a mim!'. Tirada digna, nos argumentos e no ressentimento, da ira e motivos de Creonte. Os dois contendores esgrimem em igualdade, mas num nível de sentimentos de onde se ausentou um sinal redentor de grandeza de alma. Mesmo se louvável no comportamento, esta Antígona não se impõe pelos princípios nem pela superioridade. Movem-na, com violência, razões de interesse demasiado pessoal.

Ismena vem, para se solidarizar neste momento supremo com o destino da irmã. Sófocles retoma o contraste e insiste na coerência de ânimo de Antígona, que se mantém inabalável na recusa de uma aliança que não tem a têmpera da sua. As palavras sobre a salvação de Ismena que ela pronuncia, exclusivamente dirigidas à irmã, são carregadas de desprezo por uma sobrevivência que tem a marca da humilhação. Não surpreende, por outro lado, que a Antígona de Dantas que, perante Creonte, não defende princípios mas desfia sobretudo desgraças e ressentimentos familiares, se empenhe na salvação de Ismena. É ainda a voz do sangue que a incentiva a procurar salvar uma das últimas representantes da família. Por isso, quando esta Antígona mede os destinos diferentes que cabem a ambas não é para os lançar em rosto da irmã como um opróbrio, mas para implorar do rei a salvação de Ismena (p. 54): 'Minha irmã está inocente. Exortei-a a acompanhar-me, para cumprir comigo os deveres que a piedade fraterna impunha. Recusou-se e protestou fidelidade às leis. Não teve coragem para desobedecer-te. Não merece a glória de morrer'. É a vez da Ismena sofocliana tentar demover Creonte da sentença dada a Antígona; um pormenor fundamental distingue o contexto destas súplicas nos dois autores. Em Sófocles elas são imediatas, realizadas na presença de Antígona, e apelam sobretudo ao vínculo de matrimónio próximo que deveria unir a condenada a Hémon, o filho de Creonte. Este é um sentimento e um projecto que o rei despreza em nome de uma obsessão pela autoridade, que o leva a calcar friamente aos pés, sem uma hesitação, quaisquer outros interesses que se lhe oponham. Por isso, o castigo o há-de atingir pela mutilação destes laços familiares que lhe parecem, neste momento, tão pouco relevantes. Dantas opta por adiar as súplicas de Ismena para o momento seguinte à saída de Antígona prisioneira. Este breve adiamento faz da súplica a revelação de um segredo: Creonte desconhecia o amor entre Antígona e Hémon e o seu projecto de casamento. E o ar de cumplicidade que se espelha do silêncio geral, quebrado pelo conselheiro Enópides que vem confirmar as palavras de Ismena, isola o rei no desconhecimento de uma informação que toma assim o aspecto de uma cilada cuidadosamente escondida. A surpresa dá direito ao monarca de suspeitar de uma conspiração, de ver no

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

Se Sófocles destina o estásimo que se segue a esta cena à recordação da maldição a pairar sobre a casa dos Labdácidas, de que parece iminente uma nova etapa, os velhos de Dantas reflectem sobre a incapacidade de se falar com clareza diante de um tirano. Sob este silêncio forçado subjaz a ideia da conspiração surda que vem retomar, para o reforçar, o clima de dúvida sugerido pela cena anterior. Consolida-se e avoluma-se na intriga do dramaturgo português uma componente discreta em Sófocles, a da traição política contra o rei. Para o herói sofocliano ela não passava de uma noção vaga, que lhe vem ao espírito perante a revelação do guarda ou os conselhos prudentes de Tirésias, ou seja quando algo parece contrariar a sua vontade régia, mas que não conhece na realidade da acção da peça qualquer repercussão concreta. Talvez daí resulte um sentido de superioridade para a personalidade real, de facto esmagadora e temível, mas também uma valorização para a única desobediência efectiva às suas ordens, a de Antígona, que, no entanto, se desencadeia por um nível mais elevado de motivações. Em Dantas ela procede principalmente da incapacidade que um tirano tem de ouvir, ou porque é surdo aos avisos dos que o rodeiam, ou porque estes não têm a coragem de se exprimirem na sua presença. A verdade é que o isolamento daí resultante não valoriza a grandeza ou imponência do tirano, antes a sua fragilidade e insegurança permanente. Porque 'o nosso silêncio não significa confirmação - mas condenação', como mais tarde constatará Enópides (p. 117). Esta fala dos velhos é como um prólogo a todas as contestações que, a partir de agora, irão desabar sobre o rei. 'O povo está inquieto. Na porta de Electra, e à sombra dos ciprestes do templo de Apolo, houve manifestações populares. É necessário que o monarca anule a sentença proferida contra Antígona' (p. 62); 'Eu' - acrescenta Enópides - 'entendo que devem manter-se as ordens de Creonte no que respeita à sepultura de Polinices. Quem arma estrangeiros contra a pátria não tem direito às mesmas honras prestadas àqueles que defendem a pátria de estrangeiros. Mas não concordo com o sacrificio de

Antígona, que obedeceu, como mulher, aos impulsos do seu coração' (p. 62); 'Sacrificá-la-á mais depressa, para obstar às suas núpcias com Hémon. O monarca sabe que, de qualquer maneira, o amor do filho está perdido para ele' (pp. 63-64). Está aberto o caminho a todas as recriminações de que a iminência da injustiça fará quebrar o mutismo, para se tornarem na voz potente da revolta. São, portanto, proféticas as palavras com que se encerra este diálogo: 'Novas provações, mais terríveis ainda, aguardam esta família execrada pelos deuses' (p. 64).

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

A vinda de Tirésias em Sófocles sucede-se não apenas ao reencontro pai/filho, como mesmo à partida da condenada para a execução da pena. Ocorre portanto num momento derradeiro, onde tudo parece já quase perdido. É espontânea a decisão do adivinho, que vem para, em nome de serviços anteriores prestados ao rei com lealdade, lhe trazer uma palavra de alerta. A perturbação registada nos rituais que executou avisa sobre o desagrado dos deuses contra a cidade. Pela primeira vez a vontade divina se manifesta com evidência. Creonte reage ainda - não se esperaria que a sua irredutibilidade cedesse facilmente -, formula acusações de corrupção contra o adivinho⁸, que se sente estimulado a revelar os termos da profecia, matizados de luz e sombras, mas suficientemente convincentes para despertarem uma reacção prudente e concordante no coro. O próprio rei se sente tocado pela evidência da razão que assiste a Tirésias, pelo que não tarda a ceder à insistência dos velhos para que parta a reparar, por suas próprias mãos, todos os desmandos cometidos. Junto deste Tirésias erguem-se vozes diversas, tardias decerto, mas ditadas pela lealdade mais do que pela

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

contestação. É firme a colaboração do adivinho, já útil em ocasiões anteriores, cuja veracidade nunca falhou junto do rei; como não menos firme é a fidelidade dos velhos cortesãos, que se fazem eco dos avisos de Tirésias e, com a sua intervenção, tiram deles o efeito prático desejado. Há portanto uma concertação de esforços que finalmente demovem a renitência de Creonte. Apenas - e aqui subjaz a ironia do destino e da existência humana - tarde demais.

Para além de antecipada, a cena correspondente em Dantas regista significativas alterações. Antes do rei, é com os velhos que o adivinho primeiro se encontra à porta do palácio, que desde logo se fazem eco da ira geral contra o profeta acusado de ter provocado o infortúnio da casa real ao tempo de Édipo. Uma disposição emitida pela vontade do povo o exila mesmo dos muros da cidade. Em vez de utilidade, Tirésias incarna a imagem de uma ave agoirenta - 'chegou o corvo' (p. 65) - que parece farejar a desgraça e sobreviver à custa da própria dor humana. Com esta acusação e animosidade se desfaz o sentimento de prestígio e respeito que a veracidade comprovada do adivinho na *Antígona* sofocliana justificava. É certo que o cepticismo e descrença para com os adivinhos tem tradição na tragédia grega e que uma tonalidade evocativa de *Rei Édipo* não deixa de estar subentendida na reacção destes velhos. Mas para além de um sentido clássico, ela estabelece um nova dinâmica na cena de Dantas: conselheiros e adivinho estão em campos opostos, à colaboração substitui-se a oposição entre aqueles que são os próximos da casa real. Logo nada de construtivo ou prudente poderá sair para o novo Creonte deste confronto de vontades ou interesses. Perante a insistência violenta do profeta que deseja, a qualquer preço, entrar no palácio, ergue-se a voz peremptória de Creonte (p. 69): 'Fui eu que mandei chamar Tirésias'. Esta simples declaração lança nova luz sobre a situação: Tirésias não veio de livre vontade, por ter recebido, através dos rituais sacros, uma mensagem de desagrado divino. Veio por chamado do rei, contra a vontade expressa pelo povo. E se essa determinação do povo foi causada pela responsabilidade atribuída ao adivinho no destino miserável de Édipo, são duas forças políticas que de novo se agudizam em torno desta figura: aqueles para quem ele é o inimigo de Édipo - o povo-, e aqueles - Creonte - para quem ele é um aliado de confiança a impor-se acima do círculo falso que o rodeia. A animosidade entre os velhos e o profeta ganha assim contornos novos e claros: em Tirésias, o homem que parece merecer a confiança de Creonte, os cortesãos farejam o correlegionário da oposição e o concorrente que goza de um prestígio incómodo junto da autoridade real. É mais uma vez a partidarização que motiva a fractura entre aqueles que cercam o rei. No discurso que o monarca

faz ao visitante estão patentes todos os indicativos que convertem este numa personagem despida da lucidez esperada em quem é bafejado pelo toque divino. Este é um homem de intervenção nos assuntos do estado, a quem Creonte diz dever a própria coroa, o que confirma a posição de Tirésias na questão da sucessão entre os dois últimos monarcas da casa de Tebas. Tem o rei o cuidado de o informar sobre os acontecimentos recentes na cidade - o édito, a pena prevista, a condenação de Antígona - para coroar o seu discurso com a questão que justifica a vinda do profeta (pp. 70-71): ‘Receio, entretanto, que Hémon, ferido no seu coração juvenil, se revolte contra a autoridade paterna e levante as mãos sacrílegas para mim. Se um novo crime ensanguentar amanhã o palácio real de Cadmo - que espectros acordarão, com os seus gritos, as sombras nocturnas?’. Que aquele que no passado actuou na sucessão ao trono da cidade faça de novo valer os seus préstimos quando se adivinha a ameaça de um sucessor. Como o Tirésias do *Rei Édipo* também aqui o profeta se recusa a falar e suscita, com esses adiamentos, a ira e a desconfiança do rei. Depois de muito instado, o conselho sai-lhe da boca, desagradável ao interlocutor, de que se impõe sepultar Polinices. Mas mais uma vez são políticas todas as razões invocadas (p. 73): ‘Porque não mandas sepultar Polinices? Que interesse tens em perseguir um morto? Porque lutas tu, ingloriamente, contra um cadáver? (...) Queres então que as aves de rapina levem no bico e nas garras, para os lares e para os templos da Beócia, pedaços apodrecidos do corpo de um rei, filho e neto de reis, culpado apenas de haver reclamado, de armas na mão, a coroa real a que tinha direito? Queres fazer caminhar para o suplício, coberta de infâmia, a filha de Édipo e de tua irmã Jocasta, princesa cujas virtudes deslumbrantes são o orgulho de Tebas?’ Com todas estas interrogações o adivinho patenteia o erro que representa o atentado contra o corpo insepulto do filho de Édipo. E não é a ofensa aos deuses que ameaça Creonte; a sua ordem não passa de um tremendo erro político que lhe trará de todas as partes inimizades, dos parentes, dos concorrentes, da população da cidade em geral que se revê na distinção da família real agora humilhada. E para quê tal decisão? Que provento pretende o monarca cobrar em troca de tantos inconvenientes? Porque canalizar todas as forças na luta contra um morto, um adversário na corrida ao poder, que perdeu toda a capacidade de lhe fazer frente, mesmo se a legitimidade lhe assistia? Creonte obstina-se na sua posição, como é próprio do comportamento de um senhor absoluto, numa atitude de autoritarismo mas também naquilo que ele pensa ser de defesa contra ciladas que adivinha. Ei-lo a imaginar conspirações entre o adivinho e esse herdeiro contra o qual pretendia acautelarse, o seu próprio

filho (p. 74): ‘Foi o meu filho que te mandou injuriar-me? Quantas dracmas te pagou ele pela traição, velho imundo?’ Ao que o adivinho responde com ameaças sobre a desgraça que espera o rei, mas sobretudo assinalando o isolamento político em que o vê e que a partir de agora se tornou completo: ‘As mesmas que eu recebi de ti, quando os meus oráculos te fizeram rei. Nenhuma. Raça ingrata dos grandes e dos poderosos, maldito seja quem te servir! Insultaste os meus cabelos brancos, repeliste o único amigo que te restava’. Um último brado lançado por Tirésias que se afasta, sem ter feito, como o seu antepassado sofocliano, uma profecia sobre o futuro - ‘Tem cuidado com o teu filho! (p. 75) -, estabelece a ligação com a cena seguinte, em que Eurídice, mãe e esposa, ao ouvir a acusação, intervém para pacificar a ira do marido. Porque naturalmente este encontro com o adivinho não teve o dom de esclarecer, nem estimular vontades ao cumprimento do bem. O que ficou no ar foi conflito, divisão, rivalidade e o adensar de nuvens de suspeita.

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

É apenas a dois a cena em que por fim, criado o clima de exaltação, Creonte e Hémon se encontram, tal como no modelo grego. Um novo contraste de personalidades determina em definitivo a arrogância do tirano diante de um homem detentor de uma verdadeira *sophrosyne*. No entanto, aquelas palavras com que o monarca começa por garantir-se da lealdade do jovem, em Sófocles, determinam um ponto de harmonia inicial, a partir de onde se pode avaliar por princípio como mais importante o respeito filial do que o amor por uma esposa. Todo o pressuposto que o monarca defende perante o filho resume-se a obediência - entre pai e filho, na família, na cidade. Denuncia-se, sob a capa da autoridade real, alguma fraqueza: Creonte necessita da concordância dos que o rodeiam, aceita com dificuldade a contestação. Abandonar Antígona como uma criminosa significa por isso manter, dentro da casa, o mesmo padrão de rigor que traz segurança às cidades. 'Porque não há calamidade maior do que a anarquia. É ela que perde os Estados, que deita por terra as casas' (vv. 672-674). Que a determinação quebre em função de uma mulher é para Creonte um mal a evitar e um argumento a prevenir qualquer explosão sentimental de Hémon. Não são porém de paixão as palavras temidas, mas de razão, de uma flexibilidade lúcida no juízo das questões, porque acima de emoções pessoais o príncipe coloca um afecto verdadeiro pelo pai e um interesse autêntico pelo bem do governante e do povo. Hémon partilha da natureza política da maior parte das personagens da peça, na pele do democrata e do liberal. É de quem preza a sensatez e a boa fama, que são o verdadeiro apoio do chefe respeitado, o discurso de Hémon, que obedece portanto estritamente às regras adiantadas pelo pai. E mesmo para a defesa de Antígona o noivo não fala nunca de amor; é a reprovação popular, que só pode louvar a piedade da irmã que sepulta um ente querido que ele invoca. Sempre que Creonte o desafia tentando entrever na sua reacção a influência malsã de uma mulher, o jovem responde com o direito e com o amor pelo pai, exteriormente - no íntimo o sentimento dói - redimindo o problema de qualquer anseio de um coração apaixonado. Antígona não merece tolerância por ser a esposa prometida a Hémon, mas por ser a heroína que respeita os deveres para com os mortos. É como um homem, também político, mas sobretudo arrebatado que Dantas apresenta em cena o filho de Creonte, armado de espada, embora dê para o facto uma explicação natural. Mas a verdade é que é de gládio em punho que ele questiona o pai sobre a condenação da filha de Édipo e declara, por entre um lacónico protesto de respeito filial, que a ama. Está definido para a cena um novo espírito, onde o jovem traz todas as marcas do arrebatamento e da paixão, para que de resto todos os antecedentes nos tinham preparado. Cada

uma das suas palavras traz latente um vago tom de ameaça (p. 82): ‘Quem atentar contra a vida ou contra a honra de Antígona, fere-me em pleno peito a mim’; ‘Torno-te responsável pela minha vida’. É verdade que Hémon parte da paixão para a razão, secundarizando questões de opinião pública, de prestígio dos governantes, de rigor e tolerância no uso do poder, as únicas invocadas em Sófocles. Mas cada um dos seus argumentos fere em Creonte fibras diversas. A reacção correspondente é a do rei que defende a exclusividade do poder, mas é a do pai a quem repugna o casamento do filho com uma inimiga, descendente de sangue parricida e incestuoso. Assim o golpe que se prepara contra Antígona toma o aspecto de justiça prepotente, de vingança e de profilaxia contra males temidos, na cidade e em casa (pp. 84-85): ‘Em Antígona, parto monstruoso do incesto, fúria que me ultrajou, que afrontou a majestade do trono e que desobedeceu às leis? É à raça abjecta de Édipo que tu pretendes unir-te pelo tálamo? É o sangue de um parricida que tu queres confundir com o meu sangue? Não. Eu oponho-me ao teu enlace com Antígona. E, a melhor forma de o impedir, é matá-la’. Ambas as cenas terminam em agressividade, que em Sófocles resulta de um crescendo provocado pela inflexibilidade de Creonte, em Dantas é apenas o manter de um estado de espírito constante. É verdade que Hémon sai com palavras semelhantes nos dois autores (v. 751; cf. Dantas p. 85): ‘Ela morre, mas ao morrer, causará a perda de alguém’, que Creonte, obcecado por sombras que vislumbra, sempre interpreta como a voz da ameaça contra si próprio. Mas para o público, elas soam com tonalidades diversas: ambíguas, de mau presságio, eventualmente fruto de uma legítima indignação, mas marcadas por uma dor profunda que é fruto da devoção magoada no caso de Sófocles; em Dantas, agressivas e menos dúbias, porque pronunciadas por um filho armado de espada, a quem o pai oferece o peito, a um golpe que parece de facto iminente. Eurídice, que se retirara à chegada de Hémon, regressa agora para evitar um parricídio e se interpor entre os dois. Mas também a rainha faz a sua opção; posta perante um pai que exige que ela se lhe junte na maldição do filho, frente a um Hémon ameaçador, é nos braços do jovem que a mãe se lança. Um último brado de ‘Traição’ (p. 88) deixa Creonte, que acabara de perder em Tirésias o seu último aliado no exterior, agora também totalmente isolado dentro da sua própria casa.

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

atormentado pela insónia, a alterar a sua decisão; dos que velam pela segurança física do monarca; dos que temem a reacção do povo que, por seu mal, no entanto dorme (p. 92): 'É sempre assim. Os rebanhos dormem; os lobos velam'. Aquilo que em Sófocles fora uma declaração peremptória que se sucede à saída de Hémon, como uma consequência da ira desencadeada pela discussão - 'Levá-la-ei para onde o caminho estiver deserto de pegadas humanas, e ocultá-la-ei viva numa caverna escavada na rocha' (vv. 773-776) -, faz parte em Dantas desta conversa entre os conselheiros que nem todos sabem ainda que morte lhe está destinada. Se a declaração pública e definitiva não deixava, no primeiro caso, margem a dúvidas e era a última manifestação de força por parte do monarca, o adiar da mesma ordem representa agora a tentativa de camuflar a execução de um crime contra que se espera reacção. Este outro Creonte insone, que manda por intermediários a indicação das disposições a cumprir pela sua guarda, perdeu a estatura do seu antecessor, é um homem assustado, que se sente acochado de todos os lados. De resto estas dúvidas não são infundadas, porque também os velhos temem a vigilância atenta da oposição, que resulte numa intervenção contra as ordens reais. De fora ou de casa pode surgir a qualquer momento o contra-golpe (pp. 93-94): 'Quem assegura a Creonte que a pedra, posta hoje, não será, por outras mãos, levantada amanhã?'; 'Sobretudo, cuidado com Hémon. Creonte teme o filho. Há ordem para o matar, se ele entrar no palácio'. Ameaças que não se ficam pelas palavras; tudo se precipita: enquanto ao longe se ouve já o rumor e o estrépito das armas, Hémon aparece de espada em punho, disposto a enfrentar a morte e o parricídio para salvar a noiva. Aos guardas que lhe barravam o caminho matou-os e de Egéon, o comandante do exército de que conhece a divergência com as ordens do rei, espera agora a adesão. É este que, sem lhe iludir as expectativas, o desvia contudo do atentado contra o pai e o põe no caminho do cárcere da amada. Mais eficaz que a violência - aconselha Egéon - será a astúcia (p. 101): 'Se queres salvá-la, Hémon, não é com a bravura do touro, mas com a prudência da serpente. Se entrares no palácio, morrerás sem a chegar a ver, e Antígona está perdida. Se souberes esperar, uma pedra levanta-se bem, na escuridão da noite, - e tê-la-ás nos braços'. À autoridade individual e conscientemente assumida de uma forma extrema, que faz a majestade, embora cega, da personagem sofocliana, substitui-se em Dantas o terror e a instabilidade do tirano que se sabe apertado em malhas cada vez mais estreitas de atentado ou sabotagem política. O confronto de vontades humanas justifica um incremento evidente da acção. Os deuses estão longe, são os homens

que se agitam; logo não é perante os deuses que este rei terá de prestar contas, mas perante a cidade e a família.

A hora chega da partida de Antígona para a morte. Em Sófocles a jovem avança, acompanhada do coro com quem entoa dolorido *kommós*. Postos de lado a firmeza e o heroísmo, surge agora a mulher delicada, feminina, que encara o preço pesado que tem a pagar. Em Dantas conta ainda com a presença da irmã e do noivo. Se são comuns às duas heroínas as despedidas à luz da vida, os lamentos por um destino infeliz, a recordação das maldições ancestrais da família, a atenção da condenada sofocliana dirige-se por inteiro para os parentes, distantes já no mundo das trevas, de que ela partilha o sofrimento e em nome de quem enfrenta a morte, precoce e injusta. Esse pensamento deixa-a solitária entre aqueles que a cercam, porque não é para eles, mas para os ausentes que a aguardam no Hades que vão todos os seus pensamentos. Mais uma vez a devoção devida aos mortos se impõe como a regra de uma justiça transcendente cujo cumprimento atinge agora as consequências derradeiras. Inevitável parece a todos este desfecho, fruto da maldição de uma família e da persistência irredutível da filha de Édipo. Todas estas cambiantes se condensam nas palavras derradeiras que a vítima pronuncia ao partir (vv. 937-943): ‘Ó cidade paterna, do solo de Tebas, ó deuses ancestrais, levam-me, já não aguardo mais. Vêde, ó príncipes de Tebas, eu, que da casa real sozinha restava, o que sofro da parte de tais homens, porque à piedade prestara culto’. O tom do inevitável que perpassa na cena sofocliana torna-se, em Dantas, num novo palco de controvérsia e polémica. Avultam as divergências entre as vontades dos homens, já antes, quando a sorte da condenada foi decidida (p. 106): ‘O Senado de Tebas não votou a morte de Antígona. Mas, se é essa a vontade de Creonte, lançai-lhe aos pulsos a cadeia de bronze dos supliciados’. Como agora, no momento da condenação, há ainda quem procure evitar, com o sacrifício da própria vida, a sentença real; primeiro Ástaco, a voz da sensatez da velhice que se ergue contra a prepotência, depois Hémon, o apaixonado que se oferece em troca da mulher que ama (pp. 106-107): ‘Que a maldição dos deuses caia sobre aquele que tocar num cabelo só desta mulher! Povo de Tebas! Quem vos fala é Ástaco, que disse sempre a verdade aos poderosos da terra, e sobre cuja cabeça caiu a neve dos noventa anos. Aqui estão os meus braços. Amarrem-me, e levem-me. Se os deuses ou os tiranos têm sede de sangue, - eu dou a minha vida pela vida de Antígona!'; ‘Não, Ástaco. Há só um homem, no mundo, que tem o direito de morrer por ela. Sou eu’. Esta solidariedade em torno de Antígona, a oferta dos que a rodeiam para serem condenados em seu lugar, se não corresponde ao sentido da cena

sofocliana em causa como fonte inspiradora directa, ecoa outros momentos da tragédia grega em que alguém caminha para o sacrifício vítima de uma qualquer condenação, como Polixena em *Hécuba* ou Ifigénia em *Ifigénia em Áulide*. Rodeadas como aqui pelos parentes que mal resistem à dor da sua perda, essas outras jovens condenadas enfrentam a onda de solidariedade que as conforta, para persistirem numa entrega voluntária da própria vida. São as cenas de sacrifício voluntário sobretudo comuns, em toda a sua teatralidade, na cena de Eurípides. Também a Antígona de Dantas contrapõe à generosidade dos que a acompanham um discurso de oferta voluntária, que deixa transparecer o reflexo desse outro motivo trágico (p. 108): ‘Príncipe, eu não aceito o teu sacrifício. Nem o teu, nobre Ástaco, velhice veneranda que estende os braços trémulos para mim. - Não. O meu destino está traçado. Ninguém poderá arrancar-me à morte, nem pagando a minha vida pelo preço da sua’. Depois é a preocupação com todos os que ficam, com Hémon, o noivo amado que a preservará na memória, a irmã, frágil e carecida de protecção que poderá talvez ganhar um lugar no coração afectuoso do jovem. E, numa derradeira palavra de oferta e submissão heróica à morte, ‘Eu morro feliz, muito feliz ...’ Enquanto se afasta, ladeada de guardas mas de pulsos libertos de grilhetas como prova da sua adesão livre ao suplício, para trás ficam os brados de revolta que deixam adivinhar, no futuro, as dissensões a que esta condenação injusta abrirá caminho. É difícil não ver em todo este movimento, de entregas em substituição da vítima, do discurso de oferta voluntária que dá à heroína um certo prazer na morte, como, por fim, na revolta que anuncia futuras vinganças, uma réplica do sacrifício de uma Ifigénia, configurado dentro de parâmetros dramáticos paralelos. Um gesto de ameaça de Hémon contra Creonte, que surge diante do palácio quando Antígona se ausentou já, é o primeiro sinal concreto desse futuro de sombras que se avizinha. Em definitivo o confronto com a ameaça que a jovem representava empalidece perante esta tensão maior, que se radicaliza entre pai e filho.

O diálogo que Sófocles estabelece entre Creonte e o coro depois da partida de Hémon, Antígona, bem como de Tirésias, é, embora numa situação completamente alterada como vimos, o inspirador daquele que se segue em Dantas à partida da condenada e do príncipe. Também aqui Creonte se debate com uma perceptível discordância por parte dos velhos conselheiros, que no entanto se não manifestam pela frontalidade, mas por um silêncio enigmático. O aproveitamento dramático do silêncio que Dantas faz ao longo desta cena compensa de certa forma o recurso ao mesmo processo em Sófocles, aplicado ao comportamento da rainha Eurídice. Embora enigmático e contestatário sejam

qualificativos que podem convir aos dois aproveitamentos deste motivo, a circunstância em que são accionados é claramente diversa. Eurídice esconde, por trás do silêncio em que se refugia ao tomar conhecimento da morte de Hémon, uma profunda discordância e uma insuperável dor de mãe que só a morte poderá exprimir. Este é portanto um silêncio de amargura extrema. O dos conselheiros de Dantas, mais do que de sentimento, é a expressão de uma radical condenação que, como sempre, se esconde por trás do temor diante do rei, embora encontre palavras na sombra dos bastidores políticos. Este é aqui um motivo importante na definição da actuação da proptência, um jogo de silêncio e palavras que são de adulação e fraqueza, de contestação timorata, que bloqueiam e isolam o tirano, fomentando nele o erro e a propensão para o excesso; no dia em que as palavras saltarem a barreira do silêncio, esse será o da derrocada. Tragicamente também, tarde demais, quando a injustiça autoritária semeou já as suas vítimas. Chegada agora aos seus limites, essa discordância fecha-se num último silêncio claramente incriminatório, que antecede a explosão das censuras frontais. São insistentes as interrogativas de Creonte, que tenta quebrar um mutismo que sabe prova de rebeldia. Por isso as perguntas são cortadas por alertas contra qualquer possível reacção e por comentários justificativos da legitimidade da condenação de Antígona (p. 115): 'A que se deve, ilustres velhos, tão inexplicável consternação, como aquela que se apossou de todos vós? (...) Quem se atreverá, na minha presença, a defender Antígona? (...) Nenhum de vós a defende? Tenho, pois, de reconhecer que a minha sentença foi justa'. Creonte dá até aos velhos um estímulo suplementar para a revolta. Porque além da concordância que pretende arrancar-lhes sobre os motivos que o levaram a condenar Antígona, que corresponde a uma responsabilização, o rei deseja acrescentar o julgamento de Hémon, que, desta vez, deverá escusá-lo do odioso em que o coloca a sua posição de pai, para passar por inteiro para a iniciativa e decisão do conselho; da sua parte, o temor dita-lhe apenas uma insinuação de que uma condenação do próprio filho será bem-vinda para os seus receios de ditador, que coloca acima de qualquer sentimento paternal (pp. 116-117): 'Resta o príncipe. Eu não ignoro que o crime de parricídio é punido com a morte. Entrego-vos, sem que as minhas mãos vacilem ou estremeçam, a sorte do meu filho. Julgai-o. E, se ele for culpado, cumpri, até ao fim, o vosso dever'. A tal extremo de violência que é também uma confissão de insegurança e fraqueza vil, os velhos reagem enfim com a confissão de todas as discordâncias. O seu silêncio de sempre nunca foi de confirmação, mas de condenação (p. 117). Chegava, para o Creonte português, a hora da prestação de contas, antes de

mais diante dos seus conselheiros, que é ao mesmo tempo a hora em que as palavras, em volta do tirano, se sucedem à mudez (p. 118): ‘Tu não governas um povo de pedra, mudo e insensível; tu conduzes, com o teu báculo, criaturas vivas e humanas. Os povos não são multidões de estátuas, que um louco possa impunemente quebrar, umas após outras. Os povos estão vivos’.

Resta, para o Creonte de Sófocles, colher as flores da sua prepotência e descobrir que os valores familiares que desprezara em nome do poder são indispensáveis à própria vida. O mensageiro que virá narrar o desabar do castigo extra-cena funciona como um relator e comentador de um processo dramático de que o rei foi também testemunha directa. Não se trata portanto de informar Creonte, mas de antecipar a imagem do rei vencido e alertar para o sentido da penalização que lhe foi aplicada pela vontade lúcida dos deuses (vv. 1161-1171): ‘Outrora, Creonte era digno de inveja, a meu ver, pois tinha salvo de inimigos este pais de Cadmo e, depois de ter assumido o poder único e total desta terra, governava-a, prosperando na descendência nobre dos seus filhos. E agora tudo se lhe foi. (...) Suponhamos, se quiserem, que se é muito abastado em casa e se vive à maneira de um rei: se a isso se retirar a alegria, o que resta eu não o compraria a um homem pelo preço da sombra do fumo, em comparação com a felicidade’. Este o comentário que precede a narrativa de todas as perdas que o rei somou naquele dia: de uma esperança de perdão que o suicídio de Antígona condenou para sempre, da vida do filho, depois de lhe ter perdido o respeito e a afeição, do apoio de Eurídice, que, em consequência há-de partir, ela também como um último raio de luz que se fecha na treva de que os deuses cobriram os dias de Creonte. A partir de agora, o seu castigo principal será viver. Em Dantas, o relato dos acontecimentos trazido por Egéon funciona como uma novidade que lhe é transmitida ao mesmo tempo que se torna pública. O confronto com as mortes que causou é adiado e indirecto, mas colhe-o entre a multidão de todos aqueles que foi conquistando como inimigos. Assim, ao pretender abeirar-se das vítimas, seguindo os passos do seu antecessor, Creonte é um homem só, que ninguém se dispõe a acompanhar. E quando regressa, exibindo nos braços o corpo da sua vítima, seguem-no os apupos de uma multidão, que o renega e apedreja. Espera-o no palácio Eurídice, a mãe privada do filho, mas também o dedo da condenação contra o rei e o pai louco. E a condenação final, do homem destronado que se afasta de todos, exibindo no pulso as grilhetas que quisera impor à sua vítima, essa não depende de um Creonte que voluntariamente alia à dos deuses a sua própria sentença; essa são os homens em sua volta que lha atiram em rosto, cercando-o de todos os dedos apontados em sinal de desprezo.

Associar a esta análise da peça de Dantas a do texto *Perdição* de Hélia Correia sugere, para além de um contraste evidente com o original, a conclusão da diversidade de leituras que as mesmas fontes proporcionam. Tudo é anticonvencional na produção de Hélia, embora uma leitura atenta do texto sofocliano seja indesmentível sob as novas opções. Mas quer na interpretação temática, como na arquitectura formal, cada pormenor é agora distinto. As informações prévias, que se constituem da lista das personagens e de um enunciado sobre os planos em que a acção se desenvolve, desde logo o anunciam. Ao nome de Antígona, como protagonista incontestada, sucede-se a menção da Ama de Antígona, de Eurídice e Isménia, relegados para depois os nomes de Hémon, Creonte e o das figuras menores do Criado, do Mensageiro e dos Guardas. O reforço da galeria feminina, acrescida de uma Ama de papel preponderante na peça, como o destaque que lhe é dado nesta listagem inicial, criam uma imediata sensação da preponderância deste elemento. Uma nova proporção parece estabelecida entre o masculino e o feminino, além de que a presença da Ama, no circuito mulhêr que rodeia Antígona, deixa no ar um tom mais pessoal e íntimo a cercar a heroína; no texto, uma ambiguidade evidente na natureza desta figura, uma espécie de mão do destino ou *daimon*, ir-se-á consolidando. No fim do elenco anunciado, regista-se ainda a menção de Antígona e da Ama mortas, e de Tirésias. Da surpresa criada por esta síntese, se passa a uma necessária definição dos três planos da acção: o de 'Tirésias, o adivinho e cego, muito velho, que preside e comenta os acontecimentos, longe do local da acção'; 'um pátio do palácio de Tebas e depois a sala do trono. Aí se desenrolam os diálogos dos vivos'; 'um campo de asfódelos na penumbra. As mortas devem atravessá-lo, perdendo cada vez mais a luz e a relação entre elas'. Uma palavra preambular merece ainda à autora a componente musical / coro: 'um hino a Dioniso será entoado ao longo da peça, nas mudanças de cena, nos silêncios ou como fundo em certos diálogos'.

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

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

O tipo de análise cena a cena que seguimos no caso de Dantas, conveniente face ao paralelismo evidente do texto com a versão sofocliana, desconvém à criação livre de Hélia Correia. Talvez a valorização de certos fios temáticos ou de certas figuras se ajuste melhor ao efeito produzido pela peça. E o primeiro pensamento que parece impor-se é exactamente aquele que antagoniza as componentés masculina e feminina da acção, numa dicotomia paralela à oposição dos conceitos de *nomos* e *physis*. Naturalmente que este conflito era já claro em Sófocles, como S. Wiltshire⁹ sintetiza em palavras felizes: ‘Com uma mulher por antagonista, Sófocles cria, de forma ainda mais dramática, aquilo que ao público ateniense do séc. V pareceria um conflito entre dois níveis diversos de ser humano, de dois sistemas éticos totalmente descontínuos’. Esta é uma polémica privilegiada por Hélia Correia e uma nota muito marcada, desde a abertura, pela intervenção do coro de Bacantes. Dioniso surge como o único poder divino da peça, representando a força da natureza e do instinto a que adere sem reservas a psicologia feminina. Dotada de uma natureza mais instintiva e primária nas suas reacções, a mulher procura no deus, vivo na pujança do Citéron, uma satisfação que a ordem social lhe recusa. Ansiosas de se deixarem possuir pela força renovadora da divindade, as mulheres afastam-se da convenção social, de Tebas e da lei. São assim as funções biológicas e escatológicas, traduzidas em palavras agressivas, aquelas com que o coro dá o tom físico e sensorial à actuação feminina na peça. Pela sua crueza importa fazer ouvir as bacantes: ‘Pelo fogo da língua, pelo sopro e contágio da língua. Pela boca, os buracos do corpo que nos ligam ao estrume e ao alimento. Os buracos do corpo onde entra o homem e escorrem as sangrias, por onde nos rebentam as crianças’ (p. 17)¹⁰. Dioniso é despido de religiosidade, para encarnar a força viva da natureza que renova as espécies, que as mulheres aspiram na loucura do movimento circular da sua dança. Quando enfim possuídas e hesitantes ainda sobre o sentido do prazer que o rito lhes dá (‘Será isto o amor?’, pp. 18-19), o grito de liberdade que erguem aos céus é também o do repúdio

⁹ Antigone’s disobedience’, *Arethusa* 9, 1976, p. 34.

¹⁰ O texto de Hélia Correia é citado pela edição de Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1991.

pela cidade e suas peias: ‘Ah, que longe está Tebas, longe a lei. Longe os terraços, longe os leitos, oh!’ (p. 19). Que reine o instinto que dá asas (Dá-nos o gozo, ó deus, (...), faz-nos voar’), justificação única da existência (‘amanhã morreremos, e é preferível pensar que por ti, sim, valeu a pena’); a esse a morte, que apaga as almas, não emudece (‘Fiquem uivos e trevas porque não há memória e a alma esquece, seja qual for o modo de existir’). Com este canto das ménades, a tradicional polémica sofocliana entre lei divina e humana recua, para dar lugar àquela outra tensão entre instinto natural e ordem social, que anima as *Bacantes* euripidianas. Uma imagem do mundo masculino desponta vagamente no termo deste canto: a do caos das praças saqueadas; mas mesmo da noção máscula do flagelo da guerra, que a dureza das palavras evoca, as mulheres parecem tirar o prazer da libertação e renovação. E um primeiro fosso se cava entre as duas faces da experiência guerra, quando o caos, por milagre da leitura feminina, se torna magnífico e da imagem das praças saqueadas se extrai volúpia (p. 21), na expectativa do ‘rebotar novamente das primícias’.

Criado este contexto para as tendências e para a actuação feminina, toda a atenção de Hélia se concentra sobre a figura de Antígona-mulher. Um conjunto de experiências vão definindo uma infância, uma adolescência, o sabor do exílio, um contorno de relações familiares, o sonho de um casamento, a aprendizagem e o crescimento de uma criatura humana, que se esbarra com a segura, a anormalidade, a insegurança, o vazio, até se tornar a presença incómoda e problemática que lembra um passado de desgraça e oferece a todos a face da desadaptação. Delineado o retrato, estamos diante da Antígona que se opõe à vontade soberana do rei, da família e da cidade. E essa não é a heroína, superiormente dobrada à força do dever para com os deuses ou para com os princípios superiores, solitária porque detentora de uma determinação desusada ou única¹¹; nem tão pouco aquela filha de uma família maldita que mantém, para além dos crimes cometidos por cada um dos seus parentes, um respeito inquebrantável pela voz do sangue; a nova Antígona é o simples fruto de uma

¹¹ A esta superioridade da heroína sofocliana não é, no entanto, estranho um certo excesso que levou alguns comentadores a acentuarem a culpa de Antígona. Para além da determinação que o cumprimento do dever lhe exige, a verdade é que a jovem, no dizer de M. Pulquério (*Problemática da tragédia sofocliana*, Coimbra, 1968, p. 36), ‘se embriaga com uma vaga perspectiva de martírio’. Desta embriaguez nasce uma frieza, uma irredutibilidade, uma rigidez, medida pelas do seu opositor, Creonte, que concorrem para a profundidade do desastre. Também S. M. Adams (‘The *Antigone* of Sophocles’, *Phoenix* 9, 1955, p. 48) acentua a falta de *sophrosyne* da heroína, demarcada desde o prólogo pelo contraste com Ismena.

experiência frustrante, que lhe destrói hora a hora a alma, que a deixa solitária porque ressentida com tudo e com todos, e, por esse mesmo ódio, capaz de uma rebeldia inabalável. O que na Antígona sofocliana pareceu a alguns ‘uma fixação na família’¹², no sentido de uma solidariedade constante para com os seus, é, na *Perdição*, a causa de uma malformação psicológica, que a isola e a torna detestada por todos. A própria Hélia Correia, ao comentar a personagem que criara, comentava de forma expressiva: ‘Finalmente deixei de a tratar com cerimónia. Ela, que sempre fora a heroína a quem eu dedicara temor e gratidão pelo longe que estava dos meus dias, com as suas convicções e o seu atrevimento. Se alguma vez voltasse os olhos para mim, eu baixaria os meus, dizendo: ‘Non sum digna’. Com aquela coragem que parecia tão simples, tinha-se colocado para sempre entre nós e as grandes atitudes. Até que a vim a conhecer ainda menina, ainda emudecida pelo terror, quando a tragédia se abateu sobre a família e ela se limitou a socorrer o pai, a ser o guia, o amparo daquele cego. Vi-a a chorar, sem fala. E, apesar de saber que anos mais tarde ela estaria transformada naquela personagem cuja estatura sempre me assustara, comecei a amá-la como se ama uma filha, devagarinho e a chamá-la para mim. E a sua tragédia era outra tragédia: uma ansiedade de rapariguinha. Vivia rodeada de mulheres, receando a velhice das mulheres. À distância, podia avistar o Cítero, ouvir os gritos das bacantes que dançavam na porcaria e na exterminação. E, como nesse tempo eu estive muito perto - tive-a por assim dizer, ao colo todas as noites - pude espreitar para o lado nunca exposto do seu coração de órfã. Limitei-me a escrever o que nele achei’.

À procura dessa outra intimidade com Antígona, Hélia cria uma análise poliédrica, em que, face a face, a filha de Édipo se nos vai revelando. Da infância avultam duas memórias, a da Ama e a de uma cadelinha, que representam a aspiração de afecto e protecção de que depende o crescimento estável. Para o animal a criança volta-se como para a referência de todos os afectos: o objecto de amor constante, mesmo perante a secura do exílio (p. 23: ‘Durante todo o exílio, dava por mim a pensar nela, a querer-lhe bem’); o porto seguro onde se quebram todos os temores, pelo toque simples de uma carícia por entre o gelo petrificante da solidão (p. 23: ‘À noite, no pavor, entre as covas das pedras, punha-me a lembrar dela. Via-a saltar, a querer chegar-me à cara’); a protecção certa, necessária à vida, que se receia perder como um arrimo indispensável (p.

¹² Vide Adams, *op. cit.*, p. 50.

23: 'Então tinha receio de que a tratassem mal'). Mas este lado bom da Antígona-menina, que aspirava ao crescimento saudável, estava condenado à destruição; então a cadelinha desapareceu, por negligência da Ama. Lá de entre os mortos, as vozes ecoam agora para repor a verdade. Negligência não, propósito de matar, de aniquilar, sob a forma de um amor simples por uma cadelinha, a doçura de uma alma de criança. Porquê? - interroga-se Antígona. 'Não consegui compreender porquê'. E a crueldade gratuita deste acto de destruição torna-se mais patente pela própria incerteza dos motivos: 'Parece que me deu uma dentada. Ou coisa assim' (p. 24), justifica vagamente o destino assassino. Para além da cadela, a Ama traz a lembrança do calor da casa, da protecção do ninho indispensável à cria extraviada nos caminhos da ausência: o conforto de um prato de comida, a segurança feliz que dá um colo amigo. Encarna esta mulher o símbolo materno, a presença diferida da mãe, que por ser diferida é falsa; é verdade que as funções do seu cargo as cumpriu com escrupulo: 'Criei-te. Não dormi para te embalar. Mamaste o leite do meu peito' (p. 24). Mas faltou o vínculo congénito, onde passou a reinar a própria frustração: 'Aos meus filhos, não pude fazer isso. Jocasta não os quis ali por perto' (p. 24). E se a alegria infantil logrou, por vezes, quebrar ressentimentos e estimular à brincadeira são espontânea: 'Eu era muito jovem, nesse tempo. E punha-me a dançar contigo ao colo. (...) Rias muito. Puxavas-me pelo fato. Eu segurava-te nas mãos e dava voltas contigo assim, no ar, como se esvoaçasses' (p. 25); o ciúme da mãe verdadeira não deixou nunca que a espontaneidade saudável da alegria perdurasse, também ela vítima da deturpação dos sentimentos: 'Jocasta enfurecia-se com isso' (p. 25). Com o curso do tempo, esta Ama ganhará os contornos de uma verdadeira encarnação do Destino, que parece disposto a seguir Antígona sem tréguas, que é vulnerável às animosidades do exterior, que espicaça na sua protegida os lados mais negros do seu carácter, que só sente cumprida a sua missão quando chega a hora derradeira. Ainda entre os mortos ela se manterá atenta, para se garantir, até ao baixar do pano, do cumprimento pleno do seu papel.

Veio então o exílio, que se impôs como uma ruptura de tudo que ainda era alegria e segurança. A brecha na estabilidade do palácio abriu-se por obra de Édipo, assustado, inseguro, como que a atrair a peste sobre a casa. Do temor por tantos crimes acumulados sobreveio a acusação, a sentença e o afastamento. Ao lado do fracasso que representou a actuação maternal dentro da família, a falta de ternura que haveria de ter cercado uma infância feliz, surge agora outro insucesso, o da figura do pai, cujo papel de força e protecção se gorou também.

As honras que o cercaram como o vencedor da Esfinge, o prémio do trono e da mão da rainha devido ao herói, o cortejo triunfal que o acompanhou na entrada em Tebas são já apenas uma memória distante e fugidia. De certo resta a lembrança de um leve tremor de mãos, a anunciar a derrota que o destino reservava ao condenado. Nessa hora maldita, das mãos que cercavam o rei, erguidas em torrentes de aplausos, só uma restou, aquela que uma menina frágil, tomada de devoção filial, lhe estendeu: 'E depois, numa volta do destino, quando todos os males se abateram sobre ele, ninguém, a não ser eu, lhe foi estender a mão' (p. 26). Mas não era mais uma menina esta que cumpria um dever, guiada pela estrela brilhante da vingança. Porque esta outra Antígona não fala de amor, mas de ódio, os deuses que venera são terríveis, hediondos, violentos, mas os únicos que lhe deram protecção e ânimo para sobreviver. Mais afoita, a heroína morta arranca da memória a imagem pestilenta do velho cego, do asco que a presença do doente lhe causava: 'Recordo-me tão bem das noites do exílio. Os olhos do meu pai deitavam pus. Detestava beijá-lo. Escondia-me até que me passassem os vômitos' (p. 27). É este o primeiro contacto directo que Antígona tem com o universo masculino: o da derrota moral e física, que cria desprotecção e nojo. Mas esse mundo que se lhe abria fora da reserva da casa, gravou-lhe outras imagens indeléveis: 'Aquele suor dos homens. O vinho que escorria pelas barbas doiradas' (p. 27); o da brutalidade a avultar sobre um vago ruído de heroísmo que não passa de uma simples ilusão: 'Eles cofiam a barba e ficam pálidos sob o peso do vinho, por um pequeno instante. Então eu oiço qualquer coisa dentro deles, um tropel de cavalos, um clamor. É o sangue a cantar na lembrança das guerras' (p. 28). Uma solidão cruel torna-se a companheira mais fiel desta jovem em formação, em casa como nos caminhos imprevisíveis da vida. O sofrimento junto do pai exilado faz calar dever e afecto, para dar lugar a uma tremenda reacção física perante o pus nojento da desgraça.

Por isso a adolescente que regressa à casa e à família, que se confronta com o mundo da normalidade, é uma estranha, que ninguém mais reconhece, por trás do peso de duras lembranças, incapaz de alijar a carga de uma experiência distorcida, para voltar a sorrir como qualquer rapariga da sua idade. Como recuperar, depois de ter sido 'bicho' (p. 27), as cores doces da juventude? 'Assim te ouvisse eu rir e agradecer, e te visse partir para a ribeira a tomar banho, muito de manhã, e regressar corada e enfeitada de juncos, tal como a tua irmã e as outras raparigas' (p. 27). Este suspiro de Eurídice não obtém mais sucesso do que o dedo condenatório apontado pela Ama: 'Que havia ela de dizer-te, a ti? Somente que incomodas, que acordas más memórias com os teus ares de vítima.

Também eu já estou farta. Fatigas toda a gente' (p. 29). Haverá água que lave tantas mágoas e tanta sujidade a manchar alma e corpo? 'Cheiras mal' - é a condenação desta Antígona que regressa para incomodar todos os que lhe são próximos, cada um de sua forma.

Hémon surge na vida de Antígona como um pretendente apaixonado, mas também ele incapaz de trazer ao seu amor uma gota de sentimento. É o instinto que pondera nas pretensões deste homem, que não desmente a brutalidade masculina com que a jovem convivera no exílio. São os olhos quem comanda a paixão de Hémon, e uma atracção física e irracional que tudo ousa: 'Hás-de ser minha esposa. Ou minha concubina. Por lei ou pela força. Estou determinado a possuir-te. (...) - Eras capaz de me obrigar, a mal? - Era capaz de tudo para te ter' (p. 31). A relação com que ambos sonham é ferosa, despida de preconceitos, vivida na aventura e na distância do sonho. Instável, numa palavra, cheia de imprevistos. Ao recordá-la, das margens distantes do além, Antígona acentua-lhe os contornos fugazes, incertos, que lhe deixaram uma lembrança apagada: 'Acho que fui feliz com Hémon. E no entanto não me lembro do seu rosto. Nem já da sua voz' (p. 32). Nem tão pouco Hémon é capaz de desfazer na amada a imagem da fraqueza masculina, provada nos temores de seu pai no exercício do poder, ou no abatimento de guerreiros dominados pelos vapores do álcool, na obscuridade de tabernas. Este é um príncipe que ocupa os dias a espiar as moças no rio, a satisfazer instintos, do poder esperando apenas a oportunidade para se assenhorear de um trono que outros, por um louco fratricídio, lhe deixaram vago.

No entanto, desta aventura colheu a filha de Édipo um resquício de alegria, que, mesmo esse, lhe não foi consentido. Cada gesto de Antígona, neste regresso aos seus, se sente como incómodo e rejeitado. Ainda há pouco a sua imagem de tormento e memória de um passado sofredor incomodava todos; agora é o sorriso de alegria, que o amor de Hémon provocou, que abre feridas, na irmã, prometida ao mesmo noivo, que se sente 'despeitada, ofendida pela humilhação' (p. 33). Antígona faz um esforço sério em nome da felicidade, quer aprender, com a experiência das mais velhas, a arte de ser ditosa; outras tantas punhaladas sobre Isménia, que, 'como se lhe doesse alguma coisa, se dobrava sobre si própria' (p. 33). Em nome de quê mais este conflito? Afinal que desengano o da felicidade prometida. À falta de convívio com amigas da sua idade, com quem aprenderia a vida sob uma capa de sonho que só aos poucos desvenda o desengano, Antígona, também decepada de amizades, tem de refugiar-se na decepção vivida das mais velhas. Forma esta dolorosa de

aprender a viver sem mesmo o estímulo de fantasias juvenis. Tristonha, Eurídice cumpre o seu papel maternal de desvendar, à curiosidade da jovem, a eterna rotina que a espera, tão pouco consentânea com a ânsia do seu coração e do seu corpo de mulher: 'É uma sombra. Estende a mão e não agarra nada. Fica uma vida, filha, entre os teares, os armazéns e a lareira. Entre o sangue dos meses e o sangue dos partos. A governar entre criadas' (p. 34). Depois o enfado do marido, que procura numa escrava ou concubina, mesmo num rapazinho, o despertar rebelde de uma vaga emoção. Porque à mulher, apesar de deitado ao seu lado, o homem não dedica mais do que a atenção de um braço distraído, enquanto o pensamento lhe mergulha na voragem de mil aventuras e expedições de onde tira o sabor másculo da vitória. À desilusão, a que o divórcio inevitável entre os dois sexos conduz, responde Dioniso, a salvação que o desencanto feminino busca, no desejo de responder aos anseios inevitáveis da natureza. É este o refúgio secreto da mulher, confrontada com a engrenagem de uma rotina, montada pelos homens em sociedade, que lhe esmaga a vida.

Assim se completa na *Perdição* uma espécie de ciclo dionisiaco e feminino. O mesmo deus que as bacantes celebravam como expressão dos seus anseios naturais, acaba de penetrar na vida de Antígona, agora detentora da experiência precoce de uma mulher adulta; experiência por seu mal conhecida antes do tempo, antes que a ilusão dos verdes anos, que não viveu, pudesse proteger-lhe o coração com a memória de dias felizes, quando à porta batesse, fatal, o desengano. O ser criado que se nos oferece é uma criatura deturpada, sem correcção possível, que só um regresso ao ponto de partida poderia alterar. Essa verdade reconhece-a Eurídice: 'Se eu pudesse fazer-te nascer de novo. Criar-te devagar. Doer-me e orgulhar-me de te ver ganhar corpo e ideia de mulher. E amar-te' (p. 38).

Cabe a Tirésias fazer a passagem do feminino ao masculino, com o seu comentário sobre a guerra, como uma metamorfose do pó que se ergue das patas dos cavalos em pasta de sangue. Coroas e lucros são o prémio do perigo, neste mundo de volúpia e estonteamento, 'que só a eles é dado conhecer' (p. 41). Discretamente delineado antes, o universo masculino ganha agora uma dimensão prioritária. É este o momento de fazer avultar a figura de Creonte como seu paradigma. Pertence-lhe a dignidade régia, que se exprime no esplendor convencional do manto, e também a preocupação de calar toda a contestação ou concorrência ao seu poder. Escapa-lhe no entanto o controle sobre a cidade e a família. A guerra deixa-o impotente, a família melhor fora que morresse para o libertar da difícil tarefa de a comandar. Na sua perspectiva, a sociedade,

para ser coesa e tranquila, numa submissão passiva à sua autoridade, não comporta sentimento nem condicionamentos familiares. Só depois de silenciadas pela morte as paixões excessivas que condenaram os Labdácidas, pode enfim Creonte comprazer-se num comando tranquilo de Tebas. *Nomos* impõe-se nesta nova visão do mundo como um factor racional e antagónico de instinto, natureza ou paixão, responsável por uma concepção de paraíso terreal que a realidade não deixa sobreviver. Que espera o povo do seu governante? 'Prosperidade e paz. E, é claro, um exército de luxo que brilhe ao longe e assuste os inimigos a ponto de os desanimar do combate. - Uma terra onde corra leite e mel. E se rebentem os tonéis de vinho nas manhãs consagradas a Dioniso. Onde as mulheres se esqueçam do delírio que agora as faz errar pelo Cítero, como cabras à lua. Onde a história da Esfinge e destes mortos seja contada finalmente como história, com o imenso alívio que isso dá' (p. 42). Só que este éden despido de emoção está condenado ao fracasso, em breve o aborrecimento vai chegar acompanhado da contestação. Como Édipo recebera os aplausos devidos ao herói com uma leve tremura de mãos, Creonte aceita o poder com uma feroz dor de barriga, que nenhuma infusão conseguiu calar. Um temor constante de ameaça envenena essa ordem social que o homem fantasia.

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

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

insaciável de se impor pelo escândalo, de atrair sobre a sua pessoa todas as atenções: 'Aí está ela como sempre quis: no centro dos olhares e arvorando um ligeiro sorriso de desprezo' (p. 47); perdoar-lhe será frustrar-lhe o objectivo, reduzi-la ao anonimato, a mais dura de todas as punições: 'Perdoa-lhe, meu tio, estraga-lhe o efeito de espectáculo, agirá como o mais duradouro castigo' (p. 48). Entre as duas irmãs nada mais existiu do que uma rivalidade inconsciente e essencial, cavada pela própria natureza que as moldou tão diversas e tão profundamente distantes. Por isso, ao recordar Isménia no além, Antígona só pode interrogar-se sem encontrar resposta para a sua perplexidade: 'Que senti por Isménia? Tu lembras-te de Isménia?' (p. 48).

Também Eurídice implora para Antígona o perdão real, mas por simpatia, decerto por um vago sentimento de responsabilidade pelo produto falhado do seu carinho quase maternal. Procura elevar os motivos de Antígona, a piedade e a coragem que a levaram a sacrificar-se pela memória do irmão, a noção de dever a que não quis eximir-se, embora incorresse em desvario. Nessa rebeldia, percebe Eurídice uma contestação retardada de criança que não teve, em tempo próprio, oportunidade de fazer valer uma natural teimosia: 'Ela não conheceu a infância descuidada. Isto foi de algum modo a sua brincadeira' (p. 49).

O criado, que talvez ecoe uma opinião popular e certamente masculina, vê no acto de Antígona apenas o resultado de uma ordem politicamente errada. Se Creonte não pretendesse impor-se pela letra da lei, talvez a contestação não tivesse surgido, por não ser previsível o interesse de ninguém pelo destino do cadáver de um traidor. Em sintonia total com esta perspectiva, o rei reconhece mesmo que a ordem teve uma finalidade demagógica, a de manifestar a adesão da vontade popular à do seu chefe; apenas, como todos os golpes políticos, comportava riscos imprevisíveis que a perspicácia real não soube prevenir. O que poderá querer Antígona com a sua oposição? Mostrar-lhe ódio? Ofendê-lo? Ou não será a sua atitude simples histeria de um espírito inseguro, a precisar de 'sofrer exorcismos e algumas chicotadas para expulsar os demónios que o habitam?' (p. 48). Seja como for, a verdade é que razões de família e de imponderação feminina se misturaram com interesses políticos para agravarem a situação: 'Pois não entendes que por ser minha sobrinha ainda mais as coisas se complicam? Seria já difícil perdoar a um estranho quando o mais importante neste grave momento é fazer prova de uma autoridade inflexível!' (p. 49).

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

Édipo, um vago sentimento de piedade pelo irmão, a que não é estranha uma tremenda repugnância física, a motivou: ‘Assim agora me chamou o corpo já verde e malcheiroso de Polinices. Um pobre corpo de homem que grita pela cova, que grita pela terra para se desfazer’ (p. 47). A solidariedade tardia de Eurídice aborrece-a, talvez por lhe saber a uma reparação inoportuna e inútil: ‘Não te esforces por me compreender nem por diminuir a minha falta. O afecto e a ternura que me tens dedicado só me incomodam’ (p. 49). Habituada à solidão e à frieza, a jovem recusa uma intromissão de sentimento que não se ajusta agora à sua experiência e tem o sabor da hipocrisia e do remorso. Do Hades, a sombra de Antígona não renega esta reacção contra a solidariedade familiar: ‘Penso mais em Eurídice. Irritava-me com as suas maneiras maternas’ (p. 49). Por fim, ao recusar a hesitação de Creonte, incapaz de condenar, apesar de tudo, alguém do seu sangue, Antígona parece completar o retrato de si própria; não muito segura das suas convicções, mas apesar de tudo sensível ao prazer da solidão e do perigo, a que a vida, sem interrupções, a habituou. É assim que a Ama interpreta o desfecho desta ponderação: ‘Aí está Antígona como sempre quis estar. Só e ameaçada, num campo de batalha’ (p. 50).

Avaliadas as razões múltiplas que justificam o choque entre Creonte, rei, homem e familiar, e Antígona, jovem solitária, ferida, revoltada, sensível, apesar de tudo, à voz do sangue, todos procuram para o conflito uma solução¹³. Em nome de quê se poderá abalar a vontade de Antígona? De uma harmonia neutra que agrada ao espírito fraco de Isménia? Do desejo de salvar da extinção total uma família quase destruída? Em paga do amor de Eurídice, mais mãe do que a própria mãe? Apenas a Ama, como sempre na representação do destino, se opõe ao coro de vozes que apelam à salvação: ‘O caminho de volta apagou-se debaixo dos seus pés’ (p. 52). Sobre ela Antígona ergue a voz, para não deixar ao destino apenas a solução da sua existência. Numa afirmação de vontade própria, que lhe preserva alguma grandeza ou veromisilhança psicológica, a jovem reivindica: ‘Que pensais vós de mim? Tão fraca serei eu nas minhas

¹³ Em Sófocles a ideia de salvar Antígona é equacionada face a sinais manifestos do desgosto dos deuses. Entre os homens, a ideia de que o conflito não é pessoal, mas de princípios, de interesses ou de autoridade, exclui a possibilidade de se avaliar a questão em relação à vítima em si; Creonte nada tem pessoalmente contra Antígona, mas contra tudo quanto de insubmissão ou de revolta o seu acto significa. A perspectiva pessoal que Hélia Correia acentua coloca o problema da salvação num plano inteiramente humano e individual. A ponderação que a situação sugere convém a um debate de família.

decisões?’ (p. 52). Mas a Eurídice não escapa a firmeza dessa força aniquiladora que em todo o tempo condicionou a existência de uma alma: ‘És obra dela, Antígona. Usou-te e vai-te perder. Como, porquê e para quê, não sei’ (p. 52). A própria vítima o reconhece do além: ‘Seguiste-me na morte para teres a certeza de que eu não recuava’ (p. 53). Vigilante, sedutora como um canto de sereia, é ela quem cala os temores de Antígona e a força à opção pela morte. Ao medo, junta-se a volúpia do contacto com um mundo desconhecido, que se parece com o temor da virgem perante a iminência das núpcias, ou mesmo com a atracção das bacantes pelo deus risonho e feio que as endoidece: ‘Um susto, um terror pânico, uma luz deslumbrante que dói, antes que venha a perda da consciência’ (p. 54). ‘Isso é morrer’ (p. 54) - grita a Ama, ou viver, contrapõe a experiência báquica de Eurídice. Outra é a sugestão masculina para salvação de Antígona, que a voz de Hémon propõe. O jogo de sentimentos ou o apelo à emotividade está dela ausente, importa manter as aparências de força e ordem. Nenhuma das partes é chamada a abdicar, ambas manterão um exterior de persistência; apenas nos bastidores tudo se arranjará para que a vítima seja salva. Negociado em comum o golpe, a perpetrar por um terceiro interveniente, ninguém sairá malferido ou desprestigiado desta solução.

Somente para Antígona não há salvação, essa já não depende da vontade dos que a cercam mas da sua personalidade. Para aquela criatura que a vida fez diferente e desadaptada não há lugar neste mundo, a própria excepção a condena: ‘Já nenhum homem a satisfaria’ - reconhece a Ama. E, em sintonia, Antígona confirma: ‘Já nenhum homem. E nenhuma casa. E nenhuma ninhada de filhos para criar. Dias depois de dias, dias sempre. Até envelhecer. Com a ternura e os ressentimentos a flutuar sem destino dentro do coração. Com as entranhas ardendo cada vez mais sozinhas’ (p. 56). Mas se o *nomos* não quadra com os seus anseios, a verdade é que a própria *physis* feminina de Antígona é diversa do padrão de que Eurídice, a voz da experiência, dá o paradigma. Nem na fuga que Dioniso patrocina vê a jovem amada de Hémon uma promessa de equilíbrio ou de compensação: ‘Não terei de fugir para as clareiras e espojar-me no chão para gozar longe de ti. Como ela goza longe de Creonte’ (p. 56). Despida de todo o traço humano, inspirado em motivos masculinos ou femininos, o que resta de Antígona é o monstro, irreconhecível para os homens e portanto condenado à destruição. Todas as vozes se erguem unânimes na condenação: ‘Tinha tudo trocado na cabeça’; ‘Vigiava de noite, dormia de dia’; ‘Não respeitava nada’ (p. 57). Até a vítima se interroga em dorida conclusão: ‘Eu não conseguiria viver com eles, suportar aquela paz ...?’ (p. 57).

Já diluída na sombra do além, para sempre perdida para os vivos ela que não pôde viver, um último pensamento de Antígona vai para a cadelita - 'Ainda me lembro dela. Da minha cadelita ...', (p. 57) - como uma vaga promessa de normalidade e humanismo que o destino - essa Ama cruel - matou à partida.

Bibliografia

Textos

- Hélia Correia, *Perdição. Exercício sobre Antígona*, Lisboa, 1991.
- Júlio Dantas, *Antígona*, Lisboa, 1946.
- A. C. Pearson, *Sophoclis fabulae*, Oxford University Press, reimpr. 1961.
- M. H. Rocha Pereira, *Sófocles. Antígona*, versão portuguesa, Coimbra, 1984.

Estudos

- S. M. Adams, 'The *Antigone* of Sophocles', *Phoenix* 9, 1955, pp. 47-62.
- C. M. Bowra, *Sophoclean tragedy*, Oxford, ¹1965.
- W. M. Calder III, 'Sophokles' political tragedy, *Antigone*', *GRBS* 9, 1968 pp. 389-407.
- D. A. Hester, 'Sophocles the unphilosophical. A study in the *Antigone*', *Mnemosyne* 24, 1971, pp. 11-59.
- G. M. Kirkwood, *A study of Sophoclean drama*, Cornell University Press, 1958.
- B. M. W. Knox, *The heroic temper*, Berkeley and Los Angeles, ²1966.
- M. McCall, 'Divine and human action in Sophocles: the two burials of the *Antigone*', *YClS* 22, 1972, pp. 103-117.
- M. Pulquério, *Problemática da tragédia sofocliana*, Coimbra, 1968.
- V. R. Rosivach, 'On Creon, Antigone and not burying the dead', *RhM* 126, 1983, pp. 193-211.
- C. P. Segal, 'Sophocles' praise of man and conflicts of the *Antigone*', in *Sophocles, a collection of critical essays*, ed. Th. Woodard, Englewood Cliffs, 1966, pp. 62-85.
- S. F. Wiltshire, 'Antigone's disobedience', *Arethusa* 9, 1976, pp. 29-36.