

# humanitas

Vol. XLVII - Vol. I

IMPrensa DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA  
COIMBRA UNIVERSITY PRESS



# HUMANITAS

Vol. XLVII • TOMO I  
MCMXCV

1.ª PARTE DA MISCELÂNEA EM HONRA  
DA DOUTORA MARIA HELENA DA ROCHA PEREIRA



JOSÉ TRINDADE SANTOS  
*Universidade de Lisboa*

## ANTÍGONA

### A MULHER E O HOMEM \*

A *Antígona*, de Sófocles, é uma das tragédias mais admiradas pelo público e que maior fascinação tem exercido, em particular nos últimos dois séculos, sobre muitos criadores, tendo inspirado um extenso número de imitações, em géneros, línguas e meios muito diversos<sup>1</sup>. E, no entanto, sem sequer ser a mais difícil, ou mais incompreendida, obra que nos chegou do poeta de Colono<sup>2</sup>, levanta tão sérios problemas de interpretação — sobre os quais continuam a surgir novos estudos — que é caso para perguntar se alguma vez virá a ser cabalmente entendida.

A finalidade deste texto é contribuir para clarificar o debate sobre o significado da peça. Mas talvez venha apenas aumentar a, porventura infundável, lista dos que sentem que ela não terá encontrado ainda interpretação definitiva.

---

\* Agradeço à Sr.<sup>a</sup> Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria Helena da Rocha Pereira o auxílio que me prestou, também na bibliografia a que recorri para escrever este texto. É com prazer que estendo este agradecimento ao Instituto de Estudos Clássicos, da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, bem como à biblioteca do departamento de Estudos Clássicos da minha Faculdade.

<sup>1</sup> A relação acha-se em Simone Fraisse *Le mythe d'Antigone* Paris 1974, obra citada por Maria Helena da Rocha Pereira na Introdução à sua tradução anotada da *Antígona*, de Sófocles (INIC, Coimbra, 1984, 30-31, n.º 59). É esta edição e tradução portuguesa da peça que o meu texto utiliza.

<sup>2</sup> A afirmação é de C. Whitman «Man the measure: Antigone» *Sophocles, A Study of Heroic Humanism* Harvard 1966, 81-99, vide 81. Creio que muitos problemas de interpretação a que a peça dá origem decorrem da abordagem literária de que tem sido objecto.

Vou abordar três problemas: 1. os conflitos da peça, centrados no que opõe Antígona a Creonte; 2. o sentido da ode que constitui o 1.º estásimo; 3. a posição da mulher na peça. Os dois primeiros acham-se bem substanciados na introdução à edição referida em nota, com remissão para a respectiva bibliografia, pelo que me dispense de os abordar em pormenor; o último é aí aflorado só de passagem<sup>3</sup>.

1. Ao sepultar Polinices, contrariando o édito de Creonte, Antígona abre um duplo conflito: com a *polis* e com a vontade do seu governante. A sua brilhante defesa (450-470) e a esticomítia com Creonte, que se lhe segue (471-526), é ecoada pelo diálogo de Ismena com ambos os contendores, que tentam ignorar-se. Todo o 2.º episódio (385-581) é ocupado pela exposição deste conflito, em torno do qual todos os outros se dispõem.

Podemos estruturar o argumento da peça pela sequência dos seis conflitos que a constituem, no prólogo (1-99) e em cada um dos cinco episódios. Estes são antecedidos pelo párodo (100-161) e separados pelos estásimos, que interrompem e comentam a acção anterior e introduzem a seguinte.

O prólogo expusera já o conflito entre Antígona e Ismena, declarado após a recusa desta em auxiliar Antígona na sepultura do irmão de ambas. O 1.º episódio (162-329) apresenta o conflito, mais cómico que trágico, entre Creonte e o guarda, do qual resulta a captura de Antígona. O 3.º é constituído pelo conflito entre Hémon e Creonte, em que aquele toma o partido de Antígona, denunciando a *hybris* do pai (631-780). O conflito do 4.º episódio coroa o do 2.º e é constituído pelo lamento de Antígona, entrecortado pelas invectivas de Creonte e os comentários dúbios do coro (806-943). O do 5.º e último episódio opõe Creonte a Tirésias, e é conducente à capitulação do tirano perante as exortações do Coro (989-1114). O êxodo (1155-353) evidencia a extensão das consequências dos erros de Creonte, mostrando a sua reacção à morte do filho e da mulher (ver esquemas na pág. 118).

---

<sup>3</sup> O único estudo em que encontrei um tratamento extensivo do assunto é: J. Capriglione *La passione amorosa nella città 'senza' donne* Napoli 1990, 111-138 (cujas referências bibliográficas justificam em boa parte a afirmação que deu origem a esta nota). R. P. Winnington-Ingram «Sophocles and Women», in *Entretiens sur l'Antiquité Classique* Tome XXIX 1983, 233-257, para além de abordar o tema em toda a obra de Sófocles, arranja razões para não se confrontar directamente com ele (233-234, 236, 249).

Terei oportunidade de voltar adiante ao texto de J. Capriglione.

É a diversidade e entrosamento destes conflitos que dificulta a compreensão da peça, dando origem a dúvidas indecidíveis, que têm dividido os comentadores, perante a complexa trama dos acontecimentos relatados<sup>4</sup>. Quem é o verdadeiro protagonista da tragédia — Antígona ou Creonte? Como avaliar o seu carácter? Que erros conduzem à destruição de ambos? Que valores justificam os seus actos?

Partamos do 2.º episódio. Creonte inicia o interrogatório de Antígona acusando-a de desrespeito ao édito<sup>5</sup>, que identifica com as leis (446-449). A rapariga parece cair na armadilha (448), mas não tarda a introduzir duas distinções, fatais para a tentativa de inculpação de que é objecto: 1) os éditos são de Creonte («teus»: 444-5; «a decisão de um homem»: 448-9a — em oposição a «os deuses»: 449b — mas Creonte irá interpretar de outro modo); 2) são leis humanas, que...

«... não foi Zeus que as promulgou, nem a Justiça, que coabita com os deuses infernais, estabeleceu tais leis para os homens... (450-1)<sup>6</sup>»

<sup>4</sup> C. Survinou-Inwood «Assumptions in the Creation of Meaning: Reading Sophocles' *Antigone*» *JHSt* CIX 1989, 134-148, justifica o adensamento das dúvidas pela introdução de... «...perceptual filters shaped by culturally determined assumptions which determine perception and reaction...» (134). A sua leitura da peça tenta ultrapassar esses filtros, procurando reconstituir os sentidos produzidos pela representação da peça, como os Atenienses do final da década de 40 os teriam captado.

<sup>5</sup> *Kêrygma*: uma proclamação lida, não uma lei escrita. Bernard. M. W. Knox *The Heroic Temper, Studies in Sophoclean Tragedy* Berkeley and Los Angeles 1966, 94-98, 183 (n. 24) tenta desqualificar a oposição das «leis escritas» às «não-escritas», notando que nem o *kêrygma* é uma lei escrita, nem os *nomima* referidos por Antígona são propriamente «leis não-escritas» (*ἄγραπτα νόμιμα*: 454-5 — em vez de *ἄγραφοι νόμοι*). Todavia, a precisão não basta para desqualificar a oposição, notada em tantos comentadores, como oportunamente observa Rocha Pereira (*op. cit.* 29).

<sup>6</sup> Permito-me criticar esta tradução dos versos 450-3. Ao colocar a relativa entre vírgulas, Rocha Pereira adjectiva a Justiça, em bloco. Ora, pode bem ser que — e, mesmo que o contrário não seja certo, a ambiguidade aproveitada à dramaturgia — Antígona se esteja a referir especificamente àquela «... Justiça que coabita com os deuses infernais» (distinta da dos deuses Olímpicos), aspecto em que Creonte insistirá, e em que grande número de intérpretes concorre. Este mesmo argumento é desenvolvido por Charles P. Segal, «Sophocles' Praise of Man and the Conflicts of the *Antigone*», in *Sophocles: A Collection of Critical Essays*, Thomas Woodward (ed.), Englewood Cliffs (N. J.) 1966, 62-85, esp. 64-5.

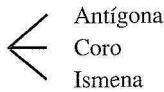
Seja como for, a questão terá alguma relevância, pois, como nota Walter Burkert *Religião Grega na Época Clássica e Arcaica* Lisboa 1993 (trad. da ed. alemã, Stuttgart 1977), 393, «Os deuses olímpicos e os mortos não têm nada a ver uns com os outros. Os deuses odeiam a casa de Hades e mantêm-se afastados.»

No entanto, no *Críton*, Sócrates insiste no paralelismo entre as Leis da cidade e «as nossas irmãs no Hades»: 54 c. Esta diferença de atitudes exemplifica a ideia, apon-

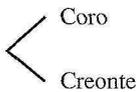
## SEQUÊNCIA DOS EPISÓDIOS E PERSONAGENS QUE NELES PARTICIPAM

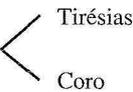
Prólogo: Antígona — Ismena

1.º episódio: Guarda — Coro — Creonte

2.º episódio: Guarda — Creonte 

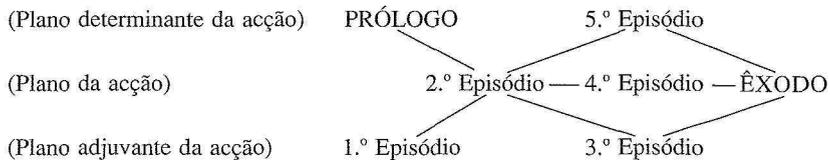
3.º episódio: Hémon — Creonte — Coro

4.º episódio: Antígona 

5.º episódio: Creonte 

Êxodo: Mensageiro — Coro — Eurídice — Creonte — 2.º Mensageiro

## ARTICULAÇÃO DOS EPISÓDIOS



(No plano superior a acção é anunciada e comentada; no inferior é afectada por acontecimentos paralelos.)

No desenvolvimento da argumentação, Antígona é magistral. A inevitabilidade da sua morte é, através da associação implícita à lei divina<sup>7</sup>, invocada como justificação do desinteresse pelas consequências do seu acto. Mas o mais importante vem a seguir. A antecipação da morte é um bem para quem...

«... vive no meio de tantas calamidades.»

tada infra n. 36, de Sófocles se achar entre a tradição mitopoética e a filosófica no modo como encara os deuses.

<sup>7</sup> A referência de Antígona às «leis não-escritas» (454-5) chamou a atenção já na Antiguidade, tendo sido comentada em diversas passagens por Aristóteles (com

Esse «... destino (τοῦδε τοῦ μέρου τυχεῖ: 465) é dor que nada vale...» perante a cadeia de males que não param de se abater sobre a casa dos Labdácidas, dos quais a sua morte será talvez o último elo. Dor seria (468b)...

«Se eu sofresse que o cadáver do filho morto de minha mãe ficasse sepultado...» (466-468a).

Só no 4.º episódio, na sequência que uma corrente de comentadores atetizou (904-20<sup>8</sup>), a protagonista excederá a veemência desta resposta. Nem é preciso. Já que só ela é bastante para desarticlar a aparente integridade de Creonte, causando a sua perda. E, se não, vejamos.

Todo o discurso do príncipe (473-496) nada mais é que uma colérica explosão de impotência. Para nenhuma das alegações de Antígona encontra resposta. Limita-se a pô-la no seu lugar com nada menos do que a simples condenação à morte (por apedrejamento público, soubemos já desde o prólogo: 35). E Ismena não escapará à mesma sorte. São mulheres...

«Porém, ela é que será um homem e não eu, se lhe deixo esta vitória impunemente.» (484-5)

A natureza do crime cometido, a violência da punição, a circunstância de ser tio das réis, a origem nobre de ambas, nada disso é relevante para ele, e possivelmente para um Atenense<sup>9</sup>. As suas razões já tinham

---

menção da *Antígona*, na *Retórica* I 13, 1373 b7 sqq.; embora no *Édipo Rei* 865-71 se note o mesmo apelo às leis divinas «que a natureza mortal dos homens não produziu»).

Esta oposição entre leis divinas e humanas aparece em diversos autores, tendo sido notada a sua possível relação com a *Antígona*, nomeadamente na «oração fúnebre» pronunciada por Péricles, reportada por Tucídides *História...* II 37.3.

O comentário extenso a estes dois textos paralelos e aos autores de ambos, considerados pedras fundamentais da democracia Atenense, foi feito por Victor Ehrenberg *Sophocles and Pericles* Oxford 1954, 28-44. Arnold Gomme *A Historical Commentary on Thucydides, Volume II* Oxford 1956, 113-4, na sua crítica, aponta dois factos em relação com a questão da universalidade das leis não-escritas: 1) na oposição das leis não-escritas às escritas, Ehrenberg não nota que apenas Creonte é visado, e 2) que o facto de as leis serem Atenenses não as torna menos universais.

Sobre a relevância política da *Antígona* nos confrontos da nova Atenas geométrica de Péricles, vide J. Capriglione *op. cit.* 119-125.

<sup>8</sup> Vide Rocha Pereira *op. cit.* 20-21, 107, n. 73. Adiante tomarei posição sobre esta atetização, que a interpretação apresentada irá clarificando.

<sup>9</sup> Não será preciso recorrer à Tragédia para encontrar exemplos da ferocidade com que os Gregos tratavam os opositores vencidos. Os famosos diálogos de Mitilene

sido apresentadas atrás (175-210) e serão simplesmente reiteradas mais adiante (640-80 e na esticomítia com Hémon, que se estende de 725 a 754). Num único ponto Antígona é refutada. À «decisão de um homem» opõem-se não os deuses, mas a condição feminina de Antígona: a observação não cessa de reaparecer como uma obsessão compulsiva (484-5, 525, 571, 580, 648-51, 680, 740, 746, 756)<sup>10</sup>.

O diálogo com a heroína traz, porém, outra luz sobre a questão. Essa luz a que tantos intérpretes quiseram ver a *Antígona*<sup>11</sup>. Mas bastará, por

e de Melos (Tucídides *História...* III 37-48; V 85-103) não deixam dúvidas. Um século depois, Demóstenes, aprovando implicitamente Creonte, recordará com orgulho os vv. 175-190 da *Antígona* para censurar Ésquines por ter posto os interesses dos seus amigos à frente dos da sua cidade (*De falsa legatione* 247-8).

Nem haverá motivo para recordar a normalidade da prática de recusa de sepultura aos inimigos (vide Albin Lesky *Die tragische Dichtung der Hellenen* Göttingen 1956, 114; B. Knox *op. cit.* 84; Survinou-Inwood *op. cit.* 137). De resto, as razões para condenar Creonte não passam o crivo dos «filtros ideológicos» (Survinou-Inwood, supra n.º 4; vide Rocha Pereira *op. cit.* 15-7; Martha G. Nussbaum *The Fragility of Goodness* Cambridge 1986, 51-84 e notas, especialmente 53-75), ou pelo menos justificam o reconhecimento da riqueza da personagem desenhada por Sófocles: vide G. Steiner «Variations sur Créon», in *Entretiens...*, 77-104.

<sup>10</sup> Já no prólogo (61-4) Ismena defendera que, como mulher, não poderia combater um homem, ainda por cima mais poderoso. A observação, nunca contradita, é simplesmente ignorada por Antígona. No final do 2.º episódio, Ismena inverterá aparentemente a sua posição (o facto é notado por alguns comentadores, que comentam a insensibilidade de Antígona ao gesto da irmã: p. ex. Richard W. Minadeo «Characterization and Theme in the *Antigone*» *Arethusa* 18, 2, 1985, 137, 148-9), embora Antígona nunca aceite a sua cumplicidade *post factum*, chegando, em 941-2, a considerar-se a única descendente da casa real. Fora do contexto, esta declaração pode dar azo a mal-entendidos sobre o carácter da heroína: com a sua atitude de corte com Ismena talvez ela só queira desassociá-la da maldição que sobre ambas impende e das suas consequências.

Todavia, para quem, como Winnington-Ingram, *Sophocles: an Interpretation* Cambridge 1980, 117-49, constrói boa parte da sua interpretação a partir da oposição amor-ódio (128 sqq.), a inconsistência do comportamento de Antígona é nítida (134-6; vide ainda Jean-Claude Fraisse *PHILIA, la notion d'amitié dans la Philosophie Classique* Paris 1974, 74-76. Esta interpretação estriba-se numa sobreinterpretação do v. 523 — «Não nasci para odiar, mas sim para amar». Adiante sugerirei outra possível leitura do verso (de resto, não muito longe da posição de Winnington-Ingram: 133).

<sup>11</sup> A do conflito «de princípios» entre o direito familiar e o do Estado, em que nenhum dos contendores se pode considerar errado, ou inteiramente justificado, e que se inspira na interpretação famosa de G. W. F. Hegel *Ästhetik* 2. Teil, 1. Kap. 2b.

Esta interpretação, que procura atender aos dois lados do conflito, foi dominante até se tornar de novo maioritária a posição dos que elevam Antígona à custa da conde-

ora, notar como a empresa de Creonte soçobrou, arrastando no naufrágio a nau do Estado, embora nem o Coro disso se aperceba.

É Hémon quem primeiro dá do facto sinal. Ao ignorar o filho, que o exorta a agir de modo razoável e racional (683-4), Creonte evidencia o isolamento a que a argumentação de Antígona o forçara: primeiro, da cidade (734-9), cujos interesses declarara pôr acima dos seus (182-8), depois, dos deuses (749, 745), em suma, do próprio filho. Estas são as três faltas de que resultará a destruição da sua família e do poder que mantém sobre a cidade. O desenlace ficará, porém, preso por um único acontecimento: a morte de Antígona<sup>12</sup> — que Sófocles fará depender de uma última decisão inexplicável de Creonte (a que voltarei adiante).

Mas, por enquanto, a heroína está viva e inicia o lamento que domina o 4.º episódio. Este apresenta três problemas inter-relacionados: 1) o da inconsistência da nova imagem do seu carácter com a esboçada atrás<sup>13</sup>; 2) o da inconsistência interna deste abrandamento da personagem com a

nação de Creonte. É a posição de K. Reinhardt *Sophokles* Frankfurt am Main 1947<sup>5</sup> (trad. espanhola, *Sófocles* Barcelona, 95-134), que é aprofundada por Joachim Dalfen, «Gesetz ist nicht Gesetz und fromm ist nicht fromm. Der Sprache der Personen in der sophokleischen Antigone» *WSI* N. F. 11, 1977, 5-26. O autor começa por citar a interpretação hegeliana, que critica, atacando Creonte pelo modo como argumenta, distorcendo os termos-chave: *Nomos, Sebein, Kerdos, Philos*.

A crítica de Dalfen (6, n. 3) dirige-se, entre outros, a D. A. Hester, «Sophocles the Unphilosophical» *Mnemosyne* 4, 24, 1971, 11-59, pelo facto de este rejeitar a condenação total de Creonte; a mesma posição volta a ser sustentada por Hester, em «Law and Piety in the *Antigone*» *WSI* N. F. 14, 1980, 5-8.

Quanto à leitura de Hegel, é hoje reconhecidamente considerada errada (vide, entre muitos, A. Lesky *Historia de la Literatura Griega* Madrid, 1985, 307 (trad. da 2.ª ed., Bern, 1963). Nem Creonte é o Estado, *serve-se* dele, nem Antígona é a família, mas *a sua* família.

<sup>12</sup> Apesar de o pai se manter inamovível, os argumentos de Hémon produziram nele algum efeito. Creonte extraiu da troca de palavras com o filho duas recomendações: a de poupar Ismena e a de renunciar à lapidação de Antígona (771-80). Ao longo do episódio, a eventual participação de Ismena na sepultura foi anulada pela veemência com que Hémon defendeu o gesto de Antígona. Por outro lado, se esta goza de alguma medida de prestígio na cidade (690-5, 733), submetê-la a uma pena pública pode tornar-se arriscado para o carrasco. Todavia, emparedá-la, tomando a precaução de evitar à cidade o miasma (776; vide 889-90), transformando o suplício numa ordália, pela irónica (?) admissão da intervenção do Hades (777-80), é acrescentar à crueldade um toque de ardilosa perfídia.

<sup>13</sup> Vide a posição do problema e solução proposta em Rocha Pereira *op. cit.* 19-21, com a qual é difícil não concordar.

colocação do amor fraternal acima de tudo o mais<sup>14</sup>; 3) o da ultrapassagem da dificuldade pela atetização dos vv. 904-20<sup>15</sup>.

Ultrapassados o primeiro e o último problema, resta o segundo. Para começar, não me parece que haja qualquer inconsistência. Antígona sempre lutou pela defesa da sua *obrigação* de sepultar o irmão. Pôr-se-ia esta no caso de um esposo, ou de um filho? A argumentação expendida nas *Euménides* (600-8) sugere que o crime contra alguém do mesmo sangue é mais grave do que o contra um estranho, mesmo um marido. É legítimo extrapolar para os deveres para com um morto querido. Todavia, na *Antígona* o argumento não colhe, já que ordena marido e filho em categorias distintas.

Rejeitando a tentação simplificadora da atetização, parece-me que o interesse da passagem reside no modo como obriga o intérprete a reavaliar o comportamento da heroína. No seu todo os vv. 891-928 colocam-no perante três alternativas, todas insustentáveis: a motivação de Antígona explica-se por amor<sup>16</sup>, por heroísmo, ou por piedade<sup>17</sup>. Ora, se é por

<sup>14</sup> Como se poderá compreender que alguém que devotou toda a sua vida à *philia* possa assim secundarizar o amor conjugal e filial perante o fraternal? Quais serão os termos desse «cálculo dialéctico» que tanto indignou Goethe *Gespräche mit Eckermann* 28.III.27? É o respeito pelos cidadãos (906), ou pela sua própria segurança, que coloca acima do amor por marido e filhos?

Parecem-me superficiais as alegações de K. Reinhardt *op. cit.* 120-1. O mistério não está na implicação mútua... «... da lei divina e da sua própria natureza no *nomos* do seu amor fraternal» (121), mas na motivação susceptível de explicar a implicação: esse é o único nexa que poderá conferir sentido ao enigma.

A palavra-chave usada por Antígona na sua defesa da obrigação de sepultar o irmão é *homosplanchnous* («que nasceram das mesmas entranhas»: 511; vide ἐκ σπλάγχνων ἐνα· 1066). E não creio que se deva atender à sugestão de Creonte de um menor amor por Etéocles, nem que seja caso para considerar a oposição entre a lei do sangue e a da cidade: na verdade, uma pálida imagem do conflito declarado!

Embora ninguém o ignore, não é frequente encontrar nos comentadores a observação de que também Antígona, bem como Ismena e os dois irmãos mortos, «nasceram das mesmas entranhas» que Édipo. Poderá o facto explicar a ligação da heroína aos irmãos? Será pelo menos um dado a levar em conta.

<sup>15</sup> Goethe terá sem dúvida contribuído para influenciar os atetizadores da passagem. Há que reconhecer, porém, a fragilidade dos argumentos hermenêuticos em questões de atetização. Portanto, na falta de evidência textual que suporte a hipótese, parece-me que se deve atender ao ponto de vista de B. Knox *op. cit.* 104-107 (vide R. Minadeo *op. cit.* 133-9), defendendo a autenticidade da passagem. O cerne do problema, uma vez mais, reside em encontrar a sua possível motivação.

<sup>16</sup> É a posição, retomada em interpretações complementares por B. Knox *op. cit.* 62-116, e R. Winnington-Ingram *op. cit.* 117 sqq.

<sup>17</sup> Não é possível isolar as duas últimas motivações, que se conjugam nas interpretações de K. Reinhardt *op. cit.*; e em parte na de H. D. F. Kitto *Greek Tragedy*,

amor, como se pode explicar a secundarização do amor conjugal e filial? Mas então, se é por heroísmo, como aceitar a retratação? Finalmente, se é por piedade, como entender a apóstrofe que dirige aos deuses?

«Qual foi a lei divina que eu transgredi? Porque hei-de eu, ai de mim, olhar ainda para os deuses? Quem invocarei para me valer, já que por usar piedade fiquei possuída de impiedade?» (921-4)

Aqui reside a crux de que depende a compreensão da personagem e até da própria peça<sup>18</sup>. Da conjugação destes três caminhos sem saída resultam as avaliações ambivalentes da acção da heroína<sup>19</sup>. Mas a perplexidade do espectador, ou leitor — sem dúvida desejada por Sófocles —, traduz a suspeita que sobre a personagem impende. No fundo, quem é ela — uma simples mulher! — para se opor aos homens, e poderosos!, desrespeitando o édito: essa é a posição de Ismena, de Creonte, do Coro, bem como do público Ateniense, com grande probabilidade. Tendo entrado nesta via, é difícil parar.

Antígona vem da noite (no prólogo) e desaparece nas trevas. Independentemente da simpatia que por ela se possa sentir, há que reconhecer as cores violentas com que o poeta lhe pintou o carácter: *autonomos*: 821<sup>20</sup>, *autognôtos*: 875 («teimosia»), ἐν ἀφροσύνηι: 383 («louca»), εἴκειν οὐκ ἐπίσταται κακοῖς: 472 («não aprendeu a curvar-

*A Literary Study* London 1939 (trad. port. *A Tragédia Grega* Coimbra 1972, I 231-242), reafirmada em *Form and Meaning in Greek Drama* London 1960. Esta posição é levada ao extremo por C. H. Whitman *op. cit.* 81-99; mas, neste ponto, nem sequer se pode excluir a interpretação hegeliana (que, como se viu acima, torna equipolentes as posições de Antígona e de Creonte).

<sup>18</sup> O modo mais simples de escapar ao dilema é secundarizar Antígona, tentando recuperar Creonte. É uma opção que aproveita a manutenção da personagem sempre em cena, possivelmente (vide R. Pereira *op. cit.* 73, n. 59: 105-6), do início do 2.º episódio ao final do 5.º Depois da breve ausência que consoma o clímax da acção, retorna a meio do êxodo, centrado na destruição de que foi objecto. Isso significaria, porém, tomá-lo como um herói, a par de Antígona, ou talvez mais. Mas então, como se poderia aceitar, para não dizer compreender, os aspectos mais negros do seu carácter?

<sup>19</sup> «As pessoas aprovam o seu acto, mas não o facto de ela o ter levado a cabo» (U. Wilamowitz-Moellendorf *Griechische Tragödien* Berlin 1899-1929, XIV 112); «O decreto de Creonte foi um erro, mas Antígona fez mal em desobedecer-lhe» (C. Whitman *op. cit.* 89, citando W. Schadewalt, «Sophokles, Aias und Antigone» *Neue Wege zur Antike* VII, 61-109, esp. 93-7, posição «aparentemente derivada de A. Boeckh *Des Sophokles Antigone* Berlin 1843, 161 sqq.»: *Id.* 263); Antígona «faz o que está certo por razões erradas» (B. Knox *op. cit.* 64).

<sup>20</sup> «...por ti...», traduz Rocha Pereira, chamando, em nota (64), a atenção para o facto de se tratar de uma «palavra-chave».

-se perante a desgraça»), Προσβῆσ' ἐπ' ἔσχατον θράσους· 853 («Do arrojo avançando até ao extremo limite...»). A acção mostra-a a venerar a morte até à regressão definitiva, expressa pelo suicídio por enforcamento numa caverna<sup>21</sup>. E, que dizer da sua frieza perante Ismena e total ignorância de Hémon<sup>22</sup>?

É a essa luz que o poeta quer que o público Ateniese a veja. Até ao momento em que a simpatia com que até aí olhou Creonte é sobressaltada pela terrível troca de palavras:

CREONTE

E a cidade é que vai prescrever-me o que devo ordenar?

HÉMON

Vês? Falas como se fosses uma criança.

CREONTE

É portanto a outro, e não a mim, que compete governar este país?

HÉMON

Não há Estado que seja pertença de um só homem.

CREONTE

Acaso não se deve entender que o Estado é de quem manda?

HÉMON

Mandarias muito bem sozinho numa terra que fosse deserta. (734-9)

A partir deste momento, Creonte selou o seu destino perante a cidade: ele que há pouco era *hypsipolis*, ficou reduzido à situação de *apolis* (370). Será, porém, um erro pensar que a Antígona de alguma maneira aproveitará a sua queda! Também o destino dela ficou selado pela sua maníaca consagração à morte (70-7, 93-97, 458-68, 523, 546-7, 555, 559-60), até à explosão do longo lamento final (821-928, que se prolonga à saída de

<sup>21</sup> Vide J. Capriglione *op. cit.* 137-8.

<sup>22</sup> Uma vez mais me permito discoriar de uma opção de Rocha Pereira, aqui, ao atribuir a fala do v. 572 a Antígona. Apesar do número e dignidade das autoridades invocadas (*op. cit.* 104, n. 46), a unanimidade dos manuscritos, além da coerência dramática, justificam a manutenção do silêncio de Antígona a partir do momento em que Creonte intervém, para cortar o diálogo entre as duas irmãs (561). Quanto aos dois argumentos apresentados: 1) se, pronunciado por Antígona, «o verso... «tem uma força patética espantosa»» (Kamerbeek), a impassividade mantida ao longo do diálogo entre Creonte e Ismena (depois do pronunciamento definitivo de 559-60 — «Está tranquila: tu tens vida, ao passo que a minha acabou há muito, para servir os que morreram» — ecoado por Creonte em 567: «Não fales dela porque já não existe») ganha aqui uma força ainda maior (além de sentido, uma vez que Hémon não está em cena); 2) em 573, com *lechos* («leito nupcial», «casamento»), Creonte pode apenas estar a aludir com desprezo às duas anteriores referências de Ismena, a quem a observação será dirigida.



Ora a proposta aqui apresentada concentra essa motivação num facto único, polarizador de toda a acção e dos comportamentos das personagens: a maldição, a cadeia dos *kaka* de que os Labdácidas são vítimas. Antígona, ela e só ela, aceita-a integralmente, devotando a vida ao seu pleno cumprimento. Com igual denodo e ferocidade, Creonte rejeita-a. Um e outro desafiam deuses e homens para honrarem a decisão tomada (e neste sentido ambos são protagonistas). Num outro plano, Ismena reconhece-a, optando por se remeter à posição de mulher e dominada. Tal como Hémon, que possivelmente a ignora até ao momento do suicídio, insistindo sempre na circunstância de intervir em defesa dos valores filiais, divinos e políticos (o amor que o une a Antígona aparece só nos lábios de Ismena e nos do Coro, sobretudo no 3.º estásimo <sup>26</sup>). Finalmente, *bouclant la boucle*, Eurídice manifesta-se só para revelar o facto terrível de a maldição se estender também à família do irmão de Jocasta, *tendo-se já abatido* sobre ela, desde que o seu primeiro filho lhe fora roubado (é o segundo mensageiro que o revela na descrição do suicídio da rainha: 1301-5).

De resto, o envolvimento do destino e da maldição na morte de Antígona e depois na destruição de Creonte manifesta-se em nada menos do que dezasseis passagens, algumas de considerável extensão. No prólogo, as primeiras palavras de Antígona (1-10) manifestam plena assunção do destino comum das duas irmãs, que Ismena rejeita ao recusar tornar-se sua cúmplice (50-60), confirmando a divergência nas frases com que se despedem (95-99). Também o párodo (141-161) explica o plano de Creonte a partir da morte dos dois irmãos. Esta é a posição do príncipe na sua proclamação (162-92): ironicamente, o desejo de furtar a cidade às consequências da maldição aparece na origem do édito que precipitará a intervenção de Antígona.

---

<sup>26</sup> Não será caso para, como Kurt von Fritz «Haimons Liebe zu Antigone» *Philologus* 89, 1934, 19-33, encontrar razões para duvidar de um amor explicitamente referido por todos, menos por aqueles que o sentem (Hémon alude indirectamente à sua relação com Antígona como «casamento»: 637 — e Creonte refere-se-lhe reforçando grosseiramente todas as suas conotações sexuais). Claro que há razões — como Wington-Inggram *op. cit.* 92-98 argumenta, para falar de «sexual attraction», em vez de ver Hémon como «... a romantic hero in the modern style» (94) —, bem como justificações para a sua moderação («There were limits upon what Sophocles could do»: 93). Mas também é claro que faltam bases para atribuir a este amor exclusiva relevância no desenlace da peça.

Subsiste o não-pequeno problema de explicar o suicídio de Hémon na caverna, enlaçado no corpo da prometida esposa. Explicar o seu acto pela premonição de 750-2 é recorrer ao paradoxo temporal, oferecendo a profecia como justificação do facto. Na verdade, os dados que o poeta avança não permitem discernir com clareza a motivação de Hémon. Voltarei mais adiante a esta questão.

No final do 1.º estásimo (380-4), a designação de Antígona como desgraçada filha do «desgraçado Édipo» vai neste mesmo sentido. É então que se declara o conflito principal. Antígona rejeita o édito num argumento que se inicia com a fusão da Justiça com a piedade devida aos deuses infernais e remata-o com a assunção da sua morte como o momento final da maldição (450-70). Pela sua parte, Creonte confirmará essa decisão (486-90), tal como adiante (540-2), perante a recusa de Antígona (543-4) Ismena fará o mesmo. Toda a força desta rejeição reaparece, como atrás apontei, em 559-60.

De novo torna o Coro à meditação sobre o destino, no 2.º estásimo, envolvendo agora a morte de Antígona na «maldição dos Labdácidas» (593-603). O tema é passageiramente afastado pelo diálogo entre Creonte e Hémon, até que, na antístrofe 3.<sup>a</sup> do seu lamento, à sugestão do Coro, de expiar alguma falta dos antepassados (856<sup>27</sup>), Antígona responde com uma nova referência aos Labdácidas, de cuja maldição a sua morte é explicitamente dada como resultante (857-71). Esta mesma ideia é reassumida na *rhêsis* do lamento, que, de 897 a 928 se constitui como uma invocação da família morta e dos deuses, como o Coro confirmará em 951-4 e 986-7, no começo e final de uma série de paralelos da situação de Antígona com a de outros heróis e heroínas que sofreram semelhante destino.

Afastada Antígona, Creonte ocupa agora o centro da cena. Forçado por Tíresias a compreender o erro cometido, resigna-se, ele também, a aceitar um destino (1105-6), que, na descrição do suicídio de Eurídice (1301-5; mas já em 1190 esta aludira cripticamente ao facto de não ser... «... pessoa inexperiente da desgraça»), enlaça a morte da mulher e dos dois filhos num único abraço<sup>28</sup>. Com esta inesperada revelação<sup>29</sup>, a maldição dos

<sup>27</sup> Os vv. 855-6 dão a entender que, aos olhos do Coro, Antígona terá cometido alguma falta, a menos que como A. Lesky «Zwei Sophokles-Interpretationen» *Hermes* 80, 1952, 9, § 695, se traduza *prospiptein* por «cair suplicando aos pés de...» (como já J. Schmid «Probleme aus sophokleische *Antigone*» *Philologus* 62, 1903, 1-34, esp. 27, tinha sugerido).

<sup>28</sup> No *Dicionário da Mitologia Grega e Romana* (ed. portuguesa, Lisboa, 1992), no artigo 'Meneceu', Pierre Grimal refere o outro filho de Creonte, sacrificado a Ares para garantir a vitória dos Tebanos contra os invasores. Quer na versão de Eurípides, n'As *Fenícias*, quer noutras, o jovem é morto e sepultado num local perto daquele em que Etéocles e Polínicos se defrontam; vide Rocha Pereira *op. cit.* 112, n. 125.

<sup>29</sup> São três as revelações feitas de passagem (um espectador desprevenido tê-las-ia ignorado), com influência capital no desenlace da peça. A primeira é a responsabilização de Creonte por Tíresias («É esta a enfermidade que o teu conselho causa ao Estado»: 1015), pelo facto de ter deixado outros corpos insepultos, causando a peste que assola a cidade (1080-3; vide Rocha Pereira, *op. cit.* 109-10, n. 94). O segundo é o tempo gasto a sepultar Polínicos, que atrasa a chegada à caverna, funcionando como

Labdácidas alarga-se aos filhos puros de Cadmo (Eurípides *As Fenícias* 934-47), frustrando a Creonte todas as tentativas esboçadas para lhe escapar.

Onde pretende chegar esta prolongada referência a factos de todos conhecidos? Ninguém tem dúvidas sobre a proeminência da maldição no desenvolvimento da peça. Todavia, a posição marginal em que é vista, em relação à acção, reforçada pela tendência para explicar psicologicamente o comportamento das personagens, leva o intérprete a supor que os actos destas só podem ser compreendidos pelo estudo da sua interioridade. É assim que nos aparecem os Creontes «cínicos», as Antígonas «frias», as Ismenas «doces» e os Hémons «apaixonados», cujo «carácter» é oferecido como explicação das suas acções. A tentativa reflecte o modo como a modernidade recebe e integra a Tragédia na sua própria identidade cultural. Mas é evidente que procede pela imposição de critérios de todo alheios aos que determinaram a criação original.

2. Volto-me agora para o 1.º estásimo. Se, por um lado, todos concordam em encará-lo como uma das maiores criações da lírica coral, extenso é o desacordo sobre o seu sentido, possível destinatário, ou até relevância na peça. As dificuldades são de diversa ordem e a primeira prende-se com o significado de *deina*, logo na sua primeira linha (332). Como interpretar o termo: conferindo-lhe um sentido positivo («maravilhas»), negativo («coisas terríveis»), ou apontando-lhe a ambivalência<sup>30</sup>? Deixando a questão em suspenso, passo à segunda ordem de problemas.

---

causa possível do duplo suicídio de Antígona e Hémon. O terceiro é esta última revelação, que requiere nada menos do que uma reavaliação total da peça. A subtilidade com que estes dados são inseridos na acção será bastante para fazer de Sófocles um dos maiores expoentes da arte *teatral* de todos os tempos.

No plano poético, porém, explora um paralelismo, notado por alguns comentadores (Vincenzo di Benedetto «Moduli di una nuova soggettività dell' *Antigone*» *Annali di Pisa* III, 10, 1980, 79-123, esp. 99-105, 122; G. Steiner *op. cit.* 77-8), porém, poucas vezes tido como pouco relevante para a interpretação da peça: o da semelhança entre Creonte e Édipo (vide T. B. L. Webster *An Introduction to Sophocles* London 1969<sup>2</sup>, 63). É óbvia a posição fulcral que ocupará numa leitura que pretende conferir a maior importância à maldição.

<sup>30</sup> M. Nussbaum *op. cit.* 52-3, explora a riqueza de sentidos do termo, sublinhando a sua ambiguidade, que lhe parece relevante no contexto de uma peça como a *Antígona* (vide também R. Bodéüs «L'habile et le juste: de l' *Antigone* de Sophocle au *Protagoras* de Platon» *Mnemosyne* 37, 3-4, 1984, 271-290).

A tradução «prodígios», proposta por Rocha Pereira, adequa-se com particular felicidade a esta ideia, bem como à interpretação que a seguir desenvolvo, aproveitando a ambiguidade apontada por Nussbaum e outros.

Martin Heidegger «The Ode to Man in Sophocles' *Antigone*», in *Sophocles: A Collection of Critical Essays* 86-100 (retirado de *An Introduction to Metaphysics*

A Ode enumera as conquistas do Homem. O domínio que exerce sobre os antigos deuses — cruzando o Mar e trabalhando a Terra<sup>31</sup> — (334-40) é concretizado pela captura das aves, animais selvagens e peixes (341-6), e pela domesticação do cavalo e do boi (347-51). A sua capacidade a tudo (360) se estende: à fala, ao pensamento e «às normas que regulam as cidades», que apreendeu sozinho (353-5), furtando-se à inclemência dos elementos — geada e chuva — 355-9)<sup>32</sup>.

Só à morte não escapa (361-2), embora já estude como vencer as doenças (363-4). A sua arte leva-o quer ao bem, quer ao mal (365-7): se respeita as leis e os deuses é grande na cidade (369-70); fica fora dela, se incorre no erro (371-372). E a Ode termina com a rejeição deste homem (374-7), interrompida pela entrada de Antígona, presa pelo guarda, por ter infringido o édito de Creonte (378-83).

Pode-se sem dificuldade dividi-la em duas partes: na primeira, a celebração dos feitos do Homem é coroada pela construção da cidade e limitada apenas pela impotência deste perante a morte. A segunda parte consiste numa meditação sobre a ambivalência do poder humano. A ambiguidade da técnica leva-o ao bem ou ao mal: ao poder na cidade, quando respeita as leis divinas, à expulsão, quando ousa incorrer em erro.

Não conferindo a merecida atenção aos recursos poéticos que a Ode exhibe, tentarei concentrar-me no estudo: 1) do seu significado; 2) na relevância que terá na avaliação da acção.

Yale 1959) adopta uma posição, ela também ambivalente. Embora refira a citada ambiguidade, prefere acentuar os traços negativos da noção. A questão só é significativa porque o que está em discussão é a adopção de uma perspectiva optimista, ou pessimista, na interpretação da Ode. A ambiguidade da própria estratégia de Heidegger permite-lhe explorar quase exclusivamente os traços pessimistas, sem se comprometer com uma tradução claramente negativa (como fará, por exemplo, Gilberte Ronnet «Sur le premier Stasimon d' *Antigone*» REG 80, 1967, 100-105, esp. 102-3); em contraste, vide C. Segal «Sophocles' Praise...» 71.

Para uma análise pormenorizada da estrutura poética das passagens corais da *Antígona* vide Elizabeth Van Nes Ditmars *Sophocles' Antigone: Lyric Shape and Meaning* Pisa 1992; para o 1.º estásimo: 42-63.

<sup>31</sup> Esta dimensão titânica é apontada por Heidegger, *op. cit.*, 91-2, na sua interpretação da Ode.

<sup>32</sup> Outras edições incluem aqui um verso suprimido por Rocha Pereira:

«ἄπορος ἐπ' οὐδὲν ἔρχεται τὸ μέλλον»: «em nada incapaz afronta o futuro». (360-1). (Vide Elizabeth Ditmars *Op. cit.* 42).

Na condensação apresentada poder-se-ia incluí-lo, como um parêntesis, a seguir a «estende», explorando a falsa contradição «παντόπορος ἄπορος ἐπ' οὐδὲν» (360).

Numerosos comentadores vêem nela uma influência de Protágoras (Platão *Protágoras* 320 c sqq.; DK80C1; mais ou menos explicitamente associado a Péricles)<sup>33</sup>. Daqui decorre um primeiro problema, posto pela sua interpretação, ainda independentemente da relação em que se acha com a acção. Se a perspectiva da Ode é francamente progressista, como se poderá entender a sombria meditação sobre a ambiguidade da técnica e a ambivalência ética do Homem<sup>34</sup>, com que termina? Por outro lado, se o final é que lhe confere sentido, como se explica o tom de celebração que mantém até metade da 2.<sup>a</sup> estrofe (360)?<sup>35</sup>

Parece-me que ainda neste caso a manutenção da ambiguidade contribui para uma mais coerente e enriquecedora leitura da peça. A grandeza prodigiosa do Homem reside na ambivalente utilização a que se prestam as suas capacidades<sup>36</sup>. Todo o bem de que é capaz reside nos benefícios

---

<sup>33</sup> J. S. Morrison «The Place of Protagoras in Athenian Public Life» *CQ* 35, 1941, 1-16, esp. 13-4; W. K. C. Guthrie *A History of Greek Philosophy* III, 18; R. W. B. Burton *The Chorus in Sophocle's Tragedies* Oxford 1980, 100-1; Gregory Crane «Creon and the «Ode to Man» in Sophocles *Antigone*» *HSCP* 92, 1989, 103-116, esp. 108-11; contra, G. Ronnet *op. cit.* 102-3. Vide sobretudo V. Ehrenberg *op. cit.* 61-6.

Notar ainda o paralelo com o «Anónimo de Jâmblico» (DK89.6 (1)).

<sup>34</sup> A conjugação destes dois tópicos acha-se apontada em Wolfgang Hering «The Ode on Man: Sophocles' *Antigone* 332-383» *Acta Classica Univ. Scient. Debrecen* 21, 1985, 25-41, esp. 40.

<sup>35</sup> A dificuldade é admiravelmente ultrapassada por G. Ronnet *op. cit.* 103-5, que aproveita apenas o sentido negativo de *deina* para inserir a Ode na temática tradicional do *phthonos* divino. Igualmente Heidegger *op. cit.* 96 rejeita explicitamente a interpretação progressista da Ode, bem como a sua associação implícita a Protágoras (a quem nunca se refere): «*Technê* means neither art nor skill, to say nothing of technique in the modern sense» (contra, P. Joos *Tyche, physis, techné. Studien zur Thematik frühgriechischer Lebenstrachtung* Zurich 1955, 37 sqq.).

Parece-me esta posição resultar de uma sobreinterpretação do texto, uma vez que é impossível saber ao certo onde querem chegar Sófocles, o Coro, ou ambos, com o jogo de contradições entre *technas* (365), *amêchanon* (363) e *mêchanoen* (364). Tanto de um ponto de vista dramático, quanto até de um filosófico, defendo ser muito mais frutuosa a potenciação da intrínseca ambiguidade da técnica pela ambivalência do Homem (a que Protágoras já recorre no mito) do que a mera acentuação de um dos pólos em tensão. A conotação com a dimensão titânica de «poder» não está excluída, porém, nunca independentemente da referência à *technê*: «artes», «capacidade», «engenho», portanto, no sentido de «técnica».

Embora não com estas consequências, é esta a posição optimista de C. Segal *op. cit.* 71-82, cuja interpretação recupera no texto da Ode os pontos capitais da acção.

<sup>36</sup> É esse também o efeito conseguido pelo *Prometeu agrilhado* e pela associação de Prometeu ao mito do *Protágoras* (320 d-322 a). A mais significativa diferença entre estas duas visões do mesmo mito (vide Hesíodo *Teogonia* 521-560) reside na contraposição de duas concepções da divindade: uma invejosa, outra protectora do Homem. Sugeriria que os deuses da *Antígona* se situam *entre* estas duas visões do divi-

que alcança. Estes podem guindá-lo ao poder na cidade (*hypsipolis*). *Aparentemente* alheio ao comércio da política, o mal sobrevém quando se infringem as leis humanas, ou divinas. Nesse caso, a pena é a expulsão da cidade (*apolis*) e a degradação que acarreta.

Quem são então os visados pela Ode<sup>37</sup>? Os protagonistas da maldição?... É impossível saber ao certo: Édipo, Laio, Jocasta, Etéocles e Polinices, Creonte. Mas não Antígona. A maldição corre-lhes no sangue, operando pelo exacerbamento do seu conflito com os deuses através do poder que detêm na cidade!<sup>38</sup> E o sentido daquela reside na complexa conjugação da ambiguidade da técnica — é um bem, ou um mal? — com a ambivalência ética da acção dos homens: capazes de fazerem o bem e o

---

no (vide E. R. Dodds *The Greeks and the Irrational* Berkeley 1951: para quem Sófocles é «the last exponent of the archaic world-view»: 49), que me parecem bem condensadas nas tradições mitopoética (vide nota anterior) e filosófica (em toda a obra platónica).

Se não tivermos em conta a maldição, os deuses, que punem Creonte e ignoram Antígona, são completamente indiferentes ao humano. Parece-me ser essa a autêntica dimensão trágica da peça (contra, D. A. Hester *op. cit.* 7-8).

<sup>37</sup> E. A. Havelock *The Muse Learns to Write* New Haven & London 1986, 93-4, considera ... «... the Greek choruses... sometimes only loosely connected with the plot»; e, no mesmo sentido, I. M. Linforth «Antigone and Creon» *UCPCP* 15, 5, 1961, 198, bem como A. J. A. Waldock *Sophocles the Dramatist* Cambridge 1951, 112, igualmente K. Rheinhardt, B. Knox e Winnington-Ingram, com objectivos e perspectivas diversos, negam a sua relevância na acção.

Para C. M. Bowra *Sophoclean Tragedy* Oxford, 1944, 84, tal como para S. M. Adams *Sophocles the playwright* Toronto 1957, 48, o Coro entrega-se à justificação dos princípios em que assentam os seus juízos.

Para um número considerável de comentadores, como R. Jebb *Sophocles. The Plays and Fragments. Part III. Antigone* Amsterdam (reimp.), 1971, o visado é o autor do enterramento: «Its theme is man's daring, his inventiveness, and the result to his happiness»; tal é também a posição adoptada por M. O. Pulquério «Unidade de actuação do Coro na "Antígona"» *A problemática da tragédia sofocliana* Coimbra, 1987, 35-54, para quem o destinatário é o autor do enterramento, mas não Antígona, «cuja relação com a acção o Coro ainda desconhece» (41); para J. S. Morrison *op. cit.* 13-4, tal como para G. Crane *op. cit.* 115-6 é Creonte. Para C. H. Whitman *op. cit.* 91 é Antígona.

<sup>38</sup> É através do poder que a maldição se propaga: também aqui Antígona é a única excepção. Só através da ocupação do poder na cidade os homens se vêm a achar na situação que lhes permite, e até incita a desafiarem o poder divino.

Mas Sófocles parece acrescentar a esta visão tradicional, segundo a qual o conflito decorre da própria situação do herói entre o humano e o divino, uma nota nova. Pois a posição relativa destes não é simétrica: para os homens, para quem a maldição é já antiga, os deuses parecem não constituir problema — a cidade é que é o problema! Esta mesma é a conclusão de B. Knox, na sua avaliação da posição da *polis* na obra de Sófocles: «Sophocles and the polis», in *Entretiens...* 1-37.

mal, embora possam agir com correcção, mas só pelo facto de as leis divina e humana se poderem achar em discordância.

Ora, como a lei divina, ao contrário das humanas, está fora do poder dos homens, a concordância entre ambas significa que a eles cabe o dever de vigiarem a aplicação das leis na cidade. E o instrumento dessa vigilância não será outro senão esse pensamento (*phronêma*), que Creonte apregoa possuir (176, 207) e Antígona desafia (459 passim), que Hémon lhe concede (*gnômas*: 635), para depois lhe tirar (*phrenas*: 684; σ' οὐκ εἶ φρονεῖν· 755), que Tirésias o acusa de usar contra a cidade (*phrenos* : 1015), que ele próprio mostra respeitar (μη φρονεῖν πλείστη βλάβη· 1051) para depois reconhecer como a causa de todos os males ocorridos («Ai! Pecados de uma mente dementada»: Ἴὸ φρενῶν δυσφρονῶν ἀμαρτήματα: 1261), reaparecendo no primeiro e último verso dos anapestos que concluem a peça (*phronein*: 1347, 1352). Pensamento (*phronêma*: 354) que, na Ode, a par da fala e d' «as normas que regulam as cidades», coroa a via ascendente da celebração dos feitos do homem.

A lição da Ode exprime então uma advertência severa: o progresso material só deve ser consentido na medida em que se deixar regular pelo progresso moral e intelectual. É uma conclusão tão simples e tão actual quanto o tema do Aprendiz de Feiticeiro. E constituirá ironia poética a circunstância de o tema da balada de Goethe ser contado hoje numa história para crianças.

Mas, voltando à peça, a culpa e a não-culpa de Creonte tornam-se assim evidentes. Incorre em falta pelo facto de desrespeitar a lei divina. Mas a gravidade daquela decorre da circunstância de deter o poder na cidade — o que é um bem —, mas de o usar mal: contra a cidade, que julga defender, e contra o seu próprio sangue, que tenta proteger. Pois, se não mandasse em Tebas, não teria poder para proibir a sepultura dos invasores, ou emparedar Antígona, nem a peste se abateria sobre a cidade... Na posição em que se encontra, só não é culpado por, ele também, ser vítima da maldição<sup>39</sup>.

Se o argumento for aceite, a única dificuldade desta interpretação, ou talvez se deva encará-la como mais um artifício dramático de Sófocles, manifesta-se com a entrada da acorrentada heroína, enquanto o Coro decla-

---

<sup>39</sup> A última palavra da peça — *edidaxan* — mostra como finalmente Creonte «aprendeu» aquilo que dissera ser exigido aos que ocupam o Poder (175-81). Do mesmo modo, na Ode, o Coro alude cripticamente a essa aprendizagem (*edidaxato*: 355), como o coroamento das capacidades do Homem. O mal só se manifesta depois...

ma os anapestos que se seguem à Ode. De resto, a própria Antígona não se enquadra neste esquema: por não cometer qualquer falta contra a lei divina, nem qualquer espécie de culpa lhe poder ser imputada, além daquela — que nunca foi pequena! —, de ter força para se opor ao Poder<sup>40</sup>.

Quanto à veemência com que o faz, que pareceu excessiva a tantos comentadores, justifica-se quer pela sua «monstruosa» origem (filha e irmã de Édipo), pela natureza do acto intentado, pela oposição com que se defronta, quer ainda pelas terríveis consequências que acarreta. Por essa razão, num momento em que os seus gritos são já os de toda a Humanidade, clama contra o abandono a que é votada: por se sentir não mais que um fio na trama da maldição, um mero instrumento do castigo de Creonte (a quem alude cripticamente em 927-8). Já que será com a sua morte que os deuses conseguem arruinar a vida dos últimos descendentes de Cadmo. Mas talvez o não soubesse ainda, no atrás citado v. 523, ao recusar-se a distinguir entre o «bom» e o «mau» irmão, com a constatação:

«Não nasci para odiar, mas sim para amar»<sup>41</sup>.

Tentava então explicar ao irado Creonte que a única forma de deter a maldição era pôr cobro ao ódio. Só desse modo se libertaria da cadeia de causas e efeitos iniciada pela decisão de Laio de mandar matar o filho, a que este correspondera com o assassinio do pai desconhecido «no entroncamento de três caminhos». Logo depois da recusa de Ismena ao seu pedido de ajuda, Antígona terá compreendido que só pode pôr fim à maldição à custa da própria vida. Mas talvez só no final da sua última *rhêsis* se aperceba de que o seu sacrifício só servirá para a prolongar.

Creonte nem de longe capta o sentido da mensagem. E, no entanto, sem saber o que dizia, nem a quem, o Coro já o tinha afirmado no final do 1.º estásimo, ao notar que o poder do Homem cede só perante a morte e o mal. Para a morte não há remédio. Para o mal, há o respeito pelas leis divinas e humanas. Como os outros antes dele, Creonte atentou contra ambas. A punição não se fez esperar.

3. Como abordar a posição da mulher na *Antígona*? Ninguém põe em causa a relevância da questão. Todavia, as abordagens de que foi

<sup>40</sup> É também esta a posição de Suzanne Saïd *La faute tragique* Paris 1978, 122-32.

<sup>41</sup> O valor da oposição *synechtein / symphilein*, com todas as consequências que acarreta na relação entre Antígona e Creonte, e em associação à interpretação da Ode, é notado por C. Segal *op. cit.* 70-1.

objecto dividem-se em dois grupos desiguais: o dos estudiosos que se concentram na peça, por quem é geralmente referida de passagem, quando não apenas afluída; e o daqueles que o abordam no curso de investigações com finalidades específicas (das quais, como é evidente, é mais difícil ter notícia).

Ora uma análise mesmo superficial mostra que, embora os interesses que determinam o estudo do tópico sejam complementares, as conclusões atingidas evidenciam grande divergência. Sobretudo no segundo grupo, no qual se encontram pontos de vista por vezes contraditórios. É aqui que me vou concentrar, uma vez que as posições do outro grupo de estudiosos são coerentes com as interpretações globais que propugnam.

Proponho duas posições, bem representativas do segundo grupo, porém totalmente opostas num ponto essencial, o da legitimidade do comportamento de Antígona: as de Sarah Pomeroy<sup>42</sup> e de Mary Lefkowitz<sup>43</sup>.

Para Pomeroy, o comportamento feminino era então, como agora — observa —, «... caracterizado pela submissão e pudor» (98). Se, então, Ismena desempenhava o «papel de uma mulher «normal», pelo contrário, o retrato de Antígona era o de uma mulher masculina como heroína.» (99)<sup>44</sup>.

<sup>42</sup> *Goddesses, Whores, Wives and Slaves: Women in Classical Antiquity* New York 1975, 98-103.

<sup>43</sup> «Influential Women», in *Images of Women in Antiquity*, Averil Cameron & Amélie Kurt (eds.), London & Canberra 1983, 49-64, esp. 49-52.

<sup>44</sup> Toda a base desta interpretação assenta na invocação de um argumento de natureza gramatical, pelo qual Antígona alude a si própria... «... with a pronoun in the masculine gender (464). Creon, in turn, perceives her masculinity and refers to Antigone by a masculine pronoun and participle (479, 496).» (100).

(Mais adiante, na mesma página, a autora enfraquece o seu próprio argumento, denunciando a «... male orientation of the Greek language, in which general human truths, though conceived as referring especially to women, can be cast in the masculine gender.» Vem a propósito citar J. Capriglione *op. cit.* 111, que aponta a sua não-concordância com Pomeroy, apoiando-se em S. Wiersma «Women in Sophocles» *Mnemosyne* 1-2, 1984, 25-55, que, em 25-30, terá cabalmente refutado este argumento).

Para além de duvidar do valor da avaliação que Pomeroy de passagem adianta acerca do comportamento das mulheres na actualidade (1975), pessoalmente não me sinto inclinado a subordinar toda a interpretação da peça ao género de três pronomes pessoais (sobretudo quando, a propósito da atrás citada desvalorização do amor conjugal e filial pelo fraternal, considera que «The preference for a brother is also characteristic of the masculine woman...», interpretando nesta linha a rejeição de Ismena (101)). Para mais, a autora muda adiante de ponto de vista, ao constatar ... «In the end Antigone reverts to a traditional female role», sem fornecer uma única justificação para que heroína tenha assumido um comportamento atípico do seu sexo, tendo-o rejeitado no final da vida (desconsidero a citação de A. Adler *Understanding Human Nature* 124-5, recusando à expressão — «protesto masculino» valor descritivo, e ainda menos etiológico).

Pelo contrário, para Mary Lefkowitz «... longe de ser inconvenção ou independente, Antígona só está a fazer o que a sua família esperaria dela...». E cita os vv. 897-902 em abono do seu ponto de vista, concluindo com uma descrição do comportamento habitual das mulheres perante um ente querido. Critica as feministas para quem «Antígona, ao agir contra o conselho da irmã e o édito de Creonte, assume um papel essencialmente masculino» (50)<sup>45</sup>, rematando... «Antígona tem de ser mulher em primeiro lugar para que a acção dramática ocorra, pois só uma mãe, ou irmã, poderia sentir com tanta força a obrigação de sepultar os mortos»<sup>46</sup>.

Nem uma, nem a outra posição me parecem aceitáveis. Ao contrário da segunda, a primeira não está apoiada em nada, nem de resto conduz a uma reavaliação interessante da peça, ou da situação da mulher na Atenas clássica. Mas a primeira acentua a brutalidade e arbitrariedade de Creonte, quebrando o equilíbrio delicado em que Sófocles se esforça por manter o conflito até ao final.

A maior dificuldade desta linha interpretativa consiste em explicar a, atrás referida, obsessão compulsiva de Creonte com as mulheres, manifesta em tantas passagens (484-5, 525, 571, 580, 648-51, 680, 740, 746, 756). Coerente com a rejeição do recurso psicológico até aqui mantida, coíbo-me de a encarar como uma idiosincrasia da personagem. Não me é consentido, porém, prestar-lhe menos atenção, pois essa alternativa deixaria-me nos braços da interpretação hegeliana, segundo a qual o conflito entre as personagens e os valores que representam se resolve num conflito de princípios: entre o direito familiar e estatal.

---

<sup>45</sup> H. Foley «Sex and State in Ancient Greece» *Diacritics* 5/4, 31-6; J. V. O'Brien *Bilingual Selections from Sophocles' Antigone: an Introduction to the Text for the Greekless Reader* Carbondale 1977; C. E. Sorum «The Family in Sophocles' *Antigone* and *Electra*» *CW* 75/4, 201-11.

<sup>46</sup> E cita D. Daube *Civil Disobedience in Antiquity* Edinburgh 1972, 6-7. A maior dificuldade da posição de M. Lefkowitz, que, ao contrário da anteriormente citada, me parece bem argumentada, reside na luz desfavorável que lança sobre Ismena, cuja atitude desta maneira se torna inexplicável (a menos que se lance mão do habitual expediente de lhe classificar o comportamento através de uma expressão que avalia o seu carácter).

Todavia, não creio que seja lícito ignorar muitas gerações de estudiosos, de diversas perspectivas e inseridos em contextos culturais muito diferentes, para quem Antígona desafia a ordem estabelecida, recusando-se a aceitar um édito a que não podia furtar-se pelo facto de ser familiar do morto (vide, em particular, C. Survinou-Inwood *Op. cit.* 137-8, para quem: «In Athens the war-dead were given a public burial by the polis; in it their families play only a limited role — and the women of the family a very limited and strictly demarcated one», citando N. Loraux *L'invention d'Athènes* Paris, 1981, passim: esp. 23-6.

Neste caso, toda a certeza se reduz a convicção e o mínimo dado pode lançar luz sobre o comportamento do príncipe de Tebas. A questão é levantada, recordemo-lo, no prólogo, por Ismena. Naquele lugar onde não deveriam achar-se, nem àquela hora<sup>47</sup>, as duas irmãs meditam sobre os males que se abateram sobre a sua família. E a ruptura da ligação que as une manifesta-se brutalmente logo após a resignação com que Ismena reconhece a legitimidade da sua situação de dominadas, a que se submete,...

«... e as coisas ainda mais dolorosas.» (64).

É esta legitimidade que Antígona contesta ao decidir desobedecer ao édito de Creonte, enterrando sozinha o irmão. Ora, se não é enquanto mulher que Creonte a condena ao suplício, como se explica a insistência com que refere a sua condição? A ira que o assalta, que já se manifestara contra o guarda no 1.º episódio, deve-se exclusivamente à natureza da falta, ou ao facto de se sentir desautorizado. Mas a circunstância de Antígona ser mulher parece agravá-la. Creonte alude claramente a uma dupla, ou tripla, falta:

«Esta soube ser bem insolente, quando tripudiou sobre as leis estabelecidas. E depois de ter feito isso, comete nova insolência, vangloriando-se da sua acção e rindo-se de a ter praticado. (480-3)

A primeira referência à condição feminina da prevaricadora segue-se imediatamente a esta consideração. E Creonte remata:

«Mas o que mais abomino é que quem foi apanhado em flagrante delito, ainda por cima se vanglorie disso.» (495-6)

Na situação em que se manifestam, a vanglória e insolência que tanto o irritam só podem consistir na coerente e altiva defesa da sua posição, que Antígona esboça. Ele, porém, não pode consentir nem na falta, nem ainda menos na sua justificação, sob pena de, aceitando o domínio de um dominado, se deixar reduzir, ele próprio, a essa condição (525).

Depois da explosão com que manda para dentro as duas mulheres (578-9), a menção da sua condição reaparece associada ao prazer sexual (648)<sup>48</sup>, à manutenção das determinações que salvam o Estado (678), à

<sup>47</sup> Como C. Survinou-Inwood *op. cit.* 138 atentamente observa.

<sup>48</sup> Depois de se mostrar conspicuamente ausente da geração e criação «dos filhos obedientes» (641-2) qualquer intervenção feminina, como se de todo estranha ao pro-

vergonha resultante de se ser derrotado por uma mulher (680), e depois disso sempre como acusação e insulto a Hémon.

Creonte tem o poder e pensa que o perde por reconhecer a uma mulher o direito de lho contestar. E o mais extraordinário é que ninguém o contesta, a ele, por pensar assim. Nem Antígona, nem Ismena, nem Hémon, nem o Coro, nem, daí a pouco, Tirésias. Nem sequer Eurídice, quer antes de saber da morte do filho, quer no momento do suicídio.

A conclusão inescapável é a de que as mulheres não têm o direito de contestar as decisões dos homens, mesmo que estas provem ser injustas. Mas a questão delicada na *Antígona* é a que se prende com as leis divinas e com o direito que qualificadamente é reconhecido às mulheres de promoverem a sepultura dos seus mortos (apesar do *caveat* expresso na n. 46).

Quanto aos direitos das mulheres, olhando para o destino das três que participam na peça, não me parece que alguém lhes preste a mais pequena atenção. O fim de Creonte é só devido à falta que cometeu para com os deuses. E incidentalmente ao desrespeito que mostrou ter pelo outro personagem masculino da peça. E a sua correcção é iniciada por um velho, e confirmada por um Coro de Velhos, que pela primeira vez na peça o exorta a arrepiar caminho.

Só isto? E o amor de Hémon por Antígona<sup>49</sup>? Não é então ele a causa do aniquilamento de Creonte? Creio que não. Toda a força contida no 3.º estásimo me não parece bastante para ler a *Antígona* como um *Romeu e Julieta* da Antiguidade. Amor, nunca. Hémon é destruído pela «vertigem da cólera» (766) que o leva à imolação na ara da piedade filial.

cesso da procriação, para não falar em alimentação e educação. Os psicanalistas têm neste *acte manqué* pasto para longas rumações.

Leia-se a propósito a lúcida análise de J. Capriglione *op. cit.* 125-9.

<sup>49</sup> «La sovversione non potrebbe essere più grande»: Com estas palavras conclui J. Capriglione *op. cit.* 138 a primeira parte do capítulo intitulado «L'amore è sovversivo». Esta é a ideia condutora da sua interpretação da *Antígona* e nela está condensado o meu desacordo.

É possível que a divergência se deva mais à diferença de perspectiva das abordagens do que a um desacordo na interpretação. O estudo de J. Capriglione reavalia a peça numa dimensão sociocultural, que tenta captar na evasiva solidariedade entre as palavras do autor e da sua personagem: «Questo vale soprattutto nel nostro caso perchè le parole al femminile e attribuite a donne sono di un uomo, meglio: di un esponente dell' *establishment* (Sofocle fu stratego) della città.» (112, n. 3).

Aceito. Todavia, não me parece que o amor, como o entendemos hoje, ocupe algum lugar na *Antígona*. Pois a «atração sexual» (vide supra n. 26), que Creonte frustra, mais facilmente despertará em Hémon a ira do macho humilhado, a quem caberia a punição de Antígona, do que o desespero amoroso (vide a análise de Elizabeth Ditmars *op. cit.* 98-102).

Mas, se é assim, longe estão as mulheres do pensamento de Sófocles. Pelas mulheres — e Antígona bem disso se queixa! — ninguém em Atenas terá chorado uma lágrima!

Para nós, contudo, a *Antígona* será importante precisamente por essa razão. A complacência com que os excessos de Creonte são tolerados constitui prova da rígida divisão que separa os mundos do macho e da fêmea, o espaço público do privado, ao último dos quais as mulheres são ferozmente confinadas, sem quaisquer direitos políticos<sup>50</sup>. Espaço cujas portas ainda hoje a Cultura Ocidental (e nem será preciso falar de outras!) só com grande relutância as deixa franquear.

A esta luz a *Antígona* é uma tragédia sobre a maldição do Poder, que o Homem quer concentrar em si. Poder que instaura uma dupla cisão: entre os deuses e um Homem, ele próprio dividido na oposição dos géneros que o constituem.

Todavia, a *Antígona* opõe o homem à mulher de um modo transcendente, pela integração e superação do conflito nos planos do Estado e da Família, da Razão e do sangue, do público e do privado.

O próprio conflito, porém, é polarizado pela ulterior cisão de cada um dos géneros. De um lado fica a essência do macho autocrático, expressa na oposição de Creonte a Hémon; do outro, a da fêmea dominada, condensada no corte que atinge a «irmandade comum» (v. 1) que unia Antígona a Ismena. Na peça a enormidade do conflito resulta de cada uma das naturezas em guerra se ter deixado separar da sua outra metade. Se Antígona atendesse aos rogos da irmã e Creonte às exortações do filho, a ordem cósmica nunca teria perigado, a ponto de o seu restabelecimento reclamar tanto sangue. E aí é que o Amor entra em cena. Por todos ofendido e cerceado, leva deuses e homens à loucura (787-93).

A Tragédia nasce quando o conflito desemboca na ruptura. A economia trágica manda então que o máximo de violência faça correr o mínimo de sangue, concentrando-se por vezes numa única personagem. «Mínimo de sangue»: eis uma outra forma de dizer «herói».

---

<sup>50</sup> Esta privação de direitos de que a mulher é objecto — nem sequer a cidadania lhe é concedida — é tanto mais incompreensível quanto, por decreto de 451, Péricles tinha limitado essa mesma cidadania aos filhos de *pais e mães* atenienses.