

• *Da velhice à justiça: Antígona e a crítica platônica da tirania* • *Jean Cocteau e a filha de Édipo* • *Las Antígonas de Espriu* • *Entre Sófocles y Anouilh: la Antígona y su nodriza en la refección de Memé Tabares* • *Antígona: nome de código – A peça em um ato de Mário Sacramento* • *Antígona e Medeia no conto “a Benfazeja”, de João Guimarães Rosa* • *Creonte, o tirano de Antígona. Sua recepção em Portugal* • *Uma Antígona diferente, em la Serata a Colono de Elsa Morante* • *Algunas Antígonas en España (s. XX)* • *Antígona entre muros, contra os muros de silêncio: Mito e História na recriação metateatral de José Martín Elizondo* • *Antígona: Norma*

ANTÍGONA

A ETERNA SEDUÇÃO DA FILHA DE ÉDIPO

ANDRÉS POCIÑA, AURORA LÓPEZ, CARLOS MORAIS
E MARIA DE FÁTIMA SOUSA E SILVA

COORDENAÇÃO

IMPRESA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
COIMBRA UNIVERSITY PRESS

e Transgressão, em Sófocles e em Hélia Correia
• *La Antígona en lengua asturiana* • *Antígona*

(Página deixada propositadamente em branco)

• *Da velhice à justiça: Antígona e a crítica platónica da tirania* • *Jean Cocteau e a filha de Édipo* • *Las Antígonas de Espriu* • *Entre Sófocles y Anouilh: la Antígona y su nodriza en la refección de Memé Tabares* • *Antígona: nome de código – A peça em um ato de Mário Sacramento* • *Antígona e Medeia no conto “a Benfazeja”, de João Guimarães Rosa* • *Creonte, o tirano de Antígona. Sua recepção em Portugal* • *Uma Antígona diferente, em la Serata a Colono de Elsa Morante* • *Algunas Antígonas en España (s. XX)* • *Antígona entre muros, contra os muros de silêncio: Mito e História na recriação metateatral de José Martín Elizondo* • *Antígona: Norma*

ANTÍGONA

A ETERNA SEDUÇÃO DA FILHA DE ÉDIPO

ANDRÉS POCIÑA, AURORA LÓPEZ, CARLOS MORAIS
E MARIA DE FÁTIMA SOUSA E SILVA

COORDENAÇÃO

IMPRESA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
COIMBRA UNIVERSITY PRESS

e Transgressão, em Sófocles e em Hélia Correia
• *La Antígona en lengua asturiana* • *Antígona*

ESTRUTURAS EDITORIAIS

SÉRIE MÍTO E (RE)ESCRITA
ESTUDOS MONOGRÁFICOS

ISSN: 2182-8814

DIRETOR PRINCIPAL
MAIN EDITOR

Maria de Fátima Silva
Universidade de Coimbra

ASSISTENTES EDITORIAIS
EDITORIAL ASSISTANTS

Elisabete Cação, Nelson Ferreira
Universidade de Coimbra

COMISSÃO CIENTÍFICA
EDITORIAL BOARD

Ana Maria Tobia
Universidad de la Plata

Andrés Pociña
Universidad de Granada

Carmen Morenilla
Universidad de Valencia

Concepción López Rodríguez
Universidad de Granada

Fernando García Romero
Universidade Complutense de Madrid

Francesco de Martino
Università di Foggia

Francisco de Oliveira
Universidade de Coimbra

José Augusto Bernardes
Universidade de Coimbra

Maria das Graças Augusto
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Milagros Quijada
Universidad Pais Basco

Nair Castro Soares
Universidade de Coimbra

Tereza Virgínia Barbosa
Universidade Federal de Minas Gerais

• *Da velhice à justiça: Antígona e a crítica platônica da tirania* • *Jean Cocteau e a filha de Édipo* • *Las Antígonas de Espriu* • *Entre Sófocles y Anouilh: la Antígona y su nodriza en la refección de Memé Tabares* • *Antígona: nome de código – A peça em um ato de Mário Sacramento* • *Antígona e Medeia no conto “a Benfazeja”, de João Guimarães Rosa* • *Creonte, o tirano de Antígona. Sua recepção em Portugal* • *Uma Antígona diferente, em la Serata a Colono de Elsa Morante* • *Algunas Antígonas en España (s. XX)* • *Antígona entre muros, contra os muros de silêncio: Mito e História na recriação metateatral de José Martín Elizondo* • *Antígona: Norma*

ANTÍGONA

A ETERNA SEDUÇÃO DA FILHA DE ÉDIPO

ANDRÉS POCIÑA, AURORA LÓPEZ, CARLOS MORAIS
E MARIA DE FÁTIMA SOUSA E SILVA
COORDENAÇÃO

IMPRESA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
COIMBRA UNIVERSITY PRESS

e Transgressão, em Sófocles e em Hélia Correia
• *La Antígona en lengua asturiana* • *Antígona*

SÉRIE MITO E (RE)ESCRITA
ESTUDOS MONOGRÁFICOS

TÍTULO TITLE

ANTÍGONA. A ETERNA SEDUÇÃO DA FILHA DE ÉDIPO

ANTIGONE. THE ETERNAL SEDUCTION OF OEDIPUS' DAUGHTER

COORD. ED.

Andrés Pociña, Aurora López, Carlos Morais, Maria de Fátima Sousa e Silva

EDITORES PUBLISHERS

Imprensa da Universidade de Coimbra
Coimbra University Press

www.uc.pt/imprensa_uc

Contacto Contact
imprensa@uc.pt

Vendas online Online Sales
<http://livrariadaimprensa.uc.pt>

Coordenação Editorial Editorial Coordination
Imprensa da Universidade de Coimbra

Conceção Gráfica Graphics
Carlos Costa

Infografia Infographics
Nelson Ferreira

Impressão e Acabamento Printed by
Simões & Linhares, Lda.

ISSN
2182-8814

ISBN
978-989-26-1110-5

ISBN Digital
978-989-26-1111-2

DOI
<http://dx.doi.org/10.14195/978-989-26-1111-2>

Depósito Legal Legal Deposit

Annablume Editora * Comunicação

www.annablume.com.br

Contato Contact
@annablume.com.br

FCT
Fundação para a Ciência e a Tecnologia
www.fct.pt
POCI/2010



Projeto UID/ELT/00196/2013 -
Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade
de Coimbra

© Novembro 2015

Annablume Editora * São Paulo
Imprensa da Universidade de Coimbra
Classica Digitalia Universitatis Conimbrigenis
<http://classica.digitalia.uc.pt>
Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos
da Universidade de Coimbra

A ortografia dos textos é da inteira responsabilidade dos autores.

Trabalho publicado ao abrigo da Licença This work is licensed under
Creative Commons CC-BY (<http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/pt/legalcode>)

ANTÍGONA. A ETERNA SEDUÇÃO DA FILHA DE ÉDIPO
ANTIGONE. THE ETERNAL SEDUCTION OF OEDIPUS' DAUGHTER

COORD. ED.

Andrés Pociña, Aurora López, Carlos Morais, Maria de Fátima Sousa e Silva

FILIAÇÃO AFFILIATION

Universidade de Granada, Universidade de Aveiro, Universidade de Coimbra

RESUMO

Este volume reúne um conjunto de estudos que têm por motivo o mito de Antígona, a sua expressão clássica e a sua recepção moderna e contemporânea, em diferentes contextos culturais (Portugal, Brasil, Espanha, França e Itália).

PALAVRAS-CHAVE

Literatura, filosofia, teatro.

ABSTRACT

This volume includes several texts about the myth of Antigone, its classical expression and modern and contemporary reception, in different cultural contexts (Portugal, Brazil, Spain, France and Italy).

KEYWORDS

Literature, philosophy and theatre.

COORDENADORES

Andrés Pociña Pérez (Lugo, 1947) es Catedrático de Filología Latina de la Universidad de Granada, de la que fue Decano de la Facultad de Filosofía y Letras y Director del Departamento de Filología Latina. Responsable del Grupo de Investigación HUM 318 de la Junta de Andalucía. Imparte las enseñanzas de Literatura latina (Grado) y Teatro grecolatino y su pervivencia en los teatros modernos (Máster). Investiga fundamentalmente sobre Literatura latina (diversos géneros); Pervivencia del teatro clásico; Literatura gallega; Poesía griega del siglo XX.

Aurora López López (Sarria, Lugo, 1948) es Catedrática de Filología Latina de la Universidad de Granada y Directora de la Unidad de Igualdad entre Mujeres y Hombres. Responsable de las asignaturas de Textos latinos (Grado), Mujeres romanas (Máster) y Teatro grecolatino y su pervivencia (Máster). Sus líneas preferentes de investigación son: Literatura latina, especialmente los géneros comedia y tragedia; Estudios sobre la literatura de la mujer y referente a la mujer; Pervivencia y tradición clásica, sobre todo en el campo teatral.

Carlos Morais é Doutor em Literatura pela Universidade de Aveiro, na especialidade de Literatura Grega, com a tese *O Trímetro Sofocliano: variações sobre um esquema*, publicada em 2010 (Lisboa, FCT/FCG). Professor do Departamento de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro, tem desenvolvido a sua principal investigação em literatura grega e na receção do teatro clássico. Neste domínio, publicou *Máscaras Portuguesas de Antígona* (Aveiro 2001) e vários estudos, em livros e revistas internacionais, sobre o mito de Antígona nas literaturas portuguesa e espanhola.

Maria de Fátima Sousa e Silva é Professora Catedrática do Instituto de Estudos Clássicos da Universidade de Coimbra. Desenvolveu, como tese de doutoramento, um estudo sobre a Comédia Grega Antiga (*Crítica do teatro na Comédia Grega Antiga*), e, desde então, tem prosseguido com investigação nessa área. Publicou já traduções comentadas de outras nove comédias de Aristófanes, além de um volume com a tradução das peças e dos fragmentos mais significativos de Menandro. Coordena, neste momento, um projecto de estudos de recepção no Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da mesma Universidade.

EDITORS

Andrés Pociña Pérez (Lugo, 1947) is Professor Catedrático of Latin Philology in the University of Granada, where he has been Decano in the Faculty of Philosophy and Letters, and Director of the Department of Latin Philology. He was also responsible for the Research Group HUM 318 in Andalucía. He makes courses about Latin Literature, Greek and Latin Theatre and their reception in modern stages. As research, his priorities are Latin Literature (different genres), reception of classical theatre, literature from Galicia and poetry from the 20th century Greece.

Aurora López López (Sarria, Lugo, 1948) is Professor Catedrática of Latin Philology in the University of Granada and Director of the Unity for Women and Men Equality. She is responsible for courses of Latin language, Roman women, Greek and Roman theatre and their reception. Her research is mainly about Latin Literature, comedy and tragedy; studies on literature written by women or about women; reception of classical tradition, mainly in theatre.

Carlos Morais obtained his PHD in ancient Greek Literature by the University of Aveiro, in the specialty of Greek Literature, with a thesis about *Sophoclean trimeter: variations of a metric model*, published in 2010 (Lisbon, FCT/FCG). He is now Professor of the Department of Languages and Cultures in the University of Aveiro, and has been making his research about Greek literature, mainly theatre, and its reception. He published *Portuguese masks of Antigone* (Aveiro 2001) and several studies, in books and international periodicals, about the myth of Antigone in Portuguese and Spanish literatures.

Maria de Fátima Sousa e Silva is Professor Catedrática in the Institute of Classical Studies of the University of Coimbra. As her PHD thesis, she worked about Ancient Greek Comedy (*Theatrical criticism in Ancient Greek Comedy*). From then, she went on with the same research and published several articles. She also published translations, with commentary, of nine of the Aristophanic comedies, and a volume with the translation of the plays and the most well preserved fragments of Menander. She is now coordinating a project on reception studies in The Center of Classical and Humanistic Studies of Coimbra.

(Página deixada propositadamente em branco)

SUMÁRIO

<i>Apresentação</i>	11
Francesco De Martino , <i>Antigone sulle mura</i> <i>(Antigone on the Walls)</i>	15
João Diogo R. P. G. Loureiro , <i>Quatro funerais e um casamento</i> <i>Mortos e vivos na Antígona de Sófocles</i> <i>(Four funerals and one marriage. Dead and alive in Sophocles' Antigone)</i>	51
Maria das Graças de Moraes Augusto , <i>Da velhice à justiça:</i> <i>Antígona e a crítica platônica da tirania</i> <i>(From oldness to justice: Antigone and Platonic criticism of tyranny)</i>	63
Maria do Céu Fialho , <i>Jean Cocteau e a filha de Édipo</i> <i>(Jean Cocteau and Oedipus' daughter)</i>	87
Carmen Morenilla Talens , <i>Las Antígonas de Espriu</i> <i>(Espriu's Antigone(s))</i>	105
Núria Llagüerri Pubill , <i>Entre Sófocles y Anouilh:</i> <i>la Antígona y su nodriza en la refección de Memé Tabares</i> <i>(Among Sophocles and Anouilh: Antigone and her nurse in Tabare's refiguration)</i>	123
Maria Fernanda Brasete , <i>Antígona: nome de código –</i> <i>A peça em um ato de Mário Sacramento</i> <i>(Antigone: code name - a play in one act, by Mário Sacramento)</i>	137
Gilmário Guerreiro da Costa , <i>Antígona e Medeia no conto “a Benfazeja”,</i> <i>de João Guimarães Rosa</i> <i>(Antigone and Medea in the short story “A Benfazeja”, by João Guimarães Rosa)</i>	157
Maria de Fátima Silva , <i>Creonte, o tirano de Antígona</i> <i>Sua recepção em Portugal</i> <i>(Creon, the tyrant of Antigone. His reception in Portugal)</i>	173
Andrés Pociña , <i>Uma Antígona diferente, em la Serata a Colono de Elsa Morante</i> <i>(A different Antigone in Elsa Morante's la Serata a Colono)</i>	193

Aurora López, <i>Algunas Antígonas en España (s. XX)</i> <i>(Some Antigone's versions in Spain, 20th century)</i>	219
Carlos Morais, <i>Antígona entre muros, contra os muros de silêncio: Mito e História na recriação metateatral de José Martín Elizondo</i> <i>(Antigone inside the walls, against the walls of silence: Myth and history in the metatheatrical recreation of José Martín Elizondo)</i>	241
Susana Hora Marques, <i>Antígona: Norma e Transgressão, em Sófocles e em Hélia Correia</i> <i>(Antigone: Norm and Transgression in Sophocles and Hélia Correia)</i>	255
Ramiro González Delgado, <i>La Antígona en lengua asturiana</i> <i>(The Antigone in asturian language)</i>	267
Stéphanie Urdician, <i>Antígona otra vez... aproximación a la escena francesa contemporánea</i> <i>(Antigone again... approach of the French contemporary stage)</i>	285
Marta Isabel de Oliveira Várzeas, <i>Antígona em cena no Teatro Nacional de São João: Tradução e Dramaturgia</i> <i>(Antigone on Stage in Teatro Nacional de São João: Translation and Dramaturgy)</i>	301
Index	333
Autores	357

Apresentação

A readaptação, sob várias formas artísticas, ou particularmente a reescrita dos mitos antigos tem sido, nas últimas décadas, motivo de uma reflexão transversal, expressa em numerosa bibliografia nas diversas línguas. A simples constatação da existência de múltiplos títulos sobre a matéria dá conta do interesse que este tópico desperta, pelo que representa para a história da cultura em geral e para a estética literária e dramática em particular. Ao mesmo tempo que desvendam tradições que subjazem à moderna cultura ocidental no seu todo, estes estudos sublinham a experiência particular de cada povo, e a teia de referências que os unem como herdeiros de uma mesma cultura matricial greco-latina. Assim, além da filiação que remete às origens do pensamento nosso contemporâneo, os estudos de recepção obrigam a um diálogo com culturas irmãs dentro de um mesmo filão tradicional.

É por reconhecer esta teia diversificada de influências e de diálogos interculturais que os encontros científicos, multidisciplinares por um lado e internacionais por outro, fazem sentido. A aproximação de leituras sobre um mesmo mito revela elementos predominantes na importação das tradições, novidades que caracterizam as diferentes opções e um cruzamento de leituras ao longo dos séculos. Este que foi, durante décadas, um plano sobretudo europeu, redimensiona-se hoje em dia com uma abertura cada vez mais expressiva à América Latina, onde o eco dos mesmos interesses se tem revelado evidente.

Foi também durante muito tempo prática que os classicistas e os estudiosos da Literatura Portuguesa ou Comparada se ocupassem, cada um desses grupos sob critérios e perspectivas distintos, deste tipo de textos, com manifestas limitações. Este divórcio tem, no entanto, vindo a romper-se, em nome de uma colaboração mais estreita que só pode trazer benefício a uma leitura multifacetada, e por isso mais rica, desse objecto de estudo.

São também estes os princípios e objectivos que, no seu conjunto, têm mobilizado um grupo internacional de investigadores que periodicamente se encontram para dar sequência a este modelo de investigação. Em organizações anteriores, realizadas em distintos países – Espanha, Itália, França, Brasil, Argentina, além de Portugal -, foram já abordados outros mitos (de Medeia, Fedra, Helena, Agamémnon), que produziram um interessante

convívio científico em tempo de colóquio e, posteriormente, volumes temáticos que abrangem os estudos então apresentados, alargados com outros de igual interesse para o formato final da publicação.

Inserido nessa mesma linha de investigação, este volume é, em primeira mão, o resultado, revisto e ampliado, dos textos apresentados no colóquio *Antígona – A eterna sedução da filha de Édipo*, que se realizou na Faculdade de Letras de Coimbra entre 25-26 de Setembro de 2014. Pode considerar-se que a proximidade com o calendário comemorativo dos 40 anos do 25 de Abril tornou a escolha particularmente apropriada. Na verdade, dos múltiplos sentidos que o original sofocliano sugere – valores de justiça, diálogo entre o divino e o humano, relacionamento familiar –, é sobretudo no exercício do poder político, no abuso de autoridade que configura o tirano e na voz heróica de uma oposição determinada, mas solitária, que ele incide. Da sua importância para uma reflexão colectiva deram-se conta, antes dos mais, os contemporâneos de Sófocles, que o distinguiram com um cargo público de elevado prestígio, como reconhecimento da sua excelência no ‘pensar a cidade’.

Mas, por trás dessa motivação próxima, está o objectivo de prosseguir uma cadeia de realizações, promovidas pelas Universidades espanholas de Granada e Valência, juntamente com as portuguesas de Coimbra e Aveiro, focadas na recepção dramática dos mitos clássicos. O tempo e um empenho partilhado trouxe, a esta equipa que se mantém unida ao longo de décadas, o incentivo principal de todo o processo: uma sólida amizade que se construiu em torno “da eterna sedução” dos mitos gregos.

Por sua vez, o universo privilegiado pelo grupo de trabalho responsável por este volume, embora com extensões a outras culturas e línguas – a transdisciplinaridade natural nos estudos de recepção a isso aconselha – foi sempre a literatura dramática de expressão portuguesa e espanhola. Com a prioridade dada a esses textos, tem-se procurado preencher um vazio que importantes estudos realizados por comentadores de primeira importância no plano internacional têm, no entanto, deixado esquecidos.

Depois de outras iniciativas dedicadas a diferentes figuras do mito – Medeia, Fedra, Helena, Agamémnon –, cabe agora a Antígona, a sempre desafiadora e simbólica filha de Édipo, centrar as atenções e análises de especialistas e estudiosos. Para os múltiplos tratamentos de que Antígona foi objecto ao longo dos séculos, sob diversas formas literárias e artísticas, e da particular incidência que este mito teve em tempos de ebulição política e social, se obtiveram diversos contributos, que vieram inventariar e justificar recriações contemporâneas da lenda tebana.

Qualquer bom estudo de recepção não dispensa uma reflexão sobre as fontes essenciais que deram ao mito, já numa formulação literária e dramática, um modelo de exploração temática e estética. Neste caso, a versão sofocliana de *Antígona* impõe-se por aquilo que ela, antes de mais, é: um momento de excelência teatral. Mas acresce-lhe, dentro da Literatura Grega antiga, outros contributos que, provenientes da poesia homérica, se multiplicam na tragédia e continuam vigentes na literatura de época helenística. A essas sucessivas leituras e releituras se dedicam os estudos de Francesco de Martino, João Loureiro e de Maria das Graças de Moraes Augusto.

As versões francesas de *Antígona*, quer as que foram produzidas pelos movimentos pioneiros do séc. XX como as mais recentes, pela habitual influência que exercem no teatro ibérico, mereceram também atenção nos estudos de Maria do Céu Fialho e Stéphanie Urdician.

No que diz respeito à presença destas reescritas na Literatura Portuguesa, apesar de, aparentemente, ser restrito o interesse sobre este tipo de temas, a verdade é que, nas diferentes etapas da nossa produção literária, eles reaparecem, se não em grande quantidade, certamente com uma qualidade e uma motivação expressivas para aspectos salientes da nossa cultura. Pela sua mensagem central, a *Antígona* conheceu no séc. XX português, em tempos de ditadura, um papel de intervenção relevante. Não só se multiplicaram, em Portugal, representações do original grego, como sobretudo se recriaram novas *Antígonas*, que o adequassem de forma ainda mais ajustada às preocupações e vivências nacionais do momento. António Sérgio, Júlio Dantas, António Pedro, Mário Sacramento, em meados do séc., e já no seu final Hélia Correia e Eduarda Dionísio, entre outros, retornaram ao motivo tebano, motivados por diferentes contextos, objectivos e sensibilidades. Este era o tempo em que, rodeando os anos da 2ª Guerra Mundial, Anouilh e Brecht se valiam da mesma tradição para repensarem o momento crítico que a Europa vivia. Em Portugal, ao mesmo tempo que se retomava o modelo sofocliano para criar uma mensagem própria da realidade portuguesa, desencadeava-se um diálogo com essas outras influências, numa perspectiva diacrónica. Deste património português dão conta os textos de Maria Fernanda Brasete, Maria de Fátima Silva e Susana Marques Pereira. A literatura brasileira, pela pena inspirada de Guimarães Rosa, tem também presença no estudo de Gilmário Costa. Por fim, o interesse que a revitalização da velha *Antígona* em cena continua a conhecer nos palcos portugueses está documentado no texto de Marta Várzeas.

De modo muito semelhante, inclusivamente do ponto de vista das motivações políticas, à proliferação de novas visões portuguesas de *Antígona*

ao longo ao séc. XX, também em Espanha as houve muito abundantes e dignas de consideração. No colóquio de Coimbra foram abordados os tratamentos da admirável filha de Édipo, levados à cena ou na poesia, de Salvador Espriu, José Martín Elizondo, María Zambrano, Julia Uceda, ou mesmo do recentíssimo Memé Tabares, presentes nos textos que aqui publicam Aurora López, Carlos Morais, Carmen Morenilla, Nuria Llagüerri. Nem mesmo faltou a apresentação de uma Antígona em língua asturiana, a de R. González Delgado.

Dizíamos no início que os estudos de recepção obrigam a um diálogo com culturas irmãs dentro de um mesmo filão tradicional. Neste sentido, também esteve presente a análise de uma Antígona pouco conhecida, a presente na única obra teatral da escritora italiana Elsa Morante, analisada por Andrés Pociña.

Os editores,
Andrés Pociña
Aurora López
Carlos Morais
Maria de Fátima Silva

Antigone sulle mura

(Antigone on the Walls)

Francesco De Martino (frademartino@alice.it)
Università degli Studi di Foggia

(Página deixada propositadamente em branco)

RESUMEN - Spazio importante e simbolico delle città, confine tra *intra* ed *extra moenia*, le mura accolgono in più occasioni anche donne. Da lassù, come da una grande finestra, Elena, Ecuba, Andromaca, Cassandra, Deidamia, Medea, Scilla scrutano mariti, figli, fratelli e impossibili amanti, uomini in difficoltà e in condizioni ostili, proprio perché stanno fuori delle mura. Le esemplari *teichoscopie* omeriche al femminile hanno lasciato tutte tracce significative nella *teichoscopia* di Antigone nelle *Fenicie* di Euripide (e poi nella *Tebaide* di Stazio) ma specialmente quella di Cassandra che alla fine dell'*Iliade* osserva dalle mura il "fratello buono" ormai morto, modello polare per l'eroina tebana che dalle mura smania di vedere il "fratello non più tanto cattivo" destinato a morire.

PAROLE CHIAVE: donne, mura, *teichoscopia*, Antigone.

ABSTRACT - Important and symbolic space of the city, border between *intra* and *extra moenia*, the walls also host women. Like from a big window, Helen, Hecuba, Andromache, Cassandra, Deidamia, Medea, Scilla scrutinize husbands, sons, brothers and impossible lovers, men in distress and in position of enemies, because they are outside the walls. Homer's exemplary female *teichoscopiai* all have left significant traces in the *teichoscopia* of Antigone in Euripides' *Phoenicians* (and then in the *Thebaid* of Statius) but especially that of Cassandra who - in the last book of the *Iliad* - observed from the walls the "good brother" now dead. In the same way, Antigone desires to see the "brother not so bad" destined to die.

KEYWORDS: women, walls, *teichoscopia*, Antigone.

Spazio protetto. La storia delle mura, da Babilonia a Troia, ad Atene, a Nubicuculia, alle città murate medievali, al muro di Berlino e al muro del pianto, è tutta un romanzo. In questo romanzo un posto merita anche Antigone sulle mura di Tebe, un *unicum* nel teatro greco e latino, che troverà un rifacimento ma solo epico nella *Tebaide* di Publio Papinio Stazio.

Le mura presuppongono un 'universo contro' da cui non bastano a proteggere¹, ma offrono uno spazio² estremo, marginale e di emergenza al-

¹ Lentini 2013: 188, 193.

² Bachelard 2006 ha parlato di "poetica dello spazio". Altra bibliografia sullo spazio in Lentini 2013: 187 n. 1. Lentini (ivi, 190-191) intravede la metafora della *teichoscopia* e della *teichomachia* in Lucr. 1. 66-67 e 2. 5-11.

meno temporaneamente protettivo, dove possono incrociarsi sfere opposte, non solo femminile e maschile, ma anche senile³ e infantile⁴.

Ma le mura sono anche luogo mediatico, di comunicazione e di «trasmissione» della comunicazione, visiva, orale e persino scritta, perché erano lo spazio specifico di affissione di notizie e di immagini, una sorta di “sito web” *ante tempus*. Il posto ideale su cui Creonte avrebbe potuto far scrivere il suo decreto sarebbero state le mura, magari vicino ad una porta. Platone (*Leggi* 959a) dice che il tiranno «affigge per iscritto ordini e minacce sui muri».

Fenicie. Le mura sono continuamente menzionate nelle *Fenicie* di Euripide, come poi in quelle di Seneca⁵. Con le mura Antigone si deve misurare, perché il suo atto cruciale, seppellire il fratello Polinice, sarà compiuto *extra moenia*, fuori dalle mura di Tebe⁶. Le mura sono la frontiera che deve attraversare. La sua battaglia personale deve andare a combatterla fuori dalle mura.

Ma con le mura Antigone prende preliminarmente confidenza nelle *Fenicie*, una tragedia rappresentata tra il 411 e il 406 a.C., verosimilmente non prima del 409 a.C.⁷. Le *Fenicie*, a loro volta modello delle *Fenicie* del comico Strattide (Fiorentini 2010) e presumibilmente anche di quelle di Aristofane, fondono diversi modelli: Omero, Stesicoro (fr. 222b)⁸, Eschilo (*Sette a Tebe*), ma anche Frinico.

³ Nel prologo delle *Fenicie* con Antigone c'è un Vecchio servitore, in Stazio il vecchio Forbante e il vecchio Actore, che non ce la fa (*Theb.* 7. 246 *senem*, 11. 357 *senior comes* [...] / *Actor*). La salita sulle mura «può essere interpretata nel quadro della categoria lotmaniana del superamento dell'ostacolo: oltre all'ascesa fisica, infatti, l'eroina deve anche farsi largo fra la folla che, come lei, si accalca sulle mura per assistere al duello: [...] *tacitos obstante tumultu / Antigone furata gradus* (354-355)» (Korneeva 2011: 186-187).

⁴ In *Il.* 8. 517-519 Ettore dice agli araldi di convocare bambini e vecchi sulle mura, mentre le donne devono rinchiudersi in casa. Nelle *Troiane* 1074 di Seneca Priamo tiene in braccio il nipote Astianatte e gli fa vedere *paterna* [...] *bella*. In *Stat. Theb.* 7. 240-242 le madri tebane mostrano ai figli *le armi luccicanti dei padri*.

⁵ *E. Ph.* 79, 116, 239, 366, 593, 744, 752, 796, 823, 1137, 1150, 1357, 1475. Cf. *Sen. Ph.* 343, 444-445, *Troiane* 634, 1075, 1091, 1119, e anche *Stat. Theb.* 5. 311, 351, 376, 410, 495, 7. 391, 433, 435, 12. 355, 362.

⁶ Cf. Philostr. 2. 29: «(sc. Antigone) uscita di notte dalle mura» (§1), perché i cadaveri stanno ovviamente «sotto le mura» (§2).

⁷ Cf. Méridier in Grégoire-Méridier-Chapouthier 2002: 127.

⁸ Su Euripide nel suo ultimo decennio (*Elena*, *Oreste*, *Ifigenia in Aulide*, *Fenicie*) stesicoreo cf. Ercoles-Fiorentini 2011.

Il titolo stesso è un omaggio alle *Fenicie* di Frinico, tanto più ostentato per la trama differente, allo stesso modo in cui *Supplici* è un omaggio di Euripide al titolo delle *Supplici* di Eschilo, anche in questo caso con trama differente⁹. Proprio perché riprende il titolo, Euripide riprende anche la qualità esotica del Coro, le Fenicie¹⁰. Anzi ne riprende puntualmente anche l'entrata, la parodo¹¹. Il primo verso (202 Τύριον οἶδμα λιποῦσ') della parodo di Euripide imita infatti il fr. 9 Sn.-Kn. delle *Fenicie* di Frinico (Σιδώνιον ἄστυ λιποῦσα), verosimilmente anch'esso il primo della parodo. Forse proprio alla parodo aveva già alluso anche Aristofane nel 422 a.C. nelle *Vespe* 219-220 «canticchiando canzoni archeomelisisidonofrinicherata (*ajrchaiomelisisidonophrynicherata*)»¹².

Il primo verso del prologo delle *Fenicie* (fr. 8 Sn.-Kn.) fu a sua volta imitato da Eschilo nel primo verso dei *Persiani* (Frinico T 5 Sn.-Kn.), come desumiamo dalla *hypothesis*:

Glauco, nel *Sui miti di Eschilo*, afferma che i *Persiani* sono stati ricreati a partire dalle *Fenicie* di Frinico. Cita anche l'inizio del dramma, questo qui: *Questa è la dimora dei Persiani partiti da tempo* tranne che là è l'eunuco che annunzia nell'inizio la sconfitta di Serse e dispone i seggi per i consiglieri. Qui invece il Coro degli anziani recita il prologo (*prologizei*).

In Frinico il verso era pronunciato da un Eunuco (con funzione di messaggero), un personaggio minore che sarebbe riaffiorato molto più tardi come protagonista di una commedia di Terenzio, in Eschilo invece dal Coro.

⁹ Taplin 1989: 193 n. 1. Ad una casualità pensa invece Medda 2006: 18 n. 21. Sulle *Fenicie* di Strattide fr. 47 e 48 K.-A. parodia di quelle di Euripide, cf. Fiorentini 2008-2009: 37, 216-229 e 2010. Anche Aristofane scrisse *Fenicie*, cf. fr.*547 K.-A., che riprende il v. 182 del dramma euripideo.

¹⁰ L'estraneità del coro dalla trama, rilevata dallo scolio a Ar. *Ach.* 443 rende ancora più evidente la natura di omaggio a Frinico.

¹¹ Cf. anche fr. 10 Sn.-Kn. καὶ Σιδῶνος προλιπόντα ναόν e Taplin 1989: 252. Nella *hypothesis* dei *Persiani* il v. 202 delle *Fenicie* è ricordato come esempio di brani corali *parodikan*.

¹² Mastromarco 1983: 467 n. 48.

Se, come risulterebbe da tante riprese, le *Fenicie* erano state il dramma di maggior successo di Frinico, potrebbe essere stato uno dei drammi della tetralogia che vinse nel 476 a.C., con Temistocle corego (Plut., *Them.* 5. 5)¹³.

Polinice verrà. Le *Fenicie* di Euripide si aprono¹⁴ con un monologo di Giocasta che fornisce gli elementi genealogici ed onomastici (Giocasta, Edipo, Ismene, Antigone) utili per capire lo sviluppo del dramma, ma anche alcune grosse novità. Giocasta è viva¹⁵ e vivi sono Antigone e soprattutto Polinice, anzi come si vedrà nell'esodo persino Edipo. La vera notizia è che Polinice «verrà (ἦξειν)» (v. 83)¹⁶, come informa Giocasta. La notizia è sicura, perché gliel'ha confermata un vecchio Servo inviato per convocare l'eroe a Tebe per una tregua e che entra in scena subito dopo al v. 88 e al v. 170 ripete la notizia per Antigone («*sc.* Polinice) verrà (*hexei*)». Polinice verrà al v. 261 e resterà in scena fino al v. 636, cacciato da Eteocle. Ma, come dice la *hypothesis* III, verrà “per niente”: «Anche Polinice viene per la tregua per nulla».

Giocasta riprende a parlare al v. 301, dopo la parodo. Secondo uno scolio (al v. 93) l'attore protagonista che impersona Giocasta esce per interpretare Antigone¹⁷. Il vecchio Servo¹⁸ appare in alto sulle mura e aiu-

¹³ In essa potrebbero esserci stati anche *i Giusti o Persiani o Consessori* (Lloyd-Jones 1966, cf. Taplin 1989: 63 n. 2). Se nella stessa tetralogia c'era anche la problematica *Presa di Mileto*, la questione si complicherebbe ma con conseguenze interessanti. Sulla *Presa di Ecalia*, cf. Mastromarco 2012 e Caroli 2012.

¹⁴ Sull'inizio delle *Fenicie*, cf. Carrara 1994a e 1994b.

¹⁵ Rispetto ai *Sette a Tebe* di Eschilo e all'*Edipo re* di Sofocle è «un elemento di sorpresa» (Medda 2006: 8).

¹⁶ Il verbo è riusato da Giocasta al v. 463 (*hekei*) ed è un verbo speciale, con una storia letteraria interessante, sulla quale tornerò in un'altra occasione. Significativamente si trova anche nelle *Fenicie* di Strattide (fr. 46. 3 K.-A., verosimilmente proprio nel prologo, cf. Fiorentini 2009: 221-222).

¹⁷ «Si ritiene che Euripide abbia fatto ricorso a questo espediente perché il protagonista potesse cambiare personaggio abbandonando il ruolo di Giocasta», Pickard-Cambridge 1996: 188 e 205 n. 87. Ai vv. 1270-1282 Giocasta e Antigone sono entrambe in scena e in questo caso dovevano essere a cura di attori diversi, per questo motivo Di Benedetto-Medda 1997: 228 distribuivano diversamente le parti. Taplin 1989: 368 paragona il *break* dell'uscita di Giocasta a quello dell'*Ifigenia in Tauride* prima e dopo la scena con Oreste e Pilade (867-922) e con quelli del prologo delle *Eumenidi* di Eschilo.

¹⁸ Nell'elenco dei *prosopa* e nei mss è Pedagogo, in uno scolio un *tropheus*. Il modo di comportarsi lo assimila ad un Pedagogo, Mastronarde 1994: 179. Su «the old men resembling messengers or *paidagogoi*» sui vasi, cf. Green 1999. La sua opera «sarà travolta e rovesciata nel corso della tragedia» (Funaioli 2011: 81).

ta Antigone a salire, come ha concordato con Giocasta (89-91)¹⁹. Questa seconda scena fa ancora parte del prologo²⁰, perché il Coro non è ancora arrivato. Prima della parodo, che per Aristotele (*Po.* 1452b), segna la fine del prologo, Euripide ha inserito una specie di para-prologo, prologo in alto che permette di dare precocemente²¹ risalto ad un personaggio centrale del mito ma che in quella specifica tragedia sarebbe rimasto del tutto secondario, perché Antigone tornerà in scena di nuovo molto tardi e in scene minori e secondarie (1270ss., 1436ss., 1485ss.).

Prologo «a parte». Il Servo fa di tutto per far capire che la scena sulle mura è «a parte»²². Nessuno vede Antigone, a parte il pubblico, come dice il Servo: «no, non sbuca nessuno della città» (99). Quel “nessuno” allude soprattutto ad Eteocle che nei *Sette* (182ss.) di Eschilo aveva rimproverato le tebanine del Coro incapaci di sopportare lo *stress* dell’assedio, a differenza di Antigone in grado invece di sopportarlo²³. Anche alla fine della scena il Servo controlla che Antigone rientri subito in casa e non venga vista neppure dalle donne che stanno arrivando, cioè dalle Fenicie. Anche in Stazio (*Theb.* 7. 243ss.) nella prima delle due salite sulle mura²⁴ Antigone sta «appartata su una torre isolata (*turre procul sola*)», perché «non le è ancora permesso mostrarsi in pubblico (*concessa videri*)» (7. 243). Con lei c’è solo il vecchio Forbante, scudiero e auriga di Laio, che le fa una rassegna degli alleati dei Tebani (7. 246-373).

¹⁹ Anche in 1275 Antigone, preoccupata di lasciare la stanza delle vergini, è spinta da Giocasta a non avere vergogna e a presenziare al duello tra Eteocle e Polinice, per sventarlo, se ancora possibile.

²⁰ Il prologo tragico è di solito in almeno due scene o in una scena in due parti, cf. Mastrorarde 1994: 171. Secondo la *hypothesis* di Aristofane di Bisanzio (p. 153. 9 Chaprouthier) Προλογίζει δὲ Ἰοκάστα, ma nel senso che il primissimo personaggio che entra in scena, come confermano analoghe notazioni in altre *hypotheses* (Antigone nell’*Antigone*, la nutrice nella *Medea*, Apollo nell’*Alceste*, Andromaca nell’*Andromaca*, ecc.).

²¹ Esseri umani, non solo divinità, si trovano a volte in alto ma alla fine del dramma (Medea nella *Medea* 1317ss., Oreste, Pilade, Elettra, Ermione in *Oreste* 1567ss.), cf. Mastrorarde 1990: 255-257 e Di Benedetto-Medda 1997: 77-78.

²² Burgess 1987: 106-107 segnala altre scene «isolated»: Oreste e Pilade in *Ifigenia in Tauride* e Elettra, Elena in *Oreste*, Teucro in *Elena*.

²³ Sulla parodo dei *Sette* come possibile *teichosopia*, cf. Librán Moreno 2005: 237-239.

²⁴ Solo nella seconda salita sulle mura Antigone ormai senza il vecchio Actore rivolge un discorso al fratello Polinice (*Theb.* 11. 363-382).

La scena di Antigone sulle mura è «a parte», una sorta di *extra* anche perché una donna sulle mura è un “cammeo” epico, una specie di omaggio ad Omero. Questo ne agevolava un riuso come «a virtuoso piece» nelle repliche parziali che erano molto diffuse²⁵. Omerico è anche il *format* di un *meros* che può stare in un componimento più ampio, ma in sé e per sé è un pezzo indipendente. Sezioni *extra* sono attestate infatti proprio in Omero, non solo la Dolonia²⁶ ma la scena con Glauco e Diomede in *Il.* 6. 119-236²⁷. Casi analoghi di pezzi “a parte” sono testimoniati anche per Polibio (10. 21. 3-6) e per Dione Cassio (73. 23)²⁸.

Il *format* «a parte» della scena euripidea di Antigone sulle mura è colto nell'*Argumentum* III (p. 151. 7-13 Chapouthier)²⁹:

Ἦστι δὲ τὸ δρᾶμα καὶ πολυπρόσωπον καὶ γνωμῶν μεστὸν πολλῶν τε καὶ καλῶν. Τὸ δρᾶμα ἔστι μὲν ταῖς σκηνικαῖς ὄψεσι καλόν, ἔστι δὲ παραπληρωματικόν. ἢ τε ἀπὸ τῶν τειχέων Ἀντιγόνη θεωροῦσα μέρος οὐκ ἔστι δράματος. Καὶ ὑπόσπονδος Πολυνείκης οὐδενὸς ἔνεκα παραγίνεται. ὃ τε ἐπὶ πᾶσι μετ'ὠδῆς ἀδολήσχου φυγαδευόμενος Οἰδίπους προσέρραπται διὰ κενυῆς.

Il dramma è sia multiprosopico sia pieno di molte e belle sentenze. Il dramma è bello per le vedute sceniche. Ma è pieno di riempitivi. Antigone che scruta dalle mura non è un *meros* del dramma. Anche Polinice viene per la tregua per nulla. E soprattutto Edipo sulla via dell'esilio con un canto è stato ricucito a vuoto.

Πολυπρόσωπον. Cf. Luc. *Nigr.* 8 «come sulla scena in un dramma multiprosopico (πολυπροσώπω δράματι), uno che era schiavo ricompare come padrone e un altro povero da ricco che era, un altro ancora satrapo o re da povero, uno amico di costui, un altro nemico, uno ancora esule». In Ateneo 1. 20 è riferito alla danza: «la danza di Pilade era ampollosa, patetica e

²⁵ Burgess 1987: 103.

²⁶ Scolio ad *Il.* 10. 1: «dicono che la rapsodia sia stata sistemata a parte e non sia un *meros* dell'*Iliade*. Fu collocata da Pisistrato nel poema»; Eust. ad *Il.* 785. 41-42: «gli antichi dicono che questa rapsodia fu disposta da Omero *idiai*, e non era annoverata fra gli elementi dell'*Iliade*, e che fu disposta nella composizione da Pisistrato».

²⁷ Scolio a *Il.* 6. 119 «alcuni trasferiscono altrove questa *systemasis*»; cf. Fornaro 1992: 25-29.

²⁸ Vox 1981; sulla terminologia aristotelica dello scolio omerico, cf. Gallavotti 1969.

²⁹ Sulla hypth. cf. Burgess 1987: 104.

multiprosopica (polyprosopos)». L'osservazione potrebbe andar bene anche per le Fenicie, se l'attore che interpretava il Servo era lo stesso che interpretava Polinice e Creonte (Di Benedetto-Medda 1997: 228). Γνωμῶν μεστὸν πολλῶν τε καὶ καλῶν. Per la gnomica, cf. D.C. LI (Eschilo, Sofocle ed Euripide ovvero l'arco di Filottete) 15 «Le liriche non hanno la sentenziosità né l'esortazione alla virtù di quelle euripidee».

μεστὸν. Cf. Gorg. fr. 24 D.-K. (= Ar. Ra. 1021) δρᾶμα (sc. i *Persiani*) ποιήσας ἄρεως μεστὸν, Plu. *Mor.* 389a (E di Delfi) «ditirambi pieni (μεστάν) di passioni e movimento», Max. Tyr. 18. 9 (= Anacr., fr. 402/57 Page) «i suoi canti sono pieni (μεστάν) della chioma di Smerdi, degli occhi di Cleobulo e della grazia giovanile di Batillo», Cf. Ar. *Nu.* 1367 Eschilo «è pieno di chiasso» (la definizione è del sofistico Fidippide), Hor. *Carm.* 3. 25.1-2 «tui (sc. di Baccho)/ plenum». Cf. De Martino 2001: 156 n. 82.

Ἔστι δὲ τὸ δρᾶμα. Notazioni simili in varie hypotheses: Τὸ δρᾶμα τῶν πρώτων (*Hipp.*), τὸ δὲ δρᾶμά ἐστι σατυρικώτερον (*Alc.*), cf. Mastronarde 1994: 169 n. 2. Qualificazioni si trovano anche in Ar. *Tb.* 166 κάλ [...] τὰ δράματα e *Ra.* 1254-1255 «moltissimissimi (πολὺν πλεῖστα)» e «bellissimi (κάλλιστα)», Frinico, fr. 32. 3 K.-A. «molte e belle (πολλὰς ... καλάς) tragedie»; Hyr. *Cav.* «il dramma è uno di quelli composti *kalos*».

μέρος οὐκ ἔστι δράματος. Cf. Arist. *Po.* 1453b ἔξω τοῦ δράματος, 1460a ἐν τῷ δράματι, scolio a *Il.* 10, in. μέρος τῆς Ἰλιάδος (sc. la Dolonia). Non c'è bisogno di distinguere, come invece suggerisce Mastronarde (1994: 169 e n. 1), tra presenza e assenza dell'articolo (Arist. *Po.* 1453b ἔξω τοῦ δράματος, 1460a ἐν τῷ δράματι, scolio a *Il.* 10, in. μέρος τῆς Ἰλιάδος).

ὑπόσπονδον. Cf. *Ph.* 81 Giocasta «ho convinto il figlio che al figlio venisse protetto da una tregua (ὑπόσπονδον)» e 450 ETEOCLE «mi hai persuaso e hai potuto fare entrare entro le mura quest'uomo protetto dalla tregua (ὑπόσπονδον μολεῖν/ τόνδε εἰσεδέξω τειχέων)». Frequente negli storici (Hdt. 2. 144, 5. 72. 2, 5. 162. 2, 6. 103. 3, Th. 1. 103. 1), si usa spesso per i morti (Th. 1. 63. 3 e 2. 79. 7 τοὺς νεκροὺς ὑποσπόνδου). Polinice è virtualmente già morto. Cf. *Ph.* 172 ἔνσπονδος. In *Ba.* 924 è riferito a Dioniso (dallo stesso Dioniso): «Prima (sc. il dio) non era propizio, / ora è in tregua (enspondos) con noi».

Chi ha scritto questa *hypothesis* conosceva bene le *Fenicie*. Il termine *hypospondos* riprende *hypospondon molein* detto da Giocasta, ripetuto da Eteocle (81 e 450) e variato in *enspondos* da Antigone (171). Polinice *hypospondos* «arriva per nulla» e Edipo se ne va in esilio «a vuoto».

L'impressione di spreco drammaturgico affiora anche nel termine *polyprosopon* «dai molti personaggi», in riferimento agli 11 personaggi, il massimo nella tragedia³⁰, anche se solo 2 femminili (Antigone e Giocasta), usati entrambi subito nel prologo, a parte le 15 fenicie del Coro. Un dramma multiprosopico e centrifugo, una rarità rispetto ai tanti drammi centripeti³¹.

Non sappiamo a chi risalgano le osservazioni³². Interessante è comunque la definizione del dramma come “pleromatico”. Le *Fenicie* sono insomma costruite con scene riempitive (perché superflue, a parte) all'inizio (Antigone), al centro (Polinice) e alla fine (Edipo). Anche il terzo stasimo dava l'impressione di qualcosa «per nulla», superfluo e ripetitivo, non attinente al dramma.

scolio a *Ph.* 1019: Per nulla queste cose. Era necessario che il coro esprimesse pietà per la morte di Meneceo o approvasse l'ardimento del giovane. Ma espone i fatti di Edipo e della sfinge detti già molte volte, cf. Burgess 1987: 104 n. 8, Mastronarde 1994: 434-435.

Analoga sconessione dei canti del coro nelle *Fenicie* affiora anche nello scolio ad Aristofane, *Acarnesi* 443: «Euripide introduce cori che non dicono cose connesse alla trama (τὰ ἀκόλουθα φθειγγόμενος τῇ ὑπόθεσει), ma raccontano delle storie mitiche (ιστορίας τινάς), come nelle *Fenicie*».

Tanti pezzi scollegati tra di loro contribuivano a rafforzare l'effetto finale di dramma «pieno», troppo pieno, persino di sentenze, a partire da quella sulle donne pettegole³³. Una pienezza derivante dalla molteplicità di ingredienti non dall'eccesso di uno solo come i *Sette a Tebe* di Eschilo definiti da

³⁰ De Martino 2002: 114-115. 11 personaggi ha anche il *Reso*.

³¹ Sulla struttura centripeta, cf. Medda 2006: 9 e 18-19 n. 22 dove ricorda lo scolio ad Aristofane, *Acarnesi* 443.

³² Mastronarde (1994: 169) ricorda come nella sua edizione dei frammenti (*Aristophanis Byzantii Fragmenta*, Berlin 1986) W.J. Slater «omits the dramatic material entirely». L'aggiunta di Scaligero ἐρεῖ καὶ καταπληροματικόν dipende dall'*Argumentum*. Ferrari 1996: 237 attribuisce ad Aristofane di Bisanzio l'*Argumentum* in questione.

³³ Cf. 198-201 «Le femmine sono una brutta razza: amano la maldicenza, se trovano piccoli appigli per discorrere, li moltiplicano. È un piacere per loro sparlare l'una dell'altra»; 355-356 «I dolori del parto sono tremendi e non c'è donna al mondo che non ami la propria creatura»; 358-360 «Ma la patria la amano tutti, inevitabilmente. Chi dice il contrario si compiace di vuote parole; in realtà, dentro di sé, non fa che pensare alla patria»; 387-399 in forma di domanda e risposta su cosa sia essere privato della patria; 814 «ciò che bello non è, non fu mai bello». Altre *gnomai* (442, 524ss., 584s. 1320s., 1478s.) sono segnalate da Ercolani 2000: 171-173). Dione Crisostomo osserva invece che «i canti di Sofocle non hanno molta gnomica (πολὸν τὸ γνωμικόν) né invitante alla virtù come invece quelli di Euripide».

Gorgia un «dramma pieno di Ares» (82 B 24 D.-K. = *Rane* 1021), perché troppo e solo militaresco.

Ekphrasis *cinetica*. Il Servo – come spesso nel teatro antico – dà istruzioni come se fosse il regista. Non solo avverte che la scena è “a parte”, ma sottolinea anche che il momento è quello giusto, perché l’esercito è in movimento (106-108):

ἰδοῦ ξύναψον, παρθέν’ ἐς καιρόν δ’ ἔβης/ κινούμενον γὰρ
Πελασγικόν/ στράτευμα, χωρίζουσι δ’ ἀλλήληψιν λόχους.

Ecco, tienti stretta a me. Sei arrivata al momento giusto. Le truppe dei Pelasgi fanno manovra, i reparti si schiereranno ciascuno al suo posto. (trad. U. Albinì, qui e in seguito).

Il momento è giusto per vedere truppe “in movimento”, e per descriverne i capi: un’ekphrasis militare “cinetica”. Militare perché la raccolta dell’esercito è uno dei preliminari della guerra previsti nella teoria retorica dell’ekphrasis³⁴, e riguarda il secondo dei cinque tipi di descrizione elencati da Elio Teone (*prosopa, pragmata, topoi, chronoi e tropoi*), quello dei *pragmata* e del *pragma* per eccellenza, la guerra:

Cominceremo a descrivere i fatti (τὰ μὲν πράγματα ἐκφράζοντες) a partire da quelli precedenti e poi quelli concomitanti e quelli conseguenti per esempio nel caso di una guerra passeremo in rassegna prima i precedenti della guerra, il reclutamento dell’esercito (*stratologias*), le spese, le paure, il territorio saccheggiato, gli assedi, poi i traumi e le morti e i lutti, e dopo tutte queste cose la conquista e la schiavitù degli uni e la vittoria e i trofei degli altri. (Theon. *Prog.* X, p. 68. 16-24 Patillon-Bolognesi).

Ciò che ora Antigone può vedere in diretta è la stratologia, cioè il convergere delle truppe coi loro comandanti. Ma anche altri dettagli, altre inquadrature su manovre militari, come quella segnalata ai vv. 180-181, dove il Servo dice che Capaneo «sta misurando in alto e in basso le mura». La misurazione è un tratto importante già nella erezione delle mura, nei *teichismoi*, come vediamo in Tucidide 3. 20. 3-4 e ed Erodoto 2. 127. 1, che

³⁴ De Martino 2013a-c, 2014, 2015.

dice di aver misurato personalmente l'altezza della piramide di Chefren, e in Aristofane, *Uccelli* 1130 (I Messaggero)³⁵.

Il Servo spiega ad Antigone anche l'importanza degli emblemi per personalizzare gli scudi e identificare gli eroi (*Fenicie* 142ss.). Successivamente il Messaggero II ai vv. 1093ss. descriverà lo scontro tra assediati e tebani a Giocasta e ai vv. 1335ss. e 1427ss. il duello tra Eteocle e Polinice³⁶ e la morte di Giocasta al coro femminile. Alla fine Antigone descriverà la morte di Giocasta ad Edipo (1567-1581). Giocasta si interessa persino di epigrafia, quando immagina una brutta iscrizione del figlio se vincessero ma distruggendo Tebe (574-576): «E cosa inciderai sulle armi quando le consacrerai lungo le rive dell'Inaco: / *Polinice offre questi scudi agli dèi dopo aver incendiato Tebe?*». Un non isolato caso di epigrafia immaginaria, testimoniato anche per Ecuba nelle *Troiane*, che varia la novità delle iscrizioni-fumetto descritte dal Messaggero proprio ad Eteocle dei *Sette*.

I *pragmata* militari interessano sempre più le donne, come quelli sportivi. Nell'*Elettra* di Sofocle 680ss., il Pedagogo-Messaggero fa una vistosa ed eccezionale *ekphrasis* sportiva per donne (Clitennestra, Elettra, Crisotemi). Guerra e sport diventano interessanti per le donne se guerrieri e sportivi sono le persone amate e in pericolo di vita.

Emblematicamente nessuna delle descrizioni delle *Fenicie* è destinata ad Eteocle. Destinatario delle stupende descrizioni militari degli scudi dei condottieri nei *Sette* di Eschilo³⁷, Eteocle in Euripide, rivolgendosi a Creonte, contesta invece tali elencazioni: «è tempo sprecato (διατρίβη πολλήν) dire il nome di ciascuno, / mentre i nemici sono sotto le mura (τείχεσιν καθημένων)» (751)³⁸. Questo Eteocle euripideo parla come un militare esperto. Tucidide 7. 44 osserva infatti che persino di giorno in pieno combattimento è difficile identificare gli avversari: «Di giorno si conoscono i fatti più chiaramente, e tuttavia coloro che hanno preso parte a una battaglia, neppure questi li conoscono tutti, ma ciascuno sa solo e con

³⁵ De Martino 2015.

³⁶ Interessante il dettaglio del «sudore» del pubblico. Il duello, descritto minutamente come in una sceneggiatura, è consapevolmente spettacolare, cf. le reazioni dei Danaidi (1395) e dei Tebani (1398-1399).

³⁷ In S. *OC* 1308-1325 Polinice fa una essenziale e fiacca rassegna dei 7 per Edipo ed Antigone.

³⁸ «Contrapporrò condottiero a condottiero. Menzionarli per nome uno per uno significa perdere tempo e i nemici sono già sotto le mura». Cf. Mastrorade 1994: 360-361 e Librán Moreno 2005: 248-249.

difficoltà quel che è accaduto vicino a lui» (trad. G. Donini)³⁹. Polibio 5. 21 a sua volta suggeriva di descrivere i luoghi «non tanto cosa sia accaduto».

Antigone dunque trasgredisce in anticipo la *gnome* di Eteocle. E la trasgredisce anche Giocasta. «E la cinta delle sette torri? Com'è la situazione?» (1077) chiede al Messaggero che le descrive uno per uno eroi e scudi, mostrando che per lei il tempo non è sprecato perché i motivi non sono militari ma di cuore, l'amore per i figli.

Chi realmente descrive è Antigone che poi chiede l'identità del condottiero al Servo. Ma formalmente l'*ekphrasis* è preannunciata al v. 95 dal Servo, che in quanto testimone oculare (95 «avendo visto», 142 «avendo visto i segni») può dire: πάντα [...] φράσω. L'espressione è molto simile a quella del Pedagogo-Messaggero in Sofocle, *Elettra* 680 τὸ πᾶν φράσω, o di Prometeo in *Uccelli* 1507 φράσω σοι πάντα τᾶνω πράγματα. Il verbo è tecnico e prefigura il futuro *ekphrazo*, come in tanti altri passi come forse già *prophrazo* in Esiodo (*Opere* 655 *prophradmema*), dove è riferito ai «molti premi descritti con anticipo», cioè pubblicizzati.

Poiché riguarda i *pragmata* militari e i condottieri, l'*ekphrasis* è mista di *pragmata* e di *prosopa*. È un peccato che non ci sia la descrizione del *teichismos*⁴⁰ delle mura di Tebe, costruite dal musico Anfione e dal pastore Zeto, ricordati da Antigone (115 e 145), i due costruttori ricordati già in *Od.* 11. 260-265⁴¹. La città stessa prese il nome Tebe, la moglie di Zeto, e le porte dal nome delle sette figlie di Anfione⁴².

Donne sulle mura. Antigone osserva la stratologia e i comandanti dalle mura, in una *teichoscopia*, come si usa chiamarla con un termine che figura una sola volta nello scolio a *Ph.* 88 e che «osservazione dalle mura», non «delle mura» come suggerirebbero composti simili, per esempio *oroscopia*⁴³.

³⁹ Analoghe critiche formula Teseo nelle *Supplici* 846-856 per criticare Eschilo che nei *Sette a Tebe* si attardava a descrivere dettagliatamente i sette assediati e i loro scudi e nella scena che precede il riconoscimento nell'*Elettra* di Euripide, cf. Quijada Sagredo 2013: 35 e nn. 8-9.

⁴⁰ L'esempio che Elio Teone porta è banale, il περιτειχισμός di Platea (Th. 3. 21-22). Esempi più significativi stanno in Erodoto (Babilonia) e in Tucidide (Atene) e negli *Uccelli* di Aristofane. Cf. De Martino 2015.

⁴¹ Cf. inoltre Paus. 9. 5. 6-8, Pherecyd. *FGrHist* 3 F 41, e n. 38.

⁴² Apollod. 3. 5. 5-6 / 44-45, Hyg. *Fab.* 69. Per i nomi storici delle sette porte (Omoloidi, Ogie, Pretidi, Oncaidi, Ipsiste, Elettra, Crenidi), cf. A. *Th.* 375-685. Le mura furono distrutte dagli Argivi all'epoca degli Epigoni, i figli vendicatori dei sette morti dieci anni prima, cf. Apollod. 3. 7. 4. 85.

⁴³ Su questa *teichoscopia* cf. Curnis 2002 e 2004.

Antigone non è né la prima né l'unica donna sulle mura. Donne sulle mura o alle prese con le mura sono testimoniate da storici (Tucidide, Diodoro Siculo, Cesare, Sallustio) e da Plutarco⁴⁴, ma sono soprattutto un *topos* dell'epica anche latina: Ennio⁴⁵, Virgilio⁴⁶, Stazio, Lucano, Valerio Flacco, Silio Italico. In particolare Stazio nella *Tebaide* presenta due salite sulle mura di Antigone, una con Forbante ed una da sola perché il vecchio Actore che l'accompagnava non ha più fiato per completare la salita.

Stat.⁴⁷ *Theb.* 4. 89-92: «ma mentre (*sc.* Polinice) si allontana si volge a guardare Argia che, stravolta (*attonitam*), dall'alto della torre (*de turre suprema*), si protende verso di lui con tutto il corpo (*totoque extantem corpore*); ed essa riporta a sé tutta l'attenzione del marito, facendogli per il momento dimenticare la sua dolce Tebe (trad. G. Farando Villa)⁴⁸.

5. 342-356 e 376: «Che restava più del furibondo ardire? Salimmo sulle mura che cingono il porto e abbracciamo i lidi (portus ampeaque litus/ moenia) e sulle torri più alte donde si può spingere lo sguardo per largo tratto sul mare aperto; ciascuna portava con sé tutta trepida, insieme a sassi e bastoni, le armi che ricordavano tristemente i mariti, le spade ancora contaminate dalla strage; non si peritarono nemmeno di indossare le corazze dalle ruvide maglie e di introdurre sfrontatamente il capo negli elmi. [...] Alla fatica di quei disgraziati ci aggiungiamo noi, acquattate tra le rupi e dietro ogni riparo offerto dalle mura (murorum aggere ab omni)». Le Lemnie guardano dalle mura gli Argonauti e, scambiandoli per Traci, li attaccano⁴⁹.

7. 240-242: «Il nemico non è ancora giunto, tuttavia già le madri, piene di trepidazione, salgono sulle mura (conscendunt muros) e

⁴⁴ Th. 2. 4. 2 (donne di Platea mettono in fuga i tebani), D. S. 13. 89 e 108-111 (donne di Gela riparano il muro che i nemici stanno demolendo). Plutarco, *Moralia* 245 b-c (le donne di Chio sulle mura lanciano pietre e dardi, facendo indietreggiare gli attaccanti), Caes. *Gal.* 7. 47. 4-5 (le madri a Gergovia gettano dalle mura vesti e argento e si affacciano «a seno nudo»), cf. Cipriani 1986: 50, Brescia 1997: 134. Su *teichoscopia* negli storici (Liv. 5. 40. 4-7, dal Campidoglio; Claud. *Ruf.* 2. 60-70; Sid. Apoll. *Carm.* 7 (= *Elogio di Avito*). 255-256) cf. Miniconi 1981: 76-77.

⁴⁵ Enn. fr. 9. 419 Vahlen (una *teichoscopia* femminile?, cf. Miniconi 1981: 74).

⁴⁶ Virg. *Aen.* 8. 592-593 (le madri guardano *in muris* gli eroi in partenza), cf. Korneeva 2011: 185 n. 159; inoltre 11. 877 ss., 12. 131-133 e 585-587.

⁴⁷ Cf. Korneeva 2011: 184-185. Sulla *teichoscopia* in Stazio e Lucano, cf. Lovatt 2006.

⁴⁸ Argia sulle mura è modellata su Medea sulle mura in Valerio Flacco (*Arg.* 6. 681).

⁴⁹ Su questa *teichoscopia* parodica, cf. Korneeva 2011: 173-174.

mostrano da lì ai figlioletti (natis) il luccichìo delle armi (arma nientia), additando loro i volti dei padri che sotto gli elmi appaiono tremendi».

7. 242-373: «Lontano, su una torre isolata, si trova Antigone, cui ancora non è permesso di mostrarsi in pubblico, e con un lembo della veste nera si copre il tenero volto; le è vicino lo scudiero che accompagnava Laio; la principessa prova venerazione per il vecchio e in quest'occasione così gli si rivolge: «C'è speranza, padre mio, che queste nostre schiere resistano ai Greci? C'è giunta voce che tutti i popoli del Peloponneso si dirigono qui. Illustrami (dic), ti prego, gli eserciti dei re stranieri! Da sola infatti posso riconoscere le insegne (video [...] signa) delle nostre schiere [...] Qui si ferma l'esperienza di Antigone e a lei il vecchio Forbante così risponde: «Ecco Driante alla guida di mille arcieri [...]». Dopo queste parole, la fanciulla si introduce nel suo discorso brevemente: «E quei due fratelli che vedo là da che traggono origine? Hanno armi identiche, identico si leva nell'aria il cimiero dell'elmo. Tale armonia regnasse anche tra i mie fratelli!». A lei sorridendo il vecchio: «Non sei la prima, Antigone, che la vista induce in errore [...]. Ma ecco tutti si fermano e tuo fratello impone silenzio alle schiere».

11. 354-375: «In un'altra parte della città Antigone intanto, scivolando in silenzio e di nascosto in mezzo al tumultuare della folla, incurante della sua condizione di vergine, sta correndo come una pazza (furata), ansiosa di salire sulla cima delle mura Ogie; l'accompagna, seguendola da vicino, il vecchio Actore, che tuttavia non avrà fiato per giungere fin sulla rocca. La giovane, dopo aver esitato un po' scorgendo da lontano le armi e riconoscendo il fratello che (delitto atroce!) con i giavellotti e con voce tracotante assedia la città, dapprima riempie l'aria di fortissimi lamenti, poi gli si rivolge a gran voce, sporgendosi dall'alto delle mura (ex muris) come se volesse buttarsi giù (ceu descensura): «Fratello, trattieni la tua mano armata, indirizza un momento lo sguardo a questa torre e volgi verso di me le piume irte del tuo cimiero! [...] Libera almeno dell'elmo il tuo volto corruciato; mi sia concesso di vedere (liceat vultus fortasse supremum/ noscere dilectos), forse per l'ultima volta, i lineamenti amati e scoprire (videre) se piangi, udendo di miei lamenti [...]».

Achill. 2. 23-26: «turre procul summa lacrimis comitata sororum/ confessumque tenens et habentem nomina Pyrrhum/ pendebat co-

niunx oculisque in carbasa fixis/ ibat et ipsa freto et puppim iam sola videbat». Deidamia saluta per l'ultima volta Achille⁵⁰.

Luc. *Phars.* 7. 369-370: «Siate certi che le madri romane, sciolte le chiome, protese dall'alto delle mura cittadine, vi esortano alla battaglia» e 12. 436-438.

Val. Fl.⁵¹ *Arg.* 6. 482-491: Giunone nelle sembianze di Calcioppe chiama Medea e la conduce sulle mura. Salita sulle mura di Eea in Colchide Medea osserva innamorandosene Giasone⁵². 482-491: “Dunque, sorella – disse – tu sola non sai che, attraverso i/ flutti ignoti, i Minii sono giunti qui e hanno unito le forze/ a nostro padre? Intanto gli altri affollano/ le mura e si godono la vista delle armi divine degli eroi./ Tu invece siedi pigra nel talamo, tu sola attaccata alla/ casa paterna; quando potrai rivedere duci così valorosi?”./ Quella non risponde; né la dea le dà il tempo di farlo;/ l'afferra del male futuro e in mano a una falsa sorella». 575-586: Ed ecco, invece, Medea, assisa sulle mura paterne (*muris [...] paternis*),/ mentre contempla (*lustrat*) uno ad uno gli scontri della grande battaglia/ e da sola riconosce (*ipsa [...] agnoscit*) lontano alcuni principi, in una fitta/ nube e di altri chiede contro (è Giunone a farle da guida):/ scorge in lontananza la testa di Giasone e subito qui/ rivolge avidamente gli occhi, sensi e il favore del cuore:/ ora dove si lanciasse, ora dove deviasse per ripiegare,/ lo vedeva in anticipo, e quanti cavalli e armi riversasse a terra da solo,/ e con che fitti lanci d'asta arrestasse la corsa di guerrieri sbandati./ E dove, di nuovo, con tacito volto, sbrigliò gli occhi erranti/ in cerca delle armi del fratello o dello sposo promesso/ là, feroce e solo, Giasone venne incontro alla misera. (trad. M. Fucecchi)

Sil. *Pun.* 2. 251-255.

⁵⁰ Cf. anche *Silv.* 5. 2. 22-124.

⁵¹ Sulla *teichoscopia* in Valerio Flacco, cf. Fucecchi 1997: 175 (ai vv. 575-586).

⁵² Giunone, assunto l'aspetto della sorella Calcioppe, inganna Medea e la trascina sulle mura per farle vedere Giasone, il nuovo straniero arrivato (6. 503-506). Vedi anche 6. 575ss.: Medea e 6. 681-682 *inminet e celsis audentius improba muris/ virgo nec ablatam sequitur quaeritvel sororem*.

Un'altra eccezionale *teichoscopia* amorosa è quella di Scilla che dalle mura di Megara⁵³ scruta Minosse, il bel nemico di cui si è innamorata. La fonte è Ovidio (*Met.* 8. 17-24)⁵⁴:

Qui spesso era solita salire la figlia di Niso/
E percuotere i sassi sonori
con piccolo sasso – questo,/ almeno, in tempo di pace. Ma anche in
guerra soleva/ osservare di là gli scontri di Marte spietato./ Durando
la guerra tanto a lungo, aveva imparato anche i nomi/
dei capi, e le armi, i cavalli, il portamento, le farette cretesi.

L'archetipo di tutte queste donne sulle mura sono le donne omeriche sulle mura di Troia. Donne insieme a bambini e vecchi stanno sulle mura della città in guerra sullo scudo di Achille: «Le spose loro ed i piccoli figli facevano guardia / Stando sul muro, come anche quelli gravati dagli anni» (*Il.* 18. 514-515). Era si situa sulle mura di Eracle e Troia per vedere il combattimento (*Il.* 20. 137, 145-146). Ma soprattutto memorabili e influenti sono Elena, Ecuba, Andromaca, Cassandra (*Il.* 3. 139-244, 6. 386-389, 22. 460-465 e 699-719), sulle mura di Troia.

La teichoscopia di Elena: il duello dei mariti. Il primo modello di Antigone sulle mura è Elena sulle mura (*Il.* 3. 121-244), ma abilmente variato. In entrambi i casi una donna ed un vecchio dialogano. Ma i ruoli sono non solo capovolti⁵⁵ ma diversi. In Omero il vecchio è il re, nelle

⁵³ Le sue mura erano "sonanti" (cf. *Ov. Met.* 8. 14 e 17 («*vocalibus [...] muris*»), «resonantia saxa»), perché Apollo quando aiutò Alcatoo a costruirle poggiò su un masso la cetra (*kiithara*). Perciò colpendole con un ciottolo, come fa Scilla, suona come la corda di una cetra. Sulle mura cf. Paus. 1. 41. 6 e 42. 1-2: «egli (= Alcatoo) ricostruì le mura dalle fondamenta, poiché la vecchia cinta era stata distrutta dai Cretesi. [...] Si mostra anche un focolare degli dei chiamati Prodomeis; dicono che il primo a sacrificar loro sia stato Alcatoo, quando stava per iniziare la costruzione delle mura. [...] Come raccontano i Megaresi, con Alcatoo che costruiva il muro cooperò Apollo e poggiò la cetra sul masso; se questo masso uno lo colpisce con un ciottolo, risuona come quando si tocca una cetra» (trad. D. Musti). Il masso dove Apollo posò la cetra doveva essere vicino ad una porta. Lo stesso Pausania ricorda subito dopo (1. 42. 3) il Colosso di Memnone che al sorgere del sole emetteva un suono «e il suono assomiglia a quello di una cetra o di una lira, quando si è rotta una corda». Alle due mura – quelle preistoriche e quelle tardo-micenee di Alcatoo – si aggiunsero, nel 460/459, dopo l'invasione persiana, le terze mura che collegavano la città al porto di Nisea, che furono poi smantellate durante le guerre macedoni. Cf. Beschi-Musti 1982: 429, Kenney 2011: 308-309.

⁵⁴ Cf. Korneeva 2011: 185.

⁵⁵ Come nota Mastronarde 1994: 168 già nell'*Iliade* c'è «a conversation between knowledgeable and unknowledgeable interlocutors», ma «the roles are reversed between male and female».

Fenicie non è Edipo, ma un Servo. E la donna non è più la moglie straniera ma la sorella del principe. “Straniero” è diventato invece il fratello, Polinice. Infatti sta nel posto sbagliato, fuori non dentro le mura, pur essendo un principe di Tebe. Nell'*Iliade* stava Elena nel posto sbagliato, dentro non fuori le mura. Essendo una regina greca, non dovrebbe stare affatto a Troia. Fuori stanno gli eroi greci diventati ora suoi nemici. Un'altra differenza è che Antigone e il Servo non sono visti da nessuno, mentre sulle mura di Troia Elena era notata dagli altri vecchi troiani che ne evidenziavano la bellezza e la pericolosità.

La torre in cui stanno Elena e Priamo con i vecchi troiani corrisponde alle famose Porte Scee, ma che potrebbero essere le stesse chiamate in altre occasioni dardanie⁵⁶. Una zona adatta a duelli: quello famoso di Achille e Ettore⁵⁷ e quello di Menelao e Paride. Nonostante il doppio nome, è verosimile che la porta del duello tra Achille e Ettore fosse la stessa di quello tra Menelao e Paride e che da quella stessa porta uscissero i Troiani per affrontare i Greci e fu demolita per far passare il cavallo di Troia.

Elena-moglie è stata infatti chiamata da Iris per assistere al duello tra due mariti⁵⁸, nella speranza che l'eroina provi nostalgia del primo marito, il “buon marito”, mentre Afrodite costringe Elena ad andare a letto col secondo marito (*Il.* 3. 390ss.). Il duello dei due mariti è una versione maschile e militare del “certame delle mogli” testimoniato dal giambo di Semonide contro le mogli, da Saffo, fr. 16. 7-11 Voigt («Elena abbandonando l'ottimo

⁵⁶ La torre è probabilmente la stessa descritta dal Nuntius in Seneca, *Troades* 1070-1078: «NUNTIVS Di tutta Troia è rimasta ancora in piedi solo una grande torre, familiare a Priamo; dalla sua sommità e dai suoi più alti pinnacoli, sedendovi come arbitro delle battaglie, egli guidava gli scontri. Su questa torre, custodendo affettuosamente in braccio il nipote (*fovens nipotem*), quando Ettore metteva in rotta con la spada e con il fuoco i Danai, che fuggivano per il terrore, il vecchio mostrava al fanciullo le imprese del padre (*paterna puero bella monstrabat senex*). Questa torre, che un tempo era celebre e l'ornamento delle mura (*muri decus*), ed è ora un crudele scoglio, viene circondata da una folla di comandanti e soldati riverberatasi da ogni parte; tutto il popolo dei Greci, abbandonando le navi, vi si accalca» (trad. R. Cuccioli Melloni).

⁵⁷ Nel corso del quale l'eroe troiano tenta invano di ripararsi lì «sotto le solide torri, / se mai dall'altro coi dardi gli dessero aiuto» (*Il.* 22. 194-196).

⁵⁸ Elena va sulle mura col velo bianco: «copertasi con un velo di bianchezza splendente» (*Il.* 3. 141), forse proprio un velo da sposa, come quello col quale va sulle mura Andromaca e che lascia cadere dalla testa quando vede Ettore morto (*Il.* 22. 466-472). In Stat. *Theb.* 7. 244-245 è vestita di nero. Nelle *Fenicie* Giocasta veste in nero (322-326).

marito andò a Troia e non provò nostalgia del primo marito, né della figlia né dei cari genitori») e dall'episodio di Cornelia⁵⁹.

Ad Elena però interessano di più i suoi fratelli Castore e Polluce, che non vede, e che ipotizza che o non siano venuti o che si tengano fuori dal combattimento (*Il. 3. 236-244*), e che invece sono morti entrambi a Sparta.

«[...] ma i due ordinatori d'eserciti non riesco a vedere,/ Castore domatore di cavalli e Polluce forte nel pugno,/ i miei fratelli carnali, che la mia stessa madre dette alla luce./ O non sono venuti con gli altri dall'amabile Sparta,/ oppure sono venuti fin qui sulle navi che solcano il mare,/ ma non vogliono ora gettarsi nella mischia degli uomini,/ per paura della vergogna ch'è su di me, della grande ignominia»./ Così diceva, già invece li teneva sepolti la terra datrice di vita/ proprio laggiù a Sparta, nella loro terra nativa» (trad. G. Cerri).

Il "certame" dei fratelli. Euripide ha dunque colto e sfruttato questo dettaglio della *teichoscopia* di Elena e lo ha rielaborato. Come Elena, anche Antigone ha due fratelli, tutti e due destinati a morire insieme, anche se non ancora morti. Antigone è interessata soprattutto a Polinice, il fratello cattivo da riabilitare. In Euripide il duello sarà raccontato dal I Messaggero a Giocasta (1219-1263) e dal II Messaggero (1359-1454) al Coro, che l'aveva chiesto: CORO «Ma com'è (πῶς) avvenuta l'uccisione di entrambi i figli, come si è svolto il duello maledetto? Raccontami (σήμαινέ μοι)» (1354-1355).

L'analogia è sottolineata anche letteralmente dall'espressione usata da Elena e Antigone per i fratelli, nati da «unica madre»⁶⁰. È tipico delle donne ricordare la madre più che il padre⁶¹. Ma il *topos* diventa ironico in riferimento ai figli di Edipo e tanto più in bocca a Giocasta che al v. 11 precisa che Creonte, suo fratello, è nato «da un'unica madre» μητρὸς ἑκ μιᾶς, «*unius [...] uteri*» come dirà Stazio (*Theb. 11. 407-408*).

⁵⁹ Cf. De Martino 2014.

⁶⁰ *Il. 3. 238* μία [...] μήτηρ, *Ph. 156-158* μία μήτηρ; cf. *S. Ant. 513* in riferimento a Eteocle, *Stat. Theb. 11. 407-408*: «Nel campo sta per compiersi un delitto tra consanguinei, una lotta tremenda tra i figli di un unico ventre (*unius ingens! bellum uteri*)» (trad. G. Faranda Villa).

⁶¹ *Il. 19. 293*, *E. IT 497* «Siete fratelli (*sc. Oreste e Pilade*)? Figli della stessa madre (μητρὸς [...] ἑκ μιᾶς)?», *Xen. An. 3. 1.17*.

L'analogia tra Dioscuri e Polinice-Eteocle, quali copie di fratelli speculari, è anche nell'alternanza del loro *status*. I Dioscuri erano vivi e morti a giorni alterni: «Essi anche sotto terra, onorati da Zeus, / a vicenda vivono un giorno per uno, a vicenda / muoiono; e onore uguale ai numi hanno in sorte» (*Od.* 11. 302-304)⁶². Anzi secondo Ps.-Apollodoro (*Bibl.* 3. 11. 2. 137) proprio Polluce aveva chiesto di dividere a metà la presenza in Olimpo. Eteocle invece non rispetta l'alternanza nel regno ad anni alterni che aveva concordato con Polinice (70-74) e bandisce il fratello. Polinice ed Eteocle sono dunque la versione deteriorata dei Dioscuri: una coppia di fratelli legati da un'alternanza annuale ma fallita.

Il tema dei due fratelli è ripreso e indebolito da Stazio nella *teichoscopia* di Antigone e Forbante, che riguarda gli alleati di Eteocle non gli assediati⁶³. Antigone vede due fratelli e chiede informazioni al vecchio Forbante: «E quei due fratelli che vedo là, da chi traggono origine? Hanno armi identiche, identico si leva nell'aria il cimiero dell'elmo. Tale armonia regnasse anche tra i miei fratelli».

Come spiega Forbante i due sono in realtà padre e figlio (Lapitaone e Alatreo), ma così vicini di età da sembrare fratelli. I due fratelli di Antigone sono invece non solo diversissimi, ma diversi anche dal padre che è in realtà anche lui solo fratello più anziano, perché figlio della stessa madre, Giocasta.

La teichoscopia di Ecuba. Anche Ecuba assiste ad un duello ma normale, fra nemici, suo figlio Ettore e Achille. I guerrieri sono appena rientrati in massa a Troia, tranne Ettore, che rimane definitivamente fuori. Dalle mura Priamo e Ecuba lo incitano a rientrare «dentro le mura» (*Il.* 22. 56 e 85) ma Ettore stesso, parlando al proprio *thumos*, scarta questa possibilità.

In questa seconda *teichoscopia* Priamo ed Ecuba⁶⁴ fanno ciascuno un discorso da padre e da madre ed entrambi stranamente con riferimenti a parti intime. Priamo teme i cani che sbraneranno «il pube» di un «vecchio ammazzato» (*Il.* 22. 74-76), un'immagine sfruttata poi da Tirteo (fr. 10. 25 West²). Ecuba, terrorizzata dall'idea di non poter piangere il figlio (*Il.* 22.

⁶² Cf. Pi. *N.* 10. 87-88, *P.* 11. 63-64 «che un giorno abitate nelle sedi di Terapne/ e l'altro nella dimora di Olimpo» (trad. B. Gentili).

⁶³ Forbante descrive lo scudo di Driante (7. 255-256 «un tridente e un fulmine sbalzato in oro»), di Anfione, figlio o nipote del musico (7. 279 lira e toro sull'elmo, «insegne degli avi»), di Ipseo (7. 310-311 «scudo fatto di sette strati di pelle»).

⁶⁴ Non è certo se stiano in postazioni diverse, come potrebbe suggerire l'avverbio *eterothen* (*Il.* 22. 79). Cf. *Il.* 22. 430 e Castellaneta 2013: 16 n. 12, sulla base di Ameis Hentze 1906: 9.

88-89), solleva e scopre una mammella⁶⁵ (*Il.* 22. 80 «scoprendosi il seno con l'altra mano alzava la mammella») per attirare il figlio col ricordo del «seno lenitivo (λαθικηδέα μαζόν)», che rende latenti le sofferenze (*Il.* 22. 83, cf. *epilethon* in *Od.* 4. 221): un gesto simbolico e a distanza⁶⁶.

Ecuba denuda il seno a distanza⁶⁷ per salvare il figlio, come fa Calliroe in Stesicoro, *Gerioneide*, S13. 2-5, non per salvare se stessa come fa invece Clitennestra⁶⁸. Per questo è di matrice omerica il motivo del seno denudato di Giocasta nelle *Fenicie*, ricordato nel discorso di Antigone (1567-1569)⁶⁹. Giocasta è accorsa direttamente fuori le mura e mostra da vicino i seni nudi ai figli⁷⁰, ma non riesce a salvarli, come non era riuscita Ecuba col suo denudamento dalle mura. Tra i tanti denudamenti⁷¹ di seno quelli di Ecuba e di Giocasta corrispondono a quello «di una madre che esibisce i seni al figlio morto»⁷².

1434-1435 Messaggero Si gettò prima su un cadavere, poi sull'altro, piangeva, si lamentava, ricordava con dolore il lungo sacrificio dell'allattamento (τὸν πολὺν μαστῶν πόνον/ στένων).

⁶⁵ Per Castellaneta 2013: 16-17, 22 anche il ventre, «facendo scivolare parte superiore della veste fino alla vita, dov'era fermata dalla cintura». Ma sarebbe una scena anomala per un poeta *proude* come Omero.

⁶⁶ Il gesto è simbolico, perché verosimilmente Ettore sarà stato allattato da una nutrice, come Oreste è stato allattato da Cilissa (*A. Ch.* 750), non da Clitennestra. A distanza è il denudamento anche delle *matres familiae* di Gergovia che si affacciano dalle mura *pectore nudo*. L'espressione κολπὸν ἀνιεμένη (v. 80) è ripresa da Teocrito nelle *Siracusane* (15. 134-135 «la veste allentata fino alle caviglie/ e il petto scoperto»), dove descrive il canto rituale nelle Adonie. I vv. 82-83 sono ripresi invece in *Carito* 3. 5. 6, dove sono in bocca alla madre di Cherea per convincerlo a non partire da Siracusa a Mitilene; cf. Castellaneta 2013: 115-116.

⁶⁷ Come poi le *matres familiae* di Gergovia che si affacciano dalle mura *pectore nudo*.

⁶⁸ *A. Ch.* 896-897, *E. El.* 1207, *Oreste* 527, 841 (cf. Mastronarde 1994: 585). Sul seno di Giocasta in Euripide, Seneca e Stazio, cf. Castellaneta 2013: 81-87 e n. 11.

⁶⁹ Il I Messaggero (1434-1435) descrive Giocasta che piange ricordando il «dolore dei seni» (cioè dell'allattamento). In 1527 Antigone menziona il «seno privo di latte» della madre.

⁷⁰ Cf. Mastronarde 1994: 547, 575, 585; inoltre *Sen. Ph.* 404-405, 469-470, *Stat. Theb.* 7. 481-483, 522-524, 11. 341-342. In *Stat. Ach.* 1. 77-78 è Teti a seni nudi. Cf. Castellaneta 2013: 87-88 n. 11.

⁷¹ *Pol.* 2. 56.7-8 li criticava come tipici dello storico Filarco, ma lui stesso ne riferisce uno della nutrice Agatoclea in 15. 31. 13, cf. Cipriani 1986: 71, Castellaneta 2013: 114.

⁷² De Martino 1958: 224-225.

1523-1529 Antigone Su quale cadavere per primo/ getterò come offerta/ le ciocche che mi strappo?/ Su mia madre, sul seno privo di latte (ἀγαλάκτοις παρὰ μαστοῖς),/ o sui cadaveri sconciati/ dei miei fratelli?

1567-1569 ANTIGONE Tutti l'hanno vista piangere amare lacrime./ E poi è corsa dai figli per supplicarli./ Con il seno scoperto, scoperto (μαστὸν ἔφερεν)/ per supplicarli.

Nelle *Fenicie* di Seneca Antigone suggerisce a Giocasta di frapporre il seno nudo tra le spade dei due figli e chiede a Polinice di deporre lo scudo per permettere ai loro *pectora* di *coire*: 405 «ANTIGONE tieni il seno nudo fra le loro spade nemiche (*nudum inter enses pectus infestus tene*)», 469-470 «lo scudo impedisce al tuo petto di unirsi al petto materno (*maternum tuol coire pectus pectori*)» (trad. R. Cuccioli Melloni).

Nella *Tebaide* 7. 481-486 e 522-524 di Stazio Giocasta si precipita all'accampamento argivo e «a petto nudo» (cf. 523-524 *ista [...] ubera*) forza l'ingresso e di nuovo in 11. 341-342 si precipita da Polinice e gli mostra il seno, ma in più accampa uno *ius* dell'*uterus*.

Theb. 7. 481-486: «La donna si spinge fino all'accampamento nemico e col petto nudo (*pectore nudo*) cerca di forzarne l'ingresso mentre con voce stridula e tremante supplica di esservi ammessa: «Aprite le porte! È l'empia madre, causa di questa guerra, che ve lo chiede! Il mio ventre ha un qualche esecrabile diritto su questo accampamento (*In his aliquod ius execrabile castris huic utero est!*)» I soldati sono presi da stupore e paura al solo vederla e ancor più dopo averla udita». (trad. G. Faranda Villa)

Il diritto dell'*uterus* (7. 485) chiamato in causa da Giocasta riguarda Polinice. Nel discorso che poco dopo rivolge al figlio fa riferimento di nuovo ai *viscera* (522) e agli *ubera* (524)⁷³. Nelle *Fenicie* di Seneca Giocasta incita nemici e cittadini ad assalire insieme il suo “ventre”⁷⁴ e poi supplica Polinice di ritirarsi da Tebe.

⁷³ Ai vv. 490-491 Giocasta chiede ai capi: «O capi Argivi, chi di voi mi indicherà il nemico che io stessa ho partorito (*hostem quem peperii*)?».

⁷⁴ Per Castellaneta (2013: 22ss.) il gesto di Ecuba si potrebbe riferire al seno e al ventre.

443-450 GIOCASTA Contro di me rivolgete le armi e le fiamme, contro di me sola si scagli tutta la gioventù, quella gioventù coraggiosa che viene dalle mura di Inaco o quella bellicosa che è scesa dalla rocca di Tebe: concittadini e nemici, assalite insieme questo ventre (hanc petite ventrem) che diede allo sposo i fratelli e le mie membra smembratele e spargetele qua e là: io ho generato entrambi.

535-536 GIOCASTA Per la pesante fatica che il mio utero (uteri) ha sopportato i dieci mesi della luna...

Il discorso alla gioventù amica e nemica va inteso come discorso ai due figli, uno nemico ed uno ancora in patria, e dunque rappresenta un caso particolare del discorso-rimprovero⁷⁵ di una madre ai propri figli guerrieri, testimoniato da Plutarco fra i detti delle madri spartane e in riferimento alle madri dei soldati di Ciro in fuga nel corso del combattimento con i Medi di Astiage:

Detti delle donne spartane 5. 241b: volete ripararvi qui donde siete usciti?

Virtù delle donne 5. 246a (cf. 247ss.): «tirando su le tuniche dissero: “dove (poi) correte, o peggiori fra tutti gli uomini? Fuggendo non potete riparare qui da dove veniste fuori”»⁷⁶;

Cf. Giustino 1. 6. 13-15 *sublata veste obscoena corporis ostendunt rogante, num in uteros matrum vel uxorum vellent refugere.*

La teichoscopia di Andromaca. Una terza *teichoscopia* omerica è quella di Andromaca quando ormai Ettore torna morto sul carro di Priamo.

Nel libro 6 Andromaca «insieme a suo figlio e all'ancella dal bel peplo/ se ne stava sopra la torre a piangere e disperarsi» (372-373). Era andata di corsa, con la balia e il bambino, «alla torre alta di Ilio [...] è corsa alle mura con il fiato in gola, / che sembrava una pazza (μαιομένη εἰκυῖα)» insieme alla balia che porta il bambino «alla torre alta di Ilio» (*Il.* 6. 386, 388-389). Da lì scende e va incontro ad Ettore che la sta cercando alle Porte Scee (*Il.* 6. 392-393), a nord-ovest di Troia, per rispedirla a casa (*Il.* 6. 490, 495). Al v. 434 del libro 6 Andromaca dice ad Ettore di schierare l'esercito «dove

⁷⁵ Un singolare discorso di rimprovero di Antigone a Polinice è in Stat. *Theb.* 11. 363-382, Korneeva 2011: 159.

⁷⁶ L'episodio è testimoniato anche da Nic. Dam. fr. 66. 43-44 Jacoby e da Polyæn. 7. 45. 2. Cf. Cipriani 1986, De Martino 2002: 135.

massimamente/ la città è accessibile (ἀμβατός ἐστι πόλις) e il muro è carabile (ἐπίδρομον ἔπλετο τεῖχος)⁷⁷. Il termine *epidromos* è lo stesso usato da Antipatro per le mura carrabili di Babilonia (*AP* 9. 58. 1 Βαυλῶνος ἐπίδρομον ἄρμασι τεῖχος)⁷⁸. C'era dunque già sulle enormi mura di Troia un punto dove – verosimilmente con una rampa – era possibile rientrare in città con un carro, ma dove «per tre volte» gli Aiaci, Idomeno e Tideo tentarono invano di penetrare in Troia. Anche Patroclo tenterà tre volte di salire su una rampa del muro di Troia (*Il.* 16. 702).

Di nuovo nel libro 22, appena capisce che Ettore è morto, «corse fuori di casa come una menade⁷⁹ (μαινάδι ἴση),/ sconvolta in cuor suo; venivano con lei due ancelle./ Appena poi giunse alla torre, dove s'era assembrata la gente,/ si mise a scrutare dal muro (παπτήνασ' ἐπὶ τεῖχει>), ed ecco lo vide/ trascinato di fronte alla città: veloci i cavalli/ lo trascinavano senza pietà alle concave navi degli Achei» (*Il.* 22. 460-465).

Un riflesso della follia di Andromaca si intravede nei giudizi duri di Antigone in *E.*, *Pb.* 151-153 (Partenopeo) e 179-180, 182-191 (Capaneo):

ANTIGONE Vorrei vederlo morto quest'uomo venuto a distruggere la mia città, vorrei vederlo abbattuto dalle frecce di Artemide, la dea che percorre i monti con sua madre.

ANTIGONE O Nemesi, cupi tuoni di Zeus, ardente luce del fulmine voi annientate prepotenza e superbia. Ecco laggiù l'uomo che minaccia di legare in schiavitù le Tebane e di consegnarle a Micene e a Lerna, dove Poseidone con il tridente fece sgorgare acqua in onore di Amimone. O veneranda Artemide dai riccioli d'oro, virgulto di Zeus, che mai mai io debba patire una simile prigionia!

Ma soprattutto nel riferimento alle Menadi nei vv. 1751-1757:

EDIPO Allora va all'inviolato recinto/ di Bromio, sul monte delle Baccanti (mainadon)./ ANTIGONE Bromio? In suo onore un giorno, indossata/ la nebride cadmea, io celebrai Semele,/ danzando sui monti, con una devozione/ che non è stata ripagata, mai.

⁷⁷ Sulla strategia militare ipotizzata da Andromaca, cf. Lentini 2013: 187.

⁷⁸ Sull'epigramma, cf. Argentieri 2003: 124-126.

⁷⁹ I due passi su Andromaca-menade sono l'unica esplicita menzione del menadismo in Omero, cf. Prauscello 2007: 212.

Antigone è furiosa⁸⁰ anche in Stazio (*Theb.* 11. 354-364).

In un'altra parte della città, Antigone intanto, scivolando in silenzio e di nascosto al tumultuare della folla, incurante della sua condizione di vergine, sta correndo come una pazza, ansiosa di salire sulla cima delle mura Ogiegie (volat Ogygii fastigia muri/ exuperare furens); l'accompagna, seguendola da vicino, il vecchio Actore, che tuttavia non avrà fiato per giungere fin sulla rocca. La giovane, dopo aver esitato un po' scorgendo da lontano le armi e riconoscendo il fratello che (delitto atroce!) con i giavellotti e con voce tracotante assedia la città, dapprima riempie l'aria di fortissimi lamenti, poi gli si rivolge a gran voce, sporgendosi dall'alto delle mura come se volesse buttarsi giù (ex muris ceu descensura profatu): «Fratello, trattieni la tua mano armata, indirizza un momento lo sguardo a questa torre e volgi verso di me le piume irte del tuo cimiero!» [...] (trad. G. Faranda Villa).

La teichoscopia funebre di Cassandra. Nel libro 24 anche Cassandra sale sulle mura per vedere Priamo col carro funebre di Ettore (699-719). Anzi è la prima a vederlo e a dare inizio alle onoranze funebri per il fratello.

Il. 24. 697-702: «[...] non li vide/ nessuno fra gli uomini, né fra le donne dalla bella cintura,/ prima di lei; ma Cassandra, bella come Afrodite d'oro/ salita alla rocca di Pergamo, vide suo padre/ ritto sul carro, insieme all'araldo banditore;/ vide lui sopra i muli, composto nella bara;/ rompe allora in lamenti e lanciava il grido all'intera città:/ «Venite a vedere Ettore, Troiani e Troiane, se mai godevate/ di lui quand'era vivo e tornava dalla battaglia,/ perché era una grande gioia per la città e per il popolo tutto!»-/ Disse così, e nessuno rimase dentro la città,/ né uomo né donna: su tutti calò un lutto accorato;/ raggiunsero avanti alla porta colui che tornava col morto./ Si strappavano i capelli per prime la moglie e la nobile madre,/ salite d'un balzo sul carro veloce,/ gli carezzavano il volto; s'accalcava la folla piangente (trad. G. Cerri).

Ettore è il paradigma del “buon” fratello rispetto a Paride. Antigone guarda invece dall'alto Polinice, il «cattivo fratello», ancora vivo, morituro. Come Cassandra, Antigone è la sorella del fratello morto, l'unico che le interessi veramente. Solo per lui usa espressioni non polemiche, anzi encomiastiche, paragonandolo ad un astro nascente.

⁸⁰ Korneeva 2011: 149-150.

ANTIGONE E dov'è il figlio che ha in comune con me la madre e un destino penoso? Dimmelo, vecchio carissimo, dov'è Polinice?

SERVO Laggiù, vicino alla tomba di Niobe, insieme a Adrasto. Lo vedi?

ANTIGONE Sì, lo vedo, ma vagamente. Scorgo una figura, forse un busto d'uomo. Oh, se potessi fendere l'aria, come una nuvola veloce al vento, raggiungerlo – è un fratello a me carissimo – e gettargli le braccia al collo dopo tanto tempo: è un esule, un infelice. E splendido nella sua armatura intarsiata d'oro, arde di luce come i raggi del sole mattutino.

SERVO Grazie alla tregua verrà alla reggia e sarà per te gioia piena (E. *Ph.* 156-170).

In *Il.* 6. 429-430 Andromaca aveva definito il marito «madre, padre, fratello e marito». In *S. Ant.* 912 Antigone invece sostiene l'insostituibilità del fratello – una volta morti i genitori – rispetto al marito.

Desiderio di vedere. È stato notato che nella *teichoscopya* di Antigone ci sono ben dieci verbi di vedere (Mastronarde 1994: 167 n. 1). Il Servo descrive i re e soddisfa il desiderio di vedere di Antigone (194-195). L'espressione somiglia a quella che usa il Pedagogò dell'*Elettra* di Sofocle per il desiderio di vedere di Oreste, ma riguarda ora militari, come per le eroine omeriche sulle mura, non località. Anche nelle *Baccanti* 913-914 Dioniso dice a Penteo: «tu, tu che desideri vedere cose vietate ed impegnarti in cose proibite».

Il desiderio di vedere è però tipicamente femminile. Come Elena, Ecuba, Andromaca, Cassandra e Antigone, anche le signore di Calcide nell'*Ifigenia in Aulide* (406 a.C., lo stesso anno delle *Baccanti*) vengono a vedere di persona quello che hanno sentito dire dai loro mariti⁸¹. Queste calcidesi sono interessate alle navi e ai naviganti come Antigone era interessata ai militari di terra.

Questi desideri di vedere militari, gli eroi in Aulide o gli assediati a Tebe, mettono in discussione il desiderio di vedere formulato da Saffo⁸², interessata solo all'amore (fr. 16. 1ss. e 17s Voigt). A modo suo Antigone sulle mura conferma che ciò che si ama e si desidera vedere è spesso proprio un militare persino nemico o almeno divenuto nemico.

⁸¹ De Martino 2013b: 212-219.

⁸² Il fr. di Saffo è richiamato da Medda 2006: 14 e Lentini 2013: 191 n. 13. Medda aggiunge Pi. *I.* 5. 1-6 e E. fr. 752f. 29ss. Kannicht (dall'*Issipile*) dove il coro incita la protagonista ad andare ad ammirare l'esercito di Adrasto pronto per la spedizione a Tebe.

Appendice

Donne sulle Mura

Tebe



1. Giocasta, Antigone, Adrasto. Ms. Français 1386, fol. 15v, XIII-XIV sec. Paris, Bibliothèque Nationale de France, *Histoire ancienne jusqu'à César*.



2. Scontro tra armati (Eteocle e Polinice) davanti a Tebe turrita, morti in primo piano. Miniatura delle *Phoenissae* di Seneca. Biblioteca Apostolica Vaticana, *Vat. Lat.* 7319 [XV sec.], f. 43 [82]. *Vedere i classici*: 342, Fig. 310,



3. Edipo cieco e Antigone. Sullo sfondo duello tra Eteocle e Polinice. Biblioteca Apostolica Vaticana, *Urb. Lat.* 356 [XIV sec.], f. 34 (64). *Vedere i classici*: 304, Fig. 256.

Antigone sulle mura



4. Thomas Armstrong, *Antigone and Ismene*.

5. Giorgio De Chirico, *Antigone consolatrice*, 1973.



Troia



1. Gustave Moreau, *Elena sulle mura di Troia*,
1885, olio su tela



2. Frederic Leighton, *Elena sulle mura di Troia*,
1865, olio su tela.

Antigone sulle mura



3. Walter Crane, *Elena passeggia sulle mura di Troia*, 1913, illustrazione.



4. Fortunino Matania, *Elena e Priamo sulle mura di Troia*, s.d., illustrazione.



1. Assalto alle mura di Troia, cf. Virgilio, *Eneide* 2. 440-452. Biblioteca Apostolica Vaticana, *Vat. Lat.* 2761 [XIV sec.], f. 18v [40]. *Vedere i classici*, Roma, Palombi, 1996: 246, Fig. 163.



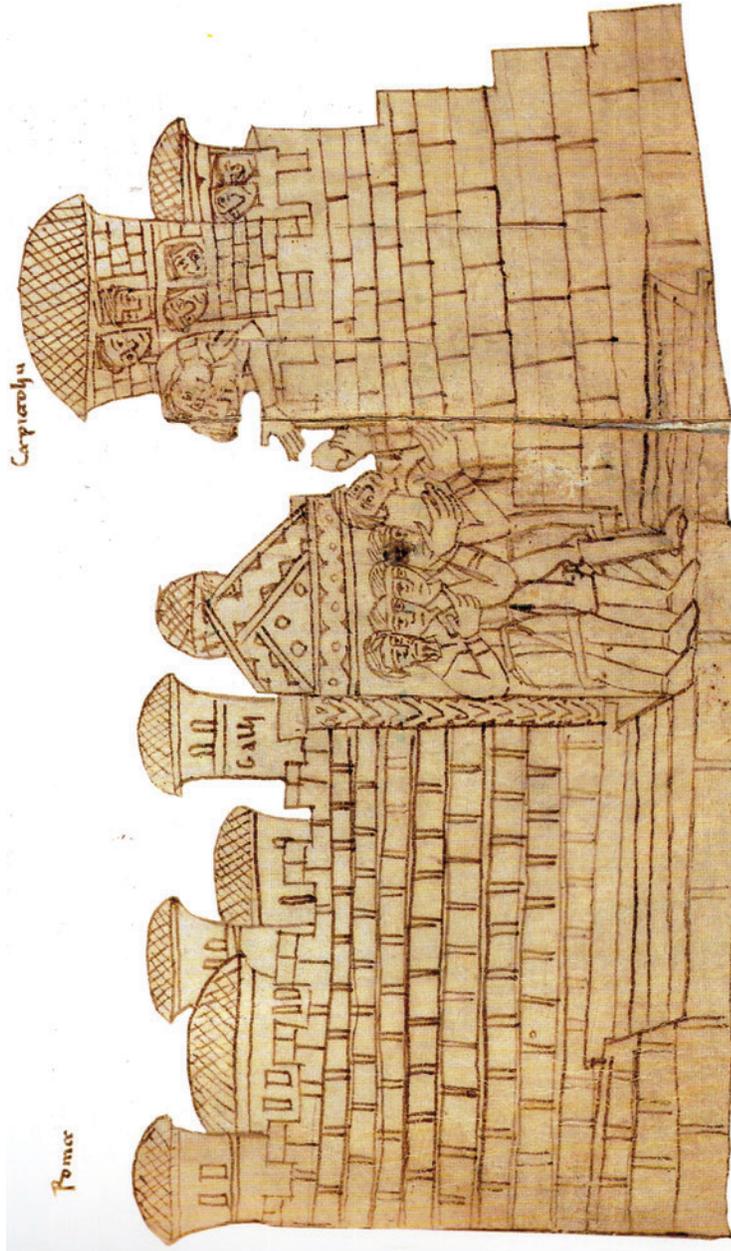
2. Troia dopo la sua ricostruzione. Ditti Cretese, *De bello Troiano*, Darete Frigio, *De excidio Troiae* (versione francese di Benoit de Sainte-Maure, *Roman de Troie*). Biblioteca Apostolica Vaticana, Reg. lat. 1505, f. 23v [54]. *Vedere i classici*: 279, Fig. 210,

Megara



Scilla, innamorata, guarda dalle mura Minosse, Ovidio, *Metamorfosi* 8. 17-24, Incisione del XVII secolo.

Roma



Roma (ROMA) conquistata dai Galli (GALLI) Sènoni di Brenno (390 a.C.) e assedio di Campidoglio (CAPITOLIUM). Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, *Vat. Lat. 3340*, f. 9 [24]. *Vedere i classici*: fig. 122.

(Página deixada propositadamente em branco)

Quatro funerais e um casamento Mortos e vivos na *Antígona* de Sófocles

(Four funerals and one marriage. Dead and alive in Sophocles' *Antigone*)

João Diogo R. P. G. Loureiro (loureiro.joadiogo@gmail.com)
Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra

(Página deixada propositadamente em branco)

RESUMO – Exploramos aqui a ambiguidade moral da devoção de Antígona ao irmão morto, focando-nos em como esta se repercute na relação dela com os vivos. A heroína despreza perigosamente Eros. Ismena, porém, peca igualmente por parcialidade. É este carácter de toda a acção que a tragédia nos obriga a pensar.¹

PALAVRAS CHAVE: acção parcial, Antígona, Eros, maldição familiar, vivos & mortos.

ABSTRACT – We will discuss the moral ambiguity of Antigone’s devotion to her dead brother, namely how this affects her relationship with the living. She dangerously despises Eros. Ismene’s stance, however, is likewise partial. Tragedy forces us to think this trait of human action.

KEYWORDS: Antigone, family curse, Eros, the living & the dead, partial action.

1. Maldição ou, à laia de introdução

O grande ensinamento da tragédia grega é o de que nem sempre há um curso correcto de acção: é possível o sujeito ser confrontado com um conflito de bens tal que não o pode resolver em termos morais (assim, por exemplo, Orestes). Noutros casos, existindo uma hierarquia entre os bens, o preferir-se um, por justificado que seja fazê-lo, acarreta a destruição (não necessariamente física) do indivíduo (a situação de Antígona)². Nas peças, a parcialidade própria de toda a acção humana, isto é, a impossibilidade de actuar respeitando todos os bens em jogo, obrigando necessariamente a uma tomada de partido, é ilustrada de forma extrema: a impureza dos

¹ Este artigo baseia-se no segundo de um conjunto de três ensaios sobre a *Antígona* desenvolvidos como trabalho final no âmbito do seminário de mestrado *Filosofia do Mito*, leccionado em 2009/2010 pela Doutora Maria Luísa Portocarrero em Coimbra. Se a linha argumentativa geral permaneceu intocada, o texto, por seu lado, sofreu alterações importantes, com vista à clarificação de algumas teses. A reescrita, de forma silenciosa, reflecte ainda, inevitavelmente, alterações na nossa forma de ver a peça. Não pretendemos, ainda assim, ter chegado a uma perspectiva sobre esta livre de tensões.

² Simone Weil, um dos espíritos que, no século passado, mais de perto conviveu com os antigos gregos, percebeu com nitidez o horror da situação des-coberta nas tragédias: em *L’Enracinement* (publicado postumamente em 1949 pela Gallimard, em Paris), apresenta a ordem – “un tissu de relations sociales tel que nul ne soit contraint de violer des obligations rigoureuses pour exécuter d’autres obligations” (p. 18) – como a *primeira* necessidade da alma humana.

gestos é violentamente cobrada ao agente³. O cristianismo não aceita este movimento: reconhecendo a existência de dilemas morais, não abdica de uma ordenação dos bens e promete a quem se decida pelo *magis* a felicidade (Deus não oferece menos), ainda que esta não implique a ausência de sofrimento⁴.

A dualidade moral que tinge todo o gesto resulta de a acção humana ocorrer sempre num contexto já poluído pelo mal e que se oferece como um complexo deste e do seu oposto. O agente age numa dada circunstância que o condiciona, em parte produto seu, *em parte anterior a ele*. Esta inquinação da realidade de partida do sujeito é expressa miticamente pela figura da maldição familiar. Um antepassado comete, por vezes até sem consciência ou intenção, um crime terrível que condena os descendentes à desgraça: as acções destes resvalam *aphthonos* para a catástrofe (para o grego, a realidade é declinante). É também esta intuição que essa construção teológica que é o pecado original quer designar.

Alguns estudiosos, na ânsia de apresentar um Sófocles humanista, têm desvalorizado o peso das desgraças anteriores da casa na destruição de Antígona, quase como o esta ser filha de Édipo fosse um acidente e a sua morte resultasse tão-somente da sua obediência às *agrapta nomima* que invoca junto de Creonte, representação da sua acção que, para confusão da crítica, a própria nega em 904-912. Sófocles, pelo contrário, logo no começo da peça inscreve Antígona na árvore genealógica dos Labdácidas, pela boca da própria:

ὦ κοινὸν ἀντ'ἀδελφον Ἰσμῆνης κάρα,
ἄρ' οἴσθ' ὅ τι Ζεὺς τῶν ἀπ' Οἰδίπου κακῶν
ὅποιον οὐχὶ νῶν ἔτι ζῶσαιν τελεῖ;

Irmã comum, vera irmã, Ismena, Ismana cara,
diz-me, se sabes, qual, de entre os males de Édipai,
aquele que Zeus não completou em nós as duas
que ainda estamos vivas.

³ O conceito de “acção parcial” foi cabalmente explorado no artigo do mesmo nome (Loureiro 2012) que produzimos a partir do último dos três ensaios referidos na nota inicial.

⁴ Apalpamos aqui uma das diferenças maiores entre a mundivisão trágica e a cristã. Para a primeira, o Bem é algo periclitante, ancorado num conjunto de realidades sobre as quais o sujeito não tem necessariamente controlo e, portanto, passíveis de lhe serem subtraídas: o Humano, em suma, pode, em casos extremos, perder a possibilidade de ser feliz. Para uma exposição magistral desta posição, vide Nussbaum 2001.

Logo a segunda palavra (*koinon*: comum a quem? A Antígona e outro) remete para Édipo ou Polinices (ou Etéocles, mas essa seria uma referência sem interesse); o primeiro, epítome dos horrores passados da casa, o segundo, dos males novos em preparação. O *auto-* em *autadelphon* também não é inócuo: separa Ismena do pai, apenas meio-irmão das filhas⁵. Antígona não esquece que sobre elas pesa a maldição de Édipo, ponto de partida, por isso à cabeça, para a compreensão de tudo, maldição que devem tão somente à sua linhagem, não a qualquer comportamento incorrecto para com o pai que as tenha feito incorrer na ira deste, como acontece com os seus irmãos. Há um mal que lhes corre no sangue, filhas de uma união incestuosa, e como herança receberam a promessa da desgraça.

O tema é glosado ao longo de toda a peça. O coro é claro: “Saldas alguma disputa de teu pai” (856; Hölderlin recusa o eufemismo: “*Stirbst aber väterlichen Kampf*” (itálico nosso)), e o canto de Antígona em resposta, no caminho para o seu enterro, é um lamento pungente por uma sorte ignóbil: sobre ela se abate enfim, também, o destino da família e não deixa de haver uma ironia em ser precisamente a fidelidade aos seus que opera a sua destruição. Ela repete em si a calamidade paterna: como Édipo (e não é esta a única actualização do destino do pai na filha), também ela fica simbolicamente cega: “Não é justo⁶ que eu, miserável, contemple/ ainda o santo olho de luz” (879-880). A mudança da pena (o decreto original previa a lapidação pública: 36) é um pequeno, porém profundamente significativo, volte-face na acção. A entrada e saída de cena de Antígona são marcadas por esta tomada de consciência da carga familiar, evocada pelo coro também noutro passo: “E assim se manifesta a natureza selvagem⁷ da filha,/ [herdada] do selvagem pai” (471-472), mas de forma especial em toda o segundo estásimo, com a sua insistência: “não há salvação” (597; tradução *deinos* de Marta Várzeas) para aqueles cuja casa os deuses decidiram destruir. A posi-

⁵ Griffith *ad loc.* concorda que o adjectivo deve ser vertido como “full-sister”, apesar de reconhecer que não pode ser esse o seu sentido em A. *Eum.* 89. Parece-nos que erra: se para Apolo a mãe em nada contribui para o ser dos filhos (cf. 658-661), então ele e Hermes são, de facto, “full-brothers”, apesar de nascidos de mães diferentes. Ésquilo escolheu cuidadosamente o termo.

⁶ *Themis*: “in addition to the constraints imposed by Kreon, Ant. discerns an inexorable divine ordinance” (Griffith *ad loc.*). As traduções portuguesas consultadas calam totalmente as implicações do termo para a questão da inocência de Antígona.

⁷ *Omos*, à letra, *cru* (como em *omo-fagia*); por extensão, aplicado a pessoas, passou a significar *cruel* e *selvagem*. Os tradutores portugueses expurgam o adjectivo do seu sentido negativo, alimentando a ideia romântica da pureza moral de Antígona.

ção estratégica, extrema, das referências de Antígona à sua herança familiar afirma, paradoxalmente, a centralidade destas para a peça.

2. A noiva e o cadáver

Numa peça onde, no dizer de Steiner, se reúnem, caso único no cânone, “all the principal constants of conflict in the condition of man” (sc. homem e mulher, velhice e juventude, sociedade e indivíduo, vivos e mortos, humanos e deuses)⁸, o gesto de Antígona terá de pecar por parcialidade necessariamente a vários níveis, sendo redutor criticá-la apenas por desconsiderar o bem “obediência civil” (para inverter a expressão de Thoreau)⁹. Admiti-lo não implica negar a justiça, em última análise, da acção de Antígona – esta vê sancionado pelos deuses o seu cuidado com o morto –, mas obriga-nos a desistir de a apresentar como uma heroína sem mácula, como o quer a narrativa convencional.

A sua admirável dedicação ao irmão caído não nos deve cegar para o que, com a opção de o sepultar, ela sacrifica, a começar pela sua pertença ao mundo dos vivos. Há algo de hipócrita naquele dual inicial – *non zosain*, “nós as duas, que ainda estamos vivas” (3) –: Antígona, com a sua decisão (ela não chama Ismena para um discernimento conjunto), retirou-se *já* da comunidade dos viventes. Há nela uma tremenda pressa de morrer (a Ismena pede que divulgue o seu feito (86-87), a Creonte, que se despache (497-499) e isso revela uma vontade suicida que ofende os vivos. Antígona preocupa-se mais com o seu morto do que com eles. Ela, que se apresenta como modelo de *philia* familiar, rejeita afinal sem hesitação a irmã, quando se apercebe de que esta não a ajudará, pouco se importando de, com a sua morte, a deixar sozinha (cf. 58), resto último dos Labdácidas e mulher, como é nítido, mais frágil do que ela. Ismena *precisa* de Antígona, ama-a profundamente: “E como poderá a vida ser-me querida, se tu me abandonares?” (548; cf. 566).

⁸ Steiner 1984: 231. A ordem pela qual surgem elencados os cinco binómios e, no interior de cada um, os seus membros, não é irrelevante.

⁹ A acção de Antígona é deficiente, do ponto de vista político, também por outras razões. Calamo-nos aqui, porém, por já termos analisado a questão no nosso trabalho anterior (Loureiro 2012).

Por sua vez, o seu desinteresse pelo noivo – a tentativa, contra os manuscritos, de atribuir a Antígona o verso 572 é apenas testemunho do desespero de editores e tradutores em a salvar da acusação de frieza, que poluiria a sua imagem doméstica de heroína máxima –, é tanto mais flagrante quanto a Hémon, em boa medida, é a preocupação por Antígona (mas também pelo pai, e isso é importante) que o move. Em última análise, o seu amor por ela (e, em menor grau, a frustração por não conseguir matar Creonte) é a causa fundamental da sua morte. Ele encontra-se enlouquecido (cf. 1228-1230), sintoma próprio dos sob a influência de Eros (790). Antígona, pelo contrário, não dá um só sinal da sua paixão. Não se veja aqui um estoicismo louvável, de uma mulher que sabe calar os seus sentimentos em nome de um dever mais alto, mas antes uma falha grave, o já referido desinteresse pelos vivos, pelas relações presentes, aqui ampliado, no seu erro, por constituir uma ofensa à divindade, a Eros, que é “das grandes leis par no poder” (798-799). Estas “grandes leis” (*ton megalon thesmon*) por certo incluirão as *theon nomima* (454-455) em que Antígona se funda (*thesmos*, que remete para a esfera do divino, aponta para isso)¹⁰. É a própria peça, portanto, que reconhece a parcialidade do gesto de Antígona, que, no seu respeito pelas “leis do Hades” (519), esquece o poder de Eros.

Ela humilha, literalmente, o deus: dirige-o para o húmus, a terra, onde jaz o irmão, esse sim, aparentemente, o objecto-(a)amor da sua afeição. Se a loucura erótica de Hémon incide sobre Antígona, a de Antígona fixa-se em Polinices (ela sabe que, de facto, aos olhos dos outros (cf. 99 e 220), só no registo da *moria* o seu acto se torna inteligível (95 e 469). Antes de nós, já outros insinuaram a presença na peça de um subtexto incestuoso. Creonte, num exemplo maravilhoso da conhecida ironia sofocliana, não percebe, porque não pode, o alcance das suas palavras: “Pois se és assim dada a amar, agora que vais lá para baixo, ama/ os de lá” (524-525). Antígona, nos momentos finais em palco, associa explicitamente casamento e morte: “Ó túmulo, ó câmara nupcial, ó morada/ escavada na rocha que me guardarás para sempre!” (891-892). Também nisto, de uma forma estranha e obscura, Antígona parece ser assimilada à figura do pai, pela pulsão sexual incestuosa e hereditária que a atrai irresistivelmente para o irmão (de novo a família, o dado como pré-condição da acção e, em *Antígona*, meio da ruína). Eros,

¹⁰ Hölderlin, na sua busca incandescente pela verdade da peça, traduz *en archais* não por “no poder”, mas, com toda a correcção, por “im Anbeginne”, *nos começos*, o que permite postular um afastamento progressivo no tempo entre Eros e as “grandes leis”, abrindo assim um espaço explícito para o seu conflito.

assim de rosto para baixo, torna-se literalmente *anti-gono*, *oposto à procriação* (numa das várias interpretações do onomástico). O nome “Antígona” é, de facto, por si só, todo um manifesto anti-Eros.

Não pretendemos com o que acima ficou dito defender, com seriedade, que Antígona ama o irmão. Quisemos tão só chamar a atenção para certos indícios plantados no texto *que não podem ser ignorados* e nos parecem produtivos para a análise da dinâmica Hades/Eros (ou mortos/vivos) que aqui nos ocupa; densificam a tessitura ética da peça e multiplicam-lhe o significado.

3. «Mas agora pensemos na refeição» [II. 24. 601]

Será talvez aqui a altura de esclarecer que toda a reflexão dos parágrafos anteriores *não* deve ser lida como uma defesa da tese de que Antígona havia de ter seguido a admoestação de Cristo – “deixa os mortos sepultar os seus mortos” (Mt 8, 22) – e permanecido fiel aos vivos (a irmã e o noivo). Isso, e aqui reside a tragédia, teria sido tão parcial e tão eticamente correcto e incorrecto como a sua escolha de enterrar Polinices. Mortos e vivos habitam esferas distintas, que, porque diferentes, podem colidir, como sucede na peça. Esta é uma realidade já reconhecida na *Iliada* e é possível, aliás, que não haja expressão mais bela dessa tensão do que a que encontramos em 24. 599-620 do poema. Aquiles dirige-se a Príamo, depois de terem chorado copiosamente, e interpela-o: “mas agora pensemos na refeição”. Fala-lhe de Níobe (a quem Antígona se compara em 823-833 — mas quão diferentes as suas atitudes!) e de como também ela, dez dias após a morte dos filhos, cesou o pranto e comeu. Na contemplação da morte, a memória do alimento, sinédoque da vida.

Ainda que os mortos mereçam o nosso choro, não podemos senão interromper as lágrimas para cuidar de nós, num acto próximo do sacrílego, se considerado *sub specie aeternitatis* – mas a tragédia ensina-nos precisamente a vanidade desse tipo de raciocínio, condenando todas as éticas não-prudenciais, que desconsiderem a dimensão encarnada do sujeito moral. Alocámos um tempo para o luto, para com menor remorso retomar depois o quotidiano – mas o morto continua morto. A fragilidade moral do nosso comportamento é posta a nu quando dois tempos de nojo, diferentes, se confrontam. Este é um dos *topoi* repetidamente explorados nas grandes obras da literatura (e.g. *Hamlet* I. 2. 137-159). A continuação da vida é

sempre pelo menos uma falta de respeito pelos mortos. Face ao cadáver, não se pode senão chorar. Diz Príamo, na sequência da cena anteriormente descrita: “desde que o meu filho às tuas mãos perdeu a vida/ [...] choro permanentemente e penso nas incontornáveis tristezas,/ rojando-me no esterco nos espaços fechados do pátio”¹¹ (24. 638-640). Se a morte é eterna, o luto não o pode ser menos. Se o valor de cada ser humano não pode ser definido, porque cada um infinitamente precioso, então, insistimos, nenhum período de nojo pela morte de uma pessoa pode ser considerado patologicamente excessivo. O mais das vezes, porém, tendemos, melhor ou pior, a esquecer os mortos: “O impulso vital apaga as lágrimas pouco a pouco”, como reconhece Álvaro de Campos em *Se te queres*.

O esquecimento do morto é quase uma necessidade para continuar a viver (por isso também o tempo durante o qual ele podia ser chorado foi regulamentado pelos legisladores antigos): “e as guerras/ de ainda agora, sejam concedido esquecê-las” (150-151), pede o coro, que acabou de enterrar Etéocles (cf. 23-25). É porque dá por morto o seu marido que Madalena Vilhena, no *Frei de Luís de Sousa*, de Garrett, pode casar outra vez, e quando o morto depois aparece é uma situação francamente aborrecida para todos: João de Portugal, que se cria na paz dos mortos, acaba por vir perturbar a paz dos vivos. O morto, arriscamos dizer, só tem o luto devido com a nossa morte, pelo que a exigência da vida obriga a uma relativização do falecido, e a verdade é que, num exercício de imoralidade quotidiana, “a child is being born next door, a birthday celebrated below stairs, in the very instant of the murder of Agamemnon or the blinding of Oedipus”¹².

Esta “imoralidade”, porém, como dissemos a início, é-o apenas absolutamente e, por isso, pouco. A verdade do devido aos mortos tem de se confrontar com aqueles que a podem pôr em prática: os vivos, que, enquanto viventes, têm já outras responsabilidades, não menos imperativas. Isto não os iliba dos seus deveres para com os mortos, mas introduz uma tensão difícil de gerir, como o prova *Antígona*. Antígona, a personagem, entre a vida e a morte, escolhe, de forma clara, a segunda: “há já muito/ que morri, para ajudar os que morreram” (559-560), e de forma total – por isso se suicida (não fica à espera de morrer). “De facto, aquele que, como eu, vive entre tantos males,/ como não há-de considerar um ganho o morrer?” (463-464).

¹¹ Para todos os versos da *Iliada* que surgem no texto, inclusive o que utilizámos como título do §3, servimo-nos da tradução de Frederico Lourenço, publicada em 2005 pela Cotovia, em Lisboa.

¹² Steiner 1996: 540.

Na lógica binómica da peça, ela toma o partido dos mortos¹³. Ismena, por sua vez, encarna a opção pela vida e o cuidado com os existentes: “Tu, porém, escolheste viver” (555). Compreendendo as razões de Antígona, recusa juntar-se-lhe, preferindo, de alguma forma, “esquecer” os mortos, a quem pede “compreensão, pois que a isto sou forçada:/ obedeco àqueles montados no trono” (65-67; trad. semi-livre). É Ismena que se manifesta preocupada com Hémon e não, sintomaticamente, a noiva deste. Só os missionários de uma Antígona romântica podem teimar em ver Ismena como simples figura de contraste introduzida pelo dramaturgo para realçar a virtude da irmã.

A acção de uma e de outra é, cada uma a seu modo, parcial, como ficou claro. Parcial tem sido também a leitura corrente da peça, para cuja desconstrução este pequeno texto quis contribuir. Sófocles prosseguirá a sua reflexão sobre o lugar político dos mortos na negra *Electra*, onde nova parelha de irmãs se confronta com as exigências postas por outro corpo — mas isso é matéria para inquéritos vindouros.

¹³ Em nada o contradiz o facto de Antígona, no seu canto fúnebre, num exemplo da composição em anel tão cara aos antigos, evocar o seu estatuto de viva (811 e 871). Trata-se do momento de maior fragilidade emocional da personagem, em que ela, confrontada directamente com a sua sorte, percebe as implicações da sua decisão e o valor do que sacrificou. Ainda assim, não recu(s)a.

Âpendice: tradução do terceiro estásimo ou, Hino a Eros

für Leonor

Eros, invencível em combate,
Eros, que te abates sobre os rebanhos,
que no suave rubor de uma rapariga
gastas em vigia a noite,
que pairas sobre as águas
e os campos, andarilho.
Nenhum dos imortais se pode esconder de ti
nenhum dos humanos
que passam e morrem;
quem te possui, enlouquece:

tu, que o espírito dos justos
arrastas para a injustiça e até à desgraça;
tu, que esta discórdia entre homens
do mesmo sangue excitaste.
Triunfa o desejo em luz
nos olhos da noiva
prometida, das grandes leis par
no poder. Sem oposição
se diverte a deusa, Afrodite.

Da velhice à justiça:
Antígona e a crítica platônica da tirania

(From oldness to justice: Antigone and Platonic criticism of tyranny)

Maria das Graças de Moraes Augusto (mgmaugusto@yahoo.com.br)
Instituto de Filosofia e Ciências Sociais
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Πατραλοΐαν, ἦν δ' ἐγώ, λέγεις τύραννον καὶ χαλεπὸν γηροτρόφον,
Pl., R. 569d 6-7.¹

RESUMO – As questões delineadas na tragédia de Sófocles, *Antígona*, são um tema que, com todas as suas variações – metafísicas, estéticas, políticas e éticas – tem inquietado os filósofos que, cedendo à “sedução” da filha de Édipo, refletiram sobre as relações de ‘poder’ que envolvem a condição e as ações humanas. Nesse sentido, não nos parece ser desconexa, sob essa ótica, a suspeita de que uma das mais antigas, e porque não, a mais vital recepção de *Antígona* esteja no clássico, igualmente vital, do pensamento antigo: a *República*, de Platão. É, pois, nesse contexto de recepção que vimos retomar aqui uma leitura já demasiadamente conhecida – a radical crítica platônica à poesia trágica –, buscando, todavia, refletir acerca de uma questão específica e comum a ambos os textos, na qual possamos encontrar elementos que nos permitam constatar, no referido diálogo platônico, uma ‘releitura’ específica do texto de *Antígona*, onde, em lugar do tradicional antagonismo entre poesia trágica e filosofia, esteja claramente delineada uma continuidade reflexiva num tema comum a ambos os textos: a velhice.

PALAVRAS-CHAVE: Sófocles-*Antígona*; Platão-*República*; Velhice e Tirania. Velhice e Justiça.

ABSTRACT – The issues outlined in the tragedy of Sophocles – *Antigone* – are a theme that, with all its variations – metaphysical, aesthetic, ethical and political – has troubled philosophers who, yielding to the “seduction” of Oedipus’s daughter, reflected on the relations of “power” involving the human condition and the human actions. In this sense, it does not seem to be inappropriate to suspect that one of the oldest, and why not, the most vital reception of Antigone may be found in the classic, equally vital, work of the ancient thought – the Republic of Plato. It is therefore in this context of reception that we intend to revisit a very well-known subject – the radical platonic critique of tragic poetry – seeking, however, to reflect on a particular issue, common to both texts, in which it is possible to find elements that let us see, in that platonic dialogue, a specific reinterpretation of Antigone, where, instead of the traditional antagonism between tragic poetry and philosophy, a reflexive continuity within a common theme to both texts – old age – is clearly outlined.

KEYWORDS: Sophocles – *Antigone*; Plato – *The Republic*; Old age and Tyranny. Old age and Justice.

¹ “Parricida, pelo que dizes, e hostil com a velhice é o tirano, [...]”.

Antígona e as questões delineadas na tragédia de Sófocles é um tema que, com todas as suas variações – metafísicas, estéticas, políticas e éticas – têm inquietado os filósofos desde Aristóteles até Hegel, de Hegel a Hölderlin, Heidegger, Lacan, Derrida e tantos outros pensadores – que nos seria impossível todos aqui nomear – que, cedendo à “sedução” da filha de Édipo, refletiram sobre as relações de ‘poder’ que envolvem a condição e as ações humanas. Nesse sentido, não nos parece ser desconexa, sob essa ótica, a suspeita de que uma das mais antigas, e porque não, a mais vital recepção de *Antígona* esteja no clássico, igualmente vital, do pensamento antigo: a *República*, de Platão.

É, pois, nesse contexto de recepção que vimos retomar aqui uma leitura já demasiadamente conhecida – a radical crítica platônica à poesia trágica² –, buscando, todavia, refletir acerca de uma questão específica e comum a ambos os textos, na qual possamos encontrar elementos que nos permitam constatar, no referido diálogo platônico, uma ‘releitura’ específica do texto de *Antígona*, onde, em lugar do tradicional antagonismo entre poesia trágica e filosofia, esteja claramente delineada uma continuidade reflexiva num tema comum a ambos os textos: a velhice.

A presença de Sófocles nos diálogos de Platão, embora não possa ser demarcada por uma presença nominalmente forte – como, por exemplo, as de Homero e Hesíodo –, está registrada em duas passagens da *República* e do *Fedro*, que nos remetem para dois contextos fundamentais no âmbito dos diálogos: [i] aquele que compõe o estatuto da natureza e da condição humanas, expresso na *República*, pelo significado gnosiológico da velhice³, e, [ii] aquele que envolve tanto a crítica geral da poesia, e da tragédia, em particular, também enunciado na *República*⁴, quanto às relações entre *phý-*

² Sobre a crítica platônica à tragédia, vide, sobretudo, *República*, *Simpósio*, *Fedro*, *Filebo* e *Leis*.

³ Cf. Pl., *R.* 329c e 329d.

⁴ No caso da tragédia, as interconexões na *República* são muitas, e em especial valeria citar os livros VIII e IX, onde Platão nos oferece larga e contundente crítica da democracia – na qual a tragédia emerge, não nos esqueçamos –, e da tirania como as formas mais corrompidas de governo. Nesse contexto, as aproximações entre os dois textos são muitas, e se a atribuição feita já desde o final da Antiguidade e hoje aceita por muitos filólogos de que o verso “οἱ σοφοὶ τύραννοὶ τῶν [...] σοφῶν συνουσίᾳ”, citado por Platão, no passo 568b 1 da *República*, e por ele atribuído a Eurípides, pertence a uma tragédia perdida de Sófocles, *Ajax de Locros* (Fr.14 Pearson e Fr. 14 Radt) as ligações com *Antígona* ficariam ainda mais evidentes. Sobre a questão Cf. Pearson 1963:8-10 e 12-13 e Radt 1999. Vale observar ainda que o mesmo verso será citado no diálogo ‘suspeito’ *Téages* 125b 7, também como sendo de Eurípides: {ΣΩ.} Τί οὖν ἄν εἰ Εὐριπίδῃ τι προσχρησάμεθα, ὃ θεάγεε;

sis, *meléte*, *epistéme*, e a crítica da retórica na delimitação da ‘propriedade’, do ‘poder’, isto é, da *dýnamis* do *lógos* filosófico⁵.

No presente estudo, vamos nos deter no aspecto [i], procurando mostrar como a menção a Sófocles, o primeiro poeta nominalmente citado na *República*, nos passos 329c e 329d, aponta para uma específica ‘releitura’ do texto da *Antígona* de Sófocles, e da importância dessa primeira recepção para a constituição da temática do diálogo – a definição da justiça e o estatuto da ação justa como substrato da *eudaimonía* –, que será inferida por Sócrates a partir da explicação dada por Céfalo acerca do “maior bem” que lhe advém de sua “*ousía*”.⁶

1. *Antígona*: a velhice e a conquista do “*tò phronéîn*”.

Se tomarmos como ponto de partida de nossa reflexão a conclusiva fala do Coro nos versos finais de *Antígona* –

{ΧΟ.} Πολλῶ τὸ φρονεῖν εὐδαιμονίας
πρῶτον ὑπάρχει· χρὴ δὲ τὰ γ' εἰς θεοῦς
μηδὲν ἀσεπτεῖν· μεγάλοι δὲ λόγοι
μεγάλας πληγὰς τῶν ὑπεραύχων
ἀποτείσαντες
γῆρα τὸ φρονεῖν ἐδίδαξαν.

Em muito, a compreensão, da felicidade
é a primeira condição; aos deuses

Εὐριπίδης γάρ πού φησιν – σοφοὶ τύραννοι τῶν σοφῶν συνουσίᾳ εἰ οὖν ἔροικό τις τὸν Εὐριπίδην· “ἼΩ Εὐριπίδη, τῶν τίσοφῶν συνουσίᾳ φησ σοφοὺς εἶναι τοὺς τυράννους;” As discussões sobre a autoria desses versos parecem ter tido seu início com os *scholia* ao verso 21 das *Tesmofoρίας*, de Aristófanes (Οἷόν γέ πού ‘στιν αἱ σοφαὶ ξυνουσίαι.), onde, acreditam alguns comentadores, Aristófanes faria referência a esses versos como sendo de Eurípidēs, e aonde, entretanto, o escoliasta anota que o verso citado pertence a Sófocles e que ele pertenceria à tragédia, já naquele momento perdida, *Ájax de Locros*, acusando também o equívoco em Platão e Antístenes. Cf. Adam 1963: v. 2. Esta informação parece ser confirmada por Aulo Gélío, XIII, 68 e por Libânio, *Epístola* 33.

⁵ Cf. Pl., *Phdr.* 268c 6 e 269a 1.

⁶ Cf. Pl., *R.* 330d 1-3: Πάνυ μὲν οὖν, ἦν δ' ἐγώ. ἀλλὰ μοι ἔτι τοσόνδε εἰπέ τίς μέγιστον οἶει ἀγαθὸν ἀπολελαυκένι τοῦ πολλῆν οὐσίαν κεκτηῖσθαι;

não se deve a impiedade: grandes discursos,
grandes dores, pagam os irreverentes,
[só] a velhice a compreensão ensina.⁷

– e com eles acompanharmos o percurso narrativo que levou o Corifeu a tal conclusão, veremos que os elementos que serão evocados por Platão na passagem citada do Livro 1, e em suas consequências na conformação argumentativa da *República*, estarão plenamente demarcados no texto trágico.

Em primeiro lugar, a experiência de “*tò phroneîn*”, na *Antígona*, está associada tanto às personagens da tragédia em suas escolhas existenciais e políticas, quanto, na estrutura cronológica de cada uma delas, às suas idades de vida: os jovens Ismênia, Antígona e Hêmon, o homem maduro que é Creonte, e os velhos do Coro e Tirésias.

A primeira ocorrência do verbo *phroneîn* nos é dada na fala de Ismênia, nos vv. 49-68:

{ΙΣ.} Οἷμοι φρόνησον, ὦ κασιγνήτη, πατήρ
ὡς νῶν ἀπεχθῆς δυσκλεῖς τ' ἀπώλετο,
πρὸς αὐτοφώρων ἀμπλακημάτων διπλᾶς
ὄψεις ἀράξας αὐτὸς αὐτουργῶ χερσί
ἔπειτα μήτηρ καὶ γυνή, διπλοῦν ἔπος,
πλεκταῖσιν ἀρτάναισι λωβᾶται βίον·
τρίτον δ' ἀδελφῶ δύο μίαν καθ' ἡμέραν
αὐτοκτονοῦντε τῷ ταλαιπώρῳ μόρον
κοινὸν κατειργάσαντ' ἐπαλλήλοιν χεροῖν.
Νῦν δ' αὖ μόνα δὴ νῶ λελειμμένα σκόπει
ὄσῳ κάκιστ' ὀλούμεθ', εἰ νόμου βία
ψῆφον τυράννων ἢ κράτη παρέξιμεν.
Ἄλλ' ἐννοεῖν χρὴ τοῦτο μὲν γυναῖχ' ὅτι
ἔφυμεν, ὡς πρὸς ἄνδρας οὐ μαχομένα
ἔπειτα δ' οὔνεκ' ἀρχόμεσθ' ἐκ κρεισσόνων
καὶ ταῦτ' ἀκούειν κᾶτι τῶνδ' ἀλγίονα.
Ἐγὼ μὲν οὔν αἰτοῦσα τοὺς ὑπὸ χθονὸς

⁷ S., *Ant.* 1347-1354. A tradução dos versos 1347-1354 é nossa, as demais citações traduzidas da *Antígona* são as de Schüller 2006. Em algumas passagens alteramos a tradução de “*phroneîn*” para preservar o sentido que acreditamos ser aquele que melhor compõe com o texto platônico. Os grifos são nossos, e usados visando chamar a atenção do leitor para os pontos da tragédia que nos parecem próximos da *República*. Para o texto grego citamos a edição de Dain, Mazon e Irigoin 2002.

ξύγγνοιαν ἴσχειν, ὡς βιάζομαι τάδε,
τοῖς ἐν τέλει βεβῶσι πείσομαι· τὸ γὰρ
περισσὰ πράσσειν οὐκ ἔχει νοῦν οὐδένα.

Ai de mim! Compreende, irmãzinha, nosso pai,
pereceu odiado, escarnecido;
ao descobrir seus crimes, os dois
olhos arrancou, ele mesmo, com suas próprias mãos;
depois, ela, mulher e mãe dele, dois nomes para a mesma,
no laço de uma corda extinguiu a vida;
há pouco, nossos irmãos, num mesmo dia
se mataram, desditos, o destino
comum selaram, aniquilando-se mutuamente no poder dos braços.
Agora, restamos só nós duas; vê
que morte miserável teremos, se à força da lei
e à decisão soberana do tirano nos opusermos
Põe na cabeça isso, mulheres
somos, não podemos lutar com homens.
Há mais, somos dirigidas por mais fortes,
temos que obedecer a estas leis e a leis ainda mais duras.
De minha parte, rogo aos que estão debaixo da terra
que tenham piedade de mim, sou forçada a isso,
obedecerei a quem está no poder; fazer
mais do que isso não tem nenhum sentido.⁸

No contexto do prólogo, portanto, é Ismênia a primeira a dimensionar o nível da ‘compreensão’ ao levar Antígona a examinar os seus argumentos para não infringir as leis estabelecidas por Creonte: [i] as mortes de Édipo e Jocasta, a morte de Éteocles e Polinices; [ii] o aspecto violento do *nómos*; [iii] o poder do tirano; e, [iv] a ‘obediência à lei’ que abarca não só a condição feminina, mas, também, o fato de serem governadas pelo “mais forte” (*kreissónon*), donde o reconhecimento de que a obediência deve ser dada a quem está no poder (e que, acreditamos, será retomada no argumento de Trasímaco, em *República*, 338c, quando este afirmar que o “justo é o inte-

⁸ S., *Ant.* 49-68.

resse do mais forte (*krettonos*)” e em seguida identificar o mais forte com o governante, o que nos levará a um dos grandes temas do diálogo platônico⁹.

Na sequência, na segunda ocorrência, o que nos parece importante considerar são os versos 354-355, da Estrofe 2, do Primeiro Estásimo, cujo tema maior, como todos sabemos, é o ‘homem’:

Καὶ φθέγμα καὶ ἀνεμόεν {Str. 2.}
φρόνημα καὶ ἀστυνόμους
ὄργαξ ἐδιδάξατο, καὶ δυσάυλων
πάγων <έν>αίθρεια καὶ
δύσομβρα φεύγειν βέλη
παντοπόρος ἄπορος ἐπὶ οὐδὲν ἔρχεται
τὸ μέλλον· Ἄιδα μόνον
φεῦξιν οὐκ ἐπάξεται, νό-
σων δὲ ἀμηχάνων φυγὰ
ξυμπέφρασται.

A voz, o pensar
volátil e as urbanas leis
das assembleias ele as ensinou
a si mesmo, fugiu
da áspera agressão do frio
e dos dardos das tempestades.
Aparelhado, desaparelhado não acata nada
do que lhe advém; só da morte [do Hades]
fuga não lhe acena,
ainda que de indômitas moléstias
alcance escape.¹⁰

⁹ Cf. Pl., *R.* 338c 1 e 338e 1-339^a 1-4: φημί γὰρ ἐγὼ εἶναι τὸ δίκαιον οὐκ ἄλλο τι ἢ τὸ τοῦ κρείττονος συμφέρον. [...]Τίθεται δέ γε τοὺς νόμους ἐκάστη ἢ ἀρχὴ πρὸς τὸ αὐτῆς συμφέρον, δημοκρατία μὲν δημοκρατικούς, τυραννίς δὲ τυραννικούς, καὶ αἱ ἄλλαι οὕτως θέμεναι δὲ ἀπέφηναν τοῦτο δίκαιον τοῖς ἀρχομένοις εἶναι, τὸ σφίσι συμφέρον, καὶ τὸν τούτου ἐκβαίνοντα κολάζουσιν ὡς παρανομοῦντά τε καὶ ἀδικοῦντα. τοῦτ' οὖν ἐστίν, ὃ βέλτιστε, ὃ λέγω ἐν ἀπάσαις ταῖς πόλεσιν ταυτὸν εἶναι δίκαιον, τὸ τῆς καθεστηκυίας ἀρχῆς συμφέρον· αὕτη δὲ που κρατεῖ, ὥστε συμβαίνει τῷ ὀρθῶς λογιζομένῳ πανταχοῦ εἶναι τὸ αὐτὸ δίκαιον, τὸ τοῦ κρείττονος συμφέρον.

¹⁰ S., *Ant.* 354-363.

Observemos que, enquanto *phrónema*, a compreensão (que será a seguir perfeitamente identificável no contexto da *República*, sobretudo, quando os modos de ser da cidade estiverem definidos como *andreía*, *sophía*, *sophrosýnē*; a *sophía*, aquilo que é próprio do governante, será compreendida como *phrónēsis*)¹¹ nos mostra como, juntamente com a voz, a conquista da ‘humanidade’ se dá pelo exercício da vida política. Ou melhor, a ‘vida política’ resulta da articulação do *phroneîn* com a voz e com a proteção da cidade, que possibilitou aos homens superar o frio, as tempestades e as aporias (ἄπορος ἐπ’ οὐδὲν ἔρχεται) que lhes advêm, com exceção do Hades, de onde não se pode fugir.¹²

É assim que na Antístrofe 2, do Primeiro Estásimo, no verso 375, voltamos a encontrar o *phroneîn*, expressando, de modo específico e relativo, o conhecimento do homem – entre a *sophía* e a *tékhnē*, resguardadas as intrínsecas relações que a tradição entre elas estabeleceu, o *sophós* e o *demiourgós* –, mediados pelo *nómos* e pela *dikē*, que garantem a sua legitimidade:

Σοφόν τι τὸ μηχανόεν {Ant. 2.}
τέχνας ὑπὲρ ἐλπίδ’ ἔχων,
τοτὲ μὲν κακόν, ἄλλοτ’ ἐπ’ ἐσθλὸν ἔρπει,
νόμους παρείρων χθονὸς
θεῶν τ’ ἔνορκον δίκαν
ὑψίπολις ἄπολις ὄτω τὸ μὴ καλὸν
ξύνεστι τόλμας χάριν·
μήτ’ ἐμοὶ παρέστιος γέ-
νοιτο μήτ’ ἴσον φρονῶν
ὃς τάδ’ ἔρδοι.

De saber fecundo,
move recursos inesperados
ora ao bem, ora ao mal.
Una as leis da terra
à justiça jurada

¹¹ Cf. Pl., *R.* 432a 5 e 433b 8.

¹² Sobre a “ode ao homem” e seus desideratos filosóficos e platônicos, vide, por exemplo: Conford 1907: 228-232; Segal 1964: 46-66; Hester 1971 :11-59; Bodeüs 1984 :271-290; Goldhill 1986: Saxonhouse 1986: 403-448; Oudemans e Lardinois 1987: 118-214; Blundell 1989: 106-148; Nussbaum 2001: 51-117; Beer 2004: 19-30 e 67-80; Kitzincher 2008: 11-70.

dos deuses, e amuralhado será;
desamuralhado
se saiba, porém,
atrevido-se a insultá-las.
De meus altares
não se aproxime
nem perturbe meu pensar
quem assim procede.¹³

E aqui já poderíamos indicar as muitas questões que esses versos adjuntam ao texto platônico: [i] as relações entre *sophía* e *tékhnē*, tão enfatizadamente abordadas no Livro I da *República* nas conversas de Sócrates com Polemarco e Trasímaco, são delineadas por Sófocles em toda a sua ambiguidade: a pluralidade de *tékhnai* que a *sophía* comporta pode voltar-se “ora ao bem, ora ao mal” (e como é dito por Sócrates, no Livro I, exemplificando essa ambiguidade, no exemplo da *iatriké*, o médico é o mais hábil seja para curar, seja para matar¹⁴); daí a necessidade [ii] da união de *nómos* e *dike*, tal como argumentará Céfalos ao falar da *dike*, como fonte do temor trazido aos velhos ao se aproximarem da morte.¹⁵ E dessa união resultará a ‘muralha’ que resguarda os homens da *adikía* pela experiência da *pólis*; daí então que a perda dessas muralhas instaure a condição “ápolis”, que ocorre àqueles que insultam o *nómos* e a *dike*, e por isso o Coro pedirá que estes não perturbem o seu *phroneîn*, isto é, a sua capacidade de compreensão tanto da vida política, quanto religiosa.

Se concordarmos que tal interpretação está correta, talvez pudéssemos admitir já estar aqui indicada uma das fontes da tese platônica, demonstrada nos argumentos de Sócrates contra Trasímaco, de que a antinomia sofística entre *nómos* e *phýsis* deve ser refutada em favor de sua natural coalescência, o que nos garantiria o modo reto de apreensão do que são a justiça e a injustiça.

Quando passamos ao Segundo Episódio, que tem início com o Corifeu anunciando que Antígona foi apanhada em estado de *aphrosýne*, pois havia sido flagrada em plena desobediência (*apístia*) das leis da *basileía*, isto é, do soberano da cidade, vamos encontrar duas variações de “*tò phroneîn*”, agora na perspectiva de Creonte, nos versos 474-475 – em sua resposta ao Corifeu

¹³ S., *Ant.* 365-375.

¹⁴ Cf. Pl., *R.* 333e.

¹⁵ Cf. Pl., *R.* 330d-331a.

quando este avalia o diálogo anterior do governante com Antígona, – e, em seguida, no diálogo entre Ismênia e Antígona, no verso 557.

Dando sequência à interlocução entre o *phylax* e Creonte e entre Creonte e Antígona, onde ocorre o enfrentamento entre as ‘leis da cidade’ e as ‘leis não-escritas’, “perenes, dos deuses”, e ainda entre Antígona e aquele que ela chamará de “tirano”, veremos o Corifeu concluir que ela faz parte de “uma estirpe inflexível, de um pai inflexível filha”, e que “não sabe ceder aos golpes do mal”. E será em resposta ao Corifeu que Creonte dirá:

{ΚΡ.} Ἄλλ' ἴσθι τοι τὰ σκλήρ' ἄγαν φρονήματα
πίπτειν μάλιστα, καὶ τὸν ἐγκρατέστατον
σίδηρον ὅπτὸν ἐκ πυρὸς περισκελῆ
θραυσθέντα καὶ ῥαγέντα πλεῖστ' ἄν εἰσίδοις.
Σμικρῶ χαλινῶ δ' οἶδα τοὺς θυμουμένους
ἵππους καταρτυθέντας· οὐ γὰρ ἐκπέλει
φρονεῖν μέγ' ὅστις δοῦλός ἐστι τῶν πέλας.

Sabe, entretanto, que os pensamentos mais rijos
são os que mais quebram. Verás o ferro
mais inflexível, endurecido a fogo,
rachar com frequência e romper.
Com um pequeno pedaço de bronze sei que os potros
mais xucros são domados. Não se mostre
altaneiro quem é escravo do pensar alheio.¹⁶

Após a acirrada discussão com Creonte e a chegada de Ismênia que, diante da condenação de Antígona pelo tirano, oferece a *koinonía* anteriormente negada – uma vez que o *noûs* que ambas trazem de nascimento não permite que ela sobreviva ao infortúnio da irmã¹⁷ –, Antígona, rejeitando a cumplicidade de Ismênia e assinalando que ela deve optar pela vida, deixará claro que a escolha de cada uma delas, embora distintas, é fruto do “*tò phroneîn*”. Admitindo, então, que este é maleável, dirá: “pensas belamente para uns, eu, para outros”.¹⁸

¹⁶ S., *Ant.* 473-479.

¹⁷ S., *Ant.* 563-564: Οὐ γὰρ ποτ', ὦναξ, οὐδ' ὅς ἄν βλάστηη μένει/ νοῦς τοῖς κακῶς πρᾶσσουσιν, ἀλλ' ἐξίσταται.

¹⁸ S., *Ant.* 557: Καλῶς σὺ μὲν τοῖς, τοῖς δ' ἐγὼ ἴδοικον φρονεῖν.

Desse modo, a contraposição expressa entre a compreensão argumentativa de Creonte e a de Antígona dá-se em dois níveis: o cronológico, a juventude de Ismênia e Antígona, contrapostas à maturidade de Creonte, e a inflexibilidade do governante (ou do tirano), ao apontar para os excessos que o “*tò phroneîn*” pode conter frente ao relativismo indicado por Antígona diante da questão da obediência à lei e à religião.

Ao chegarmos aos versos dolorosos da abertura do Segundo Estásimo, “feliz o que em vida não provou amarguras”,¹⁹ renunciando as dores que serão infligidas a Creonte, veremos mais uma vez um embate de “*tò phroneîn*” entre pai e filho, entre o jovem Hêmon e o pai Creonte, mediados pela ‘velhice’ do Corifeu.

Com a chegada de Hêmon, anunciada pelo Corifeu, no Terceiro Episódio, o debate acerca da ‘obediência’ ganha o estatuto do *oîkos*, para, em seguida, justificar a obediência às leis da cidade como sendo o justo:

εἰ γὰρ δὴ τὰ γ' ἐγγενῆ φύσει
ἄκοσμα θρέψω, κάρτα τοὺς ἕξω γένους·
ἐν τοῖς γὰρ οἰκείοισιν ὅστις ἔστ' ἀνὴρ
χρηστός, φανεῖται κὰν πόλει δίκαιος ὢν.

“[...] Se eu tolerar os desmandos
da minha gente, perderei autoridade sobre os demais.
Quem é correto em sua própria casa
também agirá de modo justo na cidade.”²⁰

Ao contrapor a anarquia – que devasta cidades e casas – à prosperidade entabulada pela obediência, Creonte reafirmará o apoio devido àqueles que velam pela ordem (*toîs kosmouménōis*), sem jamais ceder a uma mulher, e o Corifeu, já mediando a fala seguinte de Hêmon, sublinhará a questão da temporalidade, ao afirmar:

Ἡμῖν μὲν, εἰ μὴ τῷ χρόνῳ κεκλέμμεθα,
λέγειν φρονούντως ὢν λέγεις δοκεῖς πέρι

“se o tempo não me rouba o raciocínio,

¹⁹ S., *Ant.* 584: Εὐδαίμονες οἷσι κακῶν ἄγευστος αἰών·

²⁰ S., *Ant.* 659-662. Tradução Schüler, com modificações.

posso afirmar que é sensato o que dizes.”²¹

Sob a suspeita imposta por *khrónos*, o Corifeu buscará saber o significado da condição de *phronoúntos* da fala de Creonte, isto é, qual o sentido da ação do *phroneîn* na defesa da obediência por ele apresentada. E, mais uma vez, o caráter unívoco contido na fala anterior de Creonte será confrontado com a fala jovem, agora de Hêmon.

Ao trazer à tona o medo que o poder de Creonte inspira ao homem do povo, Hêmon retornará à necessária flexibilidade de “*tò phroneîn*”: quem julga deter um *phroneîn* único (*mónos*), possui “língua e alma estranha aos outros”, e este, se o abrissemos, veríamos que está vazio, desprovido de “*tò phroneîn*”!²². Para o homem, continua Hêmon, ainda que seja sábio, aprender e continuamente ser flexível não é motivo de vergonha²³; e, embora sendo jovem, pode reconhecer o velho dito que afirma que “nada supera o homem dotado de saber”, isto é, o “homem dotado de *epistéme*.”²⁴

Entretanto, contrafazendo sua ‘maturidade’, Creonte irá indagar se é lícito a um homem de sua idade aprender com o *phroneîn* de um jovem²⁵, e do conflito acerca dessa compreensão ‘entre as idades’ resultará a conclusão de Hêmon, de certo modo acordada pelo Corifeu, de que Creonte estava vazio de “*tò phroneîn*”, isto é, que havia perdido sua capacidade de ‘compreensão’: “Se não fosses meu pai, diria que estás louco”.²⁶

Será, assim, nesse vazio de “*tò phroneîn*” que chegaremos ao Terceiro Estásimo, onde o poder de Éros e a sedução de Afrodite permearão o Quarto Episódio, quando até o Corifeu começará a distanciar-se das determinações do soberano de Tebas ao ver Antígona aproximar-se da câmara mortuária.

O distanciamento do Coro será, por sua vez, ratificado com a chegada de Tirésias, no Quinto Episódio, antecedido pelo Quarto Estásimo, com o belo canto à *deinótes* das *Moirai*, conclamando Creonte, no verso 996, ao

²¹ S., *Ant.* 681-682.

²² S., *Ant.* 707-708: ὅστις γὰρ αὐτὸς ἢ φρονεῖν μόνος δοκεῖ,/ ἢ γλώσσαν ἦν οὐκ ἄλλος ἢ ψυχὴν ἔχειν,/ οὔτοι διαπτυχθέντες ὥφθησαν κενοί.

²³ S., *Ant.* 710-711: Ἄλλ’ ἄνδρα, κεῖ τις ἢ σοφός, τὸ μανθάνειν/ πόλλ’ αἰσχρὸν οὐδὲν καὶ τὸ μὴ τείνειν ἄγαν.

²⁴ S., *Ant.* 720-721: [...] φήμ’ ἔγωγε πρεσβεύειν πολὺ/ φῦναι τὸν ἄνδρα πάντ’ ἐπιστήμης πλέων

²⁵ S., *Ant.* 726-727: Οἱ τηλικοῖδε καὶ διδαξόμεσθα δὴ/ φρονεῖν ὑπ’ ἀνδρὸς τηλικοῦδε τὴν φύσιν;

²⁶ S., *Ant.* 755:

Εἰ μὴ πατὴρ ἦσθ’, εἶπον ἄν σ’ οὐκ εὖ φρονεῖν.

“*tò phroneîn*”: “Que há de novo, ó velho Tirésias?” (Τί δ’ ἔστιν, ὦ γεραῖε Τειρρεσία;)²⁷, pergunta Creonte ao adivinho, e ele responderá:

Φρόνει βεβῶς αὖ νῦν ἐπὶ ξυροῦ τύχης),
[...]
αὐθαδία τοι σκαιότητ’ ὀφλισκάνει.
Ἄλλ’ εἶκε τῷ θανόντι, μηδ’ ὀλωλότα
κέντει· τίς ἀλήκῃ τὸν θανόντ’ ἐπικτανεῖν;
Εὔ σοι φρονήσας εὖ λέγω· τὸ μανθάνειν δὲ
ἥδιστον εὖ λέγοντος, εἰ κέρδος λέγοι.

Toma cuidado, que agora a tua sorte está por um fio

[...]

A arrogância atrai a loucura.

Detém-te ante o morto. Não queiras matar

Quem já morreu. Que bravura há em exterminar um cadáver?

Falo pensando no teu bem. Doce é dar

ouvidos a quem fala bem, se é para nosso proveito.”²⁸

E Creonte, não só acusando a velhice de Tirésias – “Ó velho, todos voltam os arcos sobre mim, como se eu fosse o alvo”²⁹ –, mas também aponto à acusação a sedução do lucro que revestiriam suas “palavras vistosas”, dispensará a *euboulía* sugerida pelo adivinho. E, sem compreender o significado de *euboulía* (que será depois retomada por Platão, no livro IV, da *República*, como sendo a definição da *sophía* do governante³⁰), irá compreendê-la como negação de “*tò phroneîn*”, sendo incapaz de reconhecer que este vazio é exatamente a doença que o afeta:

{TE.} ὅσω κράτιστον κτημάτων εὐβουλία;
{KP.} Ὅσω περ, οἶμαι, μὴ φρονεῖν πλείστη βλάβη.
{TE.} Ταύτης σὺ μέντοι τῆς νόσου πλήρης ἔφους.
Que compreender é o maior dos bens,

²⁷ S., *Ant.* 991.

²⁸ S., *Ant.* 99, 1028-1032.

²⁹ S., *Ant.* 1033-1034: Ἦν πρέσβυ, πάντες ὥστε τοξόται σκοποῦ/τοξεύετ’ ἀνδρὸς τοῦδε.

³⁰ Sobre a *euboulía* na *República*, vide o estudo de Lima 2012; Schofield 1999, especialmente os capítulos 2, 4 e 5, e, no pensamento arcaico, Stevens 1933 e Schofield 1999, cap. 1.

Como, penso, a falta de compreensão é o maior dos males.
É precisamente esta a doença que te afeta.³¹

Dessa forma, concluindo esta rápida exposição sobre o “*tò phroneîn*” na *Antígona*, veremos o Corifeu, em uma nova menção ao tema da velhice, encontrar no processo de embranquecimento dos fios de seu cabelo a verdade das palavras do adivinho acerca da *euboulía* do governante. O desenrolar dos acontecimentos mostrará que o reconhecimento da ‘justiça’, da *dike*, por Creonte, foi tardio, pois o “*tò phroneîn*”, como condição primeira da *eu-daimonía*, é o que a velhice, tanto de Tirésias, quanto do Corifeu, ensinam.

Com a noção de “*tò phroneîn*” assim delineada na *Antígona*, podemos, então, passar para o texto da *República* e ao seu seu próêmio, o Livro I, onde o diálogo entre Céfalo e Sócrates acerca das condições epistêmicas e morais da velhice nos trará Sófocles como testemunho legítimo da compreensão da velhice como a descoberta dos ‘desejos’ que nos conduzem aos “prazeres do *lógos*”.³²

2. A velhice e o argumento justo em *República*, I: os ecos de *Antígona*.

Antes de passarmos à discussão do passo 329a-d, parece-nos oportuno indicar alguns aspectos da estrutura dramática da *República* em sua dialógica acerca da justiça e da injustiça, sublinhando alguns elementos que nos parecem estar contidos na tragédia de Sófocles – o estatuto cronológico das personagens e suas relações de familiaridade: [i] o dos jovens, distinguidos sob diversos ângulos, além da idade – o da paternidade – no caso dos filhos de Céfalo, Polemarco, Lísias e Eutidemo; e o da *adelphía* – no caso dos irmãos de Platão, Gláucon e Adimanto –; [ii] o dos homens maduros, distinguidos pela cidadania de Sócrates e pelo *xenízein* de Trasímaco; e, [iii] o da velhice, na figura paterna de Céfalo. Portanto, a estrutura cronológica que medeia a construção de “*tò phroneîn*”, na *Antígona* irá também mediar a discussão acerca da busca dos sentidos de *dikaiosýnē* na *República*.

Por outro lado, vale mencionar também que a *República* constitui-se em uma espécie de narrativa mista (aquela que mescla a ‘*haplê diégēsis*’ à *mimesis*, tal como indicado em *República*, 394c), na qual Sócrates, travestido de

³¹ S., *Ant.* 1050-1052. Tradução de Schüler, com modificações.

³² Pl., *R.* 328d.

mimetés, narra a um interlocutor anônimo o que aconteceu no dia anterior quando ‘desceu’ ao Pireu com Gláucon para contemplar as Bendidéias, e como foi abalroado por Polemarco e Adimanto para que permanecesse no Pireu para ver a nova festa que seria oferecida à noite, o que havia feito com que ele e Gláucon fossem até à casa de Polemarco, para aguardar a festa religiosa noturna. Lá, como é do conhecimento de todos, teremos um longo diálogo, cujo tema é a construção, com o *lógos*, de uma *pólis* e de uma *polieía* justas, capazes, portanto, de superar o impasse trágico da *Antígona*.

Ao chegar a casa de Polemarco, além dos jovens e de Trasímaco, lá estava também Céfalo, com ar envelhecido (καὶ μάλα πρεσβύτης μοι ἔδοξεν εἶναι), sentado em uma cadeira almofadada e com uma coroa na cabeça, indicando que havia acabado de fazer um sacrifício no pátio da casa. Logo que viu Sócrates, Céfalo o saudou com as seguintes palavras:

Ὁ Σώκρατες, οὐ δὲ θαμίζεις ἡμῖν καταβαίνων εἰς τὸν Πειραιᾶ. χρῆν μέντοι. εἰ μὲν γὰρ ἐγὼ ἔτι ἐν δυνάμει ἢ τοῦ ῥαδίως πορεύεσθαι πρὸς τὸ ἄστυ, οὐδὲν ἂν σὲ ἔδει δεῦρο ἰέναι, ἀλλ’ ἡμεῖς ἂν παρὰ σὲ ἦμεν· νῦν δέ σε χρὴ πυκνότερον δεῦρο ἰέναι. ὡς εὔ ἴσθι ὅτι ἔμοιγε ὅσον αἰ ἄλλαι αἰ κατὰ τὸ σῶμα ἡδοναὶ ἀπομαραίνονται, τοσοῦτον αὖξονται αἰ περὶ τοὺς λόγους ἐπιθυμίαι τε καὶ ἡδοναί. μὴ οὖν ἄλλως ποιεῖ, ἀλλὰ τοῖσδέ τε τοῖς νεανίσκοις σύνησθι καὶ δεῦρο παρ’ ἡμᾶς φοίτα ὡς παρὰ φίλους τε καὶ πάνυ οἰκείους.

Ó Sócrates, tu também não desces lá muitas vezes ao Pireu para nos veres. Mas devias fazê-lo, porque, se eu ainda tivesse forças para ir facilmente até à cidade (ásty), não seria preciso tu vires cá, mas nós é que íamos visitar-te. Agora, porém, tu é que deves aparecer cá mais vezes. Fica a sabê-lo bem: para mim, quanto mais murcham os outros prazeres do corpo, tanto mais crecem os desejos e os prazeres do *lógos*. Não deixes de estar na companhia destes jovens, mas vem também aqui a nossa casa, não só como hóspede [*philous*], mas, também, como familiar [*oikeious*].³³

Às quais Sócrates respondeu com sua indagação acerca da velhice:

³³ Pl., R. 328c 5 -7d 1-4. Tradução de Rocha Pereira, com modificações; grifos nossos.

Καὶ μὴν, ἦν δ' ἐγώ, ὦ Κέφαλε, χαίρω γε διαλεγόμενος τοῖς σφόδρα πρεσβύταις· δοκεῖ γάρ μοι χρήναι παρ' αὐτῶν πυνθάνεσθαι, ὥσπερ τινὰ ὁδὸν προεληλυθότων ἦν καὶ ἡμᾶς ἴσως δεήσει πορεύεσθαι, ποία τίς ἐστίν, τραχεῖα καὶ χαλεπή, ἢ ῥαδία καὶ εὐπορος, καὶ δὴ καὶ σοῦ ἡδέως ἂν πυθοίμην ὅτι σοὶ φαίνεται τοῦτο, ἐπειδὴ ἐνταῦθα ἤδη εἶ τῆς ἡλικίας ὃ δὴ “<ἐπὶ γήραος οὐδῶ>“ φασὶν εἶναι οἱ ποιηταί, πότερον χαλεπὸν τοῦ βίου, ἢ πῶς σὺ αὐτὸ ἐξαγγέλλεις.

Com certeza, ó Céfalο, disse eu, pois também me comprazo bastante em dialogar com pessoas de idade avançada (*presbýtai*). Efetivamente, parece-me que devemos informar-nos junto deles, como de pessoas que foram à nossa frente num caminho que talvez tenhamos de percorrer, sobre as suas características, se é áspero e difícil, ou fácil e transitável. Teria muito prazer em te ouvir discorrer sobre este assunto – uma vez que chegaste já à idade que os poetas chamam estar “no limiar da velhice (*géraos*)” – se é uma parte hostil da vida, ou que declarações (*exangélleis*) tens a fazer.³⁴

Assim, uma primeira indicação da interlocução entre a *República* e a *Antígona* parece estar no *estatuto cronológico* das personagens e suas relações de familiaridade, os jovens, distinguidos sob diversos ângulos, além da idade: [i] o da *filiação* e o da ‘*adelphía*’, no caso de *Antígona*, Hémon e Creonte; Antígona e Ismênia; [ii] os homens maduros: Creonte, Sócrates e Trasímaco; e, [iii] e os homens velhos na figura paterna de Céfalο, em Tírésias e no Coro de velhos da *Antígona*. Portanto, a estrutura cronológica que medeia a construção de “*tò phronéin*” irá também mediar a discussão, isto é, o ‘diálogo’, acerca da busca dos sentidos de *dikaíosyne*, como veremos mais à frente.

Com essa indicação, passemos então ao contexto da narrativa de Céfalο, na qual Sófocles é duas vezes citado:

Ἐγώ σοι, ἔφη, νῆ τὸν Δία ἐρῶ, ὦ Σώκρατες, οἷόν γέ μοι φαίνεται. πολλάκις γάρ συνερχόμεθ' αἱ τινες εἰς ταῦτ' ὅν παραπλησίαν ἡλικίαν ἔχοντες, διασφύζοντες τὴν παλαιὰν παροιμίαν· οἷον πλεῖστοι ἡμῶν ὀλοφύρονται συνιόντες, τὰς ἐν τῇ νεότητι ἡδονὰς ποθοῦντες καὶ ἀναμνησκόμενοι περὶ τὰ φροδίσια καὶ περὶ πότους τε καὶ

³⁴ Pl. R., 338d-e. Tradução de Rocha Pereira, grifos nossos.

εὐωχίας καὶ ἄλλ' ἅττα ἃ τῶν τοιούτων ἔχεται, καὶ ἀγανακτοῦσιν ὡς μεγάλων τινῶν ἀπεστερημένοι καὶ τότε μὲν εὖ ζῶντες, νῦν δὲ οὐδὲ ζῶντες. ἔνιοι δὲ καὶ τὰς τῶν οἰκείων προπηλακίσεις τοῦ γήρωσ ὀδύρονται, καὶ ἐπὶ τούτῳ δὴ τὸ γῆρας ὑμνοῦσιν ὄσων κακῶν σφίσις αἴτιον.

ἐμοὶ δὲ δοκοῦσιν, ὦ Σώκρατες, οὔτοι οὐ τὸ αἴτιον αἰτιᾶσθαι. εἰ γὰρ ἦν τοῦτ' αἴτιον, κἂν ἐγὼ τὰ αὐτὰ ταῦτα ἐπεπόνθη, ἔνεκά γε γήρωσ, καὶ οἱ ἄλλοι πάντες ὅσοι ἐνταῦθα ἦλθον ἡλικίας. νῦν δ' ἔγωγε ἦδη ἐντετύχηκα οὐχ οὕτως ἔχουσιν καὶ ἄλλοις, καὶ δὴ καὶ Σοφοκλεῖ ποτε τῷ ποιητῇ παρεγενόμην ἐρωτωμένῳ ὑπό τινος: “Πῶς,” ἔφη, “ὦ Σοφόκλεις, ἔχεις πρὸς τὰ φροδίσια; ἔτι οἴός τε εἶγυναϊκὴ συγγίγνεσθαι;” καὶ ὅς, “Εὐφήμει,” ἔφη, “ὦ ἄνθρωπε-ἀσμενέστατα μέντοι αὐτὸ ἀπέφυγον, ὥσπερ λυττωντά τινα καὶ ἄγριον δεσπότην ἀποδράς.” εὖ οὖν μοι καὶ τότε ἔδοξεν ἐκεῖνος εἰπεῖν, καὶ νῦν οὐχ ἦττον. Παντάπασι γὰρ τῶν γε τοιούτων ἐν τῷ γήρῳ πολλὴ εἰρήνη γίγνεται καὶ ἐλευθερία· ἐπειδὴν αἱ ἐπιθυμῖαι παύσωνται κατατείνουσαι καὶ χαλάσωσιν, παντάπασιν τὸ τοῦ Σοφοκλέους γίγνεται, δεσποτῶν πάνυ πολλῶν ἔστι καὶ μαινομένων ἀπηλλάχθαι. ἀλλὰ καὶ τούτων περὶ καὶ τῶν γε πρὸς τοὺς οἰκείους μία τις αἰτία ἐστίν, οὐ τὸ γῆρας, ὦ Σώκρατες, ἀλλ' ὁ τρόπος τῶν ἀνθρώπων. ἂν μὲν γὰρ κόσμοι καὶ εὐκολοὶ ᾧσιν, καὶ τὸ γῆρας μετρίως ἐστὶν ἐπίπονον· εἰ δὲ μή, καὶ γῆρας, ὦ Σώκρατες, καὶ νεότης χαλεπὴ τῷ τοιούτῳ συμβαίνει.

Por Zeus que te direi, ó Sócrates, qual é o meu ponto de vista. Na verdade, muitas vezes nos juntamos num grupo de pessoas de idades aproximadas, respeitando o velho ditado. Ora, nessas reuniões, a maior parte de nós lamenta-se com saudades do prazer da juventude, ou recordando os gozos do amor, da bebida, da comida e de outros da mesma espécie, e agastam-se, como quem ficou privado de grandes bens e vivesse bem então, ao passo que agora não é viver. Alguns lamentam-se ainda pelos insultos que um ancião sofre dos seus parentes, e em cima disto entoavam uma litania de quantos males a velhice lhes é causa.

Mas, a meu ver, ó Sócrates, eles não insistem na verdadeira causa. Se a causa fosse a velhice, eu também, teria de passar por tudo aquilo, como tantas outras pessoas que alcançaram a minha idade. Ora, nesse particular já tenho encontrado muitos velhos com os quais nada disso aconteceu. De uma feita, [mesmo] estando eu na companhia do poeta

Sófocles, alguém lhe perguntou: “Como passas, ó Sófocles, no que respeita ao amor? Ainda és capaz de te unires a uma mulher?” Ao que ele respondeu: “Sinto-me felicíssimo por lhe ter escapado, como quem fugiu de um senhor despótico e selvagem”. Boa me pareceu, então, sua resposta, e hoje ainda a considero assim. De fato, a velhice engendra muita paz e liberdade; quando os desejos afrouxam o seu domínio e deixam de se fazer sentir, acontece inteiramente o dito sofocleano: livramo-nos de uma multidão de déspotas enlouquecidos. Mas, sobre isso e quanto aos familiares, a causa é uma só, não a velhice, ó Sócrates, mas o caráter dos homens. Para aqueles que forem *kósmioi* e *eúkoloí*, ordenados e bem dispostos, a velhice é um medido desconforto, se não forem assim, ó Sócrates, tanto a velhice, quanto a juventude, serão difíceis.³⁵

Partindo do primeiro nível da conversa acerca da velhice, expresso na hospitalidade de Céfalo a Sócrates, já temos um tema que aproxima e que, na recepção platônica da *Antígona* sofocleana, parece oferecer uma correção ao efeito trágico: a conformação do *lógos*.

A *hýbris* por ele suscitada, tal como sublinhado no texto da *Antígona*, parece estar, na *República*, desativada pelo acréscimo radical do diálogo. A recepção de Céfalo a Sócrates parece preencher a aprendizagem (*edidaxo*) do “*tò phroneîn*” indicada pelo Corifeu, com a escolha de um certo tipo de diálogo, o diálogo filosófico (como o modo de ser da filosofia): aquele que se faz entre os que são *philoí* e *oikeíoi*, cuja voz atravessará a *paideía* do justo, e na medida em que for se constituindo, será, na velhice, um exercício da alma. Os prazeres descortinados pela velhice, que dizem respeito ao *lógos* e sua conformação dialógica, são, agora, determinadamente, ‘anímicos’, visto que explicitam a *hedoné* no todo da alma: sua extensão vai da *epithymía* ao *lógos*, legitimando assim os prazeres próprios a cada uma das partes da alma, descritas no livro IV. Portanto, aos “*megáloi lógoi*” Platão contrapõe o diálogo.

E será nesse mesmo contexto dialógico que Sócrates responderá à saudação de Céfalo: marcando aí a *hedoné* relativa ao *lógos*, o valor específico da conversa com os homens velhos, pois eles são, como já vimos, como um “*exángellos*”, como o mensageiro das tragédias que nos diz o que se passa fora da cena dramática; a menção não nos parece meramente circunstancial, mas, acreditamos, [é] seja um forte eco do texto trágico.

³⁵ Pl., R. 329a-d. Tradução de Rocha Pereira, com modificações.

Mas, Sócrates, talvez relembando a figura do velho Tirésias, indicará a especificidade do conhecimento a ser transmitido: aquele que tem uma idade avançada já percorreu um caminho que os outros ainda não conhecem em sua extensão, se é áspero e difícil ou fácil e transitável, e, ao contrário de Creonte, mostrará sua disposição em conhecê-lo, através do *lógos*, em sua função dialógica.

Atendendo, então, ao que lhe pede Sócrates, Céfalo irá falar largamente sobre a velhice, inicialmente, apontando para o que dizem os muitos anciãos de sua convivência, quando se juntam em reuniões que respeitam o velho ditado: “quem é de uma idade, agrada a quem é da mesma idade”, assinalando os lamentos aí contidos pela perda dos prazeres da juventude – os gozos do amor, da bebida, da comida e outros da mesma espécie –, agastando-se como se fosse uma grande (*megála*) privação, relativa à existência anterior, e ainda acrescentam os insultos que os velhos sofrem de seus familiares, entoando hinos aos males de que a velhice é causa.

Ora, a ‘novidade’ da narrativa de Céfalo é que ela expressa uma outra experiência da velhice, aquela na qual Sófocles, como no exemplo citado (e aqui seria interessante observar que a citação é feita na forma dialogal, resguardando, portanto, a dimensão trágica do autor dentro do diálogo, digamos, filosófico), dentre outros, é o fundamento de tudo que por ele será dito em seguida. É, pois, Sófocles quem afirma sobre o “bem estar” instalado pela velhice com a perda dos prazeres da juventude, e que foi ela quem lhe permitiu “livrar-se de um senhor delirante e selvagem” (329e). Garantida a primazia de Sófocles em tal compreensão da velhice, Céfalo acrescentará, não só seu integral acordo com as palavras do poeta, mas o reconhecimento das causas que permeiam as queixas de muitos velhos quanto às dificuldades da velhice,

[...] μία τις αἰτία ἐστίν, οὐ τὸ γῆρας, ὃ Σώκρατες, ἀλλ’ ὁ τρόπος τῶν ἀνθρώπων. ἂν μὲν γὰρ κόσμιοι καὶ εὐκόλοι ᾧσιν, καὶ τὸ γῆρας μετρίως ἐστὶν ἐπίπονον· εἰ δὲ μή, καὶ γῆρας, ὃ Σώκρατες, καὶ νεότης χαλεπὴ τῷ τοιούτῳ συμβαίνει.

[...] a causa é uma só, não a velhice, ó Sócrates, mas o caráter dos homens. Para aqueles que forem *kósmioi* e *eúkoloi*, ordenados e bem dispostos, a velhice é um medido desconforto, se não forem assim, ó Sócrates, tanto a velhice, quanto a juventude, serão difíceis.³⁶

³⁶ Pl., R. 329d-e. Tradução de Maria Helena da Rocha Pereira, com modificações.

Maravilhado com as palavras de Céfalo, Sócrates desejando que ele continuasse sua exposição, afirmará que a maior parte das pessoas não concordariam com ele se o ouvissem assim definir a velhice, argumentando que ele a suportava bem por ser rico e não em virtude de seu caráter, o que o levará a indagar acerca da origem da riqueza de Céfalo, se a obteve por herança ou aquisição.

A resposta de Céfalo, apontando para uma medida entre ele, o pai e o avô – pois o avô, que também se chamava Céfalo, havia recebido x e deixado para seu pai, Lisânias, $x + y$ (herança e aquisição), e este, por sua vez, havia perdido um pouco desses bens, deixando z para Céfalo, que dar-se-ia por satisfeito se deixasse aos filhos $z + y$, isto é, uma quantia ligeiramente maior do que aquela que havia recebido do pai, Lisânias – já prenuncia o tratamento que será dado ao *lógos* quando este estiver também incluído entre os ‘bens’ a serem herdados por Polemarco. E dessa semelhança de nome e riqueza entre Céfalo e o avô é que Sócrates indagará “qual o *maior bem* que Céfalo retira da aquisição de uma grande riqueza (τί μέγιστον οἶει ἀγαθὸν ἀπολλελαυκέναι τοῦ πολλὴν οὐσίαν κεκτῆσθαι)”. É, pois, para explicitar esse ‘μέγιστον ἀγαθόν’ advindo de sua ‘οὐσία’ que a questão do justo e da justiça ganhará contornos específicos e tornará possível a indagação socrática acerca da ‘definição’ da *dikaiosýnē*, em 331d 1-2.³⁷

Ao sublinhar a impossibilidade de persuadir a muitos acerca do maior bem de que se pode beneficiar da aquisição de riquezas, Céfalo agregará ao tema da velhice a constatação da morte, pois a proximidade desta faz com que a velhice seja pensada em função de nossa partida para o Hades, e lá, se os poetas estão corretos, teremos de dar a *dike* para as injustiças cometidas ao longo de nossas vidas. E, se retomarmos a questão da antiga *dike*, veremos que ela também abre caminho para que, ao lado do temor renunciado pela tradição épica, Céfalo possa mencionar uma determinada condição para aqueles que têm a ‘consciência’ de não terem cometido injustiças e conduzido suas vidas de modo justo e piedoso: em lugar do temor da morte, desfrutaram de uma “prazerosa esperança, sempre boa condutora da velhice” (ἡδέϊα ἐλπίς ἀειπάρεστι καὶ ἀγαθὴ γερουτρόφος), tal como Píndaro diz em graciosos versos:

γλυκεῖά οἱ καρδίαν
ἀτάλλοισα γηροτρόφος συναορεῖ
ἐλπίς ἃ μάλιστα θνατῶν πολύστροφον
γνώμαν κυβερνᾷ.

³⁷ Cf. Pl., *R.* 330d.

Doce esperança
o acompanha, ama da velhice
que alimenta o seu coração
e mais que tudo, dos mortais a vacilante inteligência conduz.³⁸

E aqui vale notar que a interpretação de Céfalo dos versos de Píndaro, interpretação que parece ser nitidamente platônica, atribuindo à ‘*γλυκεῖά ... ἔλπις*’ uma função ‘prazerosa e boa’, nos permite indagar se essa função não é também condição necessária à descoberta dos ‘prazeres do *lógos*’, visto que o prazer resultante dessa esperança consiste na boa condução da velhice através de uma vida justa e piedosa (*δικαίως κατ’ ὀσίως τὸν βίον διαγάγει*); portanto, ao contrário do valor ambíguo da *ἔλπις* pindárica, a correção proposta ao texto do poeta supõe, não só o contexto da morte de Sócrates – a necessidade de uma vida justa e piedosa, como o *Eutífron* já nos havia demonstrado –, mas, também, a indicação da impossibilidade da épica e da mélica oferecerem uma ‘definição’ da justiça possível, na versão platônica, apenas no âmbito dialógico do gênero filosófico. E a sequência dos argumentos de Céfalo e Sócrates irá ratificar essa posição.

Ao reconhecer que os versos de Píndaro se constituem em um ‘*εὖ λέγειν*’ admirável, Céfalo delimitará o grande bem de sua *ousía*, não para todos os homens, mas apenas para aqueles que forem ‘*ἐπιεικεῖ*’, comedidos:

τὸ γὰρ μηδὲ ἄκοντά τινα ἐξαπατηῆσαι ἢ ψεύσασθαι, μηδ’ αὖ ὀφείλοντα ἢ θεῶ ἠθυσίας τινὰς ἢ ἀνθρώπων χρήματα ἔπειτα ἐκεῖσε ἀπιέναι δεδιότα, μέγα μέρος εἰς τοῦτο ἢ τῶν χρημάτων κτήσις συμβάλλεται.

“Não enganar ninguém nem mentir, mesmo involuntariamente, nem ficar a dever, sejam sacrifícios aos deuses, seja dinheiro a um homem, e depois partir para o além sem temer nada – para isso a posse de riquezas contribui em alto grau.”³⁹

Assim, será do encantamento com a total beleza das palavras de Céfalo que Sócrates poderá delas retirar sua inquirição acerca do fundamento da *politeía*,

³⁸ Pl., *R.* 331^a 2-8. Píndaro, fr. 214 Snell.

³⁹ Pl., *R.* 331b 2-5.

Παγκάλως, ἦν δ' ἐγώ, λέγεις, ὦ Κέφαλε. τοῦτο δ' αὐτό, τὴν δικαιοσύνην, πότερα τὴν ἀλήθειαν αὐτὸ φήσομεν εἶναι ἀπλῶς οὔτως καὶ τὸ ἀποδιδόναι ἄν τις τι παρά του λάβῃ, ἢ καὶ αὐτὰ ταῦτα ἔστιν ἐνίοτε μὲν δικαίως, ἐνίοτε δὲ ἀδίκως ποιεῖν;

“Falas com toda a beleza, ó Céfalo, disse eu. Mas, esta mesma, a justiça, diremos assim simplesmente que ela consiste na verdade e em restituir aquilo que se tomou de alguém, ou diremos antes que essas mesmas coisas, umas vezes é justo, outras injusto fazê-las?”⁴⁰

A recepção de Antígona parece-nos, então, integrar-se perfeitamente na variante platônica do “caráter dos homens” que explicita o conflito entre as diversas ordens de poder – o político e o religioso – narrado na tragédia, e imporá na sequência do argumento de Céfalo e na compreensão socrática dessa sequência uma nova variante da *adynamía* de Creonte em reconhecer a *dike* e com ela preencher o vazio de seu “*tò phroneîn*”. E, se aqui podemos entrever muitas das questões contidas no conflito da tragédia de Sófocles, o mais surpreendente será a solução socrática ao inferir das palavras de Céfalo o tema capaz de suplantar os efeitos do trágico: a busca da definição da justiça e do justo, da *dikaíosynē* e *tò dikaion*.

⁴⁰ Pl., R. 331c 1-4.

(Página deixada propositadamente em branco)

Jean Cocteau e a filha de Édipo

(Jean Cocteau and Oedipus' daughter)

Maria do Céu Fialho (mcfialhofluc@gmail.com)
Universidade de Coimbra

(Página deixada propositadamente em branco)

RESUMO – A *Antígona*, da juventude de Cocteau, representa um programa de actualização dos clássicos não isento de provocação. Reagindo contra as formais representações da Comédie Française, Cocteau propõe um trabalho sobre o texto dramático de modo a obter um texto ‘pobre’, reduzido ao nervo, no contexto final, em cena, de um teatro total, em que o elemento musical e cénico (guarda-roupa) apresentam igual peso no espectáculo. A polémica instalada com a representação de *Antígona* teve a virtude de converter em questão do tempo, no rico e variado panorama da França de início dos anos 20, ‘como actualizar os Clássicos’ – o que viria a dar fruto, nos anos subsequentes, com propostas diversas de vários autores. Também Cocteau, reflectindo sobre a sua própria experiência, passando por vivências-limite, com a perda de Radiguet, o ópio, a proximidade e fascínio do ‘outro lado do espelho’, do anjo da morte, parente dos anjos rilkeanos, aprofundou a sua relação com os clássicos: o teatro grego e o mito passam a ser linguagem dessa sua mundividência, num teatro original, onde se cruzam referências culturais várias, a construir a grande metáfora dramática. Em *La machine infernale*, de inspiração livre em *Rei Édipo* e tocada por *Édipo em Colono*, Édipo, cego, sai para o exílio, no final da peça, acompanhado por duas vozes que se sobrepoem – a fantasmática, de Jocasta, e a de Antígona, que só se faz ouvir neste final. Tudo se passa como se, freudianamente, o ciclo de atracções incestuosas dos Labdácidas se perpetuasse.

PALAVRAS-CHAVE: Cocteau, Antígona, avant-garde, Picasso, Honegger, resistência estética.

ABSTRACT – Written in Cocteau’s youth, *Antigone* represents an intention to update the Classics where provocation is not entirely absent. Reacting against the formality of performances within the framework of the Comédie Française, Cocteau opts for a ‘poor’ text, reduced to its minimum. This controversial proposal raised questions in France on how best to update the Classics. Cocteau used his own personal experience to deepen his relationship with classical texts. Greek theatre and myth became incorporated into his own language.

KEYWORDS: Cocteau, Antigone, avant-garde, Picasso, Honegger, aesthetic resistance.

C’est tentant de photographier la Grèce en aéroplane. On lui découvre un aspect tout neuf.

Ainsi j’ai voulu traduire Antigone. A vol d’oiseau de grandes beautés disparaissent, d’autres surgissent; il se forme des rapprochements, des blocs, des ombres, des angles, des reliefs inattendus.

Peut-être mon expérience est-elle un moyen de faire vivre les vieux chefs-d’oeuvre. A force d’y habiter nous les contemplons distraitement, mais parce que je survole un texte célèbre, chacun croit l’entendre pour la première fois.

Estas palavras antecedem o texto da peça na sua publicação e cumprem um duplo fim: por um lado, chamar a atenção do leitor para o tipo de texto com que se vai defrontar – uma ‘tradução’, não uma reescrita livre –, por outro lado, bem dentro do espírito de rebeldia provocatória de Cocteau, elas deixam traçar que não se trata de uma tradução fiel, mas de um texto aplanado, empobrecido, com o fim de provocar uma experiência de novidade quanto à tragédia de Sófocles. As imagens de voo e de fotografia aérea sugerem o distanciamento, o desprendimento do pormenor, mas a perspectiva de conjunto realçada. E é nessa perspectiva de conjunto, realçada pelo distanciamento, que Cocteau procura resgatar o efeito de novidade.

Estamos na França de inícios dos anos vinte. A geração de jovens intelectuais do tempo, herdando essa sede de auto-afirmação, vinda da Europa de *fin de siècle* e potenciada pela experiência de fim de época, correspondente ao termo de uma guerra recente e mortífera, vive com intensidade e euforia criadora, por vezes, um novo tempo, a que responde com propostas diversas: desde um neo-conservadorismo, a uma procura por novas formas de expressão artística que rejeitam o realismo naturalista do século que findou e que podem perseguir o sonho da forma em si, do absolutamente novo. Estas formas cortam, provocatoriamente, com as amarras à referência do real, dando primazia a um nihilismo de *non-sense*, rompendo com padrões do estético compreensível, trocados pela manifestação iconoclasta gratuita, como o efémero mas ruidoso Dadaísmo de Tristan Tzara e de Francis Picabia, ou alargando o sentido de ‘real’ aos possíveis do inconsciente onírico. Esta tendência percebe-se já nos anos de uma guerra desgastante, da qual não vão, verdadeiramente, sair vencidos nem vencedores, mas uma paisagem global de desgaste. Logo no ano subsequente ao Armistício o Dadaísmo cria raízes em Paris (1919-1920).

De facto, o grupo da revista *Littérature*, fundada por André Breton e Aragon, favoreceu, num primeiro tempo, a aproximação ao grupo de dadaístas, mas distanciou-se, num segundo tempo. A ruptura dá-se em 1922. André Breton e o seu grupo, marcados pela valorização freudiana do onírico, entendem a função e a natureza da arte como algo mais profundo do que a mera iconoclastia e o efeito de surpresa pelo choque e pela agressão estética. Os fundadores de *Littérature* vieram, assim, a tornar-se nos mentores do Surrealismo, cujo Manifesto é lançado por Breton em 1924¹. O termo havia sido criado por Apollinaire (1917), no contexto da sua polémica

¹ Para os factores que contribuíram para o aparecimento do surrealismo, e a história deste, veja-se Nadeau 1964.

peça *Les Mamelles de Tirésias*. A ele se deve a criação do termo ‘Cubismo’ para assinalar uma nova arte que pretende representar o movimento (1911).

Vai-se tornando cada vez mais evidente a convicção da capacidade expressiva e da mediação gnosiológica da arte em relação ao transracional no homem, em relação a esse universo inexplorado e inesgotável do inconsciente onírico, bem como à “revelação de uma sobre-realidade que não é anulação, mas expansão, potenciação e reinvenção mítico-fantástica do real”².

Neste panorama artístico de uma Europa marcada pela proliferação de –ismos, pela sua afirmação pública de grupo, por vezes violenta e provocatória, do seu ataque a preconceitos estéticos ou a padrões pré-estabelecidos, frequentemente com a produção de escritos de afirmação de princípios, realçamos, em particular, o triângulo Paris-Munique-Viena, como um triângulo de atracção e interacção de jovens artistas da época, em busca de novas formas, novas ideias e novas oportunidades de criação e reconhecimento.

O jovem Cocteau, por natureza e por vivência sua, desde cedo sentiu a necessidade de criar rupturas e de buscar novos caminhos na criação artística, e assim se deixou fascinar por alguns desses –ismos, a que aderiu brevemente, como o Dadaísmo (participou, em 1919 na *Anthologie Dada*), na fase inicial de *Littérature*, para deles se desvincular, pois a rebeldia do seu espírito não era consentânea com estéticas de grupo. Assim, o distanciamento do Dadaísmo, que tornava expectável um percurso que acompanhasse os caminhos do Surrealismo: foi fugaz, essa adesão – o que lhe viria a valer a animosidade dos surrealistas. Em 1919 Cocteau publica, também, uma sua obra de exercício futurista: *Cap de Bonne Espérance*, após ter iniciado o seu convívio com pintores cubistas, ao tempo em que cria o seu polémico *ballet-théâtre Parade*.

Porém, esta sedução é breve. O seu espírito inquieto, inquiridor, sedento de aventura estética que o levará à inovação contínua, ganhará, nos caminhos da ficção literária e depois no cinema, o perfil do solitário *enfant maudit*, progressivamente demarcado de movimentos e de escolas, para se afirmar no seu inconfundível individualismo. Em contrapartida, Cocteau procura uma expressão de arte total, pelo que é levado a estreitas relações interpoéticas com pintores, músicos, dançarinos do seu tempo. Com eles busca a criação e encenação de um teatro total, em que o texto verbal não tem primazia, mas recua, em função do relevo dado ao texto musical, coreográfico, cenográfico.

² Aguiar e Silva, V. M., Enciclopédia Verbo, s. u. ‘Sobrerrealismo’.

Constante e progressivamente acentuada se verifica ser a sua procura, iniciada nos movimentos a que aderiu, de uma verdade no transracional, no onírico, expressa através de uma linguagem do insólito – a que o poeta-mediador dá forma – já bem cedo visível em *Le Potomak* (1919)³. Esse mundo oculto e presente para lá do visível, do quotidiano, vai-se identificando cada vez mais com a teia em que os deuses tecem o destino do homem desprevenido e que é, em última instância, a morte.

Factor catalisador desta face do universo poético de Cocteau é a experiência da morte que o toca através da perda do seu íntimo amigo Raimond Radiguet, arrebatado, súbita e inesperadamente, em 1923, em plena juventude, a uma brilhante e promissora carreira literária⁴.

O início dos anos vinte representa, assim, uma época privilegiada para este tipo de cruzamentos e sinergias poéticas. Encontram-se num mesmo círculo de interrogações estéticas e de procura de novos efeitos, ou de recuperação do clássico (no caso de alguns compositores), o jovem pintor espanhol Picasso, os músicos Satie, Honegger, Milhaud, o russo Stravinsky que, deixou a sua Rússia, tal como Diaghilev. Este alcançou um êxito estrondoso em 1908, junto do público parisiense, ao apresentar uma temporada de ópera russa, bem como de bailado, no ano subsequente. Seguidamente, Diaghilev instala-se em Paris (1910) e funda os famosos Ballets Russes. Trouxe consigo o admirável dançarino dos Ballets, destacado de toda a companhia: o famoso e inesquecível Nijinsky. Para Diaghilev o efeito a que aspira um bom espectáculo e uma boa coreografia traduz-se na máxima “étonne-moi”⁵.

Ora Diaghilev, com os seus Ballets Russes, significa exactamente a alternativa radical ao teatro de texto. No trabalho conjunto Cocteau tem, então, a possibilidade de fazer a experiência artística de construir um teatro onde corta com todo o academismo e onde deixa que tome primazia a cor, o movimento, o aspecto e o gesto das personagens – ou a ausência dele -, que ora adquirem uma simbologia própria, ora não são mais do que aquilo que parecem, sem possuir qualquer significado, apenas como mera estesia que

³ “Ce livre marque une étape décisive dans le rapport de Cocteau à la littérature et à l’art : il y a un avant et un après. Avant : des recueils de poèmes, des nouvelles, des pièces inédites, des activités de presse, mais une perception frivole de la condition de l’artiste et de sa vocation, organisée dans la continuité d’une vie mondaine pleine d’un « besoin de gloire, de contagions et d’épidémies » (« Prospectus »). Après : une découverte des exigences de l’art, une plongée dans les profondeurs”: <http://cocteau.biu-montpellier.fr/index.php?id=7>

⁴ Sobre a figura de Radiguet veja-se Goesch 1955.

⁵ Fialho 1991: 128-129.

envolve ou distancia, sem racionalidade, o espectador. Cocteau escreve a Stravinsky comentando, precisamente, o que pensa sobre a linguagem ideal da dança: “la danse ne doit signifier rien”.

Este fascínio pelo espectáculo total, por parte de Cocteau, terá, certamente, contribuído para o seu fascínio pelo teatro grego, em que ritmo, de dança, de canto, de prosódia, formavam um só conjunto, dando vida ao *mythos* representado. Esta relação com a tragédia grega redescoberta nas suas dimensões totais incentivou também, decerto, o trilha de Cocteau por um itinerário de busca e de construção de uma nova estética dramática que o individualizará e que, se porventura abre novos caminhos à dramaturgia moderna, não deixa, por outro lado, de significar uma revivescência de aspectos peculiares e esquecidos da original concepção helénica de teatro⁶.

São estes os colaboradores que Cocteau procura, de preferência, já em 1912, no ballet-teatro *Le dieu bleu*. O libreto é seu, a música de Hahn (pertencente ao Grupo dos Seis), a concepção coreográfica de Diaghilev e Nijinsky interpreta⁷. O polémico ballet *Parade*, de 1917, cujo libreto é também de Cocteau, envolve a dupla Diaghilev-Nijinsky, com música de Satie e guarda-roupa concebido por Picasso. De uma para outra peça é de notar uma progressiva, ainda que não total, libertação de elementos orientalizantes, trazidos por Diaghilev e pela tradição dos Ballets Russes, no sentido de uma sobriedade cénica que será flagrante em posteriores encenações e em que prevalece a concisão plástica do elemento visual, concisão essa que tende a impor-se à música e que domina o texto, no seu sentido restrito.

Esta concisão e simplificação está próxima do geometrismo das experiências cubistas da pintura. Note-se que é contemporânea da fase cubista de Picasso. Este ideal de concisão de Cocteau, que passa a dominar o texto em sentido restrito, vê-o Kautz precisamente como um impulso proveniente do seu convívio com os pintores cubistas⁸. Assim se verificará mais tarde na concepção e representação de novo ballet-teatro, em 1924, *Le train bleu*, com libreto de Cocteau, música de Milhaud, cenários de Picasso e concepção coreográfica e interpretação respectivamente pela dupla Diaghilev-Nijinsky. O guarda-roupa é de Coco Chanel.

Situamo-nos dois anos após a representação de *Antigone*, em que Cocteau tinha trabalhado com Milhaud, com Picasso, autor dos cenários, como o

⁶ P. Balmas, apud Kautz 1970: 25.

⁷ Este trabalho de conjunto com Diaghilev vai até 1924, com a encenação de *Le train bleu*, no Théâtre des Champs Élysées.

⁸ Kautz 1970: 46.

será de *La machine infernale*, e guarda-roupa também de Chanel. No entanto, isto não significa que Cocteau queira dar aos Clássicos um tratamento não diferenciado do de temas originais.

Defende Kautz⁹ que teria sido esse ideal de concisão e “estética do mínimo”¹⁰ o motivo do distanciamento operado em relação à música ‘fauvista’ de Stravinsky, primeiramente admirado, e a aproximação a Erik Satie, “o contraponto positivo de Wagner, pela sua *limpidezza*”, ou a Darius Milhaud, o anti-impressionista pertencente ao ‘Grupo dos Seis’. Com Auric e Honegger (autor da música para *Antigone*), do mesmo ‘Grupo dos Seis’, colaborou Cocteau também¹¹. A ‘reconciliação estética’ com Stravinsky dá-se com a colaboração em *Oedipus Rex* e testemunha uma cedência ou conversão estética de Stravinsky aos ideais musicais de Cocteau.

Dois momentos fundamentais marcam o contacto com o mundo clássico na adolescência de Cocteau: ainda aluno do famoso liceu Condorcet, Cocteau compõe *La danse de Sophocle*, evocando a famosa anedota vinda da Antiguidade, de que Sófocles, adolescente, teria feito parte dos Coros formados para celebrar Salamina. O conjunto de poemas foi lido por um artista de renome, ao tempo, numa sessão poética. Esta escolha atesta que Cocteau estava familiarizado com a cultura grega, certamente pela sua própria formação académica, e se sentia fascinado por ela.

A tal não foi, certamente alheio também o convívio com Barrès, o autor de *Voyages en Grèce*, que visita com frequência já na adolescência¹². Curiosamente, Barrès é uma das figuras mais hostilizadas pelos vanguar-

⁹ 1970: 38 sqq.

¹⁰ Definição dada em *Le Potomak*, 12. Nessa condensação, que não pretende ser simplificação, lê Kautz 1970: 31 sqq. a influência simbolista de Verlaine e Apollinaire.

¹¹ Milhaud foi autor da música para o mimo *Le boeuf sur le toit*, representado em 1920 no Théâtre des Champs Élysées, Auric compôs o Hino Real para o filme de Cocteau, *L’aigle à deux têtes*. Foi também sobre música de Auric que Cocteau criou o bailado *Fedra*, posto em cena na Ópera de Paris, em Junho de 1950.

¹² *Visites à M. Barrès*. Esta ligação a uma das figuras mais hostilizadas pelo vanguardismo estético da época – a ponto de o grupo de Breton ter encenado o seu julgamento público (Nadeau 1964: 28-31) denuncia já (ou motiva?) a fricção entre Cocteau e os surrealistas. É sintomático que a edição de *Antigone* abra com uma citação de Barrès a propósito da filha de Édipo, Estas palavras de Barrès, extraídas de *Voyage à Sparte*, compreendem-se se tivermos em conta a tensão e o fascínio exercido pela figura de Antígona, por ele compreendida sob influência hegeliana, como seria de esperar, e a consciência de que o paradigma de Antígona pode representar a ruína de toda a ordem de Estado: “...que je cède au prestige d’Antigone, il n’y a plus de société...”: apud Fraisse 1974: 111. Sobre Antígona em Barrès, Fraisse 1974: 111-112.

dismos literários da época – o que atesta as relações *sui generis* de Cocteau com a vanguarda. E desta influência, ou admiração, nos dá sinal a citação de Barrès, sobre Antígona, no pórtico da edição da peça de Cocteau: “Je pleure Antigone et la laisse périr. C’est que je ne suis pas un poète. Que les poètes recueillent Antigone. Voilà le rôle bienfaisant de ces êtres amoureux”.

O outro dos momentos tem que ver com uma representação de *Antígona* na Comédie Française. Imagina-se uma representação padronizada, que impressionou fortemente o jovem pela negativa. Ele confessa que o academismo preponderava na representação, formal e sem novidade, em que, nota com ironia, a idade da actriz que representava o papel de Antígona tornava natural a sua descida ao Hades¹³.

Percebe-se, assim, que a proposta de Cocteau representa uma reacção contra este tratamento dos clássicos, mediante uma estratégia de provocação que consiste em suscitar a experiência de novidade através do corte com esta tradição cristalizada, reduzindo o texto ao seu nervo, empobrecido, condensado, a partir de uma tradução anteriormente feita ou trabalhada pelo próprio Cocteau, juntamente com *Rei Édipo*¹⁴.

A figuração e interpretação do Coro é reduzida a uma voz que, secamente, converte num curto texto narrativo odes que Sófocles havia marcado pela amplificação da expressão de sentimentos, como a do alívio e júbilo pela vitória, traduzidos, no párodo, por uma saudação ao sol do dia que nasce, como um novo dia de esperança para Tebas (100-161). Pode-se apreciar o tratamento de Cocteau, vertido para escassas linhas, comparado com Sófocles:

Les Argiens ont fui à toutes jambes sous ton oeil fou, soleil! Ils étaient venus aux troussees de Polynice et de ses vagues prétentions. Jupiter deteste la vantardise. Il a frappé de sa foudre les panaches et les armures d’orgueil. Les sept chefs qui marchaient contre nos sept portes ont abandonné leurs armes. Il n’en reste sur place que deux frères ennemis. Maintenant la victoire est assise dans Thèbes. Le peuple chante. Mais voici Créon, notre nouveau roi.

¹³ Sobre a tradição de fortes contenciosos entre escritores românticos (Victor Hugo, Dumas, Delavigne) e a Comédie Française. Vide Ubersfeld 1974: 290 sqq.

¹⁴ Na definição de Flashar 2000: 78: “Gänzlich unberührt von Problemen der politischen Aktualität war dann die Antigone von Jean Cocteau (1922), die in anatomischer Reduktion das Knochengestüt der Dichtung aus der Vogelperspektive in konzentrierter Monumentalität hervortreten lässt, in nüchternen, wie gemeißelt wirkender Prosa”.

E a título de exemplo, se verifica o mesmo método de aplinar o texto, extirpando-lhe o elemento poético, na intervenção do Coro, correspondente ao famoso estásimo I. Canta o Coro de Anciãos de Tebas em Sófocles (*Antígona*, 332-383):

Muita coisa há que provoca assombro, nenhuma, porém, mais assombrosa que o homem. Ele navega sobre o mar cinzento, enfrentando o vento sul e a tempestade, e avança sob a força e o abismo de altas vagas. É ele quem castiga a deusa de entre os deuses mais augusta – a Terra, eterna, infatigável, que rasga, com seus arados, ano após ano, sem cessar, trabalhando-a com a raça dos cavalos.

E à tribo das aves incautas, à estirpe das feras, à fauna marinha, a cônica rede lhes deita e as prende o homem, com seu engenho apurado. Ele caça, com as suas artes, a fera selvagem que nos montes habita. Domina o cavalo de longas crinas e o jugo lhe lança. Vence o touro indomável das montanhas.

A fala e o pensar, ligeiro como o vento, o sentido regulador da cidade por si aprendeu, e a agreste geada do céu e os dardos da chuva inclemente ele evita, de tudo capaz. Incapaz não avança para o que há-de vir. Ao Hades somente não logra escapar. Porém, para doenças implacáveis os meios de as superar já ponderou.

Engenhoso saber possui, para além das expectativas, com que ora toma caminho para o mal, ora para o bem. Se da terra preza as leis e é fiel aos compromissos com a justiça dos deuses, a cidade enaltece, mas a cidade destrói quem por audácia se envolve no crime. Longe de meu lar se mantenha e longe dos que pensam como eu aquele que assim se comportar.

Eis a réplica de Cocteau:

L'homme est innouï. L'homme navigue, l'homme laboure, l'homme chasse, l'homme pêche. Il dompte les chevaux. Il pense. Il parle. Il invente des codes, il se chauffe e til couvre sa maison. Il échappe aux maladies. La morte st la seule maladie qu'il ne guérisse pas. Il fait le bien et le mal. Il est un brave homem s'il écoute les lois du ciel et de la terre, mais il cesse de l'être s'il ne les écoute plus. Que jamais un criminel ne soit mon hôte. Dieux, quel prodige étrange! C'est incroyable,

mais c'est vrai. N'est-ce pas Antigone? Antigone! Antigone! Aurais-tu désobéi? Aurais-tu été assez folle pour te perdre!

O espanto pelo prodígio algo assustador que é o homem, dado pelo ambíguo δεινῆ grego, no início da ode, é reduzido a mera e seca afirmação, seguida do elenco de todas as potencialidades humanas, cujo limite é a morte. O mesmo desejo de manter afastados os criminosos é expresso mas, ao contrário da ambiguidade do estásimo grego, que deixa no ar, inclusive, a hipótese de que uma divindade tenha tido intervenção na tentativa de funeral de Polinices, como uma censura velada ao édito de Creonte, apressa-se aqui a suspeita sobre Antígona, acelerando e estreitando o fluxo da tragédia, como se as personagens estivessem vinculadas, desde cedo, à acção que lhe conhecemos e o caminho de Antígona já previamente indicado. No original grego a referência a Antígona é feita após o Coro terminar de entoar a ode, em anapestos, como expressão de espanto ao ver Antígona chegar, escoltada pelo Guarda (375 sqq.).

De igual modo, a *rhesis* inaugural de Creonte como governante, longa, auto-justificativa das medidas tomadas, doutrinária e impositiva (162-214) é condensada num discurso bem mais breve, cujos tópicos se mantêm, incluindo o da nau de estado, em que os traços do tirano são preservados secamente, seguida de um diálogo quase telegramático com o Coro. A entrada do Guarda, ainda que a personagem mantenha a atitude de receio, reiterando a sua inocência, perde o efeito tipicamente sofocliano do tratamento destas figuras secundárias, de estrato social inferior, que chegam, portadoras de notícias pelas quais almejam alcançar algum lucro.

Nesta proposta de texto trágico condensado e aplanado, fica a pergunta: Cocteau apenas se limitou a essa redução, para um espectáculo compensado por outros suportes textuais, como o musical, o cenográfico? Muito subtilmente, Cocteau introduz breves elementos que, todavia, marcam uma leitura, o perfil de Antígona e o sentido da acção: no diálogo entre Creonte e o Guarda, após saber-se que alguém tentou dar sepultura a Polinices, o Coro intervém, a medo, sugerindo que talvez se trate de “obra dos deuses”, (“Senhor, há tempo que o meu espírito se interroga: acaso este feito não terá tido origem nos deuses?” 278-279):

Prince, je me demande si ce n'est pas une machine des dieux.

Pela primeira vez nos aparece, ainda que com sentido dúbio, a expressão ‘machine des dieux’, que não pode deixar de nos remeter para a posterior *Machine infernale*.

É de Cocteau a resposta determinada de Hémon a Creonte, convertendo em determinação de Hémon o que em Sófocles é ordem irada de Creonte (“deixa que ela vá desposar alguém lá no Hades”, 654). Cocteau cruza as palavras de Creonte com o comentário do Mensageiro no êxodo da peça sofocliana, ao relatar a morte de Antígona e o suicídio desesperado de Hémon, ao seu cadáver enlaçado (“e ele jazia, um corpo enlaçado a outro, depois de ter cumprido, o desditoso, os ritos nupciais na mansão do Hades”, 1240-1241):

Je l'épouserai donc la morte aux enfers.

No derradeiro diálogo, de despedida da vida, entre Antígona e o Coro, Cocteau inova, reduzindo e amplificando, simultaneamente, uma das intervenções do Coro sofocliano (817-822). Comparem-se ambas as intervenções, a de Sófocles e a de Cocteau:

Famosa e coberta de elogios tu partes para o trilho dos mortos, sem que a doença te atingisse e consumisse, ou das espadas o salário te coubesse, mas por tuas próprias leis, única entre os mortais, descerás viva ao reino do Hades.

Tu mourras donc sans être malade, sans blessure. Libre, vierge, vivante, célèbre entre les mortes, tu entreras chez Pluton.

E Antígona justifica a sua morte em termos não sofoclianos, numa breve fala da responsabilidade de Cocteau, que assim trabalha a manifestação do desejo da protagonista de se juntar aos seus no Hades – aliás, a Plutão, já que os deuses gregos aparecem latinizados:

Je suis une fille de l'inceste. Voilà pourquoi je meurs.

As núpcias no Hades ganham forma na supressão de versos do Mensageiro que, sucintamente, anuncia:

Hémon s'est suicidé.

Como se viu, a ideia havia sido antecipada para sublinhar a raiva nas palavras de Creonte a Hémon. Só posteriormente o relato é feito a pedido de Euridice e assim concluído:

Ils s'épousent là dans la mort et le sang répandu.

Muitos poderiam ser os exemplos desta contenção em que, subtilmente, Cocteau sublinha a associação núpcias/morte e o peso de um destino marcado pelo incesto, um incesto que apela e atrai, a partir do mundo dos mortos.

A peça *Antígona* desprende-se, nesta versão descarnada, em que subtilmente se realçam traços não marcados no original, das leituras que a tradição dela fez: a de mártir romântica de todas as resistências, ou a de representante de uma das forças em conflito, de que o outro pólo é Creonte: direito natural/direito positivo. É, de facto, uma Antígona livre, virgem e célebre, quanto ao peso rotineiro e formalizante de representações, ou de releituras e apropriações oficiais, que Cocteau faz descer ao Hades, mas uma Antígona, ao mesmo tempo, presa ao seu papel de filha de Édipo, que lhe determina o rumo como um destino, quiçá determinado por uma primeira sombra da 'máquina dos deuses'.

Despolitizada Antígona, que sentido pode ter sido acolhido pela censura aos anarquistas, duas vezes feita por Creonte na versão de Cocteau? Ambas se situam no confronto Creonte-Hémon. A primeira vem numa sequência que corresponde ao original (*anarchia*, 672), no contexto de uma *rhexis* em que Creonte faz a apologia da obediência política e dos filhos de governantes obedientes a seus pais e à ordem da cidade, por oposição àqueles que cultivam a maior de todas as calamidades: a anarquia. Trata-se de um tópico comum no discurso do tirano trágico, usado já no original, como se vê. Mas Cocteau resume a *rhexis*, operando um salto de raciocínio com linguagem do seu tempo:

Il n'y a pas de plus grande plaie que l'anarchie....Et si l'anarchiste est une femme, c'est le comble.

A segunda referência, na mesma cena, situa-se pouco depois e, em boa verdade, pode representar uma proposta aceitável para o original (ἔργον γάρ ἐστὶ τοὺς ἀκοσμοῦντας σέβειν- «E as acções consistem em prestar honras aos infractores da ordem?», 730), mas a insistência do Creonte de Cocteau no anarquismo parece ter um objectivo:

C'est donc bien agir que de louer les anarchistes.

O Partido Anarquista Russo, perseguido por ordem de Trotsky desde 1918, reúne-se em Berlim, em 1922, após a sua expulsão da Rússia. Funda

a Associação Internacional dos Trabalhadores e aprova, simultaneamente, uma declaração de princípios anarco-sindicalista. Torna-se, pois, uma referência. Mas não é, certamente, este anarquismo que Cocteau tem em mente, mas um “anarquismo estético”, com o qual o próprio autor se identifica, rejeitando ditaduras estéticas de grupos da época¹⁵. Percebe-o o chefe de fila do Surrealismo, André Breton, que, na terceira noite de representação, reage violentamente nesta cena, dando azo a uma violenta troca de palavras entre os surrealistas, sentados na assistência, e Cocteau, que interpretava a voz do Coro, através de um megafone.

De resto, este timbre metálico, intemporal, distante e impessoal é dado através da concepção do espectáculo. Para além desta opção de Coro, as personagens proferem as suas falas com uma articulação marcada, mas inexpressiva. Grandes actores da época, como Charles Dullin em Creonte e Antonin Artaud em Tirésias, fizeram parte do elenco. Fez também parte uma jovem bailarina grega a quem a peça é dedicada – Génica Atanasiou – que mal sabia francês e aprendeu de cor a fonética das suas falas, soletradas.

Assim cumpria Cocteau o que defendia numa sua carta a André Gide: “Enlever une patine et montrer les couleurs fraîches fait croire au public qu'on lui montre le plus absurde chromo”. Eis o efeito de novo. E tal efeito, à imagem das experiências teatrais anteriores, explorou a concepção de espectáculo total, de apelo aos sentidos pela cor, pela música, pelo movimento, ainda que marcados pela sobriedade. O cenário é de Picasso¹⁶: a traços largos, testemunha quem assistiu, Picasso sugeriu colunas gregas e deu-lhes relevo. Esboçando, entre as colunas, cabeças humanas. A música é de Honegger e o guarda-roupa de Gabrielle Chanel: túnicas rústicas de lã branca, vestida sobre apertados fatos de malha preta. Os actores usavam uma estranha máscara similar à de esgrima, de modo que todo o grupo assumia o aspecto de uma estranha tribo.

A peça esteve em cena três meses, com forte afluência, ainda que estivesse longe de ser um sucesso – muito provavelmente a afluência ficou a dever-se, segundo o actor Dullin, à curiosidade por disfrutar da tríade Picasso-Chanel-Honegger; além disso, o mesmo bilhete dava acesso a esta e a uma peça de Ezra Pound. No entanto, *Antigone* teve a virtude de provocar um

¹⁵ Steegmuller 1969: 292 sqq. apresenta uma reconstituição de todos os preparativos para a estreia da peça, a partir de testemunhos vários, bem como dos incidentes decorridos durante a representação.

¹⁶ Para a intensa atividade artística de Picasso como pintor de cenários, à época, vide Cooper 1967.

aceso debate sobre o modo como actualizar os Clássicos, sobretudo entre Cocteau e Gide¹⁷. E, porventura na sequência desse debate, aconteceu, nas duas décadas seguintes, uma onda de reescritas, em França, ou de escrita inspirada em motivos da mitologia grega, caracterizadas por uma criatividade de grande qualidade¹⁸.

De *Antigone* fica uma sensação de mal-estar que há-de ser dramaturgicamente recolhida e trabalhada (Anouilh). Quanto a Cocteau, por seu turno, uma experiência de perda na morte do jovem Radiguet, que lhe era tão próximo, leva-lo-á a uma vivência dessa morte por dentro da sua vida que, sob o estímulo do ópio, sente como a paredes-meias com o outro lado de um mistério, o outro lado de um espelho que os privilegiados, ou os anjos da morte atravessam. Refeito desta fase crítica, Cocteau mantém no seu imaginário e vive na sua sensibilidade essa quase física percepção de uma morte companheira do quotidiano (a que não é alheia a influência dos anjos rilkeanos) e representante de um divino que, tarde ou cedo, aniquilará o homem, mediante um mecanismo que, lentamente, o prenderá.

Duas referências mitológicas dão expressão a este mundo: Orfeu e Édipo. Édipo surge de novo, na linha de uma contenção cada vez mais óbvia mas em outra direcção que não a de *Antigone*: Cocteau recupera o contexto de sagrado do teatro grego. Tem a sua estreia em 1927, no Teatro Sarah Bernard, *Oedipus rex*, uma “ópera-oratório” de Igor Stravinsky para orquestra, solistas e coral masculino, estático. O *libretto* foi escrito por Jean Cocteau e traduzido para latim por um jovem seminarista, aquele que viria a ser o conhecido teólogo Jean Daniélou. A música de Stravinsky constitui um exemplo do neoclassicismo.

As marcas desta ópera-oratório estão bem visíveis em *La machine infernale*, estreada em 1934:

Regarde, spectateur, remontée à bloc, de telle sorte que le ressort se déroule avec lenteur tout long d'une vie humaine, une des plus parfaites machines construites par les dieux infernaux pour l'anéantissement mathématique d'un mortel.

¹⁷ A peça merece, pois, um juízo mais atento que o da referência de Steiner (1984) 69: “Cocteau’s pallid, idiomatic...adaptation of Sophocles”. Também Guicharnaud 1969: 325 alude à peça em termos semelhantes.

¹⁸ E. g.: Gide, *Oedipe Roi*; Giraudoux, *Électre*, *Amphytrion* 38, *La guerre de Troie n'aura pas lieu*; Sartre, *Les Mouches*, Jean Anouilh, *Antigone*, *Médée*.

A Voz continua, em *La machine infernale*, a ser interpretada por Jean Cocteau, como se o seu conhecimento de espectador supremo se elevasse acima da acção. O destino é o de Jocasta e de Édipo, agora na plenitude de uma reescrita livre, sarcástica, fortemente marcada por Freud e de uma genial originalidade. Após o seu suicídio e a cegueira infligida por Édipo a si mesmo, uma vez reconhecida a sua identidade, Jocasta torna-se-lhe visível, não como fantasma de esposa, mas de mãe, como se os olhos do cego se tivessem lavado.

E a filha de Édipo? No momento em que Édipo abandona Tebas para a sua vida de exílio errante, Antígona aparece, insistindo em acompanhá-lo, contra a vontade de Creonte. E assim o faz, até desaparecerem ambos de cena, descendo os degraus. Antígona serve de guia a Édipo, contando os degraus mas, num golpe de genial criatividade, Cocteau deixa que no final desta peça ecoem, sobrepostas, a voz da mãe e da filha de Édipo, como se o ciclo do espírito de incesto se fechasse.

Afinal, como disse Antígona na peça homónima, é por ser filha desse incesto que a morte a chama, a reunir-se ao seu sangue, do outro lado do espelho.

O eco de uma Antígona presa, desde o primeiro momento, ao seu papel, por uma espécie de determinismo mitológico que a faz pronunciar quase mecanicamente as suas falas, conforme Cocteau nos faz sentir na sua protagonista, virá a ser sensível numa das melhores *Antígonas* do séc. XX: a de Jean Anouilh.

O autor das *Pièces Noires* dá, no entanto, uma outra dimensão, de admirável valor estético-dramático, a essa Antígona que existe para poder caminhar até à morte e desempenhar, como um destino inalienável, o seu jogo dramático.

Não é já de terror e compaixão a resposta do público de Anouilh à sua peça. Conforme Aristóteles o preconizava, mas de um profundo mal-estar, propositada e genialmente suscitados pelo autor. Um mal-estar desconcertante que levou os críticos de Anouilh a posições tão diversas e que nasce, pensamos, da profunda lucidez, sem ilusões nem esperanças, com que as personagens principais desta nova *Antigone* vivem o seu papel milenário, para além de qualquer sentido dos seus actos.

E este efeito sobre o público, tão peculiar à criação dramática de Anouilh, leva-nos a reflectir se acaso não terá, na sua génese, como recurso dramático, uma centelha de influência de um outro mal-estar, provocado por uma outra Antígona e nascido de uma representação feita exactamente vinte anos antes, no mesmo espaço teatral: a de Cocteau.

Se essa outra *Antigone* de 1922, como proposta de “survoler les classiques” se manifestou um voo de limitado fôlego, teve a virtude de pôr em dia, ainda que de modo polêmico, como seria de esperar de Cocteau, a necessidade de uma reflexão sobre os modos diversificados de diálogo com os clássicos: será verdade que “la patine est la recompense des chefs-d’oeuvre”, como contrapõe Gide (*Journal*, le 16 Janvier 1923) ao propósito de Cocteau de remover essa ‘patine’?

O que é certo é que, na sequência desta viva polêmica, se assiste a uma motivação renovada para reescrever o teatro grego, do próprio Cocteau a Gide, Giraudoux, mais tarde Sartre e Jean Anouilh¹⁹.

¹⁹ Hamburger 1968⁴.

(Página deixada propositadamente em branco)

Las Antígonas de Espriu

(Espriu's Antigone(s))

Carmen Morenilla Talens (carmen.morenilla@uv.es)
Universidad de Valencia (España)

(Página deixada propositadamente em branco)

RESUMEN – En marzo de 1939 Espriu escribe una *Antígona* comprometida ideológicamente, en la que aboga por una superación del conflicto que desembocó en la guerra. En las diversas ediciones la obra ha sufrido constantes revisiones; la 2ª vio la luz en 1969, tras haber sufrido antes varias modificaciones. Es esta segunda la que es conocida como la *Antígona* de Espriu, pero la comparación con la 1ª permite desvelar los fines que el autor buscaba en cada momento.

PALABRAS CLAVE: *Antígona* de Sófocles, *Antígona* de Espriu, adaptaciones y contexto social.

ABSTRACT – In March of 1939 Salvador Espriu wrote his *Antigone* in which the heroine had a firm ideological commitment. In this play Espriu advocates for overcoming the conflict that leads to Civil War. The play was constantly revised by Espriu himself: The second edition was published in 1969. Traditionally this second edition is considered as Espriu's *Antigone*, nevertheless the contrast between the first edition and the second edition might suggest the aim of Espriu at the moment of writing.

KEYWORDS: Sophocles' *Antigone*, Espriu's *Antigone*, refiguration and social context.

Desde que Sófocles creara el personaje, Antígona ha sido objeto de admiración, de lo que ha dado buena muestra el congreso “Antígona – a eterna sedução da filha da Édipo” y la exposición de libros que se ha preparado con tal motivo, congreso y exposición en los que se han estudiado y presentado un buen número de recreaciones así como de ediciones de diversas Antígonas pensadas para públicos diferentes. Una admiración por la figura de Antígona que la ha convertido en uno de los personajes más veces recreados, incluso durante el periodo en el que no fue el teatro el género de referencia de la cultura clásica, y ello gracias a su también destacada presencia en la *Tebaida* de Estacio, obra que tuvo una gran influencia durante la Edad Media. El teatro vuelve a ser el referente primero con el Renacimiento, cuando se redescubre la tragedia griega. Desde ese momento hasta el actual se ha venido recreando la figura de Antígona en obras de todo tipo, incluyendo las paródicas: desde las que la utilizan para mostrar conflictos de sucesión dinástica, problemas religiosos o étnicos, lucha social o de género, hasta otras en las que se crean nuevos personajes y tramas secundarias con intrigas amorosas para adecuarlas al gusto de un público noble y eliminar las lecturas políticas.

La recreación de figuras del mundo clásico y en particular de Antígona logró un renovado impulso a partir del siglo XIX, cuando la difusión de las traducciones de las tragedias a las lenguas vernáculas, unida al proceso de

reateatralización, de repristinación del teatro, que lleva a los dramaturgos a buscar las formas primigenias del drama, hace que los autores pongan sus ojos en las tragedias griegas, ahora más accesibles para los no conocedores del texto en su lengua original. A partir de este momento la tragedia de Sófocles se convirtió en el referente casi exclusivo del personaje que nos ocupa, al que se han ido sumando algunas exitosas adaptaciones, como la de Anouilh o la de Brecht, que funcionan como referentes secundarios, en ocasiones también como los primeros. En todas estas recreaciones, con escasas excepciones, se ha dotado a la obra de un fuerte contenido socio-político, lo que, por otra parte, ya era un componente esencial de la primera tragedia sobre este personaje, la de Sófocles.

Aquí queremos ocuparnos de una recreación especial, la que realiza Salvador Espriu, que, como es habitual en el quehacer literario de este autor, fue objeto de varios cambios sucesivos, algunos de ellos de relevancia y que afectan a la concepción general de la obra. Para valorar correctamente la decisión de Espriu de recrear la tragedia Sófocles debe tenerse en cuenta que los precedentes hispanos son escasos, entre los que cabe destacar *La destrucción de Tebas* (1722) de Antonio de Zamora, de la que poco se sabe y que al parecer también tomaba parte de su argumento de *Antígona* de Sófocles; aún menos se sabe de *Historia de la Nueva Antígona. Dedicada a la Reyna Nuestra Señora Doña María Isabel de Braganza* de Luis Fris Ducós, publicada en Madrid en 1817, sólo unos años antes de que viese la luz *Antígona y Hemón* de Pedro Montengón y Paret, publicada en el exilio,¹ de la podemos decir algo más.

Montengón vive en una España convulsa, que lo lleva al exilio en 1767. En 1820 publica en Nápoles un volumen de obras dramáticas, que incluye *Agamenón, Egisto y Clitemnestra, Edipo* y esta *Antígona y Hemón*, obras que durante años pasaron por traducciones de las tragedias de Sófocles. Como es habitual en esta época, en la que no son sólo las tragedias griegas la fuente de las recreaciones, *Antígona y Hemón* desarrolla una intriga amorosa que en este caso muestra una clara influencia de Higino, en la que la prohibición de honras fúnebres a Polinices está en el trasfondo. Esta intriga es utilizada por Montengón con el fin de mostrar aspectos de la sociedad que a él le interesan y que fueron causa de su exilio, en especial los relacionados con la

¹ A este respecto, cf. Bañuls & Morenilla 2008: 73-87 y Cerezo Magán 2011: 175-225. Para un estudio en profundidad de la fortuna de Antígona, cf. Bañuls & Crespo 2008.

educación y en general la situación de las mujeres, así como con la búsqueda de la felicidad en una sociedad más justa y solidaria.²

La renovación del teatro en España y la influencia de las vanguardias europeas llevó a la experimentación también sobre la escena, tal es el caso de la obra del reputado poeta catalán Guillem Colom *Antígona. Poema dramàtic* (1935),³ pues, como indica el propio autor en el prefacio, esta obra de juventud, más que un intento de adaptación escénica de la tragedia de Sófocles, es un ensayo de realización del teatro clásico según los cánones teatrales de la época, siendo consciente de que: “en nom d’una estètica restringida o d’un purisme a ultrança, se’ns volgués fer el retret d’innovadors temeraris” (p. 7). En este esclarecedor prefacio explica Colom los principios que han regido su propuesta poética, comenzando por el desenlace armónico que sustituye a la catástrofe de la tragedia griega, como anuncio de la nueva moral cristiana que inspira muchas de las modificaciones introducidas y que convierten la tragedia griega en un melodrama romántico y cristiano. Es el caso de la eliminación del ciego adivino Tiresias y de Eurídice, cuyo suicidio no era aceptable, como tampoco lo era el de Antígona.

Como rasgo más sobresaliente, para lo que aquí nos interesa, se ha evitado el suicidio de Antígona, como ya hiciera Pierre-Simón Ballanche en su *Antigone*, evitando enturbiar desde una visión cristiana la percepción positiva de la heroína. Antígona simplemente muere en brazos de su novio, lo que permite caracterizarla como mártir: como Cristo, una vez ha cumplido su misión en este mundo, debe morir. Es la encarnación de la Piedad, que tiene en su enamorado Hemón un fiel compañero y colaborador, un Hemón que cobra una importancia decisiva en el desarrollo argumental de esta obra. El planteamiento de la obra, en la que se ha ampliado la peripecia incorporando elementos de *Siete contra Tebas* de Esquilo y *Fenicias* de Eurípides, y en la que el Coro de Ancianos sólo es un aglutinante colectivo, posibilitó que fuese estrenada en el Teatro Romea de Barcelona, el 7 de Junio de 1951,

² La obra más conocida de Montengón es *Eudoxia, hija de Belisario* (1793), reiteradamente reeditada (por ejemplo por la Generalitat Valenciana en 2005). Cuenta los amores de Eudoxia con Maximio y está llena de discursos sobre el derecho de las mujeres a recibir educación en igualdad con los hombres. Montengón defiende que las mujeres tienen igual capacidad que los hombres, en explícita oposición al *Emilio* de Rosseau [1762], quien en el libro V indica que la educación que reciban las mujeres debe ser sólo la necesaria para que estén al servicio del hombre.

³ Publicada en Barcelona con ilustraciones de Bracons-Duplessis. Para una panorámica de las Antígonas catalanas, cf. Bosch 1980: 93-111, en concreto sobre la obra de G. Colom 95s. y Ragué Arias 1989: 39-41.

durante la Dictadura, por la compañía titular del teatro. Con motivo de este estreno la obra adquirió unas connotaciones políticas a las que había sido ajena su génesis: la aclamación de Hemón por el pueblo y la destitución de un Creón que llega a plantearse matar a su propio hijo, fue interpretada en clave española.

La Guerra Civil marca una división fundamental en lo que afecta a la cultura española. En el filo mismo del final de la guerra, finalizada en Barcelona, en marzo de 1939, Salvador Espriu escribe una *Antígona* comprometida ideológicamente, en la que aboga por una superación del conflicto que desembocó en la guerra, del enfrentamiento civil y el establecimiento de una paz social que aúne al pueblo, como bien señalaba el propio Espriu en una entrevista con Salvador Gubert en 1965: “*Antígona* la escribí inmediatamente después de finalizar la guerra civil (...) Era una obra que trataba de superar el espíritu de guerra civil, sus oposiciones y odios”.⁴

Pero más allá de las intenciones expresas de Espriu, a las que, como en el caso de cualquier otro autor, hay que dar sólo un crédito relativo, esta misma lectura se desprende del texto, como bien indicaba José M^a Castellet:

Las trágicas experiencias de aquellos días se infiltran en las actitudes y palabras de los personajes y les dan una dimensión “histórica” de grandes proporciones. Por la época y el lugar, por los planteamientos. El tema central es la lucha fratricida de Eteocles y Polinices, que no traduce sino la real que desgarró al autor y, con él, a toda España. (...) Así, el mito no es sino el instrumento de que se sirve Espriu para destacar el horror de la guerra civil. (...) En realidad, la fuerza trágica de la obra nace del hecho de que el vencedor se haya negado a conceder el perdón al vencido: Polinices. (...) Pese a todo, no hay críticas violentas ni dramatismos bruscos: hay sólo un patetismo trágico y densamente humano. Un deseo de paz y concordia, de

⁴ Entrevista con Gubern, 1965:14; este número de la revista *Primer Acto* recoge varios artículos sobre Salvador Espriu con motivo de la primera puesta en escena de esta *Antígona*. Los trabajos dedicados a estudiar la obra de Salvador Espriu son muy numerosos, tanto en ámbito catalanohablante como fuera. Sus recreaciones dramáticas, en particular este *Antígona*, son leídas incluso en las aulas de enseñanza secundaria en las asignaturas de lengua y cultura catalana, por lo que pueden encontrarse numerosas páginas web, con fines didácticos o sin ellos, en los que se explica el argumento, las fuentes, etc., así como numerosos artículos dedicados a este reconocido autor. Nuestra intención aquí no es en absoluto hacer un estado de la cuestión de la investigación que sobre ella se ha realizado, sino aportar algunas ideas nuevas desde la perspectiva de la filología clásica, en las que se pueda ver con mayor claridad la evolución de esta recreación en el conjunto de la obra literaria de Espriu. Por lo que hace en concreto a la presencia del mundo clásico en Espriu, tema también muy estudiado, remitimos a Miralles 1979: 29-48.

perdón. Antígona, hermana de los dos príncipes en lucha, fuerte en su amor desesperado es quien lo materializa. (...) Muere, si, condenada por las duras leyes del nuevo rey, Creonte, pero su muerte es un ejemplo. El ejemplo que, en días negros y turbulentos, proponía Espriu para restañar las crueles heridas de la guerra.⁵

Se trata, pues, de una obra que podríamos denominar “de urgencia”, con la que el autor hace una llamada esperanzada a una reconciliación posible, pero que muy pronto y de modo extremadamente cruel el tiempo demostrará que los vencedores no estaban dispuestos a llevar a cabo.

Desde el punto de vista literario también en esta obra podemos ver una de las características más evidentes de la escritura de Espriu: el reiterado tratamiento de un mismo tema en obras diferentes y la reescritura de la misma obra en versiones que con frecuencia se apartan mucho de la primera.⁶ La obra fue escrita en 1939; en 1947 escribe un prólogo para la que parece que va a ser su primera edición, pero que no verá la luz hasta 1955 en Ed. Moll (Palma de Mallorca)⁷ y en las diversas ediciones hechas en vida del autor la obra ha sufrido constantes revisiones que han ido matizando su sentido originario. La segunda edición vio la luz en Edicions 62, Barcelona, 1969, aunque ya había sido rehecha entre noviembre de 1963 y febrero de 1964 y repasada en septiembre-octubre de 1967. Las matizaciones introducidas con posterioridad van en la línea de realizar la denuncia del comportamiento no adecuado y violento de un poder que se ha instaurado tras una contienda cívica, de tal modo que se separa esta segunda versión, que obviamente no es una simple reedición, en aspectos muy relevantes de lo que pretendía la primera, en la que se focaliza la atención en la superación del conflicto en los momentos inmediatamente posteriores al final de la guerra, en los que aún no se es muy consciente de la gestión de la victoria que los vencedores están empezando a perpetrar. Esa constante actualización de la obra mediante cambios, en ocasiones considerables, en el argumento y los personajes es la

⁵ Castellet 1965: 7 s.

⁶ Sirva de ejemplo la reescritura del mito de Fedra, para la que remitimos a Morenilla 2008: 435-480.

⁷ Lo intenta en la editorial Selecta, que ya ha logrado permiso de la censura para poder publicar algunas obras en catalán, pero que en este caso no obtiene la pertinente autorización, probablemente porque ya ha pasado mucho tiempo para que pueda ser interpretada por las autoridades como una llamada a la reconciliación; cf. <http://lletra.uoc.edu/ca/edicio/editorial-selecta>

que posibilitó que pudiera ser reiteradamente puesta en escena, puesto que la obra se iba adaptando a los nuevos escenarios socio-políticos.⁸

Precede a la obra un prólogo, a la manera de los de Eurípides, en el que se relatan las vicisitudes de la saga tebana, pasadas y futuras, de tal modo que los espectadores/lectores, antes de iniciarse la obra ya saben que Antígona morirá condenada por transgredir una orden que prohibía enterrar a su hermano, pero desconocen las razones de la mutua muerte de los hermanos, así como las causas de esa prohibición de enterrar a Polinices y de los motivos que mueven a la desobediencia a Antígona. “Escolteu ara, si voleu, les raons dels personatges” (p. 76), son las palabras finales del Prólogo con los que se inicia la acción.

La primera edición de 1955 se dividía en dos actos, el segundo de los cuales se subdividía en dos partes, mientras que en la versión de 1969 la obra se ha articulado en tres partes que corresponden a tres tiempos, tres espacios y tres acciones muy delimitadas. También difieren en que en la edición de 1955 los Consejeros anónimos de la edición de 1969 recibían nombres, Ênops, Periclimen, Deípilos, Àstacos, nombres tomados de la tradición literaria de los Siete. De este modo en la 2ª edición se generaliza la posición de los Consejeros y es más fácil la percepción de éstos como personajes simbólicos.

El texto de Espriu es muy poético, prima la palabra sobre la acción, en lo que está más próxima a la tragedia de Esquilo que a la de Sófocles. Sin embargo, son las *Fenicias* de Eurípides y la *Antígona* de Sófocles las fuentes preferentes de las que ha bebido en cuanto a las líneas estructurales. Además se ha suprimido al Coro, ese Coro que encarna al pueblo son los especta-

⁸ La primera puesta en escena fue en el Teatro Candilejas de Barcelona en marzo de 1958 por la “Agrupación Dramática de Barcelona” bajo la dirección de Frederic Roda en un ambiente de “resistencia a la francesa” (cf. Roda, 1965: 38s.). La siguiente, también en Barcelona, fue en 1963 en el Teatre Romea y bajo la Cúpula del Coliseum por la compañía “Adrià Gual” con la dirección de Ricard Salvat, en la que se incluían ya algunas de las modificaciones introducidas en el texto por Espriu, como nuevos personajes y un cántico coral. En 1978 el Teatre l’Horta representa la obra con dirección de Josep Montanyès y Josep Maria Segarra, montaje que inaugura la temporada del Grec en 1979. Más tarde, y a pesar de que la obra adolecía de un cierto anacronismo, según puede desprenderse de la opinión que el propio autor tenía cuando escribe *Les roques i el mar: el blau*, en el que cuestiona el mito de Antígona como válido políticamente, se representa en el Teatro de Mérida en 1986 en versión castellana bajo la dirección de Joan Ollé y el año siguiente se representa en el Grec. Ese mismo año de 1986, el 1 de noviembre, la televisión italiana, RAI, retransmitió esta *Antígona* en la traducción de O. Musso publicada por la Assemblée Regione Sicilia, Palermo 1988, y reeditada en Firenze, 1996.

dores. Por razones similares se ha eliminado el personaje de Hemón, bien explicadas por J. Malé, quien señala al respecto:

va eliminar de l'obra el personatge d'Hèmon, fill de Creont i promès d'Antígona, que al final de la tragèdia homònima de Sòfocles se suïcida per amor. Més encara: va voler que la seva heroïna ni l'esmetés ni fes cap referència a conceptes com el matrimoni i l'amor conjugal. (...) A començaments de 1939, l'únic amor que interessava Espriu era el fraternal, l'amor entre germans que hauria pogut evitar una tan cruel guerra, i que ell confia-va que, després del conflicte, restabliria la pau - una confiança ben ingènua, transformada en escepticisme i pessimisme en la darrera versió que va fer de l'obra l'any 1964.⁹

El deseo, pues, de reforzar esa percepción de la necesidad de amor fraternal es el que hace que se eviten las referencias a otro tipo de amor. De hecho, Hemón sólo aparece nombrado por su padre, Creonte, en el tercer acto.

En la primera parte encontramos al esclavo Eumolpo que se revelará portador de los más nobles valores. Él es quien acompaña a las mujeres, a Eurídice, esposa de Creonte, y las damas de compañía Astimedusa y Euriganeia¹⁰. Estas mujeres se encuentran en una habitación del palacio en la que va a transcurrir la primera parte y con sus palabras sitúan la acción: Antígona ha ido a ver a Polinices para tratar de convencerlo de que cesen las hostilidades. Este es el punto de arranque de sus comentarios, en los que expresan, desoladas, los avances de la guerra, la situación de indefensión de la ciudad en la que sólo quedan mujeres, niños y ancianos, mientras los jóvenes, sus hijos, han muerto. Ponen fin a los lamentos y comentarios, en una estructura anular, con una nueva referencia a la entrevista de Antígona con Polinices, anhelando que haya logrado su propósito.

La entrada de Eteocles nos presenta una escena en cierto modo similar a la que se produce en *Siete contra Tebas* de Esquilo entre Eteocles y el Coro de mujeres tebanas: Espriu hace que las mujeres expresen sus temores al joven y Eteocles les ordena callar, como en la obra esquilea. Eteocles pregunta por la causa de esos lamentos y en este momento el nombre de Antígona y la entrevista con Polinices salen a la luz. Ante la iniciativa de la joven Eteocles cree que su hermana le ha traicionado y que toma partido por el traidor Polinices, porque en el momento en el que se encuentran no son los afectos

⁹ Malé 2007: 136 s.

¹⁰ Recordemos que este último nombre es el que algunas versiones antiguas daban a la madre de Edipo. De hecho es te personaje mantendrá una relación muy especial con las muchachas.

fraternales los que mandan, sino la situación de conflicto y la posición social: “Ara no sóc el germà, sino el rei. Em deu fidelitat. M’havia d’obeir.” (p. 79). Las mujeres se marchan ante la llegada de Antígona, que deberá rendir cuentas a su hermano de sus acciones.

Como podemos ver desde el comienzo, desde esa iniciativa de intentar lograr una reconciliación, esta Antígona ha adoptado rasgos de la Yocasta de *Fenicias*. Se refuerza con las palabras que la joven dedica a ambos, en las que vemos que ha sido una especie de segunda madre para sus hermanos, tanto para Eteocles, del que dice “Et portava a banyar al riu, jo, la germana gran, i sempre temia que, jugant, t’ofeguessis” (p. 80), como para Polinices, del que también indica “Jo el vestia i el despullava, de petit, i el bressolava perquè s’adromís. M’agafava les trenes i em feia mal...” (p. 94), palabras llenas de ternura y de nostalgia por la infancia que ahora parece muy lejana. Esa estrecha relación con los dos es la que sirve de base para que esta Antígona asuma el papel que Yocasta desarrolla en *Fenicias* e intente impedir el enfrentamiento fratricida.

Pero Eteocles no comprende las razones que Antígona le ofrece sobre su visita a Polinices, sino que de la escena se desprende la diferente perspectiva desde la que Eteocles y Antígona contemplan a Polinices: mientras para Eteocles es un enemigo, para ella es un hermano. Esta diferencia en la percepción es trasladada más tarde al cuerpo sin vida de Polinices por Creonte y Antígona y consecuentemente al tratamiento que debe recibir, algo ya presente en la tragedia sofoclea.

Pero además Antígona, en un intento de hacer cambiar de opinión al hermano, comunica a Eteocles que la ciudad está dividida en dos facciones, introduciendo un argumento de tipo político: “També ell té partidaris a la ciutat” (p. 81), partidarios que para Eteocles, en línea con lo que ya ha manifestado antes, son enemigos de las leyes. Ante esta situación, Antígona, que quería evitar la guerra fratricida, evitar el derramamiento de sangre, que buscaba la paz y la concordia, es consciente de que “La ciutat ha de seguir el seu destí” (p. 81). El diálogo que sigue entre Eteocles y Creonte en presencia de Antígona sintetiza lo esencial de los siete pares de discursos de la tragedia *Siete contra Tebas* de Esquilo y, como en la obra de Esquilo, también anuncia Eteocles su intención de defender él la séptima puerta. En este caso, Creonte, consejero fiel y prudente, trata de disuadirle, le aconseja, incluso pide el apoyo de Antígona, a quien aquel no escucha y se marcha.

Entran Astimedusa, Eurídice, Euriganeia e Ismene, que vienen de presenciar los combates ante las siete puertas, y es Ismene quien relata cómo los dos combatientes de la séptima puerta se han dado mutua muerte, en

una línea de dar mayor protagonismo a este personaje, que más tarde será desarrollado en profundidad por el propio autor, como veremos. La maldición del padre se ha cumplido, la guerra fratricida ha llegado a su fin y es Antígona da los nombres de esos muertos de los que Ismene desconoce la identidad:

Antígona.- Has vist com morien els nostres germans.
Ismene.- Ai, els meus ulls, els meus ulls, i la boca que ho ha contat.
(p. 84)

Ahora Eurídice es la reina y Creonte el rey; su palabra, que antes era consejo, ahora es ley, como lo anuncia Eumolpo, quien da cuenta además de que Tebas es libre del asedio argivo. La llegada de Creonte confirma todas las palabras de Eumolpo:

Creont.- Euridice, estimades filles, som lliures per l'esforç d'Etèocles, ploreu el rei. No lamenteu, en canvi, la mort del maleït enemic de la ciutat, odiós als seus divins protectors. Vet aquí el poder a les meues mans, que es deuen al benestar d'aquest poble. Ara cal preparar els funerals del rei, uns funerals dignes d'ell i de la nostra raça. I mano també que l'altre cos sigui exposat nu als ocells i a la nit.
Antígona.- Oh, això no!
Ismene.- No, t'ho prego, això no!
Creont.-Per què no, Ismene?, per què no, Antígona? (...) He parlat, i ara la meua paraula és llei. (p. 86)

Cierra esta primera parte una serie de intervenciones monológicas en la que unas voces que representan al pueblo expresan sus sentimientos. Creonte impone el silencio: de las cenizas de los vencidos no debe resurgir ninguna llama y Euriganeia entona un canto de victoria por la salvación de Tebas, análogo al del coro de ancianos tebanos sofocleos entonaba en *Antígona*.

La segunda parte se desarrolla en el campo de batalla ante el cadáver de Polinices y dramatiza los instantes previos al entierro de Polinices, una escena que bien puede estar inspirada en cierta medida en la *Tebaida* de Estacio. Eumolpo ha conducido a Tiresias fuera de Tebas junto al cadáver, pues sabe que Antígona va a enterrar el cuerpo de su hermano y quiere que el adivino la persuada cuando llegue. Este Tiresias es presentado aquí como un personaje que se acomoda al poder, incluso es acusado por Eumolpo de servir al

dinero, acusación que le hacían Edipo y Creonte respectivamente en *Edipo Rey* y *Antígona* de Sófocles, aunque, como aquel Tiresias de Sófocles, éste es consciente de que la decisión de Creonte es impía y sabe las consecuencias que traerá:

Tirèsias.- (...) Polinices va ser culpable, és cert, però és també un crim als ulls divins no perdonar els vençuts, després de la mort. I una inviolable llei defensa aquest crim. Aquesta sang perdrà Tebes. (p. 91)

De entre la oscuridad de la noche surgen Antígona, Ismene y Euriganeia. Esta Ismene actúa a la inversa que la sofoclea, pues si aquella en un principio se distanciaba de la acción de su hermana para después sumarse de palabra a ella, ésta de Espriu acompaña en la iniciativa a la hermana y llega con ella hasta el muerto Polinices: “Vull seguir la teva sort. (...) Faré el que tu facis” (p. 91), afirma, pero en el momento de enterrar al muerto, de actuar, duda y al no conseguir que su hermana desista de su propósito, lo que era en realidad el fin último de su participación, abandona: “No puc ni violar la llei ni vèncer la meva por .”(p. 93) Logra con ello el autor remarcar aún más la firmeza de su protagonista, puesto que, frente a lo que sucedía en al obra sofoclea, en la que desde el comienzo veíamos que estaba sola en su plan de enterrar al hermano, aquí su decisión es aparentemente compartida por Ismene, pero en el momento de la acción se queda sola, frente a los argumentos de quien parecía compartir sus deseos. Antígona, efectivamente, no es Ismene y por ello se mantiene firme en su decisión.

Junto a ellas ha marchado Euriganeia, su nodriza, que sólo anhela el mismo destino que aguarda a las que son como sus únicas hijas, pues los otros murieron en el campo de batalla. De este modo logra Espriu que el dolor que esta nodriza manifiesta sea un símbolo del dolor de todas las madres cuyos hijos mueren en la guerra. Al llegar las tres mujeres junto al cadáver encuentran a Tiresias y a Eumolpo. Ismene se asusta del ciego adivino que le recuerda a su padre, pero Antígona, firme en su propósito, ante las requisitorias de éste sobre la razón de su presencia allí, le responde: “Vinc a enterrar un cos, el del meu germà Polinices, que haurien d’haver honorat i incinerat segons els nostres antics preceptes.” (p. 91) Tras la infructífera petición de Eumolpo de que desista, Tiresias trata por su parte de disuadir a Antígona de llevar adelante su acción, para lo que enaltece la defensa de Tebas que hizo Eteocles y subraya la traición de Polinices. Sin embargo, ésos son hueros argumentos para la hermana, que sólo se mueve por sus sentimientos fraternales y por la creencia en unas leyes superiores por encima

de las de los mortales: “Tots ens devem primerament a les lleis eternes.” (p. 92), lo que no deja de ser chocante que tenga que ser recordado a quien se supone que representa a la divinidad.

Antígona tampoco cede ante la advertencia de las consecuencias que se va a acarrear con su acción, pues no teme a la muerte, de modo que Tiresias, agotados sus argumentos, decide regresar con Ismene y Euriganeia, que son enviadas de vuelta a palacio por Antígona. Pero Eumolpo decide quedarse con ella, ayudarla y sufrir el mismo castigo, una decisión que sorprende gratamente a Antígona. Tiresias al marchar afirma que advertirá a Creonte de los presagios desfavorables de mantener el cadáver de Polinices insepulto y quedan junto al cadáver Antígona y Eumolpo, en quien precisamente por esta permanencia junto a Antígona se ha visto un trasunto de Argia, la esposa de Polinices, en las obras de Estacio e Higino. Con todo la actitud del personaje es totalmente diferente y es mucho más probable que este esclavo represente el sentir general del pueblo.

Ambos, la hermana y el esclavo, entierran a Polinices con palabras de recuerdo para Yocasta y aunque pueden huir, no lo hacen. Antígona afirma que ella enterró a su hermano aunque sabía que estaba prohibido, ella ha sido, no va a esconderse, asume su acción y su responsabilidad, y ella misma se entregará a Creonte, “Apressem-nos a comparèixer davant Creont” (p. 94), razón por la cual van al encuentro de los guardias. Finaliza así la segunda parte. Pero éste es un cambio introducido en la 2ª edición: en la publicada en 1955 Antígona y Eumolpo eran descubiertos y Antígona aceptaba su destino ante la imposibilidad de escapar y el guardia, que la había identificado, la lleva ante Creonte. La matización introducida en la 2ª edición engrandece al personaje de Antígona y su acción y consolida su firmeza y valentía, a la vez que se convierte indirectamente en una llamada al despertar de las conciencias en la medida en la que no se busca eludir la responsabilidad de una acción que se considera justa, sino que se asume desde el primer momento la condena que se ha dictado. Cabría esperar de una sociedad sana la respuesta inmediata ante ese desafío, pero Espriu no está describiendo como fondo de la acción que acontece en su obra una sociedad sana.

La tercera y última parte se desarrolla en la sala del consejo donde se hallan reunidos Creonte y sus consejeros, en la 2ª edición anónimos, deliberando sobre el futuro de la ciudad tras la guerra. De entre los consejeros, que buscan agradecer al nuevo mandatario, destaca el Lúcido Consejero, quien tiene una percepción de los acontecimientos que va más allá de lo inmediato y mantiene una cierta distancia de Creonte, al que cuestiona. Este Lúcido

Consejero fue introducido en la 2ª edición, y mediante sus intervenciones se logra una clara identificación entre Creonte y Franco, entre Tebas y España, no tan evidente en la primera versión de 1939:

Però gairebé és un vell, i el seus fills i seguidors no valen res. A Tebes, Creont no pot instituir perpètuament Creont. Què vols que visqui, vint anys més, tal vegada trenta? Si no el colpeix molt abans una mort violenta. (p. 97)

La referencia posterior en boca de Creonte al duelo y homenaje a “nuestros héroes”, no hace sino reclamar el duelo y homenaje para todos los caídos en la guerra, algo que deberá acaecer cuando Creonte, esto es, cuando Franco muera.

Llegan a continuación Eurídice y Tiresias, que transmite funestos presentimientos, como había anunciado, si Polinices no es enterrado. Es en este contexto de carácter político en el que se produce la única referencia a Hemón en boca de Creonte, que afirma que casará a su hijo con Antígona, pero Eurídice presagia nuevas desgracias a su familia si emparentan de nuevo con el linaje de Edipo. Como vemos, no ha querido Espriu que hubiera lugar en esta obra para concesiones románticas.

Un mensajero arriba con el relato de que Antígona, ayudada por Eumolpo, ha enterrado a Polinices y a continuación ambos son acompañados por el pueblo. El Lúcido Consejero, con la clarividencia que le caracteriza, explica lo que va suceder: el pueblo no se alzarán frente a Creonte, no impedirá la muerte de Antígona, pero a partir de ese día Creonte sentirá la repulsión que el cumplimiento ejecutivo de las leyes inspira siempre a los súbditos contra el legislador (p. 99). Antígona y Eumolpo entran en la sala y se produce entonces un breve agón entre Creonte y Antígona, que en sus líneas argumentales sigue el de la tragedia de Sófocles. Antígona no se defiende, acepta su castigo, sólo intercede para salvar a Eumolpo, pero éste, que la ha acompañado desde un principio, se niega a abandonarla ahora. Por su parte Ismene, como la sofoclea, desea ahora unirse al destino de su hermana, pero Antígona la rechaza. Eurídice y Tiresias piden a Creonte que se apiade de su sobrina y éste consulta al consejo quien confirma la sentencia a muerte. La ley debe ser cumplida. De este modo crea el autor un Creonte cercano al de Eurípides, aunque en esta parte final se revele como el ser a la sombra del poder que siempre ha sido para Sófocles; por ello no cae y consolida su poder en manos de los consejeros, aunque él cree que está en las suyas.

Las palabras finales de Antígona, lejos del treno de la tragedia griega, resumen el espíritu de esta obra. Hace Antígona un llamado a la reconciliación nacional que incluye a los muertos, la reconciliación de los vencedores y de los vencidos, en un intento de superación de la división del país, de aunar los esfuerzos: “Però no pertorbaré la pau de Tebes, tan necessària. (...) Calmeu el poble i que torni a les cases, que cadascú torni a casa. (...) Que la maledicció s’acabi amb mi i que el poble, oblidant el que el divideix, pugui treballar...” (p. 101). En esta adaptación de Espriu tampoco hay lugar para el suicidio de Antígona y se cierra con la protagonista que va a ser conducida al suplicio, con lo que el autor obvia el conflicto desde la perspectiva cristiana en torno al suicidio, pero no tanto por el rechazo moral al mismo como por un posicionamiento personal del autor, que rechaza este modo de morir, algo que se aprecia también en *Una altra Fedra, si us plau*.

La obra en la edición de 1969 no finaliza con las palabras programáticas de Antígona, sino que cierra el texto un parlamento del Lúcido Consejero en el que anuncia los destinos de los personajes:

Un lamentable però correcte acabament de l’episodi. Tirèsias llogarà de seguida uns altres ulls experimentats i desvergonyits. Ismene esdevindrà aviat una conca que no tindrà ni nebots. Impedit el desastrós matrimoni, Euridice, després del decent i moderat disgust, respirarà en endavant més tranquil·la. Creont, insegur al coll del seu recel, presidirà potser durant alguns anys una organitzada demagògia... (p. 101)

Este parlamento final, como indica en la acotación que lo precede, puede ser suprimido, ya que no aporta nada nuevo desde el punto de vista dramático, pero sus palabras, como él mismo reconoce, por lúcidas y claras, dicen aquello que se percibe pero se calla, y por ello son peligrosas para los espectadores. Pero más allá de esa escasa función dramática estas palabras también resaltan lo que de grotesca tiene la situación que se ha creado, el conflicto, la solución del mismo y la repercusión que esa solución, que esas inmolaciones tienen en la sociedad.¹¹

También las palabras finales de Antígona fueron revisadas en dos ocasiones: si en la primera Antígona se dirigía al pueblo de Tebas, “Honora, poble, el teu príncep i oblida el que et divideix. Treballa, unit i en pau, per la grandesa de la ciutat” (p. 55) y unas voces la llamaban, en 1963 y 1965 (1969) se dirige a Creonte y al Consejo respectivamente, acomodando la obra a las nuevas circunstancias históricas, a los cuales Antígona pide que

¹¹ Para un estudio en profundidad de la función de lo grotesco en esta obra de Espriu cf. Moreno 2010/2011.

trabajen por el pueblo: “i tant de bo que tu, rei, i tots vosaltres el vulgueu i el sapigueu servir” (p. 101). En esos años, desaparecida la esperanza de que los vencedores supieran administrar la victoria con magnanimidad, era imposible que se siguiera manteniendo una llamada al respeto al gobernante. Con estas en apariencia pequeñas modificaciones cambia, pues, Espriu el sentido de su obra en la versión posterior.

Muchos años después, en 1981, Espriu retornará este mito en los relatos de “Antígona” e “Ismene” que incluye en *Les roques i el mar: el blau*, un conjunto de breves prosas poéticas basadas en personajes de la mitología griega, desde los dioses de los mitos cosmogónicos hasta héroes como Héctor, Medea, Alcestris, Clitemnestra, Electra, Helena, Fedra, Hipòlit, etc... hasta un total de noventa y ocho. Vemos en ellos que culmina esa línea de mayor relevancia de Ismene que habíamos comentado, puesto que aquí se le dedica uno de los relatos.¹²

En el nuevo contexto socio-político de 1981 para Espriu la figura de Antígona ha perdido el valor ideológico con el que la revistió en 1939 y en las versiones posteriores de la obra. Por ello este relato, presentado bajo la apariencia de un monólogo interior, nos presenta a una Antígona en extremo humana y despojada de su áurea mítica, un áurea que sus primeras palabras evocan, cuando la propia Antígona señala la fama que alcanzará con la acción que se dispone a realizar: “Prou sé que, pel que vaig de seguida a fer, em glorificaran estúpidament al llarg del temps, fins a la consumació dels segles” (p. 141). Pero ella no comparte la visión que de ella misma y de su acción expresarán la mayoría de poetas expresarán: “Alguns em qualificaran de simple tossuda, i crec que aquests tindran més raó” (p. 141), porque ninguno la conoce, sólo conocen la apariencia que su acción parece revelar: “Però jo endevino qui sóc de debò, trista conca, fadrina de cara allargassada i dura” (p. 141).

Este desconocimiento de la verdadera identidad de Antígona es lo que ha permitido entender su acción como un acto de amor y piedad hacia su hermano. Pero esta Antígona afirma con claridad: “No puc soportar l'oncle: vet aquí la meva veritat fonamental” (p. 141), es decir, su acción ha sido en realidad movida por el odio hacia su tío Creonte más que por su amor al hermano y el sentido del deber con respecto a su cadáver. Esta verdadera causa hace que el cumplimiento de los ritos funerarios se presente de un modo descarnado, ausente de idealismos y como una especie de provocación al tío: “Duc a pes de braços, amb fatiga, un munt de terra i l'estendré

¹² Espriu 1981: 141s. y 155s.

sobre el cadàver nu, negre de sang, esbocinat i fètid, el cos que em repugna i em repeleix, el de Polinices, del qual ho ignoro tot.” (p. 141).

No hay aquí relación afectiva ninguna con un hermano, Polinices, del que además Antígona afirma ignorarlo todo, ni existe tampoco una exigencia moral de cumplir con unos preceptos. Antígona actúa movida por su rechazo a su tío. Amanece y sólo resta aguardar a que la apresen y condenen a ser emparedada, una variación de la cueva-tumba que también aparecía en el sueño descrito en *The years* de Virginia Woolf. Hay también una breve referencia a Hemón, cuyo amor ella niega; justifica su relación como el resultado de una serie de maquinaciones políticas por parte de Creonte, en las que Hemón no es más que un instrumento. La ruptura con los referentes clásicos es total.

Si el proceso de humanización que realiza aquí Espriu despoja a esta Antígona de su áurea mítica y nos la muestra descarnada, movida por el odio y el resentimiento, todo lo contrario sucede con Ismene en el relato “Ismene”, donde la humanización del personaje nos aproxima esta figura desdeñada por la tradición y la engrandece, con un tratamiento que recuerda al del poema de Yannis Ritsos. Este relato se presenta como un diálogo fragmentario con Crisótemis, la hermana de Electra en la tragedia homónima de Sófocles, un diálogo donde sólo interviene Ismene. Ambas, Ismene y Crisótemis, crecieron y vivieron a la sombra de sus célebres hermanas, “Sóc una simple ombra” (p. 155) afirma, algo de lo que se quejaba también la Ismene de Ritsos. Y esto es así a pesar de que también ellas pertenecen a insignes linajes: “Oh, vosaltres i nosaltres, les nostres famílies, quins llinatges! I Electra i Antígona s’assemblaven, la seva essència era l’odi, el de la meva germana contra l’oncle, al capdavant un bon home” (p. 156). En las palabras de Ismene hay un matiz de amargura porque también ella por linaje podía haber alcanzado la fama en la posteridad, y ésta es la finalidad de la referencia a Teoclímeno, su prometido, a causa del cual Tideo le daba muerte, según la versión perdida de Mimnermo, ya que, de haber sido cierta su relación, ella habría tenido una vida plena o alcanzado con esta muerte un cierto renombre. Pero no fue así y ahora, envejecida y sola, comenta a Crisótemis sus quehaceres domésticos y su vida rutinaria. También en esta presentación de Ismene ha eliminado lo que podía haberla engrandecido y la muestra inmersa en su amargura y en la cotidianeidad más insignificante.

Después de la Guerra Civil, en España o en el exilio, muchas han sido las obras de españoles escritas como denuncia explícita del abuso del poder o como muestra de la desilusión ante las ocasiones desperdiciadas, con planteamientos localistas o más universalistas, desde la *Antígona* del autor

afín al régimen José M^a Pemán (1945) a las claramente opuestas, como *La sangre de Antígona* de José Bergamín (1955), pasando por adaptaciones más poéticas, sin referencias políticas claras, como *La tumba de Antígona* de María Zambrano (1967). En este conjunto la *Antígona* de Salvador Espriu, además de los valores literarios intrínsecos a las obras de Espriu, aporta un aspecto más que la hace interesante para los estudiosos de la tradición mundo clásico: el mito se convierte en una materia dúctil en las manos de este autor, que somete sus obras a una constante reescritura y ese proceso de recreación permite percibir los cambios no sólo de índole literaria, sino en este caso sociopolíticos que se han producido en el entorno del autor y en qué medida el autor ha ido cambiando de opinión con respecto a temas fundamentales de la historia contemporánea y, por añadidura, sobre la herencia del mundo clásico.

**Entre Sófocles y Anouilh:
la Antígona y su nodriza en la refección
de Memé Tabares**

(Among Sophocles and Anouilh: Antigone and her nurse in Tabare's refiguration)

Núria Llagüerri Pubill (nuria.llaguerra@uv.es)
IES Moixent – Universitat de València

(Página deixada propositadamente em branco)

RESUMEN¹ – Dedicamos nuestro estudio a la refección de Memé Tabares de Antígona escenificada en el contexto del IL Festival de Teatro Clásico de Mérida en el año 2003. Esta refección toma como hipotexto la versión de Anouilh (1944) y la versión de Sófocles (442 a.C.); como consecuencia, conserva el personaje de la nodriza de Antígona, que introdujo el dramaturgo francés, y el del adivino Tiresias, si bien excluido por Anouilh, con idéntica función que en la tragedia sofoclea. Nuestro objetivo es exponer las razones por las que Tabares conserva a la nodriza junto a la heroína.

PALABRAS CLAVE: recepción, Antígona, Sófocles, Anouilh, Tabares, nodriza.

ABSTRACT – This paper studies Tabares' refiguration of Antigone's myth staged in 2003 in the IL Festival de Teatro Clásico de Mérida. Tabares uses Anouilh's *Antigone* (1944) and Sophocles' *Antigone* (442 a.C.) as hypotext. This fact is clearly shown in Tabares' refiguration as the Nurse takes part in the plot, as Anouilh's nurse did. The aim of this paper is to show the aim of Tabares in conserving the character of the nurse in her refiguration.

KEYWORDS: Refiguration, Antigone, Sophocles, Anouilh, Tabares, Nurse.

De entre las muchas heroínas trágicas de la tradición dramática grecolatina una de las más versionadas es la figura de Antígona al tomarse como paradigma de la reivindicación de la lucha por la justicia, pudiéndose establecer que la evolución que el personaje experimenta se encuentra estrechamente ligada al contexto sociopolítico y cultural en el que se lleva a cabo la representación, así como con las tendencias escenográficas del momento². Uno de los mecanismos que suelen utilizar los diversos autores que han llevado a cabo la refección de la historia de Antígona consiste en la adición de personajes secundarios a la peripecia con el fin de configurar a Antígona a través de la interacción con ellos e incidir en los rasgos característicos de la heroína trazados por Sófocles³. Un ejemplo de tal afirmación lo constituye la versión de Memé Tabares a la que dedicamos nuestro estudio y en la que en el elenco de personajes figura la Nodriza de Antígona e Ismene. Sin embargo, la aparición de este personaje en la peripecia no es una innovación de la autora extremeña, sino que se basa en la versión de Antígona

¹ El presente trabajo se enmarca dentro del proyecto de investigación FFI2012-32071, de la Dirección General de Investigación del Ministerio de Economía y Competitividad.

² Cf. García Sola 2009: 253.

³ Al utilizar el término refección utilizamos la terminología acuñada por Hardwick 2003: 9 s.

que compusiera Jean Anouilh en 1944 y sobre la cual se apoya gran parte de la trama de Tabares.

I. La versión de Tabares fue escenificada en el marco del IL Festival de Teatro Clásico de Mérida en el año 2003 y se presentó bajo el título *Antígona* de Anouilh/Sófocles en versión de Memé Tabares. Fue dirigida por Eusebio Lázaro e interpretada por los siguientes actores: María Fernanda D'Ocón (Antígona), Tania Garrido (Antígona-bailarina), Rosana Pastor (Ismene), Pepe Sancho (Creonte), Miguel Meca (Hemón), Jesús Salgado (Narrador), Ana Wagener (Nodriza), José Luis Torrijo (Guardia Jonás), Rafael Salama (Tiresias), Jorge Picó (Polinices). La elección de María Fernanda D'Ocón (1937) para el papel de Antígona condicionó en cierta medida la versión de Tabares, pues en ese momento la actriz contaba con sesenta y seis años de edad⁴. Claro ejemplo de esta afirmación lo constituye la frase con la que el Narrador inicia la representación cuya finalidad no es otra que la de informar al público de cuál de los personajes que hay en escena es Antígona, escena I⁵:

NARRADOR: Esa frágil mujer que ahí veis, casi una anciana, es Antígona [...]

Seguirá durante su intervención destacando que, a pesar de que ha envejecido, Antígona sigue siendo una muchacha, escena I:

NARRADOR :Ya a veis: sigue siendo la misma muchacha envejecida de entonces [...]

La obra consta de un único acto, en paralelismo con la *Antígona* de Anouilh, y de diez escenas; además, conserva el elenco de personajes de la pieza de Anouilh, punto sobre el que volveremos más adelante, pero conservando el personaje de Tiresias de la obra sofoclea.

⁴ Comportó una serie de fallos de coherencia en la trama examinados con detalle en Morenilla 2006: 75 s.

⁵ Agradecemos a la Prof. Morenilla el acceso al guión de la representación que no está publicado.

Uno de los puntos a nivel escenográfico que diferencia esta versión de la del dramaturgo francés y de la del dramaturgo ateniense es la introducción de una danza en la escena X antes de iniciarse el desenlace trágico de la trama con la entrada del Mensajero que anuncia las muertes de Hemón y de Eurídice. Esta danza sustituye el canto a Dioniso que figura en la tragedia sofoclea en 1115-1154.

Tabares combina en su versión dos textos que, a pesar de que tienen como protagonista a la misma heroína, son claramente dispares en tono, en caracterización de personajes y en finalidad: el texto sofocleo y el texto anhouiliano⁶. En base a la obra que la autora extremeña utiliza como hipotexto de la versión hemos dividido la misma en dos partes: en la primera parte, escenas I-IX, constituye el texto base la obra de Anouilh; en cambio, en la segunda parte, última escena, la base es el texto sofocleo⁷. Refiriéndonos al elenco de personajes cabe destacar que Tabares conserva el personaje de Tiresias, desechado por el francés en aras al despojo del contenido religioso a la obra⁸, y conserva en cambio a la Nodriza anhouiliana. Sobre este carácter, el de la Nodriza, centraremos nuestro estudio buscando establecer las razones por las que Tabares pudiera haber procedido así.

II. Sófocles no introdujo en la peripecia dramática la figura de una nodriza que acompañara a Antígona, de manera que la aparición de este personaje junto a la heroína es una innovación posterior. La Antígona de Sófocles se nos muestra como un personaje fuerte, que no titubea al enfrentarse a Creonte y que no necesita a una nodriza que actúe como confidente o consejera, papel que, según se observa en la producción trágica griega que ha llegado a nuestros días, fue reservado a esta figura⁹. Así, desde el principio

⁶ No nos proponemos llevar a cabo un análisis extenso de la obra de Anouilh en comparación con la obra de Sófocles, asunto sobre el que ya han trabajado diversos estudiosos como, por ejemplo, más recientemente: García Sola 2009:251-264 ; Guérin 2010: 93-104; Deppman 2012: 523-537.

⁷ Si bien no queremos decir que no exista ninguna referencia a la obra de Sófocles en la primera parte y a la de Anouilh en la segunda parte, no obstante, mayoritariamente el hipotexto de la primera parte es la obra del autor francés y el de la segunda la del ateniense.

⁸ Tal es la opinión de García Sola 2009: 259.

⁹ Griffith 2012: 11 señala que al hacer que el Coro estuviera compuesto por ancianos tebanos y no por mujeres aísla a la heroína hasta un grado inusual en el resto de sus tragedias. No obstante, podría discutirse esta visión de Griffith si entendemos que el héroe trágico sofocleo es Creonte y no Antígona, como opinan, entre otros Bañuls 1999: 548-550; Bañuls-Morenilla 2008: 82 s.

de la representación, Sófocles nos muestra a una heroína que no muestra ningún signo de debilidad ante su hermana Ismene y que en ningún momento duda sobre su actuación, como veremos más adelante.

Podría considerarse que la primera vez que tenemos atestiguada la presencia de una nodriza junto a Antígona es en la versión que realiza Giovanni Rucellai titulada *Rosmunda*.¹⁰ La Nodriza posee en esta obra la función dramática de ser confidente y consejera de Rosmunda-Antígona, por lo que la protagonista siempre cuenta con el consejo y apoyo de su Nodriza quien, incluso, colabora con Rosmunda en el enterramiento de Cunimundo-Eteocles.¹¹ No parece haber rastro en los testimonios con que contamos de la figura de la nodriza de Antígona hasta la versión de Anouilh. Con este personaje, como veremos al analizar los pasajes en los que interviene para establecer el paralelismo más que evidente con la versión de Tabares, consigue el dramaturgo francés dotar al carácter de la heroína de una dimensión infantil desconocida hasta entonces, dimensión que reitera Tabares.

En la refección de Tabares la Nodriza de Antígona aparece en la primera parte de la obra, parte en la que, como hemos indicado, se toma como hipotexto la obra del francés. Aparece en el escenario en las escenas II y III y su voz en off en la escena V, escena esta última que, desde nuestro punto de vista, supone la frontera que separa a las dos de Antígonas presentes en la obra de Tabares y en cuya configuración resulta del todo importante la aparición de la Nodriza. La primera Antígona que nos muestra Tabares, hasta la escena V, es la misma que la de Anouilh, una heroína infantil que necesita a su Nodriza; en cambio, a partir de la escena VI, la Antígona de Tabares se transforma en la heroína sofoclea y abandona cualquier rasgo pueril.

La primera vez que ambos personajes interactúan en escena es en la Escena II. La escena está compuesta en claro paralelismo con la versión de Anouilh. Antígona ha salido de la casa durante la noche para enterrar el cadáver de su hermano, aunque asegurará a la criada que ha salido a pasear, y la Nodriza descubre que la muchacha no está en la cama. La anciana aparece en escena después de que la joven pronuncie las siguientes palabras:

ANTÍGONA: (Ilusionada como una niña) ¿También la nodriza? ¿Ha venido mi nodriza?

¹⁰ Puede consultarse el que podría ser la primera edición del texto realizada por Segno del Pozo digitalizada en <https://archive.org/details/image638TeatroOpal>, con acceso en diciembre de 2014.

¹¹ Para un análisis de esta obra cf. Bañuls-Crespo, 2008: 143-146.

En este momento se produce un intercambio dialógico entre ambas mujeres cuya función dramática es retratar a Antígona como una muchacha extraña y ajena a la realidad cotidiana. Se redonda en el infantilismo de Antígona en la siguiente intervención del personaje con una acotación similar a la que aparece en su primera intervención:

ANTÍGONA: (Aún niña) De pasear, nodriza. Era hermosos. Todo estaba gris. [...]

La Nodriza la reprende porque cree que se ha marchado con un enamorado y que éste no es Hemón, su prometido, escena II:

NODRIZA: Tenías una cita, ¿eh? Di que no, a ver.

ANTÍGONA: Sí, tenía una cita.

NODRIZA: Tienes un enamorada.

ANTÍGONA: Sí, nodriza, sí. Tengo un enamorado, pobre mío.

NODRIZA: ¡Ah, muy bonito!, ¡muy bien! ¿Tú, la hija de un rey! ¿Tómese un trabajo para criarlas! Son todas iguales. Ahora que tu tío Creonte se va a enterar de esto. ¡Te lo prometo!

ANTÍGONA: Sí, nodriza, mi tío Creonte se va a enterar de esto.

NODRIZA: No te burles de mí sólo porque soy vieja. Eras mi preferida, Antígona, a pesar de tu mal genio. Tu hermana era más dulce, pero yo creí que tú me querías.

Sin embargo, la propia Antígona deshace el equívoco con los siguientes palabras:

ANTÍGONA: Vamos, nana; no llores, por favor. (la acaricia) Soy pura. No tengo otro enamorada más que Hemón, mi prometido; te lo juro. Guarda tus lágrimas; guarda tus lágrimas, nodriza; quizá las necesites más adelante. Cuando lloras así me vuelvo pequeña...Y hoy no debo ser pequeña.

En esta ocasión Tabares ha suprimido parte de las palabras de la Antígona anouilhiana, aquellas en las que se puede apreciar el vínculo afectivo existente entre ambas mujeres, así como aquellas que de alguna manera prefiguran el final de la heroína, p. 21¹²:

¹² Seguimos en este pasaje y en los posteriores la paginación de Anouilh 1946.

ANTIGONE: Ne pleure plus, s'il te plaît, nounou. (Elle l'embrasse.) Allons, ma vieille bonne pomme rouge. Tu sais quand je te frottais pour que tu brilles? Ma vielle pomme toute ridée. Ne laisse pas couler tes larmes dans toutes les petites rigoles, por des bêtises comme cela- pour rien. Je suis pure, je n'ai pas d'autre amoureux qu'Hémon, mon fiancé, je te le jure. Je peux même te jurer, si tu veux, que je n'aurai jamais d'autre amoureux... Garde tes larmes, garde tes larmes; tu en auras peut-être besoin encore, nounou. Quand tu pleures comme cela, je redeviens petite... Et il ne faut pas que je sois petite ce matin.

ANTÍGONA: No llores más, por favor, nana. (La besa) Vamos, mi vieja manzanita colorada. ¿Recuerdas cuando te frotaba para que brillaras? Mi vieja manzanita toda arrugada. Que no corran tus lágrimas en todas tus zanjitas, por tonterías como ésta, por nada. Soy pura. No tengo otro enamorado que Hemón, mi prometido, te lo juro. También puede jurarte, si lo quieres, que nunca tendré otro enamorado... Guarda tus lágrimas, guarda tus lágrimas; quizá las necesites todavía, nana. Cuando lloras así me vuelvo pequeña...Y no debo ser pequeña esta mañana¹³.

Resulta llamativo que la autora extremeña conserve el final resolutivo de las palabras de Antígona: “hoy no puedo ser pequeña”; además, introduce un diálogo entre Nodrizas y heroína que redundando en ese aspecto:

NODRIZA: Pero, ¿qué te ocurre?

ANTÍGONA: Nada. Es que me siento demasiado pequeña para enfrentarme a todo esto.

NODRIZA: ¿demasiado pequeña para enfrentarte a qué?

ANTÍGONA: A nada, nana. Menos mal que te tengo a mi lado. Tu mano me ha salvado siempre. Quizá me salve todavía. Eres tan fuerte...

NODRIZA: ¿Qué quieres que haga por ti?

ANTÍGONA: Sólo pon tu mano en mi mejilla. Así, ya está. (Silencio)

Con la inclusión de este intercambio dialógico en este momento, cerrando la escena II, Tabares consigue poner de relieve la nueva dimensión, ajena a la heroína sofoclea, que Anouilh le otorgó a Antígona: la debilidad pareja a la actitud infantil y alienada del mundo que muestra la joven. No

¹³ Citamos en este pasaje y en los posteriores la traducción de Bernárdez ²1960.

obstante, cabe señalar que la heroína únicamente mostrará esta debilidad a su Nodriza, así, cuando Ismene intenta que su hermana ceje de su empeño por enterrar a Polinices, las palabras de Antígona no muestran un atisbo de duda sobre la acción que está dispuesta a realizar, a pesar de que su hermana le detalla las consecuencias que puede tener dicha acción, escena III:

ISMENE: No podemos hacerlo. ¿Me oyes, Antígona? ¡No podemos hacerlo! Nos condenará a muerte.

ANTÍGONA: Pues claro. Cada uno en su papel, ¿no? Él debe condenarnos a muerte y nosotras debemos enterrar a nuestro hermano Polinice. Ésos son los papeles.

[...]

ISMENE: Somos mujeres, Antígona, y Creonte es más fuerte que nosotras. Es el rey, y todos piensan como él en la ciudad. Nos insultarán. Nos tocarán con sus mil brazos, con sus mil rostros. Nos escupirán a la cara...

ANTÍGONA: Ampárate en esas excusas. Yo iré a dar sepultura a mi hermano.

ISMENE: ¡Tengo miedo! ¿Qué muerte horrible nos espera si desafiamos los decretos y el poder del tirano? Pediré a Polinice que me perdone, pero acataré a la autoridad.

ANTÍGONA: Ya no insistiré más. Ahora aunque quisieras, no te admitiría en la sagrada tarea. Haz lo que te parezca. Yo lo enterraré. Y si morir es el precio, esa muerte me será dulce.

En este punto, la Antígona de Anouilh-Tabares guarda un cierto paralelismo con la heroína sofoclea. La tragedia del dramaturgo ateniense se abre con un diálogo entre las dos muchachas en el que se evidencia el distanciamiento que existe entre ambas y en el que se aprecia desde el primer momento tanto la soledad como la resolución de Antígona de luchar por aquello que ella considera ser justo. El distanciamiento entre ambas mujeres queda patente por el lenguaje que utiliza la propia heroína, así inicia la tragedia con estas palabras, v. 1¹⁴:

ANTIFONH. Ὡ κοινὸν αὐτάδελφον Ἰσμίνης κάρα

Antígona: ¡Oh, hermana Ismene, de mi misma sangre!

¹⁴ Para el texto griego utilizamos la edición de Mazon reimpr.1967.

Es remarcable el hecho de que las primeras palabras que pronuncia Antígona en escena hagan referencia al lazo sanguíneo que une a ambas mujeres mediante el empleo del término *koinón*, al que une el término *autadelphon* que redunde en la misma idea¹⁵. Sin embargo, cuando acaba la escena, la actitud de la heroína hacia su hermana ha cambiado por completo, pues Ismene le ha negado su colaboración, y se dirige a ella del siguiente modo, 93, 95-97:

AN. Εἰ ταῦτα λέξεις, ἔχθαρή μὲν ἐξ ἐμοῦ,
 [...] 95
 Ἄλλ' ἔα με καὶ τὴν ἐξ ἐμοῦ δυσβουλίαν
 παθεῖν τὸ δεινὸν τοῦτο· πείσομαι γὰρ οὐ
 τοσοῦτον οὐδὲν ὥστε μὴ οὐ καλῶς θανεῖν.

Antígona: Si hablas así, te aborreceré [...] Así que déjame a mí y a mi funesta resolución sufrir lo terrible, pues no voy a permitir nada que no sea morir honorablemente.

La desvinculación que Antígona siente es expresada con total claridad en el v. 95, con políptoton del pronombre personal de primera persona singular que enfatiza la identificación del emisor con la acción expresada, transmitiéndolo sin equívoco al público asistente a la representación. Por otra parte, a partir de estas palabras se aprecia por primera vez en la tragedia la soledad que experimenta la heroína, que acude a su hermana en busca de apoyo, pero no lo encuentra, es más, es la propia Antígona quien acaba rechazándola como se puede inferir a partir del empleo del verbo *ἔάω* en imperativo en el v. 95. Tanto en Anouilh como en Tabares, Antígona acabará rechazando a su hermana en el primer contacto que ambas tienen en escena, por lo que se ve en este punto un paralelismo de ambas versiones con la tragedia sofoclea. Sin embargo, hay un matiz en el que el francés se distancia del texto sofocleo y del de Tabares. Así, en la versión de Anouilh leemos que, tras un intento de Ismene por convencer a Antígona de que abandone su propósito, la heroína la despide con las siguientes palabras, p. 31:

Antigone, sourit.- Tu m'as toujours dit que j'étais folle, pour tout, depuis toujours. Va te recoucher, Ismène...Il fait jour maintenant, tu vois, et, de toute façon, je ne pourrais rien faire. Mon frère mort est maintenant

¹⁵ Cf. Kamerbeek 1978: 37.

entouré d'une garde exactement comme s'il avait réussi à se faire roi. Va te recoucher. Tu es toute pâle de fatigue.

Antígona: (sonríe) Siempre me dijiste que estaba loca, por todo, desde siempre. Anda a acostarte de nuevo, Ismena... Ya es de día, ¿ves?, y de todos modos, no podría hacer nada. Mi hermano... muerto está rodeado ahora de una guardia, exactamente como si hubiera conseguido llegar a rey. Anda a acostarte de nuevo. Estás pálida de fatiga.

Y en la versión de Tabares leemos, escena II:

ANTÍGONA: Hablas como enemiga mía y como enemiga de nuestro hermano. Déjame sola con este empeño, que no han de ser mis males tantos que me impidan morir con gloria.

ISMENE: Tiemblo por ti, pobre Antígona; aunque es temerario lo que vas a hacer, cumples al menos con lo que amas.

ANTÍGONA: No te angusties por mi y cuida de tu propia suerte.

Como se puede comprobar a partir de los pasajes expuestos, en el desenlace del encuentro entre ambas hermanas la versión de Tabares se aproxima más a la de Sófocles que a la de Anouilh. Al examinar con detenimiento la escena en la obra del autor francés, se observa un intento en el autor de conferir a la heroína un rasgo humano y un afecto de la heroína hacia su hermana que no aparece en Sófocles y que se puede apreciar en las palabras de la Antígona. Este hecho podría indicar que el principal objetivo de Anouilh al conservar este diálogo es el de subrayar lo irrazonable de la actitud de Antígona al compararla con la de Ismene¹⁶. Tabares decide seguir a Sófocles y eliminar esa cierta ternura de Antígona eligiendo, según creemos, la conservación del personaje de la Nodriza para mostrar dicho rasgo de la heroína, pues consideramos que la función principal de la Nodriza tanto en la obra del autor francés como en la versión de la autora extremeña es humanizar a Antígona en tanto que de la interacción de ambas mujeres se infiere la debilidad ocasional de la heroína, debilidad que desaparece a partir de la última escena en la que interviene la criada.

La escena V, a la que nos hemos referido con anterioridad, supone el paso de un parlamento de Ismene en la versión de Anouilh a un diálogo entre tres personajes¹⁷. Desde nuestro punto de vista esta escena supone la quiebra de la propia Antígona con cualquier matiz infantil de su carácter y

¹⁶ Cf. Deppman, 2012: 528.

¹⁷ Anouilh 1946: 46.

con cualquier signo de debilidad, de forma que podría concebirse como la culminación del proceso de maduración al que es sometido el personaje, a la vez que el inicio del desenlace trágico de la obra.

Aparecen en escena Antígona y Polinices que se encuentran mientras se escucha en *off* las voces de Ismene, Hemón y la Nodriza. Se entiende que estos personajes están dentro de la casa buscando a Antígona y que Ismene ha comunicado al joven y a la esclava la intención de su hermana de enterrar a Polinices. Podría inducirse que el reencuentro que se produce entre Polinices y Antígona simboliza el acto de enterramiento llevado a cabo por la joven y podría tratarse de una prolepsis de la muerte de la muchacha como consecuencia del mismo, pues, tal y como informa la acotación presente en el texto, ambos abandonan la escena juntos dirigiéndose hacia una intensa luz:

ISMENE: Pobre Antígona.

NODRIZA: ¡Antígona, Antígona! ¿estás ahí?

HEMÓN: Antígona...

ISMENE: Antígona, hermanita, estamos todos a tu alrededor. Hemón, la nana y yo.

NODRIZA: Y te queremos, Antígona.

HEMÓN E ISMENE: Estamos aquí, Antígona. Y te necesitamos.

NODRIZA: Polinice no te quería, mi pequeña.

ISMENE: Siempre fue un extraño para nosotras, un mal hermano.

NODRIZA: Olvídate de él, Antígona.

HEMÓN: Olvídalo.

ISMENE: Olvídalo, como él nos había olvidado.

NODRIZA: Deja que su dura sombra vague sin sepultura...

HEMÓN: ... para siempre.

ISMENE: Es la ley de Creonte.

NODRIZA: No pretendas conseguir lo que no está a tu alcance.

ISMENE: Siempre lo desafiaste todo, hermanita...

HEMÓN: Pero hoy eres muy pequeña, Antígona.

NODRIZA: Muy, muy pequeña. Quédate aquí, con nosotros.

HEMÓN: No vayas; te lo suplico, amor mío.

ISMENE: Quédate, Antígona. No persigas a una sombra. No te pierdas en la oscuridad. (Antígona y Polinice se van juntos hacia una intensa luz en la que se pierden.) ¡Antígona!

Las intervenciones de los personajes en *off* son frases cortas, lo que podría dotar de cierta rapidez a la acción que se está llevando en escena, es

decir, al reencuentro entre Polinices y Antígona. Asimismo, el lenguaje de dichas intervenciones redonda en esa dimensión infantil que Anouilh y Tabares quieren mostrar del carácter de Antígona. Utilizan diminutivos referidos a la heroína: hasta en dos ocasiones Ismene se refiere a ella mediante el término “hermanita”, en dos ocasiones más utilizarán el adjetivo “pequeña”, incluso la Nodriza añadirá a este adjetivo el posesivo, aquí con un tono claramente afectivo, “mi”. Respecto al contenido de este diálogo, se observa como los tres personajes – Ismene, Hemón y la Nodriza – intentan persuadir a Antígona para que acate la ley de Creonte y no dé sepultura a Polinices, y lo hacen con lenguaje infantil, como si la heroína fuera una chiquilla que se hubiera escondido de ellos. Al partir en intervenciones de tres personajes el parlamento de Ismene que figura en la versión de Anouilh, Tabares refuerza en el carácter infantil que el dramaturgo francés proporcionó a la heroína, pues ya no es un solo personaje quien hace patente al público dicho rasgo, sino que lo hacen tres personajes cercanos a la muchacha.

A partir de este momento la Nodriza no volverá a aparecer ni tampoco volverá a ser nombrada; en contraste, Antígona dejará de lado cualquier atisbo de debilidad y de infantilismo y se convertirá en la Antígona sofoclea, quien, tal y como la definirá Jebb, se muestra como una luchadora incansable y resuelta por la justicia y por el cumplimiento de su deber.¹⁸ Se enfrentará a Creonte en una escena (escena VII) muy cercana al texto sofocleo (473-526), y muy cercana en algunos puntos a la versión de Anouilh (pp. 69-91); y partirá hacia el lugar en el que morirá recitando unos versos muy similares al canto que entona en Sófocles, 824-832, 876-881, 916-929. Tabares conservará el personaje de Tiresias, que como hemos apuntado Anouilh eliminó, con la misma función que en la versión sofoclea. El final de la versión de Tabares combina elementos sofocleos y elementos de la obra de Anouilh: Creonte pronuncia las mismas palabras que en Sófocles (1319-1325), mientras que el narrador que concluye la obra pronunciará las mismas que el coro en la versión de Anouilh (p. 126).

III. La versión de Memé Tabares sobre la historia de Antígona utiliza como hipotexto la obra de Sófocles y la versión de la misma que realizó Jean Anouilh. La innovación más importante del texto del francés es la introducción de una nodriza que se sitúa como pareja dramática de la heroína en la primera parte de la obra.¹⁹ Esta innovación es el objeto de nuestro estudio. En

¹⁸ Cf. Jebb 2004: 28 (Easterling ed.).

¹⁹ Innovación respecto a las recreaciones habituales y al texto sofocleo, puesto que, como hemos apuntado, se había utilizado el personaje de la nodriza con anterioridad.

nuestra opinión, Anouilh intentó mostrar un aspecto del carácter de Antígona que la tradición anterior a él le había negado, nos referimos al lado más humano de la heroína y a su necesidad de buscar protección y afecto.²⁰ De entre todos los personajes de la tradición dramática, el que mejor puede conferir este rasgo a la muchacha es sin duda el personaje de la nodriza y en este punto conviene Gil, quien afirma que esta Nodriza de Anouilh, que en poco se aporta a los rasgos característicos de este personaje extraídos a partir de las nodrizas que aparecen en la producción dramática griega, aporta a la heroína ternura.²¹ Tabares recoge el testigo de Anouilh en este sentido y a través del diálogo que establece la heroína con su nodriza se pone de manifiesto su capacidad afectiva y el sentimentalismo. Por todo ello, podemos concluir que la aparición de la nodriza humaniza a Antígona en tanto que le proporciona al personaje una nueva dimensión desconocida hasta el momento, muestra a una Antígona que necesita el apoyo de su Nodriza ante la debilidad que siente sabiendo lo que le va a suceder como consecuencia de haber enterrado a su hermano pasando por alto la prohibición de Creonte.

Tabares muestra además una Antígona que experimenta una evolución psicológica al poner en escena dos Antígonas en una misma obra y dependiendo de si el hipotexto es la obra de Anouilh o la obra de Sófocles. Esta evolución se pone de manifiesto con la desaparición del personaje de la Nodriza en la trama, tal y como hemos establecido en nuestro estudio. Por consiguiente, en la primera parte de la obra en la que aparece la Nodriza y en la que se toma en mayor grado la obra de Anouilh como hipotexto, Antígona se muestra como una niña, débil e indefensa, que precisa de su Nodriza para permanecer a su lado en esos momentos. Su lenguaje en las primeras intervenciones contiene diminutivos y términos afectivos referidos a su Nodriza. En cambio, a partir de la escena V, escena en que la Nodriza interviene por última vez, Antígona cambia radicalmente y se transforma en la heroína sofoclea; su lenguaje es el mismo que el de la heroína sofoclea, de hecho, el paralelismo con los vv. 916-925 de la obra del ateniense es más que evidente. Desaparece cualquier diminutivo o término afectivo y emplea términos de elevada carga semántica como *ley* y *piedad*.

A la luz de lo expuesto podemos inferir que Tabares emplea la figura de la Nodriza para incidir en la dimensión humana de la heroína, tal y como hiciera Anouilh, y para demostrar ante el público la evolución psicológica que experimenta la joven.

²⁰ Cf. Conradie 1959: 13.

²¹ Cf. Gil 1962: 178.

**Antígona: nome de código –
A peça em um ato de Mário Sacramento**

(Antigone: code name - a play in one act, by Mário Sacramento)

Maria Fernanda Brasete (mbrasete@ua.pt)
Universidade de Aveiro

(Página deixada propositadamente em branco)

RESUMO¹– Sob a influência da *Antígona* sofocliana, Mário de Sacramento escreveu uma peça homónima publicada, isoladamente, em 1959, no vol. XIX, nº 186 da “Revista Vértice”, e incluída, no ano seguinte, na tetralogia intitulada *Teatro Anatómico*. Nesta peça em um ato, a tragédia homónima de Sófocles configura-se um recurso metateatral de carácter crítico-reflexivo, em que o diálogo intertextual

¹ Médico, ensaísta, crítico literário, cronista e escritor, Mário Sacramento (1929-1969) foi um intelectual português, nascido em Ílhavo, que se tornou um símbolo da cidade de Aveiro, onde exerceu clínica e uma atividade laboriosa de homem de letras. O ensaísmo constituiu a parte mais substancial da sua obra e, do seu copioso legado crítico-literário, destacam-se, por exemplo, os títulos seguintes: *Eça de Queirós – Uma estética da ironia* (1945); *Fernando Pessoa – Poeta da hora do absurdo* (1953); *Ensaios de Domingo* (o primeiro volume publicado em 1959; os Volumes II e III, editados postumamente); *Fernando Namora – O Homem e a obra* (1967); *Há uma estética Neo-Realista?* (1967). Incansável na luta abnegada contra o regime ditatorial do Estado Novo (também designado por Salazarismo), revelou-se um marxista convicto, alimentado por uma fé humanista, que se entregou, de corpo e alma, a uma militância de resistência, política e cultural, contra o *status quo* e as circunstâncias opressoras da época de ditadura em que viveu. Símbolo de uma geração de cidadãos, escritores e pensadores inconformados com o regime ditatorial, extremamente devotado à coisa-pública, e empenhado na luta antifascista, Mário Sacramento, apesar da sua predileção por assuntos de índole literária, foi um político ativo, um homem aberto ao diálogo, que participou em debates de todo o género e em sessões políticas. Criou os “Congressos Republicanos” e promoveu a iniciativa “Diálogo com os católicos”, cujos textos foram, postumamente, reunidos no livro (1970), intitulado, *Frátria, Diálogo com os Católicos (ou talvez não)*. Ao longo dos cerca de quarenta anos do regime ditatorial português, o médico-escritor notabilizou-se como um pensador controverso e um cidadão incómodo, cinco vezes detido pela PIDE (Policia Internacional de Defesa do Estado) e preso em Caxias (uma das prisões políticas do Estado Novo), além de nem sempre ter sido compreendido pelos seus contemporâneos, no panorama intelectual e literário português. Firme nas suas convicções e irredutível no seu anseio de liberdade, um espírito contestatário e polémico, se bem que íntegro e tolerante, desvela-se também nos textos jornalísticos que publicou, com assiduidade, em jornais da época (e.g.: “O Comércio do Porto”, o “Diário de Lisboa” e o semanário aveirense “Litoral”) ou ainda nas páginas do seu *Diário*, referentes aos anos 1967 e 1968. A incursão de Mário Sacramento na escrita dramaturgica foi uma experiência ocasional: na única obra publicada – a tetralogia intitulada *Teatro Anatómico* (1959) –, o autor refere um outro projeto teatral “em preparação” (*A Linguagem Sibilina*), que, todavia, ignoramos se alguma vez chegou a ser concluído ou se permanece incompleto ou inédito no fundo de uma gaveta. Na sua laboriosa atividade crítico-literária, Mário Sacramento revelou-se um leitor incansável e crítico de autores portugueses (e também estrangeiros), mas é, no terceiro volume de *Ensaios de Domingo* (1974), que se encontra uma secção intitulada “Crítica de Teatro”(221-245), dedicada a peças de alguns dramaturgos contemporâneos. Se bem que não encontremos nenhuma referência às anteriores *Antígonas* portuguesas (mas, por certo, Mário Sacramento teria conhecimento dessas peças), denotam-se, nestes seus escritos, uma consciência dramaturgica e uma sensibilidade teatral de um crítico intransigente, mas atento e lúcido, que perspetivou o teatro, na sua relação entre a arte e a vida. Sobre o importante legado de Mário Sacramento no panorama histórico-cultural e literário português vide Sarabando et al. 2009; Ferreira 2011.

com o ancestral texto trágico promove uma leitura dramática do destino infortunado dos sobreviventes de uma família francesa, vítima da ocupação alemão, na Segunda Guerra Mundial, que, como os últimos Labdácidas, confrontam o sofrimento de situações-limite, ditadas por conflitos insolúveis da condição humana. Neste «ensaio dramático de Mário de Sacramento, a protagonista é uma mulher francesa, Ivonne, que no tempo do Maquis, escolhe, como nome de código, “Antígona”. Pretende-se, neste estudo, apresentar uma análise da influência exercida pela Antígona sofocliana neste «ensaio dramático», ao nível da caracterização das *dramatis personae* e do desenvolvimento da ação, que se sustenta numa reflexão crítica sobre as motivações da filha de Édipo e o sentido trágico das suas ações.

PALAVRAS CHAVE: Antígona, Mário Sacramento, Sófocles, receção da tragédia grega, teatro português.

ABSTRACT – Influenced by the Sophoclean Antigone, Mário de Sacramento wrote a homonymous play which was published independently, in 1959, in vol. 19, No. 186 of “Vértice magazine” and included in the tetralogy entitled *Teatro Anatómico* in the following year. In this play in one act, Sophocles homonymous tragedy lays out a metatheatrical resource of critical and reflective nature, in which the intertextual dialogue together with the ancient tragic text promotes a dramatic reading of the unfortunate fate of the survivors of a French family, victim of the German occupation, in the Second World War, who, like the last of the Labdacids, face the suffering caused by extreme circumstances, dictated by insoluble conflicts of human condition. In this dramatic essay by Mário Sacramento, the protagonist is a French woman, Ivonne, who at the time of *Maquis* chooses the code name “Antigone”. This study intends to present an analysis of the influence exercised by the Sophocle’s *Antigone* in this «dramatic essay», regarding the description of the *dramatis personae* and the development of the action which is based on a critical reflection about Oedipus’s daughter’s motivations and the tragic sense of her actions.

KEYWORDS: Antigone, Mário Sacramento, Sophocles, reception of the Greek tragedy, Portuguese theatre.

Em 1958, Mário Sacramento publicava, na afamada revista “Vértice”, uma peça intitulada “Antígona – peça em um acto”² que, um ano mais tarde, seria incluída na edição da sua única obra dramática conhecida, *Teatro Anatómico* (Sacramento 1959), mas sob a sugestiva classificação de “ensaio dramático”. Contrariamente às “Antígonas” portuguesas que, entre os anos 30 e 50, foram encenadas nos palcos nacionais e têm merecido a atenção

² Note-se que, sob este título, a peça de Mário Sacramento foi publicada isoladamente, no nº 182, vol. XVIII da revista literária “Vértice”.

de reputados estudiosos³, esta peça de Mário Sacramento nunca alcançou o palco e, por conseguinte, não figura no elenco das “Antígonas” portuguesas do século XX, referenciadas na obra *Representações de Teatro Clássico no Portugal Contemporâneo* (2 volumes), coordenado por Maria de Fátima Sousa Silva (2001). Tendo permanecido praticamente incógnita até há pouco tempo⁴, esta não teve a mesma sorte de outras “Antígonas” mais afortunadas – particularmente três peças anteriores, cronologicamente mais próximas: a de António Sérgio (1930), a de Júlio Dantas (1946) e a de António Pedro (1953)⁵ –, nas quais a recriação dramática do arquétipo sofocliano serviu também para veicular uma mensagem política de contestação ao regime de opressão vigente. Mas há que incluir, na história da dramaturgia portuguesa do século XX, esta sétima “Antígona”, inspirada na heroína sofocliana, da autoria do médico-escritor aveirense.

1. Mesmo não tendo sido um “homem de teatro”, a verdade é que Mário Sacramento exercitou-se também como dramaturgo, numa fase de maturidade do seu intenso labor ensaístico, com a publicação de *Teatro Anatómico*. E esse seu interesse por aquela que é “a mais difícil das artes” manifestar-se-ia ainda num outro nível: nos textos de crítica teatral que, ocasionalmente, foi escrevendo, nomeadamente, em *Ensaio de Domingo III* (1990). Por tudo isto, valerá a pena resgatarmos, das prateleiras mais escondidas da História do Teatro Português, a sua única obra dramática publicada – a tetralogia *Teatro Anatómico*⁶ –, em cujas páginas se encontra mais uma “Antígona” portuguesa.

O sugestivo título escolhido pelo médico-escritor para a sua tetralogia traz-nos à memória A. Vesálio (1514-1564), o médico renascentista que consagrou a anatomia científica moderna. Ora o termo “anatomia” ter-se-á convertido, subsequentemente, numa metáfora aplicável às diversas formas da vida humana, intelectual e social, e a sua associação ao “teatro” deveu-se não só ao facto de Vesálio ter utilizado o drama como analogia nos seus es-

³ Sobre as “máscaras portuguesas” de Antígona, muito próximas da peça sofocliana homónima, e com uma intencionalidade político-pedagógica mais ou menos marcada, escreveram alguns classicistas portugueses excelentes ensaios, que, sob a coordenação de Carlos Morais (2001), foram editados no primeiro suplemento da revista *Ágora. Estudos Clássicos em Debate*. Aí se reuniram sete importantíssimos estudos, dois deles inéditos, sobre cinco das seis recriações dramaturgias conhecidas do tema de Antígona.

⁴ Um primeiro estudo desta peça de Mário Sacramento foi publicado na 4.ª edição do volume “Voltar a Ler”, coordenado por Ferreira 2011. See Brasete 2011.

⁵ Vide Morais 2001: 85-101.

⁶ Sacramento 1959.

tudos do corpo humano, mas também porque as aulas de anatomia decorriam em anfiteatros edificadas com uma finalidade científico-pedagógica, para que as dissecações fossem realizadas *in praesentia* de um público numeroso de espetadores. Pressente-se que, possivelmente, a conceção e arquitetura da tetralogia do médico-dramaturgo português esteja alicerçada na própria polissemia da metáfora anatómica que, nas dicotomias vida/morte, realidade/aparência, se projeta no teatro, onde a exposição pública do ser humano se corporiza, dissecando-se mesmo a sua interioridade/subjetividade, mas fomentando a interpretação do ‘olhar’ de quem observa. Neste sentido, o teatro criava a ilusão de encenar uma “anatomia viva” e o drama, mesmo parecendo indiferente ao espetador, dirigia-se a ele.

Estas brevíssimas considerações talvez nos permitam compreender melhor porque as quatro peças que compõem este *Teatro Anatómico* não apresentem um desenvolvimento estrutural aparentemente coeso, um *corpus* unificado, e porque a autonomia/anatomia de cada uma delas se manifesta, também, na diversidade genológica que as qualifica: uma tragédia a abrir (que dá o título à obra, “Teatro Anatómico”); seguida de uma farsa (“Prédio de rendimento”), com “Antígona” (um “ensaio dramático”), em terceiro lugar; e uma comédia a finalizar, (“A Boca e a dona”).

Sobre esta tetralogia, hoje praticamente esquecida, mas que não passou despercebida aquando da sua publicação, Jorge de Sena, para quem Mário de Sacramento era “um dos melhores críticos portugueses” ([1989]1998: 278), escreveu palavras tão incisivas quanto estas:

“São quatro peças num acto, que, em boa verdade, me custa a compreender que Mário Sacramento tenha escrito e, tendo-as escrito, publicado. Não lhes encontro nexos íntimos, transbordam de literatura e de racionalizações abstractas, nada acrescentam ao teatro português e servem muito mal ao prestígio real do autor.” (1998: 278)

Posteriormente, um outro prestigiado crítico teatral, Luiz Francisco Rebello (1994: 246), viria a corroborar, ainda que num estilo mais moderado, as “lúcidas [...] considerações” tecidas por Jorge de Sena a propósito desta “tentativa dramático-literária” – *falhada*, subentenda-se – do prestigiado médico-escritor aveirense.

Mas a história da receção do teatro de Mário de Sacramento não se resume a estas duas apreciações, manifestamente negativas, de dois prestigiados críticos teatrais, justamente reconhecidos no panorama nacional, pelo valiosíssimo contributo que prestaram à reforma e à modernização

do Teatro Português. Mesmo sem nos determos na recepção crítica⁷ à obra teatral de Mário Sacramento, convirá salientar-se que a radicalidade dos juízos de Jorge de Sena e da avaliação de Luiz Francisco Rebello terá de ser interpretada em função de uma *ideia* de teatro, enformada por princípios programáticos e estético-ideológicos bem definidos, que privilegiavam, acima de tudo, a concretização física da cena perante um público efetivamente presente e que a modernização dramática se consubstanciasse numa renovação da arte do espetáculo. Ora, nesta perspectiva, a incursão de Mário de Sacramento na arte dramática foi, efetivamente, uma “tentativa falhada”, já que as suas peças não alcançaram o seu destino último – o palco. Mas apesar de um projeto teatral malogrado, a obra literária perdura: e ela merece, com toda a certeza, ser estudada de modo atento, em prol de um melhor entendimento do moderno Teatro Português. Além disso, se considerarmos a dispersa obra ensaística de Sacramento, verificamos que o interesse e a reflexão crítica que dedicou ao Teatro modelam-se sobre as linhas de força que enformam um pensamento estético-literário dominado por preocupações sociopolíticas e uma aturada consciência crítica. Segundo Luiz Francisco Rebello⁸, “o experimentalismo, as preocupações sociais e a reflexão existencial” caracterizaram o teatro que se escreveu na primeira metade do período compreendido entre o fim da Segunda Guerra e o fim da ditadura salazarista. No final da década de 50, os dramaturgos portugueses distanciavam-se das estruturas teatrais tradicionais e, especialmente sob a influência de Brecht, tendiam a recorrer a uma linguagem crítica, a personagens e situações abstractas, que deformavam até ao absurdo a realidade circunstante, por um lado, e por outro a transposição do presente para factos e figuras exemplares do passado histórico, ou destas para aquele, eram as várias tentativas de dizer-se o que, directamente, a censura não consentia que se dissesse. (25)

Sob o lema de que “o Teatro é a ficção pura” (1959: 9) e perseguindo a “lição de Pirandello” (10), os eixos temáticos que unem estas quatro peças de Mário Sacramento sustentam-se no postulado de que é a partir da imaginação que se constroem as personagens e, nos conflitos das suas existências, são as ações concretas realizadas no quotidiano que definem uma determinada subjetividade, sempre em função das escolhas feitas pelo in-

⁷ Na última secção do *Livro de Amizade. Lembrando Mário Sacramento*, intitulada “Contributo para a Bibliografia de Mário de Sacramento”, referem-se catorze recensões ao *Teatro Anatómico*, publicadas em periódicos da época. Cf. Sarabando et al. 2009: 315-6.

⁸ Rebello 1984.

divíduo. Como Pindarello e Sartre, o dramaturgo português⁹ equaciona a temática de uma existência multifacetada, conflituosa e dialética, que sente e respira as angústias da humanidade, especialmente quando confrontada com a ideia da morte inevitável. O autor teatral expõe, assim, em cada uma das quatro peças, o conflito de personagens particulares, em determinadas experiências vividas, a partir de circunstâncias concretas do quotidiano, mas dirigindo o olhar crítico do espectador para a realidade (imaginada) do universal singular, permitindo-lhe contemplar, simultaneamente, a objetividade e a subjetividade do ser-no-mundo. Poder-se-á dizer que, de certo modo, a obra dramática de Sacramento procurar elevar o espectador/partícipe a uma dimensão reflexiva sobre as personagens em situação porque, numa perspetiva existencialista, o homem é aquilo que ‘faz’ com a vida: não há um destino pré-determinado; Deus não existe e não há heróis; a vida não tem um sentido *a priori*; e o homem constrói-se numa existência que alcança o seu sentido mais autêntico em face da morte.

No contexto teatral da época em que surgiu¹⁰, esta *Antígona* afigura-se, assim, um caso singular na forma como o nome da desditosa filha de Édipo faz reviver a matriz sofocliana, reconfigurando, de uma forma assaz original, a antiga figura trágica que também marcava presença nos palcos europeus¹¹. Esta peça de Mário Sacramento testemunha, a seu modo, a so-

⁹ Mário Sacramento conheceria, inclusive, a *Antigone* de J. Anouilh (1944), mesmo que não tenha assistido a nenhuma das duas representações da peça francesa, ocorridas em Lisboa, nos anos de 1945 e 1946.

¹⁰ Convém referir que, na mesma década, duas outras peças portuguesas recriaram o mito de Antígona: a “Glosa Nova da Tragédia de Sófocles” de António Pedro (1953) e a tragédia de João Castro Osório, inserida na *Trilogia de Édipo* (1954). Se bem que ambas tivessem subido ao palco, foi a peça de António Pedro a que foi objeto de um maior número de representações, em diferentes cidades do país. Duarte Ivo Cruz 1983: 205 observa que “a partir de 1945, a evolução do teatro português se processou em termos de reflexão de linhas evolutivas sócio-económicas peculiares” e desde o fim do período do pós-guerra até à atualidade pode definir-se uma “trajectória coerente, no quadro dos seguintes pontos matriciais: concentração num temário de análise e crítica social muito marcado e politicamente empenhado; tentativa de renovação das expressões cênicas e do espetáculo; visão cultural do teatro como um todo; certa irregularidade a nível de profissionalismo, com grande ênfase dada ao experimentalismo e à descentralização por via profissional e amadora; irregularidade da frequência de público, com uma clara passagem do teatro comercial, bom ou mau, para o teatro experimental ou culturalmente exigente, o que teve como efeito a médio prazo o desaparecimento da revista” (2001: 303).

¹¹ See por exemplo, o marcante estudo de Steiner 2008, originalmente publicado em 1984, consagrado à influência que o mito/mito de Antígona exerceu, na tradição ocidental, nos mais variados domínios: filosófico, político, teatral, literário e artístico. De salientar,

brevivência do mito grego mas revitalizado numa forma dramática, modelada sob a influência de princípios filosóficos e estéticas teatrais datados, e em função de determinadas intencionalidades autorais. Não será, portanto, despidendo salientar a diferença que marca esta *Antígona* em relação às suas homónimas coevas, particularmente portuguesas¹². Libertando-se da estrutura canónica da tragédia, sem enjeitar, no entanto, a matriz grega, e com uma vocação teatral latente, que, infelizmente, nunca se concretizou, esta configura também uma peça política de resistência, se bem que em moldes muito diferentes dos adotados por outros dramaturgos portugueses contemporâneos.

2. Atendamos, em primeiro lugar, à classificação genológica que Mário Sacramento atribuiu, no *Teatro Anatómico*, a esta peça em um ato, publicada isoladamente, no ano anterior, como já se referiu, numa das revistas literárias mais consagradas da época (*Vértice*). A designação de “ensaio dramático” que figura sob o título desta terceira peça da coletânea, projetava de imediato um grau de estranhamento em relação ao intertexto trágico sofocliano, o que se intensificava no facto de o nome de Antígona não figurar no elenco das 3 personagens da peça: “MICHEL, aliás CHARLES, aliás LOUIS (quarenta e tal anos); YVONNE (vinte e poucos anos); O Cego (cerca de setenta anos)”¹³. Num cenário doméstico, a ação destas personagens evolui num compartimento acanhado da casa – “a saleta” –, de uma família francesa, durante a Segunda Guerra Mundial. O horizonte de expectativas criado pelos elementos paratextuais prenunciava uma intencionalidade tácita de transfiguração da personagem mítica de Antígona, tal como a designação de “ensaio dramático” sinalizava uma inusitada articulação dialética da forma dramática (que postulava o primado da ação, mais não fosse por respeito à própria etimologia do termo) com o pendor discursivo-argumentativo do ensaio, numa simbiose original, que não se eximia, todavia, à antiga matriz helénica. Em vez do legado trágico conven-

no entanto, que as “Antígonas” ibero-americanas não foram contempladas nesta obra. Entre os vários estudos mais recentes sobre a receção do mito de Antígona destacamos, além do já citado supl. 1 da revista *Ágora. Estudos Clássicos em Debate*, (Carlos Morais 2001), Bosch 1979, Jabouille, Fialho 2000; Llinares 2001; Gil 2007; Bañuls Oller, Crespo Alcalá 2008; Duroux, Urdician 2010; Moretón 2011; Mee, Foley 2011; Camacho Rojo 2012; Chanter, Kirkland 2014; López 2015; López, Pociña 2015.

¹² Para uma interpretação geral do tema de Antígona na dramaturgia portuguesa do século XX, vide Silva 2010: 287-294.

¹³ Sacramento 1959: 108.

cional, esta peça em um ato – a forma *constrangida* que o drama moderno privilegiou –, experimentava uma síntese, simultaneamente económica e criativa em termos literário-teatrais, de dois géneros (o teatro e a filosofia) que, na antiga Grécia, elegeram o diálogo¹⁴ como uma forma de expressão e de representação privilegiadas, numa tentativa de interpretação do mundo e da vida. Na verdade, a antiga tragédia grega representou através do mito os mesmos problemas que mais tarde a filosofia levantaria de uma forma racional e secularizada.

Neste “ensaio dramático” protagonizado por uma mulher francesa, de “vinte e poucos anos”, chamada Yvonne, Antígona é, desde o início, uma presença ausente que se converte, todavia, no *élan* mítico de um drama familiar vivido em França, “durante a ocupação alemã” (Sacramento 1959: 113-115). Diferentemente de outras recriações dramatúrgicas portuguesas anteriores, o modelo formal adotado afastava-se intencionalmente da estrutura trágica canónica, ainda que o desenvolvimento linear da ação entrecruzasse elementos tão paradigmáticos da antiga tragédia grega como a *anagnorisis* e a *peripatheia*. Uma atmosfera iminentemente trágica pairava, desde o início da peça, sobre as vivências subjetivas daquelas três personagens que encarnavam um drama em que o *mythos* se rememorava através do *logos*. A ação passa-se no interior de uma casa francesa, habitada pela protagonista, Yvonne, o seu velho pai, o Cego, e um hóspede, denominado Michel, vítima de um cancro fatal. A didascália inicial fornecia as seguintes indicações cénicas:

(Uma saleta. Portas ao fundo e à direita. Uma estante com livros. Michel, sentado, escreve sobre uma prancheta apoiada nos braços da cadeira. Está em pijama, envolto num xaile-manta. Semblante de doença e sofrimento. Batem à porta do fundo.) (1959:107)

O sentido da peça excedia a intenção de adaptar a tragédia sofocliana à mensagem política de uma peça de resistência; os conflitos concretizam-se e interligam-se a partir de uma análise ético-social que os despe, os disseca, os expõe na sua vulnerabilidade existencial. O cenário emparedado da saleta representava, por sínédoque, um lar francês destruído pela Segunda Grande Guerra, mas é o diálogo com o passado mítico-literário que vai

¹⁴ Em *Ensaio de Domingo III*, Sacramento 1974: 230 escreve: “A situação do nosso teatro é esta: quanto menos teatro temos, mais textos surgem. É caso para perguntar: porquê? Eu penso que nos falta diálogo”.

iluminar o drama infortunado daqueles sobreviventes de uma família francesa, que, como os últimos Labdácidas, não podia eximir-se ao sofrimento de uma existência trágica. O nível ideológico funde-se com o estético nessa reconfiguração de uma visão decepcionada da condição humana. Persistiam, todavia, as tradicionais antinomias *nomos/physis*, masculino/feminino, indivíduo/sociedade, vida/morte, amor/ódio, enquanto pilares de uma ação movida por laços de consanguinidade e de solidariedade, que nos afetos encontraria o último reduto para redimir o sentido de uma existência desiludida e irremediavelmente condenada ao sofrimento e à morte.

Sinalizando um claro caminho de modernidade, esta peça propunha uma reflexão crítica, indiscutivelmente inovadora, sobre uma personagem/tema mítico que, desde a tragédia sofocliana, se manteve vivo em centenas de obras ao longo de sucessivos séculos e pela mão de muitos escritores – numa proliferação significativa que ainda hoje parece não ter terminado. E a principal novidade desta peça residia, de facto, na forma inusitada como Mário de Sacramento se apropria da figura trágica de Antígona.

3. A peça é dominada, desde o início, pelo diálogo entre a jovem professora de literatura, Yvonne, e o ex-membro do *Maquis*, Michel, que, na fase terminal da sua doença (um cancro tardiamente diagnosticado) procurara “uma casa onde (...) acabasse à luz do dia” (p. 109). O isolamento e o desalento destas personagens ensombram, desde o início, um cenário constrangido que cria a ilusão de que o teatro é um reflexo da vida. O diálogo desenvolve-se num discurso de pendor reflexivo em que os temas da identidade, do amor e da luta pela liberdade se entrecruzam num jogo cénico que presume uma outra personagem ausente, curiosamente chamada Madeleine, a mulher do *Maquis* que Michel ama e com quem Yvonne se encontra para lhe entregar mensagens (relatórios e cartas pessoais) daquele “resistente” que, mesmo naquela fase terminal do cancro, acredita que o seu «dever é prosseguir na luta, se for possível» (p. 109). As duas personagens em cena representam metaforicamente a deriva e o fracasso do ser humano perante o estranho rumo da vida. Questionando a sua identidade e manifestando um sentimento de desalento pelo percurso de uma existência estilhaçada, sofrida e aparentemente sem sentido, Yvonne expressa a sua angústia:

Nós estamos em margens opostas do grande rio do medo. Eu quero partir. Você acaba de chegar. O rio tem uma ponte – a do heroísmo. Chegando, você proclama o heroísmo um mal. Se bem que necessário.

(...) Mas eu estou aquém do heroísmo e da plenitude. E quero seguir.
(pp. 117-118)

Perspetivando-se a vida como um fluxo incessante, o “porquê” de uma existência constituía o projeto último do ser humano, que, no entanto, precisa do Outro para esclarecê-lo sobre o sentido da sua própria vida. Por isso, Yvonne, ao confessar que seu passatempo “nos abrigos, durante os bombardeamentos” (p. 111) era fazer malha, questiona-se sobre as experiências vividas, solicitando a opinião daquele hóspede, na ânsia de encontrar o projeto de futuro:

YVONNE – (...) Com esta herança de família, com esta herança de sexo, terei eu o direito de me deixar conduzir pelas meras aspirações da consciência? Não irei afogar-me no desprezo de mim mesma, pon-do em risco todas as missões que me sejam confiadas? Há muito que desejo ouvir uma opinião sobre isto. E se é útil fazer malha: acaso será inútil, Michel, ajudar-me a entrar em mim?” (pp. 114-115)

A intriga dramática evoluía, resgatando, obliquamente, alguns *topoi* da antiga tragédia sofocliana nessa reflexão de pendor existencialista, mas o mais relevante seria o facto de o arquetexto *Antígona* se transformar num elemento metateatral que iria gerar um efeito de distanciamento crítico em relação à tradição trágica. Uma tradução anotada da antiga peça é, na própria ficção, objeto de reflexão e crítica por parte das personagens, que se constroem numa idealização estetizante da sua existência dramática, vítimas de um *pathos* familiar que converte o espetáculo de dor e sofrimento num teatro que encena as ações e a forma humana de viver, desligadas a instância divina enquanto compreensão do sentido oculto das contingências da vida.

Cruzando a influência do arquetipo sofocliano com a “lição” de Pirandello, Mário Sacramento expôs o homem individual na sua solidão e fez incidir o cerne do drama nas vivências e no *pathos* familiar das suas *personae*. Todas as personagens da peça valem pela dignidade com que vivem uma existência incomplacente, especialmente naqueles momentos de tensão em que a doença e a morte emergem como uma força inexorável que limita e define a dimensão da existência humana. Mas esta *Antígona* alicerça-se numa conceção de homem muito distanciada da antiga tragédia

grega. Na senda do existencialismo sartriano¹⁵, a cena dramática expõe o homem, por forma a que ele se reconheça autenticamente nela, sobressaindo, assim, as facetas sentimental e psicológica daquelas três *dramatis figurae* que, encarceradas no conflito concreto da situação, experienciam uma luta contra o absurdo do mundo e a barbárie injustificada. No mundo moderno da Segunda Guerra, as personagens desta peça insurgem-se contra a situação político-social vigente e as agruras das suas vidas, mas submissas à sua própria humanidade, despojadas, portanto, da grandeza dos antigos modelos heroicos, porque não as movem princípios e valores universais. Convencido de que “só a ação ensina” (p. 112) e de que “a lição da experiência reside na própria memória dos factos” (p. 115), Michel (cujo pseudónimo era “Charles”, na *Resistência*¹⁶) responde às inquietações existenciais da sua gentil hospedeira, com um argumento político-ideológico, sintonizado com o pensamento revolucionário da época:

Só enfrentará os problemas do nosso tempo quem seja filho legítimo ou adotivo do povo. O seu caso é o da adopção – social e política, está

¹⁵ Apesar de se tratar de um movimento filosófico e literário distinto, o Existencialismo foi particularmente difundido em meados do século XX através das obras do escritor e filósofo francês Jean-Paul Sartre, em particular através da sua obra *L'existentialisme est un humanisme* (1946). Anteriormente, no célebre ensaio *L'être et le néant* (1943), Sartre alicerçara os princípios basilares do seu pensamento existencialista numa reflexão filosófica sobre a questão da liberdade. Sob a influência de um conceito cartesiano de sujeito, baseado na relação “homem-mundo”, e sustentado na ideia de que é o homem que escolhe ‘ser’, sendo o ‘fazer’ sempre intencional, postulava-se que não existiam valores éticos universais para a vida humana. (Sobre a receção e influência do Existencialismo em Portugal, no século XX, vide Real 2011. Na obra ensaística de Mário Sacramento são muito frequentes as referências ao existencialismo filosófico e, nomeadamente, a Sartre. Por exemplo, num texto intitulado “A Fé do Humanista”, publicado em *De Fratria* (apud Sarabando et alii 2009: 238), o escritor aveirense reconhece como preciosa a “contribuição” do existencialismo para o conhecimento da subjetividade mas defendendo sempre a ideia de que a experiência existencial deve ser entendida como uma *praxis* de vida coletiva, porque o homem é um “ser eminentemente social”. À semelhança de J.P. Sartre, o escritor português recusava uma visão individualista, abstrata ou transcendente das ações humanas, postulando que a subjetividade é condicionada pelas vivências sociais e que o indivíduo dever ter a liberdade de fazer as suas escolhas e, por conseguinte, a capacidade de transformar o mundo real.

¹⁶ Durante a Segunda Guerra Mundial, surgiram em França vários movimentos de resistência à ocupação alemã, entre os quais o célebre movimento colaboracionista francês de Vichy, que constituíram a então denominada “La Résistance”. Esses grupos de resistência também ficaram conhecidos pelo nome de “Le Maquis”, um termo que, em francês, designava uma espécie de vegetação mediterrânica abundante nos bosques da região sudoeste do país, onde muitos desses resistentes se escondiam para atacar os ocupantes alemães.

claro, que tem sobre a adoção comum esta diferença: parte do filho para o pai e não do pai para o filho. No dia em que lhe corra nas veias o sangue adoptivo do povo, Yvonne, a subjetividade do seu meio natal não levará a melhor sobre os ditames da sua consciência. (pp. 115-116)

As interferências do real e do imaginário projetam a ação numa espécie de sobre-realidade em que estas personagens pluridimensionais se movem e se desvelam na sua intersubjevidade essencial, criando uma nova forma de recriar a figura de Antígona.

O diálogo mantém-se natural, vivo, dinâmico, oportuno, sugerindo energeticamente a tensão dialética das personagens que, sob o poder da ilusão teatral, evocam as antigas *máscaras* do mito sofocliano, num contexto em que o passado longínquo se substancia, simbólica e materialmente, na manipulação de um volume da antiga tragédia grega, cuja releitura impulsiona o confronto de opiniões, numa família dizimada pela guerra, que resistia no limiar de uma existência humanamente digna. Nessa perspectiva, estamos perante um tipo de teatro metarreflexivo, a Antígona sofocliana ultrapassa os limites da ficcionalidade “(re)ganhando vida”¹⁷, num espaço cénico animado pelo realismo filosófico do discurso. É sob a influência da estética pirandelliana que o dramaturgo português representa o eterno conflito entre o “eu” e o mundo, em que a máscara consubstancia o artifício da ficção que a personagem cria de si mesma. O teatro de Mário Sacramento volta-se prioritariamente para a sua ficcionalidade, impondo-se como uma forma estética, como uma convenção artística, em que a arte não pretende reproduzir o real, mas reganhá-lo, tematizando-se a si própria e pondo em questão as novas formas de relacionamento entre ficção e realidade.

4. A protagonista desta peça é Yvonne, “uma mulher de vinte e poucos anos”, uma professora francesa de literatura, que corporiza, de uma forma visceral, o drama de uma filha e de uma irmã a quem a Segunda Grande Guerra destruiu a família e ensombrou a existência. Numa solidão abnegada, busca um sentido para os seus problemas existenciais e familiares, com uma dignidade dramática que a aproxima da Antígona de *Édipo em Colono*, porque um sentimento extremo de devoção familiar leva-a a assumir de

¹⁷ Na abertura do seu *Teatro Anatómico*, Mário Sacramento apresenta um texto programático, intitulado “À procura de Pirandello ou um ensaio em guisa de prefácio”, 1959: 8-18, no qual afirma: “A realidade ilusória do ser, formalizada em ficção, aspira a reganhar a vida como realidade concreta.”

forma ativa o papel de guardião do velho pai (o Cego). Logo na abertura da peça, a *philia* e a compaixão revelam-se como traços essenciais do carácter daquela filha que, só depois do consentimento do seu velho pai, acolhe em sua casa Michel, um membro do *Maquis* (*La Résistance*), irremediavelmente condenado à morte por um cancro fatal. Uma relação de empatia aproxima Yvonne e o seu hóspede, num momento-limite da vida, mas a evolução da ação precipita-se para a catástrofe anunciada – a morte do hóspede no final da peça –, mas não sem antes ocorrer uma reviravolta (*peripatheia*) na intriga, proporcionada pelo velho *topos* do reconhecimento (*anagnorisis*) entre os dois irmãos.

Michel, cujo nome de código fora “Charles”, era afinal Louis, o Polinices daquela “Antígona”, que apesar de vivo se defrontava com a iminência de uma morte anunciada. Àquele sobrevivente de muitas batalhas, o destino transformara numa vítima de uma doença incurável, a que nenhum ser humano podia resistir. E é precisamente nesses últimos momentos de agonia trágica que os dois irmãos evocam as histórias das suas vidas, reais e inventadas, num cenário oprimido pelo medo e pela impossibilidade de agir livremente. No artifício do teatro, as personagens criam as suas máscaras que transfiguram os rostos das personagens que encarnam, na ilusão de “reganhar a vida como realidade concreta”¹⁸. É precisamente neste contexto metateatral que Yvonne, cujo pseudónimo no *Maquis* havia sido simplesmente “a irmã de Charles”, decide então escolher como nome de código “Antígona”, pelo significado que essa antiga personagem trágica detinha naquela que considerava ser a sua própria tragédia familiar.

Yvonne _ O pseudónimo de meu irmão sei que é Charles. E Eu tinha sido apenas «a irmão de Charles». (Emocionada) Mas de hoje em diante serei...a Antígona!” (pp. 116-117)

Antígona era, também, a peça sobre a qual o seu querido irmão preparava uma tese antes de partir para a guerra, mas presentificada em cena num volume repleto de anotações, entretanto desaparecido da estante, e que acabaria por precipitar o reconhecimento entre ambos¹⁹.

¹⁸ Vide nota anterior.

¹⁹ De referir que Yvonne, como explicará posteriormente ao irmão, desconfiara da sua identidade quando percebera a dificuldade física que ele tinha em movimentar para trás o braço esquerdo e o facto de continuar a utilizar nos seus apontamentos “umas abreviaturas

YVONNE – (...) Não encontro o volume. Pertencia a meu irmão. Tem as margens cobertas de anotações suas. Ainda ontem lhe peguei. E voltei a pô-lo aqui...

MICHEL (*sucumbindo e apontando a porta direita*) – Levei-o, a noite passada, para o meu quarto...

YVONNE (*ardendo em expectativa*) – E de todos estes livres, escolheu esse precisamente...

MICHEL (*erguendo-se, agitado*) – Venceste, Yvonne, eu sou Louis! (p. 121)

Seguidamente, Michel, que afinal era Louis, apazigua o desejo obsessivo da irmã em cumprir o “dever familiar” de sepultar o corpo do irmão (p. 117), que imaginava morto em combate.

MICHEL – Escuta meu bem. É justo que sepultes o teu irmão. Não pelos motivos de outrora. Pelos do teu coração. (pp. 121-122)

Ora é precisamente no decorrer do confronto contínuo entre estes dois “mundos”, o real e o imaginário (mítico), o familiar e o social, que se intensifica o *pathos* do ser humano, nas vivências destas personagens ambíguas que se constroem e se desconstroem na ficção. Assim, o jogo metateatral que esta peça cria com a sua matriz originária – a antiga tragédia sofocliana – põe em evidência a impossibilidade de solução para os conflitos humanos, um drama irremediavelmente condenado ao sofrimento e à morte. O volume da tragédia *Antígona*, aparentemente desaparecido da estante, desempenha, por isso, uma função mais complexa do que a do adereço teatral que propicia o reconhecimento entre os dois irmãos: converte-se materialmente na peça-dentro-da-peça, que conferir à reflexão crítica um grau de verosimilhança imprescindível e eficaz em termos dramaturgicos. O teor discursivo da peça denunciava uma consciência estético-teatral ativa, em que o olhar clínico do autor-médico se confundia com a arte do ensaísta-dramaturgo. A peça derivava, assim, num drama de pendor filosófico que concentrava o conflito na ambiguidade das ações e reações que as personagens corporizaram, bem como nos paradoxos de uma vida que dificilmente podia ser entendida e muito menos podia prenunciar uma réstia duradoura de felicidade .

tão patúscas” (p. 123). Estes dois “sinais” conferem verosimilhança ao reconhecimento que se efetuara em termos verbais.

Se recordarmos as explicações que o Autor fornece no “Prefácio” à coletânea, é à luz da confessada influência do teatro de Pirandello, – o seu ponto de referência principal, que leu e estudou no original – poderemos perceber como Yvonne, à semelhança das outras *Seis personagens* à procura de um Autor, busca na ficção a essência do seu ‘ser’. O principal ponto de partida do nosso dramaturgo é mostrar que a “verdade” da personagem de ficção pode, muitas vezes, ser mais forte do que a “verdade” do ser humano. Quando a identidade da personagem de ficção vacila no agonismo das situações, a incerteza instala-se entre a máscara e o rosto, num jogo metateatral que convoca, através da ficção, uma reflexão crítica sobre o arquitecdo mítico que, nesta peça, se pretendia reinterpretar. Esse é o intento da personagem-Michel, quando, antes de se dar a reconhecer, confronta a sua caridosa hospedeira com uma interpretação dissonante da tragédia da verdadeira “Antígona” – a figura sofocliana, entenda-se. Contrariando a tradicional tese de heroísmo, ele sugere que a filha do desditoso Édipo agira em proveito próprio, na ilusão de que a sua reclamação pública de cumprir um dever religioso – contra o édito tirânico de Creonte, dar sepultura ao cadáver do irmão postergado - lhe poderia devolver a glória perdida.

MICHEL (*angustiado e tentando outra evasiva*) – Perdemos-nos em literatura, minha amiga. Cada um é responsável por si. E a Antígona de Sófocles, se abstrirmos as ideias religiosas do tempo, apresenta-se-nos hoje como uma mulher sedenta apenas de glória.” (p. 118)

Aliás, este era um dos temas da tese que preparava sobre as origens do teatro (p. 117), antes de partir para a Guerra. “Michel/ Charles” considerava “inútil” o heroísmo da heroína sofocliana, porque, na sua interpretação, se baseava em razões puramente egoístas. Depois de uma breve sinopse da peça sofocliana, Charles repete a sua tese: “Só as convicções religiosas do tempo justificam Antígona” (p. 119). À boa maneira da dialética grega, ele incitara Yvonne a contra-argumentar e a expor a sua interpretação, criando um momento agónico em que, pelo confronto verbal, as personagens se revelam nos seus *dramata*.

Na senda de uma exegese mais consentânea com a tradição, entendia Yvonne que o ato de solidariedade demonstrado por Antígona, na situação-limite do seu dilema familiar, conferia-lhe uma dimensão heroica, genuína e irrepreensível, além de que não lhe restava outra possibilidade de ação: ela não podia resgatar os erros dos seus familiares.

YVONNE – Antígona foi uma pobre mulher, Michel. Uma pobre mulher empenhada na sua própria dignidade. Não perca de vista o drama familiar! Despedindo-se dela e do irmão, o pai predissera-lhes o escárnio público, filhas da ignomínia que eram. Elas seriam a posteridade monstruosa, a progénie do crime. Antígona era noiva do filho de Creonte, mas o incesto dos pais estava de permeio entre eles. Repare que ela faz notar ao rei que o irmão não morrera como escravo. Foi portanto a tragédia familiar que sobretudo a moveu. Ela perdeu o chão sob os pés. E, não podendo resgatar os erros dos seus, solidarizou-se com o que lhes restava de dignidade na desgraça. (...) (pp. 120-121)

Como oportunamente Michel já havia alegado, num estilo marcadamente sentencioso, “há uma dialéctica entre egoísmo e altruísmo fora do qual o mundo não tem sentido” (p. 111). Nesta disparidade de perspetivas, ampliava-se então o ancestral dilema, trágico, porque irresolúvel; filosófico, porque questionado a partir de argumentos lógicos modernos. Mas Yvonne não se subjugava à interpretação do seu irmão, bem pelo contrário, revelava-se inabalável nas suas convicções, concluindo: “Nós estamos em margens opostas do grande rio do medo. Eu quero partir. Você acaba de chegar” (p. 112). Neste mundo dramático em que os antigos deuses não existem mais, os caracteres atuam movidos pela ilusão de que defendem princípios e valores que não se subsumem à sua própria tragédia familiar. Yvonne é uma personagem que ganha alguma estatura trágica quando toma consciência de que não abdica dos seus ideais e se decide, determinada, a vencer o medo dos seus infortúnios. Resistirá e reganhará a vida, apesar da morte iminente daquele irmão reencontrado, ao cumprir a “razão moral” (117) reivindicada pela arquetípica sofocliana: conceder-lhe uma sepultura honrosa.

Por outro lado, a resistente devoção fraterna de Yvonne-Antígona espelha-se também na força do sentimento de *philia* familiar que dedica ao seu velho pai, liminarmente designado de Cego, aquebrado pelos anos e vergado pelo fardo de uma culpa, que nem os olhos vazados lhe “extinguiram as visões” (p. 113). Ele fora um juiz que cometera o erro imperdoável de colaborar com os nazis, condenando à morte inúmeros compatriotas seus. Da expiação física dessa *hamartia* se encarregara a filha de um deles (Franceline), que num ato desesperado de vingança lhe atirou para o rosto um frasco de vitriolo, condenando-o irremediavelmente à cegueira. Fora, no entanto, uma ilusão pensar que o medo acabara. Nas trevas de uma existência condenada, restava-lhe apenas o amor incondicional de uma filha

que o guiava numa vida subjugada a uma cegueira imobilizadora²⁰. Nas contingências de uma existência, por natureza antinômica, e condenada ao sofrimento, apenas a *philia* familiar prefigurava uma possibilidade redentora de uma sobrevivência amaldiçoada.

Neste “ensaio dramático”, tal como na antiga tragédia grega, não se pretendia representar o drama do ser humano isolado, mas sim o modo como as suas ações afetavam os outros, num *continuum* em que o *hic et nunc* do teatro se construía como metáfora das contingências inexoráveis da vida humana. A figura sofocliana de Antígona, e principalmente a tragédia homónima, constitui uma referência temática crucial para a interpretação desta peça em um ato de Mário Sacramento, indiscutivelmente inovadora na forma como revivificava a antiga figura trágica, intencionalmente adaptada a uma época de pós-guerra e ao contexto político-cultural português. As novidades que Mário Sacramento introduziu nesta releitura crítica do tema de Antígona constituem um testemunho vivo da ousadia do dramaturgo que explorou a ambiguidade trágica do mito para reescrever uma peça subversiva, em termos ideológicos e estéticos, e que merecia ter cumprido o seu destino teatral num palco português.

²⁰ Nesta peça, como acontece na homónima de Júlio Dantas, Yvonne incorpora traços do carácter da Antígona de *Édipo em Colono*, revelando-se uma filha protetora que guia, física e espiritualmente, o seu velho pai cego, incondicionalmente dedicada aos valores familiares.

(Página deixada propositadamente em branco)

Antígona e Medeia no conto “a Benfazeja”, de João Guimarães Rosa

(Antigone and Medea in the short story “A Benfazeja”, by João Guimarães Rosa)

Gilmário Guerreiro da Costa (gilmario.filosofia@gmail.com)
Universidade de Brasília e Universidade de Coimbra

(Página deixada propositadamente em branco)

RESUMO – O presente artigo pretende analisar e interpretar os *topoi* clássicos presentes nos estratos intertextuais do conto “A benfazeja”, do escritor brasileiro João Guimarães Rosa. Essa narrativa elabora uma síntese cuidadosa de componentes das personagens *Antígona*, de Sófocles, e *Medeia*, de Eurípides. Descreve-se a protagonista do conto mediante traços afins às heroínas das duas peças gregas. Nesse percurso, sobressai o questionamento dos limites do sacrifício e da culpa, individuais e coletivos, tema por excelência da obra. É desse movimento intrinsecamente trágico que nos ocupamos no presente trabalho, atentos não apenas aos planos de semelhança entre os textos estudados, mas também à peculiaridade da narrativa rosiana.

PALAVRAS-CHAVE: Guimarães Rosa; Antígona; Medeia; sacrifício; culpa

ABSTRACT – This paper tries to analyse and interpret the Classical *topoi* present in the intertextual strata of the short story “A benfazeja”, by the Brazilian writer João Guimarães Rosa. This narrative elaborates a careful synthesis of some aspects of *Antigone*, by Sophocles, and *Medea*, by Euripides. It describes the story’s protagonist through traces related to both Greek plays’ heroines. The questioning of the limits of the sacrifice and the guilt, individual and collective, stands out in the course of the plot and is the theme par excellence of the story. We are especially concerned with this intrinsically tragic movement. In addition, we are attentive not only to the similarity of the plans, but also to the peculiarity of Rosa’s narrative.

KEYWORDS: Guimarães Rosa, Antigone, Medea, sacrifice, guilt.

1. Introdução

O livro *Primeiras estórias* (1962), do escritor brasileiro João Guimarães Rosa, encerra 21 contos marcados pela invenção lexical e aprofundamento das técnicas de fragmentação já presentes em seu romance *Grande sertão: veredas* (1956). Cada uma das suas pequenas narrativas apresenta as personagens e o seu espaço a partir das margens da racionalidade ocidental e dos discursos oficiais da nação. No interior desse projeto artístico divisam-se exercícios de recepção de elementos da Antiguidade Clássica, mormente aqueles tomados à tragédia grega. Em um dos seus contos, “A benfazeja”, semelhante procedimento intertextual movimentava a síntese cuidadosa da construção da protagonista com os traços afins às personagens Antígona, de Sófocles, e Medeia, de Eurípides. O enredo vai paulatinamente inclinando os leitores à interpelação dos limites do sacrifício e da culpa, individuais e coletivos, tema por excelência da obra. É a esse veio trágico que o presente

ensaio intenta oferecer a análise e interpretação, atento não apenas aos planos de semelhança entre os textos, mas também à delimitação do *locus* peculiar da narrativa rosiana.

Convém esclarecer inicialmente alguns pressupostos deste trabalho. O conjunto da obra rosiana buscou oferecer a devida síntese aos polos do localismo e cosmopolitismo¹, bem como às oposições entre regionalismo e espiritualismo, marcantes na literatura brasileira na primeira metade do século XX². Sua obra, portanto, inscreve os traços regionais que representa e os reinventa em diálogo com a literatura universal, que nunca perde de vista. Outro pressuposto, intimamente ligado ao anterior, refere-se aos traços distintivos do seu construto intertextual. Notam-se na obra rosiana ideias, procedimentos e objetos tomados a outros autores. No entanto, em nenhum momento o faz explicitamente. Não escreve, por exemplo, uma *Iliada*, *Eumênides*, *Antígona*, e, no entanto, aspectos dessas obras são observáveis em suas narrativas. Trata-se de uma intertextualidade alquímica: não se atém apenas à presença, mas à sua revivificação com vistas a vincar novos significados e possibilidades.

Tais considerações permitem-nos evitar dois modos a nosso ver equivocados de interpretar a obra rosiana: seja pela ênfase exclusiva na cor local, seja pela celebração de ideias universais. Há ainda a considerar-se a forma em que se plasma semelhante processo, a escrita fragmentária, um artesanato textual que se compromete com o inacabamento enquanto projeto literário, envolvendo-se com o *exercício artístico da perda*. É a partir de tais fios complexos que Rosa inseriu no âmbito da literatura brasileira e universal a sua arte.

2. Exercício de intervenção a partir das margens da sociedade

O conto ora em análise encontra-se, como já indicamos, no livro *Primeiras estórias*, título que desperta atenção pelo seu caráter algo inusitado. Suas narrativas configuram “primeiras estórias” no sentido de serem

¹ Candido 2006. O objeto de análise de Antonio Candido não é a obra de Guimarães Rosa, mas o desenvolvimento do sistema literário brasileiro na primeira metade do século XX. A nosso ver, seu diagnóstico aplica-se perfeitamente ao itinerário artístico do escritor mineiro.

² Galvão 2000.

primordiais (originárias) e ficcionais (matéria de invenção). Mais precisamente, urdem a encenação das origens. São também a desmontagem das histórias fundantes de uma comunidade, matriz de suas estruturas de poder e exclusão. O adjetivo revelaria, nesse caso, feição acentuadamente irônica.

Alfredo Bosi sublinha que o tema da precariedade material é recorrente no livro: “O espaço comum a essas histórias é também um universo de pobreza; a figura de seres lesados, crianças doentes, animais indefesos, mulheres e homens loucos só faz levar essa atmosfera até os confins da indignância”³. Maria Luiza Ramos, por seu turno, nota a coerência entre a renovação verbal rosiana e a sua busca por redescobrir os traços do humano por trás da massificação: “procura desvendar nas desgastadas palavras de todos os dias a sua latente expressividade, lança-se inteiro na ansiosa busca do humano, oculto na brutal mediocridade da massificação”⁴. Eis a razão de predominarem no livro personagens infantis⁵. O espanto e o surpreendente dominam o seu campo semântico, se atentamos às palavras nele recorrentes: “vemos que essas palavras se circunscrevem a um mesmo campo semântico, de que o *surpreendente* poderia perfeitamente ser o denominador comum”⁶. Adiante, amplia com acerto a dimensão filosófica dessas escolhas de Guimarães Rosa: as palavras que examinou “convergem para a problemática central: a falta de lógica da existência, ou a angústia provocada pela insegurança da vida humana”⁷. Os dois críticos acertam na ênfase concedida aos elementos comuns aos diversos contos da obra, ao mesmo tempo em que não se esqueçam de encarecer a feição própria de cada uma das narrativas.

No caso específico de “A benfazeja”, a história descreve e analisa os gestos e ações da protagonista que não tem nome, mas apenas a alcunha que lhe impingiu os moradores da sua cidade: Mula-Marmela. Com isso qualificam sua aparência indesejável a muitos, pois é uma mulher alquebrada, pobre e mestiça. O foco narrativo é de primeira pessoa, embora o modo como apresenta o material faz pressupor um conhecimento privilegiado, afim a um narrador onisciente. Adiante se vai esclarecendo serem os fatos que apresenta procedentes de informações colhidas no seio da própria comunidade. O enredo movimenta o contraste entre essa mulher e o grupo social que a

³ Bosi 2003: 34.

⁴ Ramos 1991: 515.

⁵ Ramos 1991: 515-516.

⁶ Ramos 1991: 516.

⁷ Ramos 1991: 519.

mantém às margens. Acusam-na de haver matado o marido e deixado cego o enteado. A ambos também faltam nomes, sobram alcunhas: o primeiro é o Mumbungo, o segundo, o Retrupé. De fato, o narrador esclarece ter sido ela a autora desses crimes. Mas quando os praticou, movia-se pelo compadecimento com as vítimas do marido, objeto que eram de terrível suplício. O filho dele manifestava o mesmo caráter perverso do pai. A certa altura, incapaz de manter-se alheia à espiral de violência provocada pelo esposo, decide-se pela ação que todos na cidade desejavam, posto que lhes faltasse coragem. A estratégia do narrador consiste em apresentar-se como espelho das contradições e do ânimo dobre dessa comunidade. Em sua interpelação acentuadamente irônica, sempre dirigida àquele grupo social, sustenta que a pobre mulher submeteu-se a um sacrifício em favor da coletividade.

A já referida ausência de nome da protagonista é mencionada recorrentemente: “Soubessem-lhe ao menos o nome. Não; pergunto, e ninguém o inteira. Chamavam-na de a “*Mula-Marmela*”, somente, a abominada”⁸. Sua carência não deixava imune sequer o nome, o que contribui para lançá-la ainda mais em espaço de invisibilidade. Em vez da nomeação, o insulto – essa outra forma de contra-nomeação. O narrador parecia inquirir dos pormenores da personagem, sem que ninguém acorresse em seu auxílio. Focaliza assim uma mulher apagada, despercebida, em um lugarejo não nomeado. Com esse procedimento, intenta apresentar um grupo social a partir das suas margens: “Sei que não atentaram na mulher; nem fosse possível”⁹. É uma escolha feliz para o início da narrativa. Resume a essência da história e oferece a contrapartida da outra cegueira, a do seu enteado, Retrupé, como veremos adiante. O perfil da protagonista nada tem de sublime:

A mulher – malandraja, a malacafar, suja de si, misericordizada, tão em velha e feia, feita tonta, no crime não arrependida – e guia de um cego. Vocês todos nunca suspeitaram que ela pudesse arcar-se no mais fechado extremo, nos domínios do demasiado?¹⁰.

A aparência a todos desagrada, feita de faltas e ausências. A comunidade tentou fazer corresponderem, nesse mulher, a feiura física e as falhas morais. Os “domínios do demasiado” parecem aduzir ao âmbito da “desmedida”,

⁸ Rosa 1994: 475.

⁹ Rosa 1994: 475.

¹⁰ Rosa 1994: 475.

da *hybris*, do que ela se veria impulsionada a realizar, como se obedecesse a obscuros desígnios.

Um pouco adiante descrevem-se mais alguns aspectos da constituição física de Mula-Marmela: “A que tinha dores nas cadeiras: andava meio se agachando; com os joelhos para diante”¹¹. Expressa ainda imagem por excelência da angústia¹²: “Qualquer ponto em que passasse, parecia apertado”¹³. Todo o seu ser movia a desconfiança, o incômodo, mas jamais a filantropia ou o compadecimento. Vivia como uma estrangeira em sua própria terra: “Sabe-se se assustava-os seu ser: as fauces de jejuadora, os modos, contidos, de ensalmeira? Às vezes, tinha o queixo trêmulo. Apanhem-lhe o andar em ponta, em sestros de égua solitária; e a selvagem compostura. Seja-se exato”¹⁴. É claro que não se devia exatamente ao seu ser, mas à aparência que manifestava, o fato de instilar medo e espanto. Com isso se concentrará, por contraste, a força do seu sacrifício que a eleva como heroína trágica, enquanto rebaixa a cidade que a condenou. É um modo ousado de conduzir a tribunal precisamente o tribunal dos cidadãos.

3 Sacrifício e culpa

A presença, nessa história, dos elementos afins à personagem Antígona situa-se em dois momentos: no fato de a protagonista do conto ser guia de cego (tal como em *Édipo em Colono*) e no gesto de preferir o seu bem-estar em favor de uma ação que pretendia beneficiar a cidade. Este último é o mais significativo, pois se articula com o tema do sacrifício e da culpa, especialmente importante na compreensão dessa pequena narrativa de Guimarães Rosa.

Antígona, no âmbito do sacrifício que se entretete paulatinamente, informa à sua irmã, Ismena, das decisões de Creonte (S. *Ant.* 23-36). Não

¹¹ Rosa 1994: 475.

¹² Referimo-nos à etimologia do termo: *angustia* significa “falta de espaço”, “estreiteza”, “confinamento”, uma passagem estreita entre montanhas. Tudo isso aduz uma sensação de sufocamento e medo. Observe-se ainda que o advérbio *anguste* significa “estritamente”, “apertadamente”, e o verbo *angusto* “tornar estreito”, “estretar”, “estrangular”, “apertar” (Bryan-Brown 1968: 130-131).

¹³ Rosa 1994: 475.

¹⁴ Rosa 1994: 475.

apenas proibia que se prestassem honras fúnebres a Polinices, irmão de ambas, mas ainda impunha a pena da lapidação pública aos desobedientes. Ela então convida a irmã a que a ajude nos serviços fúnebres a que se sente obrigada, sem que encontre, no entanto, o assentimento desejado. Faz, por esse motivo, declaração firme que bem resume o cerne do *polemos* que movimentará o enredo: “Sim, a esse irmão que é meu e teu, ainda que o não queiras. Não me acusarão de o ter atraído”¹⁵ (S. *Ant.* 45-46). Ela afirma atender a valores sagrados: “e tu, se assim te parece, desonra aquilo que para os deuses é honroso” (S. *Ant.* 76-77). A certa altura, em verso admirável, no contexto das tentativas de Ismena de dissuadir a irmã, lê-se: “Conservas um ânimo esquentado perante a fria realidade (Θερμὴν ἐπὶ ψυχροῖσι καρδίαν ἔχεις)” (S. *Ant.* 88).

Na peça de Sófocles, Creonte apresenta-se como detentor legítimo do poder político, após o fratricídio de Polinices e Eteócles (S. *Ant.* 170-174). Em observação que haverá de, ironicamente, voltar-se contra si, ele afirma: “É impossível conhecer o espírito, pensamento e determinação de qualquer homem, antes de ele se ter exercitado no poder e nas leis” (S. *Ant.* 175-176). Experimentará nele mesmo o acerto dessa expressão gnômica, ainda assaz abstrata no momento em que a profere, quando vier a saber que o seu édito foi desobedecido por Antígona. Esta, apanhada em flagrante, é levada à presença do soberano, e afirma que tinha conhecimento da lei, mas ainda assim a descumpriu, pois não lhe constava que representasse de modo algum o conselho dos deuses, em especial o de Zeus:

É que essas não foi Zeus que as promulgou, nem a Justiça, que coabita com os deuses infernais, estabeleceu tais leis para os homens. E eu entendi que os teus éditos não tinham tal poder, que um mortal pudesse sobrelevar os preceitos, não escritos, mas imutáveis dos deuses (S. *Ant.* 450-455).

O desfecho colocará em ênfase o sacrifício de Antígona, após a sua condenação por Creonte. Com relação à culpa, transitará entre a heroína e o próprio soberano, ao longo dos diversos passos da peça, conforme se observam as reações do coro, sem que a peça forneça indicação cabal de haver se inclinada em favor de um deles.

Imagens do sacrifício e da culpa movem assim os fios íntimos de ambas as obras, a de Sófocles e a de Guimarães Rosa. No caso deste último, tecerá,

¹⁵ Servimo-nos da tradução de Rocha Pereira 2012.

em um dos seus planos, a cumplicidade dialética entre o horror despertado pela protagonista e, ao mesmo tempo, a necessidade que essa mesma cidade tem desses párias, pois neles se sente autorizada a deitar as suas emoções mais obscuras. Rejeita-os, e deles depende. O narrador provoca a cidade, indagando se em algum momento cogitaram a possibilidade de haverem se equivocado: “E nem desconfiaram, hem, de que poderiam estar em tudo e por tudo enganados? Não diziam, também, que ela ocultava dinheiro, rapinicado às tantas esmolos que o cego costumava arrecadar?” Logo a seguir apresenta sentença que acolhe em si o núcleo trágico e irônico dessa história: “Rica, outromodo, sim, pelo que do destino, o terrível”¹⁶. A exemplo de Antígona, o destino também opera aqui os seus fios misteriosos. Se articulamos essa passagem com a célebre “Ode ao homem”, no primeiro estásimo da *Antígona* (332), o *deinos* se recobre de nova função, ao perder os matizes de maravilhoso e prodigioso, para viger o estranho e o terrível.

O terceiro parágrafo do conto oferece a transição que movimentará a trama, ou a recordação da trama. O narrador pede: “Lembrem-se bem, façam um esforço”¹⁷. Assim como se enganaram com as faltas que reputaram àquela mulher, também poderiam haver se equivocado com a sua aparência: “Não fosse reles feiosa, isto vocês poderiam notar, se capazes de desencobrir-lhe as feições, de sob o sórdido desarrumo, do sarro e crasso; e desfixar-lhe os rugamentos, que não de idade, senão de críspia expressão”¹⁸. Aparência e equívoco revelam-se figuras dominantes na história. Ao final desse mesmo parágrafo, há a menção ao crime que ela cometeu. O narrador medita (em conjunto com os seus interlocutores, que nunca tomam a palavra) sobre a natureza dessa transgressão. Esta lhe parece, se não justificável, ao menos carecer dos mesmos componentes divulgados na cidade: em grande medida, foi de um homem temível, mal sob vários aspectos, que ela livrou a cidade:

Do que ouvi, a vocês mesmos, entendo que, por aquilo, todos lhe estariam em grande dívida, se bem que de tanto não tomando tento, nem essa gratidão externassem. Tudo se compensa. Por que, então, invocar, contra as mãos de alguém, as sombras de outrora coisas?¹⁹.

¹⁶ Rosa 1994: 475.

¹⁷ Rosa 1994: 475.

¹⁸ Rosa 1994: 475.

¹⁹ Rosa 1994: 475.

O narrador joga os múltiplos testemunhos entre si. Busca contrapor aos surdos boatos uma narrativa mais coerente, a estória por trás das histórias – *ver*, por trás das *aparências*, senão o verdadeiro, pelo menos a emergência de um plano mais complexo e matizado. A cidade, ao invés, era quem devia a essa mulher marginal.

A despeito da aparente indignação, todos sentiram-se aliviados com o assassinato de Mumbungo: “quando ela matou o marido, sem que se saiba a clara e externa razão, todos aqui respiraram, e bendisseram a Deus. Agora, a gente podia viver o sossego, o mal se vazara, tão felizmente de repente”²⁰. Apesar da incômoda afirmação de a cidade haver-se beneficiado com essa morte, ninguém soube recompensar a sua autora – o narrador aqui joga com notável perspicácia e malícia com a incoerência desse grupo: “Mas não a recompensaram, a ela, a Mula-Marmela; ao contrário: deixaram-na no escárnio de apontada à amargura, e na muda miséria, pois que eis”²¹. Longe de uma defesa moral do assassinato, lança sem reboço na face da cidade os silêncios e a dissimulação que a constitui, seu recalque ao lidar com os seus desejos mais sombrios. É nesse caminho que se pode interpretar a observação dele, a certa altura: “Dizem-se, estórias”²². A referência, mais direta, eram aos boatos acerca da alma de Retrupé, que alguns julgavam essencialmente malévola, danada mesmo. Em termos mais amplos, também alude à tessitura de histórias que constitui uma cidade, não exatamente àquilo que revelam, mas mais propriamente ao que as suas palavras esforçam-se por disfarçar, e que ao fim se tornam *espécie de palimpsesto inconsciente, escondendo os seus segredos sob o traçado aparente dos discursos de acusação*.

Movia a protagonista, a contrapelo do “discurso oficial”, o lamento pela morte das vítimas de marido, delas se compadecia intensamente: “A Marmela, pobre mulher, que sentia mais que todos, talvez, e, sem o saber, sentia por todos, pelos ameaçados e vexados, pelos que choravam os seus entes parentes, que o Mumbungo, mandatário de não sei que poderes, atroz sacrificara”²³. Ele era um homicida contumaz, afeito a toda sorte de perversão: “Esse Mumbungo era célebre – cruel e iníquo, muito criminoso, homem de gostar do sabor de sangue, monstro de perversias. Esse nunca perdoou, emprestava ao diabo a alma dos outros”²⁴. Em que pese o seu com-

²⁰ Rosa 1994: 477.

²¹ Rosa 1994: 477.

²² Rosa 1994: 477.

²³ Rosa 1994: 477.

²⁴ Rosa 1994: 476.

portamento perverso, demonstrava surpreendente afeição pela esposa: “O amor é a vaga, indecisa palavra. Mas, eu, indaguei, sou de fora”²⁵. Desponta o caráter fluido, imprevisível de eros, capaz de dobrar aos seus caprichos os seres mais improváveis. A passagem também interessa pela revelação que o narrador faz de si: é um estrangeiro, ou seja, também um *estranho*, a exemplo da protagonista da sua história, e assim mais propenso à empatia pelo destino dela.

Há uma passagem sobremodo reveladora, o §11, em que a invisibilidade social da personagem se constrói em contraste com a pressa com que a julgaram. Fizeram-no sem que a tivessem, em nenhum momento, olhado com vagar: “E outra vez vejo que vêm, pela indiferente rua, e passam, em esmolambos, os dois, tão fora da vida exemplar de todos, dos que são os moradores deste sereno nosso lugar”²⁶. Apresenta-se um quadro narrativo no qual se concita os moradores à imaginação, a confrontarem a indiferença com o olhar atento aos párias da história: “Notem que o cego Retrupé mantém sempre muito levantada a cabeça, por inexplicado orgulho”²⁷. Em seguida, o narrador desenvolve notável *semântica de gestos antitéticos*: a rudeza de Retrupé e a delicadeza de Marmela: “Mas, notaram como é que a Mula-Marmela lhe apanha do chão o chapéu, e procura limpá-lo com seus dedos, antes de lho entregar, o chapéu que ele mesmo nunca tira, por não respeitar a ninguém?”²⁸. Tal como Antígona, a pobre sertaneja poderia dizer: “Não nasci para odiar mas sim para amar” (*S. Ant.* 523). Alguns parágrafos adiante, encontra-se esta descrição também atenta à delicadeza dos gestos da protagonista: “Mas, reparando com mais tento, veriam, pelo menos, como ela não é capaz de pegar estouvadamente em alguma coisa; nem deixa de curvar-se para apanhar um caco de vidro no chão da rua, e pô-lo de lado, por perigoso”²⁹. Seu olhar é em tudo diferente daquele dos demais moradores, porque isento de indiferença – é, a rigor, a única que efetivamente *vê* na história: “Ela olha para tudo com singeleza de admiração”³⁰. E ainda: “Mas vocês não podem gostar dela, nem sequer sua proximidade toleram, porque não sabem que uma sina forçosa demais apartou-a de todos,

²⁵ Rosa 1994: 476.

²⁶ Rosa 1994: 478.

²⁷ Rosa 1994: 478.

²⁸ Rosa 1994: 478.

²⁹ Rosa 1994: 479-480.

³⁰ Rosa 1994: 478.

soltou-a”³¹. Circunstâncias diversas, ao evidenciar a precariedade da condição dessa personagem, cortaram os laços que a uniam aos outros moradores. É uma narrativa do desfazimento dos laços entre homem e comunidade. A escrita fragmentária do conto concede a isso forma bastante apropriada. Há narrativas que unem, e outras que pretextam justificar o rompimento dos liames, justificar a culpa e o desterro.

Em mais uma peça contundente de acusação, o narrador assevera: “Ela não tinha filhos – “*Ela nunca pariu...*” – vocês culpam-na. Vocês, creio, gostariam de que ela também se fosse, desaparecesse no não, depois de ter assassinado o marido. Vocês odeiam-na, destarte”³². O *agon* característico da *Antígona*, de Sófocles, é aqui substituído pelo uso idiossincrático de expedientes retóricos, como, por exemplo, o epidíctico. O narrador responde por essa via ao ato dos moradores, ao recusarem à protagonista a palavra. Esta outra passagem é de grande beleza:

Vão-se [Marmelo e Retrupé]; nunca nenhum de vocês os observou, a gente não consegue nem persegue os fios feixes dos fatos. Vivem em aterrador, em coisa de silêncio, tão juntos, de morar em esconderijos. A luz é para todos; as escuridões é que são apartadas e diversas³³.

Escapa-nos a urdidura dos fatos, sua interligação – difícil, neste caso, aceder ao reclamo aristotélico de estruturação dos acontecimentos (Arist. *Po.* 1450a 5). Partilham o silêncio e a escuridão – uma escuridão muito particular. Tal explica o modo desconcertante com que a pobre mulher enxergava a realidade circundante: “Olhava na direção do não”³⁴. Podia ver melhor que os outros, pois intuía os pontos de fissura do cotidiano, suas sombras escondidas.

A morte de Retrupé é tratada em tonalidade ambígua. Os moradores reputam que Marmela o matara, qual Medeia, a mulher terrível na imaginação dessa comunidade – também tributavam à protagonista do conto artes mágicas e feitiçaria. Relembremos algumas passagens em que ora se anuncia, ora se efetiva o infanticídio na peça de Eurípides. A Ama, por exemplo, afirma, em passagens diversas: “Abomina os filhos e nem se alegra

³¹ Rosa 1994: 478.

³² Rosa 1994: 478.

³³ Rosa 1994: 480.

³⁴ Rosa 1994: 480.

em vê-los”³⁵ (E. *Med.* 36), “Ide, ó filhos, para dentro de casa, que lá tudo estará bem. (...) eu já a vi olhá-los com os olhos bravos de um toiro, que vai fazer algo de terrível; nem cessará a sua cólera, eu bem o sei, sem se abater sobre alguém” (E. *Med.* 89-95), “Ai, ai de mim, desgraçada! Porque entram as crianças na culpa que é do pai? porque os odeias? Ai, filhos, como eu temo que algo sofráis!” (E. *Med.* 115-118). Medeia, por sua vez, expressa: “Ó filhos malditos de mãe odiosa, perecei com vosso pai, e a casa caia toda em ruínas” (E. *Med.* 112-114), “Gemo ao pensar na acção que em seguida tenho de praticar. Porque eu vou matar os meus filhos” (E. *Med.* 791-793), “Amigas, decidida está a minha acção: matar os filhos o mais depressa que puder e evadir-me desta terra” (E. *Med.* 1236-1237). E, finalmente, o Coro dirige-se a Jasão, confirmando a execução do infanticídio: “Teus filhos estão mortos pela mão de sua mãe” (E. *Med.* 1309). Não surpreende o fato de os concidadãos de Mula-Marmela necessitarem dessa imagem, com a qual supõem justificar o martírio e indiferença que lha impuseram. Por fim, em vez da prisão, optam pelo seu banimento.

4. Transitoriedade e expiação

A estrutura vicária de que os moradores assim dependem liga-se não apenas às ações vis, mas também aos sentimentos mais cruéis que atribuem a outrem. Mula-Marmela, nesse sentido, funciona como perfeito bode expiatório. Cabia somente a ela a execução de um crime pelo qual todos ansiavam: “A mulher tinha de matar, tinha de cumprir por suas mãos o necessário bem de todos, só ela mesma poderia ser a executora – da obra altíssima, que todos nem ousavam conceber, mas que, em seus escondidos corações, imploravam”³⁶. Logo a seguir, acrescenta: “Só ela mesma, a Marmela, que viera ao mundo com a sina presa de amar aquele homem, e de ser amada dele; e, juntos, enviados. Por quê? Em volta de nós, o que há, é a sombra mais fechada – coisas gerais”³⁷. Ninguém, senão ela mesma, estaria em condições de praticar esse ato temível, entre outras razões porque o destino a vinculou ao marido. O narrador é cauteloso ao indagar os motivos que

³⁵ Todas as citações da *Medeia* procedem da tradução de Rocha Pereira 2013.

³⁶ Rosa 1994: 477.

³⁷ Rosa 1994: 477.

explicaria essa ligação. Em grande medida, as sombras a que alude figuram os limites explicativos do quadro.

Conquanto se a apresente como bode expiatório, há não poucas dúvidas sobre o merecimento da cidade a quem se oferece o sacrifício:

E ela ia se indo, amargã, sem ter de se despedir de ninguém, tropeçante e cansada. Sem lhe oferecer ao menos qualquer espontânea esmola, vocês a viram partir: o que figurava a expedição do bode – seu expiar. Feia, furtiva, lupina, tão magra. Vocês, de seus decretantes corações, a expulsavam³⁸.

O banimento, aqui, não confere legitimidade à cidade, que se reforçaria mediante a figura do bode expiatória. A função do narrador, ao invés, reside precisamente em confrontar o consolo psicológico da coletividade ao desfigurar com a sua narrativa a eficácia simbólica do exílio de Mula-Marmela. Da exclusão à piedade marca-se transição demasiado súbita que instrui a reserva e a desconfiança. Nessa narrativa de ausências de nomes, o próprio corpo dessa mulher marca os signos do negativo.

De ausências e negatividade é também tecido o epodo em que Antígona lamenta as diversas privações que perfazem o itinerário da sua vida, mormente após a condenação proferida por Creonte:

Sem lágrimas, sem amigos,
sem himeneu, desgraçada,
pelo caminho que me espera
sou levada.
Da luz o disco sagrado
não posso mais, infeliz,
contemplar.
A minha sorte, sem pranto,
amigo algum a lamenta.

Ἄκλαυτος, ἄφιλος, ἀνυμέναι-
ος <ἄ> ταλαίφρων ἄγομαι
τάν ἐτοίμαν ὀδόν·
οὐκέτι μοι τόδε λαμπάδος ἱερὸν
ᾄμμα θέμις ὄρᾱν ταλαίνᾳ·

³⁸ Rosa 1994: 477.

τὸν δ' ἔμὸν πότμον ἄδάκρυτον
οὐδεὶς φίλων στενάξει³⁹ (S. Ant. 876-882).

Duas cerimônias especialmente relevantes na vida da polis, o casamento e o funeral, são recusadas a Antígona. Nem lhe serão oferecidos os votos alegres do matrimônio (*anymenaios*), nem o pranto triste perante a sua morte (*aklautos*). Faltam-lhe amigos (*aphilos*) que pudessem partilhar de ambos os eventos. Já nos versos iniciais evidencia-se, na própria construção da linguagem, o espaço de negatividade que perfaz o itinerário da heroína. O desfecho arremata o plano de privação que orienta a passagem: sem lágrimas (*adakryton*), por inexistir quem pudesse lamentar a sorte que pesava sobre ela. Mark Griffith observou, acerca dessa passagem: “In the astrophic epode, Ant. sums up her situation, with renewed images of funeral and wedding. Alpha-privatives and negatives underline the anomaly of her lonely, unfulfilled death”⁴⁰.

Como já vimos, descreve-se igualmente com construções negativas e privativas a personagem Mula-Marmela, ora por seus traços físicos, ora por qualificativos morais que a cidade não cessou de lhe impingir. Há, além disso, outra linha de proximidade entre os dois casos: a ambas não se aplica a punição inicialmente prevista. Em vez da lapidação pública, que constava a princípio do édito de Creonte, Antígona será presa no interior de uma caverna; Mula-Marmela, por sua vez, se verá condenada ao desterro. São duas formas extremas de punir no outro o incômodo espelho dos vícios mais próprios.

As últimas linhas de “A benfazeja” descrevem um plano desolador e marcado por intenso estranhamento e pela referência mais explícita à Antígona:

E, nunca se esqueçam, tomem na lembrança, narrem aos seus filhos, havidos ou vindouros, o que vocês viram com esses seus olhos terríveis, e não souberam impedir, nem compreender, nem agraciar. De como, quando ia a partir, ela avistou aquele um cachorro morto, abandonado e meio já podre, na ponta-da-rua, e pegou-o às costas, o foi levando —: se para livrar o logradouro e lugar de sua pestilência perigosa, se para piedade de dar-lhe cova em terra, se para com ele ter

³⁹ Compulsamos o texto grego preparado por Lloyd-Jones, Wilson 1990.

⁴⁰ Griffith 1999: 273

com quem ou que se abraçar, na hora de sua grande morte solitária?
Pensam, meditem nela, entanto.⁴¹

Posto que haja dúvidas sobre a motivação da protagonista, assinala-se na sua última ação o gesto solitário de livrar a cidade de mais uma mácula que poderia conspurcar o seu caráter e a sua paz. Nada obstante, a narrativa insinua residir no interior da própria cidade seus componentes mais viciosos, faltas diversas que ainda aguardam a devida reparação. Também a exemplo da protagonista de Sófocles, o conto faz sobressair a morte da sua improvável heroína: “Agora, não vão sair a procurar-lhe o corpo morto, para, contritos, enterrá-lo, em festa e pranto, em preto?”⁴². À tirania de Creonte corresponde aqui a tirania velada da cidade, com os seus juízos de exceção recalçados com sucesso variado.

No entanto, se os temas do sacrifício e da piedade aproximam as duas heroínas, ao menos duas diferenças importantes devem mencionar-se. Primeiramente, seu extrato social é em tudo diferente – a protagonista de Sófocles é membro da casa real, a de Rosa, uma sertaneja pobre. Em segundo lugar, no cerne da peça grega sobressai o embate entre a lei positiva e a lei natural, que ditou parte considerável dos rumos da sua fortuna crítica ao longo dos séculos. Tal problema não se explicita no conto, sobretudo pelo concurso da ironia do narrador, que desloca os valores ambigualmente defendidos pela comunidade. De qualquer modo, às duas obras é comum a reflexão acerca dos limites da aparência e da realidade, bem como do sacrifício e da culpa. No conto de Guimarães Rosa configura-se, além disso, um convite à memória no âmbito dessas *histórias primordiais*, da responsabilidade como moral da história.

⁴¹ Rosa 1994: 481.

⁴² Rosa 1994: 481.

Creonte, o tirano de *Antígona*

Sua recepção em Portugal

(Creon, the tyrant of *Antigone*. His reception in Portugal)

Maria de Fátima Silva (fanp13@gmail.com)
Universidade de Coimbra

(Página deixada propositadamente em branco)

RESUMO – O tema de Antígona aparece, no séc. XX português, em sucessivas reescritas, que coincidem com a própria experiência política do país. Este artigo pretende focar-se em particular no desenho do tirano, comparando o seu tratamento em duas das mais sugestivas recriações portuguesas do modelo sofocliano: as *Antígonas* de Júlio Dantas e de António Pedro.

PALAVRAS-CHAVE: legitimidade, justiça, oposição, palavra e silêncio, poder absoluto e instituições do Estado.

ABSTRACT – The subject of Antigone appears, in Portugal during the 20th century, in different reiterations, in coincidence with the political experience of the country. This article looks in particular to the profile of the tyrant, making a comparison of two of the most impressive, Portuguese remaking of Sophoclean model: Júlio Dantas and António Pedro *Antígonas*.

KEYWORDS: legitimacy, justice, opposition, word and silence, absolute power and public institutions.

Numa literatura dramática que não foi particularmente marcada por influências clássicas, como a portuguesa, é tanto mais expressivo quando um tema se impõe e reaparece, em sucessivas reescritas, em anos relativamente próximos. O caso mais significativo é aquele que a *Antígona* sofocliana representa para o séc. XX em Portugal¹. Marcado, durante mais de 40 anos (1926-1974), por uma ditadura repressiva, de que Salazar foi o protagonista, o país encontrou no teatro, e no tema de Antígona, um canal e uma mensagem que denunciasses, em diversos tons, a pressão política e social em que se encontrava. Assim, entre os anos 40 e 50², sucederam-se as recriações do modelo sofocliano, onde a dominante é aquela em que uma voz solitária, débil mas determinada, a de uma jovem mulher, desafia o todo poderoso soberano, Creonte, que ficou para a tradição como um dos símbolos mais emblemáticos do poder absoluto e seus excessos. Das várias *Antígonas* portuguesas então produzidas, vamos fixar-nos em duas, pelo interesse da sua

¹ Assim, em Portugal, o tema sofocliano de Antígona suscitou as seguintes reescritas: António Sérgio (1930), Júlio Dantas (1946), António Pedro (1953), João Castro Osório (1954), Hélia Correia (1991) e Eduarda Dionísio (1992). Vide Morais 2001.

² Morais 2001: 85-86 justifica esta insistência no tema e a sua concentração nesta década com razões de foro político: ‘Com a vitória dos aliados, o regime salazarista, “para sobreviver à vaga de fundo democrática que percorria a Europa” e se adaptar à nova ordem estabelecida, iniciou um processo superficial de relativa abertura e de diversificação do regime. (...) Era (ou parecia ser) propícia a atmosfera para rupturas e renovações nos mais diversos domínios. De imediato, timoratas acções de carácter político e cultural sucederam-se a intentar quebrar o fundo e aterrador “silêncio”’.

abordagem e pela repercussão que tiveram nos palcos, circulando um pouco por todo o país: a de Júlio Dantas (*Antígona, peça em 5 actos, inspirada na obra dos poetas trágicos gregos e, em especial na Antígona, de Sófocles*, 1946) e a de António Pedro (*Antígona. Glosa nova da tragédia de Sófocles em 3 actos e 1 prólogo incluído no 1º acto*, 1954). Delas procuraremos retirar os traços da figura do tirano, sublinhando o que no Creonte português há de tradição sofocliana, retocada com traços novos, adaptados a uma outra experiência política e social, aquela que separa o Portugal do séc. XX da Atenas do séc. V a. C.

Décadas mais tarde, já o regime salazarista tinha sido deposto há cerca de vinte anos, o tema de Antígona reapareceu na produção dramática portuguesa, com breve repercussão nos palcos. Num tempo em que a repressão política tinha deixado de existir, o velho mito tebano impôs-se por outros motivos; numa sociedade ainda à procura de uma nova estabilidade, sobretudo no que diz respeito à ‘causa feminina’, Antígona passou a dar voz à desadaptação de uma mulher, marcada por um crescimento irregular, desenraizada dentro de uma teia familiar anormal, sujeita ao exílio, condições que lhe foram deturpando a alma, até fazerem dela o bicho, a criatura incompreensível e incompreendida, que se confronta não com o tirano – que deixou de ser um adversário à altura –, mas com a própria vida, que não dá lugar à realização dos seus anseios. Foi por mão feminina – a de Hélia Correia, *Perdição. Exercícios sobre Antígona*, 1991, e a de Eduarda Dionísio, *Antes que a noite venha*, 1992 – que Antígona conheceu este novo sentido; desta vez o modelo sofocliano foi sujeito à filtragem de uma versão intermédia e muito inovadora, a de Jean Anouilh (*Antigone*, 1943), de manifesta influência na expressão dramática portuguesa.

Como interlocutor e antagonista de Antígona, numa proporção que se discute desde a criação de Sófocles – qual das duas personagens é de facto o verdadeiro protagonista da peça³ –, Creonte é também, nas sucessivas produções que iremos analisar em Portugal, condicionado pela focagem que a filha de Édipo merece a cada nova reescrita. Vemo-lo agir, nas leituras de pendor mais político, como paradigma de um déspota monocrático, e assistimos, nas peças de maior focagem social e psicológica centradas em Antígona-mulher, a um abrandamento, em que o tirano de outrora reveste características de uma personalidade fraca e hesitante, investida, sem empenho, de uma autoridade que não tem condições de exercer; ou mesmo,

³ Para uma síntese desta questão e dos argumentos usados, vide Fialho 2001: 72-73; Rocha Pereira 2010: 20-21.

no limite, em que Creonte se torna desnecessário ao conflito de Antígona, a tal ponto este se interioriza e se torna, além de íntimo, individual. Para este Creonte distanciado do autoritarismo que o poder suscita julgamos encontrar o modelo último também em Sófocles, na personalidade que destinou, no *Rei Édipo*, ao filho de Meneceu.

Apesar das variantes que o desenho de Creonte conheceu em todas as criações portuguesas que o retratam como paradigma do tirano, há recursos e motivos permanentes, dentro da maleabilidade que os caracteriza. Começemos pelo exterior cénico mais conveniente para funcionar como moldura simbólica do exercício de um poder prepotente. O palácio é, por convenção, o cenário transversal que melhor convém à acção, explorado de modos diferentes de acordo com objectivos específicos bem determinados. Nos textos portugueses, as rubricas de cena tornaram-se não só uma orientação quanto aos movimentos previstos, complemento visual das palavras que se atribuem aos intervenientes na acção, mas também denunciam as preocupações dos dramaturgos em tornar sensível a marca da fonte clássica que dá suporte à sua criação. Essas informações contribuem assim para a articulação entre a reescrita e o seu modelo.

Dantas, numa rubrica de cena inicial, está manifestamente preocupado em definir em pormenor um cenário, que coloque à vista do público um logótipo helénico: 'Escadaria exterior de pedra conduzindo ao palácio real dos Labdácidas, que se levanta, à D., na majestade do seu peristilo dórico. À E., pórtico de cariátides arcaicas, debruçado sobre o caminho que conduz ao templo de Palas, e donde se avistam parte da cidade e os campos tebanos'; e remata: 'O mesmo cenário nos cinco actos da peça'. Ao enquadramento tendencialmente minimalista do teatro grego, Dantas prefere uma construção, onde motivos de pormenor contextualizam, de forma mais visível, o ascendente clássico que lhe está subjacente. É de sublinhar a menção e a funcionalidade da 'escadaria exterior de pedra', onde se concentra a imagem que melhor convém ao movimento e atitudes de um tirano: por um lado ela sugere distância hierárquica, por outro é a tribuna de contacto entre o soberano e o povo da cidade. É, naturalmente, essa a via de acesso para uma primeira aparição de Creonte (p. 29); e também nesse momento, à escadaria, como caracterizadora do cenário, se juntam pormenores sobre o traje emblemático do senhor de Tebas: 'Creonte, aparecendo no alto da escadaria, envolto em púrpura, a fronte cingida da serpente de ouro de Cadmo'. Se a púrpura é a cor emblemática do poder em geral, o dragão de Cadmo, ostentado pelo novo monarca, é sem dúvida a sua marca de legitimidade, um tema que, como veremos, merece nos sucessivos tratamentos

de Creonte discussão. A própria personagem, na alocução que então dirige aos cidadãos, não deixa de esclarecer o objectivo desse acessório (p. 29): 'O meu primeiro pensamento, ao colocar sobre a cabeça a coroa de ouro dos Labdácidas, foi chamar-vos, para vos agradecer a fidelidade e a comiseração que sempre vos mereceu a desventurada família de Édipo'. Estas são palavras que, ao recordarem a linhagem infeliz daquela casa, colocam quem as profere no papel do último dos seus herdeiros legítimos.

Semelhante é a opção de António Pedro. Após um prólogo de tipo parábatico, o dramaturgo imagina a construção de um cenário à vista do público (p. 267); alguns apontamentos proporcionam a mesma recriação de um ambiente grego: uma cortina azul, sob um foco de luz, pode sugerir o céu helénico, 'uma coluna jónica, em frente a um pano vermelho de veludo' indicam o palácio de Creonte e são os sinais da sua realeza. A escadaria é ainda um pormenor do exterior do palácio que se valoriza, como via de acesso para um Creonte recém-vestido nas suas funções, que dirige a sua primeira alocução ao povo; em rubrica de cena, o dramaturgo escreve (p. 275): 'Creonte está de pé no alto das escadas. Uma grande multidão de homens e mulheres enche o palco por completo'. Sobressai neste caso a altivez e a distância hierárquica, que separa o soberano da cidade de todos aqueles cujo destino tem nas suas mãos. Com o progresso da acção, os acontecimentos, apesar de cívicos, vão-se interiorizando na sua dimensão familiar e pessoal. Talvez por isso, o agôn com Antígona (Acto II) nos leve, nas preferências de António Pedro, ao interior do palácio, à sala do trono, onde o diálogo continua a ser político, entre o soberano e um dos seus súbditos, sem deixar de implicar, por sugestão dos próprios limites da casa, que se trata de parentes que discutem o destino a dar ao que resta de outros membros da mesma família. Este passará a ser o lugar de actuação de um soberano cada vez mais afastado do seu povo, e mais centrado nos conflitos que tem de gerir dentro da sua própria casa. Com a entrada de Ismena, que vem agravar o sentimento de desobediência que fere Creonte, o autor assinala (p. 298): 'Enorme, de pé, sobre o estrado do trono, Creonte parece uma estátua'. O estrado substitui, a uma dimensão mais comedida, o efeito da escadaria, criando o espectáculo de um ascendente fictício. A rigidez que se apodera da figura desumaniza-a, cristaliza-a mais como um molde de autoridade do que como um verdadeiro rei, humano e activo nas relações com cada um dos seus interlocutores. Esse continuará a ser o cenário da sua experiência humana. Das alturas do trono, Creonte repele e insulta todos os que lhe manifestam discordância, o filho e as sobrinhas; para depois se quedar 'sentado e cabisbaixo' (p. 315), numa manifestação de impotência e

de cedência a um destino que sente já superior à sua vontade; é essa a atitude com que recebe Tirésias, o adivinho de quem pretende auscultar o veredicto. Do trono sairá apenas ao encontro dos destroços das suas vítimas, para mergulhar na ruína que foi cavando pela sua própria obstinação.

Do contexto que o cerca, a atenção orienta-se então para o surgir de um soberano ainda mal investido no seu poder⁴. E a primeira questão que tal figura justamente levanta é a da sua legitimidade. Avaliado em proporção com a ascendência labdácida, à qual Creonte não pertence, o seu acesso ao poder coloca a questão do direito indiscutível ao trono. Desde logo a necessidade de o afirmar é a denúncia das dúvidas que o novo soberano alimenta no espírito. Na sua alocação de posse, um momento permanente nas duas reescritas de *Antígona*, o Creonte de Dantas (p. 29) considera que, se o poder lhe cai nas mãos por força do fratricídio entre os filhos de Édipo, esses de facto os herdeiros incontestados dos Labdácidas, reúne, por si, condições para ser aceite como herdeiro colateral pelos súbditos: ‘A morte crudelíssima dos dois filhos varões do monarca ... investiu-me, pela força dos vínculos de sangue, na plenitude da autoridade real’⁵. Como é natural em tempos de crise, o poder não legítimo de Creonte aparece – tal como Salazar perante a anarquia instalada em Portugal nos tempos da 1ª República – como salvador, e garante de paz e normalidade; é este um ponto de partida comum para a tirania⁶.

⁴ No prólogo construído por A. Pedro, que tem por missão informar o espectador, menos atento à tradição do mito de Antígona e da sua realização paradigmática por Sófocles, de alguns aspectos essenciais do modelo e das variantes que irão ser agora adoptadas, cabe uma palavra ao elenco de personagens e ao simbolismo expresso por cada uma. É sugestivo que a primeira a ser referida seja justamente Creonte (p. 259), o que deixa, *en passant*, a sugestão da focagem que se vai adoptar na proporção entre Antígona e o rei. Sobre a tonalidade e função ‘didascálica e metateatral’ deste prólogo, vide Morais 2001: 94-95.

⁵ A mesma preocupação e igual argumento são usados por António Pedro (p. 275) – ‘Morto o rei Édipo e mortos os seus filhos na batalha que enlutou a cidade, sou eu, Creonte, pelos direitos de sangue, o vosso legítimo rei’. Cf. S. *Ant.* 173-174.

⁶ Embora limitada e discutível no seu alcance, a leitura que Wilamowitz (*apud* Calder 1968: 391) faz do original de Sófocles como uma peça política serve bem a esta questão: ‘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?’

É, portanto, com prazer que ouve de um dos senadores, Enópides, uma afirmação do reconhecimento dessa mesma legitimidade por parte das instituições e do povo, no que se assemelha à formalização de um acto de posse (p. 31): ‘O Senado e o povo tebano reconhecem em ti o seu guia e o seu rei. Filho de Meneceu, repousam nas tuas mãos a vida, a riqueza e a glória de Tebas’. Se há voz que veicule as dúvidas sobre o que, ainda que aceite, é controverso, essa é a dos Labdácidas, que ressoa agora através de Antígona (p. 52), para quem o novo rei, ‘da raça real de Cadmo, não tem senão a serpente que lhe cinge a cabeça’.

Outro é o entendimento que António Pedro quer valorizar da mesma questão no preâmbulo que antecede a peça, onde cabe à personagem do Encenador caracterizar a traços largos o perfil de cada uma das figuras; a Creonte, o Encenador reserva o seguinte comentário (p. 261): ‘Creonte é o rei pelo acaso desta dupla derrota’. E o ‘acaso’ exprime ilegitimidade e até algum oportunismo, apesar da afirmação de um velho cidadão que o louva como rei legítimo (p. 261) e das aclamações gerais que o saudam (p. 267).

É, portanto, de um tom de insegurança que se parte à proclamação do novo soberano. Essa é feita, de acordo com o modelo sofocliano, em contexto público, por um ‘discurso de posse’ da nova autoridade, momento que nenhuma das leituras políticas do motivo dispensa⁷. O apelo de abertura aos seus ouvintes é um pormenor significativo sobre a mentalidade do rei em cada versão. A um simples e genérico ‘Meus senhores’, preferido por Sófocles (*Ant.* 162, *andres*), que contribui para a ambiguidade do monarca e das suas posições, Dantas (p. 29) substitui um restritivo ou elitista ‘Velhos ilustres de Tebas’, que limita o seu auditório aos senadores que constituem o coro⁸; A. Pedro (p. 275), por seu lado, democratiza a intervenção do rei com um ‘Cidadãos de Tebas’, que abre a sua alocação a toda a cidade.

⁷ Em *S. Ant.* 155-161, é o corifeu quem anuncia a vinda de Creonte e as intenções gerais que a motivam, de apresentar-se ao povo e à cidade como o novo poder, segundo uma concepção própria que ainda mantém todos na expectativa; é certo que já Antígona se lhe referira (33-34), justificando-a com o desejo do rei de chamar a si a responsabilidade directa de anunciar essa disposição, afinal aquela primeira ordem que marca o início do seu mandato e lhe definirá um tipo de actuação, dentro do que considera ‘patriotismo’. A. Pedro destina este anúncio a Ismena, e para a sua motivação vê já o desejo de afirmar com determinação a sua autoridade (p. 269): ‘Creonte, o nosso tio, é o Rei. Tal é o empenho que tem em que sejam cumpridas as suas ordens que, dentro em pouco, vem ele próprio aqui ler o édito ao povo’. Dantas apresenta publicamente Creonte sem aviso prévio, jogando talvez no efeito surpresa rodeado de aparato e solenidade.

⁸ A opção de Sófocles por um coro de velhos cortesãos, cujos interesses se associam aos da comunidade pública e não aos da protagonista, é mantida nas versões que analisamos.

A partir desta abertura, as palavras de Creonte flutuam, nos diversos autores, de um sentido que lhes é comum para outras subtilidades de efeito. Dantas parece acentuar o tom demagógico, quando o rei louva e agradece, como numa *captatio benevolentiae*, a ‘fidelidade e consideração’ (p. 29; cf. *S. Ant.* 166-169) do seu auditório, com a intenção oculta, ou mesmo involuntária, de eliminar discordâncias de que suspeita – e de que o público, que entretanto já assistiu a um primeiro diálogo entre os senadores, tem a certeza. A própria imprevisibilidade da sucessão, que fez de Creonte o herdeiro colateral dos filhos de Édipo, lhe exige a declaração de uma espécie de programa de governo, que o torne mais compreensível, nas suas opções políticas, aos olhos dos governados (cf. *S. Ant.* 175-176). O que, em Sófocles (178-191), é uma proclamação de patriotismo e de defesa incondicional da terra-mãe, ganha, no autor português, novas cambiantes, que lhe dão o tom de uma intervenção de propaganda (p. 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’. Por isso, é realmente ideológica a concepção de poder que anuncia, fundada na lealdade interventiva dos seus subordinados. Da tirania, este Creonte traça um retrato indesejável (p. 30): ‘Sempre considere 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’; para lhe contrapor o elogio de uma actuação democrática e colectivizante (p. 30): ‘Nunca a minha complacência sacrificará a qualquer interesse privado o bem supremo do povo’. Para terminar, como é exigido pela acção, com uma condenação prévia e ameaçadora dos traidores, ‘inimigos dos deuses e do Estado’ (cf. *S. Ant.* 182-183, 206-207) e com o édito concreto que envolve o sepultamento de Etéocles e a exclusão de honras fúnebres de Polinices.

O seu teor eminentemente político assim o recomenda. Mas, nos autores portugueses, a tendência vai no sentido da fragmentação desse colectivo, da individualização dos seus elementos, que o é também das opiniões que veiculam. Em vez de um simples número identificativo – 1º Velho, 2º Velho, 3º Velho – com que A. Pedro designa os elementos do coro, num misto de individualidade e colectivo, Dantas prefere dar-lhes uma categoria, a de ‘senadores’. Com esse estatuto, torna mais nítido e menos incipiente o carácter institucional da monarquia tebana sob o poder de Creonte. E, quando se trata de decisões polémicas, como a que condena Antígona, além das vozes audíveis em cena, ressoa indirectamente a presença das instituições, a quem o tirano trata com indiferença; na hora da execução da filha de Édipo, Enópides deixa clara essa ruptura na gestão da cidade (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’.

Embora o Creonte de A. Pedro reconheça a mesma ignorância do povo quanto aos seus projectos (p. 275), adia, para uma fase de concretização, os seus objectivos. Parece não ter, ou não querer confessar, uma ideologia, mas deixar que o tempo e a sua actuação a revelem: 'Ora é mais pelas obras do que pelas palavras que os homens se dão a conhecer'. E, no entanto, nas suas palavras vem já contida uma visão absolutista do poder: 'É pelas obras que me ireis conhecendo, cidadãos de Tebas, a que deveis mais amor do que a vós mesmos'. Quanto ao édito, dentro de um formalismo mais burocrático do que ideológico, em vez de anunciado pelo próprio monarca, é lido por um funcionário, um Pregoeiro, e seguido de aclamações populares. Ameaças de morte como pena a aplicar a quem desobedecer ao édito levantam o véu sobre o alcance da acção que coroará as palavras; este é o Creonte que, de facto, se reserva para a acção, deixando as palavras por conta de fórmulas estereotipadas, a quem falta de facto uma ideologia onde sobra imposição e autoritarismo. Creonte reserva-se, para depois do anúncio e dos aplausos, uma afirmação final de 'prioridade à pátria' e de 'Honra a quem a serve e opróbrío e desonra eternos a quem tentar traí-la ou combatê-la' (p. 277; cf. *S. Ant.* 194-201).

A partir desta proclamação, comum a todas as versões, as reacções que desencadeia passam a ser o fio condutor da peça; na sua estrutura, a *Antígona* é, em todas as suas reescritas de pendor político, uma sucessiva interlocução de figuras, representativas dos diferentes estratos sociais, com o tirano, a quem apoiam ou perante quem exprimem discordância. A quase exclusividade na contestação que Sófocles confere a Antígona, uma das suas habituais heroínas solitárias, é substituída por uma rede de reacções que, por diversos motivos, criam em volta do tirano uma verdadeira controvérsia ideológica; com ela, também os argumentos e razões vão divergindo.

O tema da justiça, cuja concepção e aplicação constitui a primeira das prerrogativas do soberano e o cerne da sua primeira decisão, é, como se sabe, o motivo central do agôn Antígona / Creonte em Sófocles. A dimensão que aí é dada à questão polemiza uma concepção humana e cívica de justiça em confronto com uma lei maior, atemporal e universal, ditada pelos deuses: a do sepultamento incondicional dos mortos. Ora, ainda que a questão central da justiça permaneça na recepção do tema, a sua dimensão, em Sófocles colocada no plano dos princípios, tende a politizar-se e a envolver, a par de Antígona, a expressão de outras opiniões, de modo a projectar um verdadeiro fenómeno social sobre uma questão ética que, em Sófocles, envolvia os diferentes níveis do universo.

Dantas antecipa a cena entre as duas filhas de Édipo, que discutem a desobediência a Creonte e a necessidade do enterramento de Polinices, com uma outra focada na mesma questão, mas em que os intervenientes são os senadores tebanos. É claro o efeito conseguido por esta substituição. A mesma oposição, entre o repúdio e a concordância que afasta Antígona de Ismena, divide também neste caso as opiniões. Há os senadores que aceitam incondicionalmente o édito de Creonte, primeiro porque se sentem inclinados à obediência ao poder instituído, depois também porque o critério invocado pela autoridade do Estado lhes parece correcto; é o caso de Enópides (p. 14): 'É preciso velar por que sejam cumpridas as ordens de Creonte, novo rei de Tebas. Polinices traiu a pátria. Não tem direito a sepultura'. Outros, apesar de timoratos – tal como Ismena –, não deixam de colocar algumas dúvidas; para Egéon parece difícil de aceitar a diferença de tratamento dado aos dois cadáveres, não com base na noção universal do respeito devido à morte, mas com o reconhecimento do mérito guerreiro que, independentemente da causa que representavam, os igualava. São, portanto, sobretudo políticas as razões aduzidas.

Segue-se, de acordo com o modelo sofocliano, a cena entre as duas irmãs. Mas também neste caso alguns retoques de pormenor têm por objectivo politizar de forma clara os motivos de Antígona. O abandono do cadáver de Polinices é por ela entendido, de forma explícita, como uma ofensa de Creonte, o filho de Menecceu, à sua família (p. 18, 'não há ignomínia maior para o sangue real de Lábdaco, que nos corre nas veias'); repetidamente, na conversa com a irmã, a menção de uma estirpe de que ambas descendem ganha uma ênfase particular (p. 18, 'Resignas-te à desonra, tu, neta de Cadmo, filha de Édipo – minha irmã?'); ou, no momento de confrontar Ismena com o dever da cumplicidade no enterramento (p. 19), 'Filha de Édipo: queres ajudar-me a cumprir o meu dever?'; e diante da negativa de Ismena (p. 22), 'Tu submetes-te aos tiranos? Onde está o orgulho da tua raça?'. Mais do que focada no seu empenho pelos mortos, Antígona parece agora particularmente sensível em lhes defender os direitos na cidade de que foram senhores.

Antes que Creonte se apresente para a pronúncia do seu édito, é, pela segunda vez, dada a palavra aos velhos senadores, para uma espécie de síntese das diferentes vozes da oposição. Além das herdeiras de Édipo, as irmãs do guerreiro vilipendiado, os velhos 'do coro' expõem o que se assume como as dissonâncias na opinião pública. Se há, por um lado, concordância com a decisão de Creonte, há também quem afirme sem sombra de dúvida a sua discordância. Proceu fundamenta-a com motivos de gestão política;

recorrendo ao acordo estabelecido entre os dois filhos de Édipo de uma governação em alternância (cf. E. *Ph.* 474-483), o velho senador substitui os tradicionais epítetos de ‘patriota’ e ‘traidor’, dados a Etéocles e Polinices, pelos de ‘exilado e proscrito’ face ao ‘usurpador’, legitimando assim o direito de Polinices à reclamação dos termos de um protocolo de Estado. Polinices não veio, do seu ponto de vista, como ‘inimigo de Tebas’, ‘veio como rei de Tebas’ (p. 27)⁹. Por seu lado, o velho Ástaco amplia os motivos de ordem política à dimensão de grandes princípios éticos; em sua opinião ‘sempre que tu vejas perseguir um homem, vivo ou morto, já sabes que eu sou do partido contrário’¹⁰ (p. 28).

Trata-se, neste agôn, de um verdadeiro prólogo ao que se irá transformar em dissonâncias expressas em volta do próprio Creonte. Porque antes que Antígona digladiar com o monarca os habituais argumentos, de novo os senadores se farão ouvir; nem um nem outro dos habituais contraditores, a jovem e o rei, aqui estão sozinhos. Há, de facto, uma espécie ‘de partidos’ ou correntes de opinião em posições radicalmente divergentes. Enópides, coerente com a sua posição anterior, aplaude a decisão régia, mas antecipa possíveis vozes de discordância entre os que são próximos dos interesses labdácidas (p. 31: ‘Não sei, porém, se acerca dos destinos de tão nobre estirpe e dos seus despojos, todos pensarão como eu’). Esse é um estímulo a que Proceu retome as palavras do próprio Creonte na sua proclamação, para louvar o princípio democrático das decisões partilhadas e fundamentadas no conselho. São essas afirmações demagógicas que lhe dão o direito de interpelar o rei (p. 32): ‘Queres o nosso conselho sobre os filhos de Édipo, ou vieste apenas ditar-nos as tuas resoluções?’. A resposta que obtém – ‘Os reis perguntam. Não respondem’ – é um passo decisivo no desmascarar do tirano, cujas palavras e acções em nada coincidem.

A. Pedro, num prólogo de tipo parabático em que intervêm, além do Encenador, os três velhos do coro e Tirésias, deixa clara a sua dívida para com Sófocles e valoriza o tema da justiça como prioritário na sua recriação. Em comentários sucessivos, que procuram definir, em poucas palavras, o teor de produção que vai seguir-se, os Velhos do coro explicitam (p. 260-

⁹ Esta outra leitura legitimadora da vinda, em armas, de Polinices é reiterada por Tirésias (p. 73): ‘Queres então que as aves de rapina levem no bico e nas garras (...) pedaços apodrecidos do corpo de um rei, filho e neto de reis, culpado apenas de ter reclamado, de armas na mão, a coroa real a que tinha direito?’.

¹⁰ A palavra ‘partido’ não é aqui meramente ocasional; ela dá uma tonalidade contemporânea a um sentido de oposição múltipla, organizada e identificada, de uma forma que a Atenas do séc. V a. C. não conhecia.

261): esta é a ‘A tragédia de quem se recusa a obedecer à lei em nome de uma lei que é superior aos homens’, o mesmo é dizer ‘a tragédia da liberdade’. Com essa lei que o tirano corporiza irão defrontar-se ‘Isménia e Antígona, os dois modos de sofrer a tirania’, e ‘Hémon, o filho, a justiça pelo amor’. O tirano tem, portanto, como sua primeira prerrogativa a administração da justiça, de uma justiça humana, não absoluta, fruto das circunstâncias e por isso relativa. Dos seus limites se compreende que resultem decisões implicitamente arbitrárias. Justiça e liberdade são valores equivalentes; logo se o tirano cria a primeira, fruto de um contexto social, condiciona a segunda.

No debate entre Creonte e Hémon é acrescentada, à valorização da justiça como arma do poder no seu sentido mais amplo, a ponderação sobre a qualidade da sua execução. Hémon admite (p. 308) a violência coerciva da lei, desde que correcta. Mas a visão que o próprio Creonte tem dessa prerrogativa deixa adivinhar como facilmente o sentido de ‘lei’ se deturpa, quando ‘ordem’ passa a querer dizer ‘ordens’ e o poder, entendido em pirâmide, afunila para a vontade de um só os interesses da maioria (p. 309): ‘As ordens do rei são as ordens da cidade. Sem essa ordem não há senão a anarquia e o caos. As cidades são como uma pirâmide. Qualquer desarmonia no arranjo das pedras da base faz desmoronar-se a construção toda ...’. Do alto da sua posição, o tirano tende a sentir-se olímpico, uma espécie de deus na terra ou de agente credenciado por um poder maior para o desempenho de uma missão. Torna-se-lhe então natural o uso do possessivo – ‘a minha’, ‘a nossa’ – e consequente a substituição de ‘impor a lei’ por ‘exigir a ordem’ (p. 309). Há, portanto, uma espécie de retórica da justiça, uma argumentação com que o tirano procura ocultar a sua fragilidade e dúvidas muito humanas, para assumir uma segurança e autoridade fictícias (p. 310); na sua irritação, Hémon não deixa de o denunciar: ‘Há muitos que pensam contra ti. Tu próprio, pelas tuas hesitações, pelo grande número de razões com que envolves a tua hesitação, duvidas da justiça do que fizeste’. Contra o medo inconfessável que o atormenta, o tirano estimula o orgulho, ‘crime mais grave do que a desobediência’ – afirma Hémon – ‘a queda na injustiça pela cegueira de ter razão’. Do mesmo modo para Tirésias, da clarividência da sua condição de adivinho, a justiça é mesmo um bem maior, que no horizonte humano se atinge só após longa aprendizagem, quando a *hybris* natural cede enfim perante o desastre (p. 261): ‘Mas a justiça faz-se tarde. A justiça, mesmo, não chega a fazer-se; deseja-se apenas, depois de uma batalha de orgulho. Este é ruim de vencer ...’.

Depois da cena entre as duas irmãs, muito próxima do seu modelo clássico, e da proclamação pública de Creonte, A. Pedro aborda de uma for-

ma própria o tema da contestação / oposição. Vozes anónimas aplaudem e aprovam a decisão do novo soberano, mesmo assim, tal como em Sófocles, inseguro da concordância em sua volta e temeroso de ocultas reacções compradas a dinheiro por conspiradores invisíveis (S. *Ant.* 222, 322, 325-326). É então que aos três velhos do coro é dado espaço para um breve comentário – como se de um estásimo se tratasse – sujeito a uma espécie de mote (p. 278): ‘São as cidades que são dos homens, ou os homens que pertencem às cidades?’ Esta relação política assenta num equilíbrio de parte a parte, sendo as cidades, criadas pelos homens, o suporte de vida dos próprios homens. Assinalam a sua existência as gentes que as habitam e ‘a pedra e cal’ que lhes dão forma e parecem, na perenidade dos materiais que lhes dão memória, grandes e eternas. Mas estão feridas da mesma efemeridade que afecta toda a condição humana de que fazem parte (p. 279): ‘A grandeza não é outra coisa senão a ideia que dela se faz’.

A notícia, trazida pelo guarda, da desobediência ao rei é um teste à verdadeira dimensão da autoridade real. As discordâncias que, com maior ou menor amplitude, todas as versões fazem ouvir tornam-se agora activas e exigem, de Creonte, actuação. Desobediência e reacção constituem também, em cada reescrita, um núcleo permanente, mas concretizado de modos diversos e com diferentes intenções. Qualquer que seja, porém, o motivo da contestação, Creonte reage pela suspeita e pelo temor de ocultas conspirações, que denunciam a sua debilidade sob o manto do autoritarismo.

A versão de Dantas assume duas novidades como ponto de partida: a notícia é trazida não por um vulgar soldado, mas pelo chefe da guarda, o que responsabiliza toda uma instituição do Estado na sua eficiência perante o governo central; e o cadáver não foi sujeito a qualquer sepultamento, mas simplesmente desapareceu (p. 33). A própria variante é sujeita a um aprofundamento no diálogo que sobre ela se estabelece entre o coro e o rei. A questão de uma possível intervenção divina na desobediência, bem conhecida de Sófocles (*Ant.* 278-279), merece agora discussão; e, mesmo se a pergunta essencial é ‘obra de deuses ou de homens’, as respostas apontam no sentido da ‘humanização’ e ‘politização’ do episódio, relegando os deuses e os seus motivos para segundo plano. Todas as considerações dos conselheiros, cada uma ditada por uma concepção de cidadania, vão nesse sentido (p. 37): ‘Enópides – Eu digo que foram os deuses, porque nenhum cidadão de Tebas seria capaz de desobedecer às leis’; ‘Proceu – Eu digo que foram os homens, porque os homens virtuosos aborrecem as leis injustas’; ‘Ástaco – Pois eu digo que não foram, nem os deuses, nem os homens. Os

deuses ocupam-se menos dos mortais do que eles pensam. E os homens, quando roubam, não roubam os mortos, roubam os vivos’.

Creonte colabora nessa discussão com uma atitude estranha que registou em Antígona, antecipando-se à certeza trazida pelo chefe da guarda; percebeu, durante a noite, a ausência da sobrinha do palácio (p. 39). Para essa ausência, Enópides produz uma suspeita: quem sabe Antígona tenha fugido para Atenas¹¹, onde mantém com Teseu, desde os tempos do exílio, um vínculo de hospitalidade. Este elemento, retirado do *Édipo em Colono* de Sófocles, contribui para a reincidência no que, no novo monarca, são traços cada vez mais visíveis: a suspeita de traição e a insegurança que ela traz à sua atitude. Imagina que Antígona não abandonou Tebas sem uma intenção política, a de suscitar animosidades no rei de Atenas e um eventual ataque à cidade de Édipo, ainda mal recuperada do conflito recente com os Argivos; ‘o ressentimento da princesa pode até-la’ (p. 41). E mais imagina também que, se o fez, não agiu sozinha, mas que uma rede de cúmplices a rodeia e incentiva. A oposição tem rosto; a ‘raça degenerada de Édipo’, como uma espécie de clã concorrente, avulta ao seu espírito como uma eterna sombra (p. 41). Não é, portanto, no plano dos princípios que a divergência entre Creonte e Antígona tem lugar, mas num partidarismo político rasteiro. Até que o achado do corpo vem calar especulações, afinal vazias (p. 44): ‘Mãos piedosas tinham-no arrastado para aquele bosque de loureiros ...’. De forma inovadora, Dantas repõe a cumplicidade sofocliana entre deuses e homens no destino a dar ao cadáver de Polinices: são de homens as mãos que arrastaram o corpo para a sombra do bosque, mas é de loureiros, com todo o seu simbolismo religioso, o espaço que lhe deu acolhimento. Sem mais reticências, o chefe da guarda detém já a resposta, sem necessitar de uma nova vigilância e de uma segunda vinda: foi a filha de Édipo que, talvez mesmo sem o saber, infringiu as ordens reais.

Mais fiel a Sófocles neste momento do anúncio da desobediência a Creonte, A. Pedro limita-se a carregar nos tons dos sentimentos envolvidos (pp. 280-283). O guarda é reduzido ao ridículo de um *seruus currens*, prolixo nos comentários, exagerado nos temores e nos retardamentos até debitar a notícia de que é portador. No seu convencionalismo cómico, no entanto, suscita de quem o observa um comentário que lhe dá consistência dentro de um regime ditatorial (p. 290): ‘Para ser um bom polícia não é preciso ser inteligente. Basta ser mau como as ratoeiras’. Sobre Creonte, o dramaturgo português amontoa apontamentos que sublinham a impaciência, a

¹¹ A hipótese de fuga é vagamente aludida por Creonte, em *Ant.* 580-581.

fúria e o nervosismo, que agora encontram, para os alimentar, um primeiro motivo objectivo (p. 281, ‘contendo uma irritação enorme’ (cf. S. *Ant.* 316), ‘Creonte toma-se de uma raiva imensa. Desce os degraus, devagar, e explode, agarrando o soldado que ajoelha’; p. 290, ‘enervadíssimo’; p. 291, ‘Creonte faz um gesto de desespero perante a incontinência do falador’). A partir de uma fala do Creonte sofocliano – ‘Se não conseguirdes revelar-me os culpados, sereis levados a dizer que os grandes lucros podem trazer prejuízo’, *Ant.* 324-326 – A. Pedro reforça as certezas do rei de que dinheiro correu para pagar a traição e intensifica o tom das ameaças (p. 283): ‘Sereis todos enforcados! Sereis todos enforcados se, até hoje ao anoitecer, não trouxerdes à presença da minha justiça quem se atreveu a desrespeitar a minha lei’.

O agôn Creonte / Antígona, sempre muito próximo do modelo ateniense, marca, no entanto, sobretudo na reescrita de Dantas, uma dicotomia bem explorada entre palavra e silêncio. Antígona é, naturalmente, a protagonista da contestação pela palavra, em contraste com todos os que a cercam e que ocultam, sob um silêncio ambíguo, sentimentos semelhantes. Por outro lado, a usurpação do poder da palavra é uma prerrogativa do tirano, que tende a silenciar todos os que o cercam. A Antígona portuguesa – tal como a sofocliana, *Ant.* 504-509 – não tem dúvidas sobre os apoios tácitos que aplaudem na sombra a sua decisão (p. 51): ‘Todos os tebanos pensam como eu. Todos os tebanos te aborrecem como eu. Mas todos se calam, porque tu não os deixas falar’. São disso exemplo os senadores, preocupados, tal como em Sófocles, em não defrontarem o rei com a sua discordância. Mas Dantas dá-lhes espaço para uma reflexão explícita sobre essa compressão subserviente da palavra (pp. 61-63). Ao monopólio que o tirano cultiva, ajusta-se o temor dos que o cercam, numa cumplicidade forçada que deixa sem controle o erro a que os poderosos são sujeitos. Proceu, um dos senadores, tem de reconhecer (p. 61): ‘Não foi ele que não quis ouvir-nos. Fomos nós que não tivemos a coragem de lhe dizer o que era preciso que ele soubesse’. Contra a pressão do silêncio, o povo reage pela insurreiçã; ‘à sombra dos ciprestes do templo de Apolo’ (p. 62), como quem se abriga à protecção divina, os Tebanos manifestam a sua inquietação. Mais próximos do monarca, os cortesãos, tal como os Guardas em Sófocles, não sorteiam propriamente aquele a quem cabe ser portador de más notícias; mas procuram transferir de uns para os outros essa missão, na certeza de que ‘os homens poderosos não gostam de que se lhes diga a verdade’ (p. 63). Creonte, por sua vez, alimenta esse silêncio, consciente de que em sua volta se ‘rosna’ (p. 69) baixo, o que ele sente como sinal de controle da sua parte

e de obediência geral. É nesta base que o tirano entende as relações com os seus mais directos interlocutores e com o povo no seu conjunto.

Quando já Antígona, condenada pelo autoritarismo régio, parte para a morte, Creonte tem ainda uma intervenção pública, que é uma espécie de desafio às reticências dos que assistem à execução da jovem. Perante o mutismo dos velhos, Creonte multiplica as perguntas¹², retóricas porque não esperam resposta, mas que confrontam a leitura que o monarca faz dos acontecimentos protagonizados por Antígona, com aquilo que Creonte imagina serem as questões que o mutismo geral esconde. Das censuras implícitas nas perguntas formuladas sobre o comportamento da jovem, Creonte passa ao auto-elogio da sua própria actuação que lhe parece conforme com a justiça, com a verdade e com o bem colectivo. Pelo mutismo que o cerca, estas suas palavras tornam-se uma espécie de agôn íntimo, onde os seus argumentos parecem interpelados pelas suas próprias perguntas. Este é o momento da reclusão máxima do governante sobre si mesmo. Aos que lhe são próximos, o tirano pede com insistência que quebrem o silêncio (p. 127): ‘Porque não respondem? (...) Porque desvias os olhos de mim? Que silêncio é este?’. Mas quando a resposta valoriza uma divergência, mesmo que lacónica – ‘O nosso silêncio não significa confirmação – mas condenação’, p. 117 -, ei-lo que se enfurece e volta a exigir silêncio. Este é o silêncio que de facto condena o tirano: condena-o ao isolamento, ao repúdio, à incompreensão do seu povo; e, por fim, condena-o também ao apedrejamento, quando a sua obstinação recebe o castigo supremo, o que lhe depõe nos braços o cadáver de um filho, cuja morte é obra sua.

Mais sóbrio na exploração deste motivo, A. Pedro não deixa, no entanto, de lhe fazer breves referências (p. 296). Também a sua Antígona está certa de ter do seu lado a gente honrada da cidade, e o seu Creonte de que tem o acordo geral dos Tebanos. Mas não sobram dúvidas, decerto em nenhum deles, de que esse silêncio obedece à prerrogativa da tirania: ‘Um dos direitos dos tiranos’ – denuncia Antígona – ‘é falar quando lhes apetece e não deixar nunca falar quem tem argumentos para lhes opor’. Hémon virá também, como em Sófocles (*Ant.* 690-693), reforçar o jogo de palavra e silêncio

¹² ‘A que se deve, ilustres velhos, tão inexplicável consternação, como aquela que se apossou de todos vós? Tebas nunca viu caminhar para a morte uma mulher? Porventura a filha de Édipo, que acaba de sair daqui, é menos abjecta do que tantos outros criminosos? Quem se atreverá, na minha presença, a defender Antígona? Quem, perante mim, será capaz de contestar que essa mulher (...) violou as leis, ultrajou o poder real, atentou contra a segurança do Estado e – fúria hedionda! – corrompeu a tal ponto o ânimo do meu filho, que o levou a rebelar-se contra o pai? Nenhum de vós a defende?’, pp. 115-116.

que se desenrola em torno dos tiranos; a bajulação dos que lhe são mais próximos tende a abafar o rumor surdo do desacordo que se levanta em sua volta (p. 308): ‘Se tais censuras não te chegaram aos ouvidos, é porque a lisonja dos teus cortesãos abafa o que não enaltece o teu orgulho’.

Dos restantes episódios sofoclianos, aquele que proporciona divergências mais sugestivas nos autores portugueses é o de Hémon, a quem é atribuída uma personalidade e uma actuação criativas. É particularmente significativo a recriação que Dantas faz deste episódio. Passa a cena de Hémon para o final, retirando a Tirésias – e aos desígnios divinos de que é porta-voz – o protagonismo absoluto no desfecho dos acontecimentos. Na preocupação constante, que o seu Creonte manifesta, com a ameaça de cúmplices ocultos, ao saber do amor de Hémon por Antígona o soberano imediatamente se interroga sobre prováveis cumplicidades entre a princesa labdácida e o filho (p. 56); e também, como consequência lógica desse raciocínio, o desagrado pelos vaticínios de Tirésias o leva a suspeitas de corrupção; em Sófocles, o tirano não vai além de uma acusação dirigida à raça suspeita dos adivinhos (1035-1039)¹³, que o Creonte de Dantas converte numa acusação directa contra Hémon (p. 74): ‘Foi o meu filho que te mandou injuriar-me? Quantas dracmas te pagou pela traição, velho imundo?’. A traição ganha, neste caso, na mente de Creonte, foros de conspiração revolucionária, que visa apagar o rei do seu poder e não apenas confrontar a sua autoridade; por sua vez Hémon ganha, em função destas suspeitas, o relevo de uma espécie de contraponto de Antígona em versão masculina, na sua contestação ao rei e pai¹⁴.

O adiamento do diálogo entre pai e filho para o final da peça, depois que as suspeitas vagas de Creonte se foram acumulando e ganhando vulto na sua imaginação, torna o confronto final do tirano com o seu destino despoletado por razões humanas e políticas, e não divinas. A vinda do príncipe é antecedida por um diálogo entre Creonte e Eurídice, o par real; arrancada do mutismo a que Sófocles a confinara, a rainha, que é mãe, tem em Dantas a sua oportunidade para defender o filho. Mas todo o seu esforço por isentar Hémon de suspeitas sem fundamento, por parte do pai, resultam na

¹³ Vai no mesmo sentido a preferência de A. Pedro (pp. 317-319), que faz Creonte acusar Tirésias de corrompido e venal, sem contudo precisar qualquer cumplicidade.

¹⁴ O próprio texto faz, explicitamente, esta aproximação, quando Ástaco, um dos senadores, tomando nas mãos a cadeia destinada a aprisionar Antígona, interroga o rei (p. 119): ‘Vês esta cadeia? É o grilhão ignominioso dos supliciados. Ninguém se atreveu a prender com ela os braços da filha de Édipo. Que queres tu agora de nós, rei? Queres que a lancemos aos pulsos do teu filho? – Não!’.

confissão de uma ideia que contamina, na imaginação de Creonte, a linhagem de Meneceu da mesma maldição que afecta os Labdácidas (p. 79): ‘Os crimes continuam na nossa família. A fatalidade arrasta-nos pelos cabelos’.

A oposição a que Hémon está disposto não resulta, em Dantas, somente de outro jogo de palavras. O temor de Creonte de que Hémon tenha intenção de o matar ganha alguma consistência pelo facto de o jovem entrar em cena armado. Ao esforço diplomático do príncipe sofocliano, substituiu-se aqui uma leitura inovadora. Sem essa diplomacia, a atitude de Hémon resulta mais agressiva, apesar de muitas das suas palavras retomarem as do seu modelo ateniense. Este Hémon não hesita em pôr a condenação de Antígona no centro da sua divergência com o pai, nem de colocar os seus sentimentos ofendidos como causa desse diferendo. Mas logo inclui também argumentos políticos. Acusa o rei de não prestar atenção ao que o povo diz ou pensa (p. 83; S. *Ant.* 688-691) e, desassombadamente, põe-lhe a nu objectivos inconfessáveis e mesquinhos (p. 85): ‘Não! Não chames justiça à vingança. Não chames justiça ao ódio. Tu sempre odiaste Édipo. Tu vingas-te, nos filhos de Édipo, do desprezo que o pai tinha por ti’.

Ferido por tanta animosidade, Creonte condena à morte também o próprio filho. Não com uma condenação formal, como a que visou Antígona; mas com a ordem aos seus guardas de que, se ele se abeirar do palácio, o matem (p. 94). E Hémon reage, mata os guardas numa tentativa de evitar o inevitável, a morte de Antígona, porque, além da crueldade imponderada do rei, há que contar com o carácter extremo e decidido da filha de Édipo.

Como em Sófocles, todas as características do tirano, que lhe aconselham comportamentos imponderados e excessivos, o levam à condenação: pelos deuses, que o punem em extremo; pelos homens, que lhe apontam um dedo acusador ou lhe atiram a pedra do castigo; e pelo tribunal da sua consciência. O Creonte de A. Pedro é o porta-voz desse reconhecimento, da clarividência que se aprende pela dor. Diante do cadáver do filho, o tirano enfim reconhece (p. 329) o difícil equilíbrio entre o que é a desejada *arete* e o seu excesso: ‘A vaidade a que chamei sabedoria’; ‘O orgulho a que chamei justiça’; ‘A obstinação a que chamei firmeza’. A que acrescenta o verdadeiro drama humano: ‘Agora sei’. ‘Mas é tarde’.

(Página deixada propositadamente em branco)

Uma Antígona diferente, em la *Serata a Colono* de Elsa Morante

(A different Antigone in Elsa Morante's la *Serata a Colono*)

Andrés Pociña (apocina@ugr.es)
Universidad de Granada

(Página deixada propositadamente em branco)

RESUMO – Entre as páginas 30 e 96 do variegado livro intitulado *Il mondo salvato dai ragazzini e altri poemi* de Elsa Morante (1912-1985) encontra-se o drama *La serata a Colono*, a única peça teatral escrita pela autora, inspirada fundamentalmente pela tragédia *Édipo em Colono* de Sófocles. De forma diferente do original grego, na obra de Morante sobressai como protagonista uma Antígona quase criança, uma das personagens mais atraentes dentre todas as que criou a escritora italiana no conjunto da sua obra.

PALAVRAS-CHAVE: Elsa Morante, *Serata a Colono*, Antígona, tradição, inovação.

ABSTRACT – In the pages 30-96 of the variegated book *Il mondo salvato dai ragazzini e altri poemi* of Elsa Morante (1912-1985) we find the drama *La serata a Colono*, the only theatrical piece written by this writer, inspired fundamentally by the tragedy *Oedipus at Colonus* of Sophocles. Unlike the original Greek, Morante's work emphasizes as fundamental protagonist Antigone, one of the most attractive figures created by the Italian writer in the set of her work.

KEYWORDS: Elsa Morante, *Serata a Colono*, Antigone, tradition, innovation.

1. Este Congresso, dedicado monograficamente à eterna figura de Antígona, foi concebido num momento e ambiente ideais, quando um pequeno grupo de helenistas e latinistas das Universidades de Aveiro, Coimbra e Granada (Maria Fernanda Brasete, Aurora López, Carlos Morais, Andrés Pociña e Maria de Fátima Silva) frequentavam, na Universidade argentina de Rosario, um congresso de tema semelhante, se bem que de perspectiva mais geral, o “Congreso Intern. sobre la pervivencia de los modelos clásicos en el teatro iberoamericano, español, portugués y francés” (CLASTEA 2, Rosario, agosto de 2013). De maneira diversa, todas e todos concordámos em salientar o enorme poder de sugestão de que a personagem de Antígona se acha revestida, já desde a altura em que – sobretudo graças à insuperável tragédia homónima de Sófocles – a heroína começou a ganhar adeptos entusiásticos. Tal prestígio tem continuado até aos nossos dias, e o mito de Antígona tem exercido um fascínio inegável sobre um número surpreendentemente extenso de criadoras e criadores dramáticos, que através dos séculos e na atualidade, ousaram deixar-nos as suas visões particulares de tão grande mulher. Todas e todos que lá estávamos tínhamos acrescentado também algum avanço, maior ou menor, aos estudos literários sobre Antígona; era por isso – mas também porque a bibliografia publicada nos últimos anos assim o revelava¹ – que sabíamos até que ponto a admirável

¹ Para nos referirmos exclusivamente a obras essencialmente dedicadas, nas últimas décadas, ao tema deste Congresso, lembremos: Morais 2001; Ripoli; Rubino 2005;

filha de Édipo detém uma significação universal bem maior o que aquilo que se poderia deduzir com base na leitura do livro clássico de George Steiner². Que este livro é de valor inegável, não sofre dúvida; contudo, está largamente superado enquanto único referente bibliográfico para o assunto, apesar de continuar a ser considerado como definitivo, ou quase, por certo número de investigadores e investigadoras de leituras insuficientes. Tal foi, portanto, uma das causas principais que nos impeliram a voltar aos estudos sobre Antígona, sobre as reescritas da sua história, a pervivência do seu mito, a sua sempiterna vigência, e a vimos falar acerca dela num lugar tão propício como a ínclita cidade de Coimbra.

E é nesse contexto universal, de renovadas interpretações artísticas – fundamentalmente dramáticas – nascidas no século XX -, que desejava tentar agora a análise de uma Antígona diferente. Refiro-me àquela que imaginou a insigne escritora italiana Elsa Morante (1912-1985), num drama que, curiosamente, não recolhe, no título, o nome da heroína. Trata-se de *La serata a Colono*, opúsculo inserido num poemário publicado em 1968, com o título de *Il mondo salvato dai ragazzini e altri poemi*³. *La serata...* faz parte, mais concretamente, de uma das secções do livro: aquela que recebe o estranho rótulo de “La commedia chimica”⁴. Nem o título do livro, nem o da secção, poderiam dar azo à suspeita de no seu interior se achar uma tragédia (a páginas 30-96), com uma denominação que imediatamente sugere, enquanto hipo-texto, a famigerada tragédia *Édipo em Colono*, de Sófocles. Estranho título, estranha localização e, em definitivo, estranho género literário, para uma autora que jamais tinha escrito teatro, nem voltaria a fazê-lo. E o que mais é: estranha Antígona, aquela que nos apresenta esta criadora que nunca nos deixa de surpreender, de nos intrigar, com as suas formulações literárias, e de maneira muito especial com a criação de personagens únicas. Tentarei demonstrar, nas páginas a seguir, como a Antígona de *La serata a Colono* ocupa lugar de destaque, entre tais personagens.

Bañuls Oller, Crespo Alcalá 2008; Pianacci 2008; Duroux, Urdician 2010; López, Pociña 2010.

² Steiner 1991.

³ Morante 1968; as citações de *La serata a Colono* fazem-se por esta edição (reimpr. 1995), o que também inclui o número das páginas. A razão para isso consiste em ser esta a edição mais difundida, se bem que, direi de passagem, no ano passado, e com motivo da estreia, depois de tanto tempo, da obra, Einaudi deu pela primeira vez à estampa *La serata a Colono*, num pequeno volume independente, que provavelmente não tem obtido tanta difusão como o outro, até ao momento presente (2013).

⁴ Cf. Ceracchini 2011: 211-216.

2. Sempre que se fala, ou escreve, sobre *La serata a Colono* (que continuarei a citar pelo nome em italiano, por faltar ainda – salvo erro – uma tradução para português ou espanhol, mas que seria possível verter para a primeira destas línguas como *Entardecer em Colono* é lugar-comum repetir o facto de se tratar da única peça teatral de Elsa Morante, que nunca a terá visto encenada, já que só foi levada ao palco a 15 de janeiro de 2013. É, de facto, nesse ano que o Teatro Stabile di Torino, sob a direção de Mario Martone, representou por primeira vez a tragédia, com Carlo Cecchi – grande amigo e estudioso da autora – a interpretar o papel de Édipo, e com Antonia Truppo a figurar como Antígona⁵.

Ora, a peculiaridade de pertencer a um género que, nem antes nem depois, foi cultivado por Morante, faz com que seja difícil de enquadrar adequadamente este drama no conjunto da obra literária da nossa escritora. Com efeito, *La serata a Colono*, como acontece também com outras composições inscritas em *Il mondo salvato dai ragazzini*, patenteia um profundo conteúdo ideológico, concorde com os princípios de uma moral pessoal, sempre presente, quer nas obras anteriores, quer nas posteriores, de Elsa Morante. Uma moral ou, se assim o preferirmos, um conjunto de princípios para enfrentar a vida, no meio de umas circunstâncias sociais verdadeiramente negativas, que estão na base, e podem justificar, o óbvio pessimismo da autora, manifesto já em algumas das obras precedentes mais importantes, tais como *Menzogna e sortilegio* (1948) ou *L'isola di Arturo* (1957), correspondentes já à sua época de maturidade. Mais tarde ainda, este sentimento virá a ser fulcral naquela que será a sua obra-prima, do meu ponto de vista: *La Storia* (1974); até que enfim, ele virá a marcar de forma indelével os der-

⁵ A estreia, como era previsível, foi um sucesso, o que se pode ver muito bem refletido em diversas notícias e páginas da Internet, que repetem insistentemente as imagens de Édipo no hospital, com os olhos cobertos, interpretado por Carlo Cecchi, e da personagem, sem dúvida importante, da Freira, representada por Angelica Ippolito. Após a estreia em Turim, a peça foi representada no Teatro Argentina, de Roma, de 30 de janeiro a 17 de fevereiro, com enorme sucesso (para se obter mais informação, pode procurar-se as diversas notícias que respondem ao epígrafe “La serata a Colono di Elsa Morante”, na Internet, e também, no mesmo meio, Letizia Bianchi - Serena Nostro, “*La serata a Colono* di Elsa Morante. Regia di Mario Martone (Piccolo Teatro Grassi di Milano, stagione 2012/2013)”, www.piccoloteatro.org/play/show/2012-2013/la-serata-a-colono. Está muito bem documentada também a notícia dada por Jolanda Leccese, “Antigone’ di Elsa Morante – in ‘Serata a Colono’”, *Leggere Donna* 160 (2013), que se pode ler no sítio: <http://donnarte.wordpress.com/2013/08/01/antigone-di-elsa-morante-in-serata-a-colono/>

radeiros anos da sua vida e as últimas produções, especialmente o romance *Aracoeli* (1982)⁶.

Não pretendo abordar, nestas linhas, uma análise sobre o papel que Elsa Morante concede à obra literária, como veículo de expressão da sua própria maneira de pensar, e dos seus sentimentos pessoais – em suma, da sua atitude perante a vida, feita manifesta através das personagens por ela criadas e das situações, reais ou fictícias, que lhe servem de ambientação⁷. Convirá, no entanto, tomarmos em consideração que *Il mondo salvato dai ragazzini* foi escrito entre os anos 1966 e 1968, e, muito embora tivessem transcorrido, já na altura, alguns anos depois da morte em Nova Iorque – muito presumivelmente por suicídio – do jovem pintor americano, Bill Morrow, com quem a autora mantivera uma relação amorosa, o sentimento desta tragédia devia manter-se especialmente vivo aquando da redação da obra, pois que esta começa logo com uma primeira parte de título bem elucidativo: “Addio”. Esta primeira parte compreende dois poemas, o primeiro dos quais, segundo acertada apreciação de Elisa Donzelli, cumpre a função de prólogo, dedicando-se ao falecimento do pintor; por sua vez, o segundo, mais comprido, oferece chaves que nos introduzem na atmosfera da obra no seu conjunto⁸. Por outro lado, é também por esses anos que teve lugar a leitura, por parte de Morante, dos *Cahiers* de Simone Weil, cujo influxo em *La serata a Colono* e, sobretudo, em *La Storia*, tem sido recenseado e estudado em diversas ocasiões⁹. A propósito da significação da obra de Weil para *Il mondo salvato dai ragazzini* (e portanto também para *La serata a Colono*), limito-me a reproduzir a excelente síntese de Flavia Cartoni:

“La lectura de los *Cuadernos* de Simone Weil, que se remonta a los años 1966-1967, coincide con el comienzo de la percepción de una irreversible transformación física, época durante la cual Elsa elabora la teoría de la *pesanteur*. Esta ‘pesadez’ supone una falta de energía, una transformación del aspecto físico, lo que la autora tiene por factores

⁶ De todas estas obras existem traduções para espanhol; por ordem cronológica: *La isla de Arturo*, trad. de Eugenio Guasta, Barcelona, Editorial Bruguera, 1969 (Madrid, mesma versão, Espasa Calpe, 2004); *Araceli*, trad. Ángel Sánchez Gijón, Barcelona, Editorial Bruguera, 1984; *La Historia*, trad. de Esther Benítez, Barcelona, Círculo de Lectores, 1992 (em data anterior, e incompleta, *Algo en la historia*, trad. de Juan Moreno, Barcelona, Plaza y Janés, 1976); *Mentira y sortilegio*, trad. de Ana Ciurans Ferrándiz, Barcelona, Lumen, 2012.

⁷ Cf. Morante 1987 (opiniões de 1959): 41-73.

⁸ Donzelli 2007: 191-200, esp.192.

⁹ Cf. de forma especial D’Angeli 1993: 109-135.

extremadamente negativos, puesto que siempre había considerado la belleza como un punto de unión entre sensibilidad, armonía y justicia. A partir de esa época el esfuerzo de la escritora se centra en acercarse a la ligereza como meta, en observar –aún más– las injusticias sociales y luchar contra las dificultades. El contraste entre el mundo ligero (es decir, adolescente) y el mundo pesado (por lo tanto, adulto) se basa justamente en la contraposición entre deseo y realidad, entre ligereza y pesadez. El límite entre estos dos mundos está marcado, según la autora, de manera nítida, y ayuda al lector a comprender la razón por la que Elsa introduce muchos personajes adolescentes, e incluso niños en su obra narrativa y poética”¹⁰.

Outro dado que pode entrar em linha de conta, para enquadrar o ambiente em que surge esta tragédia, é constituído pelo facto de, pelas mesmas datas da sua redacção, Pier Paolo Pasolini, grande amigo de Elsa Morante, ter estreado o seu filme *Edipo re*¹¹ (1967), cujo título reclama como hipotexto a outra tragédia de Sófocles, e no final do qual, Édipo, cego, é conduzido, não por Antígona, mas por um moço, que recebe o nome de Anghelos-Ângelo (p. 453). Rara é a ocasião em que tenho visto postas em relação estas duas tragédias contemporâneas, a de Pasolini e a de Morante¹², assunto este que espero vir a abordar em ocasião mais adequada. Seja como for, não é pensável que duas pessoas que tinham mantido tão boas relações (que, ainda que viessem a acabar, durarão pelo menos até 1971¹³) e que tinham partilhado experiências tão importantes como uma longa viagem pela Índia, na companhia de Alberto Moravia, não tivessem trocado impressões e pontos de vista acerca da figura do desgraçado cego, Édipo.

Em último lugar, restaria esclarecer, para acabarmos esta listagem de circunstâncias à volta da publicação de *La serata a Colono*, o facto, de difícil explicação sob todos os aspectos, de esta tragédia constituir a parte

¹⁰ Cartoni 2006: 17.

¹¹ Pasolini 1991 (1998).

¹² É contudo interessante, neste sentido, o que escreve Donzeli 2007: 192 s.: “... Anche per questa ragione Elsa Morante lo scelse e forse anche perché nel 1967, un anno prima della pubblicazione de *Il mondo salvato dai ragazzini*, Pier Paolo Pasolini modellava il finale cinematografico dell’*Edipo re* su quello dell’*Edipo a Colono* con un Ninetto Davoli nella parte di Angelo che, come Antigone, accompagna per le strade un esausto e cieco Edipo-Pasolini”.

¹³ Sobre a intensa relação entre Elsa Morante e Pier Paolo Pasolini existem interessantes estudos, entre os quais citaremos os de Siti 1995: 134; Fusillo 1995: 97-129.

central, e talvez a mais atraente, de uma obra intitulada *Il mondo salvato dai ragazzini*, se nos limitarmos a pensar no *Édipo em Colono* de Sófocles como seu modelo. Na obra de Sófocles, com efeito, é protagonista indiscutível um Édipo ancião, cego, envelhecido, vencido, encarando os derradeiros momentos da vida. Convém, porém, notar, neste sentido, que, ao contrário daquilo que estava a fazer contemporaneamente Pasolini, Elsa Morante excluiu o nome do desventurado rei mítico do título do seu drama. O que me convida a formular a pergunta seguinte: será que, de facto, é Édipo o protagonista de *La serata a Colono*? Hei-de defender mais adiante, e com bons argumentos, que a personagem principal, na reescrita morantiana, é agora Antígona, uma “ragazzina” de catorze anos, representada como se não tivesse mais do que onze ou doze; indubitavelmente, um dos “Felici Pochi” que a própria escritora há-de vir a descrever-nos em pormenor. Antígona é, pois, um dos “ragazzini”, aludidos no título do livro, um daqueles que podem ser a salvação para um mundo em franco processo de desagregação e auto-destruição.

Elsa Morante constrói destarte, mais uma vez, em *La serata a Colono*, uma personagem, de poucos anos de idade, dotada de atributos que a transformam num autêntico caráter de valor universal, como fizera, já havia muitos anos, com aquele menino-adolescente, Arturo Gerace, n’*A Ilha de Arturo*, e como há-de fazer novamente, nos anos imediatamente subsequentes à publicação da peça em apreço, com o inesquecível menino Useppe, d’*A História*.

3. Antes de aprofundarmos o estudo dramático da obra que nos ocupa, convém esclarecer a sua colocação no interior de *Il mondo salvato dai ragazzini*. Segundo é fácil de perceber com uma simples vista de olhos pelo Índice do volume, o conjunto é formado por uma série de composições literárias de muito variegado teor e sentido, as quais se articulam em três partes, de extensão diferente: *Addio* (pp. 5-17), *La commedia chimica* (pp. 21-124) e *Canzoni popolari* (pp. 117-221). Ainda que não seja minha intenção estudar em pormenor o conjunto da obra, gostava mesmo assim de lembrar (já o fiz mais acima) que a parte inicial, *Addio*, é um episódio em memória de Bill Morrow; na segunda, de título surpreendente, achamos, como peça essencial, quer pela forma literária, quer pela extensão, *La serata a Colono* (pp. 31-96); na terceira, enfim, podemos encontrar algumas chaves que nos ajudem a compreender a concepção morantiana da Antígona recriada neste drama, acabando esta parte, e também o livro, pela secção, cuja epígrafe

coincide com o título da obra, “Il mondo salvato dai ragazzini”, conjunto graficamente surpreendente.

Logo na página inicial do drama, e mesmo por baixo do título deste, encontramos o primeiro problema: *La serata a Colono* apresenta-se como “Parodia”. Este termo, “paródia”, lido no seu sentido habitual, põe o drama de Morante numa relação óbvia com a tragédia *Édipo em Colono*, de Sófocles. Mas é adequada uma qualificação semelhante? Os dicionários da língua portuguesa costumam oferecer definições da palavra “paródia” do tipo da seguinte: “imitação de um texto literário, de uma personagem ou de um tema, com propósitos irónicos ou cómicos”, e como segunda definição, “imitação ridícula ou cínica de qualquer coisa”¹⁴; com esta definição¹⁵ vem coincidir a que dá o manual, já clássico, de Lausberg que, citado pela tradução espanhola, vem dizendo: “imitación chistosa de un modelo serio”¹⁶. Sem precisarmos de recorrer a explicações mais precisas da palavra¹⁷, podemos concluir dizendo que as acepções tradicionais desta não parecem convir em absoluto a uma obra como a tragédia de Morante, cujo relacionamento, embora muito óbvio, com a obra de Sófocles nunca poderia considerar-se engraçado, cómico, faceto ou burlesco. Procurando alguma possível explicação para o emprego de “paródia” dado pela nossa escritora na sua obra, deparámos com esta interessante solução, que lemos em Carlo Sgorlon:

“La Morante lo definisce “parodia”, ovviamente dell’*Edipo a Colono* di Sofocle. Ma qui parodia non sta per ‘rifacimento comico’ ma soltanto, etimologicamente, per ‘canto paralelo’, poiché si trata di un rifacimento assai piú tragico dell’originale. Anche qui ricompare il tema della

¹⁴ Definições tomadas do *Dicionário da Língua Portuguesa* (1994). Porto, Porto Editora: 1346. É claro que a terceira definição que também aparece aí, como “pândega”, não interessa aos nossos objetivos; para mais que, segundo se encontra averbado nesse mesmo dicionário, tal definição se restringe a um âmbito linguístico de gíria.

¹⁵ Mais breve e contundente é, por exemplo, a definição que dá, para a palavra espanhola correspondente, “parodia”, o dicionário da Real Academia Española, *Diccionario de la Lengua Española*. (2001). Madrid, Academia Española: 1143: “imitación burlesca”.

¹⁶ Lausberg 1966: III, 292.

¹⁷ Como possam ser a de Howatson 1991: 618, s.v. parodia: “Imitar en forma burlesca una obra poética sería para conseguir un efecto cómico era conocido en la literatura griega desde tiempos remotos”; Gómez García 1997: 629: “Recurso teatral consistente en imitar, burlesca o irónicamente, una obra consagrada, un argumento famoso, un estilo, un personaje o una situación”.

malattia o della pazzia, diventate ormai per la Morante caratteristiche dominanti del mondo”¹⁸.

Podemos ouvir, igualmente, a voz autorizada de uma investigadora que se tem ocupado em profundidade da comparação entre a tragédia de Sófocles e a de Morante, Silvia Paglia¹⁹. Partindo das diversas possibilidades de transformação intertextual analisadas por Gérard Genette, no seu bem conhecido estudo *Palimpsestos*²⁰, Paglia afirma:

“Pertanto, secondo tale classificazione, la *Serata* non potrebbe definirsi una parodia, come dichiara la Morante, ma una trasposizione dell’*Edipo a Colono* di Sofocle, in quanto coniuga la ripresa e la trasformazione del contenuto con la serietà, anzi con la tragicità, del registro, e si può considerare come una forma particolare ed originale di trasposizione in quanto attua una mediazione tra il ricalco e l’analogia da una parte e la trasformazione o, addirittura, l’opposizione dall’altra” (p. 150).

Seguem-se duas citações poéticas, uma delas de dois versos em italiano, de Marina Svietaeva, relativos a uma inquietante estrela errante, lembrados talvez pela frequente alusão, no texto, a Apolo – Febo – Sol; a segunda, brevíssima, de Torquato Tasso, cujo sentido me é obscuro, salvo no caso de se dever à conhecida paixão da Morante pelos gatos. Seja como for, é claro que, do ponto de vista performativo, são duas citações inoperantes; consequência esta, sem dúvida, da escassa prática dramática da escritora. Também não tem valor dramático o texto que, sob o título de *Antefatto*, apresenta, na página seguinte, uma muito breve síntese da desgraçada história de Édipo, com especial atenção ao seu final em Colono.

Chegando já ao começo do texto em si, também não parece ter transcendência cénica a citação que figura como abertura: “È da Lui, o amici, che mi vengono tutti i miei mali. *Edipo Re*”. Morante indica a procedência daquilo que, à primeira vista, parece ser um verso, bastante difícil de encontrar no entanto, devido à redução e deformação a que foi submetido.

¹⁸ Sgorlon 1988: 95 s.

¹⁹ Paglia 2011: 149-163. Cf. igualmente, da perspectiva de um helenista estudioso das tragédias de Sófocles, o excelente livro de Rodighiero 2007: especialmente 57-66, dedicadas a Édipo em Elsa Morante e em Pier Paolo Pasolini.

²⁰ Genette 1989: *passim*.

Trata-se, na verdade, dos dois primeiros versos (vv. 1329-1330) da estrofe b de *Edipo rey*: “Apolo, amigos, Apolo foi destes males, destes meus males, destes meus sofrimentos promotor”²¹. Cabe assinalar que, fazendo esta citação, a escritora tem já presente a visão de Apolo através do Édipo moderno da *Serata*, visão segundo a qual o deus grego se atualiza, se assim se pode dizer, no Sol como astro, de cuja presença opressora Édipo não se consegue libertar, na sua loucura, nem sequer estando cego; o Sol, por outro lado, é posto em relevo de maneira muito especial, sendo referido, no texto, graficamente com maiúsculas, LUI²².

Após esta citação, começa o texto dramático propriamente dito, com uma muito pormenorizada descrição do espaço cénico – uma descrição talvez um tanto prolixa, devido não sei se à inexperiência de Elsa Morante enquanto autora teatral, ou a uma necessidade de se servir das didascálias como meio de expressão complementar. De facto, esta didascália cénica inicial parece longa demais, indicando mesmo pormenores inesperados, como o momento exato em que se situa a representação, num dia de um tépido mês de novembro, à tardinha, de um ano próximo de 1960. Estamos num corredor de um hospital policlínico, ao pé da secção de doentes mentais, no andar inferior; os muros, sem relação direta com o exterior, estão caiados, brancos da cal dos hospitais; a única mobília consiste num banco, encostado à parede, onde se podem sentar os três guardas. Através da parede chega o rumor do trânsito, procedente do exterior e, sobretudo, a constante cegarrega, monótona e inquietante, do Coro de internos, com cujas frases, desvairadas e incoerentes, começa o desenvolvimento da peça. A didascália deve ler-se com atenção, porque reflete muito bem o ambiente sombrio, trágico e soturno em que irão decorrer os momentos finais da vida do Édipo moderno; como havemos de ver imediatamente, fica bem claro que a autora, já desde o início, pretende advertir-nos de que a cena deste novo Colono – o interior opressivo de um hospital psiquiátrico – é o absoluto contrário daquele lugar aprazível, cúmulo de paz e tranquilidade, onde o Édipo grego terminará os seus dias; onde, nas belas palavras de Albin Lesky, no seu entusiástico louvor da última tragédia do veterano Sófocles, “se hace visible la sublime paradoja de que los mismos dioses que precipitaron a Edipo en la noche de la más profunda miseria, al mismo tiempo lo atraen por ello hacia ellos mismos”²³.

²¹ Rocha Pereira, Ferreira, Fialho 2013: 275.

²² Cf. *La serata a Colono*: 73 ss.

²³ Lesky 1966: 155 s.

Para completarmos esta primeira aproximação a *La serata a Colono*, torna-se quiçá necessário advertir que Elsa Morante não inclui, no começo, o habitual elenco de personagens.

4. Comparar pormenorizadamente o *Édipo em Colono* de Sófocles com *La serata a Colono* de Elsa Morante excederia em muito os limites deste trabalho, e não responderia ao propósito inicial, anunciado no título, de fazer uma aproximação da figura de Antígona, na sua recriação pela escritora italiana. Por outro lado, é uma investigação que já foi realizada, e com notável acerto, por S. Paglia²⁴, que, para mais, forneceu uma muito interessante informação sobre o conhecimento do grego clássico por parte de Morante, e sobre a possível tradução italiana da tragédia de Sófocles que a nossa escritora teria utilizado²⁵. Seja como for, é claro que uma leitura profunda de *La Serata* deve fazer-se tendo presente a tragédia de que ela partiu, como reescrita, sendo para isso aconselhável usar, como termo de comparação, não apenas o original grego, como também uma boa versão italiana²⁶.

²⁴ Cf. Paglia 2011.

²⁵ Esta informação, que aparece em Paglia 2011: 151 n. 12, considero poder ser de interesse para todo aquele que se preocupar a fundo por este assunto, razão pela qual tomo a liberdade de a reproduzir aqui, expressando de passagem o meu agradecimento – e espero que com a anuência – de S. Paglia: “Elsa Morante non conosceva bene il greco, come testimonia Franco Serpia, *Il greco di Elsa*, in AA. VV., *Cahiers Elsa Morante* 2, Salerno, Ed. Sottotraccia, p. 78: “Elsa aveva fatto il ginnasio al ‘Visconti’ di Roma. Lì il suo professore di lettere, un buon prete, tale padre F. più che insegnare il latino e il greco sfogava con gli alunni la sua amara passione antifascista”. La lettura di Sofocle da parte di Elsa è avvenuta attraverso la mediazione delle traduzioni le migliori delle quali, negli anni precedenti la stesura della *Serata*, erano: *Il mito di Edipo. Edipo re – Edipo a Colono – Antigone*, traduzione di Domenico Ricci, Milano, Rizzoli, 1951; *Le tragedie di Eschilo e di Sofocle*, traduzione di Ettore Romagnoli, Bologna, Zanichelli, 1959; *Le tragedie di Sofocle*, a cura di Giuseppina Lombardo Radice, Torino, G. Einaudi, 1966; *Edipo a Colono*, traduzione in versi italiani di Ettore Bignone, Firenze, G. C. Sansoni, 1952; *Edipo a Colono*, a cura di Dino Pieraccioni, Firenze, Vallecchi, 1956; *Edipo a Colono*, introduzione e commento di Angelo Nucciotti, Milano, Signorelli, 1957. Probabilmente, la Morante si è ispirata, nella redazione della *Serata*, alla versione di Ettore Romagnoli”.

²⁶ Para o texto grego servi-me da ed. bilingue de Errandonea 1959. Como versão italiana, ter-me-ia parecido preferível a de Ettore Romagnoli, que S. Paglia considera ter sido provavelmente a utilizada por Morante, mas por não poder dispor dela servi-me da seguinte edição, excelente sem dúvida: Sofocle, *Edipo Re. Edipo a Colono. Antigone*, a cura di D. Del Corno, traduzione di R. Cantarella, Milano, Mondadori, 1982, obviamente posterior à publicação de la *Serata*.

Sem querer abordar, portanto, uma análise comparativa, a leitura de ambas as obras serve-nos para definir a obra de Morante, como uma reescrita muito profunda da tragédia de Sófocles, feita a partir da modernização de um fio argumental muito semelhante. Nas duas tragédias aparecem, como elemento essencial, os momentos derradeiros da vida de Édipo; nos dois casos, este é caracterizado como um homem idoso, cego, que sofreu uma existência semeada de desgraças. Porém, e segundo se pode perceber melhor através da comparação das personagens, ambos os Édipos são ao mesmo tempo muito parecidos e muito diferentes, o mesmo acontecendo com Antígona e com o Coro, de tal sorte que, ainda que seja fácil lembrarmos a cada passo a tragédia clássica, de que encontramos frequentemente transposições literais de fragmentos para italiano, o resultado é, todavia, uma obra muito diferente. Para a tornar tão diferente contribui de maneira muito importante, em meu entender, a existência, na tragédia de Sófocles, de uma interferência alheia ao momento presente, em Colono: refiro-me à focagem da difícil situação em Tebas, prestes a cair numa guerra destrutiva, provocada pelos filhos de Édipo, situação esta cuja solução passa por uma hipotética decisão, por parte do ancião cego, de regressar a Tebas para apoiar um dos seus filhos. Tudo isto fica excluído da obra de Morante, razão pela qual desaparecem dela três personagens importantes: Ismene, Creonte e Polinices, resultando assim, desta mudança, uma trama muito alterada; há que pensar apenas que isto implica a ausência dos prolongados discursos do cunhado de Édipo, Creonte (728-760, 935-959), e, num sentido parecido, dos do seu filho Polinices (1254-1279, 1284-1345).

Mas a diferença mais profunda manifesta-se provavelmente na construção dos personagens por parte do trágico grego, de um lado, e por parte de Morante, do outro. Partindo daqueles, e tendo presentes, sempre, as grandes diferenças, temporal e local, entre os dois dramas (mundo mítico/século XX; bosque próximo a Atenas/ hospital psiquiátrico na Europa meridional), Elsa Morante põe em prática uma muito profunda recriação dos personagens da obra, seguindo umas pautas que são habituais nas modernas reescritas de tragédias e comédias antigas, como sejam a transformação, omissão ou acrescentamento de personagens, em relação com os originais. Uma listagem dos personagens que aparecem em cada um dos dois elencos pode ajudar-nos a perceber as mudanças levadas a efeito:

Édipo em Colono

Édipo

Antígona

La serata a Colono

Edipo

Antigone

Estrangeiro	
Coro de idosos de Ática	Coro dei ricoverati
Ismene	
Teseu	Il Dottore
Creonte	
Polinices	
Mensageiro	
	La Suora
	Il primo Guardiano
	Il secondo Guardiano
	Il terzo Guardiano

Embora o número de personagens seja quase o mesmo nas duas listagens, é mais rica em figuras significativas a de Sófocles, porquanto, se prescindirmos dos coros, esta apresenta seis personagens com papel relevante: Édipo, Antígona, Ismene, Teseu, Creonte, Polinices. Elsa Morante reduziu-os exatamente a metade: Édipo, Antígona e o Doutor, que é uma réplica indubitável do rei Teseu de Atenas, se bem que com um papel de muito menor relevância no desenvolvimento da trama²⁷. Opera-se, pois, uma mudança muito significativa por omissão de personagens, em vantagem para o desenvolvimento da trama, no sentido de, na tragédia de Sófocles, se acrescentar, ao tema central – ou seja, o caminho de Édipo para o seu final em Colono – um outro, de âmbito diferente, e que diz respeito aos acontecimentos que se estão a desenvolver, paralelamente, em Tebas; acréscimo que já foi apontado anteriormente. Na *Serata*, nada de exterior ao Colono-hospital vem sobrepor-se: a redução de personagens resulta também na simplificação da trama.

Há, contudo, um acrescento, em Morante, de personagens de papel bastante secundário: face ao Estrangeiro (em realidade, um habitante de Colono) e ao Mensageiro da obra de Sófocles, no hospital introduzem-se três Guardas, espécie de enfermeiros de centro psiquiátrico, e uma Freira; os três primeiros não têm importância real, a freira pelo contrário é muito mais interessante. De facto, desde a sua primeira intervenção em cena, que a

²⁷ Cf. *La serata a Colono*, p. 51: *EDIPO Chi sei tu? / Mi pare di riconoscerti / alla corona di oro / che porti... IL DOTTORE Io sono / il re di questo paese [...] EDIPO Che regno è questo tuo?... IL RE È il territorio consacrato alle sante figlie dell'oscurità / dai molti nomi. / Qua sotto esse abitano, qua è la loro chiesa. / Dalle nostre parti sono conosciute col nome / di Benigne / oppure di Erinni, / e altrove / certuni le chiamano Furie, altri, Insulto, e altri, Paura.*

freira é assimilada por Édipo à sua filha Ismene, confusão a que ela própria ajuda (pp. 66-70). Mais adiante, na sua intervenção, fundamental para o desfecho da peça, a freira transforma-se na imagem de Jocasta, a mãe de Édipo, cujo papel assume enquanto lhe oferece a bebida fatal, e enquanto entoava a canção de embalar do gigante Sacripante, a chamar-lhe “figghiuzzo mio” (p. 91).

Mais do que estas figuras, suprimidas ou acrescentadas, requerem especialmente a nossa atenção as duas personagens principais, Édipo e Antígona. Na recriação de ambos, Elsa Morante realizou um labor de transformação sumamente profundo, em consequência do qual, numa primeira leitura, poderia dar a impressão de estas personagens continuarem a ser idênticas a si próprias, quando, na verdade, são personagens novos, essencialmente novos. Quanto aos procedimentos empregados pela escritora em semelhante recriação, estes serão analisados no parágrafo a seguir; cingir-me-ei, de momento, aos aspetos descritivos que caracterizam os personagens de Édipo e Antígona, novamente criados por Morante, aspetos que os tornam tão diferentes daqueles transmitidos na obra de Sófocles.

Embora não pretendendo entrar numa análise pormenorizada da personalidade do Édipo morantiano, para além das conclusões que da sua atuação ao longo da obra iremos tirando, podemos salientar a imagem que dele nos aparece, já no início, imagem muito certa, conseguida por um procedimento muito original: a sua filha Antígona, que lhe serve como guia e apoio, possui uma carta de recomendação, como ela mesma lhe chama, de um doutor que o tratou previamente, noutra hospital (p. 40); o documento é lido pelo Terceiro Guarda, que nos informa de que o nosso novo Édipo tem 63 anos de idade, é um pequeno proprietário com posses, viúvo, quatro filhos, dos quais, dois homens, maiores de idade, que intentaram uma demanda por incapacidade contra ele (p. 42). Até aqui, as coincidências com o Édipo sofocliano são máximas, *mutatis mutandis*, por causa da condição e cronologia, distintas. Com o diagnóstico relativo ao velho, começa, porém, o motivo básico da diferença maior: o médico que emitiu a informação descreve-nos com todo o pormenor a sua loucura total, o alcoolismo, uma possível toxicomania, escassa ou nula resposta a fármacos tranquilizantes ou soníferos, alucinações visuais e auditivas... Tal como nós, o médico também fica impressionado com a verbosidade surpreendente do louco, que descreve assim: *“Logorroico... magniloquente... stereotipie verbali di stilo pseudo-letterario... infioratto di citazioni classiche... Flusso verbale carat-teriz-ato da lunghe monodie d’intonazione pseudo-litur-gica o épica... Contenuti de-liranti strut-turati... Accessi aggressivi... mito-manie... Manierismi... Fughe ideiche...”*

(p. 42). Segue-se, enfim, a enumeração das desgraças que o homem sofreu: morte do pai na Primeira Grande Guerra, suicídio da mãe, emigração, participação na Segunda Grande Guerra, prisão em campos de concentração, diversas desventuras domésticas após o regresso a casa, viuvez recente... Em definitivo, uma reprodução, rebaixada ao nível humano e adaptada aos tempos hodiernos, das inefáveis desgraças do mítico rei Édipo, em tempos longínquos. O desfecho é, contudo, inteiramente diferente, pois que o novo Édipo, ser absolutamente alienado, difere completamente daquele ancião que caminha, sábio, tranquilo e feliz, à espera da morte, no final da tragédia de Sófocles. Maria do Céu Fialho soube sintetizar, em breves frases, o sentido da última grande figura sofocliana:

“Édipo profeta (1516-1517), Édipo mestre (1518), Édipo guia (1520-1521), 1542-1545) são a derradeira imagem de uma figura que polarizou o universo poético de Sófocles: a do cego que vê. O enigma da sua morte transcende a possibilidade de comunicação verbal (1526) e oferece-se como espectáculo esmagador e revelação (1650) a um Teseu que, em silêncio, venera o âmbito do ctónico e do olímpico (1654-1655) e com o seu silêncio manterá recitado o mistério e a intimidade da morte”²⁸.

Quanto à figura de Antígona, e prescindindo também, no caso dela, da imagem que a própria nos vai mostrando ao longo da obra, diremos que ela é apresentada por Morante pouco depois do começo, logo após a primeira intervenção do Coro, e com poucas palavras, embora muito precisas: “*ragazzina selvatica e tremante sui 14 anni, però poco sviluppata per la sua età*” (p. 36). Esta imagem de “ragazzina” de pouca idade, aparentando ser ainda mais nova – devido ao seu comportamento, com frequência muito infantil – é certificada pelas suas próprias palavras, por exemplo, quando confessa aos Guardas que mal sabe ler, porque as coisas da escola não lhe tiram o sono, e porque tudo o que tem a ver com os esforços da memória lhe produz imenso cansaço (p. 42); daqui a pouco falaremos dela com a extensão que a personagem merece.

Depois de termos reconhecido que Elsa Morante agiu, na sua recriação da última tragédia de Sófocles, e no que toca ao elenco de personagens, reduzindo drasticamente o número deles, e pondo em essencial destaque apenas Édipo e Antígona, poderíamos encarar a causa que subjaz à reela-

²⁸ Fialho 1992: 155.

boração do título, de *Édipo em Colono* a *Entardecer em Colono*. Porque não conservou, no título, o nome próprio do desafortunado rei de Tebas, que por si mesmo seria elucidativo junto do público receptor, do mesmo modo como, por exemplo, pelas mesmas datas, Pier Paolo Pasolini mantinha o título sofocliano, tal qual, para o seu *Edipo Re?* É aqui que medito pela primeira vez na dúvida concernente ao protagonismo na *Serata*: manter em silêncio, no título, o nome da primeira figura, seria um ato consciente da autora, na incerteza relativa sobre qual dos personagens acabaria sendo protagonista, se Édipo, se Antígona? Ou, muito mais simplesmente, ela estaria convencida à partida que o papel protagonista, na sua reescrita, devia passar do ancião cego à sua jovem filha? Esta última hipótese parece-me mais convincente, de acordo com a minha leitura da peça de Morante, embora deva admitir que não sou eu o primeiro a chegar a uma tal conclusão: Elisa Donzelli já teve ocasião de a sustentar firmemente, há uns poucos anos:

“Questa bambina analfabeta è e non è una variazione sul mito eppure resta la protagonista indiscussa della *Serata a Colono*. Nessun modello tragico la definisce poiché la celebre fanciulla [...] non è più in grado di ricordare il proprio celebre passato. In ciò consiste la ragione della sua salvezza e integrità ed è per questo motivo che della parodia montaliana Antigone risulta la figura più originale”²⁹

5. Um dos aspetos mais surpreendentes da composição literária de *La serata a Colono* consiste na utilização de diversos falares, desde a norma padrão habitual do italiano – aquela que costumamos aprender como introdução à língua oficial atual, e que está na base da literatura hodierna – a dialetos de difícil localização geográfica, próprios da Itália meridional, com uma profunda raiz popular, detectável nos seus traços fonéticos, sintáticos, e no seu vocabulário. Já que não possuo a formação obrigatória para emprender um estudo de precisão científica sobre este singular aspeto do drama de Elsa Morante, advertirei desde logo de que sigo de muito perto um excelente trabalho, publicado em data recente por Silvia Paglia, sob o título de “La sperimentazione linguistica e l’esplicitazione tematica dai romanzi alla *Serata a Colono* di Elsa Morante”³⁰.

É a própria Paglia a frisar, como ponto de partida, que as personagens secundárias, quer dizer, os três Guardas, o Doutor e a Freira, falam um ita-

²⁹ Donzelli 2007: 200.

³⁰ 2011: 79-101.

liano comum, um italiano padrão. Nestes casos, Morante assinala-os com um falar particular, talvez por causa de os seus papéis não terem maior relevo no desenvolvimento da trama; também porque, na minha opinião, não estava na mira da autora tornar a *Serata* num compêndio de língua italiana e de falas populares comparadas. Deste modo, para dar um exemplo, quando Antígona se queixa por terem deixado ficar o seu pai no corredor, o primeiro Guarda responde num italiano padrão, falando porém num registo onde se põe de manifesto o “eloquio burocratico-ospedaliero”, bem como a falta de sensibilidade e de delicadeza do guarda³¹:

IL PRIMO GUARDIANO

Per adesso

vista la situazione ospedaliera d'emergenza
l'ordine è di lasciarlo qua di fuori, in attesa
della sua destinazione.

Si tratta d'una disposizione provvisoria.

Un posto da sistemarlo si rimedia senz'altro
dentro stanotte (p. 38).

Por sua vez, o Doutor, sempre usando um italiano comum escorreito, fala com uma superioridade evidente, primeiro com Antígona, que lhe pede humildemente para lhe poderem ser afrouxadas, a Édipo, as ligaduras com que ele está sujeito:

IL DOTTORE

Si tratta d'una precauzione elementare
e indispensabile, nell'interesse stesso
del malato (p. 50).

E, com igual superioridade, “*come un fantocchio di legno*”, na didascália acertada de Morante, transforma-se numa réplica do rei Teseu, fazendo continuar a confusão de Édipo à volta da sua pessoa:

Io sono

il re di questo paese. Anch'io ti riconosco alle orbite svuotate e
[sanguinose dei tuoi occhi
o punitore di te stesso, disgraziato figlio di Laio.

³¹ Paglia 2011: 82.

Da molti mi è stata riferita la tua storia, con la notizia
del tuo prossimo arrivo (p. 51).

A Freira exprime-se com a linguagem maviosa – toda feita de falsidade, no fundo – com que costumavam fazê-lo, na vida diária, as religiosas, outrora habituais nos hospitais, tanto na Itália quanto na Espanha; Elsa Morante introduz a sua intervenção, no momento de dar um medicamento a Édipo, com estas palavras, contundentes e categóricas: *“nel tuono mielato che si usa coi mentecati e coi bambini”*:

LA SUORA

Ma certo e come no? Vedrete vedrete
che adesso farete un bel sonno... Ecco, abbiamo finito, tutto è a posto,
e adesso
il niostro babbino farà un bel sonno, perché è stato bravo
a prendere quella medicina buona che fa bene... (p. 68).

Chegamos assim ao Coro. Silvia Paglia explica, em breves termos, três fases distintas nas intervenções deste: “la prima che si prolunga quasi due terzi dell’opera, di vaniloquio collettivo, la seconda, che copre l’altro terzo della tragedia, in sintonia con la lucida ‘pazzia’ di Edipo, e la terza, brevissima e finale, di immedesimazione con lui” (p. 98). Qualquer trecho das suas intervenções, na primeira parte, pode servir como exemplo da sua falta de sentido, sugerindo um coro de alienados, que falam um italiano padrão, mas cheio de frases sem acabar, desconjuntadas, repetidas com insistência, vozes que tornam angustiante a estada no corredor, aonde chegam através das paredes, pois o Coro fica de fora. Sirva como exemplo este passo:

CORO

Su quattrocentocinquanta concorrenti... Io non devo pensare non
devo pensare non devo pensare – Buon giorno come va? – Buon giorno
come va? – Fuoco! – Bisogna scrivere tutti i numeri in cifre romane
– Ho comprato un nastro rosso – Ho comprato – Quando l’ostia
sanguina è segno d’importanza – un nastro rosso – Mostri la tessera -
Su quattrocentocinquantamila concorrenti – Ho comprato un nastro
rosso – Un momento – Posso respirare per favore? – Un momento un
momento – Lei non ha rispettato il segnale Stop – A TLATELOLCO
– Con la maschinenpistole – Posso fare un gran respiro per favore?
Grazie. (p. 49)

Frases sem sentido, porém inquietantes, mesmo quando alguém, que fala e lê italiano desde há quase cinquenta anos, depara com palavras que não percebe, como “la maschinenpistole”, que os loucos repetem desde a primeira intervenção (p. 36), ou aquela teima em ordenar “mostri la tessera”, e em repetir “siamo tutti militari”, “uno che mi ha pedinato”, “li elimineremo li liquideremo è facile”, “ci sono machine che mi seguono”, “questa e zona militare”, “questa tessera è scaduta”, “d’ordine del Generalissimo si devono rifare tutti i caratteri in cifre romane”, “siamo rimasti orfani”, “chi si ferma è perduto”. Não é mais do que um simples grupo de loucos? É evidente que há aqui qualquer coisa de mais fundo; encontramos-nos perante um grupo de loucos que atravessaram experiências terríveis, militares, bélicas, que continuam a refletir nas suas monótonas falas. São loucos anteriores a 1968, e aparecem numa obra de Elsa Morante, que já tem em projeto escrever *La Storia* (1974), uma obra imensa e pormenorizada sobre o terrível e cruel século XX.

Dos desvairados discursos do Coro, transitamos com facilidade, sem grandes problemas de adaptação, para as intervenções de um Édipo totalmente desnortado, que chegou ao extremo de arrancar os próprios olhos com o vidro de uma garrafa partida. Para ele, a vida mais não tem sido do que uma sucessão de desgraças e dores. E é essa absoluta insânia, a que Elsa Morante afeiçoa a nova imagem do antigo rei de Tebas, que se reflete no seu modo de falar, sobre o qual eu precisaria de muito tempo para poder dizer algo de novo. Perante a impossibilidade de o fazer, lembrarei mais uma vez aquela informação que sobre ele realizou um médico, antes da chegada de Édipo ao psiquiátrico de Colono: “*Logorroico... magniloquente... stereotipie verbali di stilo pseudo-letterario... infioratto di citazioni classiche... Flusso verbale caratterizzato da lunghe monodie d’intonazione pseudoliturgica o épica... Contenuti de-liranti strutturati... Accessi aggressivi... mitomanie... Manierismi... Fughe ideiche...*” (p. 42).

Em contrapartida, não posso resistir a oferecer uma amostra do falar mais curioso de todos, o da menina Antígona. Como assinala Silvia Paglia, trata-se de uma invenção linguística extraordinária, porquanto não corresponde a nenhum dialeto existente, como podia ser o romanesco, mas antes “è costruito in modo originale e poetico, mediante una contaminazione e trasformazione di una pluralità di dialetti dell’area centro meridionale”³². Elsa Morante foi quem criou, na verdade, um dialeto exclusivo, bem anali-

³² Paglia 2011: 94.

sado por Adriana Pelo³³, para a sua Antígona, aquela menina de 14 anos que aparenta ainda menor idade, quase analfabeta, sem nenhuma formação cultural; uma menina cheia de bondade, que, sem se preocupar consigo própria o mínimo que seja, vive tão-somente para atender, com total entrega, o pai, doente, cego, absolutamente louco. E é essa bondade, esse encanto incomensurável da mocinha, o aspeto que a autora melhor soube transpor, de forma tão admirável, para essa fala inculta, elementar, popular, infantil, que lhe põe nos lábios. Vejamos o reflexo dessa fala, na tentativa da rapariga de acalmar as visões angustiantes do cego Édipo, inventando um ambiente de fantasia que nada tem a ver com o corredor do hospital onde se encontram:

ANTIGONE

Qua non ci stanno macerie che stiamo in un bel posto in una
/bella notte che stiamo
dentro a un bel giardino in una bella notte credete agli occhi
/miei caro padre che queste cose che dite voi
non sono verità quella è tutta un'estasi vostra per le ferite
dei vostri poveri occhi mutilati
che quello voi state come dentro a un dormiveglia
pa'.

EDIPO

Che c'è laggiú?
Che è quella bucca?

ANTIGONE

Quella...?

Quella

è una bella fontana di statue
con la illuminazione elettrica anniscosta
che fa l'acqua di tanti belli colori! (p. 48)

6. Com o que ficou dito até aqui, deixei delineado, de um modo mais ou menos aceitável, o contorno da Antígona proposta por Elsa Morante, uma Antígona diferente, eu diria nova – seja como for, afastada da imagem habitual que costumamos ter dela. Uma imagem nova, baseada sem dúvida no seu comportamento exemplar de filha, que a leva a transformar-se na bondosa condutora do pai cego (sobretudo no *Édipo em Colono* de Sófocles), mas antes disso, na sua valentia feminina, ao cumprir as suas obrigações

³³ Pelo 2008: 137-151, esp. 143-144.

ante a família, ante a humanidade e ante os deuses, desobedecendo às ordens, dadas pelo rei Creonte, de não dar sepultura ao seu irmão Polinices (sobretudo na *Antígona* de Sófocles). Não é, a Antígona de Morante, aquela valorosa mulher nova que arriscou a vida para cumprir as suas obrigações morais, cívicas e religiosas, mas antes, uma verdadeira menina, de 14 anos, é certo, mas “poco sviluppata per la sua età” (p. 36). Uma mocinha ingénua, de marcado carácter infantil, que nem ler sabe, mas que chama a nossa atenção, sobretudo pela sua bondade sem limites. De moça de cego, indispensável ao pai (que, para além de se ter tirado a vista, ficou num estado de total demência), chegará a ser a sua protetora constante: deforma a realidade, sempre que preciso, para a afeiçoar aos desejos do pai (p. 40); tenta esquecer a loucura dele sempre que possível, interpretando-lhe as alucinações como próprias de um estado febril, sofrido pelo doente; preocupa-se com a alimentação dele (p. 45), teima em libertá-lo das correntes que o sujeitam (p. 69), confessa que daria os seus próprios olhos para o ver contente (p. 85)... Essa sensibilidade, essa entrega total, esse amor sem medida para o pai, ficam emotivamente patentes, por exemplo, nas palavras derradeiras que ela troca com ele:

ANTIGONE

Si pa'
sto qua vicino a voi pa' non datevi penziero di gnisuna cosa che
/ci sto sempre io qua vicino a voi
che tutte quelle imbressioni brutte che voi ve ne mettete paura pa'
quello
/non è niente pa' non ci state a credere perché quello
è la frebbe
che a voi quella è la frebbe che vi fa stare come dentr'auninsogno
pa'
che adesso io vi bagno con l'acqua la faccia e i capelli
cosi avete un poco di ristoro.

EDIPO

... DOVE siamo?...

ANTIGONE

Siamo
...alla casa nostra siamo!
pa'!

stiamo su in camera alla casa nostra che è sera che saranno
le sette – sette e un quarto... (p. 88 s.)

No desfecho, espetacular, do drama, a cena fica submersa numa obscuridade total, em que se ouve primeiro a VOCE DE EDIPO, convertida em Voz do Coro, e como fecho absoluto, de forma comovedoramente dramática, “la voce piangente di Antigone che grida”:

LA VOCE DI ANTIGONE

Pa’! Paaa’! Paaaa’! (p. 90)

Esta Antigona diferente ocupa um lugar de relevo ao longo de toda a tragédia, e obriga-nos a discutir quem é, na intenção de Elsa Morante, o ou a protagonista da sua recriação. Intitulando a obra como *La serata a Colono*, a dúvida fica aberta, com a particularidade de não existir uma razão óbvia para se ter suprimido o nome de Édipo, que constava do título do original sofocliano. Pessoalmente considero que a protagonista é precisamente Antigona, opinião que me parece poder ser abonada, para além do enorme interesse demonstrado por Elsa Morante na caracterização desta personagem, partindo do seguinte raciocínio: este drama, único que a autora escreveu ao longo da vida, foi por ela inserido, de maneira em aparência inconsequente, numa obra, de conteúdo variegado, intitulada *Il mondo salvato dai ragazzini e altri poemi*. Tenhamos em conta que aquilo que tornaria, com efeito, inconsequente tal localização do drama seria o facto de a *Serata*, no contexto de um livro subordinado a tal título, se referir ao final, num hospital de alienados, de um cego enlouquecido, de idade avançada. Evidentemente que este (aparente) contra-senso exigiria uma explicação.

Chegando à parte terceira, e última, da obra total, observamos que esta tem um título geral, “Canzoni popolari”, e aparece articulada em duas secções: 1. La canzone degli F.P. e degli I. M. in tre parti, e 2. Il mondo salvato dai ragazzini. Como necessária introdução à sua visão do mundo, Morante divide os humanos em duas classes: a dos F. P. e a dos I. M., o que quer dizer, Felici Pochi e Infelici Molti. A parte positiva da humanidade é representada pelos Felici Pochi, seres sempre “bel-lis-si-mi”, quer sejam lindos, quer feios, e que surgem de modo imprevisível “*dove non s’ha il vizio d’assassinare i profeti / né di sterminare / i poeti*” (p. 120). Todos os mais integram a classe dos Infelici Molti. Para nos oferecer uma amostra de F. P., já falecidos, no propósito de enriquecer a nossa experiência e melhorar a nossa cultura, Morante delinea um quadro, no qual se acolhem Antonio Gramsci,

Arturo Rimbaud / Benedictus Spinoza, Giordano Bruno, Giovanna D'Arc, Giovanni Bellini, Platone di Atene, Rembrandt / Simona Weil, Volfango A. Mozar (p. 122). Mais adiante, dirá que estamos no “*Secolo Ventesimo. Era atomica. / A quanto pare, d'anno in anno / i Felici Pochi sono piú pochi / e sempre piú infelici*” (p. 127). Nesse terrível mundo atómico, povoado de Infelici Molti, é pouca a esperança que pode restar, e essa pouca que resta, é apanágio de certos F. P.: os “ragazzini”. Jolanda Lecesse analisa-os em termos muito justos:

“Antigone appartiene alla schiera dei ‘ragazzini’, gli unici in grado di salvare il mondo dal ‘*caos dell’irrealtà*’. Sono essi il cuore mai domato dell’umanità, appartengono ad ogni età, possono trovarsi ovunque, rappresentano il ‘*sale della terra*’, la forza della giovinezza reale o dell’anima, slancio vitale e gioioso, inno ad una vita relazionale, non necessariamente conflittuale e violenta. Elsa li arruola al servizio di una sua personalissima utopia, lontana da qualsiasi adesione a gruppi politici; ne fa i latori di una sua visione del mondo governato dalla gioia, dai valori autentici e spontanei rappresentati dagli umili, dagli esclusi, dall’amore incondizionato per ogni aspetto dell’esistenza”³⁴

O modelo fundamental criado por Elsa Morante para os F. P., na sua obra de 1968, é justamente Antígona; seis anos mais à frente, no romance *La Storia*, haverá vários F.P.; entre estes, porém, o exemplo mais cabal entre os “ragazzini”, será, sobretudo, o menino Useppe. As parecências entre ambas as criações de Elsa Morante são surpreendentes.

7. Peça teatral única de Elsa Morante, segundo já repeti em várias ocasiões, nunca encenada até há cerca de um ano, nos começos de 2013, *La serata a Colono* continua a ser, provavelmente, a obra mais desconhecida da autora. E isto, não apenas por causa da total ausência de encenações fora da Itália, como também pela inexistência de traduções: de facto, não conheço, na atualidade, nenhuma versão em nenhum idioma. Na verdade, o problema maior para uma boa divulgação internacional de *La serata a Colono* acha-se, sobretudo, nas grandes dificuldades que a sua tradução pode suscitar: eu, por exemplo, mal consigo imaginar uma Antígona a falar

³⁴ Lecesse, “Antigone di Elsa Morante – in *Serata a Colono*”, *Leggere Donna* 160 (2013), também no sítio: <http://donnarte.wordpress.com/2013/08/01/antigone-di-elsa-morante-in-serata-a-colono/>

uma língua, seja do tipo que for, distinta do dialeto em que se exprime a fascinante miúda criada por Morante. Mesmo assim, uma tal tradução deveria tentar-se, por parte de quem quer que seja que se sinta capaz de o conseguir, pois que é esta, sem dúvida, uma tragédia muito formosa, e uma das mais originais recriações da antiga heroína trágica.

(Página deixada propositadamente em branco)

Algunas Antígonas en España (s. XX)

(Some Antigone's versions in Spain, 20th century)

Aurora López (auroral@ugr.es)
Universidad de Granada

(Página deixada propositadamente em branco)

RESUMEN – Después de algunas consideraciones generales sobre la pervivencia del tema de Antígona a través de múltiples reescrituras, la autora analiza de manera especial las realizadas por José Martín Elizondo en su drama *Antígona entre muros* y por Julia Uceda en su poema “Antígona”, dos versiones poco conocidas, y plantea además nuevas posibilidades de estudio de la muy famosa obra *La tumba de Antígona* de María Zambrano, a partir de la excelente edición de V. Trueba Mira publicada en 2012.

Palabras clave: Antígonas españolas, Martín Elizondo, María Zambrano, Julia Uceda.

ABSTRACT – After some general considerations on the survival of Antigone’s topic across multiple rewritings, the authoress analyzes in a special way the realized ones for Jose Martin Elizondo in his drama *Antígona entre muros* and for Julia Uceda in his poem “Antigone”, two little known versions, and she raises in addition new possibilities of study of the very famous work *La tumba de Antígona* of Maria Zambrano, based on the excellent new edition of Virginia Trueba Mira (Madrid, 2012).

KEYWORDS: Spanish Antigone’s versions, Martín Elizondo, María Zambrano, Julia Uceda

1. Antígona, un tema siempre vivo.

Quiero expresar mi enorme satisfacción por encontrarme de nuevo en un centro para mí tan querido como es la Facultad de Letras de la Universidad de Coimbra, donde desempeñan su actividad docente e investigadora un número tan grande de investigadoras e investigadores a quienes me une una amistad ya muy larga y muy estrecha. Os agradezco de corazón que me hayáis invitado una vez más, ahora para volver monográficamente sobre una persona mítica realmente simpática y admirable, de la que ya nos hemos ocupado en otras ocasiones muchas y muchos de nosotros, pero que siempre nos seguirá llamando la atención, en especial porque sigue sin cesar siendo objeto de nuevas interpretaciones filológicas y, lo que es más importante todavía, de nuevas reinterpretaciones literarias y artísticas.

Esta pervivencia y actualidad del tema de Antígona a que estoy aludiendo es fácil de demostrar, tanto que basta un simple dato para hacerlo: estrenada en Atenas la tragedia homónima de Sófocles en el año 442 a. C., en 2008 un voluminoso libro de José Vicente Bañuls y Patricia Crespo¹, de

¹ Bañuls Oller, Crespo Alcalá 2008.

la Universidad de Valencia, pasa revista a 258 recreaciones del personaje dramatizado por aquél gran tragediógrafo, desde el siglo V a. d. C. hasta nuestros días, mostrando y analizando en consecuencia un porcentaje muy elevado de interpretaciones de Antígona que corresponden ya a tiempos modernos, y de manera especial a los siglos XX y XXI.

Ese gran interés que desde tanto tiempo atrás venía despertando la recreación literaria, teatral, musical, pictórica, artística en una palabra, de Antígona, encuentra un momento de gran atención en el ámbito de la investigación al publicarse en Nueva York, en 1984, el libro ya clásico y de referencia obligada de George Steiner, *Antígonas*, pronto editado en versión española², y traducido también a otras lenguas. Se trata de una obra excelente, sin lugar a dudas, y que ha marcado una pauta en una más profunda interpretación de diversas versiones de Antígona, pero con un defecto grave, también sin lugar a dudas, que es el total desconocimiento y ausencia en todo su recorrido de las versiones españolas, latino-americanas y portuguesas de este mito. A tratar y desarrollar ese vacío dejado por Steiner vinieron una serie de estudios, en los que ocupa un indudable papel iniciático el orientado desde una perspectiva panorámica por María José Ragué *Lo que fue Troya. Los mitos griegos en el teatro español actual*, publicado en 1992³.

Muy llamativo resultaba el desconocimiento de Steiner del notable número de reescrituras, muchas de ellas realmente interesantes, producidas en Portugal, en cierto modo provocadas por la persistencia prolongada de la dictadura de Oliveira Salazar, que sin duda daba pábulo y ocasión a una tragedia tan política en sus planteamientos. Prestigiosos filólogos y filólogas, en buena parte presentes hoy en este Congreso, dieron un paso firme para poner fin a esa profunda laguna en los estudios filológicos y teatrales en el libro de 2002 coordinado por Carlos Morais *Máscaras portuguesas de Antígona*⁴, obra también de referencia obligada.

² Steiner 1991.

³ Ragué 1992. Otros trabajos de esta autora sobre reescrituras de los temas mitológicos clásicos son: *Els personatges femenins de la tragèdia grega en el teatre català del segle XX*, Sabadell, Editorial AUSA, 1990; *Los personajes y temas de la tragedia griega en el teatro gallego contemporáneo*, Sada – A Coruña, Ediciós do Castro, 1991. Y de gran interés para nuestro campo de estudio resulta igualmente su libro *El teatro de fin de milenio en España. De 1975 hasta hoy*, Barcelona, Ed. Ariel, 1996, que presenta la muy elogiada particularidad de recoger la información sobre el mundo teatral español incluyendo también las aportaciones de las tres autonomías con lenguas propias, Galicia, Cataluña y País Vasco.

⁴ Morais 2001.

Un sentido diferente tendrá, poco tiempo después, una aproximación al tema desde perspectivas variadas coordinado por dos investigadoras italianas, Mariangela Ripoli y Margherita Rubino, *Antigone. Il mito, il diritto, lo spettacolo*⁵. Publicado en 2005, este libro convoca a estudiosos y estudiosas de disciplinas muy variadas, fundamentalmente para examinar de nuevo la *Antígona* de Sófocles, desde puntos de vista de la Criminología, el Derecho, la Psicopatología, la Cinematografía, la Filosofía y el Teatro.

El mismo año en que aparece la amplísima recopilación de reescrituras del tema de Antígona de Bañuls y Crespo al que me he referido hace un instante, el filólogo y director teatral argentino Rómulo Pianacci publica su tesis doctoral, realizada sobre las obras dramáticas sobre Antígona escritas en las distintas repúblicas latinoamericanas, un trabajo realmente significativo, no sólo por la variedad de los tratamientos, sino por el número de las obras, muy superior al que una carencia de estudios casi completa podría hacer suponer⁶. Con estos trabajos, el cerco previamente existente a las Antígonas redactadas en dos de las lenguas cultas más interesantes del mundo, la española y la portuguesa, iba quedado definitivamente superado.

De este modo, quizá sea la última de las publicaciones de conjunto sobre Antígona la propiciada y publicada en 2010 por las investigadoras francesas Rose Duroux y Stephanie Urdician, *Les Antigones contemporaines (de 1945 á nos jours)*⁷, que conjuga el buen sentido y gran atractivo de que la colección de trabajos que presenta no se centra exclusivamente en las Antígonas francesas; en efecto, una serie de estudiosos y estudiosas se han ocupado en el volumen de analizar reescrituras de Antígonas españolas, portuguesas, argentinas, gallegas, y al lado de reescrituras dramáticas contemplan igualmente las realizadas en otros géneros como la novela, etc.

2. Punto de partida: la *Antígona* de Sófocles.

Para introducirme ya en el tema, comenzaré por repetir lo que escribimos Andrés Pociña y yo en un trabajo en memoria de María Luisa Picklesimer, añorada compañera que también se había ocupado de nuestra heroína⁸: “La

⁵ Ripoli, Rubino 2005.

⁶ Pianacci: 2008.

⁷ Duroux, Urdician: 2010.

⁸ López, Pociña 2010: 355-356.

Antígona de Sófocles ... ha sido objeto de todo tipo de estudios y ha sido contemplada desde diversos aspectos, desde épocas históricas muy lejanas a la suya, así como por culturas muy diferentes. Podría decirse que sirve como espejo en el que se miran la religión, la filosofía, la teoría y la praxis política, el feminismo y otros muchos “-ismos”, los derechos humanos, etc... Ha sido fuente de recreaciones y reescrituras teatrales innumerables, donde se actualizan aspectos diversos en los que fijan su atención y sus convicciones los autores o las autoras y que, por tanto, la convierten en un magnífico ejemplo de lo que hoy consideramos una “obra abierta”, que goza de un prestigio multiseccular, o, en otros términos, lo que se considera una obra clásica que se engrandece precisamente por estas múltiples lecturas”.

La *Antígona* de Sófocles plantea un enfrentamiento con el poder público establecido ante un posicionamiento de éste con relación a un hecho de ámbito privado y aceptado por la comunidad: el entierro digno y convencional de los muertos. Antígona entierra a su hermano y ello a costa de su propia vida. Esta acción lleva emparejada la soledad de la joven, que no se ve secundada en su desobediencia por su hermana Ismena, y la mueve a resistirse ante los ruegos de su prometido Hemón, que finalmente se suicidará.

El rey Creonte intenta reforzar su soberanía, fortaleciendo su inseguridad con el castigo de quien ha llevado la guerra contra Tebas, Polinices, al que se le niega la sepultura, rompiendo una de las normas más arraigadas del ámbito familiar, enterrar a los muertos. Se considera el defensor de la *polis* y paulatinamente va impregnándose de un amor al poder, desoyendo al coro, a su hijo Hemón, al adivino Tiresias, a las dos hermanas, quedándose en consecuencia solo y padeciendo la tragedia de ver morir a todos los suyos debido a su obstinación y empecinamiento. Frente a él se planta la heroína, firme, segura, protectora de las leyes de los dioses subterráneos, siempre portadora de la *pietas*, que exige una especial veneración a la familia y por encima de ella a los dioses. Dicha *pietas* se había mostrado ya antes en su entrega al cuidado de su padre Edipo, anciano y ciego, y posteriormente con su hermano Polinices.

Todos estos presupuestos están presentes en la tragedia de Sófocles, a los que sin duda hay que añadir todas las reinterpretaciones y reescrituras que se suceden en el tiempo, que abarcan países muy distintos, que contemplan regímenes y situaciones políticas diferentes, que sufren guerras civiles, que abogan por una libertad individual, por un respeto a los derechos humanos, por una reivindicación de los derechos de la mujer y un sinfín de situaciones en las que se necesite una justicia real y efectiva. Es el antagonismo ético entre Antígona y Creonte quien arrastra a la muchacha, enérgica en la defensa

y en la práctica de sus convicciones, a la autodestrucción. Es sencillamente un arquetipo y por tanto sigue nutriendo nuevas interpretaciones, dando lugar sin fin a nuevas *Antígonas*.

La caracterización de la heroína reside en el enfrentamiento al poder, la desobediencia, la fuerza; se desmarca de las razones de su hermana en lo que atañe a su condición de mujer, con un linaje que las obliga a renunciar a la vida en pro del respeto a la familia. En su opinión, tienen el deber religioso de enterrar a los muertos, aunque ello las enfrente con el poder. La ley no escrita en la que se ampara Antígona es la del corazón, de la conciencia, del ámbito de lo privado, que lleva a un conflicto que desemboca en trágico calificado como negativo, pero con una valoración ética y pedagógica positiva.

Mi trabajo de hoy intenta llamar la atención sobre tres reescrituras españolas del mito, dos de ellas muy descuidadas: una teatral, *Antígona entre muros* de José Martín Elizondo, otra poética, la de Julia Uceda. Por una razón de peso que explicaré, quiero, además, traer de nuevo a la palestra la aportación fundamental de María Zambrano, de cuya obra teatral *La tumba de Antígona* nos hemos ocupado Andrés Pociña y yo en el ya aludido homenaje a María Luisa Picklesimer. Las consecuencias de las guerras civiles donde la ideología represora impide enterrar cadáveres, dejarlos sin sus señas de identidad, someter sus escritos a la censura y obligar a algunos a un exilio, que duró años, son los temas que se desarrollan en autores y autoras de la posguerra.

En mi nuevo acercamiento a esta heroína admirable, ejemplo para todos los tiempos, me servirán de breve introducción Virginia Woolf y Marguerite Yourcenar, dos mujeres tan significativas para entender nuestro tiempo, cuyas interpretaciones de Antígona, determinadas por un peculiar sesgo femenino, están determinadas tanto por sus teorías como por la veneración que ambas sintieron por la heroína griega.

3. Un paso por Virginia Woolf y Marguerite Yourcenar ante Antígona.

De todos y todas es conocido el interés de Virginia Woolf por la lengua y la literatura griega, siendo Sófocles uno de sus autores preferidos, de modo especial su tragedia *Antígona*. Sabemos que como guía en esta parcela de su formación Virginia contó, de modo especial, con la guía de una profesora, Janet Case, magnífica tanto en sus enseñanzas como preocupada por los derechos de las mujeres, entre los cuales ocupaba un lugar esencial conse-

guir el derecho al voto; Virginia no participó como activista en aquel movimiento, pero contactó con su querida maestra para ayudar en labores de voluntariado⁹. La pasión de esta gran mujer por la lengua griega y su cultura ha sido objeto de un reciente libro de una profesora muy próxima a muchas de las personas que asistimos a este Congreso, Lucía Romero Mariscal, titulado precisamente *Virginia Woolf y el Helenismo, 1807-1925*¹⁰. En el mismo año (2012) publicó también un artículo de intereses muy parecidos a los que aquí nos ocupan, “Figuras del logos femenino en Virginia Woolf: Las razones de Antígona”¹¹; el pormenorizado estudio que allí puede encontrarse acerca de las resonancias sofocleas en su obra *Los años* me exime de referirme a tan interesante aspecto.

Un aspecto de Virginia que resulta verdaderamente interesante es su preocupación por la difusión de la cultura, razón que la lleva a fundar la editorial *Hogarth Press*, conjuntamente con su marido Leonard, de la que habla en su *Diario* y en la que actúa personalmente como tipógrafa y correctora de pruebas. Con relación a dicha ocupación le molesta relacionarse con el personal universitario y así lo manifiesta poniendo muy claro su libertad y su singularidad: “La sola idea de medrar a la sombra de esos petimetres de universidad hace que se me hiele la sangre en las venas. Así es, soy la única mujer de Inglaterra libre de escribir lo que me plazca”¹².

Desde el punto de vista de su consideración sobre el papel de Antígona, resulta especialmente interesante *Tres Guineas*, que, como sabemos, es una reflexión contra los privilegios de los hombres, bajo los terribles augurios de una guerra que provoca la angustia de nuestra escritora, quien propone una sociedad con una integración de las mujeres que contribuirían a evitar esa guerra, pero para las que exige que no se comporten como los hombres, sino que reciban una educación y una profesionalidad adecuadas. Antígona y Creonte son contemplados desde la perspectiva de un enfrentamiento entre dos morales diferentes: la pública (Creonte) y la privada (Antígona). La joven heroína es el modelo extraído de la literatura portavoz de una nueva ley.

Igualmente será libre de expresar que las escritoras deben de tener un lenguaje diferente del masculino, sintiendo una especial veneración por la escritora inglesa del siglo XVII Aphra Benn, destacando de ella que pudiese ganar dinero con sus escritos, lo cual supondría el comienzo de la liberación

⁹ Cf. Chikiar Bauer 2012: 421.

¹⁰ Romero Mariscal 2012.

¹¹ Romero Mariscal 2012: 557-582.

¹² Cf. Lehmann 1995: 51.

de la mujer. Pone también de relieve la necesidad de muchas escritoras de utilizar un nombre masculino para sus publicaciones, sin que puedan identificarse como mujeres. En esa lucha por los derechos femeninos contempla, en la distancia, la figura mítica de Antígona.

En cuanto a Marguerite Yourcenar, magnífica escritora de personalidad controvertida, nos interesa aquí especialmente su obra *Feux*, en la que se ocupa, además de Antígona, de otras heroínas míticas como Fedra, Clitemestra, Helena, así como de Safo y otros personajes griegos, a los que añade María Magdalena.

El prólogo de la obra nos ofrece el dato interesante de que no se trata de una obra muy de juventud, pues da el año 1935 como fecha de la primera edición, lo que correspondería, según nos informa, a los 32 años de la escritora; ediciones posteriores en 1957 y en 1974 no presentarán cambio sustanciales. En dicho prólogo nos enteramos de que el libro ha sido escrito después de una crisis pasional y que todas las narraciones que contiene actualizan el pasado, haciendo la salvedad de “Antígona”, sobre la que precisa que está “sacada del drama griego, pero acaso de entre todos los relatos que se desgranán en *Fuegos* sea éste –pesadilla de guerra civil y de rebelión contra una inicua autoridad- el más cargado de elementos contemporáneos o casi premonitorios”¹³.

En *Antígona o la elección*, Yourcenar opina que: “esta sensibilización al peligro político que pesaba sobre el mundo ha dejado en algunos poetas y novelistas de la segunda preguerra, huellas innegables; es natural que *Fuegos* lo mismo que otros libros de aquella época, contengan estas sombras proyectadas” (pp. 17-18). El relato comienza con lo que puede ser un paisaje en el que se entremezcla la muerte, un ardiente sol, y una caracterización de Creonte, sin nombrarlo pero identificable: “el corazón del nuevo rey está seco como la roca”. En una prosa poética muy trabajada se va introduciendo por el destierro de Edipo acompañado por Antígona y por el regreso de ésta a Tebas. Nos llama la atención su imagen de una Antígona descrita con “cabellos de loca, sus harapos de mendiga, sus uñas de ladrona muestran hasta dónde puede llegar la caridad de una hermana. A pleno sol, ella era el agua pura sobre las manos sucias, la sombra en el hueco del casco, el pañuelo en la boca de los difuntos” (pp. 69-70). Frente a la heroína, “Creonte, acostado en el lecho de Edipo, descansa sobre la dura almohada de la razón de Estado” (p. 71); pero finalmente resume nuestra autora que “El péndulo del mundo es el corazón de Antígona” (p.72).

¹³ Yourcenar 2009: 3. Todas las citas se refieren a esta versión española.

Antígona, Casandra y Electra son consideradas como “atípicas”, víctimas de la historia familiar y caracterizadas por su heroísmo¹⁴. Electra y Antígona tienen temperamentos viriles según la escritora francesa, que defiende con pasión a Antígona, a la que, junto con las otras heroínas, considera libre, en palabras de Mireille Bremond “chez tous les très grands personnages, nous avons souvent l’impression que leur destin est voulu”¹⁵. Admira en Antígona y Electra dos cualidades masculinas, consistentes en su coraje e inteligencia.

Me parece interesante resaltar que Marguerite Yourcenar le hizo una entrevista a Virginia Woolf con motivo de haber publicado la traducción al francés de su obra *The Waves*, en el año 1937. De los avatares de la entrevista, que duró dos horas, nos informa Marie-Christine Paillard¹⁶, en un admirable trabajo sobre el encuentro de estas dos mujeres excelsas que merece la pena añadir a nuestro conocimiento de ambas, nunca suficiente. La opinión de Yourcenar sobre dicha entrevista es preciosa, y después de varios años seguiría recordándola con nostalgia: “Moi [...] qui ne renoncerais pour rien au monde au privilège d’avoir été reçue par Virginia Woolf”¹⁷.

En suma, dos grandes mujeres del siglo XX, cuyas espléndidas visiones de la figura prototípica de Antígona debemos tener presentes para todo acercamiento a cualquier interpretación de la misma en reescrituras de nuestro tiempo.

4. José Martín Elizondo, *Antígona entre muros*.

Para iniciar mi aproximación a la peculiar Antígona de José Martín Elizondo, utilizaré las palabras siempre autorizadas de una persona tan implicada en el desarrollo del teatro en España de nuestro tiempo como es José Monleón, que desempeñaba el cargo de Director del Festival Internacional del Teatro de Mérida en 1988, cuando se estrenó *Antígona entre muros* de nuestro dramaturgo:

“Estamos, pues, ante una visión actual del mito de Antígona. Ante un texto totalmente nuevo que, como el clásico, trata del inmarchi-

¹⁴ Cf. Bremond 2005: 221.

¹⁵ Bremond 2005: 228.

¹⁶ Paillard 2005: 109-123.

¹⁷ Yourcenar 1995: 464 (noticia recogida por Paillard 2005: 111).

table tema de la libertad. Un tema absolutamente vigente, donde hay tiranía, porque ésta se define como su negación; y, donde no la hay, porque el conflicto entre la intimidad, los derechos de la persona, y la intervención del Estado, constituye uno de los temas políticos de la democracia”¹⁸.

Por las mismas fechas, esto es, cuando se publica la obra, que obtuvo el I Premio Internacional Teatro Romano de Mérida, lo que conllevó su estreno el 7 de julio de 1988, con un reparto excepcional formado por trece actrices y un actor, la directora del espectáculo, María Ruiz, escribe:

“Al encarar su puesta en escena la primera cuestión es, como siempre, llegar a comprender lo que el texto es y lo que contiene potencialmente, lo que dice y sugiere, el sentido preciso de sus silencios que es, probablemente, donde se dirime el acierto de las líneas de acción dramática que van a ser el soporte de los comportamientos de los personajes y de cuyo entrecruzamiento y choque han de resultar las situaciones”¹⁹.

Y, en fin, tenemos la enorme fortuna de que el propio autor, antes de que comencemos la lectura de su drama, nos confiese en palabras breves, pero muy clarificadoras, las circunstancias personales y políticas de su gestación:

“He vivido largos años entre víctimas de la opresión y, por lo tanto, este tema asoma con frecuencia en mis piezas teatrales. Nada ha de extrañar, pues, que un día cediese a la tentación de abordar una ‘Antígona’. Mi vieja y joven heroína, al lado del abundante catálogo de Antígonas..., ¿resulta española por estar escrita en esta lengua? ¿O vive y muere en esta Grecia de los Coroneles donde se desarrolla la fábula? ¿Se hermana más bien con la poética que con la ética? Me ha quitado mucho sueño esta cavilación. Con todo, la heroína se ha ido abriendo camino en su cárcel de mujeres cara a los perros de Creonte. Dentro de esta cárcel trata de significar que los enfoques que se le pueden dar a la naturaleza del poder son muchos e inagotables y que en ello va suspendido el destino nuestro, sin olvidar que, consciente

¹⁸ Monleón 1988: 8.

¹⁹ Ruiz 1988: 9.

o inconscientemente, el poder, con bastante frecuencia, se las arregla para robar el fuego del terror y amenazarnos con él²⁰.

Las palabras de Elizondo siguen teniendo eco y sentido en nuestra época y los perros de los poderes políticos siguen manteniendo bajo su férula a los pueblos, como a lo largo del siglo XX y todavía en duras décadas no lejanas, que hemos sufrido tantas personas todavía vivas. La opresión tiene necesidad de una “Antígona” encerrada “entre muros” de libertad.

Elizondo escribe en su exilio en la ciudad francesa de Toulouse, en 1969, esta obra con el título inicial *Antígona y los perros*. En 1980 la revisa y, con alusión a la fecha, le da el nombre de *Antígona 80*; por último, con motivo de estrenarse en el Teatro Romano de Mérida, regresado ya a España el autor, la titulará definitivamente y editará como *Antígona entre muros*, en 1988.

Un espacio escénico: cárcel de mujeres en la Grecia contemporánea, gobernada por el régimen dictatorial de los Coroneles. Los personajes son reclusas que interpretan a los diversos caracteres de la tragedia cuyos nombres son sofocleos: Antígona, Nodriz, Hemón, Tiresias, La Menoecia, Creón. Además de ellas, grupo de reclusas cuyos papeles son: Detenida A (La Delatora), Detenida B, Detenida C, Detenida D (La Nueva). La Delatora y La Nueva tienen un papel determinado. Además: La guardiana, Jefe de Prisiones, Dos guardianes, Dos perros lobos. No está marcado en el cuadro de las *Dramatis personae* el coro, aunque cuando actúa como tal se sobrentiende que pueda hablar como conjunto. La obra se divide en tres actos.

El espacio escénico escogido rodea a los personajes y por sí mismo implica la falta de libertad física, a la que se une un trato despectivo y a veces muy duro. Las mujeres que lo habitan son capaces de encontrar alivio y escapatoria a la monotonía de sus días con la interpretación de la tragedia *Antígona* de Sófocles. Existe en la cárcel una Detenida A, La Delatora, que va a estar pendiente de lo que ocurra. El ambiente reflejado es de desconfianza por parte de la Nodriz con relación a esa Detenida A, a quien ataca, con la consiguiente inquietud por parte de ella, porque, como se descubre al final, es una espía.

Un personaje de los que interpretan la tragedia, pero que en realidad no existe en la obra de Sófocles, es la Menoecia²¹, personaje muy interesante, que resulta ser la madre de Creón, personificación éste del poder, cuyo es-

²⁰ Martín Elizondo 1988: 13.

²¹ Aunque el personaje es creación de Martín Elizondo, su nombre no es ajeno a la tradición clásica del tema de Antígona, ya que Menecio, nieto de Penteo, era el padre de Yocasta y de Creonte.

birro es el gobernante. Su función consiste en avasallar al que le obedece, y su poder viene a ser la personificación de la dictadura. A medida que va acercándose el final de la obra Creón se va mostrando menos seguro.

Personaje trágico de gran fuerza y predicamento es la Nodriz, presente en tantas tragedias clásicas al lado y en apoyo de la protagonista, pero que en la *Antígona* de Sófocles no podía figurar por razones obvias. A pesar de ello, Martín Elizondo le da un fuerte protagonismo en la tragedia que interpretan las presas, creándola de acuerdo con las pautas de las nodrizas trágicas: siempre protege a la protagonista, dándole consejos, temiendo por ella, ayudándola, a veces siendo la conciencia de su ama con amplísimas intervenciones. Es el primer personaje que aparece en *Antígona entre muros*, en cuyo estreno emeritense era interpretada por una actriz de la indudable categoría y dominio de la escena como es Julieta Serrano.

El contraste entre la fantasía de una representación teatral y la realidad de la cárcel permite observar las reacciones de los personajes que deambulan entre ambos espacios, haciendo que nos percatemos de tales reacciones dentro de cada espacio con minuciosidad. Por ejemplo, si nos fijamos en la presa que encarna a Tiresias, vemos como aparece nombrada por su papel dentro del espacio escénico que corresponde a la cárcel, volviendo a su patria y encarnando el papel de la tragedia, como adivino. Así se muestra el cambio, por ejemplo después de la llegada de la Detenida D, La Nueva: Tiresias se coloca una falsa barba hecha de crin de una colchoneta y una manta por los hombros y le enseña a La Nueva su propia caracterización, que sintetizo: pasos lentos, de un estuche de rimel con los párpados cerrados se aplica una mancha negra que significa las cuencas vacías del personaje mítico, y sus palabras: “Tiresias, el adivino, es ciego, pero ve, ¡claro que ve! Ya se ha dicho que hay ciegos que ven muy bien cómo va el mundo” (p. 29). De igual manera la estrategia del cambio de lo real de la cárcel a la ficción teatral se continúa y la acotación lo marca muy bien:

Antígona se llega a ella y luego inclina una rodilla ceremoniosamente. La Nodriz le pone un chal negro sobre los hombros y le invita a que se levante. Las demás toman una serie de actitudes que dan a entender que, si reconstituyen la vieja tragedia, no es por hacer teatro o por celebrar algún rito, sino para utilizar el viejo simulacro como estimulante que les ayude a mantener la moral (p. 29).

El coro, según he advertido ya, no figura en la lista de las *dramatis personae*, pero sí tiene intervenciones marcadas introducidas por la indicación

“Coro”, que en realidad consisten en las opiniones conjuntamente expresadas por algunas presas²².

El personaje de La Nueva se manifiesta en un primer momento muy molesta ante el resto de presas. Es una mujer que ha estado en la lucha contra la dictadura de los Coroneles. En el tercer acto recita el desenlace de la tragedia *Antígona*, en el que Hemón se suicida junto a Antígona. Su parlamento resulta verdaderamente conmovedor, y finaliza con estas estremecedoras palabras: *Estaba Antígona bañada en sangre del tajo que le manaba a Hemón y éste moría abrazado a ella* (p. 53). A continuación una luz nos descubre a Antígona en la cueva, pronunciando unas palabras que, en mi opinión al menos, resultan tal vez ser lo más logrado de esta recreación de Martín Elizondo:

Sola, en tibia cueva, se me acerca la
que muerde hasta las piedras.
Señores dioses, señoras diosas, me toca
ya la señora muerte.
¡Qué lejos los juegos de resplandores
y palomas que provocaban mi fantasía
en los huertos del amor!...
Ya no es tiempo de aquello, ni de encenderme
los labios con la sangre.

Las palabras de Antígona continúan, pero me limitaré a entresacar de su interior tan sólo siete versos que compendian muy bien toda la magnitud y el significado del personaje recreado por Martín Elizondo en un contexto que remonta al pasado de la heroína griega, pero que no se cierra en ella, sino que sigue abierto a otros tiempos y otras latitudes:

¡Fenece ya!, renazcas o no en otras
Antígonas salidas del polvo
-y de tu apagada ceniza- quienes perdidas
en el ovillo de los dioses serán a su vez
trama y tragedia para que siga rodando
la Historia bajo este sol de Grecia
u otros soles. (p. 54)

²² Coro aparece en: p. 33, 34, 35, 36, 37, del acto I; p. 42, 43, 44, 45, 46 del acto II; p. 49 acto III.

5. María Zambrano, *La tumba de Antígona*.

Sobre *La tumba de Antígona* de esa gran filósofa española que fue doña María Zambrano (1904-1991) existe ya por fortuna una amplísima bibliografía, y yo misma me he ocupado de ella, en colaboración con Andrés Pociña, en un artículo bastante cercano en el tiempo²³; por ello, debo advertir que mi intención en las consideraciones que siguen no es tratar de nuevo esta interesantísima reescritura, sino reflejar una serie de aspectos que relegan a la categoría de superadas muchas partes de los trabajos hasta ahora publicados, incluso en fechas recientes, señalando diversas perspectivas que deberán ser tomadas en consideración en estudios nuevos, absolutamente necesarios.

1. *La tumba de Antígona* de Zambrano, junto con su prácticamente contemporánea *La sangre de Antígona* de José Bergamín, son reescrituras de profunda enjundia filosófica, producidas en años muy próximos a la mitad del siglo XX, lo que hace absolutamente incomprensible la ausencia total de ambas obras en *Antígonas* de George Steiner, un libro de 1984, muchas de cuyas páginas alcanzarían nueva clarividencia con la consideración de estas dos versiones españolas. En los más recientes estudios sobre el drama de Zambrano se pone de manifiesto, con sorpresa, esta laguna, difícilmente admisible, en el libro de Steiner²⁴.

2. Pese a existir una muy abundante bibliografía sobre *La tumba de Antígona*, producida esencialmente en los últimos treinta años²⁵, y de manera paralela a la proliferación de estudios sobre la filósofa malagueña, resulta en su práctica totalidad anterior a la edición del drama publicada en 2012 por Virginia Trueba Mira, que como diré en seguida presenta un nuevo panorama de la obra, que exige sin duda nuevas aproximaciones, al ofrecer datos fundamentales no tenidos tradicionalmente en cuenta. Queda patente, pues, que la nutrida bibliografía que aquí ofrecemos, en buena medida debe ser sometida a revisión, a fin de tener una percepción más acertada de la Antígona zambraniana.

²³ López, Pociña 2010.

²⁴ Cf. por ejemplo Iglesias 2005: 26; Trueba Mira (ed. de *La tumba de Antígona*) 2012: 13; etc.

²⁵ Castillo 1983; Johnson 1997; Morey 1997; Picklesimer 1998; Nieva de la Paz 1999; Prieto Pérez 1999; Llinares 2001; Quance 2005; Pino Campos 2005; Berenguer 2007; Pino Campos 2007; Bañuls, Crespo 2008; Santiago Bolaños 2010; S. Moretón 2011; Lázaro Paniagua 2012; etc.

3. La preocupación por Antígona en la obra de María Zambrano es muy anterior al año 1967, fecha que suele darse como inaugural de la obra, debido al hecho de que en ese año apareció en México la primera edición de *La tumba de Antígona*²⁶. De hecho, la nueva edición de 2012, a la que estamos haciendo referencia, lleva como título *La tumba de Antígona y otros textos sobre el personaje trágico*²⁷, porque presenta, además de diversos documentos manuscritos que tienen estrecha relación con la obra teatral, sobre todo tres escritos sobre el tema Antígona: “Delirio de Antígona” (pp. 239-251), publicado en 1948 en *Orígenes. Revista de Arte y Literatura* (La Habana), en 1948, dedicado “A mi hermana Araceli”; “El personaje autor: Antígona” (pp. 253-262), en realidad un capítulo del libro *El sueño creador*, publicado en México en 1965²⁸; “Antígona o de la guerra civil” (pp. 263-265), texto correspondiente a un cuaderno fechado en Roma en 1958; “Cuaderno de Antígona (M-404)” (pp. 267-278), manuscrito fechado en 1948; “Cuadernos de Antígona (M-264)” (pp. 279-285), fechado en Roma en 1962, pero tal vez escritos en 1948²⁹. Como es lógico, todos estos escritos, publicados o manuscritos, ahora cómodamente reunidos por Virginia Trueba Mira, anteriores en su totalidad a la publicación de *La tumba de Antígona*, demuestran el profundo y prolongado interés de María Zambrano por nuestra figura mítica, y deben ser tenidos muy en cuenta para nuevos estudios del drama en el que van a confluír muchas de las ideas y consideraciones en ellos expresadas. Con razón Trueba Mira, a quien ahora debemos tanto quienes nos acercamos a esta obra de la filósofa malagueña, ha escrito:

“Los textos de Zambrano sobre Antígona reafirman el protagonismo de la heroína trágica en el siglo XX, un momento de la historia de siniestra violencia y terror programado al que no fue ajena España, como demuestra la propia vida/obra de María Zambrano, desarrollada desde ese lugar llamado “exilio”, que devino tanto una “tumba” como

²⁶ Zambrano, *La tumba de Antígona*, México, Siglo XXI, 1967. En el mismo año aparece en Madrid “La tumba de Antígona”, *Revista de Occidente* 54 (1967) 273-293, pero se trata en realidad del Prólogo del drama exclusivamente.

²⁷ Zambrano 2012.

²⁸ Cf. Trueba Mira, en Zambrano, *La tumba de Antígona...* 2012: 124.

²⁹ Cf. de nuevo el estudio detallado de Trueba Mira, en Zambrano, *La tumba de Antígona...*, 2012: 124.

una “cuna” en la especial dimensión política y metafísica de su lectura del personaje, nunca ajena a la ética de su pensamiento”³⁰

Fue tan significativa la presencia de la mítica Antígona en la especulación filosófica de Zambrano, desde los años en que finaliza la guerra civil española, que la Fundación María Zambrano, creada en Vélez-Málaga en 1987, al iniciar en el año 2007 la publicación de una Revista como medio de difusión de sus actividades, le impone por nombre “Antígona”.

4. Uno de los aspectos más llamativos de *La tumba de Antígona* reside sin duda en su particular estructura literaria, que la convierte en una de las más originales reescrituras del tema. La obra se desarrolla en doce escenas, de corta extensión, en las que Antígona monologa o dialoga con personajes o con sus representaciones que entran en la cueva en la que está encerrada; cada escena lleva un título indicador del nombre del personaje que entra en la cueva, en su mayoría muertos fantasmagóricos que pertenecen al entorno de la heroína, un fruto de su propio delirio. Se señala con frecuencia que el texto no presenta acotaciones en su edición príncipe, existiendo tan solo una, en la escena tercera, titulada “Sueño de la hermana”, quien no aparece en escena por pertenecer al mundo de los vivos; dicha acotación indica solamente “*señalando a un lugar*” (p. 182)³¹. Las explicaciones que han venido dándose a esa rareza en un texto dramático moderno son de índole muy varia, que no podemos reflejar aquí. Sin embargo, la edición de 2012 contribuye de manera fundamental a una nueva comprensión de esta extraña estructura dramática de *La tumba de Antígona* debido a que su cuidadora, Victoria Trueba Mira ha incorporado en notas, sin interferir para nada en el texto zambraniano transmitido, las múltiples acotaciones escénicas que se encuentran; merece la pena recordar sus palabras en el apartado “Esta edición”:

“Para *La tumba de Antígona* he tomado como referencia la edición original de 1967 aparecida en la editorial Siglo XXI. He corregido, exclusivamente, errores ortotipográficos, manteniendo el texto íntegro de Zambrano. Acompañan al texto, siempre en nota a pie de página, las diversas acotaciones o notas de trabajo que Zambrano dejó escritas en los diversos borradores conservados, que contienen parcialmente esta obra” (p. 123).

³⁰ Trueba Mira, en Zambrano, *La tumba de Antígona...* 2012: 119-120.

³¹ Hago las citas según la edición de 2012, de Trueba Mira.

Esta manera tan adecuada de proceder ha puesto en nuestras manos una edición que respeta el texto emanado de la autora y siempre utilizado hasta el presente en los estudios de esta obra, pero añadiéndole las acotaciones que también proceden de María Zambrano, lo cual no solo indica que la autora tuvo siempre una concepción teatral de la obra, sino que además nos ofrece un material muy útil para entender esa concepción. En esa novedad de la edición de 2012 reside sin duda la razón fundamental que nos hacía afirmar más arriba que es preciso revisar los estudios sobre este drama de María Zambrano, ahora inteligible desde una perspectiva mucho más clara en su aspecto performativo.

5. Además de las acotaciones recogidas e integradas, siempre en nota, en los lugares correspondientes, el abundante material relativo a Antígona que se reúne y se estudia en la edición de 2012 ha permitido a Victoria Trueba Mira dedicar una excelente apartado a “El carácter dramático del texto” (pp. 98-113), en el que, después de ofrecer datos fehacientes sobre puestas en escena de la obra, más numerosas de lo que se afirmaba con frecuencia³², analiza los diversos aspectos sobre los que Zambrano ofrece su propia visión como dramaturga³³. Interesan a la filósofa aspectos especialmente problemáticos para la escenificación, por ejemplo la “presencia” de personajes espectrales, no reales; cuestiones de vestuario, de iluminación, etc. Como ejemplo de lo mucho que ha cambiado nuestro conocimiento de *La tumba de Antígona* desde la “desnuda” edición de 1967 hasta la actual de 2012, ahora, gracias al texto del M-343, conocemos con detalle la concepción del espacio escénico por parte de la dramaturga:

“Cámara sepulcral. Una habitación alargada paralelamente al espectador. Un poco regular. Las esquinas nunca serán visibles enteramente [así q. será como una elipse a la vista]. Del lado Oeste izquierda de la escena, estará la puerta cerrada, de piedra también; los muros de piedra rugosa, sin desbatar, un hueco excavado en la roca, con dos

³² Cf. Trueba Mira, en Zambrano, *La tumba de Antígona...*2012: 100-102; quiero recordar aquí tan solo que ya hay alguna representación de la obra, total o parcial, antes de la famosa de 1992 en el Teatro de Mérida, de la que nos dice: “Una de las más destacadas versiones es, sin embargo, la del mismo Alfredo Castellón 1992, quien lleva a cabo la adaptación por encargo de la propia Zambrano (citado en Nieva de la Paz 1999: 296). Según Máximo Durán, parece que Zambrano llegó a ver el vídeo del montaje, de unos quince minutos, pero nada más, ya que fallece en febrero de 1991. La versión se representó finalmente del 13 al 16 de agosto de 1991 en el Teatro Romano de Mérida”. Señala a continuación el gran éxito de la representación, en parte debido a la interpretación del papel de la protagonista por la actriz Victoria Vera.

³³ Además de las páginas de la Introducción a esta ed. de 2012, resultan muy interesantes las apreciaciones de la misma estudiosa en Trueba Mira 2010: 103-116.

paredes nada más, pero rústicas, de piedra y un techo de grandes piedras por cuyas juntas entrará aire, insectos, gotas de lluvia, estará menos expresamente separado del cielo que del contorno. El suelo será pedregoso, no de piedra enteramente, habrá huecos con tierra y alguna débil yerba crecerá en ellos” (pp. 104-105).

Y, solo por recordar otro pasaje admirable, del mismo texto, veamos la precisión de auténtica dramaturga con la que María Zambrano imagina y planifica la luz en la puesta en escena de su obra:

“La atmósfera de la tumba tendrá una tonalidad grisácea verdosa, de acuario, a veces terrosa, atrás, en los momentos que se señalen. Blanquecina en otros momentos. Al final, la claridad se irá intensificando como deramada desde arriba y desde el lado Este hasta hacerse luz blanca, pero sin brillo ni resplandor. Terminará en blanco, en luz blanca, tendiendo a ser compacta. La luz se irá espesando mientras muere” (p. 106).

6. La nueva y mucho más adecuada y rigurosa lectura que ahora puede hacerse de *La tumba de Antígona* pone ante nuestros ojos una reescritura mucho más profunda de lo que tradicionalmente se había considerado, y se abre a nuevos análisis, facilitados por los múltiples estudios sobre Zambrano que han surgido en los últimos años, de tal manera que no nos parece exagerado decir que se trata de una de las más profundas reescrituras de Antígona en cualquier lengua, en la segunda mitad del s. XX. En este sentido, sin que queramos de momento anticipar algo que se encuentra en mero proyecto, A. Pociña y yo estamos trabajando sobre una nueva visión de esta obra desde la perspectiva de la filosofía de Zambrano, pero sobre todo a partir no solo de su pensamiento, sino además de su biografía personal y de la de su hermana Araceli Zambrano.

5. Julia Uceda, “Antígona”.

El poema “Antígona” de Julia Uceda (Sevilla, 1925) aparece, por fortuna que no deja de causar sorpresa, muy bien tratado en algo más de una página del libro de Bañuls y Crespo³⁴, y subrayo ese *por fortuna* ante el olvido generalizado

³⁴ Bañuls Oller, Crespo Alcalá 2008: 402-403.

de la obra de la poeta Julia Uceda, de la que afirmaba con todo acierto el estudioso y crítico Enrique Molina Campos que “es una de las más importantes, y acaso la más personal, entre las que tuvieron principio en la década de los 50, e incluso –añadiría yo– entre las escritas en castellano por mujeres durante lo que va de siglo”³⁵. En el año 2003, la publicación de una magnífica antología de toda su obra, titulada *En el viento, hacia el mar (1959-2002)*³⁶, motivó que se le concediese el Premio Nacional de Poesía, que como señalaron los medios a bombo y platillo, se otorgaba por primera vez a una mujer. Parecía, pues, que tal vez empezaría a hacerse justicia a la gran poeta, siempre relegada a la indiferencia y al olvido, que entonces estaba cerca de los ochenta años de edad. Pero no ocurrió así: Julia Uceda sigue siendo injustamente olvidada por la investigación, la crítica y el público, tal como lamentaba y denunciaba hacia el año 2000 por ejemplo Andrés Pociña³⁷, sin que la situación parezca haber mejorado mucho, a pesar de la publicación de nuevas obras realmente valiosas.

Precisamente en una de ellas, editada el año pasado, *Escritos en la corteza de los árboles*³⁸, casi nonagenaria, la poeta sevillana tiene el valor y el indudable mérito de explicarnos el sentido de su vida y de su obra en un largo prólogo, titulado “¿Somos quienes quisimos ser?”, del que reproduzco un corto párrafo que me parece fundamental: “Siempre he creído que el poeta debe dar testimonio de sí mismo, del lugar desde el que habla y de aquello que lo define”. Y con esta confesión, nos vamos a la lectura de su poema “Antígona”.

El poema se publica en el volumen *Sin mucha esperanza*³⁹, en 1966; el año anterior, la poeta había emigrado a los Estados Unidos, como profesora de Literatura Española en la Michigan State University, en East Lansing. Pero cuando emigra, el poemario ya está escrito; sus poemas, profundamente autobiográficos, muestran desde la muy griega pieza “Ananke”, la necesidad, el destino, a la sobrecogedora “Una patria se ve desde la cumbre”, la postura absolutamente inconformista de Uceda ante el rigor de la dictadura franquista, de la que se ha hecho profundamente consciente con motivo de su viaje a París en 1959: *Entonces supe / que no era libre; / que nunca nadie / había sido libre*, para acabar diciendo: *París, mil novecientos / cincuenta y nueve. Era / mirar desde una cumbre / una imposible patria*⁴⁰. Poco después,

³⁵ Cf. Pociña 2007: 302.

³⁶ Uceda 2002.

³⁷ Cf. Pociña 2007: 301-306.

³⁸ Uceda 2013.

³⁹ Uceda 1966.

⁴⁰ Cito por Uceda 1991.

según he dicho ya, se marcha a los Estados Unidos, y después de allí a Irlanda, para no regresar a España hasta 1976. Y en ese lugar inaceptable del que tiene que irse, porque, igual que el Coro de “Ananke”, *Deseamos gritar, / Deseamos correr a los umbrales / y detener el tiempo*, coloca a su “Antígona”, siempre rebelde, siempre en desacuerdo:

Yo sé
que un día
voy a salir por estas calles,
como un trozo de llama,
quemando el aire con mi grito;
incendiando los lechos
y las fuentes.
No me compréis con lágrimas.
No tendáis vuestra mano
hacia este falso mármol
de las mías.
No me digáis,
no me digáis
ya más...

Lo sé ya todo.
Cerrad las puertas,
liberad a los perros
y a los pájaros, regad
las flores: será
la última vez...
Y no dejéis
que los grifos abiertos
inunden las estancias:
que el pétalo amarillo
de las horas encienda
de frío sol los ámbitos vacíos.
Después, dejadme
dormir. (pp. 127-128)

(Página deixada propositadamente em branco)

*Antígona entre muros, contra os muros
de silêncio:*
**Mito e História na recriação metateatral
de José Martín Elizondo**

*(Antigone inside the walls, against the walls of silence: Myth and history in the
metatheatrical recreation of José Martín Elizondo)*

Myth and history in the metatheatrical recreation of José Martín Elizondo)

Carlos Morais (cmorais@ua.pt)
Universidade de Aveiro

(Página deixada propositadamente em branco)

Antígona entre muros, *contra os muros de silêncio*:
Mito e História na recriação metateatral de José Martín Elizondo

RESUMO – Escrita em 1969, em Toulouse, durante o exílio do seu autor, José Martín Elizondo, *Antígona entre muros* viria a ser publicada apenas em 1988, ano em que a peça teve a sua estreia, no Festival de Teatro Clássico de Mérida e em que recebeu o I Prémio Internacional «Teatro Romano de Mérida». Num diálogo permanente entre os acontecimentos de um dia numa cela da Grécia dos coronéis, partilhada por dez presas políticas, e a representação descontínua e fragmentada da *Antígona* de Sófocles, este exercício de escrita metateatral, aproveitando toda a retórica de protesto do arquétipo grego, é um grito de revolta contra os muros de silêncio impostos pelos regimes ditatoriais, sejam eles o grego ou o espanhol, e simboliza a resistência coletiva dos que, na cela, na clandestinidade ou no exílio, lutam pela liberdade, contra a política autoritária e repressiva do regime franquista.

PALAVRAS-CHAVE: *Antígona*, Sófocles, Elizondo, metateatro, exílio, franquismo, ditadura dos coronéis.

ABSTRACT – Written in 1969, at Toulouse, during the exile of its author, José Martín Elizondo, *Antigone inside the walls* (*Antígona entre muros*) was only edited in 1988, when it was performed for the first time, in the Festival of Classical Theatre of Merida, winning the I International Prime “Roman Theatre of Merida”. In a permanent dialogue between the events during a day in prison, in Greece during the military government, with other ten political prisoners, and the discontinuous and fragmented representation of Sophocles’ *Antigone*, this exercise of metatheatrical style profits from all the rhetoric of protest of the Greek model. At the same time it is a cry of revolt against the walls of silence imposed by dictatorial regimes, would they be the Greek or the Spanish ones, and symbolizes the collective resistance of those who, in prison, in clandestinity or in exile, fight for freedom, against the authoritative and repressive policy of Franco’s regime.

KEYWORDS: Antigone, Elizondo, Sophocles, metatheater, exile, Franco’s regime, dictatorship of the coronels.

1. O mito de Antígona em Espanha: da guerra civil à ditadura franquista

A *Antígona* de Sófocles, pelo fascínio que tem exercido desde que foi produzida em Atenas, c. 441 a. C., é para muitos a obra de arte mais próxima da perfeição¹. Dotada de “ductilidade semântica”², mercê dos vários

¹ Sustentando esta opinião, Steiner 1995: 11 afirma que “a Antígona de Sófocles não é um ‘texto qualquer’. É um dos actos duradouros e canónicos no interior da história da nossa consciência filosófica, literária e política”.

² Ducroux & Urdician 2010: 13.

mitemas que a integram e que lhe concedem uma eterna atualidade e uma grande dinâmica recriadora, esta tragédia foi muitas vezes revisitada ao longo do século XX europeu, em momentos de crise, particularmente em Espanha, cuja história ficou marcada por uma sangrenta guerra civil (1936-1939) e por uma cruel ditadura de quatro décadas que se lhe seguiu (1939-1977)³.

Servindo-se da ‘máscara de Antígona’ para veicularem, de forma velada, questões sociais e políticas que, de outra forma, por causa do controlo apertado da censura, não poderiam ser abordadas, doze dramaturgos espanhóis (alguns, a partir do exílio) produziram, ao longo deste período, várias releituras deste mito grego⁴. Numa primeira fase, exploraram, do arquitexto sofocliano, sobretudo os mitemas da fraternidade e do amor com o objetivo de afirmarem o seu desejo de reconciliação, de perdão e de paz, depois da guerra fratricida que flagelou a Espanha em finais da década de trinta; e, numa segunda fase, centraram-se mais no mitema do protesto contra a decisão injusta e autoritária de Creonte, para sub-repticiamente expressarem a sua contestação à repressiva ditadura franquista, que calava as vozes dos muitos que se lhe opunham.⁵

Entre os dramaturgos deste segundo grupo está José Martín Elizondo. Nascido em Getxo (Vizcaya), a 26 de fevereiro de 1922, bem cedo foi para San Sebastián, terra de seus avós, que ficaram responsáveis pela sua educação, logo após a morte da sua mãe, quando tinha apenas um ano. A sua juventude, repartida por Navarra e Valência, cidade onde estudou Filosofia, ficou profundamente marcada pela guerra civil que obrigou o

³ Incluímos neste intervalo, o período de transição para a democracia, que se processou entre a morte de Franco (20 de novembro de 1975) e a realização das primeiras eleições democráticas (15 de junho de 1977).

⁴ Salvador Espriu, *Antígona* (1.^a: [1939] 1955; 2.^a: [1963-1964; 1967] 1969; sobre esta peça, vide Morais 2012: 325-328; José María Pemán, *Antígona* (1945); José Bergamín, *La sangre de Antígona* ([1955] 1983); Joan Povill i Adserà, *La tragèdia d' Antígona* (1961); Manuel Bayo, *Ahora en Tebas* (1963); Josep Muñoz i Pujol, *Antígona* (1965); María Zambrano, *La tumba de Antígona* (1967); Carlos de la Rica, *La razón de Antígona* ([1968] 1980; sobre esta recriação, vide Morais (2014) 97-108); José Martín Elizondo, *Antígona y los perros* (1969; esta peça veio a ter outros dois títulos: em 1980, *Antígona 80*; em 1988: *Antígona entre muros*); Alfonso Jiménez Romero, *Oración de Antígona* (1969); Xosé María Rodríguez, *Créon... Créon* (1975); e Manuel Lourenzo, *Traxicomedia do vento de Tebas namorado dunha forza* (1977). Para todas estas peças, vide Bañuls Oller & Crespo Alcalá 2008.

⁵ Sobre esta questão, vide Fraisse 1973: 18, que estabelece seis mitemas para a *Antígona* e dois para o *Édipo em Colono*; e ainda Morais 2001: 7-8.

seu pai ao exílio no México. Por razões políticas, o exílio acabaria por ser igualmente o seu destino. Em 1947, contava então 25 anos, atravessa clandestinamente a fronteira e instala-se em França, onde já se havia refugiado em 1937, durante a cruenta guerra civil. Nos primeiros anos de exílio, vive em campos de refugiados, na zona de Bordéus, e, para sobreviver, trabalha como estivador, na construção civil e nas minas, até conseguir um lugar de professor em Lille e, depois, em Toulouse, onde se fixa, após dez anos de errância por terras gaulesas, e onde viverá até à sua morte, a 17 de fevereiro de 2009.

Nesta cidade do sul de França, transformada em capital do exílio republicano espanhol, cria, em 1959, a Associação de Amigos do Teatro Espanhol (atualmente, “Théâtre sans Frontières”)⁶, que foi responsável pela encenação de muitas peças de autores censurados ou proibidos em Espanha⁷. Em paralelo, iniciou a sua intensa atividade de dramaturgo, escrevendo cerca de 50 peças, 17 das quais seriam encenadas⁸. Desta sua vasta produção, merece destaque *Antígona entre muros*, que recebeu, em 1988, o I Prémio Internacional “Teatro Romano de Mérida” e, em 1989, o “Prémio El Público”.⁹ Tendo por tema a história do seu tempo, esta obra traduz a sua oposição à ditadura e a todas as formas de opressão e reflete o seu sofrimento de exilado, que nunca deixou de amar o país que o viu nascer, aspeto particular que a aproxima das obras *La sangre de Antígona* (1955), de José Bergamín, e *La tumba de Antígona* (1967), de María Zambrano¹⁰.

⁶ A propósito do importante papel de Elizondo na criação do grupo de “Amigos del Teatro Español”, vide Aznar Soler 2009: 150-155.

⁷ Para Pujol 1999: 331-333, o anti-franquismo, independentemente da filiação partidária de cada um, é o denominador comum que congrega todos os elementos deste grupo, que encontraram no teatro a forma de afirmarem um vínculo afetivo e espiritual com a terra-mãe.

⁸ Para mais informações sobre a vida e obra de José Martín Elizondo, vide Pujol 2009: 156-166.

⁹ “Memoria de los Pozos” foi outra obra galardoada, tendo recebido, em 1979, o Prémio Santiago Rusiñol para melhor texto.

¹⁰ Como refere Ragué-Arias 2011: 362 e n.2, citando uma passagem da obra *Cómicos sin tierra*, Antígona, pelo seu carácter subversivo, é uma figura mítica importante na obra teatral de Elizondo.

2. *Antígona entre muros: pela liberdade e pela democracia*

Escrita em 1969, durante o exílio em Toulouse, com o título original *Antígona y los perros*, esta peça foi mudando de nome à medida que o autor a foi revisitando. Em 1980, passou a designar-se *Antígona 80* e, em 1988, *Antígona entre muros*, título adotado para a primeira publicação¹¹ e para a estreia da peça, a 7 de julho desse ano, no 34.º Festival Internacional de Teatro Clássico de Mérida¹², o mesmo certame que recebeu, três dias antes, a 4 de julho, o *Rei Édipo*, produzido pela Comuna, com encenação de João Mota e a participação especial de Hélia Correia, que disse alguns excertos em grego clássico. Nesta representação, com texto adaptado de uma tradução de Agostinho da Silva, participou igualmente Rita Salema, no papel de filha de Édipo¹³, atriz a quem Hélia dedicou, anos mais tarde, *Perdição. Exercício sobre Antígona*, uma das várias recriações portuguesas do mito de Antígona, a par das de António Sérgio, Júlio Dantas, António Pedro, João de Castro Osório, Mário Sacramento, Eduarda Dionísio e Armando Nascimento Rosa, peças incluídas na exposição que esteve patente na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, entre os dias 25 de setembro e 31 de outubro de 2014¹⁴.

Estruturada em três atos, a trama da recriação de Elizondo decorre na Grécia, durante a ditadura dos coronéis (1967-1974), que coincide com os derradeiros anos da ditadura franquista. Não obstante esta localização no país que pela primeira vez assistiu à representação da *Antígona* de Sófocles, é inquestionável

¹¹ Elizondo, José Martín (1988), *Antígona entre muros*. Madrid: SGAE. Todas as citações do texto serão feitas a partir desta publicação.

¹² Com direção de María Ruiz, este era o elenco que subiu à cena do Teatro de Mérida, em 1988: Kiti Manver (Antígona), Mar Díez (Creón), Julieta Serrano (La Nodriza), Asunción Sánchez (Hemón), Begoña Valle (Tiresias), Mayrata O'Wisiedo (La Menoccea), Amparo Valle (Detenida A – La Delatora), Paloma Paso Jardiel (Detenida B), Marina Molano (Detenida C), Ana Gracia (Detenida D – La Nueva), Eva González (Detenida E), Yolanda Porras (Detenida F), Zulema Katz (La Guardiana), Ángel Mora (Jefe de Prisiones).

¹³ Sobre esta encenação, vide Fialho 1998: 73-74.

¹⁴ Inaugurada no primeiro dia do Congresso Internacional “Antígona – a eterna sedução da filha de Édipo”, esta exposição bibliográfica e documental, intitulada “Recriações de Antígona”, integrou mais de meia centena de obras inspiradas no arquétipo sofocliano, oriundas de Portugal (14), Espanha (22), França (11), Itália (3), Alemanha (7), Irlanda (2), Dinamarca (1), Argentina (5), Brasil (1), Colômbia (2), Porto Rico (1) e México (1), bem como edições antigas do original (5), estudos do mito (14), traduções do original para português (11) e ainda desenhos e fotografias das três encenações da *Antígona* de António Pedro, pelo Teatro Experimental do Porto (TEP). Sobre estas três encenações, vide Morais 1998: 59-62; e Morais 2004: 41-43.

que o autor pretendia, por paralelismo, evocar a situação política de repressão em Espanha e sublinhar, de forma velada, a sua posição face a questões sensíveis como a guerra fratricida, a censura, a pena de morte e o encarceramento, desamparamento e exílio dos opositores ao regime¹⁵. Isso mesmo é por ele destacado, num texto de abertura, intitulado “sobre mí Antígona”, que apresenta, em traços largos, o motivo da escrita da sua peça (13):

He vivido largos años entre víctimas de la opresión y, por lo tanto, este tema asoma con frecuencia en mis piezas teatrales. Nada ha de extrañar, pues, que un día cediese a la tentación de abordar una «Antígona». Mi vieja e joven heroína, al lado del abundante catálogo de las Antígonas..., ¿resulta española por estar escrita en esta lengua? ¿O vive y muere en la Grecia de los Coroneles donde se desarrolla la fábula? ¿Se hermana más bien con la poética que con la ética? Me ha quitado mucho sueño esta cavilación. Con todo, la heroína se ha ido abriendo camino en su cárcel de mujeres cara a los perros de Creonte. Dentro de esta cárcel trata de significar que los enfoques que se le pueden dar a la naturaleza del poder son muchos e inagotables y que en ello va suspendido el destino nuestro, sin olvidar que, consciente o inconscientemente, el poder, con bastante frecuencia, se las arregla para robar el fuego del terror y amenazarnos con él.

O microcosmo da ação é a cela de uma prisão feminina, onde 10 presas políticas representam, de memória e de forma fragmentada, a *Antígona* de Sófocles, num exercício de escrita metateatral (semelhante ao que encontramos em *La razón de Antígona*, de Carlos de la Rica¹⁶), que cruza o mito, através de subtis referências intertextuais ao arquétipo sofocliano, com a realidade política e as experiências pessoais das prisioneiras, vividas dentro e fora da cela. A transição, suave, num perfeito *continuum*, entre estes dois planos dramáticos, que recorrem a adequados e diferenciados registos de linguagem – elevado, para a representação; prosaico, para a vida na cela¹⁷ –,

¹⁵ A mesma estratégia de situar a ação na Grécia dos coroneís, para sub-repticiamente denunciar a ditadura franquista, será usada na peça *Pour la Grèce*, escrita em francês por Elizondo e estreada no teatro Daniel Sorano, em Toulouse, no ano de 1971. Vide Pujol 1999: 340.

¹⁶ Sobre esta questão, vide Morais 2014: 97-108.

¹⁷ Cf. Pujol 1999: 343. Para Azcue 2011: 351, e 2013: 157, esta bipartição de registos vai-se alterando ao longo da peça até à dissolução dos limites entre realidade e representação, a partir da segunda metade do Ato II.

é facilitada por um cenário minimalista que, assimilando técnicas brechtianas, incorpora a peça no vanguardismo teatral europeu¹⁸.

A estes dois níveis de representação correspondem, *grosso modo*, dois grupos de personagens que se distinguem, desde logo, pela forma como são designadas: o das prisioneiras que, não se identificando com o movimento de resistência à ditadura, observa a representação da peça sem nela se envolver; e o das reclusas comprometidas com a luta, que participa ativamente na recriação da tragédia. Em consonância com o seu grau de comprometimento, as primeiras recebem nomes genéricos (Prisioneira A, Prisioneira B, Prisioneira C) e as segundas, nomes das personagens gregas (Antígona, Creonte, Hémon, Tírésias, Ama e Meneceia, às quais devemos acrescentar “La Nueva”¹⁹). De fora deste esquema, com intervenções mínimas, ficam os dois guardas e seus cães, a guarda e o chefe das prisões, todos eles anónimos agentes da repressão ditatorial.

Relativamente às personagens do arquétipo, Elizondo elimina Ismena (representada, no seu não empenhamento, pelo conjunto das reclusas sem nome), e ainda Eurídice e o Mensageiro; e cria duas outras, ausentes do original: a Ama e Meneceia.

Começemos pelas personagens criadas pelo autor. Presente em algumas das recriações modernas de *Antígona*, a Ama, dotada de grande autoridade moral, representa a voz da experiência e assume-se como protetora da filha de Édipo, lamentando o destino que irá privar a jovem da luz, por se ter insurgido contra o édito de Creonte. Por sua vez, Meneceia, a mãe de Creonte, é uma mulher forte, com grande ascendente sobre o filho, que por ela é comandado, ao longo da peça, como se de uma marioneta se tratasse (44):

(La Menoecea le hace avanzar y retroceder. Créon tiene además de renuncia por cesar de seguir representando el papel. Cuando intenta quitarse la máscara, La Menoecea le retiene)

¹⁸ Bosch 1979: 10.

¹⁹ Ainda que, pelo nome, não se enquadre neste grupo, “La Nueva”, ao longo da peça, vai sofrer um significativo processo de transformação que a leva a passar, como refere Azcue 2013: 155, de um estado inicial de rejeição do exercício dramático à assimilação do discurso da tragédia de Antígona.

LA MENOECIA. (*Haciéndole accionar las manos como a una marioneta: la derecha alzada en signo de amenaza.*) Creón ruge si es que sigues perteneciendo a los de tu casta. Ahí tienes a Tiresias, no enmudezcas.

No rol das personagens importadas do original grego, duas coincidem *grosso modo* com o arquétipo, no que respeita à sua caracterização (Hémon e Antígona); e duas outras (Creonte e Tirésias) apresentam, como veremos, traços distintos que as adequam ao contexto da representação.

Autointitulando-se “el gran pacificador” (39), mas considerado pelos que se lhe opõem “el hijo de perra que fusila” (22) todos os adversários políticos, Creonte, o único que usa máscara, começa por ser o mesmo déspota que encontramos no modelo grego. Porém, à medida que a intriga avança, perde força e energia, sendo, como referimos já, completamente manietado pela vontade de sua mãe que assume o comando, a ponto de ser ela que responde ao seu neto, o revoltado Hémon, que se insurge, como no arquétipo, contra o édito injusto do pai. Com esta alteração na caracterização de Creonte, o autor certamente pretende sublinhar que a reclusa que interpreta a figura do déspota não se revê em tal papel, uma vez que a sua condição, na realidade, é a de vítima e não a de opositora. Por isso, não pretendendo prosseguir com a farsa, Creonte chega mesmo a fazer o gesto de lançar fora a máscara (44).

Tal como o de Creonte, também o desenho do cego Tirésias não coincide com o do modelo sofocliano. Mais do que adivinho, ele é um “hombre que se ha quedado sin raíces por vivir en el destierro” (29), um homem que sente mas não vê a sua pátria. Representando todos os exilados, identifica-se, assim, com o próprio autor (36)²⁰:

TIRESIAS. (*Alzando la voz.*)
Me sigues callada, patria,
golpeando las sienas,
arruinándome día a día
de sentirte y no verte.

Transportando as mesmas características do modelo grego, também o jovem Hémon e a nobre e piedosa Antígona se identificam com o pensamento do autor. Movido pelo amor, o primeiro desafia a autoridade do pai, por iniquamente ter condenado a sua amada, acabando por se suicidar,

²⁰ Cf. Ragué-Arias 1992: 71.

depois de a ver morta na caverna onde fora emparedada – um quadro que não é representado, mas apenas narrado, no Ato III (53), pela personagem “La Nueva”, que analisaremos mais à frente. Por seu turno, a jovem heroína é o paradigma do amor fraterno e da luta contra a injustiça e contra todas as formas de opressão, representadas pelo tirano e pelas guardas e seus cães. Persistente, procura ir mais além, até ao limite das suas forças, tendo por meta provocar uma brecha que rompa os muros de silêncio impostos pelo regime autocrático de Creonte, criptónimo de Franco, e permita a libertação de todos os que foram presos, como elas, por delito de opinião (30)²¹:

NODRIZA. – Pero, ¿adónde vamos? ¿Adónde vamos, Antígona?

ANTÍGONA. – ¡Más allá!

NODRIZA. – ¿Más allá? Cada vez me obligas a seguirte más lejos.

ANTÍGONA. – Vieja, ¿no quieres seguir buscando la brecha?

Se, no plano da representação, ambos se suicidam, no plano paralelo da ação quotidiana, as reclusas que os interpretam, após um protesto coletivo no cárcere, no final do Ato II, são levadas e executadas, por estarem fortemente implicadas na luta clandestina contra o regime ditatorial.

Morta Antígona, no preciso momento em que os dois planos se intersectam, o compromisso de prosseguir a luta é assumido pela personagem “La Nueva”, que representa a “figura da intelectual progressista”²². Depois de, no início da ação, ter começado por hostilizar as colegas de cela, menosprezando-as por entender que não estavam empenhadas na oposição ao regime ditatorial dos coronéis, vai-se integrando gradualmente no espírito do grupo, a ponto de as informar de que a luta clandestina prosseguia fora de muros. Ato contínuo, toma conhecimento de que também elas, apesar das suas origens humildes e da sua falta de instrução, estão implicadas na resistência à ditadura, contando, entre os seus familiares, desaparecidos, condenados ou presos políticos (27-28):

NUEVA. – [...] Fuera están..., ¿pero es que no lo sabéis? Están arriesgándolo todo. Mis hermanos, con el grupo de Anexágoras, en la barricada de la escuela del Norte.

²¹ Procurando esfriar o ímpeto da jovem, a Ama relembra que pouco importa fugir, uma vez que “el país entero es una prisión” (32).

²² Ragué-Arias 1992: 71.

NODRIZA. – (*Feroz de autoridad.*) ¿Y qué? (*Tono más dominado*) ¿Y qué? (*Pausa. Fría y objetivamente.*) Aquí hay quien ha perdido a su marido, ya hace mucho... y a quien se lo acaban de detener. (*Por la que interpreta La Menoecce*). Esa tiene a su cuñado con pena de muerte. Aquella (*por Antígona*) es la novia de Miceno... ¿Lo conoces? Incomunicado por salir elegido en las elecciones de septiembre. La otra... Bueno, para que decirte más. ¿Qué crees? ¿Qué estás entre las de delito común? La que más o la que menos, va acarreado lo suyo.

NUEVA. – (*Exaltada.*) Quiero decir que la lucha sigue, que ha de seguir...

Com esta partilha de informação, o seu envolvimento na causa coletiva vai-se intensificando de tal modo que, no último ato, assume o espírito combativo e resistente de Antígona que acabara de ser executada, bem como a sua força de esperança luminosa, numa atitude de firmeza perante os carrascos que encontra adesão nas restantes seis reclusas ainda em palco. Algo enigmáticas e perturbadas, porém bastante significativas, as palavras finais desta peça, que é deixada em aberto, sublinham, pela boca da Ama, estas qualidades – força e esperança – necessárias para resistir e prosseguir a luta (56):

NODRIZA. – A ver si recuerdo lo que decía Teseo... Queréis creerme, estoy perdiendo la memoria. Mala señal, vuestra Nodriza pierde la cabeza. No me acuerdo si era en los Infiernos o en el Laberinto... Algo decía Teseo sobre la fortaleza que tenemos que llevar dentro y también no se qué sobre la esperanza. (*Una pausa.*) ¡Buenas noches! Mañana, si me acuerdo, os diré lo que decía Teseo.

Operando a coletivização da heroína – Antígona, afinal, são todas as que lutam dentro e fora de muros –, a peça de Elizondo, ao contrário das anteriores recriações espanholas do mito, escritas depois de 1939, que evocam a guerra fratricida e a necessidade de reconciliação, centra-se, sobretudo, como sublinha a Ama, no destino dos que vivem e resistem a um regime ditatorial repressivo e que, por isso, são perseguidos, encarcerados e condenados à morte (41)²³:

²³ Sobre esta questão, vide Azcue 2011: 346-353, e Azcue 2013: 147-162.

NODRIZA. – [...] Tu hermano, Antígona, ya está muerto y en el libro de los muertos grabado su nombre. ¿Qué importa la prohibición del tirano privándole de sepultura? Mira más bien por los que aguardan condena, son legión.

Modelo de resistência e de oposição ao arbítrio do poder ditatorial, a tragédia *Antígona* é um “viejo simulacro” (29) que, entre muros, funciona como elemento congregador e identitário de todas as presas, que a usam ora como forma de terapia ora como linguagem codificada. De facto, a representação fragmentada da tragédia de Sófocles, naquela cela que representa todo um país enclausurado por muros de silêncio, tem uma função catártica, uma vez que serve como estímulo para manter a moral e para aliviar as tensões dentro da cela, como evidenciam esta intervenção da Ama e a didascália que a interpreta (29):

(Antígona se llega a ella y luego inclina una rodilla cerimoniosamente. La Nodriza le pone un chal negro sobre los hombros y le invita a que se levante. Las demás toman una serie de actitudes que dan a entender que, si reconstituyen la vieja tragedia, no es por hacer teatro o por celebrar algún rito, sino para utilizar el viejo simulacro como estimulante que les ayude a mantener la moral.)

NODRIZA. – (*Altisonante.*) ¡Que nos sirva de alivio el fingir la mueca de dolor que los antiguos grabaron en esta tierra de perdición!

Mas a linguagem da tragédia é igualmente um código, que tem como função ludibriar a feroz e apertada censura. Por saberem que entre elas existe uma delatora, as presas, na impossibilidade de poderem falar livremente, ora o usam, ora se remetem a um silêncio defensivo (28):

NODRIZA. – [...] ¿Has sabido del atentado contra el coronel que tú sabes? Pues puede que esté entre nosotras, o que estén entre nosotras las que tienen que ver mucho con ese asunto. ¿Comprendes? (*La Nueva la mira sin comprender.*) La que ha participado o las que han participado en el atentado contra el coronel. ¿No estás? (*La Nueva afirma.*) Lo que importa por el momento es que aquí, en esta celda, hay quien tiene mucho interés en conocer los nombres... ¿Difícil de entender? ¿Verdad que no? Por eso, por regla general, vale más no hablar de manera precisa de ése ni de otros asuntos.

Antígona entre muros, *contra os muros de silêncio:*
Mito e História na recriação metateatral de José Martín Elizondo

(*Pausa.*) Animos mujer. Y paciencia. La lucha sigue a pesar de nuestras simplezas.

De facto, este exercício de escrita metateatral, aproveitando toda a retórica de protesto do arquétipo grego, é um grito de revolta contra os muros de silêncio impostos pelos regimes ditatoriais, sejam eles o grego ou o espanhol, e simboliza a resistência coletiva dos que, sob o signo de Antígona, na cela, na clandestinidade ou no exílio, lutam pela liberdade e pela democracia, contra a política autoritária e repressiva do regime franquista.

Foi esta a luta que José Martín Elizondo empreendeu, a partir do exílio, servindo-se de peças codificadas, como *Antígona entre muros*, que abordam de forma velada a História através do Mito²⁴.

²⁴ Como afirma Azcue 2011: 369, “la Historia y el exilio han defenido su vida y su teatro, su lucha contra la opresión política a partir del teatro, del exilio forzado en que se vio obligado a vivir”.

(Página deixada propositadamente em branco)

Antígona: Norma e Transgressão, em Sófocles e em Hélia Correia

(Antigone: Norm and Transgression in Sophocles and Hélia Correia)

Susana Hora Marques (smp@fl.uc.pt)
Universidade de Coimbra

(Página deixada propositadamente em branco)

RESUMO – É paradigmática a determinação de Antígona, a jovem princesa que ousou desafiar o poder instituído em nome de valores como a *eusebeia* ou a *philia*, numa atitude heróica que lhe custou a própria vida. A literatura e os palcos portugueses recuperaram de modo reiterado esta personagem modelar, de forma especial no século XX, e em particular durante a vigência do regime salazarista, como símbolo de uma liberdade desejada, mas veladamente reclamada. Hélia Correia, fascinada pelos textos e pelas figuras da Grécia antiga, redesenhou também a filha de Édipo, no final do século passado (cf. *Perdição: exercício sobre Antígona*): “tendo-a tomado ao colo desde tenra idade”, como afirma, conferiu-lhe uma tonalidade mais pessoal, mais intimista, mas não menos contestatária - a sua rebeldia, a sua transgressão à norma acentua-se ao nível do privado e do familiar, ao nível do universo feminino, essencial na escrita heliana. A desconstrução do modelo sofocliano, cujo núcleo é, todavia, claramente reconhecível, evidencia a plasticidade dos mitos clássicos, sempre abertos a renovadas interpretações que os tornam perenes e significativos nas mais diversas épocas e locais.

PALAVRAS-CHAVE: Sófocles, Hélia Correia, Antígona, norma, transgressão.

ABSTRACT – Fascinated by the texts and characters of Ancient Greece, Hélia Correia reconfigured Antigone in *Perdição: exercício sobre Antígona*. Hélia's Antigone is seen through a personal viewpoint, although the Greek heroine is still seen as rebellious and transgressive. The deconstruction of Sophocles' model shows the plasticity of classical myths.

KEYWORDS: Sophocles, Hélia Correia, Antigone, norm, transgression.

A sedução pela figura de Antígona, evidente na escolha do tema deste congresso internacional, é recorrente, em diversas épocas e lugares – a jovem filha de Édipo é insistentemente convocada, ora como paradigma de oposição ao poder tirânico instituído, ora como representante da condição da mulher na sociedade e na família, ora também como elemento do par romanesco que forma com Hémon, tópicos sublinhados por leituras modernas do mito, reveladores da vitalidade e da universalidade daquela personagem clássica, permeável a interpretações distintas. Atualizadas e reajustadas a diferentes contextos e sensibilidades, essas leituras mostram-se, não raro, menos enfáticas em relação a aspetos destacados pelo arquétipo sofocliano, como a questão da justiça, universal e cívica, ou a importância do divino.

Com frequência, por outro lado, produções masculinas e femininas salientam mensagens diferentes, em conexão com relações tradicionais que ligam o homem ao poder e à vida política, desde a Antiguidade, e a mulher, por sua vez, ao foro doméstico, à vida privada, favorecendo uma atenção particular ao papel de Antígona como mulher. Na literatura e nos palcos portugueses do

século XX, que recuperaram de modo reiterado aquela personagem modelar¹, a vigência do regime salazarista inspirou autores como Júlio Dantas (1946) ou António Pedro (1954), por exemplo, a encontrarem em Antígona o símbolo de uma liberdade desejada, mas veladamente reclamada. Hélia Correia, por seu turno, fascinada pelos textos e pelas figuras da Grécia antiga, redesenhou também a filha de Édipo no mundo hodierno (cf. *Perdição. Exercício sobre Antígona* (1991)), conferindo-lhe uma tonalidade mais pessoal, mais intimista, mas não menos contestatária - a rebeldia de Antígona, prenunciada na etimologia do próprio nome, a sua transgressão à norma, pressagiada pela natureza singular da sua ascendência, acentua-se ao nível do familiar, ao nível do universo feminino, essencial na escrita heliana. Esta versão funde o modelo clássico sofocliano com a reescrita de Jean Anouilh, uma obra em que Antígona vive também “...na diferença que a separa das outras personagens ‘normais’, que sobreviverão”, como bem observa Fialho 2006: 51. Marcas de Anouilh “podem ser percebidas a dois níveis – um externo, o de motivos, cenas ou personagens introduzidos pelo dramaturgo francês, como sejam a figura da Ama e a existência da cadelita, o encontro de Hémon e Antígona em cena, um laivo de rivalidade feminina de Antígona com Ismena perante Hémon; o nível mais profundo toca o cerne da inspiração criadora de Hélia frente (...) à figura de Antígona, cuja proximidade a escritora viveu no coração da própria encenação de *Édipo Rei* no Teatro da Comuna, dirigida por João Mota. (...) ...o motivo anouilhano do cansaço de Antígona”².

No século V a. C., Sófocles, um homem politicamente comprometido com a Atenas em que viveu, imaginou a filha de Édipo a surgir num espaço exterior, público, destinado, por convenção, ao mundo masculino. O coro de anciãos, a presença insistente de Creonte em cena recordam de forma repetida que o poder, a vida pública atenienses eram sobretudo apanágio do homem. Transgredindo a norma associada ao seu estatuto na Atenas da época³, a princesa sai do ambiente interior, mais recatado, e intromete-se no universo masculino, estabelecendo uma relação de fratura com as práticas vigentes, ainda que ela evoque razões de importância soberana para a sua

¹ Para uma cronologia das reescritas e das encenações do mito de Antígona em Portugal no séc. XX, cf. Morais 2001: 161-164. Cf. também Silva 2010: *passim*.

² Fialho 2006: 51-52.

³ Sobre a situação da mulher na Grécia antiga, diferenciada de acordo com diferentes locais e estatutos sociais, cf. Oliveira 2008: 65 sqq.

atitude, como a *eusebeia* ou a *philia* familiar⁴. Como é hábito em Sófocles, a atuação da heroína contrasta com a de uma outra figura, desta feita também feminina, a da irmã, que, sob a pressão social exercida pelos valores institucionalizados e pela herança recebida, manifesta uma relação de conformidade com o que lhe fora transmitido, esquivando-se a pactuar com os intentos de Antígona, fora do palácio, e chamando-lhe precisamente a atenção para a necessidade de respeitar o código instituído, em especial no que concernia à sua condição feminina: “nascemos para ser mulheres e não para combater com os homens⁵” (61-62); “somos governadas pelos mais poderosos” (63-64). Consciente do conflito que a irmã estabelecia com as regras determinadas por Creonte e aceites pela comunidade, Ismena, “incapaz de atuar contra o poder da cidade” (78-79), considera um risco as pretensões de Antígona e caracteriza-a como “desvairada” (47), “insensata” (98-99).

O comportamento diverso das duas filhas de Édipo ilustra a forma dinâmica como o indivíduo pode dialogar com o grupo em que se insere e com o património herdado, produtores de hábitos e tradições que adquirem um valor normativo. Ao longo da peça, de modo significativo, Ismena é levada para o exterior por outra personagem, ao contrário de Antígona, que atua preferencialmente nesse espaço.

Creonte, representante do poder em Tebas e do universo masculino, realça também o facto de Antígona ser mulher, condição que, de acordo com um contexto de hábitos convertidos em normas de uma sociedade específica, em consonância com valores e crenças coletivamente partilhados, a inibiria de perturbar o tradicional funcionamento de uma *polis* com estrutura patriarcal, na qual os papéis masculinos e femininos se revelavam distintos. O comportamento inusitado da jovem Antígona face aos padrões instituídos, face à estrutura social, desencadeia em Creonte reflexões como “porém, é ela que será um homem e não eu, se lhe deixo esta vitória impunemente”, ou propósitos do género “mas enquanto eu viver, não será uma mulher quem me dá as ordens” (525), e ainda “devem conservar-se as determinações, e de alguma forma deixá-las aniquilar por uma mulher” (678 sqq.). A posição do soberano, para além de remeter para uma das leituras frequentes

⁴ Calero Secall 2008: 9-28, por exemplo, apresenta outros exemplos de ‘antiprotótipos de conductas femininas’ (Penélope e Artemísia de Halicarnasso).

⁵ Tradução de Rocha Pereira 2010. As traduções da *Antígona* sofocliana são retiradas desta versão.

da peça sofocliana, o confronto masculino/ feminino⁶, é expressiva, pois, de convenções sociais da Atenas de então, definidoras do papel em geral menos visível da mulher na vida pública da polis, em favor do lugar ocupado na esfera doméstica. Sobreleva ainda o empenho de Creonte em preservar as leis humanas, o direito positivo, fundamental para a polis⁷ - como afirma o coro, o homem “aprendeu as normas que regulam as cidades” (352 sqq.) e que, transmitidas a cada novo indivíduo que integra essas *poleis*, se convertem em referentes de uma identidade coletiva, delineadores da especificidade de cada comunidade. O desajuste entre as expectativas criadas pela polis em geral, e em particular pelo seu chefe, e a atitude de Antígona produz um conflito que custaria à princesa a própria vida, como se sabe.

Além de mulher, Antígona é uma jovem, fase da vida tradicionalmente conectada com a contestação, com o inconformismo, com a rebeldia, e, por isso mesmo, mais propícia à quebra de normas estabelecidas, muitas vezes por insensatez ou por inexperiência. Se a atitude de Antígona, sobretudo no confronto direto com Creonte, revela um caráter algo excessivo, imoderado, próprio da juventude (cf. 472 sqq., 480-484, 497-499, 875), os argumentos que apresenta em defesa da sua atuação, porém, radicam em grandes valores universais, que insiste em não infringir, como seja o dever de prestar honras fúnebres a um cadáver – ao honrar Polinices, Antígona acaba por testemunhar um sentimento de pertença em relação a códigos que lhe haviam sido anteriormente transmitidos, isto é, que se haviam constituído afinal como padrões educativos com os quais se identificava. Note-se, ainda, que Hémon, embora jovem, é capaz de chamar à razão Creonte, uma figura mais velha e que, pela experiência de vida adquirida ao longo dos anos, deveria mostrar-se mais sábia, como acontece em geral na épica homérica, por exemplo. Todavia, em Sófocles, “os velhos não são necessariamente mais sábios que os jovens”, como bem observa Romilly 1971: 136⁸.

Conhecedora da lei humana ditada por Creonte, Antígona transgride-a por vontade própria, pelo que, em conformidade com o *nomos* regulador da vida em comum, representado por Creonte, teria de ser punida. Consciente

⁶ Não é propósito do presente estudo debater questões relacionadas com os sucessivos *agônes* da peça, nomeadamente, com a oposição lei humana/ lei divina, ou valores cívicos/ valores familiares, por exemplo. Sobre esse assunto, cf. e. g. introd. de Rocha Pereira à tradução portuguesa da obra, bem como bibliografia aí indicada.

⁷ Sobre a soberania que os Helenos reconheciam ao *nomos*, cf. e. g. Hdt. 7. 102. 1.

⁸ A propósito do tema da velhice na Antiguidade clássica, cf. e. g. bibliografia indicada em Suder 1991.

do risco que corria ao praticar um ato proibido por um édito real, não deixa contudo de lamentar o ver-se privada daquele que seria o percurso habitual de uma jovem princesa como ela – o casamento, a família. Deste modo, também a nível pessoal e íntimo a vida de Antígona colide com a norma esperada, ainda que isso apenas seja referido de passagem – em Sófocles, sobressai o elemento político, no que à atuação de Antígona diz respeito.

Vozes masculinas (cf. Creonte, sobretudo) e femininas (cf. Ismena) conjugam-se na denúncia da infração da heroína perante os códigos de conduta de uma princesa, em particular no que toca à sua intromissão em assuntos públicos, próprios da esfera masculina. A rutura de Antígona com a lei humana, em nome de valores universais e divinos, não inibe porém Sófocles, um homem da polis ateniense, de a conceber como uma mulher singular, pela determinação com que defende princípios universais – a anormalidade da sua atuação corajosa e ousada, numa sociedade regida por homens, distingue-a como heroína trágica, evidenciando como norma e transgressão mantêm uma conexão dinâmica, impulsionadora do percurso do ‘eu’.

O desajuste da Antígona heliana face aos padrões instituídos, por seu turno, esbatendo a questão política, centra-se no domínio mais privado e pessoal, como ficou dito, na senda dos traços caracterizadores do teatro criado por Hélia Correia, mais intimista, e no qual a importância do feminino, das mulheres a conversar é incontestável⁹. No caso de *Perdição. Exercício sobre Antígona*, esse relevo é marcado ora pela inclusão, no elenco, da figura da Ama de Antígona, ora de um coro de Bacantes, ora também pelos múltiplos diálogos entre mulheres, no pátio do palácio, espaço do feminino, ora ainda pela presença e participação ativa das mulheres na discussão com Creonte sobre o destino de Antígona, na sala do trono, sem que a sua comparência conjunta nesse local seja sublinhada como uma intromissão inusitada na esfera do poder.

A peça, concebida numa transgressão em termos gráficos, face ao original sofocliano (cf. a apresentação do texto em duas colunas, uma destinada ao mundo dos vivos, a outra, ao das mortas, Antígona e a Ama), tem início com um ditirambo entoado por um coro de Bacantes, escolha que permite desde logo focar a atenção do público no universo feminino, por um lado, e no distanciamento das convenções que os muros da cidade representam, por outro, elementos importantes no desenho desta renovada Antígona.

⁹ Cf. o facto de a autora ter escrito uma trilogia feminina – *Perdição. Exercício sobre Antígona* (1991); *Rancor. Exercício sobre Helena* (2000); *Desmesura. Exercício com Medeia* (2006).

Inebriadas pela presença do deus nos seus seres, as Bacantes entregam-se à *physis*, longe da lei de Tebas, como sublinham (p. 19), inibidora do atrevimento, da libertação de regras – a presença de Dioniso no além cidade, no contexto da natureza na sua essência, é capaz de desencadear um prazer que a mulher em geral procura, mas que lhe é negado pela convenção social, facto que destaca desde logo uma dicotomia fundamental na reescrita heliana - instinto natural/ ordem social¹⁰. Antígona, devido à forma anormal como cresceu, fora da cidade e dos padrões da comunidade em que nascera, convive mal com os preceitos institucionalizados, mostrando-se obstinada em relação às convenções próprias do universo feminino em particular e à normalidade social em geral. Hélia Correia, mais do que mostrar a heroína que, por causa do irmão morto, enfrenta Creonte, testemunha uma intimidade com Antígona, a quem “tomou ao colo desde tenra idade”, e revela-nos a sua história, buscando no seu percurso de vida os motivos que a convertem numa figura representativa da oportunidade de resistir, de se distanciar do trajeto feminino, das regras sociais, com as quais tem uma incompatibilidade visceral. Nesse sentido, a peça evidencia Antígona-mulher, recordando uma história delineadora da sua infância e adolescência, do exílio, do confronto com a anormalidade. Na verdade, em diálogo com a Ama, Antígona lembra o frio, a fome, o receio que sentiu durante o tempo que acompanhou, amparou e conduziu o pai, cego e débil, no exílio: inusitadamente confrangida a sair do conforto e da prosperidade do palácio ainda menina, aprendeu a sobreviver e a identificar-se com uma natureza selvagem, que acabou por lhe moldar a identidade. As memórias de uma infância e de uma adolescência inseguras, carentes de afetos, de ternura e de proteção impedem-na de se adaptar, no presente, a uma vida entendida como normal pelo ‘eu’ coletivo, impedem-na de ceder a pressões institucionais. O regresso da jovem ao palácio confronta-a com uma normalidade estranha à sua penosa experiência, bem como com o facto de ser uma figura incómoda, motivadora de más memórias para os que lhe são próximos. A forma inconventional como amadureceu instiga-a a uma relação clara e reiterada de fratura com a vida que o meio social do momento lhe propõe. Eurídice, maternal, percebe a irremediável desadequação de Antígona à vida em comum, assente em regras, em comportamentos e valores determinados, pelo que afirma, de modo expressivo: “se eu pudesse fazer nascer-te de novo. Criar-te devagar” (p. 37), ilustrando como, para interiorizar os padrões sociais então vigentes, a identidade da filha de Édipo teria de ser reformulada desde o princípio,

¹⁰ Cf. Silva 2006: 13.

i. e., a jovem teria de ser moldada, desde o seu nascimento, nos princípios educativos definidores daquele grupo específico. A experiência de Antígona justifica assim que ela não nutra um sentimento de dívida e de pertença em relação a valores de um património que é comum às restantes mulheres da peça, em relação a hábitos coletivos convertidos em normas, institucionalizados, mas que se identifique em vez disso com uma herança que é produto de uma vida passada longe da sociedade, sujeita a códigos e a exigências bem diversos.

O retorno a Tebas, depois do tempo passado no exterior da comunidade, coloca-a num espaço por hábito familiar ao mundo feminino, representado pela Ama, por Eurídice e por Ismena, um espaço onde, à partida, Antígona se moveria com naturalidade, rodeada de mulheres como ela, conhecedoras dos moldes da vida feminina. Não é isso que acontece, porém. Jovem, como a irmã, ela revela-se desde logo diferente das outras raparigas da sua idade, das práticas femininas e, por isso, não tem amigas. Rir, tomar banho na ribeira, regressar a casa “corada e enfeitada de juncos” (p. 26), saber bordar (p. 50), estar alegre, gostar da beleza (p. 32) representariam comportamentos/ atitudes padronizados das donzelas da sua faixa etária, como testemunha Eurídice. Desintegrada da comunidade e dos seus modos de vida peculiares, contudo, Antígona “cheira mal”, “não vai ao banho” (p. 29), como notam a Ama e Hémon, revelando exteriormente sinais do seu desenquadramento social, da não interiorização de preceitos comuns. No entanto, a princesa acaba por mostrar a alegria “natural na sua idade” (p. 32), em consequência de uma relação amorosa que estabelece com Hémon, temática destacada pela leitura heliana, porquanto particularmente ligada ao domínio pessoal, feminino e à ousadia definidora de Antígona, amante de desafios. O paradigma educacional incutido pela pólis remetia as jovens para o casamento, para a constituição de família, como acontecera com Eurídice, por exemplo, e como deveria acontecer com Ismena; “todos pensavam <contudo> que <Ismena> seria a noiva de Hémon” (p. 32) – uma vez mais, Antígona quebra a regra e, seduzida por uma ligação amorosa desafiadora de expectativas, do ‘eu’ e do ‘outro’, entrega-se a ela com prazer (cf. pp. 30-32), mesmo que isso tenha instigado Ismena a “fechar-se a chorar, despeitada, ofendida pela humilhação” (p. 32).

Sem uma relação afetiva com a irmã, sem amigas da mesma idade, Antígona, a namorar Hémon, quer conhecer precocemente “a arte das mulheres” (p. 33) mais velhas, das mulheres adultas, talvez mais próximas do amadurecimento prematuro a que ela própria se vira constrangida. Ilustrativos de uma rotina dececionante, os testemunhos de Eurídice e da

Ama, simbólicos da normalidade que cabia às mulheres respeitar (cf. p. 38, Eurídice – “Há as cidades e as florestas bravias. Nós, mulheres, habitamos nas cidades”), exemplificam todavia experiências impensáveis para a rebelião de Antígona: “...uma vida (...) entre os teares, os armazéns e a lareira. Entre o sangue dos meses e o sangue dos partos. A governar entre criadas...” (Eurídice, p. 33); “e todas as criadas, as jovens, uma a uma, passarão certa noite pelo corpo do senhor. Sem que nisso achem glória ou alegria. É serviço de escrava, como um outro qualquer” (Ama, p. 33).

Os padrões que regem o universo feminino, independentemente da idade e da condição da mulher, são incompatíveis para quem não cresceu “protegida por paredes”, para quem assistiu a “conversas com ladrões” (p. 37), viu “emboscadas (...), <viu> cadáveres comidos pelos corvos” (p. 52) no exterior do aconchego familiar, do palácio, da cidade – o questionamento, a tensão constante com essa norma coletiva castradora da liberdade individual é a resposta possível de uma mulher diferente, que se distingue das demais, mesmo das mais próximas por laços de sangue.

Consciente de que a inusitada curiosidade de Antígona infringe a ordem social estabelecida (cf. p. 39, “sabes o que não deves e ainda não aprendeste as pequenas habilidades das raparigas”), Eurídice considera a sobrinha “um animalzinho por domar (...), descarado” (p. 39), assemelhando-a expressivamente às “éguas bravas”, à sua natureza agreste, com a qual Antígona se identifica afinal, qual bacante indomável.

Na senda do modelo sofociano, os domínios privado e público, feminino e masculino acabam por se entrecruzar, ainda que com focos distintos no confronto entre passado e presente, como foi dito, para dar conta do cerne do mito de Antígona, revelador *per se* de transgressão – a concessão de honras fúnebres ao irmão Polinices, apesar da proibição de Creonte. A rebelião, o excesso são traços incontornáveis em ambas as Antígonas, ora mais a nível pessoal (cf. Hélia Correia), ora sobretudo a nível público (cf. Sófocles). Em *Perdição*, a atitude da princesa suscita perspectivas diferentes nas figuras femininas que a rodeiam: Ismena, a jovem modelada pelos padrões convencionais da polis e do palácio que habitava desde criança, reconhece que a irmã não escuta a razão, mas apenas “a voz do escândalo”, da rutura de regras (pp. 45-46). Eurídice, mulher-mãe, recorda um argumento justificativo da ação da sobrinha que remete para o paradigma sofociano, a piedade, mas agora destituído do estigma religioso de outrora e até contestado por Ismena (cf. p. 46). A Ama, que lhe perdera o rasto por longos anos, insiste em compará-la aos animais, numa alusão à sua experiência de vida anormal, perigosa, justificativa da indocilidade de então: “voltou-me para as

mãos arisca como um bicho” (p. 51). A motivação da própria Antígona para infringir a lei humana, por seu turno, não expressa o heroísmo do século V a. C., mas tão somente a necessidade de contornar de alguma forma uma vida de frustração, de tédio, de ressentimento: “qualquer coisa que tinha de ser feita” (p. 46).

A singularidade de Antígona em relação à norma social e familiar é realçada também pelo universo masculino, através das figuras de Hémon e de Creonte. Se Hémon, que não é já o porta-voz da razão, como em Sófocles, mas antes um jovem aventureiro e pronto a desafiar a norma, como é próprio da sua idade, é particularmente seduzido pela natureza indómita da filha de Édipo (cf. pp. 30-32, 39), o chefe da cidade acredita que apenas uma exorcização poderia integrar Antígona nas regras da comunidade que ele governava, sujeita a códigos de conduta que deviam ser respeitados por todos como garantia da ordem cívica e como reflexo de uma identidade coletiva (cf. p. 48). As mulheres, “feliz raça que só segue o coração”, as emoções, segundo a convicção do Creonte heliano (p. 48), podem perturbar a racionalidade das decisões a tomar, atrasando o cumprimento do dever, do *nomos* regulador, necessário à dimensão relacional do ser humano.

A inflexibilidade, a imoderação, o confronto da Antígona heliana com a norma isolam-na do ‘outro’, enquadrado num sistema que aceita e que regula a sua experiência de vida; a jovem, desadaptada, amargurada, ressentida, não se ajusta ao mundo dos vivos, às imposições da comunidade: “já nenhum homem a satisfaria”, como bem observa a Ama (p. 55); a própria Antígona reitera aquela ideia: “E nenhuma casa. E nenhuma ninhada de filhos para criar. Dias depois de dias, dias sempre. Até envelhecer” (p. 55).

Numa peça de mulheres, Antígona é uma presença contínua em cena, não deixando qualquer dúvida sobre a verdadeira protagonista, a jovem singular que “vigiava de noite, dormia de dia”, que “não respeitava a sucessão dos tempos, que não respeitava nada” (p. 56), como reconhecem sucessivamente a Ama, Eurídice e Creonte no final da obra, em notas ilustrativas da sua natureza inconventional.

“Eu desdir-vos-ei” (*Perdição*, p. 51) – incapaz de interiorizar uma herança coletiva com a qual não se identifica ou de se constituir como rectora passiva dos comportamentos e valores da comunidade que a cerca, Antígona reage, passa além da norma. A inadequação da jovem personagem heliana face aos valores e aos princípios éticos do grupo em que se insere resulta menos da sua idade ou da defesa de valores universais do que de um processo de formação e de crescimento que a torna numa mulher sofrida, revoltada com o mundo, avessa a imposições humanas: é na *physis*

que Antígona encontra as suas diretrizes de vida, as suas próprias normas, mesmo se esbarram com as balizas definidas pelas convenções do ‘outro’, tal como acontece com o coro de bacantes que dá início à peça.

Em Hélia Correia, como em Sófocles, Antígona não se compatibiliza com normas criadas pela comunidade humana que integra, reagindo individualmente e lançando-se num percurso de transgressão que a conduzirá a uma morte aparentemente libertadora.

Hoje, como outrora, o ‘eu’ coletivo isola via de regra o indivíduo que quebra os códigos, que evidencia uma rutura com a experiência de identidade comum, assente na definição de particularismos identificadores do grupo – a relação de estranhamento de Antígona face a padrões aceites pelo ‘outro’, de modo mais ou menos tácito, a tensão com o normativo, nos mais diversos domínios, revela-se, neste caso específico, em atitudes que são afinal apanágio das Antígonas de todos os tempos: desafio, inconformismo, resistência, contestação, manifestações tradutoras da singularidade universal e intemporal da personagem feminina imortalizada por Sófocles. A identidade individual da jovem princesa, consolidada pelo confronto com a experiência do ‘outro’, pelo diálogo com a alteridade, distingue-a claramente desse ‘alter’ e indu-la a ultrapassar os limites estabelecidos pelas sociedades humanas, por heranças coletivas.

La *Antígona* en lengua asturiana

(The *Antigone* in asturian language)

Ramiro González Delgado (rgondel@unex.es)
Universidad de Extremadura

(Página deixada propositadamente em branco)

RESUMEN¹ – Este artículo analiza la única recreación literaria del mito de Antígona en las letras asturianas: el drama *Antígona, por exemplu* (1991) de Nel Amaro. El autor transporta a los personajes de Sófocles al siglo XX y reflexiona críticamente sobre la intemporalidad de algunas causas.

PALABRAS CLAVE: Mito Griego. Tradición Clásica. Teatro. Antígona. Literatura Asturiana.

ABSTRACT – This article analyzes the unique literary recreation of the myth of Antigone in Asturian Literature: the drama *Antígona, por exemplu* (1991) by Nel Amaro. The author transports Sophoclean characters to the twentieth century and ponders critically about timelessness of some causes.

KEYWORDS: Greek Myth. Classical Tradition. Theatre. Antigone. Asturian Literature.

1. Introducción

El artículo determinado con el que titulamos este trabajo no debe resultarnos extraño. La lengua asturiana no cuenta con ninguna traducción de las tragedias griegas, tan sólo con los primeros versos del *Edipo Rey* de Sófocles², y ningún poema, cuento, novela u obra literaria presenta a una protagonista llamada Antígona o que actúe como tal, a excepción de la que hoy aquí nos ocupa: *Antígona, por exemplu* (1991) de Nel Amaro. Es por tanto, hasta el momento, la única recreación literaria del mito de Antígona en las letras asturianas y, a pesar de ello, esta pieza no cuenta todavía con ningún estudio crítico³.

¹ Este trabajo se enmarca en el Grupo de Investigación LAPAR (HUM 002) financiado por los fondos FEDER a través del IV Plan Regional de I+D+I del Gobierno de Extremadura y en el proyecto FFI2013-41976-P del Ministerio de Economía y Competitividad.

² Sus primeros setenta y nueve versos fueron traducidos por Xosé Gago (traductor al asturiano de Homero, Safo o Kavafis, entre otros) y publicados en la revista *Adréi* en 1989. González Delgado 2012: 91-94 señala que es una traducción fiel al texto griego e indica: “La cuidada traducción está hecha desde el original griego, aunque no se indica qué edición se tomó ni se reproduce el texto original. Mantiene el verso en la forma, el tono trágico y respeta el mismo número de versos que el original. El texto viene precedido de una acotación que presenta la obra en su contexto”.

³ Esta obra aparece solamente citada en el índice de adaptaciones de Bañuls Oller and Crespo Alcalá 2008: 609 y en González Delgado 2012: 117, 171, por tomar como modelo la obra de Sófocles y por ser una heroína mítica inspiradora. En la *Historia de la*

En este estudio vamos a analizar esta pieza teatral en un acto único, que toma prestados los personajes de la tragedia sofoclea para transportarlos al mundo urbano del siglo XX y reflexionar sobre la intemporalidad de algunas causas, como la lucha contra cualquier tipo de tiranía y que, indudablemente, transporta a sus receptores a la dictadura que sienten más cercana, en especial si ésta se asienta sobre una lucha fratricida. Veremos además que su autor, del que hablaremos sobre todo de su producción teatral, utiliza el mito para denunciar una realidad vivida, pero a la vez, el paso del tiempo le permite realizar tanto crítica como autocrítica.

2. El autor y su producción dramática

Nel Amaro, pseudónimo de Manuel Amaro Fernández Álvarez (1946-2011), fue un polifacético y premiado artista asturiano que escribió, en castellano y en asturiano, poesía⁴, novela⁵ y teatro. Fundó y dirigió en el

Lliteratura Asturiana, Bolado García 2002: 703 le dedica un párrafo y señala: “*Antígona*, por *exemplu* queda, como indica'l só titulu, como ún de los caminos posibles, como otra de les corrientes na escritua ya nel facer teatral, dentro d'esi mundu complexu ya máxicu que podría ser [...] el panorama escénicu de nós”.

⁴ En castellano, escribió: *Resposos laicos* (Langreo, 1979), *Café Voltaire* (Palencia, 1980), *Habitación de poeta* (Mieres, 1981), *Boca arriba, lentamente naufragando* (Mieres, 1982), *Versos, boca arriba, para Marta B.* (1990), *Poemas de San Francisco* (Simancas, 1992), *Las cuentas del anónimo* (Valladolid, 1992) y *Mas (Poe)* (Salamanca, 2000); en asturiano: *Y, tú, Marta B., qu'entonces nun yeres, tampocu*, *l'Anna Karina de les películes de Jean Luc Godard* (Mieres, 1990), *Reversos* (Uviéu, 1990), *Diariu d'un polizón* (Uviéu, 1990), *Poemes de San Francisco* (Mieres, 1993), *Pruebes d'autor* (Uviéu, 1994) y *Cementeriu cívicu* (Uviéu, 1999). Fue incluido en varias antologías poéticas (sirvan de ejemplo, González-Fierro and Yéschenko, 2000; Radatz and Torrent-Lenz, 2006; Argüelles, 2010).

⁵ Para la narrativa prefirió la lengua asturiana. Escribió las novelas: *¡Adiós Dvorak!* (Avilés, 1990), *Novela ensin titulu* (Avilés, 1991) —sobre esta novela, véase Mariño Davila 2003—, *L'últimu del pelotón* (Mieres, 1994), *¡¡¡Falanzista!!!* (Uviéu, 1995) y *Entós, cuando nevaba* (Uviéu, 2002); también el cuento “Relatu s utaler” (Gijón, 1990) y las colecciones de cuentos *Prietu Jazz* (Avilés, 1993 —contiene nueve relatos) y *Na borrina* (Mieres, 1993 —once—). Fue incluido en varias antologías de cuentos (Álvarez Llano, 1994; Nel Amaro, 1992; Piquero, 2004). También escribió varios artículos y ensayos sobre diversos aspectos literarios, destacando los publicados en *Lletres Asturianas* sobre toponimia (22, 1986: 43-52), personajes novelísticos (31, 1989: 69-80), una epístola del escritor asturiano Fernán Coronas (33, 1989: 219-222), teatro (Nel Amaro 1989) o poesía visual/experimental (47, 1993: 187-192).

valle del Caudal las revistas *Sapiens literario* (1977-1978) y *Cuélebre literario* (1978-1981). Fue un destacado autor de la primera generación del *Surdimientu*⁶ y su obra, influenciada por autores de otras literaturas más que de la asturiana (como por ejemplo Carlos Álvarez, Gil de Biedma, Beckett, Sastre...), se caracteriza por su compromiso social. En los últimos años de su vida, desde 1994, deja de lado la creación estrictamente literaria para dedicarse a la performance y a las artes plásticas y visuales⁷, centrándose en el arte experimental y en lo que podríamos llamar lenguaje de lo visual. De toda su producción, nos vamos a detener brevemente en su actividad teatral antes de centrarnos en la pieza dramática que nos incumbe: *Antígona*, por *exemplu*.

Nacido en una familia de izquierdas, desde su juventud se interesó por el teatro, comenzando como actor con el grupo “García Lorca” (Mieres, 1965). Pasa luego a dirigir y a preparar montajes con textos ajenos (Arrabal, Ionesco, Unamuno, Kafka, Benet, Beckett...) y propios, muchos de los cuales solo vieron la luz en las efímeras tablas del teatro⁸. Durante los primeros años del *Surdimientu*, va a cultivar este renovado género prácticamente en

⁶ Sánchez Vicente 1991: 58 ya señala su profusa obra, muy variada en calidad y con notables aciertos, caracterizada, en líneas generales, por una frase de complicada estructura y amplio periodo y por vanguardistas procedimientos experimentales.

⁷ Como performer, realizó acciones por varios puntos de la geografía española, formando parte, junto a Abel Louredo, del “Espacio arte excéntrico” (Colectivo de Acción y Agitación Artística); o junto a José Luis Campal, del colectivo “Auxilios mutuos, S. L.”; o, incluso, junto a su perro Pulgu, “Fundación Perruno-Situacionista Laszlo Kovacs”. Aparece incluido en la antología editada por López Gradolí 2007: 39-44. Un buen ejemplo de su producción es un ‘libro-objeto’, compuesto por cuarenta y cuatro hojas que se montan formando cubos, los cuales forman una pirámide, y que carece de título, publicado por el Ayuntamiento de Mérida (1990). Además, el autor aprovechó los recursos de Internet para desarrollar y extender su obra, como podemos ver en los enlaces contenidos en el apartado “Performances. Curriculum 2ª parte” en: <<http://www.elvalledeturon.net/cultura/literatura/nel-amaro-1>> y también en: <<http://boek861.blog.com.es/2011/04/04/fallece-nel-amaro-poeta-experimental-10951347/>> (consultas: 03 sept. 2014).

⁸ Escribió varias obras que no fueron publicadas, como: *1.033* (1974); *Antígona, en capilla* (1978, obra estrenada en Turón por el grupo “Primer Acto”); *Glaiyos nueos, vieya murnia* (1978, premio “Soto Torres”); *Xénesis o Alborá de la concencia* (1979); *L’únicu rebalbu* (1979); *De sópitu... sonsones* (1980); *Sestaferia* (1994, premio “Teatru Costumbrista”); etc. Debemos citar también las obras infantiles estrenadas en Turón por la “Escuela de Teatro infantil” *García Lorca para los niños* (1980), *Siete vidas tiene un gato* (1981) y *Más moral que Samaniego* (1982). A día de hoy no hay ningún catálogo ni estudio que recoja toda la producción literaria del autor, algo que hemos intentado hacer en estas pequeñas notas.

solitario, siendo consciente de esta situación⁹. En este sentido, Nel Amaro fue el renovador del teatro asturiano, pues introdujo de lleno las corrientes innovadoras del siglo XX en un género todavía anclado en el costumbrismo decimonónico. Así, este autor experimentalista y vanguardista, abandona por completo la diglosia, presenta unas puestas en escena rompedoras y sus temas están socialmente comprometidos. Especialmente significativo fue el estreno en La Felguera, en 1979, de su obra *Xénesis, o la alborá de la conciencia*, a cargo del grupo Box, pieza no publicada pero que inaugura el nuevo teatro asturiano¹⁰. Ya en fechas tardías, sólo publicó en lengua asturiana los libros *Antígona, por exemplu* (Uviéu, 1991), de la que nos vamos a ocupar aquí, y *Les manes en caxón (tres pieces cortas y dos monólogos)* (Uviéu, 2003)¹¹; en castellano, *El banquete* (El Entrego, 1996)¹², aunque ya en los años setenta había publicado las piezas cortas *Bloquea-dos* y *El niño y el ángel* (Mieres, 1976) e *Historia del niño que quiso ser poeta y terminó en libertino anarquista* (Bilbao, 1978)¹³. Su actividad teatral fue reconocida con los premios “Soto Torres” (Langreo, 1979), “Conceyu d’Uviéu” (1980, *ex-aequo* con Julián Burgos), Academia de la Llingua Asturiana (1991) y el del Certamen de Teatro Costumbrista de Candás (1994). La innovación, el existencialismo y la crítica político-social serán sus señas de identidad.

3. Origen y título de la obra

En un ensayo sobre el teatro en las letras asturianas, Nel Amaro repasa este género para reivindicarlo como instrumento de normalización lingüística, ya que la búsqueda del éxito de público y taquilla del teatro costumbrista de fines del siglo XIX y comienzos del XX introdujo el fenómeno diglósico en el género con los graves prejuicios sociolingüísticos que

⁹ Bolado García 2002: 702.

¹⁰ Nel Amaro 1989: 26.

¹¹ Incluye las piezas cortas *¡Qué felicidad!*, *La píldora* y *L’angustia de Sixto P.* y los monólogos *Ego* (también publicado en el año 2000 en el número 14 de la revista valenciana *Art teatral*) y *Suicidiu a la carta*.

¹² Esta obra, bajo el título *Buffet-Tard*, se estrenó, dirigida por el autor, en la Casa de la Juventud de Turón el 12 de enero de 1978 a cargo del grupo “La Condena”.

¹³ Las dos primeras se publicaron en *Nueva Conciencia*, revista del Instituto “Bernaldo de Quirós”, en el número del año 1976; la tercera está incluida en una antología de teatro breve: Jiménez Jiménez 1978.

en época del autor se percibían (el asturiano vinculado al mundo rural)¹⁴. Esa reivindicación, que venía haciendo en sus montajes teatrales desde la década de los setenta, cobra especial importancia en la que será su primera pieza teatral publicada, *Antígona, por exemplu*. Con ella trata de dignificar tanto la lengua como la literatura asturiana, introduciendo los personajes trágicos de una literatura culta, modélica y universal, en una literatura periférica, donde título, acotaciones y discurso de los personajes están escritos en asturiano.

Sabemos que a finales de los años setenta había escrito y montado una *Antígona, en capilla* que no llegó a publicar. Parece que al autor le gustaba la historia mítica de la princesa tebana y la vuelve a recrear años más tarde pues, por el título de la primera obra, no parece que ambas traten los mismos temas. Este gusto viene por una identificación personal con la heroína pues, como Antígona, Nel Amaro también sufrió en sus carnes la represión del poder. Hijo de militantes en el PCE, su hermana estuvo implicada en un atentado en una cafetería de la calle Correo de Madrid, el 3 de octubre de 1974, y toda la familia estuvo detenida por ese suceso. Fue además, en varias ocasiones, preso político en los últimos años de la dictadura franquista, de ahí que vayamos a ver conexiones entre la guerra fratricida del mito (Antígona vinculada al bando perdedor, en el momento en que pone en duda la legitimidad de la ley del tirano) y la guerra civil española.

Antígona, por exemplu fue galardonada con el premio que la Academia de la Llingua Asturiana concede en su Concurso de Teatro, en la edición del año 1991, publicándose la obra en la colección “Llibrería Académica”, con el número 19. Ya la portada, con el título y el nombre del autor, avanza el carácter reivindicativo de la obra, pues los nombres propios aparecen escritos en minúscula y se presenta la imagen de una mujer con pose sensual, como si caminara por una pasarela de moda. Nada tiene que ver con la Antígona de la Antigüedad.

El autor pone a Antígona como ejemplo, incitando de este modo a la lectura de la obra para saber por qué es ejemplarizante una heroína moderna. Es ejemplo... ¿de desobediencia civil? ¿de enfrentamiento al tirano? ¿de lucha por un ideal? ¿de feminismo? ¿de mujer rebelde? ¿de piedad religiosa? ¿de respeto a los dioses? ¿de amor fraterno? ¿de moralidad y ética? ¿de defensa de las libertades? ¿de ruptura total? ¿de suicida? ¿de muerte trágica? ¿de castigo ejemplarizante?... Antígona puede ser ejemplo de muchas cosas y aquí trataremos de descubrir por qué es ejemplar para Nel Amaro.

¹⁴ Nel Amaro 1989.

4. Estructura: análisis e interpretación

La obra aparece en un acto único, sin división en escenas¹⁵, y un epílogo. Antígona es la protagonista que no abandona el escenario en toda la obra. La presencia de dos personajes marca claramente dos partes en la obra, separadas por un cuadro de transición en el que están los tres sobre las tablas¹⁶. En la primera, la tensión se establece entre Antígona (o la mujer) y Tiresias (o el hombre clandestino), en tanto que la segunda estaría marcada por las discusiones de la heroína con su tío Creonte. La acción se desarrolla en el sótano oscuro de una imprenta, en una ciudad al atardecer.

a) Primera parte: Antígona y Tiresias

Una mujer y un hombre, sin saber que desde unas escaleras los vigila la policía, terminan de empaquetar unos periódicos u octavillas con lo que sería información subversiva. Este es el punto de arranque de la obra. Ya la primera intervención del “home clandestín”, nos vincula ese ambiente moderno con la Antigüedad: “Dientru de pocos minutos, Tebas tendrá nes sos manes la verdá” (p. 11). Poco a poco, vamos sabiendo que esos dos personajes no se conocen entre ellos, pero tienen en común que ambos luchan por “la causa”. A pesar de que no se les permite identificarse, la mujer, nerviosa, le echa en cara al hombre ser un “profesional” de la causa, un embaucador. En sus palabras de réplica utiliza una comparación que recrea una escena de tradición oral, a la vez que critica la modernidad que hace olvidar los tiempos pasados (p. 13):

“Falaba comu los homes maduros, na casa, aconceyaos cabu'l llar, rellatando hestories de socedíos na xornada llaboral, mentantu prenden les pipes col arumosu tabacu danés, o holandés... Nesi momentu, torné a la mio niñez, a les caricies paternes, pero non, vustedes enxamá más nun conocieron el fueu del llar, nin esi saborín a lleña quemao,

¹⁵ La paginación sigue la única edición de la obra (Nel Amaro 1991). Por la presencia de los personajes, se podría estructurar ese acto único en ocho escenas. La primera iría desde el comienzo hasta la p. 19, justo cuando llegan los policías y habla el corifeo. La tercera comenzaría en la p. 23, después de oscurecerse el escenario. La cuarta empezaría en la p. 30, con la presencia de Creonte en las tablas y la quinta, en la p. 35, con la de Ismene. Con la entrada en escena del mensajero, p. 37, da comienzo la sexta escena, que terminaría cuando Creonte le manda que se vaya (p. 45). La octava y última escena, cuando el autor indica “oscuro”, abarcaría de la p. 48 hasta el epílogo (p. 51).

¹⁶ Este cuadro se encontraría prácticamente en el centro de la obra (pp. 30-33).

nin l'arume del tabacu foriato amburando nes cazueles de les pipes de bericiu o cerezal”.

Esta comparación acercaría la acción al mundo asturiano, al “llar” donde se fraguaban todo tipo de historias. De esta manera, ya desde el comienzo, el autor vincula la acción actual con la tradición asturiana y el imaginario mítico griego, pues estamos en Tebas y, por el elenco de personajes, sabemos que ese hombre y esa mujer son Antígona y Tiresias. Es más, ese hombre, al que Antígona le pregunta si adivina el pasado o el porvenir¹⁷, le responde: “Escoyí, nidiamente, el futuru” (p. 15). Los guiños con el mito griego se van haciendo cada vez más patentes y pertinentes.

Por sus dotes intuitivas, pues afirma “nun soi un aldovín” (p. 16)¹⁸, el hombre también le echa en cara a la mujer que, por sus manos, no sea de la clase trabajadora¹⁹, centrándose luego el discurso de ambos en “la causa”. Antígona la define claramente: “Cenciellamente lluchar. Contra la tiranía d’Eteócles” (p. 16). Vemos que Nel Amaro ha querido innovar y retrotrae la acción de la *Antígona* sofoclea al momento en que la ciudad es gobernada por su hermano Eteocles y el ejército de argivos rodea las murallas de la ciudad. Sabemos por el mito griego que Eteocles había pactado con su hermano Polinices alternarse en el gobierno de la ciudad y, cuando llega el momento de traspasar el poder, no quiso hacerlo, desterrando a su hermano. Éste será acogido en la ciudad de Argos y organiza una expedición para recuperar su trono. Sea cual sea el resultado de la guerra, en la obra Antígona es consciente de la situación política, pues dice: “Mañana, si los arxivos balten les puertes de Tebas, el tiranu camudará nel intre de nome” (pp. 15-16).

Sin embargo, esa “causa” de la que el hombre y la mujer son simpatizantes es más compleja, pues no implica sólo la lucha contra la tiranía, sino la lucha del pueblo trabajador contra la clase dominante y el establecimiento de un nuevo sistema político y social; en resumen, la “causa” es la revolución proletaria y clasista, promulgada por el marxismo, y tras los dos personajes pueden estar representados líderes sindicales. A través de las palabras de Antígona, vemos cómo el autor critica que, bajo el nombre de la causa, se

¹⁷ Ya antes, en un guiño cómico, le había preguntado si era un actor frustrado (p. 14).

¹⁸ Más adelante se contradirá y afirmará que es: “un aldovín, vieyu, cásique ciego dafechu” (p. 25) marcando así los rasgos más pertinentes del personaje mítico.

¹⁹ Ya antes le había preguntado: “Tendrá un nome, una familia, esi padre del que me faló. Un noviu, lluchador pola ‘causa’, un trabayu” (p. 13).

pierda de vista la realidad²⁰, cuando la verdadera causa son los trabajadores, “los descamisaos”. Este término nos transporta a Iberoamérica, en concreto a la Argentina, pues, de raíces anarquistas²¹, fue utilizado principalmente por el peronismo para referirse a los trabajadores (y también a los simpatizantes del partido). Aunque en asturiano este término es despectivo, en la obra tiene una significación marxista, vinculado en cierta manera a los *sans-culottes* de la Revolución Francesa.

Y de la “causa” se pasa a la “medrana”, al miedo que se siente por estar involucrados en dichos actos y que el hombre define como “debilidad humana” y la mujer como “la muerte de la vida” (p. 18). Justo antes de irrumpir la policía, el hombre señala que más que miedo, la “causa” produce frustración. Vemos así en este primer diálogo cómo el autor, a través de las certeras afirmaciones de los personajes, realiza una reflexión y una crítica político-social con la perspectiva que le da el paso del tiempo. En esta primera escena, bajo el ropaje de la tiranía tebana, se abordan también diversos aspectos de la guerra civil española y la dictadura, cuando, a propósito del derrotismo, señala: “Nun se fala d’aquello precisamente de lo que se quier falar, por necesidá” (p. 12), crítica en la que vuelve a incidir más adelante: “Los descamisaos, los sos fíos, falen menos. O nun falen. O falen en tiempu presente” (p. 15); o de los bandos: “Nun tamos d’esti llau por mor de la casualidá. Tase d’un llau o d’otru por cuenta delles razones. Vieyes, poderoses. (*Silenciu*)” (p. 14); o de la situación del país: “En Tebas vivíase, polo menos, creyámos tar viviendo” (p. 14).

Por el elenco de personajes, parece que se oponen personajes mítico-literarios a personajes actuales. Al menos así sucede con los principales: Tiresias es también el “home clandestín” y Antígona la “muyer”; los tres policías que irrumpen en escena son el coro y el corifeo, dando la sensación de que los presenta en escena el hombre, cuando dice: “Les comedies (*sic*) d’Esquilo, les traxedies de Sófocles, el drama del nihilismu, nún Ionescu” (p. 19)²². Este coro cumple una de las funciones que tenía en la

²⁰ Dice Antígona: “Falámos-yos de la «causa» de tal mou, tan enguedeyáu, que lleguen a perder de vista la realidá. Ellos son la «causa»” (p. 16).

²¹ *El Descamisado* fue el primer periódico anarquista argentino, que ve la luz en Buenos Aires en enero de 1879. También en España, en los últimos años de la dictadura, en concreto en 1973, se publicó *Los Descamisados*, aunque se cree que estaba financiado por el gobierno para desacreditar a los miembros de la Primera Internacional (Íñiguez 2001: 181).

²² El discurso continúa: “Frustraos, pue... ¿Medrana...?”. Frustración, como hemos visto, tanto de los implicados en la causa como no sólo de los héroes y heroínas trágicos griegos, sino también de los nihilistas o del teatro del absurdo.

Antigüedad: presentar el contexto y resumir las situaciones para que el público pueda seguir la obra. Es el público el que, a partir de este momento, conoce la identidad de la mujer, Antígona, y, por ello, el autor se ve obligado a realizar un resumen del mito (pp. 19-21). Se alude a la maldición de Apolo, aunque la causa no fue por estar “enfadaú pola conducta de Layo al enxendrar un fiu”, sino que fue lanzada por Pélope cuando Layo raptó y violó a su hijo Crisipo, y que consistía en que su estirpe se exterminaría a sí misma. Antígona es nieta de Layo e hija y hermana de Edipo. También se alude a la maldición de Edipo, que afecta a sus hijos varones (morir ambos, uno a manos del otro) e indirectamente a Antígona, y se informa de la cronología mítica, pues sitúan la acción justo al final del episodio de los siete contra Tebas, cuando los dos hermanos se baten en duelo singular. Una vez que facilitan toda esta información²³, coro y corifeo se transforman en policías y se continúa con la trama, sorprendiendo la policía al hombre y a la mujer clandestinos en el sótano de la imprenta y deteniéndolos. El policía les revela la identidad de cada uno, la princesa Antígona, hermana de Eteocles, que fue quien dio la orden de la redada, y Tiresias, el “conspirador palaciegu”²⁴. En las palabras del policía se opone la “llei de los reis” frente a la “llei divina”; si en la tragedia griega la oposición radicaba en el enterramiento del cadáver de Polinices, el tirano Creonte lo prohibía frente a las leyes no escritas de dar sepultura a los muertos, en la tragedia asturiana, “la llei de los reis foi dictada y escrita pa ser cumplida por ellos mesmos, los sos familiares y descendencia” (p. 21). Antígona, como miembro real, tendrá un fin diferente al de Tiresias, pues la ley divina “nos fai a toos iguales delante los Dioses” (p. 22). La suerte no será idéntica para ambos, pues el hombre será fusilado al amanecer. Por otro lado, Antígona se siente traicionada al conocer la identidad de Tiresias, ya que lo ve como un cómplice silencioso de la tiranía²⁵, un polí-

²³ No compartimos las transcripciones que el autor hace de los nombres griegos. Frente a “Etéocles”, cita a “Polínice” y “Edipo”, y llama a la mujer de Creonte “Eurídices”. El padre de Layo es “Labdaco”, del linaje de “Cadmos” y la ciudad donde transcurre la acción es “Tebas”; tampoco estamos de acuerdo, en este contexto griego, con la utilización de los teónimos latinos “Vulcano” y “Diana”.

²⁴ En *Edipo Rey*, 532-542, éste acusaba a Creonte de ponerse de acuerdo con Tiresias para acusarle del crimen de Layo y desplazarle en el trono.

²⁵ El propio Tiresias afirma: “Cientos y cientos de veces acompangué al tiranu, fuera ésti Polínice, Etéocles o, entovía viviendo to pá, baxé per eses escaleres, güeyé'l cuerpu, los cuerpos fechos llamentu, llárimes y glayíos, súplices que naide oyía. Pidimientos llastimeros, a los que nengún de nós prestábemos nenguna atención. Un desconocíu

tico que se sacrifica para mayor gloria del tirano, aunque ella conserva la esperanza de que la “causa” siga viva en la calle. Tiresias le manifiesta su odio y le cuenta un sueño en el que el tirano era un monstruo con cuatro cabezas, tres de machos cabríos y una cuarta, que terminaba devorando las otras tres. Sin embargo, comparten la misma “causa” y Tiresias augura el día en el que las manos de los descamisados se unan para ahogar al tirano.

No queremos terminar esta primera parte sin señalar que en ella tiene importancia la iluminación y el contraste de claroscuros. Así, el sótano es oscuro y Antígona y Tiresias visten ropa negra, en contraste con las ropas claras de los policías.

b) Segunda parte: Antígona y Creonte

Cuando Creonte entra en escena (p. 30), comunica la salvación de Tebas. Se vuelve a producir un cambio en los personajes, pues Creonte hará de corifeo al frente del coro de policías. Este cambio de corifeo es un recurso innovador y que llama la atención. Ya antes, cuando aparece la policía en escena, el corifeo es claramente representado por el “Policía 3”, papel asumido luego por el “Policía 1”. Este nuevo corifeo cuenta la historia mítica e informa de la situación actual: se describe la guerra y queda patente el dolor de la victoria (a pesar de los miles de muertos, como dirá Antígona, se habla de salvación, p. 31). Esta descripción de la guerra tebana creemos que es un guiño a la guerra civil española (p. 31):

“[...] Y maldicen les mueres, novies, hermanes y madres los nomes de tolos xefes militares, de tolos políticos. (*Pausa llarga*). Los ríos recueyen nos sos calces la munchísima sangre que, esbordada, éntrase peles chaboles de los miserables que vieron enantes quita-yos pola fuerzia, y pola mor de la impiedá de les lleis, a los sos seres más queríos. Xinten les utres la humanidá de les víctimes, ensin el consuelu d’unes cencielles honres fúnebres...”.

Antígona y Tiresias recriminan a un Creonte que, como en la obra griega, se refugia “na soledá de la Maxistratura” (p. 32). Pero al autor le interesa

malváu recibía'l so castigu. Infractor de cualisquier llei, recibía como un perru los palos del so amu” (p. 24). En *Antígona* de Sófocles, Tiresias ejerce de consejero de Creonte que, cuando le informa de las desgracias que le acarrearán su autoritarismo, toma consciencia de sus actos, aunque sea tarde.

contar lo que viene después de la guerra, en clara alusión a la difícil situación de la posguerra española. Será por boca del adivino Tiresias (p. 32):

“Tres los ximíos de los qu’amorrienten y familiares, uparánse miraes d’esos derrotaos, miraes de noxu asgaya, ermos y chamuscaos, muertos de fame tarrecen la to tiranía. (*Pausa llarga*). ¡Sal del to palacio-fortaleza! Sal agora y verás tolos campos enllamazaos de sangre, faciendo la so protesta muda, ensin dar collecha, ensin dar una espiga tansiquiera. (*Pausa curta*). ¡Ai del gobernante torpe qu’éscaez la necesidá del so pueblu y nun apurre cachos de pan a los sos súbditos, ai...!”

El nuevo tirano²⁶, surgido tras la guerra, es consciente de la destrucción sufrida y de la dificultad de legislar la paz, para unir a todos los ciudadanos y prosperar en común sin rupturas políticas. Pero tras este discurso de Creonte, su primera decisión es condenar a muerte a Tiresias, que es sacado de escena entre dos guardias.

Antígona quiere el mismo fin que su camarada, pero Creonte le dice que le reserva un final más poético. Está apelando a lo que el autor llamó “llei de los reis” y le ofrece la vida. Vemos, por tanto, que el autor crea esta nueva ley para referirse a los políticos que legislan en su propio beneficio. Antígona tiene aquí una vocación de mártir²⁷, como por ejemplo sus antepasadas recreadas por Marguerite Yourcenar o María Zambrano. El indulto que en la obra asturiana le concede Creonte es por ser, a fin de cuentas y desde una perspectiva actual, la legítima soberana de Tebas.

Aparece en escena Ismene que, al igual que en la obra griega, se opone a las acciones de su hermana, aunque éstas sean diferentes. Si la Ismene sofoclea, a pesar de no desobedecer la ley, quiere compartir el destino sororal (algo que Antígona evita), en la obra asturiana se opone la forma de pensar de ambas, pues Ismene le propone que acepte la amnistía de Creonte. Es ella la que le informa de que sus dos hermanos están muertos ante las puertas de la ciudad y le ruega que no provoque otra muerte en vano en el seno familiar. Las reflexiones que el autor se hace en este diálogo entre las dos hermanas son también transferibles a un contexto contemporáneo. Bajo las palabras de Antígona, critica la desigualdad del trato recibido a los partidarios de cada bando: “¿Por qué esti castigo a los

²⁶ En Sófocles, tras el tirano Creonte estaría Pericles (Pino Campos 2010); en Nel Amaro, Franco.

²⁷ Antígona: “El mio coral nun clamia polos beneficios de la (*sic*) amnistía” (p. 34).

cayíos? [...] ¿Visti a los homes lluchando, morriendo, saqueando, ¡impíos toos! (*Transición*). Los d'un bandu y los del otru" (pp. 35-36). También, por boca de Ismene, a los que se acogen a la amnistía del tirano: "El ye quien te brinda l'olvidu, el perdón a la to rebeldía" (p. 36). Para Antígona esto sería traicionarse a sí misma, pues si se olvida su rebeldía, se olvida, a fin de cuentas, de ella misma.

Será un mensajero quien comunica a las dos hermanas que el nuevo rey, Creonte, decreta los funerales en honor de Eteocles, por defender la ciudad, pero prohíbe los de Polinices, por traidor²⁸. Esta escena tiene su interés porque, a pesar de que Creonte está presente, será el mensajero quien hable por él, especialmente cuando Antígona le acusa de urdir una trama para hacerse con el poder y animar a Polinices a luchar contra su hermano. Pero, sobre todo, la tensión se establece cuando Antígona le recrimina la prohibición de las honras fúnebres: "¡Gobiernos pola fuercia, non coles razones!" (p. 39). El tirano se justifica diciendo que servirá de ejemplo de escarmiento para los que piensen en la traición y Antígona no se perdona no haber parado a tiempo la absurda lucha. El autor ofrece la imagen de un Creonte cínico, frío y calculador (llega a afirmar: "Tengo ataos tolos filos", p. 40) que intenta "sobornar" a su sobrina diciéndole que el mundo no es civilizado y libre, que siempre habrá alguien que ejerza la función de un tirano que lleve a la plebe por donde se quiera, enfrentando lo bueno a lo malo. Incluso le pone un ejemplo y a Antígona, por ejemplo: si rinde honores al defensor de la ciudad, de la libertad, y desprecia al que se levantó contra ella, ¿en qué bando estaba Antígona y en qué bando está ahora? La respuesta de Antígona será que ella siempre estuvo y estará con el pueblo que trabaja la tierra y el mar pacíficamente (pp. 40-41):

"Del llau de los que nun queremos ver morrer los campos por falta de brazos y manes fuertes. (*Pausa*). Del llau de los que quieren salir al amanecerín a la gueta de comida fresco a la mar. (*Pausa*). Al llau de les femes y los homes que quieren criar a los sos fíos sanos, en cuenta da-y la teta a sierpes velenoses. (*Pausa*). Toi del llau d'aquello que te tarrecen, colos que vos aborrecen dafechu, a vosotros y tol vuestru cainismu, los vuestros mensaxes, edictos, bandos, pedricañaces y rebilicoque cortesanu. (*Pausa*). Toi colos que nagüen por que los campos d'entrenu militar de los marines yanquis seyan otra vegada olivares, viñes. (*Pausa*). Toi colos que quixeran enfilase nes fiestes col mostu

²⁸ La *Antígona* sofoclea comienza precisamente con Antígona informando a su hermana de la decisión de Creonte.

d'estes eríes y non cola sangre que camienten puea ser, ensin previu avisu, la d'ellos... un día cualisquiera...”.

La única referencia concreta y del mundo actual obedece al establecimiento de las bases militares estadounidenses en suelo español; no sólo muestra una actitud pacifista, sino también un deseo de vuelta a la naturaleza, a la Arcadia.

Creonte, que pensaba que Antígona quería hacerse con el poder²⁹, y parece que conocía la profecía/sueño de Tiresias, interpretando que su sobrina sería la tercera cabeza³⁰, la quiere condenar de por vida, pues sabe que si la mata, se volvería impopular. Además, manteniéndola viva le será más útil para “su” causa y se lo explica claramente: “A ti necesítote porque yes de la castra de los llamaos a mandar. Los que nacen, estudien, son forzaos, pa llevar el timón de la nave” (p. 43)³¹. Creonte le exige a Antígona que se olvide de todo y ponga paz tanto en su propia familia, evitando que haya más muertes, como en Tebas, pues el pueblo la aclama y grita: “¡Viva Antígona! ¡Muera'l tiranu Creonte! ¡Viva la llibertá! ¡Abaxu la dictadura! ¡Antígona cola llibertá y el pueblu con ella!” (p. 44). Vemos así que Antígona se identifica con la libertad y el pueblo, frente a un Creonte que representa la tiranía y la dictadura. Ismene trata también de convencerla, defendiendo, como en la obra griega, la “causa” de Creonte. Por último, aparecen en escena Eurídice y Hemón, esposa e hijo del nuevo tirano. Hemón es el heredero del trono tebano, reforzado gracias a los esponsales con su prima. A pesar de que en la obra es retratado como un joven dependiente de su madre, por el amor que siente hacia Antígona, les reprocha que no la traten con más respeto, sin conseguir, al final, lograr entenderla, pues la joven quiere morir y el castigo de su futuro esposo será tratarla con indiferencia. En las siguientes palabras de Eurídice se percibe bien la soledad de Antígona: “Paeces la pieza sacrificada de la cacería. Y namás yes una torre derrotada” (p. 48). Sin embargo, orgullosa, Antígona dice que el

²⁹ Dice Creonte: “¿Vas faceme creer que tú, igual qu'Etéocles y Polínice, nun teníes los tos güeyos llantaos sol tronu tebanu?” (p. 41).

³⁰ Tiresias interpretaba que Antígona era la cuarta cabeza (“La cuarta finaba xintando a les tres...”, p. 28), siendo las anteriores Edipo, Eteocles y Polinices; sin embargo, para Creonte es la tercera (“¡yes la tercera tiesta d'esa fiera!”, p. 41), interpretando que la cuarta sería él, que devoraba a los tres hermanos.

³¹ El autor introduce aquí una metáfora que hunde sus raíces en la lírica griega arcaica, en la poesía alcaica, por ejemplo: la nave como representación del Estado (cf. Alceo 46 y 119 Diehl). Aquí, despectivamente, dice Creonte de Tiresias, el consejero privado que le traicionó: “¡Esi vieyu yera un remeru!” (p. 43).

enemigo es el recuerdo, a lo que responde Eurídice: “Yes el to propiu enemigu fabricando alcordances. (*Transición*). ¡Fuxe d’él! (*Pausa*). Fuxe... de... tí (*sic*) mesma, Antígona” (p. 50).

c) *El epílogo*

El final de la obra asturiana no es tan trágico como el de la obra griega, con las muertes de Antígona, Hemón y Eurídice provocadas por la sinrazón del tirano. El sótano donde transcurre la pieza sería un equivalente a esa cueva bajo tierra donde es condenada y muere la heroína sofoclea. Por otro lado, en la obra asturiana Antígona será tratada con indiferencia y se convertirá en una muerta en vida, obligada por esa “ley de reyes” a estar con el poder. Como los descamisados que mencionaba al comienzo de la obra, no hablará y, al igual que la soledad del tirano, se sentirá sola y desamparada, fabricando unos recuerdos de los que tendrá que huir si no quiere volverse loca. Antígona termina estando encerrada en sí misma, ahogándose en sí misma, al igual que la “causa” por la que luchaba. Esta es otra crítica más que el autor, militante de dicha causa durante toda su vida, nos está ofreciendo. Un tirano cae, pero se vuelve a instalar otro en el poder. Es como la historia, que siempre se repite. Por eso, Nel Amaro concluye la obra con un breve epílogo, con el mismo decorado de la obra y con un hombre y una mujer empaquetando octavillas, luchando por la causa y siendo interrumpidos por la policía que llega a detenerlos. Comienzan precisamente hablando de la tragedia anterior: “Aquella hestoria... nun debió finar asina” (p. 51). Si se hubiera respetado la ley divina de que todos los hombres son iguales, Antígona debería haber muerto. La heroína asturiana no tiene el suficiente coraje para tomar la decisión por la que optó la griega: el suicidio. Así, el pueblo tiene de ella visiones dispares: para la mujer, Antígona no aguantó y abandonó la causa, vendiendo a los descamisados; para el hombre, Antígona estaba por encima de la causa e hizo todo lo que pudo, pero los descamisados no debieron dejar la causa en manos de personas ajenas a su clase (p. 52):

“El poder... (*Pausa y transición*) fizose dueñu de la protesta, moldiándola al so petite, ensin munches torgues. Antígona, cuando vieno la hora mala allugóse onde siempres tuviera allugada, nel sitiu que-y pertenecía y qu’ enxamás nun abandonara braeramente. (*Pausa*). Colos de la so clas, en realidá. [...] Namás hai un camudamientu de persones, de nomes... Tolo demás sigue ehí, igual que siempres. La llucha nun finó pa nós, collacia”.

Ciertamente, el pueblo cree lo que dicta el poder y la lucha social sigue presente, con pocos cambios, desde la Antigüedad hasta hoy día. Esta es otra reflexión y crítica que el autor muestra sobre la escena. Por eso recurre al mito griego, porque los problemas son fruto de la humanidad y de la naturaleza del hombre y, por ende, eternos. También recurre a las tragedias griegas, en concreto a la *Antígona* de Sófocles, poniendo sobre las tablas a todos sus personajes e introduciendo referencias metaliterarias, como cuando Antígona compara la pieza asturiana con su homóloga griega (p. 42): “Finemos nel intre con esta tocha rocada, con toa esta falancia, camín de camudase nuna triste asonsaña de les traxedies griegues”; o cuando Hemón entra en escena y afirma: “Pue golese la traxedia, porque se fai tolo posible pa qu’asina seya” (p. 48). Con estas palabras, Nel Amaro es consciente de las modificaciones introducidas en su recreación según la tradición mítica y literaria griegas, pero no quiere que su obra se tome como una reescritura irónica o burlesca de la historia clásica; más bien, todo lo contrario: una recreación que pretende ser lo más trágica posible.

5. Conclusiones

Tras el análisis de la obra, deteniéndonos en el título, la estructura, sus personajes, las acotaciones de tiempo y espacio, las acciones y sus significados, hemos visto cómo el autor, en un cuadro de dureza y actualidad, va entretrejiendo los personajes del mito griego, la tragedia sofoclea, la guerra civil española, la dictadura, la lucha de clases y la revolución social, el ansia por el poder, los ciclos repetitivos de la historia... a la vez que trata de reflexionar sobre todos ellos. También, como en otras obras suyas, *Novela ensin titulu*, por ejemplo, el autor quiere plasmar la conciencia social ante la desigualdad de los seres humanos. Según Mariño Dávila en esta novela:

“Esiste una crítica tremenda a la ideoloxía barnizada de los xóvenes “progres”, na procura d’una aventura de mocedá pa recordar ente los algodones d’una sólida posición na madurez y que nun ye, poro, otra cosa que puru fumu, el xuegu burgués d’unos “páxaros de pasu” universitarios. L’apostoláu cívico resulta simple pallabrería y la visión de los miserables, truculenta”³².

³² Mariño Dávila 2003: 88.

Aunque el enfoque es diferente³³, la crítica sigue estando presente. Antígona representa una joven “progre” que, desde una buena posición social, se enfrenta al poder establecido, pero no sufre las consecuencias, como los demás. A diferencia de la tragedia griega (Polinices al final recibe sepultura), no se cumple en la obra asturiana la ley divina de que todos los hombres son iguales. Antígona queda así como ejemplo de corrupción política, de las leyes que dictan los gobernantes para beneficio de sí mismos y los de su clase.

Si en la obra clásica Antígona muere enterrada en vida, en la versión asturiana este fin es metafórico, ya que debe aceptar con resignación su posición, su matrimonio y al tirano que se asienta en el poder: es una muerta en vida, con sus viejos ideales muertos. Ella luchó por una causa justa que la termina abandonando, una causa que se repite desde el comienzo de los tiempos y que no parece tener solución. La profecía de Tiresias, todavía está sin cumplir: “Munches [manes] faen falta agora pa, xuníes toes, facer un círculu alredu del Tiranu y afogalu [...] el día nel que los Aldovinos nun seyamos necesarios yá” (p. 29). Aquí, Antígona es ejemplo de causas perdidas.

³³ Con respecto al mundo clásico, también la mitología está presente en *Novela ensin titulu*, pues paganismo y cristianismo se mezclan a través de los mitos griegos (las Musas, Prometeo).

Antígona otra vez... aproximación a la escena francesa contemporánea

(Antigone again... approach of the french contemporary stage)

Stéphanie Urdician (Stephanie.URDICIAN@univ-bpclermont.fr)
Université Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, CELIS

(Página deixada propositadamente em branco)

« *Brave petite Antigone, solide, souple, inusable, elle résiste décidément à tous les mauvais traitements* », Claude Sarraute¹

RESUMEN – El artículo propone exponer las modalidades de reapropiación de Antígona en la escena francesa actual. La selección de cuatro obras recalca su papel de mediadora dentro de proyectos interculturales. Símbolo de lo fronterizo, Antígona orquesta el encuentro entre diferentes culturas, edades y registros para promover diálogos intergeneracionales donde se gestan búsquedas identitarias y construcciones sociales.

PALABRAS CLAVES: Antígonas francesas, escena actual, interculturalidad, coalescencia, metateatro.

ABSTRACT – The article proposes to expose the forms of appropriation of Antigone on the current French stage. The selection of four plays emphasizes her role as a mediator in intercultural projects. Symbol of the border, Antigone orchestrates the encounter between different cultures, ages and registers to promote intergenerational dialogues where search for identity and social constructions are arising.

KEYWORDS: French Antigone, current scene, multiculturalism, coalescence, metatheatre.

A modo de breve exégesis de este epígrafe, recordaré que Antígona atraviesa los siglos, las fronteras, los ámbitos para participar incesantemente de los debates públicos – de los más nobles a los más corrientes. En el ágora contemporánea, Antígona resucita para apoyar la lucha de las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo, alias « las Antígonas contemporáneas » o para fomentar el programa « Antígonas africaines : La loi et le lien » que promueve la participación política de las jóvenes de África del oeste francófona (Dakar, 2013). Pero también la recuperan movimientos identitarios en la Francia del siglo XXI donde Antígona llega a alimentar estrategias de marketing político. Con lo cual repetimos con Claude Sarraute que Antígona sí que resiste a todos los (malos) tratos.

Quisiera inscribir este trabajo en los pasos de una primera incursión en las representaciones de la hija de Edipo en el siglo XX con *Les Antígonas contemporáneas (de 1945 à nos jours)*² que coordinamos con Rose Duroux, en el cual proponíamos un especial enfoque en el área ibérica³ silenciada por

¹ *Le Monde*, 28 juin 1965 citado por Fraisse 1974: 163.

² Duroux, Urdician 2010.

³ Con una sección dedicada a *Perdição*, traducida al francés, de Helia Correia (Duroux-Urdician 2010).

George Steiner en su famoso ensayo (*Antigones*, 1984). Recordar también que simultáneamente, del otro lado del Atlántico, Rómulo Pianacci realizaba un estudio detallado de las Antígonas latinoamericanas⁴ que Steiner tampoco menciona. Desde aquel entonces, me fue imposible alejarme de la figura de Antígona que no deja de renacer hasta en los lugares más inesperados.

Desde su origen, a saber el hipotexto sofócleo, la reescritura de Antígona explora diversos procesos de transformación: la cristianización (cuando la heroína tebana es avatar de la Virgen o de Cristo en Leopoldo Marechal o José Bergamín, o de ambos en Kierkegaard⁵); la historicización, estrategia que domina las adaptaciones del siglo XX a raíz de los cataclismos que representaron las guerras mundiales y civiles así como la serie de pronunciamientos en Hispanoamérica; la desmitificación en versiones paródicas (*Antígona cerda* de Luis Riaza, *La serata a Colono* de Elsa Morante, subtitulada « Parodia »). El examen de las artes escénicas bien plasma los mecanismos de flexibilidad y coalescencia del mito para recalcar las modalidades de la resurgencia de la figura mítica, entre invariantes y especificidades según el contexto de recepción. El diálogo permanente que entablan los avatares dramáticos y escénicos con la Antígona que acompaña a la humanidad desde hace 2500 años induce a rastrear, otra vez, las nuevas formas, el sentido de los hipertextos y los ecos creados en el « espectador » contemporáneo por esta « eterna seducción de la hija de Edipo ».

En esta contribución, propongo un nuevo intento de actualización de la extraordinaria vigencia de la figura de Antígona en la escena francesa contemporánea a partir de una serie de obras estrenadas entre 2009 y 2013. En las carteleras francesas, no pasa una temporada sin que se estrenen nuevas Antígonas tanto en los teatros públicos como privados, tanto en el ámbito profesional como en el amateur. La de Anouilh es la que ocupa un lugar preferente en las taquillas. Después vienen las de Brecht y Bauchau (*Antigone*, *Le journal d'Antigone*). Varias composiciones dan cuenta del palimpsesto que constituye esta larga historia de reescrituras al proponer complejos ovillos trágicos que parten de un hipotexto tan movedizo como múltiple.

La selección que sigue hace hincapié en tres ejes principales. Por una parte, son obras que fomentan proyectos sociales e interculturales (dos proyectos de cooperación con el Burkina Faso donde Antígona relea la historia de la colonización de África del Oeste y del apartheid en África del

⁴ Pianacci 2008.

⁵ S. Kierkegaard, *Antígona* (1942), trad. esp. de Juan Gil Albert.

Sur entablando un diálogo intercultural entre Francia y África, Francia y la India. Por su inscripción topográfica intermediaria: « enterrada viva », Antígona simboliza lo fronterizo, lo híbrido y encarna la figura de la mediadora (reconciliadora, fiel a la herencia zambraniana). Por otra, mezclan los tonos y registros: lo culto (fiel al hipotexto griego) y lo popular (adaptación a contextos urbanos actuales), lo serio y lo cómico dialogan en la circulación de una figura que se dirige a todos, a un receptor amplio –« grand public ». Además domina la dimensión metateatral en la historia de las reescrituras de Antígona como un rasgo constante en la recepción contemporánea de los clásicos. En términos de Denis Guénoun, « on ne va voir la chose qu'on connaît que pour jouer du comment de sa représentation nouvelle – de sa différence. En cela, les classiques permettent d'exercer un regard proprement théâtral, de regarder exactement cela qu'est le théâtre, la conduite de la monstration sur la scène »⁶. Búsquedas identitarias, transmisión intergeneracional e intercultural, construcciones sociales van a guiar nuestros pasos a través de estas creaciones para evidenciar el papel clave de Antígona. Es la unidad, el zócalo que no se escinde en el ciclo de adaptaciones sino que sigue siendo « no vive, no muere sino que es », como bien lo resume el director africano Sotigui Kouyaté, « Il n'y a pas d'Antigone africaine, japonaise, française ou grecque : il y a Antigone ».

***Variations Antigone* (2009), texto de Eugène Durif, puesta en escena⁷ de Philippe Flahaut, Compañía Création Ephémère**

Eugène Durif, poeta y dramaturgo francés contemporáneo, adepto de las figuras míticas (Fedra, Electra, Medea...), compone *Variations Antigone*, largo poema en el que Antígona relata su vida otra vez para deshacerse del peso que la agobia desde su nacimiento en un movimiento parecido al de la Antígona de María Zambrano que convoca las sombras de su tragedia para emanciparse y acceder a la claridad de la conciencia:

Sur le chemin de sa mort, et avec elle, dans sa voix,
moi Antigone,

⁶ Guénoun 1997: 155.

⁷ Extracto de la puesta: <http://www.youtube.com/watch?v=1egtqeAfuYA>. Estreno el 5/11/2009 en la Maison du Peuple, Millau.

elle Antigone nous, parlant par sa bouche, tous les personnages de cette histoire, tous les protagonistes condamnés à revivre dans le moment du théâtre cette histoire, encore une fois.

El autor escribe este texto pedido por el director P. Flahaut para quien escribió la historia de Edipo, « L'enfant sans nom » (2007), libremente inspirado en *Edipo Rey* de Sófocles. Con esta colaboración, el director concreta su anhelo de expresar la fuerza y la presencia de las figuras arcaicas en lo cotidiano:

les mots anciens broyés dans notre langue, voilà ce qui me touche, comment font écho pour moi les images et les figures archaïques, comment elles sont présentes aujourd'hui pour moi, comment elles s'inscrivent dans le quotidien, dans ce bouleversement de la langue et du monde qui nous trament et nous constituent.

Philippe Flahaut trabaja con un elenco « diferente » cuya participación activa el motivo constitutivo de Antígona como figura « anómala », monstruosa desde su filiación, hija y hermana de su padre. Los catorce actores « diferentes » de la compañía, con handicap mental, se apropian de la historia de los Labdácidas con la cual llegan a identificarse al ser víctimas de un común rechazo ajeno. Su reivindicación en una sociedad poco amena se asimila a la rebelión de Antígona, a favor de la dignidad humana, el derecho a la diferencia, la desobediencia, la confrontación. Se entremezclan pues poesía e integración social en un proyecto que acepta el desafío de contar una historia bien conocida. Sin embargo, para Eugène Durif « cette contrainte d'une histoire bien connue à raconter encore une fois donnait une plus grande liberté ». Este desafío se traduce en un lenguaje elíptico, en un texto que es puro soplo poético, un flujo ininterrumpido que repite la historia tantas veces contada hasta el desenlace inexorable. Este retorno al origen de la tragedia va acompañado de un retorno a la infancia cuyos recuerdos no dejan de resonar en los personajes desde el subtítulo « Comme enfant on joue à mourir ». Es interesante la *mise en abîme* del motivo de la locura utilizado por Creonte en el conflicto trágico para extraer a Antígona del ámbito de la razón (política, de Estado). Remite a la estrategia de relegar a la mujer más allá de la esfera que le corresponde tradicionalmente, encerrándola en un espacio aun más circunscrito que le arrebató la posibilidad de una voz pública. Le importa al director acentuar el compromiso social del teatro: estética y dramáticamente subraya el aporte específico de los comediantes, los movimientos corporales diferentes que juegan con códigos diferentes en una comunicación auténtica (más inmediata

con el público y los demás actores « normales »). El trabajo del director francés consiste en indagar en esta relación entre razón y locura a partir de una confrontación de sensibilidades, destrezas y diferencias para cuestionar la norma cualquiera que sea. Esa es la función de Antígona y de su innumerable prole: fomentar la reflexión frente a la ley dictada por los hombres (mejor dicho el poder, estos es un puñado de hombres), frente al conjunto de leyes y normas (injustas o inhumanas) que excluyen en vez de (re)unir en torno a un proyecto común: el rescate de la humanidad. Artísticamente, el director defiende la diferencia (motor y método de su creación) en el escenario donde se alcanza la emancipación, negada en la vida cotidiana, en sociedades que imponen su dosis de « normalidad ».

Philippe Flahaut convirtió el poema de Eugène Iurif en espectáculo escandido y gótico, en particular en el vestuario, el maquillaje y los movimientos mecánicos de los soldados zombis. Largos silencios alternan con la palabra, el canto y la música. La escenografía reelabora los contrastes lumínicos que remiten a la dicotomía primigenia entre luz y sombra para representar el conflicto entre Antígona y Creonte: la iluminación crea los espacios divididos entre un proscenio donde un sacerdote, a modo de prólogo, resume la fábula. En el escenario, el piano acompaña a la actriz-cantante que hace de corifeo en sus modulaciones verbales y paraverbales: de la palabra al llanto pasando por suspiros y gemidos. Pero el elemento central del decorado son dos estelas funerarias en torno a las que los fantasmas de los hermanos muertos regresan para interpretar otra vez la lucha fratricida, de fuerte impacto plástico: una lucha-danza de cuerpos, vigilados por el grupo de soldados parecidos a autómatas zombis, que se pierden en un abrazo letal. En la larga mesa que ocupa la parte derecha de la escena, tiene lugar una comida oficial encabezada por Creonte. A pesar de la separación visible de Antígona e Ismene (ésta baja la cabeza en una actitud de sumisión mientras que aquella mantiene la cabeza alta, signo de su resistencia), las dos hermanas recuerdan la relación que María Zambrano pone de realce a saber una complicidad, una sororidad que contrasta con la oposición de los hermanos. Como ya tuve la oportunidad de escribirlo⁸ a propósito de la interpretación zambraniana, si la hermandad es defectible, la sororidad es indefectible. En efecto en *Variations Antigone* Antígona e Ismene se hablan en un susurro que escapa de la atención de Creonte (quien se emborracha adoptando una

⁸ Duroux, Rose y Urdician, Stéphanie (jun. 2012), « Cuando dialogan dos Antígonas. *La tumba de Antígona* de María Zambrano y *Antígona furiosa* de Griselda Gambaro », in *Olivar* 13, n.º. 17, La Plata. Versiónon-line <http://www.scielo.org.ar/cgi-bin/wxis.exe/iah/>

actitud que delata su ceguera). Las dos hermanas comparten una partitura que manifiesta ternura y amor. Pueden convocar la memoria individual de una hermandad « normal » (juegos, celos, gustos...) que se cruza con el mito de los Labdácidas en un texto que juega con las repeticiones de frases a modo de estribillo o ritornelo infantil. Todos los actores de la tragedia familiar salen a escena: Edipo con los ojos vendados y Yocasta con la cabeza hundida en velos, ambos exhibiendo los estigmas de la maldición. Los co-urnos que calza Tiresias lo ubican en otro plano, en otro tiempo como para significar su papel distanciado, más allá de la tragedia –en la predicción–, más allá del género –en la alternancia hermafrodita que caracteriza al profeta tebano–, bebe y escupe, en el escenario, la sangre de la historia que está comentando. El conjunto combina poesía, emoción y reflexión. Apela a la reconciliación más allá de la muerte de los hermanos: « *Jocaste: Réconciliez-vous au moins dans la mort* ».

El siglo XXI, heredero de las guerras del pasado –« Histoires mortes elles nous traversent tranchantes » según Eugène Durif– y testigo de las guerras presentes, parece necesitar un mensaje de comunión no desprovisto de determinación para defender la justicia y la diferencia frente a la ceguera del poder y superar su tragedia. En realidad, el espectáculo pretende dirigirse a un receptor amplio y en particular a la juventud como lo expresa el director: « Je veux que cette Antigone intéresse notre jeunesse. Le théâtre ne doit pas donner des leçons, des conseils, des vérités toutes faites. Il doit interroger, proposer. Je veux que cette Antigone pleine de doutes, de poésie, nous interroge sur notre rôle à jouer sur cette route de la fatalité. » Montar esta obra hoy día tiene que ver con la resonancia y necesidad actual de los mitos para cuestionar nuestro destino, nuestra relación con lo espiritual. Si esta obra pretende hablarle a la juventud actual, este destinatario constituye también el receptor privilegiado de las creaciones de la compañía del Théâtre du Pélican.

***C'est là qu'un jour je jouerai Antigone* (2009), texto de Françoise de Chaxel, puesta en escena de Jean-Claude Gal (Théâtre du Pélican, Clermont-Ferrand)**

Françoise Du Chaxel combina varias actividades: directora de la colección Théâtrales Jeunesse en la editorial Théâtrales y autora de piezas para adolescentes, dirige talleres de escritura teatral (con los adolescentes, en los

barrios desfavorecidos y en cárceles adscribiendo a su labor artística una dimensión social). Tiene una relación privilegiada con el director artístico del Théâtre du Pélican quien le hace un pedido que desemboca en la publicación de su primera obra para adolescentes *L'été des mangeurs d'étoiles* (1994). Jean-Claude Gal es también quien le pide la composición de *C'est là qu'un jour je jouerai Antigone*, escrita durante la residencia de la autora y montada por J.-C. Gal en Clermont-Ferrand en 2009.

C'est là qu'un jour je jouerai Antigone establece un paralelo entre las vidas de varias jóvenes: unas en Francia, otras en la India. La figura de Antígona contribuye al establecimiento de un puente entre esta juventud de diferentes contextos geográficos, políticos y culturales que sin embargo comparten rasgos comunes (la soledad, el anhelo de seguir adelante). La obra propone un enfoque en la condición de las adolescentes a partir de una recopilación de testimonios que va constituyendo un territorio verbal femenino proteiforme donde alternan monólogos y diálogos en los que las locutoras hablan del amor. En la puesta de J.-C. Gal⁹, una veintena de adolescentes de la región de Clermont-Ferrand colaboraron con artistas profesionales. La escenografía asocia los códigos de la indumentaria tradicional –con el tilak o lunar en la frente que significa el estado matrimonial de la mujer, en otros términos la subordinación con respecto a la autoridad masculina, convocando la vertiente feminista de algunas reinterpretaciones de Antígona– y la creación original de la videasta Anne-Sophie Emard, que le da mayor profundidad y materia al diálogo intercultural que la obra propone. Así es como las jóvenes en el escenario entrecruzan sus historias –desde Francia– con trayectorias hindúes a partir del momento en que una joven, Lucie, señala con el dedo un mapa de la India:

Séquence 4

LUCIE

Ma chambre

Mon chat Tommy,

Mon MP3

[...] Mon ordi

Mon blog

Mon MSN

Le monde entier derrière l'écran

A portée de main

⁹ Estreno el 23 de abril de 2009, Cour des Trois Coquins, Clermont-Ferrand.

Sur le mur une affiche de théâtre

Antigone

Sur le mur

Une carte de l'Inde

Une croix sur la carte

Jaipur

C'est là qu'un jour je jouerai Antigone. (Du Chaxel 2009: 92-93)

Lucie acoge a las jóvenes del Ganges en una sucesión de imágenes ver-sicolores. Del otro lado del espejo virtual creado por el dispositivo escé-nico, irrumpen otra protagonista, Mira, para expresar la desesperación de sus deseos amorosos silenciados. Ambas junto al coro femenino comparten la soledad y la dificultad o imposibilidad de elegir su vida. La obra juega con esta doble topografía a lo largo de las seis « secuencias » ensalzando la creación de imágenes como gesto principal. Cada secuencia arranca con esta acotación espacial, exclusiva: « En France », « En Inde »¹⁰, que orienta todo el texto dicho por el coro de jóvenes en el escenario. Todas, desde su lugar, hablan del « allá » en un flujo de palabras que crean un eco anafórico entre el aquí y el allá :

Séquence 1

En France

Là-bas des couleurs,

Rose, safran, orange, jaune

Qui font vivre les corps

Là-bas les fleuves

Aux eaux magiques

qui effacent les souillures

Là-bas (Du Chaxel 2009, p. 90)

El texto funciona por acumulación de enumeraciones que convocan una geografía, una cultura o mejor dicho dos naturalezas, dos culturas, dos sociedades con un especial enfoque en la diferencia social entre hombres y mujeres a partir de la segunda secuencia:

Séquence 2

En Inde

¹⁰ Du Chaxel 2012 : 90-94.

Là-bas des hommes et des femmes qui vivent au même rythme
Là-bas des écoles pour tous,
Là-bas des filles dans toutes les écoles
Là-bas des femmes qui osent montrer leur corps
Là-bas des femmes qui soutiennent le regard des hommes

Detrás de estas « mujeres que les sostienen la mirada a los hombres » emerge el gesto de Antígona, la cabeza alta frente a Creonte mientras que « las que obedecen », « las mujeres sumisas » (p. 92) constituyen el séquito de Ismene. Son palabras sencillas y lacónicas que muestran más que dicen la separación de los sexos y el desfase entre una realidad y otra. Las correspondencias interculturales orquestan el encuentro entre los « ídolos » respectivos de Lucie y Mira: Antígona, la princesa tebana y Mirabaï, la princesa mendiga, poetisa hinduista del siglo XVI. Mirabaï era esposa de un rey asesinado por uno de sus hijos para acceder al trono. La esposa se niega a cumplir con la tradición sati, esto es inmolarse en la pira funeraria del marido recién fallecido. Frente a esta ley que impone el suicidio de las viudas en un acto de subordinación post mortem al hombre, Mirabaï encarna la figura femenina de resistencia. Este guión no deja de recordar los motivos de la tragedia de Antígona: usurpación del poder, violencia, resistencia femenina, castigo. Sin embargo Mirabaï huye y abre una brecha para imaginar la emancipación femenina. Entonces la joven Mira, al invocar a la princesa rebelde, contempla una postal de París que representa a « un couple [qui] s'embrasse sans honte » (p. 94), convencida de que « Un jour, j'embrasserai un homme dans la rue sans honte », una conclusión que abre el camino hacia la esperanza en un destino diferente.

Esta creación no fue la única incursión de la compañía en el repertorio mítico. En mayo de 2014, organizó la primera edición del festival de teatro de y para adolescentes sobre el tema *Nuevas mitologías de la juventud*¹¹. La figura elegida por los adolescentes en el marco del taller de creación teatral fue... Antígona, porque resulta que Antígona sigue hablándoles a los jóvenes, desde su postura de rebelde, motivo que estructura varios modelos adolescentes. Rebelión frente a la autoridad cualquiera que sea su rostro – biológico, político o simbólico. Figura que permite cuestionar las relaciones filiales en una edad intermedia de la vida: entre la infancia y la madurez, etapa de transición, en algunas culturas, edad propicia al rito de iniciación que pauta la trayectoria del ser humano entre el naci-

¹¹ <http://theatredupelican.fr/index.php?id=174>

miento y la muerte. Facilita también el cuestionamiento identitario que impone una distancia con respecto a la autoridad vivida como injusta porque impuesta para alcanzar la emancipación del sujeto adolescente. Al fin y al cabo la figura de Antígona permite indagar en las relaciones de parentesco, en la célula familiar y las relaciones intergeneracionales que la componen.

La obra siguiente mezcla los ingredientes destilados en las reseñas anteriores: por una parte la dimensión intercultural a través del diálogo entre la cultura francesa y la cultura africana en una creación que se inscribe en la problemática social de la escisión entre la periferie (los barrios desfavorecidos) y el centro (la cultura oficial), por otra, la juventud contemporánea como destinatario.

J'kiffe Antigone ! (2009) Texto e interpretación de Ladjí Diallo, puesta en escena de Alberto García Sánchez

Este original mosaico escénico consta de fragmentos de Sófocles, textos sociológicos sobre los barrios populares – de donde proceden el autor y el protagonista, un joven en situación de fracaso escolar – y canciones africanas que constituyen la memoria familiar del teatrista francés de origen maliense. Este espectáculo consta de elementos autobiográficos con un relato de vida en busca de las raíces africanas del actor y míticos a través de la figura de Antígona que desempeña un papel clave en la vida y en la creación de Ladjí Diallo.

El teatrista pone en escena el encuentro tan inesperado como maravilloso entre el protagonista y el lenguaje teatral. A partir de este encuentro, se mezclan los códigos teatrales y urbanos para suscitar emoción y humorismo en un montaje a la vez universal, existencial, íntimo y cotidiano. Ladjí Diallo también se inspira en el modelo de la tradición oral africana del griot para transmitir una historia muchas veces contada y hacerla suya a partir de su propio itinerario. Además, la estructura de la obra corresponde a la tradición africana de los relatos que incluyen la reacción del público y la interrupción de entremeses musicales como parte integrante de la acción dramática así como comentarios éticos o filosóficos. Ladjí Diallo, solo en el escenario, a la vez narrador y actor, interpreta a todos los personajes: Sofiane el parlanchín, Younes el mitómano, Camille es guay, Marion, Bouba y Ladjí.

Durante este viaje iniciático a Mali, la búsqueda identitaria guía los pasos del autor conduciéndolo hacia el máximo representante maliense del arte teatral: Sotigui Kouyaté. Es lo que cuenta en estos términos :

A vingt et un ans, je ressens le besoin de nourrir mes racines, restées quelque part au Mali, le long du fleuve Niger, pour m'épanouir dans un pays qui est le mien, la France, sur une terre qui n'est pas la mienne. Cette quête d'identité me guide dans les profondeurs de l'Afrique, où l'art et le sacré sont intimement liés. L'Afrique se révèle peu à peu. Je m'en imprègne, j'en vis et j'en ris. Ma rencontre avec le grand Griot Sotigui Kouyaté, ses enfants Hassane et Dani, me propulse dans l'art de conter.¹²

Herederó de varias culturas, cabe recalcar con el propio teatrasta la « filiación Antígona » que lo vincula con la famosa adaptación de *Antígona* de Sófocles por el director, actor y griot Sotigui Kouyaté, en 1999 en el Théâtre d'Aubervilliers¹³. Hoy día Ladjí Diallo vive en una localidad de los Pirineos cuya cultura absorbe nutriendo su palabra de esta diversidad cultural que les otorga a sus creaciones una dimensión universal.

El narrador, músico y comediante cuenta e interpreta la historia de este joven que se identifica con Antígona y los valores que le transmite. Relata al espectador el encuentro inédito entre la cultura de los suburbios parisienses y la mitología griega, entre jóvenes de hoy y personajes antiguos, el coro griego y la música rap. El título bien anuncia la asociación inesperada de los dos ámbitos al inscribir al personaje trágico en un contexto actual muy connotado socialmente. En efecto « j'kiffe » se refiere a la jerga de los jóvenes de los barrios periféricos, en su mayoría descendientes de la inmigración de África del Norte, voz adoptada ampliamente hoy día en el registro coloquial. El afiche del espectáculo

¹² «A los 21 años, experimento la necesidad de nutrir mis raíces, que se habían quedado en alguna parte de Mali a lo largo del río Niger, para realizarme en un país que era el mío, Francia, en una tierra que no era la mía. Esta busqueda de identidad me guía hasta las profundidades de África donde el arte y lo sagrado resultan íntimamente ligados. África se revela poco a poco. Me impregno de ella, (vivo con ella, me río de ella.) Mi encuentro con el gran Griot Sotigui Kouyaté (sus hijos Hassane y Dani), me propulsa al arte de contar ». Traducción nuestra.

¹³ Texto y dramaturgia de J.-L. Sagot-Duvaurox. Estreno: 12-31 de enero de 1999, con el Mandéka Théâtre de Bamako, actores africanos en traje tradicional y percusiones que acompañan al coro que canta en bambara. Cf. Papalexíou 2010: 87-102.

confirma estos componentes contenidos en una foto que representa a un joven de la *banlieue* con el típico suéter con capucha de espaldas y frente a un patio de butacas.

El teatro funciona como revelador de identidad y de conciencia en la formación de Ladji Diallo y en el protagonista de su obra. Multiculturalismo, historia individual y memoria colectiva orientan esta adaptación muy peculiar de la historia de Antígona, mas bien de su resonancia en la vida de un joven del siglo XXI. Habla de la inmigración y detrás de este fenómeno que obsesiona tanto a los gobiernos europeos actuales, de las relaciones coloniales y postcoloniales, del fracaso de las políticas de integración de la inmigración magrebí y de la condición del exiliado y del inmigrado. Todas estas problemáticas políticas y sociales las evoca en la Antígona de Claudio Brozzoni.

***Antigone 466-64* (2013), textos de Sófocles y Nelson Mandela, puesta en escena de Claude Brozzoni**

La historicización del mito es una tendencia dominante a partir de la Liberación. Es cuando Steiner habla de una « explosión de Antígonas », todas portavoz de la libertad en contra de la opresión. En su *Antígona 466-64*, Claude Brozzoni también bebe en las fuentes de su herencia familiar, oriundo de una familia italiana emigrada a Francia en la que la cultura consistía en un mundo de creencias y ceremonias religiosas. Nada de libros en casa, el descubrimiento tardío del teatro le abre el universo de la literatura, la pintura, la música. La cultura familiar le infunde una aproximación íntima e intuitiva al mundo y a los otros, ajena a una relación intelectual. A pesar de las estrecheces, aprendió de niño a soñar con un mundo diferente: esa es la enseñanza de su madre. Esta impronta familiar la va a restituir en algunas puestas suyas que pretenden rescatar del olvido la vida, la cultura y la voz (mediante canciones muy presentes en sus espectáculos) del pueblo obrero y campesino, de las « petites gens ». Convoca en su teatro fuerzas telúricas para representar la vida auténtica. Estos pasos permiten entender la relación privilegiada con el teatro y el rito africanos de su obra comprometida.

Su *Antígona* es un proyecto de cooperación internacional, una co-realización de la Compañía Brozzoni y Arts en intersections, la del burkinés Paul Zoungrana. Se estrena en el Burkina Faso el 18/09/2013 con actores

y músicos locales¹⁴. El texto es un montaje de fragmentos de *Un long chemin vers la liberté*, la autobiografía de Nelson Mandela y de la tragedia de Sófocles que el propio Mandela interpretó, con el papel de Creonte, en la cárcel de Robben Island en los años 60. El espectáculo relata el día del estreno a la vez que relata episodios de la infancia del líder africano. La correspondencia entre el mito atemporal y el ícono contemporáneo activa la vigencia del gesto de resistencia frente al pensamiento único y arbitrario. Antígona y Mandela desde su lugar y su época participan de la construcción de un mundo que respete la dignidad humana cualesquiera que sean la raza, el sexo, la clase, el crimen.

El grito de Antígona encuentra un eco en una lucha contemporánea que se resiste a la renuncia. En la vertiente más oscura y desesperada de su resistencia, sigue brotando la energía necesaria al despertar colectivo en contra de la ceguera y el racismo. Ambos luchan en contra de las leyes humanas que deshumanizan. Es la historia de dos niños Nelson y Antígona que se van convirtiendo en soldados de la libertad y de la hermandad. El espectáculo metateatral reproduce la situación de los presos que abogan por la libertad como Antígona desde su cueva-tumba. El título bien plasma esta simbiosis adscribiéndole al nombre de la heroína tebana la matrícula de Nelson Mandela en la cárcel: 466/64. Desde el paratexto dialogan dos voces alejadas por la historia y próximas en su anhelo de justicia y en la mitificación de la figura histórica del líder sudafricano. La interpretación de los dos personajes a cargo de un único actor, Paul Zoungrana, bien remata la simbiosis.

El escenario reconstruye el patio de la cárcel donde Mandela permaneció recluido durante veinte años y donde interpretó la tragedia de Sófocles. Es un suelo de tierra batida en que los actores presos con cadenas en los tobillos actúan detrás de una reja que circunde todo el escenario. Arranca el texto con « un canto mooré » que introduce los recuerdos de la infancia de Mandela seguidos de la representación de la tragedia sofoclea. Como en la obra de Ladjji Diallo y en la *Antígona* de Kouyaté, la música tradicional desempeña un papel importante, a través de los cantos acompañados por las percusiones africanas y el kora, al sostener las sucesivas estaciones de la tragedia.

En esta adaptación, no sólo se trata de celebrar la memoria de un líder continental de la lucha en contra del apartheid sino que también se inyectan alusiones políticas burkinesas e incluso palabras en mooré. Se perfila detrás

¹⁴ Estreno en el CITO, Carrefour International du Théâtre de Ouagadougou.

de Creón (Charles Wattara) al militar Thomas Sankara, que encabeza un golpe de estado en 1983, figura reinterpretada también por Sylvain Bemba en la obra *Noces posthumes de Santigone* (1988), representativa de la interpretación de la historia contemporánea de África¹⁵ a la luz de los mitos clásicos.

A modo de conclusión, recordaré a Roland Barthes para quien « le mythe est une parole choisie par l'histoire ; il ne saurait surgir de la nature des choses » y al dramaturgo inglés Edward Bond quien dice a propósito de Antígona: « Ce n'est pas la nature humaine qu'il nous faut considérer, mais sa situation. C'est pour cette raison qu'on ne peut réduire le drame moderne au personnage, mais que l'on doit absolument le comprendre en terme de "situation" ». Antígona renace en situaciones históricas que constituyen el mantillo fértil para acoger la repetición de su gesto. Ahora bien, en la era de la globalización entendida en su acepción amenazante por ser responsable de la confusión o destrucción de las identidades, de cierto vagabundeo existencial que no parece resolverse desde las vanguardias del siglo pasado, la permanencia de los mitos y el de Antígona en particular, junto con la variedad de los casos de coalescencia que presentamos (Antígona-Mirabai, Antígona-Mandela), contribuye a la (re)construcción y recuperación de una unidad primigenia en el gran estallido heterogéneo que caracteriza las sociedades contemporáneas. Los ejemplos convocados recalcan la posibilidad de un diálogo fructífero bajo los auspicios de Antígona entre Europa y África, Europa e India, centro y periferie. Antígona resiste a todos los tratos. La variedad de tratamientos –serio, paródico–, de registros –culto, popular–, no debilita la figura sino que el contrapunto la regenera¹⁶. Sigue hablándonos la trayectoria de la hija de Edipo desde Sófocles hasta la puesta más reciente que está por estrenarse mientras estamos hablando de ella, con lo cual lo que sí podemos decir sin posibilidad de controversia es que Antígona impone una renuncia a la exhaustividad...

¹⁵ A propósito de la africanización de Antígona, ver también *Tegonni: An African Antigone* (1999, Ibadan: Opon Ifa) del dramaturgo nigeriano Femi Osofisan, centrada en la figura de una joven yoruba que encarna la resistencia en contra del imperialismo británico ; el ensayo de Goff, Simpson 2007).

¹⁶ Cf. el análisis de Elsa Morante, *La soirée à Colone. Parodia*, Urdician 2008: 87 sqq.

Antígona em cena no Teatro Nacional de São João: Tradução e Dramaturgia

(Antigone on Stage in Teatro Nacional de São João: Translation and Dramaturgy)

Marta Isabel de Oliveira Várzeas (mvarzeas@letras.up.pt)
Universidade do Porto – CECH

(Página deixada propositadamente em branco)

RESUMO – Na temporada de 2009-2010 o Teatro Nacional de São João no Porto levou à cena a tragédia *Antígona*. A presente comunicação visa relatar a experiência de tradução da tragédia grega para o palco e analisar alguns aspectos de dramaturgia, defendendo a necessidade de um trabalho de estreita colaboração entre tradutor, encenador, actores e outros responsáveis pela produção do espectáculo, no processo de actualização daquilo que no texto dramático podemos dizer que existe em potência.

PALAVRAS-CHAVE: Antígona, Tragédia grega, Tradução, Dramaturgia, Teatro.

ABSTRACT – In the 2009-2010 season *Antigone* was played in Teatro Nacional de São João, Oporto. This text aims to report the experience of translation of Greek Tragedy to the stage and to analyse some aspects of the dramaturgy, defending the need for a close collaborative working between translator, director, actors and others responsible for the production of the show.

KEY-WORDS: Antigone, Greek tragedy, Translation, Dramaturgy, Theatre.

Num texto que escrevi para um ciclo de conferências sobre a *Antígona*, promovido pelo Teatro Nacional de São João que, na temporada de 2009-2010, pela primeira vez e por iniciativa de Nuno Carinhas, o director do Teatro e encenador da peça, levava à cena uma tragédia grega, defendi a fidelidade ao texto como o principal objectivo do tradutor, embora, como é óbvio, tenha passado grande parte do tempo que durou essa conferência a falar da impossibilidade de a tradução exprimir a densidade semântica e conceptual do texto grego, a força da sua linguagem metafórica, as subtilidades estilísticas, o ritmo e a musicalidade do verso, a profundidade do pensamento e a beleza poético-musical da tragédia. De facto, como afirma Simon Goldhill, “no melhor de todos os mundos possíveis, a tragédia grega devia ser representada em grego antigo.”¹ Mas nós bem sabemos que não vivemos no melhor dos mundos nem mesmo no melhor dos mundos possíveis. E se a tradução é sempre e inevitavelmente uma forma de traição ela constitui, evidentemente, o único meio de proporcionar a todos aqueles que desconhecem o grego antigo a experiência estética de lerem ou verem uma tragédia.

Se o espectáculo teatral tem como base o texto dramático², se é dele que parte, só na cena se cumpre plenamente a sua função ou finalidade. Na sua

¹ Goldhill 2007: 153.

² Uso ‘texto dramático’ no sentido que lhe dá Aguiar e Silva 1986: 605, distinguindo-o de texto teatral: “O texto dramático caracteriza-se estruturalmente por ser constituído por um *texto principal*, isto é, pelas *réplicas*, pelos actos linguísticos realizados pelas personagens

especificidade, o Teatro abre-se a uma grande variedade de actualizações daquilo que no texto podemos dizer que existe apenas em potência, como numa partitura musical. No caso de textos gregos compostos à distância de vinte e cinco séculos e resistentes a uma versão única nas línguas modernas, a tradução é uma primeira forma de actualização do texto original, isto é, um acto de apropriação e de transformação. Tal acto de apropriação deve pressupor, como é óbvio, o conhecimento mais profundo possível não apenas do texto de origem – as suas estruturas gramaticais, a semântica, os aspectos retórico-estilísticos – mas ainda do fundo histórico, religioso, cultural e ideológico em que ele nasceu. Também o processo de concretização do texto dramático que constitui a sua teatralização necessita desses conhecimentos, ainda que o trabalho dramaturgico se realize com total liberdade. Daí a necessidade imperiosa de um trabalho de colaboração entre tradutor e encenador, pois só assim poderão ser supridas as lacunas de que a tradução fatalmente padecerá.

No caso presente, a tradução de *Antígona* respondeu a um pedido, a uma encomenda do encenador, que tinha já construído a sua ideia da peça e pretendia um texto que, como então disse, fosse dizível em cena pelos actores, isto é, lhes permitisse aceder ao primeiro nível de sentido, sem terem de tropeçar em construções arresgadas e em sequências fónicas difíceis de pronunciar. Com efeito, uma coisa é a tradução estritamente assente no rigor filológico e com fins didácticos, para ser usada nas universidades; outra coisa é a tradução para a cena. Nas primeiras conversas que tivemos sobre o assunto percebi que o encenador queria, tanto quanto possível, o texto de Sófocles e não uma adaptação. Por outro lado, não enfeitava o registo elevado da linguagem, pelo contrário, desejava mantê-lo, mas queria poder ouvi-lo de forma clara e fluente.

Clareza, fluência e expressividade, juntamente com a tentativa de manter a proximidade com o original, foram, pois, os objectivos que nortearam as opções de tradução de *Antígona*. Preocupe-me em traduzir as ideias, ciente da dificuldade de transpor poesia para outra língua, sobretudo quando se trata, como aqui, de um texto poético-musical em que palavra, ritmo, métrica e música se entrelaçam numa apertada tessitura, as mais das vezes

que comunicam entre si ... e por um *texto secundário*, formado pelas *didascálias* ou *indicações cénicas*". Claro que, como sabemos, na tragédia grega só o *texto principal* existe. Já "texto teatral", segundo o mesmo autor, é "um texto oralmente realizado por instâncias de enunciação ficticiamente encarnadas por *actores* ... e comunicadas a *espectadores* pelo canal *vocal-auditivo*".

difícil de exprimir em português. Apesar disso, tentei dar, na tanto quanto possível, uma certa musicalidade ao texto, uma cadência ritmada, um ritmo que foi sendo encontrado de modo intuitivo, de acordo com o que parecia soar melhor. E fui-me apercebendo de que certas opções pareciam soar bem porque formavam decassílabos ou tinham a medida da redondilha, ou ainda porque os espaços entre as sílabas tónicas criavam um ritmo mais ou menos regular e eufónico.

O mesmo desejo de clareza e inteligibilidade levou-me a evitar os hipérbatos e as anástrofes, formas de inversão da ordem normal das palavras na frase portuguesa que, se, por um lado, mais se aproximaria da língua grega e produziria um texto de sabor mais arcaizante, por outro, obscureceria o seu sentido e dificultaria a sua apreensão imediata pelo ouvintes e pelos actores.

É evidente que o propósito de criar um texto acessível para actores e espectadores, corre sempre o risco de tornar trivial aquilo que em grego é quase sempre linguagem densa, difícil e de um nível poético elevadíssimo. Num dos capítulos do livro que escreveu sobre os elementos do drama afirma John Styan³ que o diálogo dramático é mais do que vulgar conversação. Ora, se esta afirmação pode talvez ser aplicada a qualquer peça de teatro, mesmo a mais realista, ela é especialmente verdadeira para a tragédia grega, cuja natureza poética e filosófica a coloca num patamar muito distante da naturalidade e do imediatismo do discurso não-ficcional, não-poético. Tudo na tragédia grega, como se sabe, desde o uso convencional e tipificado das máscaras e das vestes, o cenário, a dramaturgia do espaço – nomeadamente, das entradas e saídas de cena – até à elevação da linguagem e àquele *illo tempore* em que se movem as personagens míticas, tudo isso aponta para um mundo outro, fictício, e a cuja construção o espectador é convidado a aderir, deixando-se levar pelo jogo do “faz de conta”. No que respeita concretamente à linguagem da tragédia sofocliana ela é, de uma maneira geral, elevada, por vezes solene, e mesmo nas frases aparentemente mais simples, nos diálogos das personagens, está investida de um grande poder expressivo, de pregnância semântica, e possui um alcance filosófico que pouco tem a ver com a vulgar conversação. As palavras, cada palavra, poderíamos dizer, possui um peso extraordinário, lançando constantes desafios ao trabalho de interpretação e principalmente de tradução para a nossa língua.

Dou o exemplo, talvez estafado, do primeiro verso de *Antígona*. Não há tradutor que não se refira à impossibilidade de encontrar para ele uma tradução satisfatória. E o problema não é só o de encontrar uma exacta

³ Styan 1973: 11.

correspondência linguística, tarefa impossível, mas mesmo o de arranjar maneira de exprimir a profundidade de sentido de um verso que, para um desconhecedor do texto original e de tudo o que nele está implicado, não passaria de uma fórmula de chamamento marcada pelo afecto entre as duas irmãs. Antígona dirige-se a Ismena com um vocativo composto de quatro palavras – excluo o $\tilde{\omega}$ inicial que vulgarmente acompanha o vocativo e não tem valor semântico – κοινὸν αὐτάδελφον Ἰσμῆνης κάρρα. Destas, apenas uma é completamente transparente, o nome próprio Ismena; as restantes são intraduzíveis, pois a tentar uma tradução o mais próxima possível do original teríamos de dizer qualquer coisa como “ó cabeça de Ismena, [cabeça] de verdadeira irmã que eu partilho” ou “que me é comum”. κάρρα, a palavra traduzida por ‘cabeça’, parece ser usada sobretudo na tragédia como vocativo mais emocional e também mais elevado do que outras formas comuns de chamamento. Por seu lado o adjectivo κοινὸν e o primeiro elemento do adjectivo αὐτάδελφον – αὐτ – remetem respectivamente para a ideia de comunhão e para a de individualidade, ou mesmo de isolamento e solidão. A maior parte das traduções, e a minha acabou por seguir o mesmo caminho, opta por fazer deste vocativo uma expressão de carinho – “minha irmã, minha querida Ismena” – para transmitir alguma da intensidade emocional inscrita no grego. Na verdade, a ideia contida neste estranho verso não é bem, ou não é principalmente, a da proximidade do afecto. Ele exprime, antes, uma comunhão, uma condição existencial partilhada, uma identidade de sangue que, ao isolar as irmãs do resto do mundo, as une de forma muito íntima⁴. Antígona olha para a sua irmã e nela se vê reflectida, como se ambas fossem uma só pessoa. Essa ideia confirma-se ao longo dos versos seguintes em que o uso do dual surge várias vezes a assinalar a união das irmãs, união que, todavia, se revelará ilusória para a protagonista. Assim que Antígona percebe que Ismena não a acompanhará no seu acto de desobediência, nem com ele concorda, abandona o emprego do dual, ficando clara, na linguagem usada, a cisão, a ruptura entre ambas. Como é fácil perceber, a tradução não é capaz de dizer tanto. A representação, os gestos dos actores podem dizer um pouco mais mas, para que isso aconteça, é necessário que encenador e actores estejam cientes do que verdadeiramente está em causa. No caso presente a solução encontrada pelo encenador foi a de fazer entrar as personagens de mãos dadas, assim se mantendo, agarra-

⁴ Veja-se as penetrantes observações de Steiner 2008: 232-235 acerca dos primeiros versos de *Antígona*.

das uma à outra, num gesto de união que abruptamente se desfaz quando Antígona percebe que Ismena rejeita a sua proposta de rebelião.

Como primeira apresentação de Antígona o verso é extremamente eloquente, pois concentra em poucas palavras aquele que constitui, do meu ponto de vista, um dos traços definidores desta personagem – a sua condição de irmã. De irmã e de filha, porquanto aquilo que faz de Antígona e Ismena irmãs entre si e irmãs de Etéocles e Polinices é o facto de todos serem filhos de Édipo. Parece uma evidência, mas não é. Édipo não é um pai qualquer. Ter Édipo como pai significa ser filho do próprio irmão e da própria avó. É o horror do incesto e do parricídio que marcam a herança desta família e fazem dos seus membros remanescentes, agora apenas Antígona e Ismena, seres extraordinários, invulgares, estranhos, únicos pelas piores razões. Por isso as palavras dos dois versos seguintes são também tão importantes. O original diz algo como “dos males vindos de Édipo, conheces algum com que Zeus não nos tenha atingido, enquanto estamos vivas?” Para sublinhar a importância desta primeira referência a Édipo expandi a tradução deste verso, transformando numa oração independente aquilo que no original é apenas um complemento. Optei por dizer: ‘minha irmã, minha querida Ismena, de Édipo, nosso pai, herdámos males sem conta. E haverá algum com que Zeus não nos tenha ainda atingido?’ Procurei, desta forma, tornar um pouco mais evidente para o ouvinte moderno, o peso da herança edípiana, pois esse é um dos temas que o dramaturgo pontualmente convoca ao longo da tragédia e faz entrar no jogo dramático. Trata-se, portanto, de um dado relevante para a avaliação da problemática da tragédia e para a caracterização da personagem, que resolvi sublinhar na sua primeira ocorrência, pois se, para um Grego contemporâneo de Sófocles não só o nome de Édipo seria o bastante para evocar uma série de dados acerca do nomeado, mas ainda o próprio destaque que a palavra tem no verso – está no final – lhe daria uma ressonância particular, o mesmo não acontecerá com o espectador moderno, para quem a simples referência a Édipo terá porventura um menor poder evocativo.

De uma maneira geral, procurei clarificar o sentido do texto original sem intervir demasiado, ou seja, sem cortes nem acrescentos. Algumas vezes o fiz, porém, na convicção de que as modificações eram inócuas e serviam apenas uma maior expressividade e um mais lógico encadeamento das ideias.

Quem já traduziu tragédia grega sabe bem que as maiores dificuldades surgem nas odes corais. Na impossibilidade de exprimir a elevada qualidade e a densidade poética dessas intervenções do Coro, a sua musicalidade,

o ritmo por vezes encantatório, as mudanças de registo lírico, mas também a opacidade semântica decorrente do carácter alusivo da narração e da própria complexidade sintáctica, enfim, na impossibilidade de tudo isto exprimir e, ao mesmo tempo, criar um texto inteligível, optei, em geral, por simplificar a sintaxe e, sobretudo, por tentar dar um ritmo marcado aos versos, recorrendo, aqui e ali, a repetições que, não existindo no original, podiam ajudar a criar esse ritmo.

Todavia não são apenas problemas de tradução que as partes corais levantam. O tratamento da personagem do Coro é um dos aspectos dramáticos que maiores dificuldades apresenta a um encenador moderno. Daí a tentação que alguns sentem, e a que muitas vezes cedem, de excluir da representação esta voz colectiva, cuja contínua presença em cena parece tão inverosímil. A existência de um Coro constitui, de facto, um dos factores de estranhamento mais difíceis de integrar na encenação. Como afirma Simon Goldhill⁵,

“Não há nada mais entediante e deprimente no teatro do que um grupo de actores vestidos de branco a entoar banalidades pomposas com uma expressão muito profunda. Se um coro canta e dança é difícil não o associar às imagens de um music-hall de Hollywood... O coro de *Rei Édipo* é constituído pelos anciãos da cidade: como podem os Conselheiros de Estado, por assim dizer, cantar e dançar sem parecerem simplesmente ridículos?”

“Sem coros não há educação”, afirmava Platão, referindo-se à cultura musical, de canto e dança, que caracterizava Atenas desde há séculos. Nós diremos, “sem coro não há tragédia grega”. E aqui entra o nosso papel como estudiosos da tragédia: não para propor soluções cénicas, evidentemente, mas para ajudar a perceber o significado desta personagem colectiva, que surge como contraponto em relação às personagens individuais, assim gerando um dos factores de tensão estruturantes da tragédia; para ajudar a perceber a relevantíssima importância pedagógica e estética da sua presença num universo cultural em que a música e a dança eram veículos de educação; para ajudar a perceber como, em termos dramáticos, o Coro serve ainda para estabelecer a ligação entre as cenas, funcionando as suas inter-

⁵ Goldhill 2007: 45-46.

venções como uma espécie de “cavilhas” ou “dobradiças”⁶, que lançam luz, mais ou menos conscientemente, sobre o antes e o depois de cada episódio.

No caso de *Antígona*, o encenador começou por pensar usar apenas um actor para representar o coro, até porque não dispunha de meios para contratar os quinze que Sófocles usava. Acabou, no entanto, como ele próprio disse⁷, por perceber e sentir a necessidade de preservar o sentido de grupo, de colectivo, que o coro representa. Por outro lado, essa pluralidade de vozes parecia ser mais adequada à poesia das odes, ajudando a marcar dois modos elocutórios distintos. A solução que encontrou e que correspondia a opções que havia já tomado em encenações anteriores, como fora o caso de *Breve sumário da história de Deus* de Gil Vicente, foi a de envolver todos os actores na continuidade do espectáculo. À excepção de Maria do Céu Ribeiro, que fez Antígona, e de António Durães, que fez Creonte, os restantes actores incorporaram também o Coro. Apesar de não dançar nem cantar, a presença do Coro não foi estática, os coreutas movimentavam-se em palco, assumindo posições variadas no espaço. A primeira entrada do coro em cena, no párodo, foi acompanhada de uma música em ritmo de marcha a condizer com o ritmo anapéstico do original. Do estásimo quarto, cujas referências míticas, na opinião do encenador, perturbariam o entendimento por parte do público, o Coro entoou apenas a primeira estrofe. A ode final, a invocação e prece a Baco, foi recitada apenas por um único actor, o corifeu, feito por Jorge Mota, situação com que o encenador tentou aprofundar o clima de “desolação” que se instala em cena depois dos acontecimentos terríveis de que já se tomara conhecimento. Foi um momento dramático muito impressionante, adensado pelo próprio espaço cénico que lembrava uma paisagem vulcânica, desoladora.

Do trabalho a desenvolver junto de todos os envolvidos na produção do espectáculo⁸ fez também parte a dilucidação de determinados conceitos éticos que percorrem as falas das personagens e se apresentam como factores de discórdia, de divisão, de ruptura. Expressam, porém, ideias e valores fundamentais muitas vezes difíceis de traduzir. São disso exemplo três campos semânticos centrais na peça, e acerca dos quais não se chega nunca a uma visão consensual, nem sequer coerente: o da *philia*, da *sophrosyne* e da *eu-*

⁶ Goldhill 2007: 50.

⁷ *Antígona. Manual de Leitura*: 10.

⁸ Em todos os encontros com o encenador e os actores, quer nos ensaios de mesa quer nos de palco, estiveram também presentes o criador dos figurinos, o ensaiador das vozes, e outros responsáveis pela montagem do espectáculo.

sebeia. Trata-se de conceitos verdadeiramente nucleares da axiologia grega que já não têm, na nossa língua e na nossa sociedade, a carga moral e religiosa que tinham para os Antigos. O modo como as personagens usam estes vocábulos e seus correlatos não é esclarecedor, eles encontram-se no centro de um conflito que as divide e esse é um dos sinais da complexidade com que foram desenhadas pelo dramaturgo. Antígona, por exemplo, defende os seus *philoí*, os que lhe estão ligados pelo sangue, afirma ter nascido para amar e não para odiar, mas é de ódio que fala a sua irmã Ismena, assim que ouve as suas admoestações. E morre sem ter a certeza, afinal, da melhor maneira de classificar o seu acto. Por isso pergunta: “Que lei divina transgredi? Como posso eu ainda olhar para os deuses? Qual deles invocar como aliado, quando ímpia se tornou a minha piedade?” (922-924).

Esta é outra das marcas do estilo de Sófocles: o seu gosto pela expressão antitética das ideias, pelo uso de oximoros e paradoxos que desafiam qualquer leitura linear das peças e apontam para a radical ambivalência do humano e do divino.

Essa noção do peso das palavras sofoclianas e da gravidade de tudo o que é dito em cena esteve presente na própria direcção dos actores. Quando lhe perguntaram quais haviam sido as suas maiores preocupações a este nível, Nuno Carinhas respondeu⁹:

“Entre muitas outras, diria que me empenhei, sobretudo, em não deixar que os actores tornassem o texto muito circunstancial, excessivamente quotidiano, mas que, pelo contrário, mantivessem sempre uma certa espessura e uma certa ‘procura’ na forma de o dizer, que não fosse banal. Se calhar, isso existe em relação a todos os textos, mas aqui foi uma preocupação maior. Estivemos mais tempo à mesa do que é habitual, à volta das palavras.”

A compreensão dos sentidos da peça como algo que se vai construindo com a colaboração de cada uma das personagens, principais ou secundárias, levou a outra das opções dramaturgias do encenador, talvez das mais polémicas, relacionada com a direcção dos actores. Refiro-me ao facto de o encenador se recusar a tomar partido por qualquer uma delas, quer no que respeita à relação de forças entre Antígona e Creonte, quer no peso relativo dado às restantes personagens, que nunca foram tratadas como mero suporte, nem apenas para iluminarem as figuras principais, como é tradicional-

⁹ *Antígona. Manual de Leitura*: 10.

mente visto, por exemplo, o papel de Ismena. Esta foi uma das opções mais criticadas por alguns espectadores. A actuação de Antígona, na opinião de muitos, não transmitiu aquela força, obstinação e altivez com que Sófocles a caracteriza, e a que o próprio Coro se refere em vários momentos da peça. Talvez esse relativo apagamento da protagonista tenha sido potenciado pela presença de um Creonte que até em termos físicos se impôs completamente. Mas o propósito do encenador era justamente o de evitar “reforçar a heróicidade de qualquer das personagens”¹⁰. Por isso a figura de Ismena ganhou um vigor inesperado, carecendo daquela fragilidade e insegurança que ajudava a realçar, por contraste, a força de Antígona.

Esta, porém, não deixa de ser uma leitura possível da tragédia, que vem, aliás, confirmar o que se dizia no início: o texto dramático é uma espécie de partitura aberta a uma grande variedade de interpretações. E quanto ao peso relativo das figuras de Antígona e de Creonte, e à questão de saber qual deles é o verdadeiro protagonista, a questão é, como se sabe, uma das mais discutidas na interpretação desta tragédia¹¹. Não era intenção do encenador “torcer” por nenhuma das personagens, para dar a possibilidade ao espectador de fazer o seu próprio juízo. Quer o tenha ou não conseguido, a verdade é que esse seu desiderato foi uma tentativa de sublinhar a complexidade moral que caracteriza a tragédia grega, sempre preocupada em lançar questões desafiadoras mas deixando completamente em aberto o espaço para as respostas.

¹⁰ Idem, *ibidem*.

¹¹ Para uma síntese dos principais argumentos que deram forma a esta polémica, vide Rocha Pereira 2010: 17-22 e bibliografia aí citada.

(Página deixada propositadamente em branco)

Bibliografia

(Página deixada propositadamente em branco)

Edições e traduções de autores antigos

- Adam, J. (1963), *The Republic of Plato*. Edited with critical notes, commentary and appendices by James Adam. 2.ed. Cambridge: Cambridge University Press. [reimpr. 1965].
- Albini, U. (ed.) (2000), *Euripide. Fenicie*. Introduzione e traduzione di Albini, U., note di Barberis, F. Milano: Garzanti.
- Ameis, K.F. and Hentze, C. (eds.) (1906⁴), *Homers Ilias*, II/4. Leipzig-Berlin: Teubner.
- Antigona. Manual de Leitura* (2010). TNSJ.
- Argentieri, L. (2003), *Gli epigrammi degli Antipatri*. Bari: Levante.
- Beschi, L. and Musti, D. (eds.) (1982), *Pausania. Guida della Grecia*, Libro I. *Lattica*. Milano: Mondadori.
- Brown, A. (1987), *Sophocles: Antigone* ed. w. translation and notes. Warminster: Aris and Philips.
- Corno, D. del (1982), *Sofocle. Edipo Re. Edipo a Colono. Antigone*, a cura di Del Corno, D., traduzione di Cantarella, R. Milano: Mondadori.
- Dain, A., Mazon, P., Irigoien J. (1902), *Trachines et Antigone*. Texte établi et traduction par Dain, A., Mazon, P., revue et corrigée J. Irigoien, J. Paris: Les Belles Lettres.
- Errandonea, I. (1959), *Sófocles. Tragedias. Edipo rey, Edipo en Colono*. Texto revisado y traducido por Errandonea, I. Barcelona: Ediciones Alma Mater.
- Faranda Villa, G. (ed.) (1998), *Publio Papinio Stazio. Tebaide*, I-II. Milano: Rizzoli.
- Gibbons, R., Segal, C. (2003), *Sophocles Antigone*. Oxford: Oxford University Press.
- Grégoire, H., Méridier, L., Chapouthier, F. (eds.) (2002), *Euripide. Tragédies*, Tome V, *Hélène-Les Phœniciennes*. Paris: Les Belles Lettres.
- Griffith, M. (2012), *Sophocles. Antigone*. Cambridge: University Press.
- Henderson, J. (2000), *Aristophanes. Birds. Lysistrata. Women at Themophoria*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Jebb, R. (1962), *Sophocles. The plays and Fragments. Antigone*. With critical notes, commentary and translation in english prose. 3.ed. Amsterdam: Adolf M. Hakkert Publisher.
- Joyal, M. (2000), *The platonic Theages*. An introduction, commentary, and critical edition. Stuttgart: Steiner.
- Kamerbeek J. C. (1978), *The Plays of Sophocles. Commentaries. III The Antigone*. Leiden, Brill.
- Kenney, E. J. (2011), *Ovidio. Metamorfosi*. Milano: Mondadori.
- Lloyd-Jones, H., Wilson, N. G. (1990), *Sophoclis, Fabulae*. Oxford: Oxford University Press.
- Mastromarco, G. (ed.) (1983), *Commedie di Aristofane*. Torino: Utet.
- Mastronarde, D.J. (1994), *Euripides: Phoenissae*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Mazon, P. (reimpr. 1967), *Sophocles. Les trachiniennes, Antigone, Ajax, Oedipe Roi*. Paris: Les Belles Lettres.
- Medda, E. (ed.) (2006), Eurípide. *Le Fenicie*. Milano: Rizzoli.
- Melro, F. (2000), *Sófocles. Antígona*. Introdução, tradução e notas. Mem Martins: Inquérito.
- Pearson, A. C. (1963), *The Fragments of Sophocles*. Edited with additional notes from the papers of Jebb, R. C., Headlam, W. G. Amsterdam: Adolf M. Hakkert Publisher.
- Powell, J. U. (1911), *The Phoenissae of Euripides*. London: Constable & Co.
- Rocha Pereira, M. H. (2013), Eurípides, *Medeia*. Trad. port. Lisboa: Calouste Gulbenkian.
- Rocha Pereira, M. H. (2010), *Platão. A República*. Introdução, tradução e notas. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Rocha Pereira, M. H. (2010), *Sófocles. Antígona*. Trad. port. Lisboa: Gulbenkian.
- Rocha Pereira, M. H., Ferreira, J. R., Fialho, M. C. (2013), *Sófocles. Tragédias*. Coimbra: Minerva.
- Souillé, Joseph (1930), *Platon. Théagès*, in *Platon. Oeuvres Complètes*. Paris: Les Belles Lettres.
- Schüler, D. (2006), *Sófocles. Antígona*. Introdução, tradução e notas. Porto Alegre: LP&M.
- Várzeas, M. (2011), *Sófocles. Antígona*. Prefácio, tradução e notas. Vila Nova Famalicão: Húmus.

Reescritas de temas clássicos

- Anouilh, J. (reimpr.1946), *Antigone*. Paris. La Table Ronde.
- Anouilh, J. (1961), *Teatro*. Trad. Bernárdez, A. Buenos Aires: Losada.
- Anouilh, J. (1998), *Antigone*. Paris. **editor**
- Bauchau, H. (1997), *Antigone*. Arles : Actes Sud.
- Bachau, H. (1999), *Journal d'Antigone (1989-1997)*. Arles : Actes Sud.
- Bachau, H. (2009), *La lumière Antigone*, poème pour le livret d'opéra de Pierre Bartholomé. Arles: Actes Sud.
- Cocteau, J. (1948), *Antigone*. Paris: Gallimard.
- Cocteau, J. (1992), *La machine infernale*. Paris: Livre de poche.
- Colom, G. (1935), *Antígona. Poema dramàtic*. Barcelona: Barcino.
- Correia, H. (2006), *Perdição. Exercício sobre Antígona*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Dantas, J. (1946), *Antígona. Peça em 5 actos, inspirada na obra dos poetas trágicos gregos e, em especial, na Antígona de Sófocles*. Lisboa: Bertrand.

- Du Chaxel, F. (2012), *C'est là qu'un jour...*, in *La vie, je l'agrandis avec mon stylo. L'engagement : écrits de jeunes et réflexions*. Paris, Ed. Théâtrales: 90-94.
- Espriu, S. (1955), *Antígona*. Palma de Mallorca: Ed. Moll.
- Espriu, S. (1969), *Antígona*. Barcelona: Edicions 62.
- Espriu, S. (1981), *Les roques i el mar: el blau*. Barcelona: El Mall.
- Hölderlin, F. (1804), “Antigonä”, seguido de “Anmerkungen zur Antigonä”, in Knaupp, M. (1992), *Friederich Hölderlin. Sämtliche Werke und Briefe. Band II* (edição). München, Carl Hanser: 317-76.
- Kierkegaard, S. (1942), *Antígona*. Trad. esp. de Albert, J. G. México : Seneca.
- Martín Elizondo, J. (1988), *Antígona entre muros*. Madrid: SGAE. [também publicado em *Primer Acto* 329 (2009) 169-190].
- Morante, E. (1968, reimpr.1995), *Il mondo salvato dai ragazzini e altri poemi*. Torino: Einaudi.
- Morante, E. (1976), *Algo en la historia*. Trad. de Moreno, J. Barcelona: Plaza y Janés.
- Morante, E. (1984), *Araceli*. Trad. Sánchez Gijón, A. Barcelona: Editorial Bruguera.
- Morante, E. (1992), *La Historia*. Trad. de Benítez, E. Barcelona: Círculo de Lectores.
- Morante, E. (1969), *La isla de Arturo*. Trad. de Guasta, E. Barcelona: Editorial Bruguera.
- Morante, Elsa (1995), *La soirée à Colone*, in *Le monde sauvé par les gamins*. Paris, Gallimard: 51-130.
- Morante, E. (2013), *La serata a Colono*. Torino: Einaudi.
- Morante, E. (2012), *Mentira y sortilegio*. Trad. de Ciurans Ferrándiz, A. Barcelona: Lumen.
- Morante, E. (1987), “Sul romanzo” (opiniões de 1959), *Pro o contro la bomba atomica e altri scritti*, a cura di Garboli. C. Milano, Adelphi: 41-73.
- Pedro, A. (1981), *Teatro Completo*. Lisboa, INCM: 255-330.
- Rosa, G. (1994), *A benfazeja*, in *Ficção completa*. II. Rio de Janeiro: Nova Aguilar.
- Sacramento, M. (1958), “Antígona – peça em um acto”. *Vértice* 182, vol. XVIII: 604-610.
- Sacramento, Mário (1959), *Teatro Anatómico*. Coimbra: Atlântida Editora.
- Sacramento, M. (1974), *Ensaios de Domingo* – III. Porto: Editorial Inova.
- Uceda, J. (2002), *En el viento, hacia el mar (1959-2002)*, Edición de Pujol Russell, S., Sevilla: Fundación José Manuel Lara.
- Uceda, J. (2013), *Escritos en la corteza de los árboles*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara.
- Uceda, J. (1991), *Poesía*. Edición de Peñas Bermejo, F. J. Ferrol: Esquíu.
- Uceda, J. (1966), *Sin mucha esperanza*. Madrid: Ediciones Ágora.
- Yourcenar, M. (1974), *Feux*. Paris: Éditions Gallimard.

- Yourcenar, M. (2009), *Fuegos*. Trad. Calatayud, E. Madrid: Santillana.
- Yourcenar, M. (1995), *Lettres à ses amies et quelques autres*. Paris: Gallimard.
- Zambrano, M. (1967), *La tumba de Antígona*. México: Siglo XXI.
- Zambrano, M. (1967), "La tumba de Antígona", *Revista de Occidente* 54: 273-293.
- Zambrano, M. (2012), *La tumba de Antígona y otros textos sobre el personaje trágico*. Edición de Trueba Mira, V. Madrid: Cátedra.

Estudios

- Adams, S. M. (1955), "The *Antigone* of Sophocles", *Phoenix* 9: 47-62.
- Aguiar e Silva, V. M. (1986), *Teoria da Literatura*. Coimbra: Almedina.
- Álvarez, Llano, Á. (ed.) (1994), *Antoloxía del cuentu asturianu contemporáneu*. Mieres: Editora del Norte.
- Aranguren, J. L. (2009), "En el estreno de *Antígona entre muros*. Antígona y democracia", *Primer Acto* 329: 145-149.
- Arguelles, J. L. (ed.) (2010), *Toma de terra. Poetas en lengua asturiana. Antología 1975-2010*. Gijón: Trea.
- Azcue, V. (2009), "Antígona en el teatro español contemporáneo", *Acotaciones* 23: 33-46.
- Azcue, V. (2011), "Heroísmo colectivo y defensa de los vivos en *Antígona entre muros* de José Martín Elizondo", in Aznar Soler, M., López García, J. R. (eds.): 346-353.
- Azcue, V. (2013), "From the Tomb to the Prison Cell: José Martín Elizondo's *Antígona entre muros*", in Duprey, J. (ed.): 147-162.
- Aznar Soler, M. (ed.) (1999), *El exilio teatral republicano de 1939*. Sant Cugat del Vallès: Associació d'Idees/GEXEL.
- Aznar Soler, M. (2009), "José Martín Elizondo en Toulouse. La creación del grupo 'Amigos del Teatro Español'", *Primer Acto* 329: 150-155.
- Aznar Soler, M., López García, J. R. (eds.) (2011), *El exilio republicano de 1939 y la segunda generación*. Sevilla: Editorial Renacimiento.
- Bachelard, G. (2006), *La poetica dello spazio*, a cura di E. Catalano. Bari: Fratelli Laterza (1957, *La poétique de l'espace*. Paris).
- Bañuls J. V. (1999), "La imposible disuasión del héroe trágico" in Álvarez, M. C., Iglesias Montiel, R. M. (eds.) (1999), *Contemporaneidad de los clásicos en el umbral del tercer milenio*. Murcia, Universidad de Murcia: 543-551.

- Bañuls Oller, J. Vte. & Morenilla, C. (2008), “Antígona, viva a través de tiempos y culturas”, *Debats* 101/3: 73-87.
- Bañuls Oller, J. Vte. & Crespo Alcalá, P. (2008), *Antígona(s): Mito y personaje. Un recorrido desde los orígenes*. Bari: Levante Editori.
- Bañuls J. V., Morenilla C. (2008), “Rasgos esquileos en la caracterización de algunos personajes sofocleos”, *CFC (G)* 18: 73-87.
- Barata, J. O. (1991), *História do Teatro Português*. Lisboa: Universidade Aberta.
- Bartoloni, G. and Michetti L. M. (eds.) (2013), *Mura di legno, mura di terra, mura di pietra: fortificazioni nel Mediterraneo antico. Atti del Convegno Internazionale Sapienza Università di Roma, 7-9 maggio 2012, Scienze dell'Antichità* 19, 2/3. Roma: Quasar.
- Belardinelli, A. M., Greco, G. (eds.) (2010), *Antigone e le Antigoni: storia forme fortuna di un mito*. Milano: Mondadori Education.
- Berenguer, A. (2007), “Antígona. Un arquetipo de mujer”, *Antígona* 1: 11-18.
- Bianchi, L., Nostro, S. (2013), “*La serata a Colono* di Elsa Morante. Regia di Mario Martone (Piccolo Teatro Grassi di Milano, stagione 2012/2013)”, www.piccoloteatro.org/play/show/2012-2013/la-serata-a-colono.
- Bignotto, N. (1998), “O tirano clássico”, in *O tirano e a cidade*. São Paulo, Discurso Editorial: 85-103.
- Blundell, M. W. (1989), *Helping friends and harming enemies: a study in Sophocles and greek and ethics*. Cambridge, Cambridge University Press: 106-148.
- Bodeüs, R. (1984), “L'habile et le juste de l'Antigone de Sophocle au Protagoras de Platon”, *Mnemosyne* 37: -271-290.
- Bolado García, X. (2002), “El Surdimientu. El teatru”, in Ramos Corrada, M. (ed.), *Historia de la Literatura Asturiana*. Uviéu, Academia de la Lingua Asturiana: 695-715.
- Bonazzi, M. (2010), «Antigone contro il sofista», in Costazza, A., *La filosofia a teatro*. Milano, Cisalpino, Istituto Editoriale Universitario: 205-222.
- Bosch Juan, M. C. (1979), *Antígona en la literatura Moderna*. Barcelona: Ediciones de la Universidad de Barcelona / Secretariado de Publicaciones, Intercambio Científico y Extensión Universitaria (síntese da tese de doutoramento).
- Bosch Juan, M. C. (1980), “Les nostres Antigones”, *Faventia* 2: 93-111.
- Bosch Mateu, M. (2010), “El mito de Antígona en el teatro español exiliado”, *Acotaciones* 24, enero-junio: 83-104.
- Bosi, A. (2003), *Céu, inferno*. São Paulo, Duas Cidades: Editora 34.
- Bowra, C. M. (?1965), *Sophoclean tragedy*. Oxford: Clarendon Press.

- Brasete, M. F. (2011), "Sobre Antígona, um "ensaio dramático" de Mário Sacramento", in Ferreira 2011: 61-71.
- Bremond, M. (2005), "Femmes mythiques chez Yourcenar", in Ledesma Pedraz, M., Poignaut, R. (eds.), *Marguerite Yourcenar. La femme, les femmes, une écriture - femme?*, Actes du Colloque Intern. Baeza (Jaén) 19-23 de Noviembre de 2002. Clermont-Ferrand, SIEY: 219-232.
- Brescia, G. (1997), *La scalata del Ligure. Saggio di commento a Sallustio, Bellum Iugurthinum 92. 94*. Bari: Edipuglia.
- Bryan-Brown, A. N. (ed.) (1968), *Oxford Latin Dictionary*. Oxford: Oxford University Press.
- Burgess, D. (1987), "The Authenticity of the Teichoscopia of Euripides's *Phoenissae*", *CJ* 83: 103-113.
- Burnyeat, M. F. (2004), "Fathers and sons in Plato's *Republic* and *Philebus*", *Classical Quarterly* 54: 80-87.
- Calder, W. M. (1968), "Sophokles political tragedy, *Antigone*", *GRBS* 9: 389-407.
- Camacho Rojo, J. M. (2004), *La Tradición Clásica en las Literaturas Iberoamericanas del siglo XX: Bibliografía analítica*. Granada: Universidad de Granada.
- Camacho Rojo, J. M. (2012), "Recreaciones del mito de Antígona en el teatro del exilio español de 1939. I: María Zambrano, *La tumba de Antígona*", in Muñoz Martín, M. N., Sánchez Marín, J. A. (eds.): 15-40.
- Candido, A. (2006), *Literatura e cultura de 1900 a 1945*, in *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul.
- Caroli, M. (2012), "Erodoto VI 21, 2. Una censura teatrale e 'libreria'?", *A&R* 6: 157-179.
- Carrara, P. (1994a), "Sull'inizio delle 'Fenicie' di Euripide", *ZPE* 102: 43-51.
- Carrara, P. (1994b) "L'Inno a Helios di Elio Nicome e l'inizio delle 'Fenicie' di Euripide", *Eirene* 30: 37-41.
- Cartoni, F. (2006), "Introducción" a *Elsa Morante, El chal andaluz*, Ed. de Cartoni, F. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Castellaneta, S. (2013), *Il seno svelato ad misericordiam. Egesi e fortuna di un'immagine poetica*. Bari: Cacucci.
- Castellet, J. M^a (1965), "Breve introducción a la obra de Salvador Espriu", *Primer Acto* 60: 6-8.
- Castillo, J. (1983), "La Antígona de María Zambrano", *Litoral* 121-123: 9-15.
- Catroga, F. (2001), *Memória, história e historiografia*. Coimbra: Almedina.
- Ceracchini, S. (2011), "Le chiavi nascoste ne *La commedia chimica* di Elsa Morante", in *Elisse: studi storici di letteratura italiana* 6: 211-216.

- Cerezo Magán, M. (2011), "Pedro Montengón, jesuita y literato alicantino del siglo XVIII: su impronta clásica", *Nova Tellus* 29/1: 175-225.
- Chanter, T., Kirkland, S. D. (eds.) (2014), *The Returns of Antigone. Interdisciplinary Essays*. New York: SUNY Press.
- Chikiar Bauer, I. (2012), *Virginia Woolf. La vida por escrito*. Buenos Aires: Taurus.
- Cipriani, G. (1986), *Cesare e la retorica dell'assedio*. Amsterdam: J.C. Gieben.
- Conradie P. J. (1959), "The 'Antigone' of Sophocles and Anouilh. A Comparison", *Acta Classica*: 11-26.
- Cooper, D. (1967), *Picasso et le Théâtre*. Paris: Cercle d'Art.
- Cornford, F. M. (1907), "Elpis and Eros", *Classical Review* 21: 228-232.
- Couloubaritsis, L., Ost, J.-F. (eds.) (2004), *Antigone et la Résistance Civile*. Bruxelles: Les Éditions Ousia.
- Crane, G. (1989), "Creon and the "Ode to Men" in Sophocles *Antigone*", *Harvard Studies in Classical Philology* 92: 103-116.
- Curnis, M. (2002), "Cenni figurativi tra parola e immagine. Forme della percezione visiva in Eur. *Phoe*. 99-155", *Quaderni del Dipartimento di Filologia Linguistica e Classica «Augusto Rostagni»* n.s. 1: 99-120.
- Curnis, M. (2004), "*Addendum euripideum* alla teicoscopia di *Phoe*. 99-155: Demetrio Triclinio ed esegesi metrica bizantina", *MEG* 4: 101-108.
- D'Angeli, C. (1993), "La presenza di Simone Weil ne *La Storia*", in AA. VV., *Atti del Convegno 'Per Elsa Morante' (Parigi 15-16 gennaio 1993)*. Milano, Linea d'Ombra editore: 109-135.
- De Martino, F. (1958), *Morte e pianto rituale nel mondo antico. Dal lamento pagano al pianto di Maria*. Torino: Einaudi.
- De Martino, F. (2001), "Generi di donne", in De Martino, F., Morenilla, C. (eds.), *El fil d'Ariadna*. Bari, Levante: 107-182.
- De Martino, F. (2002), "Donne da copertina", in De Martino, F., Morenilla, C. (eds.), *El perfil de les ombres*. Bari, Levante: 111-186.
- De Martino, F. (2013a), "Ekphrasis & pubblicità", in Marino, S., Stavru, A. (eds.), *Ekphrasis (= Estetica. Studi e ricerche 1)*: 9-22.
- De Martino, F. (2013b), "Ekphrasis e teatro tragico", in Quijada Sagredo, M. and Encinas Reguero, M. C. (eds.), *Retórica y discurso en el teatro griego*. Madrid, Ediciones Clásicas: 193-224.
- De Martino, F. (2013c), "Tra narrare e descrivere", in Ponzio, A. (ed.), *Figure e forme del narrare. Incontri di prospettive*. Lecce, Milella: 130-143.

- De Martino, F. (2014), “L’*ekphrasis* dello stupro: da Achille Tazio a Franca Rame”, in Cerrato, D., Collufo, C., Cosco, S., Martin Calvijo M. (eds.), *Estupro. Mitos antiguos & violencia moderna. Homenaje a Franca Rame*. Sevilla, ArCibel: 205-223.
- De Martino (2015) = F. De Martino, “«Lenticchie e legumi»: l’*ekphrasis* negli storici greci”, *Veleia* (cds).
- Deppman J. (2012), “Jean Anouilh’s *Antigone*”, in Ormand, K. (ed.), *A Companion to Sophocles*. Oxford, University Press: 523-537.
- Di Benedetto, V., Medda, E. (1997), *La tragedia sulla scena. La tragedia greca in quanto spettacolo teatrale*. Torino: Einaudi.
- Donzelli, E. (2007), “Edipo salvato da Antigone. *La serata a Colono* di Elsa Morante”, in Cappellini, K., Geri, L. (eds.), *Il mito nel testo. Gli antichi e la Bibbia nella letteratura italiana*. Roma, Bulzoni: 191-200.
- Duprey, J. (ed.) (2013), “Whose Voice Is This? Iberian and Latin American Antigones”, *Hispanic Issues On Line* (Fall 2013): 147-162.
- Duroux, R., Urdician, S. (eds.) (2010), *Les Antigones contemporaines (de 1945 à nos jours)*. Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal.
- Duroux, R., Urdician, S. (jun. 2012), « Cuando dialogan dos Antígona. *La tumba de Antígona* de María Zambrano y *Antígona furiosa* de Griselda Gambaro», *Olivar* 13, n.º 17, La Plata. Versión on-line <http://www.scielo.org.ar/cgi-bin/wxis.exe/iah/>
- Ercolani, A. (2000), *Il passaggio di parola sulla scena tragica. Didascalie interne e struttura delle rheseis*. Stuttgart-Weimar: Metzler.
- Ercoles, M. and Fiorentini, L. (2011), “Giocasta tra Stesicoro (PMGF 222(b) ed Euripide (Fenicie)”, *ZPE* 179: 21-34.
- Ferrari, F. (1996), *Introduzione al teatro greco*. Milano: Sansoni.
- Ferreira, A. M. (2011), *Volta a Ler 4 - Mário Sacramento*. Aveiro: Universidade de Aveiro.
- Fialho, M. C. (1991), “A *Antígona* de Jean Cocteau”, *Biblos* 67: 125-152.
- Fialho, M. C. (1992), *Luz e Trevas no Teatro de Sófocles*. Coimbra: Universidade.
- Fialho, M. C. (1998), “Sófocles, *Rei Édipo*”, in Silva, M. F. (ed.): 73-74. -Flashar, H. (2000), *Sophokles. Dichter im demokratischen Athen*. München: C. H. Beck.
- Fialho, M. C. (2001), “A *Antígona* de Júlio Dantas”, in Morais, C. (ed.), *Máscaras Portuguesas de Antígona*. Aveiro, Universidade de Aveiro: 71-84.
- Fialho, M. C. (2006), “O mito clássico no teatro de Hélia Correia ou o cansaço da tradição”, in Silva 2006: 47-59.
- Fiorentini, L. (2006/2008), *Studi sul commediografo Strattide*. Tesi dottorato, Università di Ferrara.

- Fiorentini, L. (2010), "Elementi paratragici nelle *Fenicie* di Strattide", *DEM* 1: 52-68.
- Flashar, H. (2000), *Sophokles. Dichter im demokratischen Athen*. München: C. H. Beck.
- Fornaro, S. (1992), *Glauco e Diomede. Lettura di Iliade VI 119-236*. Venosa: Osanna.
- Fraisse, S. (1974), *Le mythe d'Antigone*. Paris: Armand Colin.
- Fucecchi, M. (1997), *La teichoscopia e l'innamoramento di Medea. Saggio di commento a Valerio Flacco «Argonautiche» 6, 427-760*. Pisa: ETS.
- Funaioli M.P. (2011), "Il pedagogo sulla scena greca", *DEM* 21: 76-87.
- Fusillo, M. (1995), "'Credo nelle chiacchiere dei barbari'. Il tema della barbarie in Elsa Morante e in Pier Paolo Pasolini", in C. D'Angeli, C., Magrini, G. (eds.), *Vent'anni dopo La Storia. Omaggio a Elsa Morante*. Pisa, Giardini: 97-129.
- Gallavotti, C. (1969), "Tracce delle poetica di Aristotele negli scoli omerici", *Maia* 21: 203-208.
- Galvão, W. N. (2000), *Guimarães Rosa*. São Paulo: Publifolha.
- García Sola M. C. (2009), "La otra Antígona de Jean Anouilh", in López, A., Pociña, A. (eds.), *En recuerdo de Beatriz Rabaza: comedias, tragedias y leyendas grecorromanas*. Granada, Universidad de Granada: 251-264.
- Genette, G. (1989), *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, trad. de Fernández Prieto, C. Madrid: Taurus.
- Gil, I. C. (2007), *Mitografias. Figurações de Antígona, Cassandra e Medeia no drama de expressão alemã do século XX*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Gil, L. (1962), "Antígona o la *areté* política. Dos enfoques: Sófocles y Anouilh", *Anuario de letras*, accesible online <http://www.revistas.unam.mx/index.php/ral/article/view/38416/0> con acceso en diciembre de 2014.
- Goesch, K. (1955), *Raymond Radiguet*. Paris: La Palatine.
- Goff, B., Simpson, M. (2007), *Crossroads in The Black Aegean, Oedipus, Antigone, and Dramas of the African Diaspora*. Oxford: Oxford University Press.
- Goldhill, S., Osborne, R. (1999), *Performance culture and Athenian democracy*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Goldhill, S. (2007), *How to Stage Greek Tragedy Today*. London: Univ. of Chicago Press.
- Gómez García, M. (1997), *Diccionario del teatro*, Tres Cantos: Ediciones Akal.
- González Delgado, R. (2012), *Canta, musa, en lengua asturiana. Estudios de traducción y tradición clásica*. Saarbrücken: EAE.
- González-Fierro, F., Yéschenko, A. (eds.) (2000), *Antoloxía poética asturiana (1639-2000) = Antología asturisiói poézii (1639-2000)*. Xixón: Coleutivu Manuel Fernández de Castro.

- Green, J. R. (1999), "Tragedy and the spectacle of the mind. Messenger Speeches, Actors, Narrative and Audience Imagination in Fourth Century BCE Vase-Painting", in Bergmann, B., Kondoleon, C. (eds.) (1999), *The Art of Ancient Spectacle*. Washington, Yale University Press: 37-63.
- Gubert, S. (1965), "Entrevista con Salvador Espriu", *Primer Acto* 60: 13-17.
- Guénoun, D. (1997), *Le théâtre est-il nécessaire ?*. Paris : Circé.
- Guérin J. (2010), "Pour une lecture politique de *l'Antigone* de Jean Anouilh", *Études Littéraires*, 1: 93-104.
- Guicharnaud, J. (1969), *Modern French Theatre from Giraudoux to Genet*. New Haven: Yale University Press.
- Hamburger, K. (1968), *Von Sophokles zu Sartre. Griechische Dramenfigurenantik und modern*. Stuttgart: Kohlhammer.
- Hathorn, R. Y., "Sophocles' *Antigone*: Eros in Politics", *Classical Journal* 54: 109-115.
- Hester, D. A. (1971), "Sophocles the unphilosophical. A study in the *Antigone*", *Mnemosyne* 24: 11-59.
- Howatson, M. C. (ed.) (1991), *Diccionario de la Literatura Clásica*. Trad. Ávila, C. M. et al. Madrid: Alianza Editorial.
- Hualde Pascual, P., Sanz Morales, M. (2008), *La literatura griega y su tradición*. Madrid: Ediciones Akal.
- Iglesias, A. (2005), "La aurora de Antígona", in AA. VV., *El tiempo luz. Homenaje a María Zambrano*. Córdoba, Diputación: 17-32.
- Iñiguez, M. (2001), *Esbozo de una enciclopedia histórica del anarquismo español*. Madrid: Fundación de Estudios Libertarios Anselmo Lorenzo.
- Jabouille, V. et al. (2000), *Estudios sobre Antigona*. Mem Martins: Inquérito.
- Jiménez Jiménez, J. et al. (1978), *Cuatro puntos teatrales. Teatro breve*. Bilbao: El Paisaje.
- Johnson, R. (1997), "María Zambrano as Antigone's sister: towards an ethical aesthetics possibility", *ALEC* 22: 181-194.
- Kautz, H. R. (1970), *Dichtung und Kunst in der Theorie Jean Cocteau*. Heidelberg: Buchbeschreibung.
- Khim, J. J. (1960), *Cocteau*. Paris: Gallimard.
- Kirkwood, G. M. (1958), *A study of Sophoclean drama*. Ithaca, New York: Cornell University Press.
- Kitzinger, M. R. (2008), *The Choruses of Sophocles' Antigone and Philoktetes*. Leiden, Brill: 11-70.
- Knox, B. M. W. (1964), *The heroic temper: studies in sophoclean tragedy*. Los Angeles, Bekerley, Cambridge: University of California Press, Cambridge University Press.

- Korneeva, T. (2011), *Alter et ipse: identità e duplicità nel sistema dei personaggi della Tebaide di Stazio*. Pisa: ETS.
- Lamo de Espinosa, E. (ed.) (1995), *Culturas, estados, ciudadanos. Una aproximación al multiculturalismo en Europa*. Madrid: Ediciones Nobel.
- Lausberg, H. (1966), *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura*. Versão esp. Pérez Riesco, J. Madrid: Editorial Gredos.
- Lázaro Paniagua, A. (2012), “La Antígona de María Zambrano o el oficio de la piedad”, in López, A., Pociña, A., Silva, M. F. (eds.), *De ayer a hoy: influencias clásicas en la literatura*. Coimbra, IUC: 253-259.
- Leccese, J. (2013), “‘Antigone’ di Elsa Morante – in ‘Serata a Colono’”, <http://donnarte.wordpress.com/2013/08/01/antigone-di-elsa-morante-in-serata-a-colono>.
- Lehmann, J. (1995), *Virginia Woolf*. Trad. de Conde Fisas, C. Barcelona: Salvat Editores.
- Lentini, G. (2013), “Tra *teikhosopia* e *teikhomachia*: a proposito delle mura dell’*Iliade*”, in Bartoloni-Michetti 2013: 187-195.
- Lesky, A. (1966), *La tragedia griega*. Trad. de Godó Costa, J. Barcelona: Editorial Labor.
- Librán Moreno, M. (2005), *Lonjas del banquete de Homero. Convenciones dramáticas en la tragedia temprana de Esquilo*. Huelva: Servicio de Publicaciones Universidad de Huelva.
- Llinares, J. B. (2001), “Noves interpretacions d’Antígona en la filosofia del segle XX”, in De Martino, F., C. Morenilla, C. (eds.), *El fil d’Ariadna*. Bari, Levante Editori: 217-234.
- Lloyd-Jones, H. (1966), “Problems of early Greek tragedy: Pratinas and Phrynichus”, *Cuadernos de la Fundación Pastor* 13: 11-33.
- López, A., Pociña, A. (2010), “La eterna pervivencia de Antígona”, *Florentia Iliberritana* 21: 345-370.
- López, A., Pociña, A., Silva, M. F. (eds.) (2012), *De ayer a hoy: influencias clásicas en la literatura*. Coimbra: CECHC.
- López Gradoli, A. (ed.) (2007), *Poesía visual española (antología incompleta)*. Madrid: Calambur.
- Loureiro, J. (2012), “A solidão egoísta de Antígona, ou A acção parcial. Problemas teológicos e políticos na *Antígona* de Sófocles”, in Lopes, M. J. et al. (eds.), *Narrativas do poder feminino*. Braga, Publicações da Faculdade de Filosofia, UCP: 127-135.
- Lovatt, H.V. (2006), “The Female Gaze in Flavian Epic. Looking out from the Walls in Valerius Flaccus and Statius”, in Nauta, R. R., van Dam, H. J., Smolenaars, J. J. L. (eds.), *Flavian Poetry*. Leiden-Boston, Brill: 59-79.
- Mariño Davila, E. (2003), “Un experimentu lliterariu de nel Amaro: *Novela ensin titulu* (1991)”, *Lletres Asturienes* 82: 79-93.

- Mastromarco, G. (2012), “Erodoto e la *Presa di Mileto* di Frinico”, in Bastianini, G., Lapini, W., Tulli, M. eds., *Harmonia. Scritti di filologia classica in onore di Angelo Casanova*, Firenze, Firenze University Press: 483-494.
- Malé, J. (2007), “‘Car hem après que l’ amor vence la mort’. L’amor en els mites femenins de Salvador Espriu”, in Malé, J. & Miralles, E. (eds.), *Mites Clàssics en la literatura catalana moderna i contemporània*. Barcelona, Universitat de Barcelona: 123-145.
- Martín Elizondo, J. (1988), “Sobre mi ‘Antígona’”, in Martín Elizondo, J., *Antígona entre muros*. Madrid, SGAE: 13.
- Mastrorarde, D. J. (1990), “Actors on High. The Skene Roof, the Crane, and the Gods in Attic Drama”, *CA* 9: 247-294.
- Mattioli, U. **desdobrar as iniciais para o índice** (ed.) (1995), *Senectus: la vecchiaia nel mondo classico – vol. I: Grecia*. Bolonha: **editor**
- Medda, E. (2005), “Il coro straniato: considerazioni sulla voce corale nelle ‘Fenicie’ di Euripide”, *Prometheus* 31: 119-131.
- Mee, E. B., Foley, H. P. (2011), *Antigone on the Contemporary World Stage*. Oxford: Oxford University Press.
- Miniconi, P. J. (1981), “Un thème épique: la *teichoskopia*”, in Chevalier, R. (ed.), *L’épopée gréco-latine et ses prolongements européens Calliope II*. Paris, Les Belles Lettres: 71-80.
- Miralles, C. (1979), “El món clàssic en l’obra de Salvador Espriu”, *Els Marges* 16: 29-48.
- Molinari, C. (1977), *Storia di Antigona (de Sofocle al Living Theatre). Un mito nel teatro occidentale*. Bari: De Donato.
- Monleón, J. (1988), “Del inmarcitable tema de la libertad”, in Martín Elizondo, J., *Antígona entre muros*. Madrid, SGAE: 7-8.
- Moraes Augusto, M. G. (1992), « Le discours utopique dans la *République* de Platon », in Gély, S., *Sens et pouvoir de la nomination*. Montpellier, Publications de La Recherche, CNRS: 201-220.
- Morais, C. (1998), “António Pedro, *Antígona*”, in Silva, M. F. (ed.): 59-62.
- Morais, C. (ed.) (2001), *Máscaras Portuguesas de Antigona*. Aveiro: Universidade de Aveiro.
- Morais, C. (2004), “António Pedro, *Antígona* (glosa Nova da tragédia de Sófocles)”, in Silva, M. F. S. (coord.) (2004) 41-43.
- Morais, C. (2012), “Mito e Política: variações sobre o tema da *Antígona* nas recriações de António Sérgio e de Salvador Espriu”, in López, A., Pociña, A., Silva, M. F. (eds.), *De ayer a hoy: influencias clásicas en la literatura*. Coimbra, CECH: 319-330.
- Morais, C. (2014), “Antígona, ‘a razão suprema da liberdade’: intertexto e metateatro na recriação de Carlos de la Rica (1968)”, in Pereira, B. F., Ferreira, A. M. (eds.): 97-108.

- Morante, E. (1987), "Sul romanzo", in *Pro o contro la bomba atomica e altri scritti*, a cura di Garboli, C. Milano, Adelphi: 41-73.
- Morenilla Talens, C. (2008), "La obsesión por Fedra de Unamuno (1912), Villalonga (1932) y Espriu (1978)" in López, A. & Pociña, A. (eds.), *Fedras de ayer y de hoy. Teatro, poesía, narrativa y cine ante un mito clásico*. Granada, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada: 435-480.
- Moreno i Doménech, M. (2010/11), *El tractament del grotesc a Antígona de Salvador Espriu*. Treball de Recerca del Màster Oficial Interuniversitari d'Estudis Teatral: Universitat Autònoma de Barcelona, <http://www.recercat.net/bitstream/handle/2072/170120/Eltractamentdelgrotesc.pdf>
- Moretón, S. (2011), "Antígona de María Zambrano", *Mediterránea 11/11*: 48-112 (en www.retemediterranea.it).
- Morey, M. (1997), "Sobre Antígona y algunas otras figuras femeninas", in Rocha, T. (ed.), *María Zambrano: la razón poética o la filosofía*. Madrid, Tecnos: 150-158.
- Muñoz Martín, M. N. & Sánchez Marín, J. A. (eds.) (2012), *Homenaje a la Profesora María Luisa Picklesimer (In memoriam)*, Coimbra: CECHC.
- Nadeau, M. (1964), *Histoire du Surréalisme*. Paris: Éditions du Seuil.
- Nel Amaro (1989), "El teatro llariegu, un eficaz y forniu pegollu normalizador desaprocecháu", *Lletres Asturianas 34*: 17-28.
- Nel Amaro (1991), *Antígona, por exemplu*. Uviéu: Academia de la Llingua Asturiana.
- Nel Amaro et al. (1992), *El secretu de la lluvia. Cuentos fantásticos*. Uviéu: Academia de la Llingua Asturiana.
- Nieva de la Paz, P. (1999), "*La tumba de Antígona (1967): teatro y exilio en María Zambrano*", in Aznar Soler, M. (ed.), *El exilio teatral republicano de 1939*. Barcelona, Gexel: 287-302.
- Nussbaum, M. (2001), *The fragility of Goodness: luck and ethics in Greek tragedy and philosophy*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Oliveira, F. (2008), "Misoginia clássica: perspectivas de análise", in Soares, C., Calero Secall, I., Fialho, M. C. (eds.), *Norma e transgressão I*. Coimbra, IUC: 65-91.
- Oudemans, Th. C. W., Lardinois, A. P. M. (1987), *Tragic Ambiguity: Anthropology, Philosophy and Sophocles' Antigone*. Leiden: E. J. Brill.
- Paglia, S. (2011), "La sperimentazione linguistica e l'esplicitazione tematica dai romanzi alla *Serata a Colono* di Elsa Morante", *Critica letteraria 150* : 79-101.
- Paglia, S. (2011), "Note sulla proiezione intertestuale dall'*Edipo a Colono* di Sofocle alla *Serata a Colono* di Elsa Morante", *Maia 63* : 149-163.
- Paillard, M. C. (2005), "Margherite Yourcenar et Virginia Woolf 'dans le salon vaguement éclairé par les leurs du feu': variations sur *Une chambre à soi*", in *Marguerite Yourcenar*.

- La femme, les femmes, une écriture - femme?*, Actes du Colloque Intern. Baeza (Jaén) 19-23 de Noviembre de 2002. Clermont-Ferrand, SIEY: 109-123.
- Papalexiou, E. (2010), «Mises en scène contemporaines d'Antigone », in Duroux, R., Urdician, S., *Les antigones contemporaines*: 87-102.
- Pasolini, P. P. (1991, 1998), *Il Vangelo secondo Mateo. Edipo re. Medea*. Introduzione di Morandini, M. Milano: Garzanti.
- Pelo, A. (2008), “ La Serata a Colono di Elsa Morante. Note sulla lingua e lo stile”, *La lingua italiana* 4 : 137-151.
- Pereira, B. F., Ferreira, A. (eds.) (2014), *Symbolon IV – Medo e Esperança*. Porto: FLUP.
- Pianacci, R. E. (2008), *Antígona: una tragedia latinoamericana*. Irvine, California: Ediciones Gestos.
- Pickard-Cambridge, A. W. (1996), *Le feste drammatiche di Atene*, Seconda edizione riveduta da Gould, J. e Lewis, D. M., trad. di Blasina, A., Scandicci (Firenze): La Nuova Italia (1968, Oxford: Oxford University Press).
- Picklesimer, M. L. (1998), “Antígona: de Sófocles a María Zambrano”, *Florentia Iliberritana* 9: 347-376.
- Pino Campos, L. M. (2007), “Antígona, de la piadosa rebeldía de Sófocles a la mística inmortal de María Zambrano”, *Antígona* 2: 78-95.
- Pino Campos, L. M. (2005), “La condena de Antígona y el exilio de María Zambrano: apuntes en torno a la historia sacrificial”, *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna* 23: 247-264.
- Pino Campos, L. M. (2010), “Antígona y sus circunstancias”, *Fortunatae* 21: 163-187.
- Piquero, J. L. (ed.) (2004), *Antoloxía del cuentu eróticu. Lliteratura asturiana contemporánea*. Uviéu: Ámbitu.
- Pociña, A. (2007), “Julia Uceda. ¿Poeta inexistente?”, in *Tecer con palabras. Mulleres na poesía en castelán, galego e portugués*. Santiago, Edicións Correo: 301-306.
- Prauscello, L. (2007), “‘Dionysiac’ Ambiguity: HomHymn 7.27: ὄδῃ δ’ αὐτ’ ἄνδρεςσι μελήσει”, *MD* 58: 209-216.
- Prieto Pérez, S. (1999), “El ethos de Eloísa y las figuras trágicas de Electra y Antígona en María Zambrano a propósito de una distinción lucreciana”, in Adiego, I.-X. (ed.), Actes del XIII Simposi de la Secció catalana de la S.E.E.C. Tortosa, Adjuntament: 263-269.
- Pujol, M. (1999), “José Martín Elizondo: de una memoria defendida a un «teatro sin fronteras»”, in Aznar Soler, M. (ed.): 331-347.
- Pujol, M. (2009), “José Martín Elizondo. Una intensa vida de teatro”, *Primer Acto* 329: 156-168.

- Pulquério, M. (1987), *Problemática da tragédia sofociana*. Coimbra. **editor**
- Quance, R. A. (2001), *La tumba de Antígona de María Zambrano: Política y misterio*. Madrid: Visor Libros.
- Quijada Sagredo, M. (2013), “La retórica de la súplica: los discursos de Adrasto y de Etra (Eurípides, *Supp.* 162-92 y 297-331)”, in Quijada Sagredo, M., Encinas Reguero, M. C. (eds.), *Retórica y discurso en el teatro griego*, Madrid, Ediciones Clásicas: 31-60.
- Radatz, H.-I., Torrent-Lenzen, A. (eds.) (2006), *Iberia polyglotta. Zeitgenössische Gedichte und Kurzprosa in den Sprachen der Iberischen Halbinsel. Mit deutscher Übersetzung*. Titz: Axel Lenzen Verlag.
- Ragué Arias, M^a J. (1989), *Els personatges femenins de la tragèdia grega en el teatre Català del segle XX*. Sabadell: AUSA.
- Ragué Arias, María José (1990), *Els personatges femenins de la tragèdia grega en el teatre català del XX*. Sabadell: Editorial AUSA.
- Ragué, M. J. (1991), *Los personajes y temas de la tragedia griega en el teatro gallego contemporáneo*. Sada – A Coruña: Edición do Castro.
- Ragué Arias, M. J. (1992), *Lo que fue Troya: los mitos griegos en el teatro español actual*. Madrid: Asociación de Autores de Teatro.
- Ragué Arias, M. J. (1994), “La ideología del mito. Imágenes de la Guerra Civil, de la posguerra y de la democracia surgidas a partir de los temas de la Grécia Clásica en el teatro de siglo XX en España”, *Kleos* 1: 63-69.
- Ragué Arias, M. J. (1996), *El teatro de fin de milenio en España (de 1975 hasta hoy)*. Barcelona: Editorial Ariel.
- Ragué Arias, M. J. (2005), “Del mito contra la dictadura al mito que denuncia la violencia y la guerra”, in Vilches de Frutos, M. F.: 11-21.
- Ragué Arias, M. J. (2011), “Mito y teatro en José Martín Elizondo”, in Aznar Soler, M., López García, J. R. (eds.): 362-369.
- Ramos, M. L. (1991), *Análise estrutural de Primeiras Estórias*, in Coutinho, E. F. (ed.), *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Real, M. (2011), *O Pensamento Português Contemporâneo 1890-2010. Labirinto da razão e a Fonte de Deus*. Lisboa: INCM.
- Rebello, L. F. (1984). *100 Anos do Teatro Português*. Lisboa: Brasília Editora.
- Ripoli, M., Rubino, M. (eds.) (2005), *Antigone. Il mito, il diritto, lo spettacolo*. Genova: De Ferrari & Devega.
- Roda, F. (1965), “Notas al estreno de la primera versión de *Antígona*”, *Primer Acto* 60: 38-39.
- Rodighiero, A. (2007), *Una serata a Colono. Fortuna del secondo Edipo*. Verona: Edizioni Fiorini.

- Romero Mariscal, L. (2012), "Figuras del logos femenino en Virginia Woolf: Las razones de Antígona", in De Martino, F., Morenilla, C. (eds.), *Teatro y sociedad en la Antigüedad clásica. El logos femenino en el teatro*. Bari, Levante Editori: 557-582.
- Romero Mariscal, L. (2012), *Virginia Woolf y el Helenismo, 1807-1925*. Valencia: Ed. Diputació de Valencia.
- Romilly, J. (1971), *Le temps dans la tragédie grecque*. Paris: J. Vrin.
- Ruiz, M. (1988), "Una 'Antígona' entre muros...", in Martín Elizondo, J., *Antígona entre muros*. Madrid, SGAE: 9-11.
- Sarabando, J., Correia, J. Sacramento, C. (2009), *Livro de Amizade. Lembrando Mário de Sacramento*. V. N. de Famalicão: Ed. Húmus.
- Sánchez Vicente, X. X. (1991), *Crónica del Surdimientu (1975-1990)*. Oviedo: Barnabooth.
- Santiago Bolaños, M. (2010), "María Zambrano dialogue avec Antigone", in Duroux, R., Urdician, S. (eds.), *Les Antigones contemporaines...*: 75-86.
- Saxonhouse, A. (1986), "From tragedy to hierarchy and back again: women in Greek political thought", *American Political Science Review* 80: 403-448.
- Schofield, M. (1999), *Saving the city: Philosopher-Kings and other classical paradigms*. London, New York: Routledge.
- Segal, C. P. (1964), «Sophocles' Praise of Man and the conflicts of the *Antigone*», *Arion* 24: 46-60.
- Seale, D. (1982), *Vision and stagecraft in Sophocles*. London and Canberra: Croom Helm.
- Sgorlon, C. (1988), *Invito alla lettura di Elsa Morante*, Milano: Mursia editore.
- Silva, M. F. (ed.) (1998), *Representações de Teatro Clássico no Portugal Contemporâneo*, vol. I. Lisboa: Edições Colibri / FLUC.
- Silva, M. F. (ed.) (2004), *Representações de Teatro Clássico no Portugal Contemporâneo*, vol. III. Coimbra: FLUC.
- Silva, M. F. (ed.) (2006), *Furo: ensaios sobre a obra dramática de Hélia Correia*. Coimbra: IUC.
- Silva, M. F. (2010), "Le mythe d'Antigone sur la scène portugaise du XX^e siècle", in Duroux, R. et Urdican, S. (eds.), *Les Antigones contemporaines (de 1945 à nos jours)*. Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal: 287-294.
- Siti, W. (1995), "Elsa Morante nell'opera di Pier Paolo Pasolini", in D'Angeli, C., Magrini, G. (eds.), *Vent'anni dopo La Storia. Omaggio a Elsa Morante*. Pisa: Giardini.
- Soares, C., Calero Secall, I., Fialho, M. C. (eds.) (2008), *Norma e transgressão I*. Coimbra: IUC.
- Soares, C. Fialho, M. C., Alvarez Morán, M. C., Iglesias Montiel, R. M. (eds.) (2011), *Norma e transgressão II*. Coimbra: IUC.
- Staley, G. A. (1985), «The literary ancestry of Sophocles' 'Ode to Man'», *Classical World* 78: 561-570.

- Steiner, G. (1991), *Antígonas*. Trad. Bixio, A. L. Barcelona: Editorial Gedisa.
- Steiner, G. (1995; reimp. 2008), *Antígonas*. Trad. port. de Pereira, M. S. Lisboa: Relógio d'Água.
- Steiner, G. (1996), "Tragedy, pure and simple", in Silk, M. (ed.), *Tragedy and the tragic. Greek theatre and beyond*. Oxford, Clarendon Press: 534-46.
- Stevens, E. B. (1933), «The topics of counsel and deliberation in Prephilosophical Greek Literature», *Classical Philology* 28: 104-120.
- Styan, J. (1973), *The Elements of Drama*. Cambridge: Cambridge Univ. Press.
- Suder, W. desdobre-me esta inicial, por favor, para o índice (1991), *Genas. Old age in Greco-Roman Antiquity. A classified bibliography*. Wrocław: **editor**
- Taplin, O. (1989), *The stagecraft of Aeschylus. The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*. New York: Clarendon Press (with corrections; Oxford University Press 1977¹).
- Trueba Mira, V. (2010), "La sierpe que sueña con el pájaro (algunos apuntes sobre María Zambrano, dramaturga)", *Aurora* 11: 103-116.
- Ubersfeld, A. (1974), *Le roi et le bouffon*, Paris: Lire le théâtre. Éditions sociales.
- Urdician, S. (2008), « Antigone, du personnage tragique à la figure mythique », in Léonard-Roques, V. (ed.), *Figures mythiques, Fabrique et métamorphoses*. Clermont-Ferrand, PUBP: 87sqq.
- Van Leeuw, M.-N. (2013), *Le Mythe d'Antigone: sources et evolution*. Editions des 3 hibouks (e-book).
- Várzeas, M. (2011), *Sófocles. Antígona*. Vila Nova de Famalicão: Humus (TNSJ).
- Vilches de Frutos, M. F. (2005), *Mitos e identidades en el teatro español contemporáneo (Foro Hipánico 27)*. Amsterdam/New York: Edicions Rodopi.
- Vilches de Frutos, M. F. (2006), "Mitos y exilios en la construcción de la identidad colectiva: Antígona en el teatro español contemporáneo", *Hispanística XX* 24: 71-93.
- Vox, O. (1981), "Omero, Polibio, Dione Cassio: notizie editoriali", *Belfagor* 36: 81-83.
- Wiltshire, S. F. (1976), "Antigone's disobedience", *Arethusa* 9: 29-36.

(Página deixada propositadamente em branco)

Índice de Autores

- Adam, James – 67 n. 4
- Adréi* - 269 n. 2
- Aguiar e Silva, Vítor Manuel – 92 n. 2,
303 n. 2
- Albert, Juan Gil - 288 n. 5
- Albini, Umberto – 25
- Alceu
Fr. 46 Diehl – 281 n. 31
Fr. 119 Diehl - 281 n. 31
- Álvarez, Carlos – 271
- Álvarez Llano, Ánxel - 269 n. 5
- Amaro, Nel (vide Fernández Álvarez,
Manuel Amaro)
- Ameis, Karl Friedrich - 34 n. 64
- Anacreonte
Fr. 402/57 Page - 23
- Anouilh, Jean – 101, 102, 103, 108, 123-
136, 144 n. 9, 258, 288
- Antigone* – 101 n. 18, 102, 144 n. 9, 176
p. 21 - 129
p. 31 - 132
pp. 69-91 - 135
p. 126 - 135
- Médée* – 101 n. 18
- Pièces Noires* - 102
- Antístenes – 67 n. 4
- Antologia Palatina*
9. 58. 1 - 38
- Apollinaire, Guillaume – 90, 94 n. 10
Les mamelles de Tirésias - 91
- Apolodoro
3. 5. 5-6 / 44-45 – 27 n. 42
3. 7. 4. 85 - 27 n. 42
3. 11. 2. 137 - 34
- Aragon, Louis - 90
- Argentieri, Lorenzo – 38 n. 78
- Arguelles, José L.- 269 n. 4
- Aristófanes
Acarnenses
Schol. 443 - 19 n. 10, 24, 24 n. 31
Aves - 27 n. 40
1130 – 26
1507 - 27
Cavaleiros - 23
Fenícias – 18
Fr.*547 K.-A. - 19 n. 9
Nuvens
1367 – 23
Rãs
1021 – 23, 25
1254-1255 - 23
Tesmofórias
166 - 23
Schol. 21 – 67 n. 4
Vespas
219-220 – 19
- Aristófanes de Bizâncio - 21 n. 20, 24 n. 32
- Aristóteles – 66, 102
Poética
1450a 5 - 168
1452b – 21
1453b – 23
1460a - 23

ÍNDICE DE AUTORES

- Arrabal, Fernando – 271
Art Teatral - 272 n. 11
- Ateneu
 1.20 - 22
- Aulo Gélío
 XIII, 68 – 67 n. 4
- Auric, Georges - 94 n. 11
- Azcue, Verónica - 247 n. 17, 248 n. 19, 251
 n. 23, 253 n. 24
- Aznar Soler, Manuel - 245 n. 6
- Bachelard, Gaston – 17 n. 2
- Ballanche, Pierre-Simón – 109
Antigone - 109
- Balmas, Enea – 93 n. 6
- Bañuls Oller, José Vicente – 108 n. 1, 127
 n. 9, 128 n. 11, 145 n. 11, 196 n. 1,
 221, 221 n. 1, 223, 233 n. 25, 237, 237
 n. 34, 244 n. 4, 269 n. 3
- Barrès, Maurice – 95
Voyage à Sparte - 94 n. 12
Voyages en Grèce - 94
- Barthes, Roland – 300
- Bauchau, Henry – 288
Le journal d' Antigone - 288
- Bauer, Irene Chikiar – 226 n. 9
- Bayo, Manuel – 244 n. 4
Ahora en Tebas - 244 n. 4
- Beckett, Samuel - 271
- Beer, Josh - 71 n. 12
- Bellini, Giovanni – 216
- Bemba, Sylvain – 300
Noces posthumes de Santigone - 300
- Benet, Juan - 271
- Benítez, Esther - 198 n. 6
- Benn, Aphra – 226
- Berenguer, Alicia - 233 n. 25
- Bergamín, José – 122, 233, 244 n. 4, 245, 288
La sangre de Antígona - 122, 233, 244 n.
 4, 245
- Bernárdez, Aurora - 130 n. 13
- Beschi, Luigi – 31 n. 53
- Bianchi, Letizia – 197 n. 5
- Biedma, Gil de - 271
- Bignone, Ettore - 204 n. 25
- Blundell, Mary Whitlock – 71 n. 12
- Bodeüs, Richard – 71 n. 12
- Bolado García, Xosé - 264 n. 3, 272 n. 9
- Bolognesi, Giancarlo - 25
- Bond, Edward - 300
- Bosch Juan, María del Carmen – 109 n. 3,
 145 n. 11, 248 n. 18
- Bosi, Alfredo - 161, 161 n. 3
- Brasete, Maria Fernanda - 141 n. 4, 195
- Brecht, Bertolt – 108, 143, 288
- Bremond, Mireille - 228, 228 nn. 14, 15
- Brescia, Graziana – 28 n. 44
- Breton, André – 90, 94 n. 12, 100
- Brozzoni, Claude - 298
Antigone 466-64 – 298
- Bruno, Giordano - 216
- Bryan-Brown, A. N. - 163 n. 12
- Burgess, Dana - 21 n. 22, 22 n. 25, 22 n.
 29, 24
- Burgos, Julián - 272
- Calder, William M. – 179 n. 6
- Calero Secall, Inés – 259 n. 4
- Camacho Rojo, José María – 145 n. 11
- Campal, José Luís – 271 n. 7
- Campos, Álvaro de - 59
- Candido, António - 160 n. 1

ÍNDICE DE AUTORES

- Cantarella, Raffaella - 204 n. 26
- Carinhas, Nuno - 303
- Cáriton
3. 5. 6 - 35 n. 66
- Caroli, Menico - 20 n. 13
- Carrara, Paolo - 20 n. 14
- Cartoni, Flavia - 198, 199 n. 10
- Castellaneta, Sabina - 34 n. 64, 35 nn. 65, 66, 68, 70, 71, 36 n. 74
- Castellet, José María - 110, 111 n. 5
- Castellón, Alfredo - 236 n. 32
- Castillo, Julia - 233 n. 25
- Ceracchini, Silvia - 196 n. 4
- Cerezo Magán, Manuel - 108 n. 1
- Cerri, Giovanni - 33, 39
- César - 28
De bello galico
7. 47. 4-5 - 28 n. 44
- Chanter, Tina - 145 n. 11
- Chapouthier, Fernand - 18 n. 7, 21 n. 20, 22
- Cipriani, Giovanni - 28 n. 44, 35 n. 71, 37 n. 76
- Ciurans Ferrándiz, Ana - 198 n. 6
- Claudio
Rufino
2. 60-70 - 28 n. 44
- Cocteau, Jean - 87-103
Antigone - 89, 93, 94, 94 n. 12, 95, 99, 100, 101, 103
Cap de Bonne Espérance - 91
Fedra - 94 n. 11
L'aigle à deux têtes - 94 n. 11
La danse de Sophocle - 94
Le dieu bleu - 93
La machine infernale - 89, 94, 97, 101, 102
Parade - 93
Le Potomak - 92, 94 n. 10
Le train bleu - 93, 93 n. 7
Visites à M. Barrès - 94 n. 12
- Colom, Guillem - 109, 109 n. 3
Antígona. Poema dramàtic - 109
p. 7 - 109
- Comércio do Porto* - 139 n. 1
- Conradie, Pieter Jacobus - 136 n. 20
- Cooper, Douglas - 100 n. 16
- Cornford, Francis MacDonald - 71 n. 12
- Corno, Dario del - 204 n. 26
- Coronas, Fernán - 270 n. 5
- Correia, Hélia - 175 n. 1, 246, 255-266
Desmesura. Exercício com Medeia - 261 n. 9
Perdição. Exercício sobre Antígona - 176, 246, 255-266, 287 n. 3
p. 19 - 262
p. 26 - 263
p. 29 - 263
p. 30-32 - 263, 265
p. 32 - 263
p. 33 - 263, 264
p. 37 - 262, 264
p. 38 - 264
p. 39 - 264, 265
p. 45-46 - 264
p. 46 - 264, 265
p. 48 - 265
p. 50 - 263
p. 51 - 265
p. 52 - 264
p. 55 - 265
p. 56 - 265
Rancor. Exercício sobre Helena - 261 n. 9
- Crespo Alcalá, Patricia - 108 n. 1, 128 n.

ÍNDICE DE AUTORES

- 11, 145 n. 11, 196 n. 1, 221, 221 n. 1,
223, 233 n. 25, 237, 237 n. 34, 244 n.
4, 269 n. 3
- Cruz, Duarte Ivo - 144 n. 10
- Cuccioli Melloni, Rita - 32 n. 56, 36
- Cuélebre literario* - 271
- Curnis, Michele - 27 n. 43
- Dain, Alphonse - 68 n. 7
- D'Angeli, Concetta - 198 n. 9
- Daniélou, Jean - 101
- Dantas, Júlio - 141, 155 n. 20, 175, 175 n.
1, 176, 177, 179, 181, 181 n. 8, 183,
186, 187, 188, 190, 191, 246, 258
- Antígona*
- p. 14 - 183
- p. 18 - 183
- p. 19 - 183
- p. 22 - 183
- p. 27 - 184
- p. 28 - 184
- p. 29 - 177, 178, 179, 180, 181
- p. 30 - 181
- p. 31 - 180, 184
- p. 32 - 184
- p. 33 - 186
- p. 37 - 186
- p. 39 - 187
- p. 41 - 187
- p. 44 - 187
- p. 51 - 188
- p. 52 - 180
- p. 56 - 190
- p. 61 - 188
- p. 61-63 - 188
- p. 62 - 188
- p. 63 - 188
- p. 69 - 188
- p. 73 - 184 n. 9
- p. 74 - 190
- p. 79 - 191
- p. 83 - 191
- p. 85 - 191
- p. 94 - 191
- p. 106 - 181 n. 8
- p. 115-116 - 189 n. 12
- p. 117 - 189
- p. 119 - 190 n. 14
- p. 127 - 189
- De Martino, Francesco - 23, 24 n. 30, 25
n. 34, 26 n. 35, 27 n. 40, 33 n. 59, 35
n. 72, 37 n. 76, 40 n. 81
- Delavigne, Casimir de la - 95 n. 13
- Deppman, Jed - 127 n. 6, 133 n. 16
- Derrida, Jacques - 66
- Diaghilev, Sergei - 92, 93, 93 n. 7
- Diallo, Ladji - 296, 297, 298, 299
- J'kiffe Antigone!* - 296
- Diário de Lisboa* - 139 n. 1
- Di Benedetto, Vincenzo - 20 n. 17, 21 n.
21, 23
- Dio Cássio
73. 23 - 22
- Dio Crisóstomo - 24 n. 33
- Diodoro Sículo - 28
13. 89 - 28 n. 44
13. 108-111 - 28 n. 44
- Dionísio, Eduarda - 175 n. 1, 246
- Antes que a noite venha* - 176
- Donini, Guido - 27
- Donzelli, Elisa - 198, 198 n. 8, 199 n. 12,
209 n. 29

ÍNDICE DE AUTORES

- Du Chaxel, Françoise – 292 p. 80 - 114
C'est là qu'un jour je jouerai Antigone – p. 81 – 114
 292, 293 p. 84 – 115
 p. 90 - 294 p. 86 – 115
 p. 90-94 – 294 n. 10 p. 91 – 116
 p. 92 - 295 p. 93 - 116
 p. 92-93 – 293-294 p. 94 – 114
 p. 94 - 295 p. 97 – 118
L'été des mangeurs d'étoiles - 293 p. 99 – 118
- Ducós, Luis Fris – 108 p. 101 – 119, 120
Historia de la Nueva Antígona - 108 p. 141 - 120, 121
- Dumas, Alexandre - 95 n. 13 p. 155 - 121
- Durán, Máximo – 236 n. 32 p. 156 - 121
- Durif, Eugène – 289, 290, 291, 292 *Una altra Fedra, si us plau* - 119
Variations Antigone - 289, 291 *Les roques i el mar: el blau* - 112 n. 8, 120
- Duroux, Rose - 145 n. 11, 196 n. 1, 223, p. 141 sq. – 120 n. 12
 223 n. 7, 243 n. 2, 287, 287 nn. 2, 3, p. 155 sq. - 120 n. 12
 291 n. 8
- Easterling, Patricia - 135 n. 18
- El Descamisado* - 276 n. 21
- Élio Téon – 25, 27 n. 40
- Progymnasmata* X, p. 68. 16-24 Patillon-
 -Bolognesi – 25
- Emard, Anne-Sophie - 293
- Énio - 28
- Fr. 9. 419 Vahlen - 28 n. 45
- Ercolani, Andrea - 24 n. 33
- Ercoles, Marco – 18 n. 8
- Errandonea, Ignacio - 204 n. 26
- Escaligero - 24 n. 32
- Espriu, Salvador – 105-122, 244 n. 4
- Antígona* – 105-122, 244 n. 4
 p. 55 - 119
 p. 76 - 112
 p. 79 – 114
- Ésquilo – 23, 112, 204 n. 25, 276
Coéforas
 750 – 35 n. 66
 896-897 - 35 n. 68
Euménides - 20 n. 17, 55 n. 5, 160
 658-661 - 55 n. 5
Persas – 19, 19 n. 11, 23
 1 - 19
Sete contra Tebas – 18, 20 n. 15, 21 n. 23,
 24, 26, 27 n. 39, 109, 113, 114
 182 sqq. – 21
 375-685 - 27 n. 42
 751 - 26
Suplicantes - 19
- Estácio, Públio Papínio – 17, 28, 34, 35 n. 68, 117
- Aquiles*
 1. 77-78 - 35 n. 70
 2. 23-26 – 29

- Siluae*
 5. 2. 22-124 – 30 n. 50
- Tebaida* – 17, 28, 107, 115
 4. 89-92 – 28
 5. 241b – 37
 5. 246^a – 37
 5. 247 sqq. - 37
 5. 311 – 18 n. 5
 5. 342-356 – 28
 5. 351 – 18 n. 5
 5. 376 – 18 n. 5, 28
 5. 410 – 18 n. 5
 5. 495 - 18 n. 5
 7. 240-242 – 18 n. 4, 28
 7. 242-373 - 29
 7. 243 - 21
 7. 243 sqq. – 21
 7. 244-245 - 32 n. 58
 7. 246 – 18 n. 3
 7. 246-373 – 21
 7. 255-256 – 34 n. 63
 7. 279 – 34 n. 63
 7. 310-311 - 34 n. 63
 7. 391 – 18 n. 5
 7. 433 – 18 n. 5
 7. 435 – 18 n. 5
 7. 443-450 - 37
 7. 481-483 - 35 n. 70
 7. 481-486 – 36
 7. 485 – 36
 7. 490-491 – 36 n. 73
 7. 522 - 36
 7. 522-524 – 35 n. 70, 36
 7. 524 - 36
 7. 523-524 – 36
7. 535-536 - 37
 11. 341-342 - 35 n. 70, 36
 11. 354-355- 18 n. 3
 11. 354-364 - 39
 11. 354-375 - 29
 11. 357 – 18 n. 3
 11. 363-382 – 21 n. 24, 37 n. 75
 11. 407-408 – 33, 33 n. 60
 12. 355 – 18 n. 5
 12. 362 – 18 n. 5
- Estesícoro – 18 n. 8
 Fr. 222b – 18
Gerioneide, S13. 2-5 - 35
- Estrátis
Fenicias – 18
 Fr. 46. 3 K.-A. - 20 n. 16
 Fr. 47 K.-A. – 19 n. 9
 Fr. 48 K.-A. - 19 n. 9
- Eurípides – 23, 35 n. 68, 66 n. 4, 67 n. 4,
 112, 118, 159, 168
Alceste – 21 n. 20, 23
Andrómaca – 21 n. 20
Bacantes - 40
 913-914 - 40
 924 - 23
Electra – 27 n. 39
 1207 - 35 n. 68
Fenicias – 17, 18, 18 n. 8, 20 n. 14, 23,
 24, 26, 32, 109, 112, 114
 11 – 33
 70-74 - 34
 79 – 18 n. 5
 81 - 23
 83 - 20
 88 – 20

ÍNDICE DE AUTORES

89-91 - 21	574-576 - 26
95 - 27	584 sqq. - 24 n. 33
99 - 21	593 - 18 n. 5
106-108 - 25	636 - 20
115 - 27	744 - 18 n. 5
116 - 18 n. 5	751 - 26
142 - 27	752 - 18 n. 5
142 sqq. - 26	796 - 18 n. 5
145 - 27	814 - 24 n. 33
151-153 - 38	823 - 18 n. 5
156-158 - 33 n. 60	1077 - 27
156-170 - 40	1093 sqq. - 26
170 - 20	1137 - 18 n. 5
171 - 23	1150 - 18 n. 5
172 - 23	1219-1263 - 33
179-180 - 38	1270 sqq. - 21
180-181 - 25	1270-1282 - 20 n. 17
182 - 19 n. 9	1275 - 21 n. 19
182-191 - 38	1320 sq. - 24 n. 33
194-195 - 40	1335 sqq. - 26
198-201 - 24 n. 33	1354-1355 - 33
202 - 19, 19 n. 11	1357 - 18 n. 5
239 - 18 n. 5	1359-1454 - 33
261 - 20	1395 - 26 n. 36
301 - 20	1398-1399 - 26 n. 36
322-326 - 32 n. 58	1427 sqq. - 26
355-356 - 24 n. 33	1434-1435 - 35, 35 n. 69
358-360 - 24 n. 33	1436 sqq. - 21
366 - 18 n. 5	1475 - 18 n. 5
387-399 - 24 n. 33	1478 sq. - 24 n. 33
442 - 24 n. 33	1485 sqq. - 21
450 - 23	1523-1529 - 36
463 - 20 n. 16	1527 - 35 n. 69
474-483 - 184	1567-1569 - 35, 36
524 sqq. - 24 n. 33	1567-1581 - 26

ÍNDICE DE AUTORES

- 1751-1757 - 38
Schol. 88 - 27
Schol. 93 - 20
Schol. 1019 - 24
Hécuba - 34
Helena - 18 n. 8, 21 n. 22
Hipólito - 23
Hipsípila
 Fr. 752f. 29sq. Kannicht - 40 n. 82
Ifigénia em Áulide - 18 n. 8, 40
Ifigénia entre os Tauros - 20 n. 17, 21 n. 22
 497 - 33 n. 61
 867-922 - 20 n. 17
Medeia - 21 n. 20, 159, 169 n. 35
 36 - 169
 89-95 - 169
 112-114 - 169
 115-118 - 169
 791-793 - 169
 1236-1237 - 169
 1309 - 169
 1317 sqq. - 21 n. 21
Orestes - 18 n. 8, 21 n. 22
 527 - 35 n. 68
 841 - 35 n. 68
 1567 sqq. - 21 n. 21
Reso - 24 n. 30
Suplicantes - 19
 846-856 - 27 n. 39
Troianas - 26
 Eustácio
Ad Il. 785. 41-42 - 22 n. 26
 Faranda Villa, Giovanna - 28, 33 n. 60, 36, 39
 Ferécides
FGrHist 3 F 41 - 27 n. 41
 Fernández Álvarez, Manuel Amaro - 269-284
Adiós Dvorak! - 269 n. 5
Antígona, en capilla - 271 n. 8, 273
Antígona, por exemplu - 269-284
 p. 11 - 274
 p. 12 - 276
 p. 13 - 274, 275 n. 19
 p. 14 - 275 n. 17, 276
 p. 15 - 275, 276
 p. 15-16 - 275
 p. 16 - 275, 276 n. 20
 p. 18 - 276
 p. 19 - 274 n. 15, 276
 p. 19-21 - 277
 p. 21 - 277
 p. 22 - 277
 p. 23 - 274 n. 15
 p. 24 - 278 n. 25
 p. 25 - 275 n. 18
 p. 28 - 281 n. 30
 p. 29 - 284
 p. 30 - 274 n. 15, 278
 p. 30-33 - 274 n. 16
 p. 31 - 278
 p. 32 - 278, 279
 p. 34 - 279 n. 27
 p. 35 - 274 n. 15
 p. 35-36 - 280
 p. 36 - 280
 p. 37 - 274 n. 15
 p. 39 - 280
 p. 40 - 280
 p. 40-41 - 280
 p. 41 - 281 nn. 29, 30
 p. 43 - 281, 281 n. 31

- p. 44 - 281
 p. 45 - 274 n. 15
 p. 48 - 274 n. 15, 281, 283
 p. 50 - 282
 p. 51 - 274 n. 15, 282
 p. 52 - 282
- Bloquea-dos y El niño y el ángel* - 272
Boca arriba, para Marta B. - 269 n. 4
Buffet-Tard - 272 n. 12
Café Voltaire - 269 n. 4
Cementeriu cívico - 269 n. 4
De sópitu ... sonsones - 271 n. 8
Diariu d'un polizón - 269 n. 4
Ego - 272 n. 11
El banquete - 272
Entós, cuando ñevaba - 269 n. 5
Falanxista!!! - 269 n. 5
García Lorca para los niños - 271 n. 8
Glaiyos nueos, vieya murnia - 271 n. 8
Habitación de poeta - 269 n. 4
Historia del niño que quiso ser poeta y terminó en libertino anarquista - 272
L' último del pelotón - 269 n. 5
L' únicu rebalbu - 271 n. 8
Las cuentas del anónimo - 269 n. 4
Les manes en caxón - 272
Más moral que Samaniego - 271 n. 8
Mas (Poe) - 269 n. 4
 1. 033 - 271 n. 8
Na borrina - 269 n. 5
Novela ensin títulu - 269 n. 5, 283, 284
Poemas de San Francisco - 269 n. 4
Poemes de San Francisco - 269 n. 4
Prietu jazz - 269 n. 5
Pruebes d' autor - 269 n. 4
- Qué felicidad! La pildora y L' angustia de Sixto P.* - 272 n. 11
 'Relatu s utaler' - 269 n. 5
Responsos laicos - 269 n. 4
Reversos - 269 n. 4
Sestaferia - 271 n. 8
Siete vidas tiene un gato - 271 n. 8
Suicidiu a la carta - 272 n. 11
Y, tu, Marta B., qu'entonces num yerés, tampoco - 269 n. 4
Xénesis o Alborá de la conciencia - 271 n. 8, 272
- Ferrari, Franco - 24 n. 32
 Ferreira, Ana Maria - 139 n. 1, 141 n. 4
 Ferreira, José Ribeiro - 203 n. 21
 Fialho, Maria do Céu Zambujo - 92 n. 5, 145 n. 11, 176 n. 3, 203 n. 21, 208, 208 n. 28, 246 n. 13, 258, 258 n. 2
 Filarco - 35 n. 71
 Filóstrato
 2. 29 - 18 n. 6
 Fiorentini, Leonardo - 18, 18 n. 8, 19 n. 9, 20 n. 16
 Flahaut, Philippe - 289, 290, 291
 Flashar, Helmut - 95 n. 14
 Foley, Helene - 145 n. 11
 Fornaro, Sotera - 22 n. 27
 Fraisse, Simone - 94 n. 12, 244 n. 5
 Freud, Sigmund - 102
 Frínico (cómico)
 Fr. 32. 3 K.-A. - 23
 Frínico (trágico) - 18, 20
Fenicias - 19
 Fr. T 5 Sn.-Kn. - 19
 Fr. 8 Sn.-Kn. - 19
 Fr. 9 Sn.-Kn. - 19

ÍNDICE DE AUTORES

- Fr. 10 Sn.-Kn. – 19 n. 11
Homens em assembleia - 20 n. 13
Justos – 20 n. 13
Persas – 20 n. 13
Tomada de Mileto – 20 n. 13
Fucecchi, Marco – 30, 30 n. 51
Funaioli, Maria Paola – 20 n. 18
Fusillo, Massimo - 199 n. 13
- Gago, Xosé – 269 n. 2
Gal, Jean-Claude - 292, 293
Gallavotti, Carlo – 22 n. 28
Galvão, Walnice Nogueira - 160 n. 2
Gambaro, Griselda – 291 n. 8
Antígona furiosa - 291 n. 8
García Lorca, Frederico – 271
García Sánchez, Alberto - 296
García Sola, María Carmen – 125 n. 2, 127
nn. 6, 7
Garrett, João Baptista de Almeida
Frei de Luís de Sousa - 59
Genette, Gérard - 202, 202 n. 20
Gentili, Bruno – 34 n. 62
Gide, André – 100, 101, 103
Oedipe Roi - 101 n. 18
Gil, Isabel Capelo - 145 n. 11
Gil, Luis – 136, 136 n. 21
Giraudoux, Jean – 103
Amphytrion 38 - 101 n. 18
Électre – 101 n. 18
La guerre de Troie n'aura pas lieu - 101 n. 18
Glauco –
Sobre os mitos de Ésquilo - 19
Goff, Barbara - 300 n. 15
Goesch, Keith – 92 n. 4
Goldhill, Simon – 71 n. 12, 303, 303 n. 1,
308, 308 n. 5, 309 n. 6
Gómez García, Mario – 201 n. 17
González Delgado, Ramiro - 269 nn. 2, 3
González-Fierro, Frederico - 269 n. 4
Górgias
Fr. 82B 24 D.-K. – 23, 25
Gramsci, Antonio - 215
Green, J. Richard - 20 n. 18
Grégoire, Henri – 18 n. 7
Griffith, Mark – 55 nn. 5, 6, 127 n. 9, 171,
171 n. 40
Guasta, Eugenio - 198 n. 6
Gubert, Salvador – 110, 110 n. 4
Guénoun, Denis - 289, 289 n. 6
Guérin, Jean – 127 n. 6
Guicharnaud, Jacques - 101 n. 17
- Hahn, Reynaldo – 93
Hamburger, Kate - 103 n. 19
Hardwick, Lorna - 125 n. 3
Hegel, Georg Wilhelm F. - 66
Heidegger, Martin – 66
Hentze, Karl - 34 n. 64
Heródoto – 27 n. 40
2. 127. 1 - 25
2. 144 – 23
5. 72. 2 – 23
5. 162. 2 – 23
6. 103. 3 – 23
7. 102. 1 - 260 n. 7
Hesíodo – 66
Trabalhos e Dias
655 - 27
Hester, D. A. – 71 n. 12
Higino – 108, 117

ÍNDICE DE AUTORES

- Fábula*
 69 - 27 n. 42
- Holderlin, Friedrich – 55, 57 n. 10, 66
- Homero – 18, 22, 22 n. 26, 31, 38 n. 79, 66, 269 n. 2
- Iliada* – 17, 22 n. 26, 31 n. 55, 32, 58, 59 n. 11, 160
 3. 121-244 - 31
 3. 139-244 - 31
 3. 141 – 32 n. 58
 3. 236-244 – 33
 3. 238 - 33 n. 60
 3. 390 sqq. - 32
 6. 119-236 – 22
 6. 372-373 – 37
 6. 386 - 37
 6. 386-389 – 31
 6. 388-389 – 37
 6. 392-393 – 37
 6. 429-430 - 40
 6. 434 - 37
 6. 490 – 37
 6. 495 - 37
 8. 517-519 – 18 n. 4
 16. 702 - 38
 18. 514-515 – 31
 19. 293 - 33 n. 61
 20. 137 – 31
 20. 145-146 – 31
 22. 56 – 34
 22. 74-76 – 34
 22. 79 - 34 n. 64
 22. 80 – 35, 35 n. 66
 22. 82-83 - 35 n. 66
 22. 83 - 35
 22. 85 – 34
22. 88-89 – 34-35
 22. 194-196 – 32 n. 57
 22. 430 - 34 n. 64
 22. 460-465 – 31, 38
 22. 466-472 - 32 n. 58
 22. 699-719 – 31
 24. 599-620 - 58
 24. 601 – 58
 24. 638-640 - 59
 24. 697-702 - 39
 24. 699-719 - 39
Schol. 6. 119 - 22 n. 27
Schol. 10. 1 – 22 n. 26, 23
- Odiseia*
 4. 221 - 35
 11. 260-265 – 27
 11. 302-304 - 34
- Honegger, Arthur – 89, 92, 94, 100
- Horácio
Carmina
 3. 25.1-2 – 23
- Howatson, Margaret C. - 201 n. 17
- Hugo, Victor - 95 n. 13
- Iglesias, Amalia - 233 n. 24
- Iñiguez, Miguel - 276 n. 21
- Ionesco, Eugène - 271
- Irigoín, Jean – 68 n. 7
- Jabouille, Victor - 145 n. 11
- Jebb, Richard – 135, 135 n. 18
- Jiménez Jiménez, José - 272 n. 13
- Jiménez Romero, Alfonso – 244 n. 4
Oración de Antígona - 244 n. 4
- Johnson, Roberta - 233 n. 25

ÍNDICE DE AUTORES

- Justino
1. 6. 13-15 – 37
- Kafka, Franz - 271
- Kamerbeek, J. C. - 132 n. 15
- Kautz, Hans Rudolf - 93, 93 nn. 6, 8, 94,
94 n. 10
- Kavafis, Konstantínos - 269 n. 2
- Kenney, Edward J. – 31 n. 53
- Kierkegaard, Soren – 288, 288 n. 5
Antígona - 288 n. 5
- Kirkland, Sean D. - 145 n. 11
- Kirkwood, Gordon MacDonald -
- Kitzinger, Margaret Rachel – 71 n. 12
- Korneeva, Tatiana – 18 n. 3, 28 nn. 46, 47,
49, 31 n. 54, 37 n. 75, 39 n. 80
- Kouyaté, Sotigui - 289, 297, 297 n. 12, 299
Antígona - 299
- Kovacs, Laszlo - 271 n. 7
- Lacan, Jacques – 66
- Lardinois, André P. M. – 71 n. 12
- Lausberg, Heinrich - 201, 201 n. 16
- Lázaro, Eusebio - 126
- Lázaro Paniagua, Alfonso – 233 n. 25
Le Monde - 287
- Leccese, Jolanda - 197 n. 5, 216, 216 n. 34
- Lehmann, John - 226 n. 12
- Lentini, Giuseppe – 17 nn. 1, 2, 38 n. 77,
40 n. 82
- Lesky, Albin - 203, 203 n. 23
- Libânio
Epístola 33 – 67 n. 4
- Librán Moreno, Miryam – 21 n. 23, 26 n. 38
- Lima, José Edmar - 76 n. 30
Litoral – 139 n. 1
- Littérature* - 90
- Livro de Amizade. Lembrando Mário Sacra-
mento* - 143 n. 7
- Lletres Asturianas* - 270 n. 5
- Llinares, Joan B. - 145 n. 11, 233 n. 25
- Lloyd-Jones, Hugh – 20 n. 13, 171 n. 39
- López, Aurora – 145 n. 11, 195, 196 n. 1,
223 n. 8, 233 n. 23
- López Gradoli, Alfonso - 271 n. 7
- Los Descamisados* - 276 n. 21
- Louredo, Abel - 271 n. 7
- Loureiro, João – 54 n. 3, 56 n. 9
- Lourenço, Frederico - 59 n. 11
- Lourenzo, Manuel – 244 n. 4
*Traxicomedia do vento de Tebas namorado
dunha forca* - 244 n. 4
- Lovatt, Helen V. - 28 n. 47
- Lucano – 28, 28 n. 47
Farsália
7. 369-370 - 30
12. 436-438 - 30
- Luciano de Samósata
Nigrino 8 - 22
- Lucrecio
1.66-67 – 17 n. 2
2. 5-11 – 17 n. 2
- Malé, Jordi – 113, 113 n. 9
- Mandela, Nelson – 298, 299, 300
Un long chemin vers la liberté - 299
- Marechal, Leopoldo - 288
- Mariño Davila, Esperanza - 269 n. 5, 283,
283 n. 32
- Martín Elizondo, José – 221, 225, 228, 230,
230 nn. 20, 21, 231, 232, 241-253
Antígona entre muros / Antígona y los perros

ÍNDICE DE AUTORES

- / *Antígona* 80 - 221, 225, 228, 230,
231, 232, 241-253
p. 13 - 247
p. 22 - 249
p. 27-28 - 250
p. 28 - 252
p. 29 - 231, 252
p. 30 - 250
p. 32 - 250 n. 21
p. 33 - 232 n. 22
p. 34 - 232 n. 22
p. 35 - 232 n. 22
p. 36 - 232 n. 22, 249
p. 37 - 232 n. 22
p. 39 - 249
p. 41 - 251
p. 42 - 232 n. 22
p. 43 - 232 n. 22
p. 44 - 232 n. 22, 249
p. 45 - 232 n. 22, 248
p. 46 - 232 n. 22
p. 49 - 232 n. 22
p. 53 - 232, 250
p. 54 - 232
p. 56 - 251
Cómicos sin terra - 245 n. 10
Pour la Grèce - 247 n. 15
Martone, Mario - 197, 197 n. 5
Mastromarco, Giuseppe - 19 n. 12, 20 n. 13
Mastronarde, Donald J. - 20 n. 18, 21 n.
20, 21 n. 21, 23, 24, 24 n. 32, 26 n. 38,
31 n. 55, 35 n. 70, 40
Mateus
8, 22 - 58
Máximo de Tiro
18. 9 - 23
Mazon, Paul - 68 n. 7, 131 n. 14
Medda, Enrico - 19 n. 9, 20 nn. 15, 17, 21
n. 21, 23, 24 n. 31, 40 n. 82
Mee, Erin B. - 145 n. 11
Mérider, Louis - 18 n. 7
Milhaud, Darius - 92, 93, 94, 94 n. 11
Le boeuf sur le toit - 94 n. 11
Mimnermo - 121
Miniconi, Pierre J. - 28 nn. 44, 45
Miralles, Carles - 110 n. 4
Molina Campos, Enrique - 238
Monleón, José - 228, 229 n. 18
Montayés, Josep - 112 n. 8
Montengón y Paret, Pedro - 108
Agamenón, Egisto y Clitemnestra - 108
Antígona y Hemón - 108
Edipo - 108
Eudoxia, hija de Belisario - 109 n. 2
Morais, Carlos - 141 nn. 3, 5, 145 n. 11,
175 nn. 1, 2, 179 n. 4, 195, 195 n. 1,
222, 222 nn. 4, 244 n. 4, 246 n. 14,
247 n. 16, 258 n. 1
Morante, Elsa - 193-217, 288
Addio - 198, 200
p. 5-17 - 200
Algo en la Historia - 198 n. 6
Antefatto - 202
Aracoeli - 198, 198 n. 6
Canzoni popolari - 200, 215
p. 117-221 - 200
p. 120 - 215
p. 122 - 216
p. 127 - 216
Il mondo salvato dai ragazzini e altri poemi -
195, 196, 197, 198, 199 n. 12, 200, 215
L'isola di Arturo - 197, 198 n. 6, 200

ÍNDICE DE AUTORES

- La commedia chimica* –
 p. 21-124 - 200
 p. 98 – 211
- La serata a Colono* – 193-217, 288, 300
 n. 16
 p. 30-96 – 196
 p. 31-96 - 200
 p. 36 – 212, 214
 p. 38 – 210
 p. 40 - 207, 214
 p. 42 – 207, 208, 212
 p. 45 - 214
 p. 48 - 213
 p. 49 - 211
 p. 50 – 210
 p. 51 – 206 n. 27, 211
 p. 66-70 - 207
 p. 68 – 211
 p. 69 – 214
 p. 73 sqq. - 203 n. 22
 p. 85 – 214
 p. 88 sq. – 215
 p. 90 - 215
 p. 91 - 207
- La Storia* – 197, 198, 198 n. 6, 200, 212,
 216
- Menzogna e sortilégio* - 197, 198 n. 6
- Moravia, Alberto - 199
- Morenilla Talens, Carmen – 108 n. 1, 111
 n. 6, 126 nn. 4, 5, 127 n. 9
- Moreno i Doménech, María – 119 n. 11
- Moreno, Juan - 198 n. 6
- Moretón, Sara - 145 n. 11, 233 n. 25
- Morey, Miguel - 233 n. 25
- Mota, João – 246, 258
- Muñoz i Pujol, Josep – 244 n. 4
- Antígona* - 244 n. 4
- Musso, Olimpio – 112 n. 8
- Musti, Domenico - 31 n. 53
- Nadeau, Maurice – 90 n. 1, 94 n. 12
- Nicolau Damasceno
 Fr. 66. 43-44 Jacoby – 37 n. 76
- Nieva de la Paz, Pilar – 233 n. 25, 236 n. 32
- Nostro, Serena – 197 n. 5
- Nucciotti, Angelo – 204 n. 25
- Nueva Conciencia* - 272 n. 12
- Nussbaum, Marta - 54 n. 4, 71 n. 12
- Oliveira, Francisco de - 258 n. 3
- Ollé, Joan – 112 n. 8
- Orfeu - 101
- Osofisan, Femi – 300 n. 15
- Tegonni: An African Antigone* - 300 n. 15
- Osório, João de Castro – 144 n. 10, 175
 n. 1, 246
- Trilogia de Édipo* - 144 n. 10
- Oudemans, Theodorus Christiaan W. – 71
 n. 12
- Ovídio
Metamorfoses
 8. 14 – 31 n. 53
 8. 17 - 31 n. 53
 8. 17-24 - 31
- Paglia, Silvia - 202, 202 n. 19, 204, 204 nn.
 24, 25, 26, 209, 210 n. 31, 211, 212,
 212 n. 32
- Paillard, Marie-Christine – 228, 228 nn.
 16, 17
- Papalexidou, Eleni - 297 n. 13
- Pasolini, Pier Paolo – 199, 199 nn. 11, 12,
 13, 200, 202 n. 19, 209

ÍNDICE DE AUTORES

- Edipo Re* - 199, 199 n. 12, 209
- Patillon, Michel – 25
- Pausânias
1. 41. 6 – 31 n. 53
1. 42. 1-2 – 31 n. 53
1. 42. 3 - 31 n. 53
9. 5. 6-8 - 27 n. 41
- Pearson, Alfred Chilton – 66 n. 4
- Pedro, António – 141, 144 n. 10, 175, 175 n. 1, 178, 179 n. 4, 180, 180 n. 7, 181 n. 8, 182, 184, 185, 187, 188, 189, 190 n. 13, 191, 246, 246 n. 14, 258
- Antígona. Glosa nova da tragédia de Sófocles*
– 144 n. 10, 176, 179, 246 n. 14
- Acto II - 178
- p. 259 – 179 n. 4
- p. 260-261 - 184
- p. 261 - 180, 185
- p. 267 – 178, 180
- p. 269 - 180 n. 7
- p. 275 – 178, 179 n. 5, 180, 182
- p. 277 – 182
- p. 278 – 186
- p. 279 – 186
- p. 280-283 – 187
- p. 281 - 188
- p. 283 - 188
- p. 290 – 187, 188
- p. 291 – 188
- p. 296 - 189
- p. 298 – 178
- p. 308 – 185, 190
- p. 309 – 185
- p. 310 - 185
- p. 315 – 178
- p. 317-319 - 190 n. 13
- p. 329 - 191
- Pelo, Adriana - 213, 213 n. 33
- Pemán, José María – 122, 244 n. 4
- Antígona* - 121, 244 n. 4
- Pianacci, Rómulo – 196 n. 1, 223, 223 n. 6, 288, 288 n. 4
- Picasso, Pablo – 89, 92, 93, 100, 100 n. 16
- Pickard-Cambridge, Arthur W. – 20 n. 17
- Picklesimer, Maria Luísa – 223, 225, 233 n. 25
- Pieraccioni, Dino - 204 n. 25
- Píndaro – 83, 84
- Ístmica
5. 1-6 - 40 n. 82
- Nemeia
10. 87-88 – 34 n. 62
- Pítica*
11. 63-64 - 34 n. 62
- Fr. 214 Snell – 84 n. 38
- Pino Campos, Luis Miguel - 233 n. 25, 279 n. 26
- Piquero, José Luís – 269 n. 5
- Pirandello, Luigi - 143, 144, 148, 150 n. 17, 153
- Platão - 63-85, 216, 308
- Eutífron* - 84
- Fedro* – 66, 66 n. 2
- 268c 6 - 67 n. 5
- 269^a 1 - 67 n. 5
- Filebo* – 66 n. 2
- Leis* – 66 n. 2
- 959^a - 18
- República* - 63-85
- Livro I – 68, 72, 77
- Livro IV – 76, 81
- Livro VIII - 66 n. 4

ÍNDICE DE AUTORES

- Livro IX - 66 n. 4
 328c 5 - 7d 1-4 - 78 n. 33
 328d - 77 n. 32
 329^a-d - 77, 81 n. 35
 329c - 66 n. 3, 67
 329d - 66 n. 3, 67
 329d-e - 82 n. 36
 330d - 83 n. 37
 330d 1-3 - 67 n. 6
 330d - 331^a - 72 n. 15
 331^a 2-8 - 84 n. 38
 331b 2-5 - 84 n. 39
 331c 1-4 - 85 n. 40
 331d 1-2 - 83
 333e - 72 n. 14
 338c - 69
 338c 1 - 70 n. 9
 338d-e - 79 n. 34
 338e 1 - 339^a 1-4 - 70 n. 9
 394c - 77
 432^a 5 - 71 n. 11
 433b 8 - 71 n. 11
 568b 1 - 66 n. 4
 569d 6-7 - 65
- Simpósio* - 66 n. 2
- Téages*
 125b 7 - 66 n. 4
- Plutarco - 28
- Moralia*
 5. 241b - 37
 245 b-c - 28 n. 44
 5. 246^a - 37
 5. 247 sqq. - 37
 389a - 23
- Temistocles*
 5. 5 - 20
- Pociña, Andrés - 145 n. 11, 195, 196 n. 1, 223, 223 n. 8, 225, 233, 233 n. 23, 237, 238, 238 nn. 35, 37
- Políbio
 5. 21 - 27
 10. 21. 3-6 - 22
- Polieno
 7. 45. 2 - 37 n. 76
- Pólux - 34
 2. 56. 7-8 - 35 n. 71
 15. 31. 13 - 35 n. 71
- Portocarrero, María Luísa - 53 n. 1
- Pound, Ezra - 100
- Povill i Adserà, Joan - 244 n. 4
La tragèdia d' Antígona - 244 n. 4
- Pozo, Segno del - 128 n. 10
- Prauscello, Lucia - 38 n. 79
- Prieto Pérez, Sonia - 233 n. 25
Primer Acto - 110 n. 4
- Pujol, Martín - 245 nn. 7, 8, 247 nn. 15, 17
- Quance, Roberta Ann - 233 n. 25
- Quijada Sagredo, Milagros - 27 n. 39
- Radt, Stephan von - 66 n. 4, 269 n. 4
- Radice, Giuseppina Lombardo - 204 n. 25
- Radiguet, Raimond - 89, 92, 101
- Ragué Arias, María José - 109 n. 3, 222, 222 n. 3, 245 n. 10, 249 n. 20, 250 n. 22
- Ramos, Maria Luiza - 161, 161 nn. 4, 5, 6, 7
- Real, Miguel - 149 n. 15
- Rebello, Luiz Francisco - 143, 143 n. 8
- Riaza, Luis - 288
Antígona cerda - 288
- Rica, Carlos de la - 244 n. 4, 247
La razón de Antígona - 244 n. 4, 247

ÍNDICE DE AUTORES

- Ricci, Domenico – 204 n. 25
- Rimbaud, Arthur - 216
- Ripoli, Mariangela - 195 n. 1, 223, 223 n. 5
- Ritsos, Yannis – 121
- Rocha Pereira, Maria Helena – 78 n. 33, 79
n. 34, 81 n. 35, 82 n. 36, 164 n. 15,
169 n. 35, 176 n. 3, 203 n. 21, 259 n.
5, 260 n. 6, 311 n. 11
- Roda, Frederic – 112 n. 8
- Rodighiero, Andrea - 202 n. 19
- Rodríguez, Xosé María – 244 n. 4
Créon... Créon - 244 n. 4
- Romero Mariscal, Lucía – 226, 226 nn. 10,
11
- Romagnoli, Ettore - 204 nn. 25, 26
- Romilly, Jacqueline de – 260
- Rosa, Eduardo Nascimento – 246
- Rosa, João Guimarães – 157-172
A benzfazeja – 157-172
p. 475 – 162 nn. 8, 9, 10, 163 nn. 11,
13, 14, 165 nn. 16, 17, 18, 19
p. 476 - 166 n. 24, 167 n. 25
p. 477 – 166 nn. 20, 21, 22, 23, 169
nn. 36, 37, 170 n. 38
p. 478 – 167 nn. 26, 27, 28, 30, 168
nn. 31, 32
p. 479-480 – 167 n. 29
p. 480 - 168 nn. 33, 34
p. 481 - 172 nn. 41, 42
Grande sertão: veredas - 159
Primeiras estórias - 159, 160
- Rousseau, Jean Jacques – 109 n. 2
Êmile - 109 n. 2
- Rubino, Margherita – 195 n. 1, 223, 223
n. 5
- Rucellai, Giovanni – 128
osmunda - 128
- Ruiz, María - 229, 229 n. 19, 246 n. 12
- Sacramento, Mário – 139-155, 246
Antígona – 139-155
p. 107 – 146
p. 108 - 145 n. 13
p. 109 – 147
p. 111 – 148, 154
p. 112 – 149, 154
p. 113 - 154
p. 113-115 – 146
p. 114-115 – 148
p. 115 – 149
p. 115-116 – 150
p. 116-117 – 151
p. 117 - 152, 153
p. 117-118 – 148
p. 118 – 153
p. 119 - 153
p. 120-121 - 154
p. 121 – 152
p. 121-122 – 152
p. 123 - 152 n. 19
A linguagem sibilina - 139 n. 1
Diário - 139 n. 1
Eça de Queirós – Uma estética da ironia -
139 n. 1
Ensaio de Domingo – 139 n. 1, 141, 146
n. 14
Fernando Namora – O Homem e a obra -
139 n. 1
Fernando Pessoa – Poeta da hora do absurdo
- 139 n. 1
*Frátria, Diálogo com os Católicos (ou talvez
não)* - 139 n. 1, 149 n. 15
Há uma estética Neo-Realista? – 139 n. 1

ÍNDICE DE AUTORES

- Teatro anatómico* - 139 n. 1, 140, 141, 145, 150 n. 17
- Safo – 40 n. 82, 227, 269 n. 2
- Fr. 16. 1sq. Voigt - 40
- Fr. 16. 7-11 Voigt – 32
- Fr. 17 – Voigt - 40
- Sagot-Duvaurox, J.-L. - 297 n. 13
- Salústio – 28
- Bellum Iugurthinum*
92. 94 -
- Salvat, Ricard – 112 n. 8
- Sánchez Gijón, Ángel - 198 n. 6
- Sánchez Vicente, Xuan Xosé - 271 n. 6
- Santiago Bolaños, María – 233 n. 25
- Sapiens literario* - 271
- Sarabando, João - 139 n. 1, 143 n. 7, 149 n. 15
- Sarraute, Claude – 287
- Sartre, Jean Paul – 101 n. 18, 103, 144, 149 n. 15
- L'être et le néant* – 149 n. 15
- L'existentialisme est un humanisme* – 149 n. 15
- Les Mouches* - 101 n. 18
- Sastre, Alfonso – 271
- Satie, Eric – 92, 93, 94
- Saxonhouse, Arlene – 71 n. 12
- Schofield, Malcom – 76 n. 30
- Schüler, Donaldo – 68 n. 7, 74 n. 20, 77 n. 31
- Segal, Charles Paul – 71 n. 12
- Segarra, Josep María – 112 n. 8
- Semónides – 32
- Sena, Jorge de - 143
- Séneca – 35 n. 68
- Fenicias* – 18
- 343 – 18 n. 5
- 404-405 - 35 n. 70
- 405 - 36
- 444-445 – 18 n. 5
- 469-470 - 35 n. 70, 36
- Troianas*
- 634 – 18 n. 5
- 1070-1078 – 32 n. 56
- 1074 – 18 n. 4
- 1075 - 18 n. 5
- 1091 – 18 n. 5
- 1119 - 18 n. 5
- Sérgio, António – 141, 175 n. 1, 246
- Serpia, Franco - 204 n. 25
- Sgorlon, Carlo – 201, 202 n. 18
- Shakespeare, William
- Hamlet*
- I. 2. 137-159 - 58
- Sidónio Apolinário
- Carmen* 7. 255-256 - 28 n. 44
- Sílio Itálico – 28
- Punica*
2. 251-255 – 30
- Silva, Agostinho da - 246
- Silva, Maria de Fátima - 141, 145 n. 12, 195, 258 n. 1, 262 n. 10
- Simpson, Michael - 300 n. 15
- Siti, Walter - 199 n. 13
- Slater, William J. - 24 n. 32
- Sócrates – 67, 72, 77, 78, 80, 81, 82, 83, 84
- Sófocles – 23, 24 n. 33, 51-61, 63-85, 89, 90, 95, 107, 108, 112, 118, 121, 123-136, 139, 157-172, 173, 175, 176, 177, 179 n. 6, 180 n. 8, 182, 184, 186, 187, 188, 191, 195, 196, 199, 200, 201, 202, 202 n. 19, 203, 204, 204

ÍNDICE DE AUTORES

nn. 25, 26, 205, 206, 207, 208, 209, 213, 221, 223, 224, 225, 230, 231, 243, 243 n. 1, 246, 247, 255-266, 269, 269 n. 3, 276, 278 n. 25, 279 n. 26, 283, 290, 296, 297, 298, 299, 300, 303-311	98-99 – 259 99 – 57, 76 n. 28 100-161 - 95 150-151 – 59 155-161 - 180 162 - 180 162-214 – 97 166-169 - 181 170-174 – 164 173-174 - 179 n. 5 175-176 – 164, 181 178-191 – 181 182-183 – 181 194-201 - 182 206-207 - 181 220 – 57 222 - 186 278-279 – 97, 186 316 - 188 322 – 186 324-326 - 188 325-326 - 186 332 – 165 332-383 - 96 352 sqq. – 260 354-355 – 70 354-363 - 70 n. 10 365-375 – 72 n. 13 375 - 71 375 sqq. - 97 450-455 - 164 454-455 – 57, 70 463-464 - 59 469 - 57 471-472 - 55
<i>Ajax de Locros</i> – 66 n. 4, 67 n. 4	
Fr. 14 Pearson - 66 n. 4	
Fr. 14 Radt - 66 n. 4	
<i>Antígona</i> – 21 n. 20, 51-61, 63-85, 107, 108, 112, 115, 116, 123-136, 157- 172, 173, 175, 176, 182, 204 nn. 25, 26, 214, 223, 224, 225, 230, 231, 243, 243 n. 1, 244 n. 5, 246, 247, 255-266, 276, 278 n. 25, 280 n. 28, 283, 297, 303-311	
1 – 131, 305-306	
3 – 56	
23-25 – 59	
23-36 – 163	
33-34 - 180	
36 – 55	
45-46 - 164	
47 – 259	
49-68 – 68, 69 n. 8	
58 - 56	
61-62 – 259	
63-64 – 259	
65-67 – 60	
76-77 - 164	
78-79 – 259	
86-87 – 56	
88 - 164	
93 – 132	
95 - 132	
95 - 57 - 132	
95-97 - 132	

ÍNDICE DE AUTORES

472 sqq. – 260	790 – 57
473-479 – 73 n. 16	798-799 – 57
473-526 – 135	811 – 60 n. 13
474-475 - 72	817-822 - 98
480-484 – 260	823-833 - 58
497-499 – 56, 260	824-832 – 135
504-509 - 188	856 – 55
513 – 33 n. 60	871 - 60 n. 13
519 – 57	875 – 260
523 - 167	876-881 – 135
524-525 - 57	876-882 - 171
525 – 259	879-880 – 55
548 – 56	891-892 - 57
555 – 60	904-912 - 54
557 – 73, 73 n. 18	912 – 40
559-560 – 59	916-925 - 136
563-564 - 73 n. 17	916-929 - 135
566 – 56	922-924 – 310
572 – 57	991 – 76 n. 27
580-581 – 187 n. 11	996 - 75
584 – 74 n. 19	1028-1032 - 991 – 76 n. 28
597 – 55	1033-1034 - 76 n. 29
654 – 98	1035-1039 – 190
659-662 - 74 n. 20	1050-1052 - 77 n. 31
672 - 99	1115-1154 – 127
678 sqq. – 259	1228-1230 – 57
681-682 – 75 n. 21	1240-1241 - 98
688-691 - 191	1319-1325 - 135
690-693 – 189	<i>Édipo em Colono</i> – 89, 150, 155 n. 20, 163, 187, 195, 196, 199 n. 12, 200, 201, 202, 204, 204 nn. 25, 26, 205, 206, 209, 213, 244 n. 5
707-708 - 75 n. 22	728-760 – 205
710-711 - 75 n. 23	935-959 – 205
720-721 - 75 n. 24	1254-1279 – 205
726-727 - 75 n. 25	1284-1345 - 205
730 – 99	
755 - 75 n. 26	

ÍNDICE DE AUTORES

- 1308-1325 – 26 n. 37
 1319-1325 - 135
 1347-1354 – 68 n. 7
 1516-1517 – 208
 1518 – 208
 1520-1521 – 208
 1526 – 208
 1542-1545 - 208
 1650 – 208
 1654-1655 - 208
Édipo Rei - 20 n. 15, 89, 95, 116, 177,
 202, 204 nn. 25, 26, 246, 258, 269,
 290, 308
 532-542 - 277 n. 24
 1329-1330 - 203
Electra – 40, 60
 680 - 27
 680 sqq. - 26
 Spinoza, Benedictus - 216
 Steegmuller, Francis - 100 n. 15
 Steiner, George – 56, 56 n. 8, 59 n. 12, 101
 n. 17, 144 n. 11, 196, 196 n. 2, 222,
 222 n. 2, 233, 243 n. 1, 288
 Stevens, Edward Boucha – 76 n. 30
 Stravinsky, Igor – 92, 94, 101
Oedipus Rex - 94, 101
 Styran, John - 305, 305 n. 3
 Suder, W. - 260 n. 8
 Svietaeva, Marina – 202
 Tabares, Memé – 123-136
Antígona – 123-136
 Cena I – 126
 Cenas I-X – 127
 Cena II – 128, 129, 130, 133
 Cena III – 128, 131
 Cena V - 128, 133, 136
 Cena VI - 128
 Cena VII - 135
 Cena X - 127
 Taplin, Oliver – 19 nn. 9, 11, 20 nn. 13, 17
 Tasso, Torquato - 202
 Teócrito
Siracusanas
 15. 134-135 -
 Terêncio – 19
 Thoreau, Henry David - 56
 Tirteu
 Fr. 10. 25 West² - 34
 Tito Lívio
 5. 40. 4-7 - 28 n. 44
Tomada de Hecália – 20 n. 13
 Torrent-Lenzen, Aina - 269 n. 4
 Trueba Mira, Virginia - 221, 233, 233 n.
 24, 234, 234 nn. 28, 29, 235, 235 nn.
 30, 31, 236, 236 nn. 32, 33
 Tucídides – 27 n. 40, 28
 1. 63. 3 - 23
 1. 103. 1 – 23
 2. 4. 2 - 28 n. 44
 2. 79. 7 – 23
 3. 20. 3-4 - 25
 3. 21-22 - 27 n. 40
 7. 44 – 26
 Ubersfeld, Anne - 95 n. 13
 Uceda, Julia – 221, 225, 237, 238, 238 nn.
 36, 38, 39, 40
Ananke – 238, 239
 p. 127-128 - 239
Antígona - 221, 237
En el viento, hacia el mar - 238

ÍNDICE DE AUTORES

- Escritos en la corteza de los árboles* - 238 p. 69-70 – 227
- Sin mucha esperanza* - 238 p. 71 – 227
- Unamuno, Miguel de – 271 p. 72 - 227
- Urdician, Stéphanie - 145 n. 11, 223, 223
n. 7, 243 n. 2, 287 nn. 2, 3, 291 n. 8,
300 n. 16
- Valério Flaco – 28
- Argonautica*
6. 482-491 – 30
6. 503-506 - 30 n. 52
6. 575-586 – 30, 30 n. 51
6. 575sq. - 30 n. 52
6. 681 – 28 n. 48
6. 681-682 - 30 n. 52
- Várzeas, Marta - 55
- Verlaine, Paul - 94 n. 10
- Vértice* – 139, 140, 140 n. 2, 145
- Vesálio, Andrés - 141
- Vicente, Gil – 309
- Breve Sumário da História de Deus* - 309
- Virgílio – 28
- Eneida*
8. 592-593 – 28 n. 46
11. 877 sqq. – 28 n. 46
12. 131-133 – 28 n. 46
12. 585-587 - 28 n. 46
- Vox, Onofrio – 22 n. 28
- Yéschenko, Aleksey - 269 n. 4
- Yourcenar, Marguerite – 225, 227, 227 n.
13, 228, 228 n. 17, 279
- Antigone ou le choix / Antigona o la elección*
- 227
- Feux / Fuegos* - 227
p. 17-18 – 227
- Weil, Simone – 53 n. 2, 198, 216
Cahiers – 198
L'Enracinement – 53 n. 2
- Wilamowitz-Moellendorff, Ulrich von -
179 n. 6
- Wilson, Nigel G. - 171 n. 39
- Woolf, Virginia – 225, 226, 228
Diario - 226
Three Guineas / Tres Guineas - 226
The years / Los años – 121
The Waves - 228
- Xenofonte
Anábase
3. 1.17 - 33 n. 61
- Zambrano, María – 122, 221, 225, 233,
234, 235. 236, 236 n. 32, 237, 244 n.
4, 245, 279, 289, 291, 291 n. 8
- Delirio de Antígona* – 234
p. 239-251 – 234
p. 253-262 – 234
p. 263-265 – 234
p. 267-278 – 234
p. 279-285 - 234
- El sueño creador* - 234
- La tumba de Antígona* – 122, 221, 225,
233, 234, 234 nn. 26, 27, 28, 29,
235, 236, 237, 244 n. 4, 245, 291
n. 8
p. 100-102 - 236 n. 32
p. 103-116 - 236 n. 33
p. 104-105 - 237

ÍNDICE DE AUTORES

- p. 106 - 237
p. 119-120 - 235 n. 30
p. 123 - 235
p. 124 - 234 nn. 28, 29
p. 182 - 235
Zamora, Antonio de – 108
La destrucción de Tebas - 108
Zoungrana, Paul – 298, 299

(Página deixada propositadamente em branco)

Autores

Andrés Pociña Pérez (Lugo, 1947) es Catedrático de Filología Latina de la Universidad de Granada, de la que fue Decano de la Facultad de Filosofía y Letras y Director del Departamento de Filología Latina. Responsable del Grupo de Investigación HUM 318 de la Junta de Andalucía. Imparte las enseñanzas de Literatura latina (Grado) y Teatro grecolatino y su pervivencia en los teatros modernos (Máster). Investiga fundamentalmente sobre Literatura latina (diversos géneros); Pervivencia del teatro clásico; Literatura gallega; Poesía griega del siglo XX.

Aurora López López (Sarría, Lugo, 1948) es Catedrática de Filología Latina de la Universidad de Granada y Directora de la Unidad de Igualdad entre Mujeres y Hombres. Responsable de las asignaturas de Textos latinos (Grado), Mujeres romanas (Máster) y Teatro grecolatino y su pervivencia (Máster). Sus líneas preferentes de investigación son: Literatura latina, especialmente los géneros comedia y tragedia; Estudios sobre la literatura de la mujer y referente a la mujer; Pervivencia y tradición clásica, sobre todo en el campo teatral.

Carlos Morais é Doutor em Literatura pela Universidade de Aveiro, na especialidade de Literatura Grega, com a tese *O Trímetro Sofocliano: variações sobre um esquema*, publicada em 2010 (Lisboa, FCT/FCG). Professor do Departamento de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro, tem desenvolvido a sua principal investigação em literatura grega e na receção do teatro clássico. Neste domínio, publicou *Máscaras Portuguesas de Antígona* (Aveiro 2001) e vários estudos, em livros e revistas internacionais, sobre o mito de Antígona nas literaturas portuguesa e espanhola.

Carmen Morenilla Talens, Catedrática de Filología Griega, fue Decana de la Facultad de Filología, Miembro del Consell Valencià de Cultura y del Consejo Rector de Teatres de la Generalitat; es Directora del Departamento de Filología Clásica de la Universidad de Valencia. En sus investigaciones se ocupa del teatro griego y de la tradición clásica. Dirige desde su fundación el GRATUV (Grup de Recerca i Acció Teatral de la Universitat de València)

Francesco de Martino è ordinario di Letteratura greca e responsabile scientifico del Laboratorio di ricerca Mu.S.A. (Musica, Spettacolo, Arte) presso il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università degli Studi di Foggia. Ha promosso e curato un ampio commento ai lirici greci (*Lirica greca*, 1996, in collaborazione con Onofrio Vox) e volumi su aspetti dimenticati della cultura antica, *Lo spettacolo delle voci* (1995) e *Studi sull'eufemismo* (1999), entrambi in collaborazione con Alan H. Sommerstein, *Mito e caticature, Abiti da mito e Medea istantanea. Miniature, incisioni, illustrazioni* (2009), *Antichità & pubblicità* (2010), *Puglia mitica* (2012).

Gimário Guerreiro da Costa possui graduação em Filosofia, mestrado e doutorado em Teoria da Literatura e pós-doutorado em Filosofia, todos pela Universidade de

Brasília. Está em fase de finalização do segundo pós-doutorado (bolsista CAPES), na Universidade de Coimbra, acerca da recepção da Antiguidade Clássica no *Grande Sertão: veredas*.

João Diogo Loureiro recebeu em 2012 o grau de Mestre pela Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra com uma tese sobre o *Político* de Platão. Bolseiro da FCT, encontra-se actualmente a fazer o seu doutoramento. Integra a equipa luso-brasileira responsável pela tradução das *Vidas...* de Diógenes Laércio. Tem trabalhado nas áreas da filosofia antiga, filosofia política, Sófocles e estudos de recepção.

Maria do Céu Fialho é Professora Catedrática do Instituto de Estudos Clássicos. A sua actividade de investigadora e docente tem-se centrado na língua e literatura grega, e em estudos de teatro clássico, contexto e recepção, bem como de Poética. Trabalha também a obra de Plutarco.

Maria de Fátima Sousa e Silva é Professora Catedrática do Instituto de Estudos Clássicos da Universidade de Coimbra. Desenvolveu, como tese de doutoramento, um estudo sobre a Comédia Grega Antiga (*Crítica do teatro na Comédia Grega Antiga*), e, desde então, tem prosseguido com investigação nessa área. Publicou já traduções comentadas de outras nove comédias de Aristófanes, além de um volume com a tradução das peças e dos fragmentos mais significativos de Menandro.

Maria Fernanda Amaro de Matos Brasete (1962-) é licenciada em Humanidades, pela Universidade Católica Portuguesa (1985), mestre em Literaturas Clássicas, pela Universidade de Coimbra (1991) e doutorada em Literatura, pela Universidade de Aveiro (2011). É docente do Departamento de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro, desde 1986, e integra a equipa editorial da Revista *Ágora. Estudos Clássicos em Debate*, além de participar no processo de arbitragem científica em várias revistas portuguesas. Editou três livros (e.g.: *Máscaras, vozes e gestos: nos caminhos do teatro clássico*. Aveiro, 2001) e publicou cerca de três dezenas de estudos (artigos ou capítulos livros) sobre a épica homérica, a lírica arcaica, a tragédia grega, em especial euripídiana, e a recepção do teatro grego na literatura portuguesa.

Maria das Graças de Moraes Augusto é Professora Titular no Departamento de Filosofia do Instituto de Filosofia e de Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). A sua investigação sobre História da Filosofia Antiga abrange temas como Platão e a herança platónica, filosofia e conhecimento no pensamento antigo, filosofia e literatura na tradição antiga e recepção dos clássicos gregos no Brasil.

Marta Várzeas Marta Isabel de Oliveira Várzeas - professora auxiliar do Departamento de Estudos Portugueses e Estudos Românicos da Faculdade de Letras do Porto e investigadora do Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra. Doutorou-se em Literaturas Clássicas, especialidade

de Literatura Grega, com a dissertação *A força da palavra no teatro de Sófocles: entre retórica e poética* (FCT/FCG 2009). Tem publicado vários trabalhos na área da Literatura Grega, nomeadamente do Teatro trágico e da Poesia. No âmbito da tradução de textos clássicos, é autora de Plutarco, *Vidas de Demóstenes e Cícero* (Clássica Digitalia, 2010) e Sófocles, *Antígona* (TNSJ, Húmus, 2011); no prelo encontra-se a tradução do tratado *Do Sublime* de Longino.

Núria Llagüerri Pubill es doctora en Filología Griega por la Universidad de Valencia, miembro de GRATUV (Grup de Recerca i Acció Teatral de la Universitat de València) desde el año 2009. Adscrita a los siguientes Proyectos de Investigación: « Género y formas de comprensión y de expresión en el teatro griego y su proyección en la tradición clásica », FFI2009-12687-C02-01 (2009-2012); « El personaje secundario a través de su interacción en la obra dramática : su configuración y desarrollo en el teatro grecolatino y en la tradición clásica », FFI2012-32071 (2013- actualidad). Varias publicaciones en revistas, así como capítulos en libros y reseñas. Profesora en Secundaria desde el año 2008.

Ramiro González Delgado es profesor de Filología Griega en la Universidad de Extremadura. Licenciado y Doctor en Filología Clásica por la Universidad de Oviedo y Licenciado en Filología Hispánica por la UNED, sus trabajos de investigación se han centrado fundamentalmente en la Literatura y Mitología Griegas, la Tradición Clásica y la Historia de la Literatura Grecolatina, con varios trabajos publicados en estos campos.

Stéphanie Urdician, Maître de Conférences en Etudes Hispaniques à l'Université Blaise Pascal de Clermont-Ferrand, est membre du Centre de Recherches sur les Littératures et la Sociopoétique. Sa recherche porte sur le théâtre hispano-américain contemporain et la sociopoétique des mythes. Elle a publié plusieurs travaux sur la figure mythique d'Antigone. Responsable du secteur théâtre du Service Université Culture, elle encadre un atelier théâtre en espagnol.

Susana Maria Duarte da Hora Marques Pereira, professora auxiliar do Instituto de Estudos Clássicos da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, licenciou-se em 1993 em Línguas e Literaturas Clássicas e Portuguesa, tendo obtido o grau de Mestre em Literatura Novilatina em Portugal em 1996, com a tese *Manuel da Costa, um jurista cultor das Musas*. Obteve o grau de Doutor em 2006, com a dissertação 'Sonhos e visões na tragédia grega'. De entre o seu trabalho de investigação destacam-se estudos, de natureza científica e pedagógica, nas áreas de Literatura Grega, Perenidade da Cultura Clássica, Didática das Línguas Clássicas, Literatura Novilatina em Portugal.

OBRA PUBLICADA
COM A COORDENAÇÃO
CIENTÍFICA

