

## **A *Antígona* de António Pedro: liberdades de uma glosa\***

CARLOS MORAIS  
*Universidade de Aveiro*

*1.º Velho: [Esta é] a tragédia da liberdade.*

António Pedro, *Antígona*  
(glosa nova da tragédia de Sófocles), p. 261<sup>1</sup>

### **1. Introdução**

Longos, de quase meio século, foram, como lapidarmente sintetizou Sophia de Mello Breyner Andresen<sup>2</sup>, a “noite” e o “silêncio” que, na história recente de Portugal, submergiram a livre expressão de pensamento e maniataram por completo a consciente

---

\* Cumpre-nos agradecer à Senhora Prof. Doutora M. H. Rocha Pereira todas as informações e sugestões que nos forneceu ao longo da elaboração deste estudo.

<sup>1</sup> Seguimos o texto publicado numa co-edição da Imprensa Nacional-Casa da Moeda/Biblioteca Nacional, prefaciada por Luiz Francisco Rebello: António Pedro, *Teatro Completo* (Lisboa 1982) 255-330. Escrita em Moledo do Minho e concluída a 20 de Novembro de 1953, esta peça foi publicada pela primeira vez pelo Círculo de Cultura Teatral do Porto, em 1957 (?).

<sup>2</sup> “25 de Abril”, *Obra Poética III* (Lisboa 1991) 195.

*III Colóquio Clássico — Actas 265-284*

acção política, entendida aqui no seu sentido etimológico – o mais nobre do termo.

Alicerçando o seu poder em mecanismos arbitrariamente repressivos e no medo, muitas vezes pela violentação do foro íntimo da consciência individual, o regime totalitário, instaurado em 28 de Maio de 1926, soube perpetuar-se no poder até 25 de Abril de 1974, mercê também de uma capacidade de se adaptar, ainda que superficial e aparentemente, às circunstâncias e conjunturas políticas que se lhe depararam durante essas atribuladas décadas. Simples metamorfoses, porém, que não alteraram em nada a essência do regime, nem sequer os aspectos fundamentais de toda a sua política.

Uma dessas «mudanças invisíveis», como lhes chama Fernando Rosas<sup>3</sup>, ocorreu quando o Velho Continente saía dos horrores da 2.<sup>a</sup> Grande Guerra, onde havíamos participado com a nossa, por vezes ambígua, «neutralidade colaborante»<sup>4</sup>. Com a vitória dos aliados, o regime salazarista, para «sobreviver à “vaga de fundo democrático” que percorria a Europa»<sup>5</sup> e se adaptar à nova ordem estabelecida, iniciou um processo superficial de relativa abertura e de «diversificação do regime»<sup>6</sup>. Durante quatro escassos anos, houve «um certo abrandamento do autoritarismo repressivo e do monopólio político»<sup>7</sup>. 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”.

---

<sup>3</sup> *História de Portugal* ( direcção de José Mattoso). *VII: O Estado Novo* (Lisboa 1994) 419.

<sup>4</sup> Fernando Rosas (coord.), *Nova História de Portugal* ( direcção de Joel Serrão e A. H. Oliveira Marques). *XII: Portugal e o Estado Novo (1930-1960)* (Lisboa 1990) 52.

<sup>5</sup> Fernando Rosas (Lisboa 1990) 57.

<sup>6</sup> Manuel Braga da Cruz, *O Partido e o Estado no Salazarismo* (Lisboa 1988) 38 e 42-43.

<sup>7</sup> Manuel Braga da Cruz (Lisboa 1988) 42.

## 2. António Pedro: «homem de teatro completo»

Regressado de Londres, onde durante os dois últimos anos da guerra fora, como jornalista, a voz livre de Portugal aos microfones da BBC, António Pedro, um espírito polifacetado e irrequietamente insatisfeito e “dilettante”, com multimoda actividade criativa nos mais diversos domínios das artes (desenho, pintura, escultura e cerâmica) e das letras (romance, poesia, ensaio, crítica e dramaturgia), aproveitando este clima de aparente liberalização, decidiu empreender uma renovação, que considerava necessária, do teatro e da sua linguagem e estafadas práticas. É que, na sua opinião, o que, neste domínio, se tinha feito nos anos precedentes era tudo «quanto [era] possível, e [parecia] impossível, para se esquecer o que o teatro é»<sup>8</sup>. Teatro, escreve ainda, anos mais tarde, em 1955, era coisa que infelizmente não havia. O que havia – prossegue – era «alguma vergonha de o não ter, algumas tentativas orientadas, bem e mal, no sentido de modificar essa situação»<sup>9</sup>, entre as quais incluía as suas.

Mais de um século depois, implícito estava nestas palavras o ainda actual e sentencioso pensamento – quase anátema – de Almeida Garrett, inscrito na introdução de *Um Auto de Gil Vicente*, que procurava justificar a causa da «esterilidade dramática (...) em um povo de tanto engenho» noutros ramos da literatura:

*O teatro é um grande meio de civilização, mas não prospera onde a não há. Não têm procura os seus produtos enquanto o gosto não forma os hábitos e com eles a necessidade. Para principiar, pois, é mister criar um mercado*

---

<sup>8</sup> *O Teatro e os seus problemas* (Lisboa s.d.) 10. Este pequeno ensaio de estética teatral, o n.º 2 de “Cadernos dum amador de Teatro”, foi apresentado pela primeira vez numa conferência realizada no Clube dos Fenianos do Porto, a 24 de Maio de 1950.

<sup>9</sup> “Falar por falar”, in Costa Barreto (org.), *Estrada Larga. Antologia dos números especiais, relativos a um lustro, do suplemento “Cultura e Arte” de “O Comércio do Porto”*, vol. 2 (Porto s.d.) 371.

*factício. (...) Depois de criar o gosto público, o gosto público sustenta o teatro*<sup>10</sup>.

Um “homem de teatro” como António Pedro não podia deixar de relembrar e de subscrever estas palavras. Para ele também, texto dramático que não fosse para representar era um «capricho desnecessário do autor»<sup>11</sup> e o que não tivesse procura e «nascesse [apenas] para as bibliotecas [era] uma monstruosidade semelhante à duma maternidade que [ajuda] os meninos a virem a este mundo para os meter a seguir em frascos de fenol»<sup>12</sup>.

Consciente disto, António Pedro, na esteira de Garrett, cuidou, desde logo, nas suas primeiras experiências como encenador, em Lisboa, ora no grupo teatral “Companheiros do Pátio das Comédias” ora na “Companhia Teatro do Ginásio”, de criar o tal “gosto público” que suscitasse o hábito e, com ele, a necessidade de uma intensa e renovada actividade teatral. Não foi, porém, bem sucedido. Insatis-

---

<sup>10</sup> *Um Auto de Gil Vicente* (Porto 1991) 7-8. Esta afirmação de Garrett é glosada também por António Pedro, no seu ensaio *O Teatro e os seus problemas* (Lisboa s.d.: 18, n. 1), onde escreve que o teatro é uma «arte sem a qual um povo se inferioriza».

<sup>11</sup> *O teatro e os seus problemas* (Lisboa s.d.) 34. A completar este seu pensamento, António Pedro afirma, logo de seguida, que «só depois de encenada e representada a obra teatral se realizou. Até aí é *literatura*; só a partir daí como *teatro* se pode considerar».

De facto, só em palco – através de um fluxo magnético que dimana do texto e une autor, encenador, actor e espectador – o teatro potencia todas as suas virtualidades dramáticas, patéticas e psicagógicas, uma vez que só o último elo da cadeia – o espectador – pode assimilar e interpretar todos os signos acústicos e, sobretudo, visuais contidos no drama. A este propósito, veja-se a ‘introdução’ ao nosso estudo “A função dramática dos metros recitativos no *Filoctetes*”, *Humanitas* 45 (1993) 17-20, especialmente p. 19 e nota 7, onde se evidencia a importância da vertente espectacular (□□□□□) na concretização do texto dramático (□□□□□□) como fenómeno artístico. Cf. *infra*, nota 21.

<sup>12</sup> “Falar por falar”, in Costa Barreto (org.), op. cit., 371.

feito e incompreendido, não só pelos sectores mais conservadores, como também pelos dissidentes do grupo surrealista a que pertencia<sup>13</sup>, afasta-se da nauseabunda vida cultural lisboeta, em 1951, para o seu exílio de Moledo do Minho, em busca de uma felicidade possível, quando sobre a cena política havia caído já uma “cortina de chumbo”. Breve – diríamos antes, ilusório – fora aquele ténue fio de luz que recortara o meio da noite e que, por instantes, iluminara os espíritos sedentos do “dia inteiro e limpo”<sup>14</sup>. O salazarismo retomara um «certo arreganho político e ideológico», enquanto a oposição, controlada pela polícia política e pela censura, recuara e se remetera a um silêncio defensivo<sup>15</sup>.

Não obstante a coincidência temporal, o afastamento de António Pedro não significou nunca renúncia a ideais ou recuo defensivo, muito menos a desistência do projecto que traçara para a renovação do teatro em Portugal. Se assim não fosse, não teria respondido afirmativamente e sem hesitações ao convite do recém-fundado Círculo de

---

<sup>13</sup> Sobre a actividade e produção surrealista de António Pedro, veja-se Maria de Fátima Marinho, *O Surrealismo em Portugal* (Lisboa 1987) 11-121 e, sobretudo, 187-200 e 569-616; e Maria de Fátima Lory Ferreira, «*As Palavras e os Dias*» de António Pedro: 1906-1966 (Lisboa 1996) 6-94. Esta autora dedica também um capítulo à actividade teatral de António Pedro (II. 1950-1966: O Teatro: ofício mágico de transposição sensível, pp. 95-128), sendo algumas destas páginas (120-128) reservadas ao estudo comparativo da *Antígona* do dramaturgo português com a de Sófocles.

<sup>14</sup> Sophia de Mello Breyner Andresen, “25 de Abril”, *Obra Poética III* (Lisboa 1991) 195.

<sup>15</sup> Fernando Rosas (coord.) *et alii*, *História de Portugal* ( direcção de José Mattoso). *VII: O Estado Novo* (Lisboa 1994) 503. Na opinião dos autores deste volume, «a partir de 1949 (...), o Estado Novo retomara o pleno controle da situação política interna. A derrota e desarticulação das oposições, no rescaldo da crise dos anos 40, a recomposição da unidade relativa no seio do regime e os efeitos nacionais do ambiente da “guerra fria” tinham restituído ao País a modorra cinzenta e, à superfície, quase depolitizada de uma vida sem surpresas. (...) Eram os “anos de chumbo”» (p. 503).

Cultura Teatral do Porto para assumir a direcção artística do seu Teatro Experimental (TEP)<sup>16</sup>. E muito embora o tenha feito, conforme confessa, com aquela teimosia «que leva os vagabundos de vocação a persistir num caminho apenas por ser caminho e não porque se saiba aonde pode levar»<sup>17</sup>, a senda trilhada, a partir de então, levou-o definitivamente ao encontro do «homem de teatro completo» que foi<sup>18</sup>. Ao longo de dez anos (1953-1962), de forma sempre empenhada, moldou actores, desenhou figurinos, pintou cenários, arquitectou espectáculos sempre a pensar na formação de um público que, sobretudo no Porto, desde a primeira hora, se lhe revelou fiel e, cúmplice e participante, sustentou a necessidade das suas propostas cénicas. Como afirma Luiz Francisco Rebello, «o poeta e o pintor que nele nunca deixaram de habitar deram-se as mãos para construir uma sucessão de espectáculos que marcaram uma data, quase todos eles, na história do nosso teatro contemporâneo»<sup>19</sup>.

Mas a confluência e a plena orquestração de todas as artes num só espectáculo conseguiu-a com a sua *Antígona*, uma *glosa nova* (em

---

<sup>16</sup> Sobre o papel de António Pedro na formação e consolidação do Teatro Experimental do Porto, *vide* Alexandre Babo, “António Pedro, um criador dramático”, in Costa Barreto (org.), op. cit., 443-447; Maria de Fátima Lory Ferreira (Lisboa 1996) 112-119; e ainda Carlos Porto, *O TEP e o teatro em Portugal. Histórias e imagens* (Porto 1997), *maxime* o «segundo acto: com António Pedro», 47-141. Quanto à importância dos grupos de teatro experimental e também universitário e independente para a renovação estética do teatro em Portugal, veja-se Correia Alves, “Teatros experimentais”, in Costa Barreto (org.), op. cit., 437-442; Luiz Francisco Rebello, *Teatro Moderno*, 2.<sup>a</sup> ed. (Lisboa 1964) 498-500; Carlos Porto, “Do teatro tradicional ao teatro independente”, in António Reis (dir.), *Portugal Contemporâneo*, vol. V (Lisboa 1989) 285-290; e José Oliveira Barata, *História do Teatro Português* (Lisboa 1991) 351 e 361.

<sup>17</sup> “Falar por falar”, in Costa Barreto (org.), op. cit., 371.

<sup>18</sup> Cf. o prefácio de Luiz Francisco Rebello ao já citado livro (*supra*, nota 1) António Pedro, *Teatro Completo* (Lisboa 1982) 10. Citado, a partir de agora, como “Prefácio”.

<sup>19</sup> Luiz Francisco Rebello, “Prefácio”, 14.

três actos e um prólogo) da *tragédia de Sófocles*, escrita expressamente para o TEP e levada à cena do Teatro de S. João, a 18 de Fevereiro de 1954<sup>20</sup>. Qual tragediógrafo da Atenas do séc. V a. C., António Pedro, a um tempo *escritor* e *encenador*, foi o responsável não só pelo *texto teatral* ou *espectacular* (*palimpsesto*), aquele que só pode ser totalmente apreendido pelo espectador no acto de representação, como ainda pelo *texto dramático* (*palimpsesto*), o que integra os códigos que pertencem ao domínio estrito da literatura<sup>21</sup>.

### 3. *Antígona*: liberdade e liberdades de um “palimpsesto”

O fascínio por este tema do *corpus* sofocliano conhecido não foi casual, muito menos inocente. Ainda que, em carta autobiográfica datada de 16 de Outubro de 1955, afirme que não é político e que «a política é a única coisa para que não [lhe] sobra tempo»<sup>22</sup>, e considere ainda, no programa da 1.<sup>a</sup> representação, que esta é uma «peça de amor», é iniludível o conteúdo político que a esta *tragédia* quis imprimir, quando, no prólogo, fez dizer aos Velhos do Coro (pp. 260-261):

---

<sup>20</sup> Sobre esta representação (2.º espectáculo do TEP) e sua reposição, quase três anos depois (7.º espectáculo, estreado em 16. 11. 1956), veja-se a notícia por nós elaborada em Maria de Fátima Sousa e Silva (coord.), *Representações de Teatro Clássico no Portugal Contemporâneo* (Lisboa/Coimbra 1998) 59-62. Nas pp. 63-70 deste livro, encontram-se inventariadas outras encenações desta glosa de António Pedro.

<sup>21</sup> Para a definição destes dois conceitos (‘texto teatral’ e ‘texto dramático’) que traduzem as duas vertentes do fenómeno teatral, que não se excluem nem se sobrepõem, vide V. M. Aguiar e Silva, *Teoria da Literatura*, 8.<sup>a</sup> ed. (Coimbra 1993) 604-624. Os termos gregos – dois dos seis elementos que, segundo Aristóteles, constituem o teatro grego – encontram-se explicados em *Po.* 1450 a 7-10; e 1450 b 13-19. Sobre esta matéria, veja-se o que dizemos *supra*, nota 11.

<sup>22</sup> Vide pp. 18-19 do opúsculo de homenagem póstuma a António Pedro, promovida pela Embaixada de Cabo Verde, em Julho de 1987.

3.º Velho: *[Esta é] a tragédia de quem se recusa a obedecer à lei em nome duma lei que é superior aos homens.*

2.º Velho: *Que é superior às circunstâncias em que os homens fazem certas leis.*

1.º Velho: *A tragédia da liberdade.*

### 3.1. Da liberdade

Aproveitando a intemporal retórica de protesto e de liberdade que, no original grego, ressalta dos conflitos que movimentam a acção<sup>23</sup>, o dramaturgo português repetiu, inovando, fórmulas já exploradas, entre outros, por António Sérgio<sup>24</sup>, em 1930, pouco depois da

---

<sup>23</sup> A fim de contextualizar politicamente a peça sofocliana, R. G. Lewis (“An Alternative Date for Sophocles’ *Antigone*”, *GRBS* 29 (1988) 35-50) propõe uma nova data – 438 a. C. – para a sua encenação. Desta forma, em sua opinião, poderia o público, que presenciou a representação da tragédia, vislumbrar uma crítica velada ao facto de, após a Guerra de Samos, os soldados do inimigo terem ficado insepultos, tal como acontecera a Polinices e aos seus homens.

Também V. Ehrenberg (*Sophocles and Pericles* (Oxford 1954) 105 sqq. e 173 sqq.) encontra, na peça, alusões a Péricles e à sua conduta política, no que é contestado por J. Kamerbeek (*The Plays of Sophocles. III: Antigone* (Leiden 1978) 6 e 39).

<sup>24</sup> *Antígona* (Porto 1930). Nesta peça que ficou para o “fenol das bibliotecas” (não temos notícia da sua representação), António Sérgio, a viver os primórdios da ditadura, actualizou politicamente o tema sofocliano, quando, e.g., pôs na boca de Antígona estas palavras: *a subserviência do grande número é que torna possível o despotismo. Tens os censores; tens as masmorras; tens espiões. Só se pode dizer o que bem te apraz* (p. 55).

Dezasseis anos depois (1946), Júlio Dantas recriou também o mito de Antígona, numa peça representada pela primeira vez no Teatro D. Maria II, para estreia da actriz Mariana Rey Colaço. A este propósito *vide* Maria de Fátima Sousa e Silva (coord.), op. cit., 56-57; e *idem*, “Duas versões do tema de Antígona no teatro português contemporâneo: *Antígona* de Júlio Dantas e *Perdição* de Hélia Correia”, *Humanitas* 50 (1998) 963-987.



instauração da ditadura, e por Anouilh, em França, aquando da ocupação ‘nazi’<sup>25</sup>.

Em tempos de cinzentismo e de modorra acomodaticia, intentava António Pedro, com este 2.º espectáculo do TEP, agitar a consciência crítica e o empenhamento cívico dos espectadores que participavam naquele «milagre da transposição de toda a obra de arte» – assim é definido o teatro pelo Encenador –, em que «os poetas falam pela nossa boca, que é a dos actores, uma linguagem que nos serve, e a esses sentimentos, melhor que a nossa própria voz». Uma «convenção admirável» que consente que passemos «a viver outra vida, que é a da poesia, em que a nossa se esclarece e se ilumina» (pp. 257-258)<sup>26</sup>.

Tal como na tragédia sofocliana, Creonte surge com os contornos nítidos de um tirano que arbitrariamente se arroga o direito, como afirma Antígona, de «falar quando [lhe] apetece e não deixar nunca falar quem tem argumentos para [lhe] opor» (p. 296 ~ vv. 506-507). Por todo o lado vislumbra traidores que se corrompem por dinheiro

---

<sup>25</sup> *Antigone* (Paris 1942). Nesta tragédia, levada à cena pela primeira vez no *Théâtre de l'Atelier*, Antígona, ao rebelar-se contra o poder despótico e arbitrário de Creonte com um repetido e decidido “non”, interpretava o pulsar da resistência francesa. Entre nós, esta “pièce noire” de Anouilh foi por diversas vezes representada, durante a ditadura, ora a partir do original francês ora da tradução portuguesa de Manuel Breda Simões. Cf. Maria de Fátima Sousa e Silva (coord.), op. cit., 45-53.

Para uma visão de conjunto do tratamento do tema de Antígona nas literaturas ocidentais, nas suas mais variadas vertentes, entre as quais a política, vide Simone Fraisse, *Le mythe d'Antigone* (Paris 1974) e George Steiner, *Antígonas* (trad. port.: Lisboa 1995).

<sup>26</sup> Poucos anos antes, em *O Teatro e a sua Verdade*, uma conferência proferida no Instituto Superior Técnico de Lisboa, a 31 de Março de 1950, e publicada depois em “Cadernos dum Amador de Teatro”, n.º 1 (Lisboa s.d.), António Pedro definira teatro como «um ofício mágico de transposição sensível» (p. 14), «uma transposição da realidade realizada por meios convencionais aceites em frente dum público» (p. 18). A este propósito, vide ainda, do autor, o *Pequeno Tratado de Encenação* (Porto 1962) 37.

(p. 277 ~ vv. 221-222) e murmuram contra si, nas «alfurjas da cidade» (p. 283). Conspirações várias que entrevê implícitas nas palavras do Coro, quando este sugere ter sido obra dos deuses a parcial inumação de Polinices (pp. 282-283 ~ vv. 280-314), no olhar de Isménia que traz a «marca da conivência» (p. 296 ~ vv. 489-492) e nos augúrios de Tirésias, que considera desonestos e cúpidos (pp. 317-318 ~ vv. 1033-1047). Porque teme, infunde, em sua defesa, o temor entre os cidadãos. Assim, para impedir que afrontem as suas ordens e transgridam o édito (p. 277 ~ vv. 215-217), povoa a cidade de uma polícia subservente que, como afirma um dos Velhos do Coro, não precisava de ser inteligente, mas apenas «[má] como as ratoeiras» (p. 290).

Não obstante declarar-se defensor da *polis* e colocar os interesses da comunidade acima de tudo, o divórcio entre o seu poder e os cidadãos é total<sup>27</sup>. Autista e autoritário, faz coincidir – e confunde até – a justiça e a lei da cidade com a sua própria vontade<sup>28</sup>. Insensível e surdo às críticas que, em surdina, se ouvem por todo o lado, cai na injustiça, como afirma Hémon, «pela cegueira de ter razão» (p. 311). Inflexível e obstinado, persiste na convicção de possuir a verdade absoluta:

*Creonte: Nada me fará mudar os decretos que publiquei.  
(...) Sei que estou na verdade (pp. 318-319).*

---

<sup>27</sup> Este exercício distante e autoritário do poder – intemporal, porque típico de qualquer tirano – já se encontrava na *Antígona* de Sófocles. Sobre esta matéria, veja-se o estudo de Jorge Deserto, “Creonte e o exercício do poder”, *Revista da Faculdade de Letras do Porto – Línguas e Literaturas* 14 (1997) 467-486.

<sup>28</sup> Dirigindo-se ao soldado que trouxera a notícia da inumação de Polinices, ou seja, da transgressão do ‘seu’ édito, Creonte vocifera: *Com culpa provada ou sem culpa provada tem que haver um culpado, tem que haver muitos culpados no crime de desobediência que acaba de cometer-se. Se não houver um culpado, sereis vós que tendes culpa! (...) Sereis todos enforcados se, até hoje ao anoitecer, não trouxerdes à presença da minha justiça quem se atreveu a desrespeitar a minha lei* (p. 283).

Do outro lado deste poder estão Isménia e Antígona, «os dois modos de sofrer a tirania» (p. 261) e de viver a ausência de liberdade<sup>29</sup>. A primeira representa o pensamento e o comportamento da generalidade dos cidadãos que, apesar de não concordarem com este iníquo e despótico exercício do poder, por temor, se acomodam ao cinzento acrítico, renunciando ao confronto e à contestação. Considera Isménia um acto de loucura forçar o destino que apenas lhes reservou «amargura e angústia» (p. 270) e empreender uma acção que excede as suas míseras forças de mulher (p. 272 ~ vv. 61-62). Já para Antígona, a sua condição feminina não constitui obstáculo. Em obediência ao dever e à consciência (pp. 270, 292 e 294), assume, logo de início, o desafio que eleva ao limite extremo do impossível. Conforme desabridamente proclama, «só o impossível é que vale a pena» (p. 271 ~ vv. 90-92), pelo que considera ser preferível «morrer em fê» (p. 272 ~ v. 97), ou seja, na defesa convicta de princípios universais e justos, a que ninguém pode anular a validade (p. 293 ~ ~ vv. 453-457), «do que vegetar na desesperança» (p. 272). O medo não faz parte do seu vocabulário. Medo, para si, é vergonha (p. 297). Por isso, inflexível e dura como o pai (p. 295 ~ vv. 471-472), apoiada na força da razão (pp. 295 e 296), com a qual, em consciência, está o povo de Tebas (p. 296), Antígona, sem vacilar, e numa dialéctica entre

---

<sup>29</sup> Não incluímos Hémon neste triângulo conflituoso, por considerarmos que ele, só depois de saber da sorte de Antígona, se associa à causa por ela defendida. Só então, mais por amor do que por convicção, o jovem define, perante o pai, a sua posição no conflito, fazendo sua a “culpa” da amada: *Esse amor não me cega. Ilumina. Se Antígona pecou por honrar a memória dos seus, eu peço pela mesma culpa!* (p. 311). Nesta altura, adquirem significação plena as palavras proferidas no prólogo pelo Encenador, segundo as quais o jovem Príncipe simbolizava «a justiça pelo amor» (p. 261).

No original grego, Hémon, nunca declarando abertamente o seu amor por Antígona, procura sempre falar em nome da razão (cf. *infra*, pp. 280-281 e nota 42; e vv. 683-757). Acaba, no entanto, por se trair, no preciso momento em que sai desvairado de cena, dizendo que jamais aceitará assistir à morte de Antígona (cf. vv. 762-765).

a intimidade e o empenhamento, rebela-se simultaneamente contra o medo de Isménia e do que ela representa e contra a ordem injusta e prepotente de Creonte. E, já no auge do conflito, intrépida e abnegadamente, sacrifica-se (sem ódio, porque nasceu para o amor<sup>30</sup>) pelos valores em que acredita. Era o único caminho que enxergava para poder alcançar, sem concessões, a sua liberdade:

*Antígona: Manda que os teus carrascos exerçam sobre o meu corpo as sevícias que não podes contra a razão que me assiste! (p. 296).*

Sob a “máscara grega” ocultava, assim, António Pedro um abafado grito de revolta contra o totalitarismo do Estado Novo e expressava subrepticamente um ansiado desejo de justiça e de liberdade. Com a “máscara grega” ludibriava a apertada vigilância de uma, muitas vezes, arbitrária censura e de uma polícia política, tal como a da peça, «[má] como as ratoeiras» (p. 290). Por momentos, o espectador, através de uma admirável convenção “encantatória”, passava a viver uma outra vida – a da poesia – em que a sua se esclarecia e se iluminava (p. 258).

De novo, a luz. Um fugaz fio de luz a recortar a longa e silenciosa noite...

### 3.2. Das liberdades

Mas este “palimpsesto”, que deixa quase sempre transparecer, como temos visto, o texto sofocliano, não esgota a sua capacidade inventiva na expressão deste sonho de liberdade. Outras liberdades, ao nível estético, estrutural e funcional transparecem do confronto com o original. Servindo-se de «uma linguagem a um tempo plástica e poética, dramaticamente funcional»<sup>31</sup>, António Pedro construiu um

---

<sup>30</sup> Cf. p. 298 ~ v. 523.

<sup>31</sup> Luiz Francisco Rebello, “Prefácio”, 23.

prólogo esteticamente diferente e original, introduziu duas novas personagens (o Encenador e Artemísia) e simplificou o Coro em termos de linguagem e do número de coreutas.

O prólogo, embora dialogado como o de Sófocles, não contém, no entanto, como aquele, tão elaboradas, a alusão e a sugestão ao essencialmente dramático que se irá desenvolver e clarificar ao longo da peça<sup>32</sup>. É, antes, um prólogo expositivo, didascálico e “meta-teatral”.

Em cena, não estão Antígona e Ismena, mas o Encenador, essa outra face do autor, que contracena com elementos do “corpo técnico” (o Chefe Maquinista e o Electricista) e ainda com o Coro e com Artemísia. Na linha de Pirandello, este prólogo é um «manifesto do teatro como acção»<sup>33</sup>, um diálogo crítico sobre o funcionamento do espectáculo teatral, uma desarticulação analítica da máquina representativa, onde se dá voz a personagens “trans-teatrais” que pertencem à infra-estrutura da produção dramática<sup>34</sup>. Com apurado sentido de convenção teatral, António Pedro, tal como o dramaturgo siciliano, combina em palco ilusão e realidade<sup>35</sup>.

---

<sup>32</sup> Cf. A. O. Hulton, “The Prologues of Sophocles”, *G&R* 16 (1969) 49-59. Para este autor, «the apprehensive start of the *Antigone*, with its presentiment of yet further ‘ills bequeathed by Oedipus’, already suggests a tragic issue» (p. 58).

<sup>33</sup> Urbano Tavares Rodrigues, *Noites de teatro* (Lisboa 1961) 153.

<sup>34</sup> Cf. G. Genot, *Pirandello* (Paris 1970) 131-137. Vide ainda a este propósito, Guy Dumur, *Le Théâtre de Pirandello* (Paris 1967); G. Bosetti, *Pirandello* (Paris 1971); e Jean-Michel Gardair, *Pirandello: Fantasmies et logique du double* (Paris 1972).

<sup>35</sup> A influência de Pirandello em António Pedro era já visível, de forma ainda mais vincada, nas duas primeiras peças da sua produção dramática: a “comédia em um acto” *Teatro*, cuja primeira versão foi escrita em francês (1934); e a “farsa quotidiana” *Desimaginação* (1937), uma peça (incompleta) escrita para um projecto teatral – o Teatro Diferente – que nunca chegou a concretizar-se.

À vista do auditório, todas estas personagens, sob a batuta do Encenador, operam esse «milagre de transposição» (p. 257), numa cena que não é outra coisa senão, como aí se diz, «o dispêndio de tempo necessário à preparação do espectador para aceitar uma sequência de acontecimentos dramáticos com a lógica especial, particular, do teatro, em cujo clima se faz entrar» (p. 262). À medida que retocam e constroem o cenário e discutem aspectos técnicos e convencionais da encenação, situam a acção, expõem os antecedentes da intriga e, criticando a tradicional definição de personagem trágica<sup>36</sup>, apresentam as figuras, bem como as suas respectivas funções na economia dramática (pp. 259-260). Por último, definem tragédia em geral – em termos que ecoam o pensamento helénico e aristotélico – como uma «acção que decorre entre um certo número de personagens que o poeta criou» (p. 259) e que «excede a medida quase sempre miserável do homem» (p. 263)<sup>37</sup>; e também ainda esta tragédia em particular, conforme vimos já, como uma «tragédia da liberdade», em que «a justiça, mesmo, não chega a fazer-se: deseja-se apenas, depois de uma batalha de orgulho» (p. 261).

Figura central deste prólogo, o Encenador voltará a palco a meio do segundo acto para, em curto diálogo “meta-teatral”, contestar

---

<sup>36</sup> À maneira de uma “parábase”, o Encenador, dirigindo-se ao público, redefine os contornos do que entende ser uma personagem trágica, contrariando, em parte, a secular tradição aristotélica (*Po.* 1449 b 10 e 24): *Quer a tradição que, na tragédia, as personagens tenham sangue real. É uma estupidez da tradição! Sangue diferente sim, é o que isso quer dizer. Sangue de personagem de tragédia é que eles precisam ter: um sangue circulando a um ritmo que lhes permita uma dicção exacta e uma nobreza de gestos que não se confunda com a banalidade* (p. 258).

<sup>37</sup> A actuação conflituosa e, por vezes, desmedida das personagens que urdem a acção dramática tem como fim, segundo pensamento expresso por A. Pedro em *O Teatro e a sua Verdade*, p. 28, «acordar no espectador uma vivência simpática, um *Einfühlung* em que [seja] satisfeita a fome de emoção extra-normal que é a razão por que se busca a contemplação da obra de arte».

as considerações do Coro sobre o destino como personagem principal e motor de toda a acção dramática<sup>38</sup>. Para ele, destino, tal como a fatalidade, não existe: somos nós que o «fabricamos pelas nossas mãos para uma alegria interior que, às vezes, é a de sofrer» (p. 301). Por isso, em seu entendimento, «cumprir um destino não é alegria nem é tristeza – é ser» (p. 301). Assim aconteceu com Prometeu e com Adão, figuras dos primórdios das culturas grega e judaico-cristã, que teceram as suas próprias tragédias. Assim acontecia com todos os que, em estreita empatia, participavam naquele espectáculo e no excesso próprio das suas personagens trágicas:

*Encenador: O Creonte, a Antígona, a Isménia de cada um de nós, está nessa fome que vamos tendo, a cada passo, de comer o pomo que foi negado a Adão (...) o desejo dum fruto que nos é vedado sem a possibilidade duma tragédia (p. 303).*

Mas esta outra cena de pendor pirandelliano, de “teatro no teatro”, não cessa com estas cogitações do Encenador. A ‘criadinha’ Artemísia (repare-se na ressonância greco-latina do seu nome), uma personagem decorativa, típica da “comédia burguesa” – outra das liberdades desta glosa de António Pedro –, aproveitando a presença em palco do Encenador, contesta o papel secundário que lhe haviam atribuído no prólogo: dar a primeira réplica a Antígona e, assim, criar «a expectativa necessária ao desenho dessa personagem principal» (p. 260), limpar o pó e bordar e ainda preparar a acção no começo de cada acto. Um desempenho acessório, de acordo com a sua condição servil, que não lhe deixava espaço para agir autonomamente nem expressar de forma espontânea os seus sentimentos. Pouquidade, admitida também pelo Encenador, para uma personagem jovem e bonita. Por isso, este, um pouco à maneira de Pirandello, liberta-a da

---

<sup>38</sup> Este diálogo substitui o estásimo segundo da tragédia sofocliana, que trata o tema da maldição hereditária. Cf. *infra*, pp. 282-283.

estreiteza do seu papel, dando-lhe vida própria e autonomia de pensamento:

*Encenador: E se achas pouco, como eu acho, o que chamas andar a saracotear-te, arranja um modo mais subtil de fazê-lo: pensa (p. 304).*

A partir de então, altera-se radicalmente a importância de Artemísia na tessitura dramática. Assumindo de imediato o seu “novo” papel, é precisamente a pensar que a vamos encontrar logo na cena seguinte, olhando fixamente o quadro de uma formiga que transporta uma mosca de patas para o ar. Hémon, acabado de entrar, fica perplexo e confuso, tal como certamente todos os espectadores, sem perceber a simbologia que ela pretendia extrair daquele apólogo. Também não era fácil, convenhamos. Da consabida fábula 25 do livro IV de Fedro<sup>39</sup>, glosada posteriormente, entre outros, por La Fontaine (4. 3)<sup>40</sup> e Monteiro Lobato<sup>41</sup>, Artemísia aproveitava apenas, em função dos seus objectivos imediatos, não a moralidade, mas a caracterização dos dois animais: a formiga, rústica e trabalhadora; a mosca, palaciana e que, até aos rigores do Inverno, sem esforço, tudo tinha. O arresvesado raciocínio surgia clarificado, logo de seguida, na boca da jovem: ela era a formiga que gostaria que ao Príncipe, a mosca daquele quadro, caíssem as asas para, assim, o poder levar consigo. Uma inesperada e inusitada declaração que desencadeia a imediata confissão de amor do aturdido jovem, não por ela, mas por Antígona já condenada, sem que ele o suspeitasse. Uma confissão que não

---

<sup>39</sup> Alice Brenot, *Phèdre. Fables* (Paris 1989) 73-74. Esta fábula, que é uma variação daqueloutra em que intervêm a formiga e a cigarra, tem a sua origem neste autor latino. Cf. Francisco Rodríguez Adrados, *Historia de la Fábula Greco-Latina* (Madrid 1979-1987) 542 (vol. I, 2), 153 (vol. II), 332 e 466 (vol. III). Nas palavras deste estudioso, esta é uma «fábula cínica a favor del *trabajo* y contra la *relajación*» (p. 332, vol. III).

<sup>40</sup> Jean-Pierre Collinet, *La Fontaine. Fables* (Paris 1991) 124-5 e 468.

<sup>41</sup> Monteiro Lobato, *Fábulas*, 24.<sup>a</sup> ed. (S. Paulo 1972) 56.



aparece de forma tão explícita no texto sofocliano e que ele voltará a repetir, mais à frente, durante o debate que protagonizará com o pai<sup>42</sup>:

*Hémon: O coração não se reparte, ou não pode repartir-se quando se dá todo duma vez. Coração só temos um, e, quando o damos inteiro, o que sobra é fingimento. Não é isso o que me pedes nem aquilo que queria dar-te... Amo Antígona (p. 306).*

Ofendida com a comiseração de Hémon que não lhe pode dar mais do que «uma amizade que se parece muito com a pena» (p. 306), nem por isso esmorece com esta primeira e frustrada intervenção, agora no papel, não tanto de ‘criadinha’, mas mais de jovem apaixonada. Muito pelo contrário. A sua actuação, no terceiro acto, investe-se também de significativa importância dramática. Substituindo-se ao mensageiro da peça sofocliana, é ela a portadora das notícias, primeiro, do auto-encarceramento de Hémon no mesmo túmulo de Antígona e, depois, do seu suicídio. Esta desgraça, confirmada também pelo punhal ensanguentado do jovem, que Artemísia traz para palco, vai desencadear duas cenas, ausentes no original, de rara intensidade plástica e patética<sup>43</sup>: uma protagonizada por Eurídice que embala o punhal como se do filho se tratasse (p. 324); outra pela própria Artemísia que, apavorada, exhibe as suas mãos com o sangue já frio do

---

<sup>42</sup> Hémon: *Amo Antígona. Amo-a como se quer ao sopro da respiração, ao Sol que nos aquece o corpo e afasta do espírito os pesadelos da noite! Amo-a como à noite em que se sonha e o coração nos sobe pela leveza do ar. Amo-a como se quer quando se ama, e parece que nascem rosas pelos caminhos onde ela passa...* (p. 310). Cf. *supra*, nota 29.

<sup>43</sup> Para o crítico do *Diário do Norte* (19. 2. 1954) que assistiu à estreia do espectáculo, este quadro final do terceiro acto, recortado por dramáticos momentos de silêncio, revelava «com mais grandeza o artista plástico. (...) Rembrandt, o pintor flamengo, [parecia] estar ali presente num deslumbramento».



(vv. 582-625), que trata o motivo da maldição hereditária, é substituído pelo diálogo “meta-teatral” sobre o destino, por nós há pouco analisado<sup>47</sup>. Os restantes quatro cantos líricos, livremente decalcados, emergem no texto de António Pedro que apresenta o mesmo e verosímil pendor reflexivo, de acordo, aliás, com a propecta idade dos membros do Coro: o párodo (vv. 100-162) onde se exulta pela paz alcançada com a vitória sobre Polinices (cf. pp. 273-275); o canto que celebra as superiores capacidades do Homem capaz de se organizar em sociedade (vv. 332-375)<sup>48</sup>; a “ode do amor” e do seu irresistível poder (vv. 781-801 ~ pp. 321-323); e, por último, o 4.º estásimo (vv. 944-987) que ilustra o caso de Antígona com o de outras figuras míticas (cf. pp. 327-328<sup>49</sup>).

Livremente diferentes, nos textos corais do dramaturgo português, são, no entanto, a linguagem, o ritmo e o estilo que austeramente asseguram a funcionalidade da actuação desta personagem colectiva, num teatro que se pretendia renovado. Do prosccénio, que substitui a orquestra grega, os Velhos, em toada cantante, dizem breves trechos, constituídos por frases curtas, aqui e ali encadeadas, que trazem à memória ora a *antilabe* ora a esticomitia gregas<sup>50</sup>. Servindo-se ainda da repetição, que por vezes assume a forma de refrão, da simetria, da comparação e da imagem, e também

---

<sup>47</sup> Cf. *supra*, pp. 278-279 e nota 38.

<sup>48</sup> O 1.º estásimo sofocliano distribui-se, na peça portuguesa, por duas distintas intervenções corais (pp. 278-279 e 284-286). Ao texto de António Pedro, que celebra também a superioridade do homem «capaz do sonho, da poesia e da música» e de «inventar os códigos e as leis», falta, contudo, o desenvolvimento das ideias contidas na 2.ª antístrofe (vv. 365-375), fundamentais para a exegese da peça sofocliana. A este propósito, *vide* M. H. Rocha Pereira, *Sófocles. Antígona*, 5.ª ed. (Coimbra 1998) 24 sqq. e toda a bibliografia aí citada, que sistematiza as várias interpretações desta ode.

<sup>49</sup> No texto do dramaturgo português, a comparação, que se repete como um refrão, faz-se apenas com «Níobe, filha de Tântalo, à roda de quem as pedras cresceram como a hera» (p. 327).

<sup>50</sup> A este propósito, veja-se o desempenho do Coro, nas pp. 321-323.

de um ritmo basicamente ternário, com variações binárias, estes textos são dramaticamente impressionantes<sup>51</sup>.

O Coro deste “palimpsesto” de António Pedro é, assim, inquestionavelmente, uma personagem participante, como em Sófocles, que comenta dialecticamente a acção e a vida humana<sup>52</sup>. Faltou-lhe apenas a condenação (aqui transferida para Tirésias<sup>53</sup>) da actuação desmedidamente obstinada do tirano Creonte que, ao longo daquela «batalha de orgulho», impediu, de forma iníqua, que Antígona livremente cumprisse uma lei eterna, superior à dos homens, «superior às circunstâncias em que os homens fazem certas leis» (pp. 260-261).

\* \* \*

Liberdades de uma glosa, na construção livre e renovada de uma «tragédia da liberdade», em tempos de repressão e de censura. “Eles” certamente não sabiam que “máscara grega”, como diria António Gedeão, era sonho, o sonho que comanda a vida e «que sempre que um homem sonha o mundo pula e avança»<sup>54</sup>.

Vinte anos antes do 25 de Abril de 1974, António Pedro e todos os que com ele cúmplicemente participaram na representação da *glosa nova da Antígona de Sófocles* viveram, então, por momentos, o sonho do...

*...dia inicial inteiro e limpo  
onde emergimos da noite e do silêncio  
e livres habitamos a substância do tempo*<sup>55</sup>.

---

<sup>51</sup> Como exemplo, *vide* as intervenções corais das pp. 273-275 e, sobretudo, 284-286.

<sup>52</sup> Cf. Urbano Tavares Rodrigues (Lisboa 1961) 153.

<sup>53</sup> Cf. pp. 329-330.

<sup>54</sup> António Gedeão, *Poemas escolhidos* (Lisboa 1996) 14-16.

<sup>55</sup> Sophia de Mello Breyner Andresen, “25 de Abril”, *Obra Poética III* (Lisboa 1991) 195.