

Antígona

Manual de Leitura



Antígona

ANTIFONH (ca. 442 a.C.)

de **Sófocles**

tradução **Marta Várzeas**

encenação e cenografia **Nuno Carinhas**
figurinos **Bernardo Monteiro**
música **Miguel Pereira (VortexSoundTech)**
desenho de luz **Rui Simão**
desenho de som **Joel Azevedo**
voz e elocução **João Henriques**

interpretação

Alexandra Gabriel *Ismena; Coro*

António Durães *Creonte*

Emília Silvestre *Tirésias; Coro*

João Castro *Primeiro Mensageiro; Coro*

Jorge Mota *Corifeu*

José Eduardo Silva *Hémon; Coro*

Lígia Roque *Eurídice; Coro*

Maria do Céu Ribeiro *Antígona*

Paulo Freixinho *Guarda; Coro*

Pedro Almendra *Segundo Mensageiro; Coro; Guia de Tirésias*

assistência aos ensaios (estagiário) **Ricardo Couto**

assistência de voz e elocução (estagiária) **Ana Celeste Ferreira**

coordenação de produção **Maria João Teixeira**

assistência de produção **Maria do Céu Soares, Mónica Rocha**

direcção técnica **Carlos Miguel Chaves**

direcção de palco **Rui Simão**

direcção de cena **Pedro Guimarães, Ricardo Silva**

cenografia (coordenação) **Teresa Grácio**

guarda-roupa e adereços **Elisabete Leão** (coordenação);

Teresa Batista (assistência); **Celeste Marinho** (mestra-costureira);

Nazaré Fernandes, Virgínia Pereira, Maria Alice Vale (costureiras);

Isabel Pereira (aderecista de guarda-roupa); **Dora Pereira, Guilherme Monteiro,**

Nuno Ferreira (aderecistas); **Ana Novais** (pesquisa de materiais)

luz **Filipe Pinheiro** (coordenação); **Abílio Vinhas, José Carlos Cunha, Nuno Gonçalves, José Rodrigues**

maquinaria **Filipe Silva** (coordenação); **Paulo Ferreira, Adélio Pêra, Lídio Pontes,**

Joaquim Marques, Jorge Silva

som **Francisco Leal** (coordenação); **Joel Azevedo, António Bica, João Carlos Oliveira**

maquilhagem **Marla Santos**

fotografia **João Tuna**

produção **TNSJ**

estreia **[26Mar10]** TNSJ (Porto)

dur aprox. **[1:20]**

classif. etária **M/12 anos**

Teatro Nacional São João · 26-28 Mar + 7-23 Abr 2010

qua-sáb 21:30 dom 16:00

Teatro Viriato (Viseu) · 29+30 Abr

qui+sex 21:30

Teatro Municipal de Bragança · 8 Mai 2010

sáb 21:30

Teatro Municipal de Vila Real · 14 Mai 2010

sex 21:30

apoios



apoios à divulgação



parceiro media



agradecimentos

Júlio Gago (Teatro Experimental do Porto)

Polícia de Segurança Pública

edição

Departamento de Edições do TNSJ

coordenação

João Luís Pereira

documentação

Paula Braga

design gráfico

João Faria, João Guedes

fotografia

João Tuna

João Pina (*Estados de Guerra*)

desenho

Nuno Carinhas (cenografia)

Bernardo Monteiro (figurinos)

impressão

Multitema - Soluções de Impressão, SA

Teatro Nacional São João

Praça da Batalha

4000-102 Porto

T 22 340 19 00 F 22 208 83 03

Teatro Carlos Alberto

Rua das Oliveiras, 43

4050-449 Porto

T 22 340 19 00 F 22 339 50 69

Mosteiro de São Bento da Vitória

Rua de São Bento da Vitória

4050-543 Porto

T 22 340 19 00 F 22 339 30 39

www.tnsj.pt

geral@tnsj.pt

Não é permitido filmar, gravar ou fotografar durante o espectáculo. O uso de telemóveis, pagers ou relógios com sinal sonoro é incómodo, tanto para os actores como para os espectadores.

Tempos “antígonos”

“É a obediência que salva a vida dos homens rectos”, Creonte *dixit*.

Sou de um tempo “antígono”, em que a anarquia ainda soava a nobreza de carácter quando confrontada com o poder absoluto, perigoso e pouco respeitador das liberdades individuais e colectivas. Não necessariamente a anarquia organizada que empunhava as bandeiras pretas que acabavam a amortilhar os “inimigos de classe”; antes as palavras e os corpos que arriscavam, insubmissos, discordantes, surreais, que tinham o excesso por medida quotidiana, na procura de outras linguagens não submetidas ao silêncio reinante.

Viver contra as regras era vocação que se tornou destino para alguns, que usaram a imaginação contra o sistema. Hoje, tais sujeitos sofrem por falta de raízes, mas mesmo assim não desistem de ser de “lugar nenhum”, continuando – empenhadamente, no espaço público e privado – a sementeira contra o conformismo e a conveniência. E a arte é isso, mesmo que se torne estimada, premiada e reconhecida.

Em *Antígona*, um tratado sobre a Democracia, o sangue corre nas veias da cidade entre o poder e a indignação. Este espectáculo é obra (ópera) de câmara, confronto íntimo de antagonistas na mítica Tebas das sete portas assolada pela guerra fratricida pelo poder, transposta para o palco do Teatro da cidade, são joanino e Nacional; são os actores que defendem e afirmam as palavras que proferem, estes e não outros, tal como esta e não outra a assembleia de cidadãos que os escutam. Tebas é mais do que uma cidade como a reconhecemos hoje – é um país, um continente, uma civilização que se trava de razões entre ruínas fumegantes. A propósito, na Grécia actual a cólera não abranda.

Dar lugar à história do Homem (“de todos os prodígios o maior”), depois da efabulação da história de Deus, é continuar a demanda de sentido, abrindo as portas ao confronto de temáticas sem fim à vista. Heróis como Antígona, se não geraram filhos, geraram adeptos que da sua ilustre causa se apropriaram ao longo da maratona da História, contra o imobilismo da “unidade interna” dos sistemas.

Agradeço a todos os participantes das iniciativas paralelas: João Pina (o Olhar de *Estados de Guerra*), Aldina Duarte (a Voz de *Mulheres ao Espelho*) e os conferencistas das *Análises ao Fado e ao Sangue*, comissariadas por João Luís Pereira, bem como a todos os que se dispuseram a escrever para este Manual de Leitura. A partilha da diversidade de pensamento é a nossa ambição alargada de serviço público.

Dedico este espectáculo a Vera Castro, que partiu para o Hades antes de nós. O gosto elaborado foi o seu desígnio a caminho da perfeição. •

NUNO CARINHAS
Director Artístico do TNSJ

Antígona está só

MARTA VÁRZEAS

Surpreendentemente, naquela que parece ser a peça mais política de Sófocles – o que, nos termos de um ateniense do séc. V a.C., equivaleria a dizer “a peça de tema mais masculino” – é uma figura feminina que surge catapultada para o centro do conflito trágico onde vai defrontar um homem, precisamente aquele que detém o poder máximo na cidade de Tebas, local da acção. Desengane-se, porém, quem eventualmente espere assistir a uma discussão – anacrónica, aliás – sobre os direitos das mulheres. *Antígona* pode ser objecto de leituras feministas ou de estudos de género, mas os problemas que coloca são muito mais vastos do que o que tais interpretações poderão fazer crer. Se, na peça de Sófocles, a personagem feminina ousa desafiar um homem poderoso, essa é tão-somente a consequência inevitável da sua escolha e não um propósito deliberado. Em momento algum a vemos reclamar direitos e muito menos o de ter voz no espaço público ou o de criticar as leis da cidade. Antígona nada tem de uma sufragista *avant la lettre*. Se algum direito reclama é apenas o de cumprir um dever – o de prestar honras fúnebres ao irmão. Tratando-se de um dever sagrado, ele não é, todavia, sentido como uma imposição vinda do exterior, mas como algo cuja origem se encontra no mais profundo do seu ser: um visceral sentido de solidariedade familiar, dos laços de consanguinidade, e especialmente da sua condição de irmã – principal traço que a define como pessoa. Mas é porventura aí, na profundidade do ser, que convergem vontade humana e vontade divina.

Diz George Steiner que até uma data muito recente “foi a ‘questão de Deus’, a questão da existência ou não existência de Deus e as tentativas de dar a essa existência ‘uma morada e um nome’ que alimentaram boa parte da grande arte, da literatura e das construções do pensamento especulativo”.¹ No que diz respeito à poesia grega, a sua história na Antiguidade é a de uma busca que, de facto, podemos designar como teológica, no sentido em que nela se configura uma tentativa de aproximação ao divino por meio do *logos*. E é sobretudo na poesia trágica que essa busca reveste os contornos de um problema. A crescente insatisfação de pensadores e poetas que, ao longo dos séculos VII e VI a.C., foram reagindo a uma visão antropomórfica dos deuses veiculada pela poesia homérica e hesiódica, ganhou nova forma na tragédia do séc. V, preocupada em trabalhar os velhos mitos da tradição à luz dos anseios, das expectativas, das dúvidas e das tensões da sociedade ateniense em que nasceu.

Em Sófocles, a manifestação do divino faz-se sentir como mistério insondável, uma “presença ausente” que atira para o primeiríssimo plano da acção o homem – o homem finito, contraditório, na contingência da sua pequenez e da sua grandeza, numa nudez por vezes confundível com uma espécie de condenação à liberdade, como diria Sartre, mas que, ao contrário, se revela integrada num plano maior, transcendente, não obstante a humana incapacidade de lhe descortinar o sentido.

A jovem Antígona é de tudo isto um claro exemplo: dessa solidão que constitui um dos traços essenciais do desenho dos heróis sofoclianos, por um lado, e da misteriosa colaboração dos mortais na realização dos desígnios divinos, por outro.

Ao contrário do que acontece nas restantes tragédias do mesmo autor, a personagem não dispõe de um oráculo, por ambíguo que seja, a servir de esteio à sua acção. As leis não escritas, defendidas perante Creonte para justificar a desobediência ao decreto de proibição dos funerais de Polínicos, referem-se a costumes ancestrais tidos como vontade divina, mas cuja obrigatoriedade não é, ao que parece, um dado adquirido e de aceitação universal. O desfecho dos acontecimentos mostrará sem sombra de dúvidas a sacralidade daqueles costumes e a necessidade imperiosa de os observar, mas tal certeza só na cena com Tíreas se obtém. Antes disso, não há uma palavra directa dos deuses, personalizada, dirigida ao momento presente e prévia à acção da personagem. Antígona escolhe, decide, age, e as suas escolhas, decisões e acções nascem exclusivamente de si própria, do seu carácter decidido e indomável.

Antígona está só. Referenciada exclusivamente à família de sangue, carece de qualquer demonstração de afecto familiar, ou pelo menos não o reconhece nas tentativas de dissuasão vindas de Ismena, a irmã; por Creonte, irmão de sua mãe, é condenada ao emparelamento; nada sabe da solidariedade do noivo, Hémon, com quem nunca se encontra em cena; e nem o Coro dos anciãos de Tebas, tão distantes da sua condição de mulher e de jovem, a pode compreender e acompanhar plenamente. Dos deuses só um silêncio perturbador. Antígona está só, mas não cede, e até nos lamentos que profere se faz ouvir a voz da sua obstinação.

Com efeito, é com fortes traços de carácter que o dramaturgo a desenha, intensificados pelo contraste com Ismena, delineada de acordo com modelos de construção do feminino mais convencionais. Antígona é obstinada, destemida, inabalável, excessiva como quase todos os heróis de Sófocles, mas é mulher. A natureza feminina da personagem é um dado fundamental para a compreensão da problemática da tragédia, ainda que não para a transformar na representação de uma “guerra de sexos”. Essa é a perspectiva estreita de Creonte, patente na forma como avalia o acto praticado pela sobrinha e como decide sobre a resposta a dar-lhe: *se a deixou vencer e ficar impune, ela é que será o homem e não eu*. O que está envolvido, porém, é muito mais profundo, como ele próprio acabará por perceber.

O facto de se tratar do confronto entre um homem e uma mulher abre para aspectos essenciais da condição humana que, de outra maneira, ficariam reduzidos a uma discussão política, em sentido estrito, semelhante à que se observa na cena com Hémon, eivada da retórica própria do discurso masculino sobre o governo da *polis*. O cuidado que o filho de Creonte põe na escolha das palavras e a forma como assimila o *modus loquendi* de seu pai, são estratégicos e evidenciam a preocupação de manter o discurso dentro dos parâmetros do que seria aceitável um homem, e no caso, um filho, dizer. Justamente porque as mulheres representam o Outro, irredutivelmente diferente, a actuação da jovem Antígona desencadeia uma série de problemas não previstos e que irão abalar a autoridade do rei.

Historicamente, na Grécia antiga, as mulheres tinham um papel fundamental nos rituais fúnebres e no culto das divindades. Se em Atenas lhes estava completamente vedada a par-

ticipação na vida pública, elas tinham, por assim dizer, uma cidadania de tipo religioso. Era sobretudo aí, no espaço das manifestações religiosas, que as vozes femininas ganhavam expressão, não despreciada, de resto, porquanto na *polis* grega o religioso e o político não eram entendidos como categorias perfeitamente distintas, pese embora uma certa tendência da democracia ateniense para controlar a religião e para a reduzir à exterioridade das cerimónias cívicas do Estado.

Na peça de Sófocles é essa faceta tradicional do universo feminino, encarnada em Antígona, que vem revelar os contornos religiosos daquilo que começara por ser, aparentemente, apenas um problema político, e obriga a recenter a discussão sobre o exercício do poder na reflexão acerca do espaço que a *polis* deve conceder ao sagrado e aos costumes ancestrais que constituem uma sua manifestação. O assunto era actualíssimo na Atenas democrática do séc. V a.C., confiante nas capacidades racionais do homem para gerir os destinos da cidade, mas correndo o risco de a essa racionalidade querer submeter todas as dimensões da vida. Os termos em que se desenrola a argumentação entre Creonte e Hémon constituem apenas uma das formas possíveis de enquadrar a questão política. Antígona vem, pois, explícita e implicitamente, alargar os horizontes. Além de Hades e dos deveres sagrados para com os mortos, a sua presença actuante convoca ainda outras dimensões do humano e das forças transcendentais que o atravessam. Refiro-me particularmente a Eros e ao seu poder avassalador, muito oportunamente cantado na ode coral que se segue ao embate entre pai e filho. O Coro vê mais longe do que Creonte, sabe que por detrás da jovem noiva e do sentimento por ela despertado é a própria força de Eros que irrompe, essa divindade irresistível, destruidora, que faz perder os homens e a que nem os deuses escapam. Eros que actua em Hémon e o há-de conduzir ao suicídio, depois da tentativa frustrada de matar o pai; e que igualmente actua em Antígona, privada, pela condenação de que foi alvo, da possibilidade de consumir a sua existência como mulher: mulher-esposa, mulher-mãe. Não é, pois, apenas as forças da morte que Creonte afronta, mas também as da vida, desse impulso vital que Eros representa.

Embora seja fácil perceber de que lado está a razão nesta peça, a construção dramática das personagens principais e dos conflitos que as opõem está longe de ser simples. Ambas defendem ideias válidas e importantes e, embora em graus diferentes, nem uma nem outra está isenta de contradições e traços negativos.

Creonte é o monarca recente, saído de uma guerra que ameaçara a sua cidade, um rei que tem sobre os ombros a ponderosa tarefa de decidir. E decide. Decide de acordo com um princípio ético tradicionalmente aceite, o de “fazer bem aos amigos e mal aos inimigos”. Por isso, resolve honrar Etéocles que morreu em defesa da *polis* e proibir os funerais de Polínicos, o agressor que contra ela avançara com um exército. É a desobediência da sobrinha que vem mostrar o carácter problemático deste princípio que, de início, nem o Coro rejeita abertamente. Aliás, também Antígona, de alguma maneira, se rege pelos mesmos imperativos. A decisão de prestar honras a Polínicos justifica-se, em parte, pelo dever de fazer bem





aos *philoí*, aos amigos. E até Ismena, no final do prólogo (a cena de abertura), o reconhece.

De onde nasce, então, o conflito? Objectivamente, ele nasce da discordância relativamente à própria definição de *amigos* e *inimigos*. Para Creonte, o bem-estar da cidade é o critério para a aferição de uns e de outros. Para Antígona, em primeiro lugar estão os laços de sangue. Quererá isto dizer que existe uma equivalência entre as duas posições e que a peça aponta para uma desejável síntese harmonizadora? Será dialéctica a visão trágica de Sófocles?

Em primeiro lugar, deve notar-se que a peça não representa um conflito de princípios abstractos. Ao dramaturgo interessa muito mais o choque de caracteres, os conflitos que nascem do *ethos* das personagens e que, assim, lhe permitem tocar o cerne da natureza humana. Por outro lado, a tragédia sofocliana é essencialmente dilemática, levanta questões, aponta problemas que são colocados em perspectiva, a partir de vários pontos de observação, procurando mais, em meu entender, alargar o nosso campo de visão do que estreitá-lo em direcção a uma só resposta. Por isso ouvimos Antígona e Creonte, mas também Ismena e Hémon, e até o Guarda e o Mensageiro. Por isso se faz ouvir a voz plural do Coro num constante contraponto em relação às vozes das personagens individuais.

É pela porta do feminino que os deuses entram na vida de Creonte e fazem desabar as suas certezas, mas isto não significa nem a idealização de Antígona nem a sua instrumentalização pela divindade, interessada em dar uma lição. A personagem age conscientemente, conhece de antemão as consequências dos seus actos, não é uma vítima passiva, nem uma marioneta dos deuses. Na verdade, existe no destino trágico desta figura dramática uma dimensão de liberdade, de acção consciente e procurada, que se encontra intimamente ligada ao lado demónico do seu carácter. Dizia Heraclito, e Sófocles parece subscrever a mesma ideia, que o *ethos*, isto é, o carácter, era um *daimon* para o homem, ou seja, exercia sobre ele um poder transcendente. Isso é muito claro em todas as atitudes de Antígona. Mas no seu destino opera também a marca hereditária da transgressão, e não apenas sob a forma mecânica da indução de comportamentos transgressores. A evocação dos desvarios *contra naturam* que distinguem a família dos Labdácidas aponta antes para uma herança de sofrimento, essa sim, fatal. E aqui tocamos algumas das mais importantes interrogações que a tragédia – e não apenas esta – nos deixa: qual o sentido do sofrimento humano? Porque sofrem até os que respeitam e defendem as normas divinas? Que grau de responsabilidade tem o homem no seu próprio sofrer? Qual a sua margem de liberdade? Onde estão os deuses, afinal?

Quando nas derradeiras palavras do drama o Coro sublinha a importância da sensatez, da prudência e da reverência aos deuses, o que traz de novo para ajudar à compreensão do sentido do que se acabou de ver?

Para lá do que estas tiradas finais das tragédias tinham de convencional, a verdade é que o Coro retoma conceitos e valores que pontuaram os discursos de quase todas as personagens e que foram mais factores de divisão do que de comunhão. Por conseguinte, por trás da aparência de uma resposta são perguntas que ele nos suscita. Por exemplo, a uma personagem como Ismena, que agiu com a desejável sensatez de uma jovem da sua condição, que destino está reservado? Não se sabe e porventura não é isso que interessa. O que fica no final é o mistério insondável da humana condição: a força de carácter de Antígona mas também a fraqueza das suas contradições, o seu ânimo inquebrantável e o assomo da dúvida, a sua desmesurada capacidade de sofrimento e o seu inconformado grito de revolta. •

Sófocles, retrato de um ateniense ilustre

MARIA DE FÁTIMA SILVA*

1. O homem

*Afortunado foi Sófocles –
um homem feliz e um mestre na sua arte,
autor de muitas e belas tragédias –,
que viveu uma vida longa e teve uma morte
santa,
antes que qualquer desgraça o atingisse.*
Frínico Cómico, fr. 32 Kassel-Austin

Poderiam servir de lápide, a celebrar um homem distinto, estas palavras com que Frínico, o poeta cómico, nas suas *Musas* (405 a.C.), imortalizou Sófocles então recém-falecido. Na sua limpidez, estes poucos versos resumiam uma vida, a vida de alguém a quem, durante nove décadas, uma boa estrela não negou os seus favores.

Desvendar, com olhos de hoje, o percurso cumprido por este ilustre filho de Atenas é, em pormenores exactos, tarefa impossível. Mas nem por isso deixa de ser tentador tactear, com prudência, um terreno assinalado por vários testemunhos.

Vozes diversas lhe dão por origem o *dêmos* de Colono e, com alguma precisão, o *Mármore de Paros* dá-o como nascido nos primeiros anos do séc. V a.C. (497/496), em momento de crise profunda para a Grécia. Reunidas em volta de um ideal de liberdade, as cidades da Hélade resistiam ao poder desmedido de uma grande potência – a Pérsia – que lhes devastava o território num projecto de anexação. A causa era suprema; Europa e Ásia enfrentavam-se num conflito de identidade e independência. Deste confronto, que se arrastou por tempos de incerteza, de ameaça e, enfim, de sucesso, os antigos isolaram o ano de 480 – o da vitória naval de Salamina –, para em sua volta construir um engenhoso sincronismo: Ésquilo nela teria participado como combatente, homem maduro que era nesse tempo; a Sófocles, com a fragilidade de um adolescente, coube conduzir o coro que entoou o péan da vitória; no preciso dia em que Eurípides dava entrada neste mundo. Em torno de uma data fulcral na sua história, os Gregos centravam o triângulo da tragédia ateniense, com os seus três vértices de esplendor.

Foi nesse estreito de Salamina, em frente a Atenas, que se fez ouvir um brado de ideal – “Gregos, avante! Pela liberdade da pátria, pela liberdade dos vossos filhos e mulheres, de templos e de túmulos ancestrais! São eles hoje, aqui, a razão da nossa luta!” (Ésquilo, *Persas* 402-405). Mais do que defesa dos seus valores e tradições, a vitória em Salamina abria, para Atenas, o caminho do apogeu, pleno mesmo se precário: aquele em que a liberdade propiciou a consolidação das instituições democráticas, o incremento de um poder imperialista, o embelezamento – que se revelaria eterno – da cidade e do emblema superior da sua Acrópole. Atenas saía da crise remoçada e pronta a definir, para todo o sempre, um paradigma de convívio humano em sociedade.

Restava-lhe, porém, cumprir outro destino: porque já da prosperidade nasciam as primeiras nuvens de borrasca. O êxito de Atenas, como parte da resistência ao invasor persa, primeiro saudado com aplausos pela Grécia

inteira, em breve se tornou em ameaça. De aliada e protectora, a cidade foi temida como cabeça de um império que se esboçava. As tensões políticas fragmentaram o mundo grego e minaram aquela união que fizera da Grécia o vencedor do grande império persa.

Esparta assumiu o rosto da contestação. Novo conflito, desta vez sem ideal e sem glória, eclodiu entre Gregos (431 a.C.) que agora se digladiavam entre si, e prosseguiu, numa derrocada persistente, até ao final do século. Os mesmos atenienses que lembravam Maratona e Salamina como referência de um sucesso já passado, assistiram à transformação. Atenas encheu-se de luto, viu contestados os seus valores de antanho, confiou o seu futuro à ambição dos demagogos, permitiu que os ideais democráticos se confundissem com simples jogos de interesse. Até àquele dia – que parecia impossível de prever – em que se rendeu à supremacia adversária, ferida nos seus mais sagrados pergaminhos, decorrido pouco mais de meio século.

Sófocles foi testemunha de toda esta vertiginosa trajetória. Quando, em 406 a.C., Atenas ouvia, como prenúncio de desgraça, a notícia da morte de Eurípides, de há anos refugiado na corte generosa da Macedónia, Sófocles pôde ainda, com a apresentação do seu coro enlutado, prestar uma homenagem sentida àquele que tinha sido seu concorrente de mérito nas lides teatrais. Mas pouco lhe resistiu. Logo em 405, Aristófanes, nas *Rãs*, apresentava uma disputa no Hades entre as estrelas da tragédia, pelo direito ao galardão do melhor. E Sófocles estava lá, candidato suplente numa disputa que confrontava Ésquilo com Eurípides. Posição discreta que, na justificação cómica, não lhe desmerecia nas qualidades artísticas, mas sobretudo lhe avantajava o ânimo complacente, que tendia a arredá-lo de conflitos. *Eúkolos*, “um sujeito de bons fígados”, ficou como a legenda cómica a celebrar, até no inferno, a bonomia que todos lhe louvavam. Podia agora, nesse mesmo ano, Frínico com razão celebrar-lhe a ventura, a de um homem que chegava ao fim de uma existência quase secular coberto de sucessos, a tempo de escapar ao pior dos golpes para um amante entusiasta de Atenas: o da ruína após o sucesso, de que ele mesmo fora também obreiro. Aplicavam-se-lhe as palavras sábias com que encerrara o seu *Édipo Rei* (1528-1530):

É esse último dia que, para um mortal, se tem de considerar. Ninguém diga de um homem que é feliz antes de o ver ultrapassar o termo da vida sem sofrimento.

2. O político

Cidadão pleno, Sófocles parece não se ter limitado a participar, como simples anónimo, nos actos cívicos de Atenas. Vozes diversas, ao longo dos séculos, procuraram construir em sua volta uma outra auréola: a de cidadão investido em altas magistraturas e no desempenho de cargos úteis à pátria. As propostas são várias, mas todas de credibilidade duvidosa. Uma intervenção apenas lhe salvaguarda este outro mérito: a de ter sido general, ao lado de Péricles, em 440 a.C., cargo que lhe teria sido atribuído como distinção pública a uma popularidade de *Antígona* lhe dera direito.

Se não era um político de profissão – como poderia sê-lo quem dedicou toda uma vida ao teatro? –, Sófocles foi pelo menos alguém que se impôs à consideração pública por um elevado nível intelectual e moral. Filósofos dos mais prestigiados, como Platão e Aristóteles, fizeram-se eco de observações prudentes e sábias, que lhe eram atribuídas, em matérias tão sensíveis como o domínio das paixões ou a experiência da velhice. No dramaturgo que se afirmava pela solidez de princípios, os compatriotas perceberam o cidadão sério e útil, capaz de uma intervenção construtiva no mundo controverso em que Atenas se tinha transformado.

Esse espírito de serviço e de nunca desmentido amor pela pátria justificou, por fim, uma resistência inabalável perante todos os revezes. Ao contrário de muitos outros, artistas e intelectuais, Sófocles não se deixou seduzir por convites de soberanos poderosos – como os que reinavam na Sicília ou na Macedónia – que lhes franqueavam uma generosidade mecenática. Quis permanecer em Atenas, apesar da tempestade política que a assolava. Nem deixou esfriar, mau grado a decadência inegável dos tempos, o entusiasmo pela beleza inimitável de uma Atenas, que celebrava ainda quando a morte veio silenciar-lhe a voz (*Édipo em Colono* 668-719):

De formosos corcéis, estrangeiro, é esta terra a que chegaste, o refúgio mais belo que há no mundo, Colono em todo o seu esplendor. Aqui harmonioso o rouxinol, como em nenhuma outra parte, entoa os seus lamentos nas profundezas verdejantes. É na hera sombria que ele habita, e nessa folhagem que um deus tornou inviolável, de floração pujante e protectora contra sóis e ventos, e contra os furores da tempestade. [...]

Aqui brota, sob o orvalho celeste, cada dia, sem quebra, em cachos magníficos, o narciso, diadema antigo das Grandes Deusas, e o açafraão de fulgores dourados. Flúem as nascentes insones e constantes, as correntes vagabundas do Cefiso, que, sem falha, dia após dia, rega, com a pureza das suas águas, as entranhas úberes das planícies, das vastas planícies desta terra. Nunca os coros das Musas lhe mostraram enfado, nem Afrodite de rédeas de ouro.

Há uma planta, como nunca ouvi que haja noutra parte, seja em solo da Ásia, seja na vasta ilha dórica de Pélops, planta insubmissa, que por si mesma se renova. Planta que é o pavor das armas inimigas, que floresce nesta terra com pujança única, a oliveira, de folhagem glauca, ama dos seus filhos, que ninguém, novo ou velho, se atreve a cortar ou destruir. Vigilante, não a abandona o olhar de Zeus das Oliveiras, nem o de Atena, a deusa de olhos garços.

Outro dom me falta evocar, o mais louvado da nossa terra-mãe. É dádiva de um deus poderoso, e o meu supremo orgulho: os nossos cavalos, os potros e o mar.

Foste tu, filho de Cronos, quem nos concedeu tamanha benesse, Posídon soberano, no dia em que criaste, pela vez primeira, nestes caminhos, o freio que submete os corcéis. Enquanto, belo, o remo, que ajustaste às nossas mãos, salta sobre as ondas – quadro de maravilha – no encaído dos pés – e são cem – dançantes das Nereides.

3. O poeta

Consequências da longevidade: Sófocles foi ainda contemporâneo de Ésquilo e depois também de Eurípides, a quem acabou até por sobreviver. Foi o teatro o terreno onde a sua estrela mais brilhou. Nem trinta anos teria completos, em 468, conquistou o primeiro lugar no concurso dramático. E este foi apenas o primeiro marco numa longa carreira de sucesso dedicada ao teatro. Somou vitórias sobre vitórias, escapou sempre à penalização de um modesto terceiro lugar, numa produção intensa que pode ter atingido – é a tradição quem o sugere – mais de uma centena de criações. Da experiência prática sobreveio a necessidade de teorizar, de reflectir sobre a técnica dramática, e apareceram os tratados, entre eles um dedicado ao coro, para nós perdido.

Em sua volta, entre os aplausos das massas, soaram as vozes dos críticos no que parecia uma torrente sólida de louvores. Sobre os cantos líricos que compunha impressionavam pela harmonia e suavidade. Trigeu, o “vinhateiro” da comédia intitulada *Paz* (v. 531), dá voz ao apreço do seu autor, Aristófanes, também ele um homem de teatro, com caloroso elogio: os cantos de Sófocles enumera-os entre os prazeres da vida, que só a mais excelsa das deusas – a Paz – concede aos homens. Entusiasmado, Aristófanes assemelha-lhe as palavras a “favos de mel”, que, com abundância, lhe jorravam dos lábios (fr. 580A Edmonds).

Todo o seu teatro respirava moderação e equilíbrio; por isso Frínico, o comediógrafo, o compara a um vinho de Pramno, com uma graduação perfeita, “nem adocicado, nem a



martelo” (fr. 68 Kassel-Austin). À doçura das melodias opunha-se o vigor da textura dramática, que suscitou a admiração de muitos; Aristóteles, um século mais tarde, integrou-se nesse número, exprimindo por Sófocles uma preferência indisfarçável. As personagens, encarregou-as de representar os seres humanos como eles deveriam ser, divergindo de Eurípides, que os representou como eles são. No espectáculo são-lhe atribuídas reformas relevantes: de ter elevado para três o número dos actores e de ter criado a cenografia.

Sófocles, para nós, sobrevive em sete peças completas, para além de uma vastidão de fragmentos. Conforme às regras do género, regressou às velhas histórias da tradição, com relevância até para as mais famosas; o mito em volta de Tebas (*Antígona*, *Édipo Rei*, *Édipo em Colono*), de Tróia (*Ajax*, *Filoctetes*, *Electra*) e de Hércules, o herói másculo por excelência (*Traquínias*). E atento aos que, em cena, colhiam as coroas do sucesso, seguiu primeiro Ésquilo, até criar a sua própria personalidade dramática; a Eurípides, o poeta inovador e inconformista, seguiu mais tarde, em algumas ousadias. Foi também, nesta medida, a imagem multifacetada do trajecto do género.

Em cena, Sófocles criou um perfil próprio de estratégia teatral. Aprofundou os caracteres por uma técnica de expressivo contraste: Antígona ganha forma diante de Ismena ou de Creonte, como Édipo perante Creonte ou Tirésias, ou Electra em face de Crisótemis – eis o que justificou a necessidade de um terceiro actor. Elaborou a trama de situações e entreteceu-a com as personagens, de uma forma que se foi tornando mais complexa e subtil: o jogo

de Édipo com os acontecimentos que o confrontam é revelador desse processo. Introduziu a ironia trágica como um jogo de verdade/aparência, em que a adesão da personagem à ilusão subverte o efeito de cada um dos seus gestos; enquanto fora de cena, a audiência apreende a verdade oculta sob a ambiguidade das palavras.

Mas são os temas o que revela a personalidade do pensador e do filósofo. São eles que retratam a existência humana confrontada com situações limite, na família e, por ser ela o núcleo primeiro de uma sociedade, também no colectivo. A vida em sociedade é, em si mesma, um compromisso. Resta a cada um dobrar a sua vontade, as suas tendências aos direitos e exigências alheios – expressos pela lei ou pela autoridade da opinião pública. A importância crescente da *polis* impôs paradoxos, suscitou perguntas, questionou deveres, muitas vezes em conflito com a identidade de cada um e com a lealdade devida aos do seu sangue. Sobre o nexo entre *oikos* e *polis* interpunham-se contradições visíveis; Antígona e Édipo encarnam esta tensão: a jovem até sofrer a morte em defesa dos direitos familiares; o monarca de Tebas condenado à ruína em vida, promovendo, com a salvação da cidade, a própria destruição.

De um núcleo próximo, a cena de Sófocles convida-nos a olhar mais longe, para descobrir, no universo, um ritmo e uma ordem de que o Homem é apenas uma peça; nada se mantém fixo ou estável, o cosmos é um processo em movimento, cujo sentido é um desafio permanente. Não é o acaso que há a temer, porque tudo, no universo, obedece a uma “razão”, a um *logos* superior. Temível é a cegueira

humana, que torna a perfeição inacessível; não por uma ausência de conhecimento, mas por um conhecimento ilusório, que alimenta uma tensão constante entre verdade e aparência. Da regulação universal são os deuses os responsáveis, clarividentes na sua superior autoridade. Distingue-os a distância, o inacessível, que um jogo de mensagens – profecias e oráculos – não basta a eliminar. O desafio é o da descoberta; livre e autónomo – esta a sua grandeza –, o ser humano parte à conquista de uma consciência: a do lugar que ocupa como peça de um mundo que o transcende. Reverência, devida aos deuses, e prudência, nas opções que a vida exige, são o caminho que Sófocles propõe para a felicidade.

A cada gesto, porém, se associa o erro, ou não seja entre mortais que nos situamos; é, por isso, com *dike*, a justiça, que o combate tem de ser travado. Remetida à distância, a divindade deixa aos próprios acontecimentos que actuem, de acordo com uma previsibilidade absoluta.

A tão admirada lógica das intrigas de Sófocles não é apenas um mérito dramático; é o reflexo da lógica que o autor entrevê no universo. É este o processo por que *dike*, a justiça, funciona.

H.D.F. Kitto, *Greek Tragedy*, Londres, 1966, 147.

Nas suas fibras, o Homem traz a marca da imperfeição. Movem-no as paixões: o ressentimento pelo que considera uma ofensa, no caso de Ajax, o amor que julgava traído, no de Dejanira, a vingança que temia adiada, no de

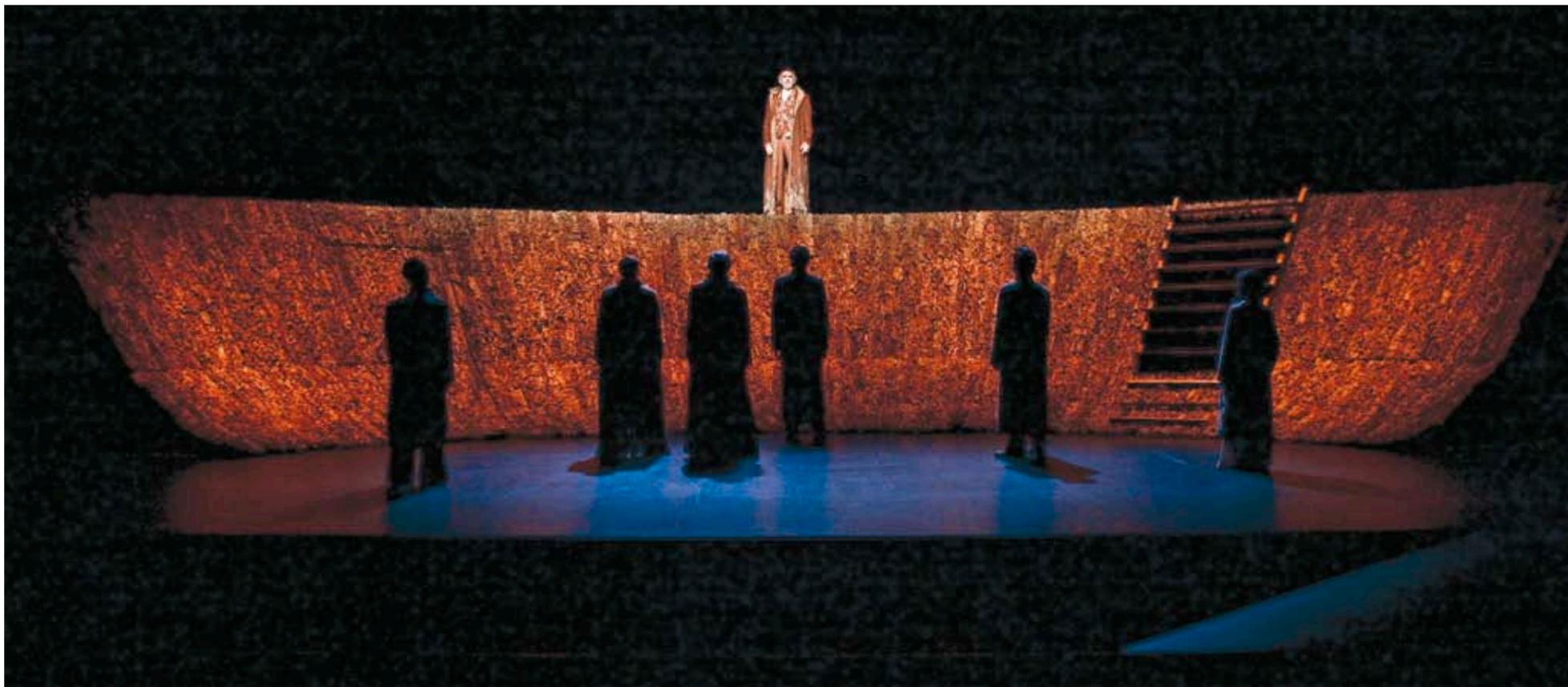
Electra; ou mesmo o crime que, involuntariamente, cometera, no de Édipo. Esse é o sinal da condição humana, em reacção perante os golpes do destino ou de uma ameaça de *atimia*, de ofensa, por parte dos seus iguais.

Ninguém melhor do que Sófocles, porém, o soube redimir, no desenho de uma resistência firme, extrema, que, na própria condenação, encontra glória. Enfrentar a crise que é a vida, a pressão social, os limites da própria condição, sem ponderar o opróbrio de “ceder”, eis em que reside a *arete* humana, a natureza dos que são “heróis”, criaturas excepcionais, solitárias, incapazes de aceitar o compromisso.

O herói de Sófocles actua num terrível vazio, um presente que não encontra conforto no futuro nem orientação no passado. O isolamento no tempo e no espaço impõe ao herói uma responsabilidade total, pelas acções que pratica e suas consequências. É aqui, precisamente, que reside a grandeza do herói sofocliano. [...] Sófocles brinda-nos, pela primeira vez, com o que reconhecemos como “o herói trágico”: alguém que, sem o suporte dos deuses e perante a oposição humana, toma uma decisão saída do mais profundo da sua natureza de indivíduo, da sua *physis*; e, a partir daí, com persistência, com ferocidade, com heroísmo, mantém essa vontade até à própria destruição.

B. Knox, *The Heroic Temper*, University of California Press, 1966, 5. •

* Professora da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.



Antígona ou a escolha

MARGUERITE YOURCENAR*

Que diz o profundo meio-dia? O ódio paira sobre Tebas como um sol monstruoso. Após a morte da Esfinge, a cidade ignóbil ficou sem segredos: tudo acaba por vir a lume. A sombra desce ao nível das casas, das bases das árvores, tal como a água insípida no fundo das cisternas: os quartos deixaram de ser poços de obscuridade, depósitos de frescura. Os passeantes parecem sonâmbulos numa interminável noite branca. Jocasta enforcou-se para nunca mais ver o sol. Dorme-se em pleno dia; ama-se em pleno dia. Os que dormem, deitados no meio da rua, têm o ar de quem se suicidou; os amantes são cães que se enroscam ao sol. Os corações estão secos como os campos; o coração do novo rei está seco como um rochedo. Uma tamanha secura atrai o sangue. O ódio infecta as almas; as radiografias do sol corroem as consciências sem diminuírem o seu cancro. Édipo ficou cego de tanto manipular aqueles raios sombrios. Apenas Antígona suporta as flechas arremessadas pelo arco de luz de Apolo, como se a dor lhe servisse de óculos escuros. Ela abandona esta cidade de argila cozida ao lume em que os rostos endurecidos são feitos da terra dos túmulos; acompanha Édipo para fora das portas escancaradas que parecem vomitá-lo. Ela conduz ao longo das estradas do exílio esse pai que é ao mesmo tempo o seu trágico irmão mais velho: ele abençoa a culpa feliz que o lançou sobre Jocasta, como se para ele o incesto com a mãe tivesse sido apenas um meio de gerar para si uma irmã. Ela não descansa enquanto não o vir repousar numa noite mais definitiva do que a cegueira humana, deitado na cama das Fúrias que se metamorfoseiam de imediato em deusas protectoras, visto que toda a dor à qual nos abandonamos se transforma em serenidade. Ela recusa a esmola de Teseu, que lhe oferece vestidos, roupa fresca, um lugar na viatura pública para regressar a Tebas: volta a pé à cidade que vê um crime naquilo que é apenas um desastre, um exílio naquilo que é apenas uma partida, um castigo naquilo que é apenas uma fatalidade. Despenteada, a suar, alvo de troça para os loucos, motivo de escândalo para os virtuosos, segue em campo

raso os vestígios dos exércitos assinalados por garrafas vazias, sapatos cambados, doentes abandonados que as aves de rapina tomam já por cadáveres. Dirige-se para Tebas como São Pedro regressa a Roma, para aí se fazer crucificar. Infiltra-se através dos sete círculos dos exércitos que acampam à volta de Tebas, invisível como uma candeia na vermelhidão do Inferno. Entra por uma porta escondida no interior das muralhas encimadas por cabeças cortadas como as das cidades chinesas; penetra nas ruas esvaziadas pela peste do ódio, abaladas nos seus fundamentos pela passagem dos carros de assalto; trepa até às plataformas onde as mulheres e as raparigas ululam de alegria a cada tiro que não atinge os seus familiares; o seu rosto exangue entre as longas tranças pretas instala-se nas ameias, por entre a fila de cabeças decepadas. Não escolhe entre os irmãos inimigos, tal como não o faz entre a garganta aberta e as mãos repugnantes do homem que se suicida: os gémeos tornaram-se para ela um único sobressalto de dor, tal como de início foram um único estremecimento de alegria no ventre de Jocasta. Ela aguarda a derrota para se consagrar ao vencido, como se a infelicidade fosse uma decisão de Deus. Volta a descer, puxada pelo peso do seu coração até às entranhas do campo de batalha; caminha sobre os mortos como Jesus sobre o mar. Entre aqueles homens nivelados pela recente decomposição, reconhece Polinices pela sua nudez exposta como uma sinistra ausência de fraude, pela solidão que o rodeia como uma guarda de honra. Vira as costas à inocência primária que consiste em punir. Embora vivo, o cadáver oficial de Etéocles, arrefecido pelos seus êxitos, encontra-se mumificado na mentira da glória. Embora morto, Polinices existe como a dor. Já não se arisca a ficar cego como Édipo, a vencer como Etéocles, a reinar como Creonte: não pode imobilizar-se; já só pode decompor-se. Vencido, despojado, morto, atingiu o fundo da miséria humana: nada se interpõe entre eles, nem sequer uma virtude, nem sequer um ponto de honra. Inocentes das leis, escandalosos desde o berço, envolvidos no crime como numa membrana comum, partilham a horrível virgindade que consiste em não serem deste mundo: as

suas duas solidões juntam-se exactamente como duas bocas ao beijarem-se. Ela curva-se sobre ele como o céu sobre a terra, reconstituindo assim na sua integridade o universo de Antígona: um obscuro instinto de posse inclina-a para aquele criminoso que não lhe será disputado. Aquele morto é a urna vazia onde pode derramar de uma só vez todo o vinho de um grande amor. Os finos braços dela erguem com dificuldade aquele corpo que lhe é disputado pelos abutres: ela carrega o seu crucificado como se carregaria uma cruz. Do cimo das muralhas, Creonte vê aproximar-se aquele morto amparado pela sua alma imortal. Os pretorianos excitam-se, arrastam para fora do cemitério aquele vampiro da Ressurreição; as mãos deles rasgam talvez no ombro de Antígona uma túnica sem costura, apoderam-se do cadáver que está já a desfazer-se, que se desvanece como uma recordação. Despojada do seu morto, aquela rapariga de cabeça baixa parece segurar Deus. Creonte vê-a surgir inteiramente rubra, como se os seus andrajos cobertos de sangue fossem uma bandeira. A cidade impiedosa ignora os crepúsculos: o dia escurece subitamente, como uma lâmpada fundida que já não dá luz: se o rei levantasse os olhos, os revéberos de Tebas ocultar-lhe-iam agora as leis inscritas no céu. Os homens estão sem destino, visto que o céu está sem astros. Apenas Antígona, vítima de direito divino, recebeu como apatrimónio a obrigação de perecer, e esse privilégio pode explicar o ódio deles. Ela avança naquela noite fuzilada pelos faróis: os seus cabelos de louca, os seus farrapos de mendiga, as suas unhas de carregadora mostram até onde deve ir a caridade de uma irmã. Em pleno dia, ela era a água pura sobre as mãos sujas, a sombra no vazio do elmo, o lenço na boca dos defuntos. Em plena noite, ela torna-se um clarão. A sua devoção pelos olhos vazados de Édipo brilha sobre milhões de cegos: a sua paixão pelo irmão putrefacto reanima fora do tempo miríades de mortos. Não se pode matar a luz; pode-se apenas sufocá-la: tapa-se com a peneira a agonia de Antígona. Creonte lança-a para o esgoto, para as catacumbas. Ela regressa ao país das origens, dos tesouros, dos germes. Rejeita Ismena que não passa de uma irmã carnal;

afasta em Hémon a cruel possibilidade de conceber vencedores. Parte em busca da sua estrela situada nos antípodas da razão humana, e à qual apenas pode chegar depois de passar pelo túmulo. Hémon, convertido à infelicidade, dirige-se apressadamente para os escuros corredores: este filho de um homem que ficou cego é o terceiro elemento do seu trágico amor. Chega a tempo de a ver preparar o complexo sistema de faixas e roldanas que lhe permitirá evadir-se para Deus. O profundo meio-dia falava de fúria: a profunda meia-noite fala de desespero. O tempo deixou de existir nesta Tebas privada de astros; os que dormem estendidos na escuridão absoluta já não vêem a sua consciência. Creonte, deitado na cama de Édipo, repousa sobre a dura almofada da Razão de Estado. Alguns contestatários dispersos pelas ruas, ébrios de justiça, vacilam na noite e espojam-se junto das fronteiras. Bruscamente, no silêncio embrutecido da cidade que fermenta o seu crime, um rumor vindo do interior da terra anuncia-se, aumenta, impõe-se à insónia de Creonte, torna-se o seu pesadelo. Creonte levanta-se, tacteia, encontra a porta dos subterrâneos de que apenas ele conhece a existência, distingue na argila do subsolo os passos do seu filho mais velho. Uma vaga fosforescência que emana de Antígona permite-lhe reconhecer Hémon pendurado no pescoço daquela que grandiosamente se suicidou, arrastado pela oscilação daquele pêndulo que parece medir a amplitude da morte. Atados um ao outro como que para terem um peso maior, o seu lento vai-e-vem enterra-os cada vez mais em direcção à sepultura, e esse peso palpitante volta a pôr em movimento a maquinaria dos astros. O barulho revelador atravessa as calçadas, os ladrilhos de mármore, as paredes de argila endurecida, enche o ar ressequido com uma pulsação de artérias. Os adivinhos encostam ao chão a orelha, auscultam como médicos o peito da terra que caíra em letargia. O tempo retoma o seu curso sob o ruído do relógio de Deus. O pêndulo do mundo é o coração de Antígona. •

* "Antigone ou le Choix". In *Feux*. [Paris]: Gallimard, D.L. 2007. p. 55-61.
Trad. Manuel de Freitas.

Uma cidade ainda fumegante

Entrevista com NUNO CARINHAS
Por PAULO EDUARDO CARVALHO*

PAULO EDUARDO CARVALHO Para lá do inequívoco valor de *Antígona*, enquanto património dramático universal, que faz dela uma escolha indiscutível para o repertório de um Teatro Nacional, porquê a decisão de fazer agora esta tragédia de Sófocles – um dos textos mais amplamente glosados de toda a nossa história cultural, como demonstra de forma eloquente o estudo de George Steiner, *Antígonas: A Persistência da Lenda de Antígona na Literatura, Arte e Pensamento Ocidentais* (1986)?

NUNO CARINHAS Primeiro, porque estava na altura de enfrentar um clássico grego, em termos do repertório deste Teatro, como sugeres. Depois, porque achei que se ajustava ao naipe de actores e à experiência que tenho vindo a ter com eles ao longo dos anos. Acrescento ainda a minha vontade de trabalhar com a Maria do Céu Ribeiro. Mas, sobretudo, para me defrontar com a questão de saber o que pode *Antígona* representar hoje em dia no nosso espaço cultural e civilizacional, dado que nos confrontamos com conflitos que remetem para o modo como *Antígona* e as outras personagens poderiam ecoar em relação às circunstâncias históricas que estamos a viver. Não foi imediatamente claro que tivesse de ser esta versão matricial de Sófocles a abordar, mas pensei que não seria má ideia se fôssemos às origens e encarássemos o original, que me pareceu, entre todas as possibilidades, a mais apetecível. Há nela uma economia de escrita surpreendente.

PEC Parte daquilo que torna as tragédias gregas tão potencialmente arrebatadoras é a complexidade do posicionamento moral, intelectual e social dos seus heróis e heroínas. Contudo, a maior parte das reescritas contemporâneas de *Antígona*, bem como das muitas encenações, tende a tomar partido, isto é, a clarificar uma qualquer posição relativamente àquilo que no texto de Sófocles surge apresentado de forma deslumbrantemente complexa: tanto *Antígona* como *Creonte* parecem partir de posições culturais e moralmente justificadas, respectivamente, a defesa da família e a acção em nome da cidade, evo-

luindo depois para posições extremas, radicais e literalmente (auto)destrutivas. A minha curiosidade, e penso que a do espectador, está em saber se também partiste para esta encenação com uma posição que quisesses tornar clara ou se, bem pelo contrário, foi tua intenção manter em aberto o modo como esta tragédia questiona, desafia e desestabiliza o discurso público do Estado, sem nunca oferecer propriamente uma resposta às muitas questões que nos lança.

NC Aquela que me parece uma das dimensões mais curiosas desta versão de Sófocles é precisamente essa estrutura que acabaste de referir. Todas as outras versões vêm, como dizes, “tomar partido”, geralmente pela personagem de *Antígona*, porque foram escritas em momentos de fractura histórica, de pós-guerra, etc. O que me parece muito interessante aqui – e gostaria que os actores defendessem os seus papéis com a convicção que cada um deles deve investir na sua representação – é a possibilidade de o público optar e discutir os vários pontos de vista que encontramos dentro da peça. Para mim, é óbvio que *Creonte*, se não estivesse informado pelo seu carácter de ditador, poderia estar perfeitamente certo em relação ao seu papel de homem de Estado e à medida da sua posição, do mesmo modo que *Antígona*, pela sua idade e por todo o seu trajecto, poderia estar em confronto, sim, mas em pé de igualdade na razão, fazendo disso, no fundo, aquilo que pode ser a mais-valia deste confronto político e discussão de ideias. Com o prejuízo ou não da tomada de posição individualista que parece emergir quando assistimos à narrativa, por via de um e de outro – o facto é que ambos acabam sozinhos e ambos acabam cativos das suas decisões unilaterais.

Quando se fala no papel da família a propósito de *Antígona*, será importante acrescentar algo mais, na medida em que ela, parecendo ter um papel completamente inovador no seu confronto com o poder, não deixa de ter um papel conservador, porque, no fundo, se apresenta do lado dos deuses e da tradição. E a única coisa que distingue a sua atitude é esse facto extraordinariamente ardiloso de termos dois irmãos, *Etéocles* e *Polinices*, que, porque tomaram posições diferentes, são tratados de forma diversa pelo poder, no momento das suas exéquias. É nessas exéquias que ela toma

partido, para defender a sua posição, pelo irmão perdedor. Mas do ponto de vista político, ela saberá com certeza – se quisermos extrapolar, embora essa não seja uma questão debatida na peça – que o seu irmão *Polinices* não terá feito o mais correcto. Ela própria, certamente, não acharia bem que ele não tivesse defendido a cidade. Mas não pretendo com isto fazer a biografia das personagens, nomeadamente a de *Antígona*, socorrendo-me de outros textos, anteriores e posteriores à peça de Sófocles, que nos possam oferecer esse desenho – algo que considero sempre desastroso.

Gostava de deixar tudo em aberto, até porque, de forma estranha, também *Creonte* acaba por ser um anti-herói e não um herói, porque cede de um modo demasiado fácil. Há uma viragem tão súbita no seu comportamento, o tal suposto arrependimento, que eu tenho insistido muito com o António Durães para que seja tirano até ao fim, tirano mesmo contra o destino, e não se entregue de forma tão imediata ao discurso do arrependimento ou quicá da loucura, uma espécie de loucura quase shakespeariana, que poderia informar *Creonte* no final, através da culpa ou do que quer que seja. Todas as outras personagens me parecem igualmente importantes, nenhuma delas é um mero suporte: *Hémon*, *Tirésias*, mesmo os *Mensageiros* ou o *Guarda*. Porque todas elas “arrastam” a argumentação, e quando digo “arrastar” quero dizer que trazem consigo uma argumentação que se vai encaixando numa espécie de *puzzle* ambicioso capaz de nos dar todos os pontos de vista da situação. E, nessa medida, acho que não devo “torcer” a encenação para nenhum lado, evitando reforçar a heroicidade de qualquer das personagens.

PEC O que eu acho fascinante na peça é o modo como até determinado momento, na exposição argumentativa, é possível encontrar validade – a tal justificação moral e cultural – em muitas das posições defendidas. A própria invocação por *Creonte* da necessidade de evitar e combater a “anarquia” parece ser uma atitude perfeitamente justificada no quadro da posição que ele ocupa... Por isso é que me parece que determinadas reescritas, embora plenamente justificadas do ponto de vista histórico, podem ter resultado em simplificações pouco estimulantes. Mas tu próprio acabaste de referir que a opção pelo texto de Sófo-

cles é aquela que te permite uma manutenção mais equilibrada dos argumentos e das posições aqui em jogo.

NC Julgo que sim, porque até mesmo o discurso de Ismena, que em muitas versões aparece completamente secundarizado, é um dos momentos mais interessantes da narrativa – é ela quem articula o sangue com o sentido ético e político. Por um lado, ela tenta não desvalorizar a questão dos afectos em relação aos irmãos, mas, por outro, tem a perfeita noção, revelando-se muito realista e pragmática, de que não vai ser capaz de enfrentar o poder da cidade, o poder de Creonte, também porque, à partida, não está disposta a morrer por isso – muito embora, depois, volte atrás e se queira aliar a Antígona, tomando a sua posição e dizendo que também ela, Ismena, contribuiu para isso. O que não é aceite por Creonte – e nós ficamos sem saber qual é o destino de Ismena, muito embora ela tenha um papel fundamental aqui: logo no prólogo nos é anunciado, de forma prodigiosa, todo o conflito familiar, à mistura com o conflito político. De notar que, segundo parece, é a primeira vez que se inscreve a palavra “anarquia” na história da literatura. É Sófocles quem traz esse conceito para a discussão pública.

PEC Um elemento singular desta peça, como das outras tragédias antigas, é a existência de um Coro que, dizem-nos os especialistas, na prática teatral sofocliana, seria constituído por quinze membros, com capacidade para cantar e dançar. Se, por um lado, parecem existir funções relativamente anacrónicas – como quando o Coro se socorre do mito como modo de situar a acção no quadro de histórias tradicionais, de compreensões herdadas do mundo, que seriam certamente partilhadas pelos espectadores atenienses do século V a.C., mas não pelo público contemporâneo –, por outro, sobrevivem funções mais dinâmicas, como aquelas em que as virtudes da comunidade se opõem aos objectivos e empenhamento do herói individual. Gostaria que nos explicasses quais foram sendo as tuas opções para a sempre complicada, senão ingrata, figuração desse Coro, e em que medida tentaste salvaguardar a tensão entre essa figura do Coro colectivo – neste caso, os anciãos de Tebas – e os heróis individuais, neste caso, particularmente, as personagens de Antígona e de Creonte. E ainda, como tentaste resolver as questões mais estritamente associadas ao próprio estilo de representação ou de expressividade do Coro, que, mesmo textualmente, dispõe de um material diverso daquele que é utilizado pelas restantes personagens.

NC Tivemos, primeiro, a tentação de fazer do Coro uma única personagem, isto é, um único Corifeu, e tratá-lo como personagem singular. Foi esse, à partida, o nosso ponto de vista: o colectivo dos anciãos seria representado por um único ancião. Sabia, também, que nunca poderíamos ter actores suficientes para alcançar esse número exemplar de quinze elementos, praticado por Sófocles. Depois, fomos sentindo, ao longo dos ensaios – eu, o João Henriques e toda a equipa – que era pena perder o sentimento de grupo, até porque, mudando o estilo da escrita e entrando numa poética assaz “condimentada” do ponto de vista estilístico, nos pareceu que seria uma mais-valia poder dar vozes ao Coro. Avançámos então para um outro tipo de estrutura, muito próxima daquela que tem vindo a marcar as minhas últimas encenações e que se traduz no empenhamento de todos os actores não só na tarefa de defenderem uma personagem, mas de estarem à volta, assegurando a continuidade do espectáculo. Não sei de que maneira é que isso pode ser exactamente figurado. A dada altura, pensei que poderiam ter máscaras enquanto fossem Coro e não ter máscaras quando fossem as “suas” outras personagens, mas neste

momento estou numa fase em que abandonei o conceito das máscaras, por me parecer que contribuam para uma desumanização que não resultava coerente. O teatro grego socorria-se da máscara, mas fazia-o para todas as personagens e não só para o Coro. Por isso, estar a limitar o uso da máscara ao Coro, desse modo criando um sinal a mais para a própria percepção do texto, pareceu-me descabido. Por enquanto, abandonei o uso da máscara. Não sei ainda como tudo isto se irá resolver. Eu não pedi ao figurinista sinais particulares para o Coro. Falei com o Bernardo [Monteiro] no sentido de haver uma *écharpe* comum aos elementos do Coro, como se ela pudesse ser um elemento unificador, uma vez que cada um dos intérpretes irá estar com os figurinos das “suas” personagens.

Excluí deste grupo Creonte e Antígona por uma questão funcional: primeiro, porque são personagens que estão em grande destaque e, depois, porque estão muito em cena, sobretudo Creonte, e não fazia sentido estarem misturados naquele grupo. Se estivessem mais ali geirados nas suas funções, provavelmente, também Antígona e Creonte teriam sido incluídos no Coro. Não quero com isto dizer que ele não se vá “esvaziando”, em termos de número de intérpretes, acabando, no último estágio, figurado por um único actor, o Corifeu, o Jorge Mota – isto porque há uma desolação que se instala em cena e que, de alguma maneira, o próprio espaço cénico exprime, através daquela paisagem lunar e vulcânica. Seja como for, no desenrolar da acção, pareceu-me oportuno que o Coro se fosse “esvaziando”. De qualquer maneira, seria bom que essa voz, que é a voz comum, a voz da sensatez ou, como dizias, das virtudes da comunidade, pudesse ser partilhada por todos – se não o conceito de cidade, pelo menos o conceito de grupo de intérpretes que representa *Antígona*. E, aqui, isso parece-me ainda mais justificado do que nas outras encenações, nas quais pode funcionar simplesmente como uma estratégia de empenhamento do grupo na acção, visto tratar-se de personagens míticas, algo de que nunca nos podemos esquecer.

“Um tribunal em arena”

PEC Quais foram as tuas principais preocupações na direcção dos actores?

NC 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.

PEC Recupero a tua referência à “paisagem lunar e vulcânica” deste espectáculo para avançar com algumas questões mais directamente ligadas ao espaço cénico. Mas antes disso, uma espécie de pergunta parentética: por que razão, nestes teus últimos trabalhos para o TNSJ, tens insistido em acumular as valências da encenação e da cenografia?

NC Porque é mais fácil partir para o espectáculo com um espaço cénico concebido, à partida, como um elemento dramaturgicamente decisivo para a instalação e desenvolvimento da acção. Se calhar, partilhando isso com outro criador, chegaria lá da mesma maneira mas, como me é fácil idealizar o espaço cénico, trata-se de tentar ser mais “económico”, tanto quanto aos meios como quanto ao processo. Poderia não saber, à partida, que era exactamente isto que queria, mas cheguei lá mais facilmente. Ajuda-me a estabelecer um diálogo entre mim e mim, nas duas funções, porque me pa-

rece cada vez mais difícil que cada coisa esteja para seu lado, e isso não me parece desejável.

PEC O impressionante cenário que concebeste parece-me, simultaneamente, propiciar um exercício ritual – trata-se, afinal, da forma de uma meia arena em cujo centro as personagens se deslocam e desenvolvem a sua acção – e remeter para o próprio anfiteatro grego clássico, desta feita subtraído aos espectadores, que estarão frontalmente sentados na sala do TNSJ, e recuperado como espaço de representação. Em resumo, aquilo que gostaria de saber, sem grande esforço exegético, era quais foram as tuas principais motivações – ainda agora falaste em “elemento dramaturgicamente decisivo” – na criação deste dispositivo.

NC Há uma noção decisiva, que é a do espaço concentracionário, que parece estar a tornar-se um bocadinho obsessivo, pelo menos na resolução destes dois últimos espectáculos,

porque o espaço do *Breve Sumário da História de Deus* também era concentracionário, mas com uma imagética mais reconhecível. Este faz uma coisa semelhante, pelo menos na fabricação do tal “centro” de que falas. É interessante que quando estamos no palco, no meio do cenário, e olhamos para a sala do TNSJ, em especial para a tribuna, encontramos o fechamento do círculo – surge uma espécie de círculo quase perfeito, conceptual, entre a sala e a cena. Por outro lado, não se trata só desse círculo, mas também da abertura do fosso de orquestra, que provoca uma espiral de leitura do olhar e que ora expulsa, ora atrai as personagens para o centro da terra, para o debaixo da terra. Não pensei tanto no anfiteatro grego, e essa foi provavelmente uma referência inconsciente que, depois de desenhada e depois de materializada, se tornou mais clara. Existe ali qualquer coisa como um muro, que não nos dá acesso ao lado de lá – o lugar de bastidores, o negro infinito que está “para



lá de”, que para mim é o lugar do palácio, o lugar do que nós não vemos –, enquanto que o lugar da discussão é o centro deste círculo que está desenhado. Voltando ao princípio, a imagem que me apetecia era a de um espaço concentracionário e intransponível. Um tribunal em arena.

PEC Recordo que tu próprio falaste, há pouco, de uma “paisagem lunar” – isso tem a ver também com a escolha dos próprios materiais de revestimento.

NC Desde que propus essa textura para *Cabelo Branco é Saudade* [TNSJ, 2005], associada aos biombos que por acção da luz eram confundidos com talha dourada, que me apercebi de toda a virtuosidade deste material, que é aliás um material nacional, e para o qual me dá prazer chamar a atenção, porque nunca o vi aplicado cenograficamente, e continuei com vontade de continuar a explorar a virtualida-

de da cortiça, como revestimento. Por outro lado, também me permitia avolumar um pouco estas metáforas, no sentido em que me proporcionava a leitura de uma rugosidade quase vulcânica, se quisermos – qualquer coisa que escorreu, que agora já está ali cristalizada, mas que foi fruto de alguma erupção. A casca das árvores é sinal do tempo.

PEC Sim, porque a estrutura também sugere uma cratera...

NC Exactamente.

PEC Além disso, com a cortiça como material de revestimento, com o tipo de rugosidade e o tipo de versatilidade que acaba por ter depois com a luz, adquire também a expressão de algo de primitivo, de ancestral...

NC Sim. No texto, fala-se muito da aridez e da secura das paisagens envolventes, do que está

imediatamente para além da cidade, e a cortiça transmite-nos essa espécie de esterilidade – um material, simultaneamente, selvagem e agressivo. A cortiça é um pouco como os búzios, tem um lado muito texturado, mas também um outro lado liso, mas que não está à vista neste caso.

PEC As tragédias gregas distinguem-se por uma muita particular lógica de organização espacial, que, não raras vezes, assume uma poderosa carga simbólica. Também nesta peça, parece tornar-se muito clara a oposição entre o espaço interior do palácio, o espaço exterior da esfera pública, onde se passa a totalidade das cenas, e um outro espaço exterior, ainda mais distante e só referido, que surge associado às mortes de Antígona e de Hémon. Esta lógica é largamente devedora das coordenadas espaciais do teatro antigo, que não será certamente tarefa tua, enquanto encenador, reconstituir. Mas sobrevive, na própria urdidura dra-

matúrgica da peça, uma dinâmica espacial. Eu gostava de saber até que ponto foste cenicamente sensível a ela ou se, bem pelo contrário, preferiste jogar com as possibilidades desperdadas pelo espaço que criaste num palco com arco de proscénio e fosso de orquestra.

NC Sim, tentei ter isso presente. Ainda não viste a montagem final, mas a coluna do lado esquerdo do arco de proscénio também vai estar forrada a cortiça, enquanto a da direita fica com as suas talhas douradas. Esta assimetria entre o lado esquerdo e o lado direito permite-nos um jogo interessante, a tal dinâmica espiralada do olhar de que falava há pouco. Além disso, não será por acaso que o Coro ocupa muitas vezes o fosso da orquestra, que é um lugar privilegiado de audição, como “caixa”, também recorrentemente utilizado para entradas e saídas de personagens individuais. No cenário, na cratera, há uma “fatia”, um bocado de chão, que se abre para deixar passar

Tirésias e depois, mais tarde, Eurídice – que entra em cena através dessa “fractura” deixada por Tirésias. Digamos que no auge da tragédia, no momento em que é anunciado que o andamento inexorável dos acontecimentos se cumprirá, essa parte do espaço é deixada em aberto e tudo se passa a partir daí também. Há uma coisa que é importante: o fosso de orquestra funciona, também, como uma fronteira, uma divisória entre a sala e a cena. Poderia ainda ter recorrido à utilização dos camarotes ou da plateia para espaço de representação do Coro, como sinal de que o Coro hoje somos nós, mas preferi criar barreiras, transpondo tudo para o espaço que está associado ao palco.

“Uma narrativa de guerra”

PEC Associado também a este domínio do visual surge a questão da própria figuração dos corpos destas personagens, através das “roupagens” que envergam. Quais foram as principais directrizes ou linhas de força que partilhaste com o figurinista? Sabendo nós que, face a um objecto dramático desta natureza, as opções podem passar pelo vestuário contemporâneo ou uma elaborada, quase barroca, sugestão de “primitivismo”, como encontramos, por exemplo, nos filmes que Pasolini fez a partir de matérias antigas, como *Rei Édipo* ou *Medeia*...

NC O que o Bernardo e eu conversámos, à partida, foi que não iríamos reconstituir nada que tivesse a ver com o guarda-roupa grego, de forma ilustrativa e primária, e que apontaríamos para uma certa contemporaneidade, sem cair, evitando mesmo, o “casual” contemporâneo. Queríamos evitar a tentação de desmistificar aquelas personagens, o que me parece extremamente importante como dado dramático: são personagens míticas e devem ser conservadas como tal. É evidente que está tudo muito contemporaneizado, mas existem pormenores, como por exemplo os forros dos casacos, que são feitos em plissados e nos remetem para a estatúia grega ou para as inscrições nos vasos – as coisas estão “contaminadas”, para que exista não uma não-época, mas uma época universalizada, susceptível de ser partilhada por contemporâneos.

PEC No estudo que referi no início da nossa conversa, George Steiner pergunta a dada altura, de forma deliberadamente provocatória: “Podemos aproximar-nos, de facto, da *Antígona* de Sófocles nestes termos? Poderemos ter a esperança de chegar pelo menos a pôr o pé na ‘ponte levadiça’ se não conhecermos [...] a língua da Grécia clássica?” Admitindo que a tradução é sempre um acto de apropriação transformadora, gostaria de saber como é isto de lidar com um texto cujo original desconhecemos e não dominamos. E, paralelamente, se a encomenda desta tradução a Marta Várzeas, classicista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, foi acompanhada de algum particular “caderno de encargos”.

NC Não, não foi. Naturalmente, a preocupação é múltipla, porque estamos perante um objecto que não pode ser “reconhecível” por muito que se queira – quem não sabe grego não pode ir aprender grego só para poder dominar o texto. Portanto, há aí um hiato grande, como pode haver, no meu caso, em relação ao alemão, ao japonês, ao russo, etc. Tratou-se, quando convidei a Marta Várzeas, de lhe chamar a atenção para a necessidade de elocução do texto hoje, sem que isso arrastasse necessariamente consigo uma actualização, porque não era disso que se tratava, mas que fosse um texto adequado para ser dito. E isto não quer dizer que se passe por cima de algumas dificuldades que existem na própria construção, mas que, quando alguém está a traduzir

com esse encargo de o texto ter de ser dito por um actor, pode ter em atenção determinados aspectos que, se estivesse simplesmente a pensar numa edição, seriam resolvidos de uma outra maneira. Além disso, encomendar novas traduções é prática da Casa quando se trata de produções próprias.

PEC Interrogo-me – e interrogo-te – da validade ou pertinência dramática de manter na tradução portuguesa que agora encenas uma tão grande abundância de referências mitológicas e topográficas que, por inteiro, me parecem escapar à inteligibilidade do espectador contemporâneo. Muito embora a linguagem do mito e o apelo ao divino constituam uma dinâmica essencial destas peças e da sua estrutura retórica, pergunto-me se não tens receio que o público actual se sinta um pouco alienado de uma linguagem que não tem condições para descodificar. Estou a pensar não tanto em referências mais acessíveis como Zeus, Baco, Eros, Afrodite ou Plutão, o Hades e o Olimpo, mas sobretudo em ocorrências, aos nossos ouvidos contemporâneos, mais exóticas como “corrente dirceia” ou “fontes dirceias”, “a frígia estrangeira”, o “monte Sípilo”, o “âmbar de Sardes” ou ainda, entre muitas outras, “a trácia cidade de Salmidessos”...

NC Essas referências aparecem geralmente pelo meio do discurso como exemplos do que está a acontecer ou do que vai acontecer. São como que histórias paralelas, que eram do domínio público na Grécia antiga, contendo dramas semelhantes e funcionando como termos comparativos da condição de *Antígona*. Se conseguirmos enquadrar essas referências, se encontrarmos a maneira eficaz de as fazer passar, então haverá ganhos na percepção do texto.

PEC Uma pergunta, agora, não exclusivamente dirigida ao encenador desta *Antígona*, mas ao Director Artístico e “programador” deste Teatro. Pergunto-te se a decisão de associar à apresentação desta *Antígona* um conjunto diversificado de outras iniciativas – um ciclo de conferências, uma exposição de fotografia, um concerto, a leitura encenada da reescrita de António Pedro, produzida pelo Teatro Experimental do Porto e estreada neste mesmo Teatro a 18 de Fevereiro de 1954 – traduz a vontade de alargar as perspectivas de aproximação a um objecto prismático e aparentemente inesgotável como é o texto original de Sófocles.

NC Sim, porque a Grécia foi fundadora de uma série de referentes que estiveram, e continuam a estar, postos em questão sempre que se trata de análises contemporâneas – e isso vai da política à ética, da filosofia à psicanálise, e por aí fora. Se nós não reconhecêssemos isso não seríamos capazes de fazer este espectáculo. Tudo isto resulta de uma intenção, que acho que já é clara, de explorar essa extensão de assuntos pegando na oportunidade do espectáculo em si, que é o pólo central da nossa actividade. Quando se tratou de fazer uma exposição – à imagem do que já tinha acontecido com *Breve Sumário da História de Deus*, em que encontramos alguém cujo trabalho pictórico estava mais próximo do espírito da peça de Gil Vicente, a pintora Ilda David’ que, entre nós, mais tem trabalhado a partir dos textos sagrados –, fomos à procura de um repórter de guerra, que era uma coisa que eu achava que não havia em Portugal. Mas o facto é que existe, é muito jovem, mas já trabalha para importantes publicações norte-americanas, inclusivamente.

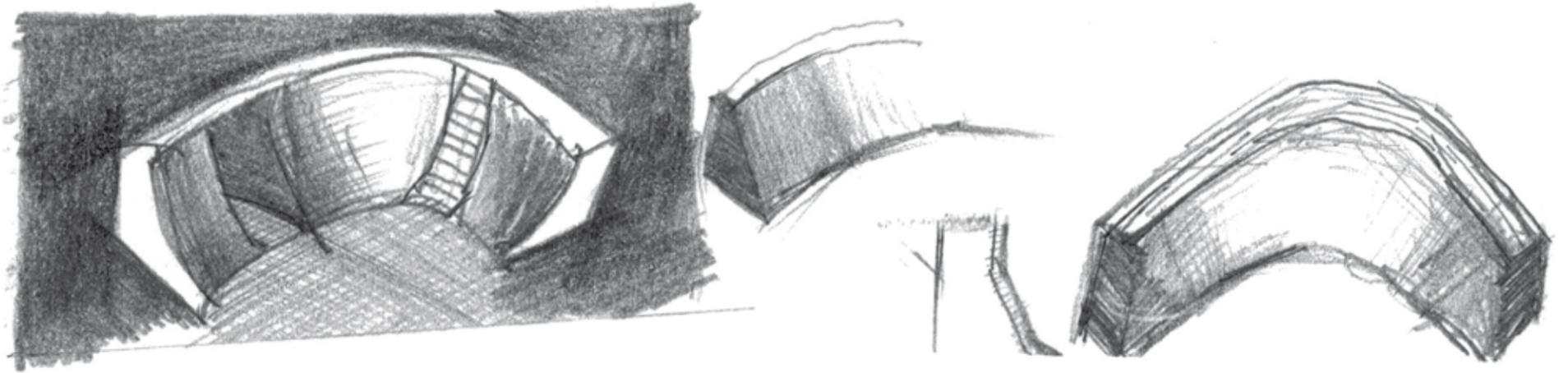
Isto vem consubstanciar algo que para mim é importante: *Antígona* é uma narrativa de guerra. Nada disto existiria se não tivesse havido uma guerra antes, que informa toda esta história. É muito interessante que, no seu primeiro discurso, Creonte venha dizer que está

instaurada a paz – isso é mentira. Hoje, nós sabemos que é assim: ninguém pode decidir de um momento para o outro que a guerra acabou, da mesma maneira que não se pode decidir que uma cidade afectada por um cataclismo natural está completamente recuperada e a sociedade apaziguada no dia a seguir. Essa espécie de reflexo é um dado dramático importante: o facto de se porem em marcha decisões que tornam o curso dos acontecimentos imparável. E este clima de guerra continua até ao fim. Enquanto que, num primeiro momento, é possível encarar aquilo que é narrado como uma coisa colectiva – a ideia de que a própria cidade foi envolvida nisso –, esse drama colectivo começa depois a estreitar, a afunilar, e acaba por desencadear explosões individuais, com grandes consequências para as personagens que estão em jogo. Tudo isto para dizer que *Antígona* me interessa enquanto aproximação e apropriação de uma história de guerra e das suas consequências. Daí eu não ser capaz de dizer que isto é um drama familiar e, desse modo, limitar as questões que estão em presença. O que está em jogo é, efectivamente, uma cidade ainda fumegante...

Quanto às conferências, são uma maneira de multiplicar os vários aspectos que estão dentro da peça, e por isso é que desafiámos, inclusive, alguns “guerreiros” contemporâneos ou estratégias militares a participar. O regresso à versão de António Pedro impõe-se como uma escolha óbvia, porque estamos ainda a passar pelo centenário do seu nascimento [Dezembro de 1909] e porque ele foi um homem extraordinariamente importante para a cidade e para o teatro português. E não será demais lembrar que ele foi também dramaturgo e que escreveu, de forma muito dinâmica, sobre variadíssimos temas e objectos de teatro. Pareceu-me por isso interessante, depois de feita a proposta ao Nuno M Cardoso, pegar na sua versão de *Antígona* – num contexto de trabalho desafiante até em termos pedagógicos, com a participação de actores da Casa e alunos do Balletteatro e da ESMAE – e fazer um exercício que é, à partida, muito “desmontado” do ponto de vista dramático, porque o texto de António Pedro se ocupa do “teatro-dentro-do-teatro”.

* Investigador teatral, tradutor e docente da Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

Conversa realizada no Teatro Carlos Alberto, no dia 9 de Março de 2010.



Aqui, em Tebas, na solidão limitada da arena ou da cratera

Breve comentário sobre a cenografia

ALEXANDRE ALVES COSTA*

1. Da cenografia

Em tempos escrevemos, a propósito da obra de João Mendes Ribeiro, um texto de que retiramos alguns extractos demonstrativos das dificuldades que um arquitecto pode sentir perante a análise de um cenário de teatro.¹ Discutimos este tema com outros, lembrando, sobretudo, a estimulante conversa que mantivemos com António Lagarto a propósito da sua cenografia para a *Castro*.²

O cenário ou o espaço cénico é uma construção sem contingências: acções e actores determinados repetem-se e repetem, perante gente que aceitou suspender, por algum tempo, a sua relação directa com o real, para assistir à sua representação ficcionada. O projecto é, aqui, uma deliberação sobre o passado e um exemplo de antecipação total. É dada à subjectividade a faculdade de imaginar, em absoluta liberdade, um mundo de formas, como momento preliminar e único, puramente estético, posta de lado a necessidade de qualquer investimento sobre o real ou qualquer juízo que imponha limites à beleza.

Cenografias demasiado belas (*ou nem sempre*), tendo em si o seu termo, não fecham a rota dos tempos, porque, estando fora dela, podem ser um estímulo, no retrato crítico que o artifício do teatro realiza tão eficazmente. Não é que a forma tenha deixado de ser especificação criativa e construtiva de um sentido, aqui dado presente à partida no texto que, dramatizando o real, o interpreta e interpela, ainda que parcialmente. Não se trata, pois, de escolher a forma em detrimento do sentido, mas apenas de graduar a sua consideração em relação ao pretendido pelo “cliente” encenador. Um real mediado por um texto e por um encenador, sendo um exercício que se aproxima da arquitectura, estabelece-se num terreno disciplinarmente ambíguo.

A caixa preta permite inventar tudo. O limpo e o sujo, o límpido e o opaco, seleccionar os homens e as mulheres que nos convêm e respectivos comportamentos, os animais, as paisagens, os sons e a luz, tudo em espaço climatizado. Lembro alguns homens de teatro que conheço e a estranha e difícil relação que estabelecem com o real-real que não controlam! Um homem de teatro, em caricatura, ou ence-

na ou assiste, vive com dificuldade o quotidiano, encarado, sempre, como limite à sua própria liberdade.

São instalações úteis, numa aproximação à arquitectura, tantas vezes designada como escultura habitada. Tudo é efémero e o futuro só as poderá usufruir através das imagens que a fotografia ou o vídeo registaram, publicaram e eternizaram. Passando a imagens, instantâneos de um momento irrepetível, ganham uma centralidade maior do que a própria realidade, sempre tão fugaz.

No caso presente, Nuno Carinhas é encenador e cenógrafo, o que, reduzindo o debate entre duas contribuições artísticas interdependentes, mas com alguma autonomia, diminui a complexidade interpretativa porque a comunicação será totalmente coerente. É o terreno idêntico ao da casa que o arquitecto projecta para si próprio. Perde-se a oportunidade de nos lermos e sermos lidos na unidade da obra. O desassossego advirá, para o espectador, da palavra dita pelo autor da peça e da esperável riqueza da complexa multiplicidade interpretativa, embora sincrónica, do encenador/cenógrafo.

2. Da tragédia

A tragédia serve para enfatizar dramaticamente a realidade, para nos fazer participar activamente, através da incomodidade do sofrimento, na busca da justiça, que sempre acarreta injustiças, ou da verdade, que contém em si o seu contrário. Só Tirésias tem certezas. Nem Antígona, que reconhece possíveis erros e perde por colocar as suas convicções pessoais acima do interesse colectivo. Hémon e Ismena usam os argumentos da razão e perdem-se por amor. A cidade, representada pelos seus anciãos, desejando a paz, é sempre ambígua nas soluções, propondo compromissos de duvidosos resultados, assim questionando as limitações ou a bondade democráticas. E Creonte, centro de toda a tragédia, dividido entre a racionalidade a que a sua posição obriga e as dúvidas que demonstram os seus limites e que o fazem ceder, embora tarde demais, para que a tragédia tome lugar. É ele que deixa tudo em aberto nas terríveis interrogações sobre o exercício do poder. Perde porque o aplica sem reservas, confundindo o bem comum com as suas decisões pessoais. Antígona e Creonte são as duas faces da mesma moeda: a liberdade ou o poder tomados como valores absolutos.

Na verdade, não há bons e maus, há razões e sentimentos contraditórios, afastado qualquer moralismo. Mais tarde, o maniqueísmo judaico-cristão fez deste texto leituras abusivas e simplistas. As Luzes valorizaram *Antígona* como símbolo da liberdade e da resistência contra o poder absoluto, sedimentando essa tradição interpretativa que atravessa os séculos XIX e XX. O neo-realismo português aproximou-a da nada aristocrática Catarina Eufémia! Sófocles reconhece-lhe uma certa heroicidade, temperada pela insensatez – a da sua luta, justa ou injusta, mas convicta e radical, pelas suas convicções –, e nesse sentido aproxima-a de Creonte.

O cenário será, assim, o espaço encerrado e circular que nos engloba, mais como cidadãos activos do que como passivos espectadores. Aqui, em Tebas, na solidão limitada da arena ou da cratera, discutimos a justiça e os limites do exercício do poder, a dramática dificuldade de conciliação, dentro de cada um, da razão e do sentimento, da aspirada unicidade do ser, composto de realidades tão contraditórias.

A missão própria do poeta grego é a de educador de homens livres e, por isso, a tragédia é, em princípio, um género didáctico, nunca assumindo um tom retoricamente presunçoso. É pela representação de uma acção, mais do que pelos cantos do Coro, pelas palavras do Corifeu ou pelo discurso das personagens, que o autor passa a sua mensagem.

É, assim, em síntese, o futuro da cidade que se discute, nas razões, nem sempre limitadas pelos sentimentos, ou nos sentimentos que não se moderam pela razão, sendo o melhor de tudo a sensatez onde mora a felicidade. E assim termina a peça.

De facto, é disso que se trata: da construção da felicidade numa sociedade que todos teremos que construir à saída do círculo fechado deste teatro.

3. Do cenário

É interessante como, sem querer, fomos desenhando o cenário ou, ao contrário, ele nos ajudou a desenhar o nosso pensamento. Foi essa a suprema inteligência e sensibilidade de Nuno Carinhas. Nada é impositivo e, com meios tão económicos que se reduzem à essência, ele mostra a acção e coloca-nos por dentro dela. O semicírculo do anfiteatro que limita o palco completa o desenho do teatro e, assim, nos

aprisiona no mesmo espaço circular. Poderíamos, teoricamente, trocar posições com os actores. E, por isso, nos constituímos como personagens, cidadãos de Tebas, revendo ou relendo as nossas próprias contradições, com eles. Sabemos que todos vão desaparecer e que seremos nós, como dissemos já, os próximos autores na construção do futuro que se lhes segue. Somos nós que preencheremos o vazio que a sua morte exemplar deixou vago.

Uma rampa desenha o diâmetro do círculo e aparenta, paradoxalmente, ser porta para o mundo exterior, levando, afinal, a sua descida, ao lugar onde, longe da nossa visão, Polínicos encontra sepultura e perdem a vida Antígona e Hémon, consumando-se a tragédia, a meio caminho do reino de Hades.

Na verdade, não se desce a caminho do mundo. O mundo subterrâneo é o dos mortos. O mundo real somos nós, actores e espectadores. Todos estamos perante o palácio, símbolo do poder, segmento do círculo que nos encerra e cuja fachada rica e lavrada, aos nossos olhos, é, em verdade, sem o artifício da luz, matéria bruta, escarpa da cratera que nos obriga a assumir a nossa condição. Nela se abre e se fecha o túnel por onde sai e desaparece o adivinho, confirmando a sua natureza natural. A cortiça admite essa duplicidade. A sua configuração, na já referida economia de meios, permite subidas e descidas, e deixa abertos os vãos por onde entram e saem de cena os actores. A escada que conduz ao andar de honra pode ser descida ou subida, de acordo com a circunstância da narrativa, com dignidade ou com desespero. A elementaridade do seu desenho permite-lhe essa riquíssima ambivalência. É, afinal, o uso que lhe dá a forma e não a forma que desenha a sua previsível utilidade.

É, assim, nos diferentes usos, que um cenário, único, se transfigura em diversas formas e esse é o apanágio da arte cenográfica e da sua autonomia disciplinar. •

¹ Alexandre Alves Costa, “Engenho e Arte em Tempo de Guerra”, *Textos Dados*, pág. 121, Editorial do Departamento de Arquitectura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra, Coimbra, 2007.

² “Cenografia & Arquitectura”, conversa com António Lagarto, *Dois Colunas*, n.º 8, Teatro Nacional São João, Porto, Janeiro de 2004.

* Arquitecto.

Uma ideia de pele e pó

A propósito dos figurinos

CONSTANÇA CARVALHO HOMEM*

Escrever sobre figurinos sem o treino da especialidade é, porventura, um pouco incauto e será preferível assumi-lo à partida. Mas aceitar fazê-lo equivale a admitir que de um olhar pouco equipado pode advir algum benefício. É assim que deve ler-se este texto, como contributo para a revelação de um trabalho habitualmente subterrâneo e pouco debatido – que pude acompanhar, primeiro em conversa, posteriormente em provas e ensaios –, esperando que este esforço de sistematização sirva o leitor e o aproxime das ideias, dos cadernos e do *modus operandi* do figurinista Bernardo Monteiro.

É o próprio quem explica o processo, começando por dizer que após a leitura da peça, por vezes sem que se saiba em definitivo como serão distribuídos os papéis, começa a dedicar-se à pesquisa. A etapa inicial do trabalho, de onde confessa retirar o maior prazer, é aquela em que se define como “um bocadinho esponja”. Neste caso, a pesquisa passou necessariamente por uma atenção redobrada à iconografia clássica, à mitologia e ao estudo dos símbolos, mas passaria também pela história do traje, pelas influências epocais em colecções de alta costura, pelas sucessivas encarnações pictóricas e cinematográficas das tragédias do ciclo tebano. “Não tenho qualquer prurido em

ver coisas que outras pessoas fizeram porque estamos sempre a beber de tudo”, diz o criador a certa altura, sintoma de que assume um percurso de influências e estímulos, sintoma de que *Antígona*, para si, é plural antes de poder ser singular. Há também um precedente: em 2004, Bernardo Monteiro trabalhara já com Nuno Carinhas em *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena*, de António José da Silva; ainda que não haja em *Antígona* elemento algum que remeta para o tom festivo e lúbrico desse espectáculo, nem uma tão plana identificação entre traje e respectiva cronologia, uma boa parte da investigação revisita os mesmos lugares, no que toca às formas e aos tintos, por exemplo.

Criação sempre articulada, a concepção dos figurinos decorre de uma visão do espectáculo. O cenário desenhado por Nuno Carinhas, uma cratera em corte forrada a cortiça por tratar, reverbera uma linhagem de desastres, transpira a aridez da lava arrefecida e da inevitabilidade. É esse potente território simbólico que comanda. É essencial que se veja, então, que os cidadãos regressam do campo de batalha, que por entre as exclamações de alívio é o peso da guerra civil que ainda carregam. Como se concretiza uma ideia de pele e pó? Por outro lado, é preciso que se sinta a desobediência de Antígona não apenas como ameaça a uma autoridade recém-instalada, e por isso tão rigorosamente assertiva, mas como ataque ao *status*

quo. Creonte é claro e taxativo no diagnóstico e dissipação desse atrevimento: “É por isso que agora, se a deixo vencer e ficar impune, ela é que será o homem e não eu”; “A partir de agora têm de ser mulheres, e deixar de andar à vontade”. Tudo isto influi no desenho. Se atentarmos nas cores, vemos que o ocre, o *bordeaux*, os vários castanhos e o bronze são declinações dos tons da terra e do magma; se atentarmos nas texturas, podemos entrever nervuras, remendos, franzidos, que sugerem os sulcos das rodas na lama e o rasgar da carne macerada.

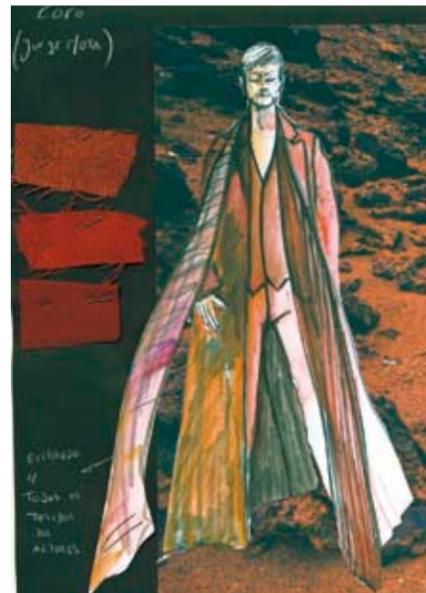
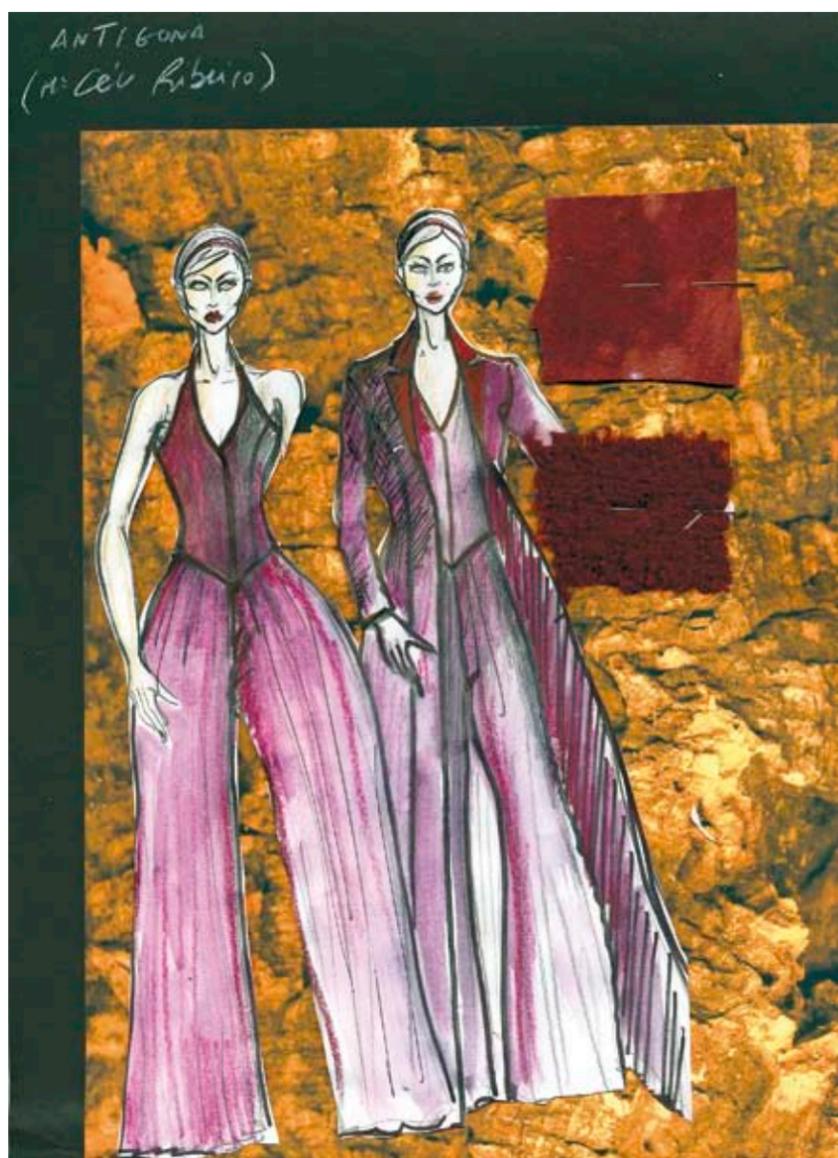
Um dos aspectos que começaria por destacar no trabalho de Bernardo Monteiro é a facilidade com que se presta a aliar peças e materiais de estirpe muito distinta. Por outro lado, é também manifesto o desejo de convocar soluções já testadas noutros espectáculos, num exercício simultâneo de reciclagem e rememoração. É assim que, em *Antígona*, peças de alfaiataria clássica e tecidos italianos convivem com o couro vernáculo das botas de trabalho, as mesmas que Nuno Carinhas preferira para *Beiras*, que construiu a partir de Gil Vicente em 2007. Mas importa também sublinhar a agilidade com que se cruzam túnicas e sobretudos, perneiras e *écharpes*, coletes e mantos. Este trabalho, como outros anteriores, rejeita a placidez de um estilo unívoco e assume a descontinuidade temporal: “Nunca faço roupa de época, eu inspiro-me em época; são coisas diferentes. Gosto daquela informação, gosto de absorver, perceber a época, e depois transformar aquilo noutra coisa”. Outra coisa significa, por exemplo, a possibilidade de aludir ao contemporâneo, de conceber peças que têm uma função cénica e que são construídas com o cuidado de uma confecção personalizada, mas que não nos surpreenderia ver num desfile de pronto-a-vestir.

Uma análise mais pormenorizada, atentando não só às particularidades de cada personagem, mas também às linhas de força e aos pontos de contacto que os figurinos estabelecem entre si, dará uma medida aproximada do modo como a dramaturgia adquiriu forma têxtil. Creonte, Hémon, o Coro de anciãos de Tebas e os dois Mensageiros têm figurinos estruturalmente parecidos. Todos prescindem de camisa, usam apenas calças, colete e sobretudo, substituído, no caso dos Mensageiros, por capa com capuz. É uma opção que se situa algures entre o traje de viagem e a reminiscência de certas fardas de Inverno e que, embora estabelecendo algumas diferenças hierárquicas, à superfície aproxima Creonte de Hémon e dos anciãos. Existe variação tonal, é certo, mas não há elemento algum que distinga o novo governante a não ser o forro rico do seu casaco; a Hémon, que aparece em cena uma única vez, que conquista pela inteligência com que mascarara a súplica de amor filial, coube um forro acre e desmalhado. Como acre e desmalhado é o casaco de Tirésias, o adivinho cego e débil que anuncia as consequências nefastas da governação de Creonte. “Pois fica tu a saber que já não verás muitas vezes o vaivém do sol antes de dares alguém das tuas entranhas”, diz Tirésias, e é quase como se as tivesse vestidas. Se olharmos para Antígona, a assunção do desafio não podia ser mais inequívoca: ela também veste três peças, replica a base estrutural dos homens nobres da cidade. Como Hémon, usa um colete de pele e, como Creonte, um sobretudo delicadamente forrado. Só que, de alto a baixo, Antígona está coberta da cor do sangue e o seu casaco tem tanto de marcial como de sacrificial: quando recorda Polínicos, abraça-o, e quando se despede da cidade para morrer, arrasta-se com ele e abandona-o. Ela é o oposto de Ismena, que vemos vestida como uma estátua, uma beleza conforme, expectável, cordata, a tender para a imobilidade; e muito diferente também de Eurídice, cujo azul petróleo destoa do espectro dominante. Esta última fará uma aparição brevíssima, será quase só uma mãe sonâmbula, marcada pela necessidade de confirmar um óbito e anunciar um outro. Será alta e grave e,

porventura, somente sombra de maternidade. As duas personagens mais desgarradas e, possivelmente, tipificadas, o Guarda e o Guia de Tirésias, são justamente as que concentram os elementos mais reconhecíveis da Antiguidade Clássica; a impressão que de ambos resulta, também pela extensão de corpo exposto, é a de uma relativa fragilidade.

Finalmente, é preciso dizer que entre o desenho e o produto final existe um imenso espaço de trabalho. E se, como afirma Bernardo Monteiro, “o acto pleno da criação pode acontecer no teatro”, é neste momento que acontece, no confronto com o peso das fazendas, com o comportamento inesperado dos plissados que crescem, com a materialidade dos corpos para os quais se trabalha, bem como na vontade intempestiva de desfazer, alterar, recortar. Também isso me foi dado a ver, o ritmo e o fulgor do atelier, em provas por vezes longas, por vezes a horas impróprias e, frequentemente, em contra-relógio, em que subsiste o gosto de mexer, de montar as peças. À data em que escrevo, as peças acabadas conservam ainda a aparência de roupa por estrear: tecido retesado e engomado, cor intacta, marca nenhuma de saliva, sudação ou ocupação. São bonitas assim penduradas, mas ainda não são figurinos. À medida que o espectáculo cresce e se aproxima a noite de estreia, também elas sofrerão certas dores de crescimento. A sua maturidade depende agora de coisas tão simples como um ralador de cenoura, alguma cola, alguma argila, todos os trunfos que possam convocar-se para o desgaste. É das mãos do próprio criador e da equipa do TNSJ que sai a história, que é inscrita sob a forma de lustro, sangue, lama, esculpida ao puir da fibra. Envelhecem os figurinos para que, tal como com as personagens, acreditemos neles. Porque, ouvi dizer, “não é por ser teatro que as coisas têm de [...] fingir que são”. •

* Investigadora teatral.



Ensaaios Abertos

Antígona nas cidades. Lisboa, Porto, Tebas. Do primeiro ensaio de mesa ao segundo ensaio de palco, longa foi a jornada para a noite desta *Antígona*. Abrimos as portas a Alexandra Lucas Coelho, Ana Luísa Amaral, Manuela Azevedo e Francisco Morão Dias. Juntos, fabricaram um coro de impressões sobre as diferentes etapas da construção de um espectáculo. Ocorreu-nos o incitamento de Hamlet a Horácio: “De mim conta, e do que me move, aos que não sabem”. E eles foram, viram, ouviram, e contaram. *Antígona* já mora aqui.

À mesa com Antígona

ALEXANDRA LUCAS COELHO*

Édipo tropeja lá em baixo.

Lisboa, 19 de Janeiro de 2010, e Édipo tropeja lá em baixo, obcecado em descobrir quem é o assassino.

Sentado à cabeceira da mesa, Nuno Carinhas sorri, lacónico:

– Respira-se tragédia nesta casa.

A casa é o Teatro Nacional D. Maria II.

No palco, Jorge Silva Melo ensaia o *Rei Édipo* que estreia em Fevereiro. E uns andares acima, Carinhas vai começar os ensaios da *Antígona* que estreia no Teatro Nacional São João em Março.

Os dois teatros têm intercâmbios, e calha que o do Porto está acampado em Lisboa. Parte dos actores que farão a *Antígona* estão a fazer aqui, à noite, *Breve Sumário da História de Deus*, de Gil Vicente.

E o que os espera nesta sala de leitura é um dossier com centenas de páginas, além do texto de Sófocles: mapas das províncias gregas; síntese de história grega; introdução ao teatro grego; estudos e traduções; dicionários de mitologia. Um dossier por cada actor, à volta da mesa.

Eles vão chegando, caras-pálidas do frio, cachecóis, botas e mochilas, uma cabeça platinada no meio das cabeças morenas. Daqui sairão os corpos novos, vibrantes, da *Antígona*. Mas por enquanto são conchas vazias, só voz e pensamento.

Ao lado de Nuno Carinhas, senta-se Marta Várzeas, a helenista que traduziu esta versão e com quem a equipa já esteve no Porto:

– Acrescentei um “haver” na página 15, pareceu-me que ficava melhor, e depois percebi que é porque forma um decassílabo – começa, logo acompanhada pelo rumor dos actores a caminho da página 15.

Explica os três tipos de elocução, falada, recitada, e cantada. Como a tragédia quis ser o espectáculo total mais de dois mil anos antes da ópera, e quase tudo isso se perdeu. Só Sófocles, terá escrito 123 tragédias, e sobram sete. O que não sabemos nunca acabará.

Há computadores abertos no colo. Pedro Guimarães, director de cena, tira fotografias. Nuno Carinhas toma notas num grande caderno.

– Determinadas palavras são repetidas do princípio ao fim – prossegue a helenista. – Como *philos*, que cobre um leque vasto de relações: membro da mesma família, habitante da mesma *polis*, aliado do exército.

E como traduzi-las, a esta distância? Por exemplo, o ser piedoso em relação aos deuses, o ter bom senso?

– Traduzir como “sensatez” é fraco. E em grego eram conceitos fundamentais.

Tal como a ética grega não é a actual.

– Os deuses eram mentirosos. E o grande princípio era fazer bem aos amigos e mal aos inimigos, o que não tem nada a ver com a moral judaico-cristã.

Lígia Roque, a cabeça platinada que será Eurídice, diz:

– A outra face não estava incluída. Isso justifica o comportamento de Creonte.

– E de Antígona também – concorda Marta Várzeas. – Ela tem aquela frase: “Não nasci para odiar, mas para amar”. Mas antes diz à irmã: “Cala-te, senão odeio-te”. Esqueçamos o amor cristão.

E a conversa entra no núcleo duro desta tragédia: a sepultura. Antígona é a que se revolta porque a cidade, personificada em Creonte, não quer dar sepultura ao seu irmão Polinices, visto como traidor.

António Durães, que chegou carregado de livros e será Creonte, pergunta:

– O traidor era insepulto?

– Era-lhe proibida a sepultura em solo pátrio – responde Marta Várzeas. – E para além das libações, uma parte importante das cerimónias fúnebres era o lamento. Polinices não pode ser sepultado nem chorado, diz Antígona, e isso é muito grave.

Nuno Carinhas levanta a cabeça do caderno:

– Será que os Gregos choravam fora destas situações?

– Os heróis Gregos choram copiosamente.

O encenador dá o sinal:

– Muito bem, vamos ler? Antígona: Céu. Ismena: Alexandra. Creonte: António. Guarda: Paulo. Hémon: Eduardo. Coro: Jorge. Tiréias: Emília. Eurídice: Lígia. Mensageiro: João. Segundo Mensageiro: Pedro.

E assim dito, cada personagem grega ganha um nome próprio português.

– Os recitativos estão identificados? – quer saber João Henriques, responsável pela voz e elocução.

Marta Várzeas percorre todo o texto, esclarecendo quando é falado, recitado ou cantado, e ficamos a saber que os Gregos usavam sobretudo instrumentos de sopro, como flautas, mas também de cordas, como a lira, ou de percussão.

– É pela métrica que vemos se é cantado ou recitado. A música e a métrica são veículos de intensidade dramática.

15:48. Antígona arranca:

– *Minha irmã, minha querida Ismena.*

Página a página, a voz revela o que não resulta. Um *logo surge* passa a *logo virá*. O que é melhor, *seja ele ou não apanhado*, ou *seja ele apanhado ou não*? Toda a mesa procura soluções.

Mas há problemas encaalhados.

Por exemplo, *Como é que a prendeste?* soa *Como é que aprendeste?*

Várias tentativas depois, Nuno Carinhas propõe adiar a resolução.

A tragédia avança, à volta da mesa.

O encenador diz, olhando os seus actores:

– Apeguem-se à visualização: dar a ver.

A tradutora acrescenta:

– É o que diz Aristóteles. É isso que faz a narração.

João Henriques quer saber a diferença entre *tu* e *vós*.

– O *tu* era para um, o *vós* para vários – esclarece Marta Várzeas. – Mas em Roma os súbditos tratavam o imperador por tu. A deferência não assenta na gramática.

Depois chegamos ao ponto do texto em que não se sabe ao certo quem fala, se Ismena, se Antígona, o que implicará leituras diferentes da personagem. É uma discussão clássica entre helenistas, com todo um argumentário de cada lado, o que naturalmente se vai reproduzindo aqui. Uns actores inclinam-se para Ismena, outros para Antígona.

Nuno Carinhas propõe que sejam lidas as duas alternativas. As actrizes lêem e relêem.

– Bem, vamos mudar de peça, não temos resposta para isto – sorri Carinhas.

A mesa ri às gargalhadas.

Entretanto faz-se tarde e a sala vai ser precisa. Dossiers, mochilas, casacos, tudo em braços escada abaixo, até outra sala.

Enquanto os actores se voltam a sentar, o figurinista Bernardo Monteiro mostra uma reportagem do *Público* com uma pastora do Barroso fotografada por Nelson Garrido.

É uma rainha arcaica no meio do seu rebanho. Será a inspiração para esta Antígona, quando ela se tornar um corpo em palco.

E a leitura é retomada numa fala de Eurídice.

– *Estava a levantar a tranca quando me chegou aos ouvidos um rumor de desgraça* – lê Lígia Roque.

Levantar a tranca?

– Temos de arranjar uma alternativa – suspira Nuno Carinhas, no meio das gargalhadas.

– Abrir o ferrolho? – arrisca alguém.

Não há metáfora que sobreviva. A mesa passa a debates mais filosóficos. Poder, liberdade, ambição, destino.

No palco, Édipo já foi apanhado pela tragédia, mas para Antígona, sua filha, tudo está só a começar. •

Lisboa, 19 de Janeiro de 2010.

* Repórter do jornal *Público*.

Olhar tempos e espaços

Apontamentos sem cronologia

ANA LUÍSA AMARAL*

1. “Para onde olhar?”, pergunta Creonte, mesmo no final de *Antígona*, a tragédia com que Sófocles encerra a sua Trilogia Tebana. “Para onde olhar?”, pergunta o rei, quando à sua volta se vê só morte e desolação: mortos estão Eurídice, sua mulher, e Hémon, seu filho, morta está sua sobrinha Antígona, e é de um mundo de sangue derramado pelas mortes de Polínicos e Etéocles, irmãos de Antígona, que a cidade de Tebas acaba de emergir.

E todavia, Tirésias, o profeta cego, a quem todos os prazeres são, ao mesmo tempo, proibidos e permitidos, mostrara-lhe, na cegueira, o caminho da visão. É na cegueira que Tirésias vê o que Creonte, com olhos são (ao contrário de Édipo, que os vazara), não vislumbra. E é a cegueira, herdada dessa linhagem tocada pela tragédia, a de Édipo, que Antígona repele e, ao mesmo tempo, acolhe.

Olamento de Antígona: “Vede, ó príncipes de Tebas, vede a herdeira da casa real, vede o que eu sofro da parte destes homens”. Antígona, cujo gesto de desafio ao pretender dar igual sepultura ao corpo do irmão banido prevê reflexões modernas sobre o desigual valor das vidas e dos corpos. E do chorar as mortes.

2. **Em torno, olhar.** Estou num ensaio de mesa. Estamos à volta de uma mesa muito larga e comprida. Ao todo, seremos uma dúzia de pessoas. A sala está cheia de luz, é clara e bela. São quase três da tarde. Levanto a cabeça e olho o tecto, funcional e branco, deste Mosteiro de São Bento da Vitória, espaço também do TNSJ. E vejo Antígona, sentada à minha frente, e mesmo à minha direita, Ismena. Do meu lado esquerdo, não em fingimento de personagem mas de quem dá às personagens, através dos actores, os movimentos da palavra, lhes recolhe emoções, lhes imagina gestos e lugares, está Nuno Carinhas. Olho mais para o fundo da mesa, no outro topo, e vejo Creonte.

“Minha irmã, minha querida Ismena, de Édipo, nosso pai, herdámos males sem conta” – é a voz de Antígona que ecoa pela sala larga. Ismena responde. Embora a figura de Ismena tantas vezes tenha sido esquecida perante a força da irmã, mesmo neste ensaio a sua voz soa com o timbre da sensatez. Irá ter depois o timbre da abnegação e da coragem, quando se oferecer para partilhar da desobediência de Antígona. “Como posso eu viver sem ela?”, perguntará a Creonte. “Ela”, dir-lhe-á Creonte, “ela já não existe”.

O Párodo reverbera a várias vozes, depois só a uma voz. Alternam-se as vozes. Nos olhares dos actores, nos seus gestos, ainda não de palco, estão a lançar-se os dados do poder, da responsabilidade – e da liberdade. Que escolha? Para onde olhar?

3. **Fecho os olhos.** Olhar por dentro, imaginar um anfiteatro. Naquele tempo, Sófocles teria acrescentado mais um actor e em *Antígona*, para além do Coro, haveria três a desempenharem todos estes papéis. As máscaras. Devia haver lágrimas na assistência, gente expectante sofrendo com “o estrépito da guerra”, “o esforço inútil perante a força do dragão”. Mas não é essa a força da palavra?

Aquí, as palavras, numa tradução belíssima da peça, olham-se também umas às outras. Criam ritmos, fazem música: uma peça que começa no rescaldo da guerra e que em cega destruição se fecha. A guerra dos Estados, a guerra do espírito, do desejo e da vontade humana – o ser humano em guerra dentro de si. Creonte, amedrontado, recusando ser femini-

zado por Antígona, Antígona que a si convoca a força que geralmente é dada ao masculino. Mesmo nas inconsistências da Grécia Antiga: “Não foi um escravo que morreu, foi um irmão”; “a partir de agora, têm de ser mulheres, e deixar de andar à vontade” – a mulher e o escravo, o Livro IX da *Poética*: de igual estatuto o escravo e a mulher. Mas é de uma mulher que nos chega a defesa da justiça, a luta contra a tirania, a desobediência. E a paixão.

4. **Para onde o olhar.** “Como moscas para crianças más, assim nós somos para os deuses. Matam-nos por diversão”, diz, n’ *O Rei Lear*, a tragédia mais nua e mais violenta que Shakespeare escreveu, o velho Conde Gloucester, olhos vazados como os de Édipo. “Eu tropeçava, quando via”, acrescenta ele. No tempo isabelino do ser e do parecer, em que “os loucos guiam os cegos”, presente-se a crítica feroz, que ultrapassa espaços e tempos e chega até aos nossos.

“É impossível conhecer bem a alma de um homem [...] antes de ele se exercitar no poder e nas leis”, diz Creonte, vendo-se a si mesmo, mas sem se conhecer. Naquele tempo ainda mais antigo, o de Sófocles, a cidade olha-se “doente”, os “homens cometem erros” e nelas “continua[m] teimosamente”. Creonte,

teimando uma suposta isenção de homem de Estado, cujos gestos, porém, demonstrarão a impossibilidade de separar o pessoal do político.

5. **Como não olhar?** A voz, quase a terminar, do Mensageiro: “Há mortos; e os vivos são responsáveis”. Quando acabo de escrever isto, não os vi ainda em cena, nem sei se o público os verá no palco, aos corpos mortos. Mas há-de imaginá-los, por força das palavras. Tantos corpos mortos, representando, em futuro, o nosso presente – os assassinados, os injustiçados, os exilados, os que reclamam a terra ou que, por falta de voz, a nem reclamam já. A actualidade de *Antígona* é esta: obrigar-nos a um olhar sobre os tempos e sobre os espaços.

“Olhai! Do mesmo sangue / é quem morreu e quem matou” – o convite ao olhar vem agora, e no final, de Creonte novamente. Mas os parentescos, fonte de maldição nesta peça com mais de dois mil anos, podem, transpostos para o nosso tempo, reduzir-se a um só: o da espécie humana, habitante de uma Tebas feita Mundo. •

Porto, 6 de Fevereiro de 2010.

* Poeta.





Eu, que de Tebas vos escrevo

FRANCISCO MORÃO DIAS*

Estamos sós com tudo aquilo que amamos.
Novalis

O ensaio de *Antígona*, a que ontem assisti, desde o início que me evocou Novalis.

Quando, pouco antes da primeira intervenção do Coro, Ismena diz à irmã: “Mas, então, não fales disso a ninguém, guarda-o para ti; eu farei o mesmo”, fui assaltado por uma citação desse poeta que trago comigo há décadas. Não resisto citá-la em alemão, tantas são as vezes que a rezo em surdina: “Was du wirklich liebst, das bleibt dir”. (“Aquilo que deveras amas, conserva-o para ti.”) É disso que trata a *Antígona* com que me deparei nesse ensaio de palco. Trata do Amor e do Segredo, seu pedagogo.

A presente encenação, ao sublinhar a solidão de Antígona, cria como que uma divisória que talha a cena em dois níveis: o dos outros e o de Antígona, couraçada em si mesma, anunciante do amor fraterno (amor irrepitível, como no-lo lembra enquanto se afunda na morte), filha da *eusebeia* e intérprete monocórdica da sua determinação.

É sabido que esta tragédia de Sófocles poderá ser isso, e muito mais: poderá ser a expressão do despojamento inerme perante o poder; a desconformidade às normas da *polis*; a exaltação da Lei dos Deuses em confronto com a dos Homens, etc., etc., etc., acrescentando ainda um sem-fim de leituras catalogadas em busca de cidadania. Em suma, pode ser muita coisa e quase tudo.

Porém, nas outras Antígonas que vi, houve sempre espaço para o confronto, para a persuasão, para a lástima, resignação, revolta, quiçá para o *suspense*, mas não houve nada disso nesta *Antígona*. É que aqui, insisto, desde o começo que tudo está fendido em dois. De um lado, a soberana solidão da protagonista, que chega a criar a sensação de estarmos a assistir a outra peça que corre paralela; do outro, o mundo de todos os demais, entregues aos conciliábulos, às leis e às suas razões. Dissuadem-se, assim e de vez, as disputas, os pactos e narrativas quejandas.

Contudo, para que isso aconteça, não é indiferente a cenografia.

O surpreendente anfiteatro em cortiça que o encenador concebeu, para além da evidente referência histórica, remete-nos através do negrume e da rusticidade para a imagem de um poço por onde todos deambulam, mas que, e à medida que o fim se aproxima, é preferencialmente ocupado por Antígona e Creonte já atolado nos piores presságios, ficando a berma do poço habitada pelos outros, numa prudente intenção de se porem a salvo. Enquanto que para estes a base do poço é local para incursões fugazes cumpridas com as cautelas e a urgência próprias das missões de risco, para Antígona é aí a sua arena letal. E assim, mais, e mais uma vez fica estabelecida, através deste sagaz artifício, a constante separação dos dois territórios: o *civil* em cima, o *trágico* em baixo.

A leitura do espectáculo reassume-se como inequívoca, definindo-se quem é quem e ao que vem.

Ocorre-me, ainda, chamar à colação duas propriedades da cortiça: o poder *isolante* e a *impermeabilidade*, ambas silenciosa mas estruturalmente bem presentes nesta dramaturgia. *Isolante*, porque impede a transferência de fluidos cénicos e emocionais que poderiam demandar outras paragens, assim celebrando uma das três regras que, segundo Aristóteles, cabia à Tragédia respeitar – a da unidade de espaço; *impermeável*, porque faculta um veio condutor por onde, gota a gota, se escoia pausada e cadentemente o fio da tragédia, até que o caudal incontido transborde e possa, enfim, encharcar os nossos corações. Espero que tão desvelada proposta não seja preterida nesta encenação.

Pelo que assisti, estou ciente de que o não será. •

Tebas, 3 de Março de 2010.

* O portador do Cartão Amigo TNSJ, n.º 876.

Tocar ou não tocar Ismena

MANUELA AZEVEDO*

Sexta à noite, sala de ensaios do Mosteiro de São Bento da Vitória.

É enorme a minha curiosidade sobre o processo que é a construção de uma peça de teatro. Há muito nesse trabalho que me fascina e interroga – o domínio do texto, a sua interpretação, o modo como se articula o texto com o espaço cénico, com o corpo do actor, com o tempo. O que se experimenta, o que se erra e deita fora (e porquê). Como se articulam tantas expressões artísticas – dramáticas, vocais, coreográficas, físicas, gráficas – num todo. Poder assistir a um momento (apenas um, é certo) desse processo era uma oportunidade imperdível.

Foi uma boa noite para espreitar um ensaio – era o primeiro em que os actores saíam “da mesa” e se começavam a movimentar no espaço cénico (já desenhado e construído noutra sala, mas ali, naquela sala enorme e despida, só imaginado).

Às palavras e às vozes juntavam-se agora o gesto, o movimento, a distância a vencer, da

rampa ao topo da cratera, de uma personagem a outra – tocar ou não tocar Ismena (e quando?), virar costas ou encarar Creonte? “Não, vem antes lá do fundo, do alto da cratera...”; “Depois de te afastares, já não podes regressar ao mesmo ponto. O corte está feito!”; “Experimentem outra vez, mas agora com o Coro mais perto.”

Percebo ali que a dimensão física do actor, do seu movimento, do espaço que o seu corpo invade ou liberta, abre novas possibilidades de leitura de uma cena. Foi curioso perceber como a mesma cena se alterava e ganhava outra intensidade e sentido, em segundos, pelo simples facto de se mudar a distância física entre os actores.

Era também a primeira vez que se experimentava a música que acompanharia algumas das cenas. Escuta-se o que a música traz e tenta-se integrar no ritmo e canto do texto, já encontrados e trabalhados, os novos sons propostos. A escolha do universo sonoro a incluir numa peça é também algo de determinante na percepção que se tem de uma cena, de um espectáculo. Era algo que já antes me parecia

evidente, mas ver isso ensaiado, repetido, alterado e questionado trouxe outra luz a essa evidência.

Nesta noite discutiu-se pouco. Presumo, bem ou mal, que há sempre grandes discussões, filosóficas e outras, nestes processos. Imagino que as grandes dúvidas, sobre o que move as personagens, o que as define, a sua história, o tom do seu discurso, estejam já resolvidas. Assunto encerrado “à mesa”, certamente. Agora, são os detalhes que se marcam e se criticam num texto que parece já compreendido e integrado.

Do que pude observar neste momento do processo, destaco uma personagem – o CORO. Não fujo à regra da mentalidade dos nossos tempos e civilização ocidental: o indivíduo é rei e é sempre mais interessante, importante e cativante a sua história e personalidade. Podemos ser cidadãos do mundo, mas não nos agrada a ideia de sermos reduzidos a um elemento anónimo de uma massa colectiva. (Por mais que assim seja, na verdade.) Por isso me surpreendi pela forma como me deixei cativar pela ideia (e som!) de uma voz colectiva,

de um discurso desenhado por várias vozes. Entusiasmou-me mais do que imaginava!... Mas não só pelo que de simbólico tem, também pelo desafio musical que encerra (vícios do ofício). E foi fascinante perceber as possibilidades desse trabalho nos detalhes apurados neste ensaio.

Esta visita foi também motivo para ler (e reler) um texto que não conhecia e, a propósito, descobrir mais sobre mitologia grega e não só. E foi surpreendente sentir-me interpelada por um texto com milhares de anos. É certo que estes são tempos de crise, económica, ambiental, política, mas também (e não sei se principalmente) civilizacional. E *Antígona* ofereceu-me ocasião para meditar sobre leis e valores, sobre tiranos e a vontade dos povos, sobre o homem e sua natureza. •

Porto, 26 de Fevereiro de 2010.

* Vocalista dos Clã.

O nascimento da tragédia e da comédia

MICHEL MEYER*

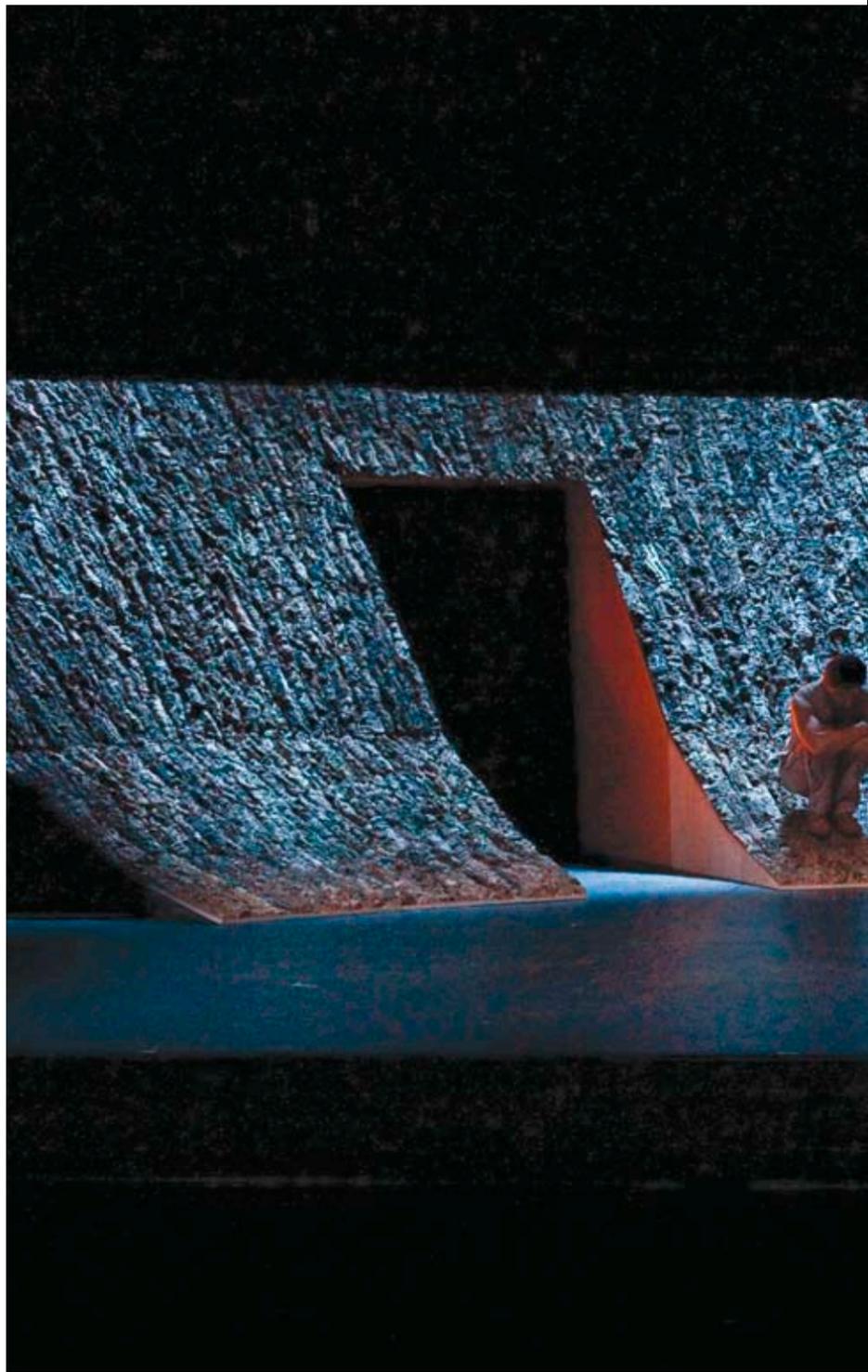
Porque é que há tragédia e comédia? Qual é o elo entre a tragédia e Dioniso ou o bode? As bacanas dionisiacas não têm origem no festivo que dessacraliza, o que é mais próprio da comédia do que da tragédia?

Para aventarmos uma explicação, é preciso reportarmo-nos ao que foi anteriormente dito acerca do sacrifício e da diferença que dele é objecto, encarnados no rei ou nos poderosos em geral. A tragédia é, na verdade, um sacrifício simbólico da diferença, a sua expiação aos olhos da lei férrea do grupo que pretende que nada se oponha à identidade dos seus membros, logo do conjunto. Para sobreviver, o poder tem de conseguir representar a sua própria morte, o seu próprio sacrifício, de modo a não ter de enfrentá-lo na realidade, o que presuppõe uma vítima de substituição capaz de o simbolizar. De Prometeu, em Ésquilo, a Édipo, em Sófocles, os heróis da tragédia antiga correspondem a este esquema. O bode, o *tragos*, simboliza o animal inocente que é sacrificado no lugar e em lugar do humano que, à partida, deveria ter sido objecto desse sacrifício. O bode intrigou amiúde os analistas da tragédia: tratava-se de uma representação de Dioniso, do prémio para quem ganhava o concurso da melhor tragédia, ou da máscara satírica própria dos actores? Para tirarmos o assunto a limpo, é preciso lembrarmo-nos de que o animal é uma criatura ambivalente, de que ele partilha com o ser humano alguns traços comuns e de que o substitui precisamente por causa dessa identidade parcial. Se se sacrifica o animal em lugar do homem, é também porque ele representa tudo aquilo de que o homem tenta afastar-se, tudo aquilo que o homem recalca como alteridade absoluta. O sacrifício do animal é pois o sacrifício da diferença e, graças à sua carga simbólica, permite que esta, quer seja traço de um deus ou de um rei, permaneça como e onde está sem correr demasiados perigos. Mais ainda: ao sublinhar o excesso, o caos, a violência ligados ao exercício do poder – por parte de um rei por exemplo –, o teatro inscreve – escavando em profundidade, por assim dizer – a legitimidade de determinado poder que merece todavia ser mantido porque é justo e propiciador de estabilidade. O poder injusto, vítima do destino trágico, remete implicitamente, como que através de uma imagem invertida, para um poder que se abstém de tais excessos e que merece, por isso mesmo, escapar à sina sacrificial reservada aos heróis trágicos, atolados nos seus próprios destemperos. Resta contudo uma questão. Que tem então o ritual politeísta, que os Gregos praticaram tal como um bom número de povos da Antiguidade, a ver com a tragédia que foi apanágio dos Gregos única e exclusivamente? Como a diferença é abolida pelo ritual, os deuses penetram no mundo dos humanos, intervem nele com as suas acções e até se afrontam por intermédio dos homens, como acontece na *Iliáda* e na *Odisseia* de Homero. A sua imanência confere-lhes pois pensamentos, vontades, ou mesmo aparências humanas. Mas, ao impor-se aos Gregos, a História introduziu forçosamente a diferença que eles pretendiam abolir através dos ritos religiosos. Essa “infrac-

ção” – se assim lhe podemos chamar – é precisamente a base da tragédia. Os deuses fazem questão de irromper na memória dos homens que só a História interpela. A imoderação de um destino que deseja dar conta apenas de si mesmo encontra-se penalizada na tragédia porque assenta na ignorância do papel que os deuses devem desempenhar. Porém, os poderes fortes favoreceram frequentemente a representação de tragédias. De Pisístrato a Luís XIV, os exemplos abundam. E isso deve-se ao facto de que a expiação vivida pelo herói trágico é uma representação, um espectáculo (*theatron*), e não uma morte real. O espectador fica satisfeito com o destino reservado à diferença: ela é abolida. Mas apenas no plano do espectáculo. O poder também fica contente: o castigo é puramente simbólico. A própria democracia grega se sentiu agradada: não apreciava nada as diferenças, por definição não igualitárias e contrárias à identidade do grupo. O espectáculo trágico é uma condenação daqueles a quem o nascimento ou o destino colocou acima dos outros, logo a sua queda está longe de desagradar. Mas, uma vez reduzida a diferença na própria sociedade, ou porventura generalizada sem esperança de vir a ser abolida, a tragédia morre porque perde a sua razão de ser. Sabe-se que de Ésquilo a Eurípides, passando por Sófocles, a distância é curta: apenas vinte e cinco anos.¹

A tragédia baseia-se no reconhecimento (Aristóteles) de uma diferença nociva. À partida, há como que uma exaltação de identidades parciais, transgressivas de toda a literalidade, logo da coerção do real (eis o lado dionisiaco), que termina com uma neutralização desmistificadora dessas metáforas, que as denuncia por aquilo que são (eis, segundo Nietzsche, a vertente apolínea). Os deuses impõem-se enquanto tais, os homens também, a confusão entre ambos reinante, que leva os homens a julgarem-se o que, de facto, não são, acaba por sua vez. Cada um volta a ser o que é, consoante uma literalidade sem perigo. A tragédia nasce da indiferenciação entre os homens e os deuses. Através do ritual, de que o sacrifício é porventura uma forma privilegiada, os deuses, mesmo imanescentes ao mundo dos homens dos quais tomam a aparência, reencontram a sua identidade, logo, a sua diferença que permite aos homens serem o que são e, sobretudo, não serem o que não são. Mas a História oblitera as velhas identidades e tudo se transtorna: julga-se fazer bem e faz-se o contrário. Aliás, o inocente sacrificado é frequentemente uma mulher, como Ifigénia, que o seu pai destinou ao sacrifício para agradecer aos deuses o favor de lhe terem permitido rumar a Tróia com ventos favoráveis. Racine também escreverá uma *Ifigénia*, no encaixo de Eurípides, e lembra-nos o que está em jogo numa célebre tirada de Agamémnon, em que o pai de Ifigénia se lamenta por ter de pagar tal dívida:

Bem vês o meu transtorno. Ouvindo o seu motivo
Julgarás se é tempo de repousar, amigo.
Recordas certamente o dia em que a frota
Por ventos favoráveis tomava sua rota
A partir da Aúlida. Nossos gritos de alegria
Já fustigavam Tróia que ao longo nos temia.



Um pasmoso prodígio esse prazer calou:
O vento de feição de súbito amainou.
Em vão o mar cansámos: não servia de nada
O esforço de remar na água sossegada.
Tal milagre inaudito obrigou-me a rogar
A deusa venerada neste mesmo lugar.
Ulisses e Nestor, que eu próprio e meu
irmão
Secreto sacrifício lhe fizemos então.
Diante das palavras proferidas por Calcas
Qual não foi meu pavor, acredita em mim
Arcas.
Debalde contra Tróia armais vossa vontade
Se em sacrifício augusto, com grã
solenidade,
Uma filha do sangue de Helena louçana
Não vier macular o altar de Diana.
Para obterdes os ventos que o céu vos
sonega
Sacrificai Ifigénia.²

Quando a mulher encarna tão-só a natureza, a sua incontornável diferença constitui uma ameaça porque, sendo híbrida, ela tem de misturar a cultura com o social, o cuidado de transmitir o nome e a missão de estabilizar a família. Enquanto ser associado aos mitos da fertilidade, é através dela que a oposição entre natureza e cultura se manifesta. Ela é simultaneamente a diferença à qual é necessário que o humano se arranque para aceder à identidade social e cultural, e o elemento sem o qual essa identidade é impossível. Todos nascemos de uma mulher, ela é a alteridade de cada um, e não apenas a do homem. A mulher merece

pois a adoração e o respeito, mas também, porque é diferença, tem de ser sacrificada no altar da identidade. A mulher inspira temor e distância, sendo considerada como a animalidade do homem, não apenas a do ser sexuado mas igualmente a do género humano em geral. A mulher é simultaneamente mãe e puta, não surpreende pois que tenha sido o símbolo da impureza, do pecado (Eva) ou do mal (a bruxa). Quando se diz que ela é o Outro do homem, percebe-se que nesse plano se juntam, numa mesma identidade, o género humano e o ser sexuado, o que transforma a relação com a feminilidade numa materialização da questão da identidade em toda a sua vasta dimensão.

Falou-se de Ifigénia, mas não se pode ignorar o valor simbólico de Antígona. Antígona quer poder sepultar o seu irmão – que desobedeceu às leis da Cidade – como se procede à inumação de qualquer ser humano. Creonte, que dirige a Cidade, opõe-se ao seu ensejo. Creonte ordena que ela seja emparedada, mas o seu filho Hémon, que ama Antígona, morre dessa decisão. Por sua vez, a mulher de Creonte, devastada pela mágoa, suicida-se. Hegel viu nesta disputa entre Creonte e Antígona um conflito entre as leis da Cidade e as leis naturais. Talvez seja necessário recuar um pouco mais. A natureza é a diferença de que a sociedade pretende libertar-se. Antígona encarna essa diferença. Ao querer sepultar Polinices, ela anula essa diferença, já que se trata de sacralizar a morte, ou seja, de a humanizar, posto que a morte é a diferença absoluta, o caos



e o desespero. Por seu lado, Creonte pretende deixar o caos fora da Cidade e proscriver a mulher Antígona. Ela desobedece e viola a diferença essencial aos olhos do poder, aquela que constitui a própria identidade da Cidade. E, no entanto, Antígona é resolutória, posto que o ritual de inumação tem como função anular o carácter chocante e caótico da morte enquanto acontecimento natural. O ritual do enterro humaniza e socializa a natureza, abolindo, por conseguinte, o carácter *natural*, biológico, da morte. Antígona resolve a sua própria naturalidade ao agir como age e, ao mesmo tempo, incorpora a diferença, enquanto elemento constitutivo da identidade, no género humano. Ao recusar-se a aderir a isso, ao pretender que toda a diferença permaneça exterior, Creonte demonstra não perceber o papel que ela desempenha. Cria o caos e a desordem dentro do grupo, nomeadamente no seio da sua própria família. A partir daí, a diferença desloca-se e vira-se contra Creonte: ele passa a ser o poder desmascarado enquanto tal, uma diferença que não pode ser expiada se violar a lei do grupo que Antígona representa, na medida em que se propõe sepultar *qualquer* morto, independentemente dos crimes que ele possa ter cometido. A tragédia de Antígona consiste em ser simultaneamente a expressão de uma diferença e a sua resolução. Ela só pode ser ela própria, logo humana antes de tudo, afirmando a sua diferença de mulher. O que é que ela tem de sacrificar? Sófocles mostra-nos que a diferença é a marca de todo o grupo, coisa que Creonte não quer ver ao limitar-se à identidade formal

e social mais estrita. Mas mesmo essa identidade não se suporta a si própria. O paradoxo da feminilidade é ser simultaneamente necessária e rejeitada: o destino da mulher é sempre trágico, como se vê também em Ibsen, inclusive nos títulos das suas peças, *Hedda Gabler*, *A Dama do Mar* ou *A Casa de Bonecas*. Antígona, que deseja suprimir a morte enquanto simples acontecimento natural a fim de a tornar humana, encarna, como diz Hegel, uma justiça de tipo superior, absoluta, que decorre do direito natural; donde a ambivalência de Antígona, da mulher, inocente e culpada, externa e interna ao grupo, portanto à ordem da cultura, situação que a transforma num ser trágico por excelência, ao nível das suas resoluções ou do seu destino.

O herói trágico, dizia Aristóteles, inspira piedade e temor, onde a comédia, pelo contrário, instiga o riso que remete para a grosseria das situações ou simplesmente para a inferioridade moral ou temperamental das personagens. De onde vem esta dupla reacção de compaixão e terror que Aristóteles postula como evidente no caso da tragédia? É certo que o destino dos nobres heróis assusta devido às suas ambições e acções desmesuradas, do mesmo modo que a sua queda pode suscitar piedade. Tal descrição reitera, na verdade, a questão inicial. Todavia, será que uma pessoa tem mesmo dó de Macbeth? Não, muito provavelmente, porque uma pessoa não pode identificar-se com ele, como também não se identifica com o Dr. Fausto de Marlowe, que lança vários feitiços funestos aos seres com quem se cruza,

depois de ter sido investido de poderes mágicos por Mefistófeles. Será que no fim eles nos inspiram comiseração? Será que se tem piedade de Medeia, que mata os seus filhos para se vingar da infidelidade de Jasão? Nada é menos certo.

Então, de onde vem essa associação da tragédia à dupla reacção catártica de piedade e temor? Há algo de profundamente exacto no que diz Aristóteles a propósito do herói trágico: a tragédia não faria sentido sem uma personagem fora do comum, diferente de todas pelos seus excessos, pela sua origem, pelos seus próprios actos, mas como toda a intemperança se paga, essa desmesura tem o seu preço. O herói cai, e a identidade, cara ao grupo, retoma os seus plenos direitos. A distância que o herói das tragédias acusa só pode suscitar temor, enquanto a expiação da sua diferença desperta uma proximidade nascida da identidade reencontrada. Uma pessoa sente compaixão por aquilo que acontece então ao herói, que volta a tornar-se fraco como todos os mortais, surgindo pois uma espécie de identificação momentânea que faz da infelicidade dele algo de comum e universal. Note-se que o destino trágico dos heróis desse género coincide perfeitamente com o que anteriormente se disse sobre o sacrifício régio. O rei é simultaneamente membro do grupo, da tribo, mas encontra-se contudo isolado devido à sua posição de rei: ele é a identidade do grupo, uma identidade a bem dizer simbólica, porém também é diferente, coisa que só se pode resolver através da expiação da sua diferença, a fim de

que a identidade do grupo seja consolidada, identidade ameaçada se um novo rei não vier tomar o lugar do antigo. O destino dos reis é trágico, e só se *falará* disso quando e se eles apenas forem mortos simbolicamente. O trágico terá então passado a ser tragédia: esta última é o *discurso* do sacrifício em lugar e no lugar do sacrifício *em si*. A tragédia oferece o espectáculo de uma realidade que a História desbotou. Esse espectáculo é o substituto da tal vontade de ver a diferença expiar a sua existência. Os poderes fortes gostam da tragédia e, à falta de combates de gladiadores, é preciso que haja teatro. Como se sabe, o teatro nasceu na Grécia, na época da tirania de Pisístrato, por volta de 530, embora a primeira tragédia que chegou até nós, *Os Persas* de Ésquilo, date de 472. A democracia ateniense acarinhara os concursos de tragédias, no âmbito dos quais brilharão Ésquilo, Sófocles e Eurípides, porque ao poder de um só sucederá a identidade da cidade, confortada pelo tratamento infligido à diferença que está no coração do teatro grego. •

1 Jacqueline de Romilly, *La tragédie grecque*, p. 6, 6.^a éd., PUF, "Quadrige", 1997.

2 Racine, *Ifigénia*, Acto I, cena I, v. 43-62.

* Excerto de "La naissance de la tragédie et de la comédie". In *Le comique et le tragique. Penser le théâtre et son histoire*. Paris: Presses Universitaires de France, 2003, p. 19-25. Trad. Regina Guimarães.

O trágico moderno

ANTÓNIO GUERREIRO*

A tragédia como género literário é uma instituição da Grécia Antiga que teve o seu renascimento em três outras épocas: o Barroco, o Classicismo francês e o tempo de Goethe. Destas manifestações históricas da poesia trágica está excluído o drama moderno, razão pela qual se impôs esta pergunta: porque é que a tragédia é na sua essência um fenómeno da época clássica, que não foi possível fazer reviver na modernidade? Nas suas várias elaborações, a resposta gira à volta deste argumento: a tragédia extinguiu-se porque se alterou o terreno no qual se apoiava. O conflito ético em que ela consistia, cuja origem não está apenas no herói trágico e nas suas paixões, mas também, ou sobretudo, na estrutura ético-mítica do mundo de onde emerge, torna-se irrealizável a partir do momento em que o mito se dissolve na forma e no material da realidade histórica, e a narrativa mítica é substituída pela crónica mundana das acções dos homens. O tempo da tragédia não é o da história, não é o do silêncio dos deuses, mas o da aliança, estabelecida pelos heróis trágicos, entre o mundo humano e o mundo divino. A questão da “morte da tragédia”, a que George Steiner dedicou um livro importante, em 1961, tornou-se mesmo uma via de acesso privilegiada para compreender o significado da secularização do mito.

Esta linha interpretativa que situa a tragédia exclusivamente como instituição grega, colocando entre parêntesis os seus conteúdos de verdades “eternas” ou “universalmente humanas”, tão caros às leituras da tradição humanista, tende obviamente a excluir qualquer perspectiva que se proponha ver no trágico uma categoria metafísica universal do espírito humano. A hipótese metafísica do trágico encontra-se no jovem Lukács da “Metafísica da Tragédia”, o ensaio com que encerra *A Alma e as Formas* (1910). Aí podemos ler: “O problema da possibilidade da tragédia é o problema do ser e da essência”.¹ Para Lukács, o trágico é uma ruptura total com a vida quotidiana e coloca em oposição o “mundo da tragédia” (que é o da “verdadeira vida”) e o “mundo da vida habitual”: a vida empírica degradada. Na visão trágica de Lukács, o homem está em contacto imediato com o seu destino, com a sua necessidade histórica, e é observado por um Deus escondido, simultaneamente presente e ausente, um Deus que “deve abandonar a cena e todavia permanecer espectador”.² No trágico lukacsiano, a existência reconduz-se à essência e a vida à forma. A “Metafísica da Tragédia” visa assim reactivar o espírito da tragédia clássica, segundo um programa exigido pela situação de um mundo abandonado por Deus. Manifesta-se aqui com alguma evidência a relação do pensamento trágico de Lukács, em chave metafísica, a-histórica, com o tema epocal da secularização e do “desencantamento do mundo”, na versão de Max Weber.

Chegar a um conceito geral do trágico que não tenha que ver com a história nem com fenómenos historicamente reconhecíveis é o que faz o grande crítico e teórico húngaro Peter Szondi (Budapeste, 1929 – Berlim, 1971), no seu *Ensaio sobre o Trágico* (*Versuch über das*

Tragische, na edição original, alemã, de 1961), um livro que se tornou um marco decisivo na reconstrução filosófica e histórico-literária do trágico. A tese fundamental de Szondi, enunciada logo na abertura deste ensaio, é a seguinte: “Desde Aristóteles que existe uma poética da tragédia; só a partir de Schelling existe uma filosofia do trágico”.³ Uma poética da tragédia é aquela que foi estabelecida por Aristóteles, na sua *Poética*, como um género literário, com as suas regras e os seus efeitos no plano estético. Aristóteles fixa a tragédia como género autónomo, sem procurar uma passagem para o fundamento, para o sentido do ser trágico, uma vez que se mantém nos limites de uma poética. A possibilidade de, a partir da tragédia, declinar algo enigmático que se chama trágico, e interrogar a sua essência, é o que Szondi encontra na filosofia do trágico inaugurada por Schelling e prosseguida em Hölderlin, Hegel, Schopenhauer, Kierkegaard, Nietzsche, Simmel, para nos referirmos apenas aos nomes mais importantes. A teoria do trágico que surge nesta constelação alemã a partir de 1800, isto é, com a estética do idealismo, distingue-se de uma teoria da tragédia como género e estabelece uma distinção entre o trágico antigo e o trágico moderno. O trágico moderno edifica-se sobre o fim da tragédia e o declínio do trágico como categoria estética. E surge como algo essencial para a compreensão do mundo, do sentido da experiência e do desvelamento da verdade. Daí que Szondi admita que, tal como a coruja de Minerva, no dizer de Hegel, só levanta voo ao anoitecer, também “as definições do trágico de Schelling e Hegel, de Schopenhauer e Nietzsche, ocupam o lugar da poesia trágica num tempo em que a hora desta já soou”.⁴

A diferença essencial entre trágico antigo e moderno implica uma determinada leitura do processo da modernidade que, sendo talvez dominante, não é única. Há, por exemplo, um nexo entre trágico e consciência histórica (o nazismo obriga a tê-la em consideração) que o sentido do trágico na sua elaboração moderna pelo idealismo alemão, isto é, enquanto um acto de *theoria*, não consegue integrar. Só que aqui o signo trágico já não é o herói, mas antes o coro. E se pensarmos na culpa trágica das personagens de Kafka, estamos certamente longe da filosofia do trágico do pensamento idealista e do “trágico moderno” que esse pensamento elaborou. Günther Anders insistiu no facto de que, nas narrativas de Kafka, a pena ou punição precede a culpa. Tal como na tragédia, indo buscar a ela um dos seus motivos ideais, as personagens kafkianas vão ao encontro do sacrifício.

A teoria do mito de Schelling, a sua redescoberta da mitologia, costuma ser apresentada como um momento importante da ideia moderna do trágico. Mas Szondi parte, antes, de uma passagem das *Cartas sobre o Dogmatismo e o Criticismo*. “Muitas vezes se perguntou como é que a razão grega podia suportar as contradições da sua tragédia. Um mortal – destinado pela fatalidade a tornar-se criminoso – combatia precisamente contra a fatalidade, mas era terrivelmente punido pelo delito, que era uma obra do destino! O fundamento desta contradição, o que a tornava super-



tável, encontrava-se num lugar muito mais profundo do que aquele em que se procurava – encontrava-se na luta da liberdade humana contra a força do mundo objectivo, à qual o mortal [...] devia necessariamente sucumbir, e todavia, porque não sucumbia sem conflito, devia ser punido pela sua própria derrota”.⁵ Trata-se, aqui, de uma interpretação do *Édipo*, de Sófocles, mas projectada na tragédia grega em geral. Com ela, diz Peter Szondi, Schelling procura analisar e interpretar o próprio fenómeno trágico, inaugurando uma filosofia da tragédia. Na sua interpretação, o herói trágico não só é derrotado pelas forças contra as quais se vê obrigado a lutar, mas é também punido pela sua própria derrota, pelo facto de ter empreendido uma luta. A sua vontade de liberdade, que é a essência do seu Eu, volta-se contra si próprio. Tal processo, conclui Szondi, “pode definir-se, nos termos de Hegel, como dialéctico”.⁶ Dialéctico, no sentido de inversão de uma coisa no seu contrário ou de negação de si. Para Schelling, o trágico consiste nestas poderosas contradições: entre a vontade do herói de escapar ao seu destino e a força implacável deste; entre a inocência do herói, vítima de

uma força superior a ele, e o castigo que o atinge na sua inocência; entre essa inocência e a aceitação do castigo, isto é, a assunção de uma falta de que não é, no entanto, culpado.

Toda a hermenêutica de Szondi consiste em mostrar que o trágico não existe como essência, ele não existe senão como uma determinada maneira de se cumprir. E essa maneira é dialéctica, não no sentido de uma dialéctica do trágico (à maneira hegeliana), mas do trágico enquanto dialéctica. O paradoxo do trágico pode ser assim formulado: pensá-lo significa reconduzi-lo ao domínio do impensável. Nas palavras de Szondi, este paradoxo formula-se desta maneira: “A história da filosofia do trágico não é, ela própria, privada de tragicidade. Assemelha-se ao voo de Ícaro. De facto, quanto mais o pensamento se aproxima do conceito geral, tanto menos a ele adere o elemento substancial ao qual deve o impulso. No extremo do movimento para o interior da estrutura do trágico, o pensamento tomba exausto sobre si próprio”.

Torna-se quase obrigatório relacionar as teses de Peter Szondi com um célebre texto de Philippe Lacoue-Labarthe intitulado “La



césure du spéculatif”, onde o filósofo francês, começando por mostrar que a interpretação filosófica da tragédia é a origem ou a matriz do pensamento especulativo, no sentido que a este se dá depois de Kant, vai mostrar como Hölderlin – no seu complexo percurso de regresso à Grécia, que passa pela tentativa de escrever uma tragédia moderna, *A Morte de Empédocles* (acompanhada pelo “Fundamento de Empédocles”), e pelas traduções do *Édipo* e da *Antígona* de Sófocles (que também dão origem a textos de carácter poetológico: as “Notas sobre Édipo” e as “Notas sobre Antígona”) – se demarca do esquema especulativo e da lógica dialéctica, desde logo porque a sua tragédia moderna é uma “desconstrução – prática – da tragédia antiga”, ou também “uma tragédia da teoria da tragédia”.⁷

Szondi, no capítulo dedicado a Hölderlin, começa por citar um fragmento não datado (mas que se supõe ter sido escrito entre 1802 e 1803) e sem título (geralmente identificado por um título de carácter editorial: “A Significação das Tragédias”) que se inicia assim: “O modo mais simples para compreender o significado das tragédias é partir do paradoxo”. E,

explicitando o paradoxo a que se refere, continua: “No trágico, o signo é em si mesmo insignificante, ineficaz, enquanto que o originário emerge precisamente [...]. Se a natureza se representa propriamente no seu dom mais fraco, então o signo, quando ela se representa no seu dom mais forte, é = o”. O signo, que Hölderlin diz que é igual a zero, é o herói trágico ao sucumbir. Tal como Schelling explicava o trágico através da contradição entre liberdade e necessidade, Hölderlin coloca-o como paradoxo entre arte e natureza. O herói, não podendo triunfar sobre a potência da natureza, é aniquilado por ela (torna-se “insignificante”), que assim se evidencia no seu “dom mais forte”. A tragicidade de Empédocles consiste no facto de ele ser “um filho das violentas oposições entre natureza e arte, sob as quais o mundo se apresentou aos seus olhos”, e de ter de sucumbir precisamente em nome da reconciliação desses dois princípios opostos. Empédocles é poeta e reúne em si todas as contradições do seu tempo, que é o tempo de onde emerge aquela pergunta de uma das elegias hölderlinianas: “Wozu Dichter in dürftiger Zeit?” (“Para quê poetas em tempos de indigência?”).

O seu tempo não quer o canto da poesia, nem a acção, mas um sacrifício. Empédocles é portanto uma vítima do seu tempo, e a sua decisão de morrer equivale a cumprir o seu destino e não um destino que o transcende. Neste sentido, *Empédocles* é uma tragédia moderna, ancorada na cultura ocidental moderna.

Na reconstrução de uma filosofia da tragédia, e para a definição de um trágico moderno, ocupa um lugar importante um texto de Kierkegaard, intitulado “O Reflexo do Trágico Antigo no Trágico Moderno”.⁸ Szondi começa por afirmar que a definição kierkegaardiana do trágico tem afinidades com a de Goethe, mas para a seguir estabelecer esta oposição importante: “Enquanto que Goethe fala de oposição, Kierkegaard, seguindo o uso terminológico da lógica hegeliana, opta pelo conceito de contradição para exprimir desse modo a precedente unidade das duas forças em recíproca colisão; unidade que faz com que o conflito dessas forças seja trágico”. Tal como outros autores, Kierkegaard entende que a época moderna perdeu em teor trágico. Mas, em seu lugar, ganhou o *desespero*, a *dor*, a *angústia*. Para Kierkegaard, o trágico antigo é caracteriza-

do pela tristeza e pela melancolia, e o trágico moderno pela angústia e pelo desespero, isto é, por um sentimento cristão nascido de uma reflexão sobre o sofrimento. A concepção do trágico de Kierkegaard não é senão uma espécie de teoria da tristeza e da dor. Para ilustrar a verdadeira tristeza trágica e como ela exige um momento de falta, tal como a verdadeira dor trágica exige uma parte de inocência, Kierkegaard reescreve a história de Antígona, mas de uma Antígona moderna. A Antígona de Kierkegaard, conhecendo os crimes cometidos por Édipo, o seu pai, mergulha na angústia. Ora, a angústia é o elemento essencial do trágico moderno, que não tem lugar na tragédia grega. Hamlet é uma personagem angustiada porque suspeita do crime da sua mãe. A Antígona de Kierkegaard, como notou Peter Szondi, é uma projecção do filósofo e da sua relação com Regina Olsen, com a qual decide romper, sem lhe apresentar razões exactas, para evitar torná-la infeliz.

Na filosofia do trágico, um longo capítulo teria de ser consagrado a Nietzsche. Da concepção nietzschiana do trágico derivam dois princípios – o apolíneo e o dionisíaco – que alcançaram o estatuto de categorias estéticas perenes, que encontraram tradução noutras oposições fundamentais na estética moderna. Por exemplo, aquela entre o belo e o sublime. Mais do que a questão da origem da tragédia e do seu renascimento, o efeito nietzschiano da sua interpretação da tragédia ática deriva desta descoberta da embriaguez dionisíaca, da zona mítica e informe dos impulsos demoníacos, contraposta às formas apolíneas e luminosas que definem uma racionalidade.

Nietzsche é já, no sentido alemão, um “Kulturwissenschaftler”, também na acepção em que interpreta os sinais e regista os abalos – mesmo os mais subtis e vindos de regiões invisíveis – que afectam o seu tempo, traçando um diagnóstico da cultura. Com ele, tem início uma concepção trágica da cultura que domina as primeiras décadas do século XX. É aí que se inscreve Georg Simmel, com um texto fundamental publicado em 1911: “O Conceito e a Tragédia da Cultura”. O pensamento de Simmel parece dominado pela consciência de que o mundo está impregnado de trágico e que esse trágico nasce do “paradoxo da cultura”: o facto de as “criações intelectuais” que o espírito produz se tornarem autónomas e adquirirem uma existência própria com uma lógica interna que o espírito que as criou deixa de controlar. A autonomização do mundo das criações do espírito (sejam elas artísticas, filosóficas, científicas, religiosas, etc.) é para Simmel uma fatalidade, um mecanismo diabólico que o homem é incapaz de deter. Alguns intérpretes observaram que aquilo que Simmel designa sob o nome de “tragédia da cultura” não é mais do que uma transposição metafísica da teoria marxista da alienação.

A tragédia da cultura definida por Simmel inaugura uma época de pessimismo cultural (o “Kulturpessimismus”). É o tempo dos apocalipses, dos últimos dias da humanidade, do declínio do Ocidente, do pensamento que só sabe declinar-se em termos de catástrofe – o “katastrophische Denkweise”, como lhe chamou o filósofo Karl Löwith. •

¹ György Lukács, *L'anima e le forme* [original: *Die Seele und die Formen: Essays*, 1911], Milano, SE, 1991, p. 236.

² *Ibid.*, p. 233.

³ Peter Szondi, *Schriften I*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1978, p. 151.

⁴ *Ibid.*, p. 152.

⁵ *Ibid.*, p. 157.

⁶ *Ibid.*, p. 159.

⁷ Philippe Lacoue-Labarthe, *L'imitation des modernes: Typographies 2*, Paris, Galilée, 1985, p. 61.

⁸ In Søren Kierkegaard, *Ou bien... ou bien...* [original: *Enten-Eller*, 1843], Paris, Gallimard, 1966.

* Crítico literário e ensaísta.

Quem escreve as não escritas leis dos deuses?

CLAUDIO MAGRIS*

Existem na literatura mundial, escreveu Paul Valéry, figuras e personagens de tal magnitude que escapam ao controle do seu criador, a ponto “de se converterem, por meio dele, em instrumentos do espírito universal”; estas, continuava o poeta francês, “excedem o que foram na obra do seu autor [...], consagradas para sempre à expressão de alguns extremos do humano e do inumano [...], logo, desvinculadas de qualquer aventura particular”. Valéry escreveu estas palavras para justificar a audácia de ter-se atrevido a retomar a personagem de Fausto, mas pensava também noutras grandes figuras – Ulisses, Antígona, Medeia, Édipo, Electra, Don Juan –, susceptíveis de renovadas e imortais encarnações, por via de perenes metamorfoses capazes de representar simbolicamente, à vez e em chave distinta, o sentido e o destino da humanidade, e expressar – não na vaga abstracção da alegoria mas na concreção histórica de avatares individuais – inquietações e sentidos universais. Semelhantes personagens produzem a ilusão de existir por si mesmas, independentes do seu criador, a ponto de Miguel de Unamuno poder fingir-se zangado com Cervantes, acusando-o de não ter compreendido a grandeza de Dom Quixote.

Paradoxos à parte, não é acidental – nem sequer um mistério inefável e irracional – que estas figuras não se tenham convertido apenas em criações individuais, mas que tenham fascinado gerações sucessivas em tempos e países muito diversos, interpretando as mais profundas razões históricas e existenciais da civilização, e continuem a apresentar-se, a cada época, enriquecidas pela atmosfera dos séculos, pelos acentos das muitas vozes, grandes e pequenas, que renovaram e transformaram o seu carácter. Esta riqueza poliédrica parece conferir-lhes uma margem de inacabamento, de espaço deixado à fantasia do leitor para a invenção, a progressão ideal ou a identificação pessoal.

Antígona é uma das maiores de entre estas grandíssimas figuras – que, observa George Steiner, procedem todas do imaginário colec-

tivo do mito grego, com a particular excepção de Don Juan, a única das personagens míticas universais criada pela civilização pós-clássica, cristã, dado que até Fausto, se repararmos bem, é uma reelaboração, genial e poliédrica, de Prometeu. Além disso, Don Juan parece ser a única personagem mítica, convertida em património colectivo, logo disponível para a reelaboração por parte de muitos outros artistas e potencialmente de todo o artista, que foi inventada por um criador individual concreto, Tirso de Molina. As restantes – Ulisses ou Jasão, por exemplo – parecem nascidas dos obscuros alvares de uma fantasia mito-poética colectiva; os primeiros poetas que lhes deram uma forma destinada a permanecer indestrutível ao longo dos séculos, como Homero no caso de Ulisses, não as inventaram, mas extraíram-nas de lendas e tradições que já para eles pertenciam – já para Homero – a uma antiguidade confusa e remota.

Antígona, destinada a reviver em dezenas, em centenas de obras ao longo de sucessivos séculos – numa proliferação que ainda não terminou, mas que continua até hoje –, é mais antiga que a homónima tragédia de Sófocles, obra-prima absoluta da literatura universal com que a fantasia e a consciência da humanidade não cessaram e não cessam de medir-se. À semelhança de outras grandes obras poéticas, *Antígona* não pertence apenas à literatura; é uma obra que afronta nas suas raízes as paixões, as contradições e dilacerações da existência, sendo também, consequentemente, uma obra filosófica e religiosa. *Antígona* é um texto dessa filosofia e dessa religião que, para entender concretamente a vida, não podem limitar-se à formulação teórica da verdade, mas mergulham a verdade e a sua busca na ardente realidade da própria vida, lá onde os problemas e as incertezas se entrelaçam com os desejos, as esperanças ou os medos, e se convertem em destino, história concreta e viva de um homem, do seu amor, sofrimento e morte.

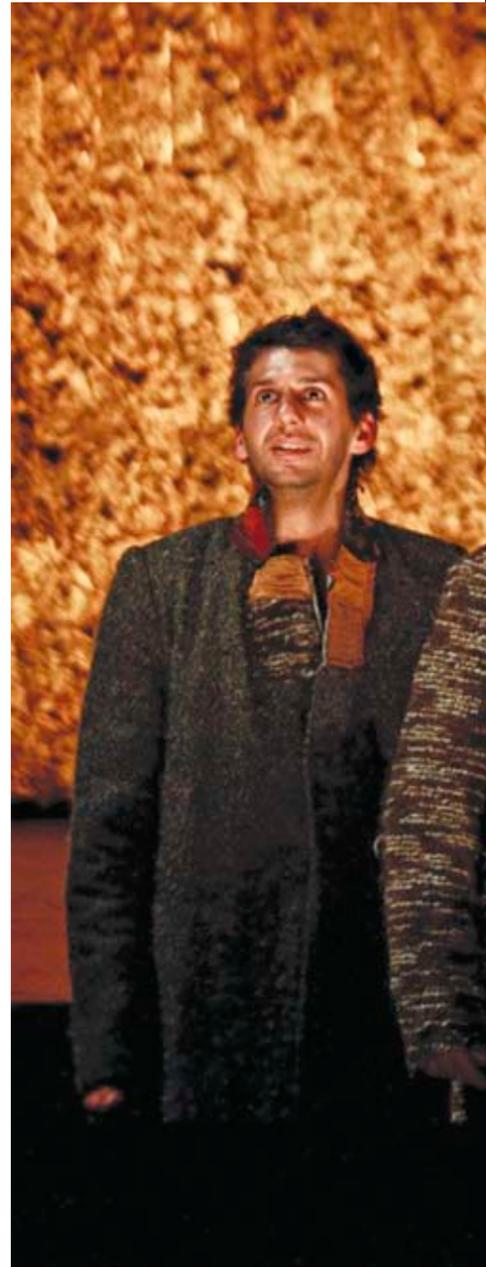
A poesia eleva-se à altura do pensamento e da fé, que têm necessidade dela para penetrar na vida dos homens e abarcá-la por completo, superando o isolamento abstracto da mera es-

peculação intelectual e metafísica. Nos grandes textos das origens, como por exemplo nos textos dos pré-socráticos, não existe distinção entre poesia, ciência, reflexão e religião, mas um único discurso poético tenta agarrar a totalidade do mundo, dizer o que é e qual o seu significado. A filosofia, para compreender a realidade e o seu sentido, precisa dos poetas; o pensamento platónico precisa de dialogar com a poesia homérica, o aristotélico com a tragédia, e o hegeliano – mas também o de Heidegger – com *Antígona*.

Grande parte da filosofia e da literatura dos últimos duzentos anos é, como documenta Steiner, uma contínua confrontação com *Antígona*, uma tentativa de recriá-la e de encontrar nela as respostas às questões radicais da existência e da história. Só o *Livro de Job* mergulha tão fundo na aflição de existir. Para Hegel, “de tudo o que de admirável existe no mundo antigo e moderno – e conheço quase tudo [...] –, *Antígona* parece-me a mais notável das obras de arte, a mais satisfatória”, e a sua protagonista, a “divina Antígona”, é “a mais radiante figura humana que jamais apareceu à face da terra”, enquanto que para Thomas De Quincey ela é a “filha de Deus antes de Deus ser conhecido”, e Friedrich Hebbel define-a como “a obra-prima entre as obras-primas, ao lado da qual não se pode colocar nada do antigo nem do moderno”. A leitura de Sófocles, e em particular de *Antígona*, constitui um nó da relação entre Hegel, Hölderlin e Schelling, relação que dá origem a um momento fundador, de autêntica viragem, na história e no pensamento da civilização contemporânea, e Hegel parece por vezes colocar a figura de Antígona acima da de Sócrates e inclusivamente de Jesus Cristo, e fala, a propósito de Antígona, de um “momento de Getsemani”.

Goethe, que na sua busca de uma conciliação parece por vezes eludir o trágico – se bem que defina como “tragédia” o seu *Fausto*, apesar da salvação final, ainda que ambígua –, faz com que Antígona ecoe na sua Ifigénia, figura de puríssima humanidade que obedece, como a heroína de Sófocles, a um “mandamento mais antigo” que a bárbara lei positiva que reclama acções inumanas, e evoca um inquietante conflito entre civilização “grega” e “barbárie”, onde o bem e o mal não se encontram univocamente em nenhuma das duas partes. Para Kierkegaard, Antígona é a figura da “culpa inocente” e da radicalização trágica das relações ético-familiares; para Hölderlin, é a figura desse confronto trágico que observa a irrupção lancinante do divino – e das violentas e numinosas revoluções históricas – no círculo de vida do indivíduo, determinando um confronto entre este e os deuses, que é a essência mais profunda e dilacerada do trágico, porque provoca a destruição selvagem do indivíduo puro e divinamente possuído, que tem de rebelar-se contra Deus, ainda que seja – ou melhor, precisamente porque é – o seu filho mais digno.

Durante dois séculos sucederam-se muitas Antígonas, desde a de Alfieri à de Brecht, desde a de Anouilh à de Smolé, desde o apelo de Romain Rolland à “eterna Antígona” contra a guerra, ao texto de Heinrich Böll, que se serve desta tragédia grega para representar as relações existentes entre piedade, terror e mentira na Alemanha transtornada pelo terrorismo e sua repressão. Toda a reelaboração, comentário e reposição é uma interpretação do nó central da tragédia, o conflito entre a lei do Estado – aqui representada pelo decreto de Creonte, que proíbe dar sepultura ao cadáver de Polínicés, morto quando lutava contra a sua cidade e a sua pátria – e as “leis não escritas dos deuses”, o mandamento ético absoluto que impõe a Antígona a obrigação de sepultar o irmão caído na guerra fratricida, de observar a eterna lei do amor fraterno e universal, e a *pietas* devida aos mortos, lei que nenhum direito positivo pode infringir sem perder com ele a sua legitimidade.



Seguramente, *Antígona* não é apenas isto; é também, como observa Steiner, uma súpula de todas as relações e conflitos humanos essenciais: entre velhice e juventude, sociedade e indivíduo, mundo dos vivos e mundo dos mortos, homens e divindade, *ethos* masculino e feminino, amor e sacrifício, esfera da intimidade privada e sua profanação pública, martírio do coração exposto na praça pública.

Antígona opõe-se sobretudo a Creonte, mas também – numa relação a um tempo de íntima união sentimental e de radical diversidade de ânimo – a Ismena, irmã doce como ela, mas temerosa perante a transgressão da lei e suas consequências, e a Hémon, o filho de Creonte, que a ama e que é amado por ela, mas a cujo amor está proibido abandonar-se, porque Antígona consagra a sua piedade à morte e ao reino dos mortos. Além disso, Antígona, com o seu sacrifício, purifica e redime a cadeia de culpas da sua estirpe, descendente dos dentes do dragão que matou Cadmo, até ao parricídio e incesto de Édipo. Mas Antígona também é, antes de tudo o mais, “irmã” – com esta palavra começa a tragédia –, ou seja, figura desse vínculo fraterno que desempenha um papel tão activo na história da civilização – dos alvares ao triângulo filadelfo do Pietismo, do culto clássico da amizade ao romântico, da *Oresteia* à *Edda* ou à *Canção dos Nibelungos* –, contrapondo-se ou sobrepondo-se à relação amorosa e à relação vertical entre pais e filhos.

Mas *Antígona* é, em primeiro lugar, o conflito entre Antígona e Creonte, entre as duas leis que, encarnadas nas suas respectivas pessoas, se enfrentam. Ainda que sem chegar à exaltação de Creonte feita recentemente por Bernard-Henry Lévy, aqueles que mais se comoveram perante a grandeza espiritual de Antígona também sublinharam, como observa Steiner, que Creonte não é apenas um tirano, porque se assim fosse, disse Heidegger, não seria sequer digno de ser contraposto à herói-



na. Hegel, perturbado como estava pela sublime figura de Antígona, vê claramente na sua rebelião contra a ordem de Creonte não apenas um mandamento universal, mas também um culto da família e dos laços de sangue, logo, um culto subterrâneo, inferior, uma moral pessoal e privada a que o Estado não pode sujeitar-se, mas que, ainda que lhe tributando uma honra religiosa, o Estado deve sujeitar à sua mais alta e objectiva realização do universal humano; a família não pode sobrepor-se ao Estado sem provocar uma regressão tribal.

Tragédia não significa, deste ponto de vista, contraposição do bem e do mal, de uma inocência pura a uma culpa truculenta, mas um conflito onde é impossível assumir uma posição que não comporte inevitavelmente, até no heroísmo do sacrifício, também uma culpa. A grandeza de Antígona, infinitamente superior a Creonte segundo Hegel, consiste no facto de que ela, ao contrário deste, sabe que a sua suprema opção *também* é culpada, ao passo que Creonte o ignora, pelo menos até a desventura o arrastar também a ele. Acrescenta-se que a *pietas* de Antígona se converte num valor universal – como na realidade sucede na tragédia de Sófocles, quase como que em resposta antecipada às críticas de Hegel – apenas se for aceitável dos irmãos de sangue a todos os homens concebidos como irmãos, superando assim todo o *ethos* tribal-nacional.

Para Hölderlin, que traduz e reescreve Sófocles com incomparável vigor poético, *Antígona* é a tragédia do encontro entre o divino e o humano, encontro que supõe uma elevação suprema, mas também uma devastadora luta em que fatalmente o homem, ser limitado, transcende e rompe destrutivamente os seus limites, desencadeando assim uma força vital ilimitada – “aórgica”, como lhe chama o poeta – que, no confronto com a orgânica, terrível e ainda assim salvífica ordem divina, o conduz à auto-destruição. As idades revolucionárias consti-

tuem um aspecto histórico desta tragédia libertadora e destrutiva, onde a redenção que o herói individual oferece ao mundo, destruindo a velha ordem opressiva e instaurando, ou pelo menos vislumbrando, uma ordem nova e espiritualmente superior, comporta uma culpa que o redentor-culpado deve pagar com a morte.

A tragédia é portanto conflito entre lei, *Gesetz*, e imperativo moral, *Gebot*, e cada um destes conceitos tem o seu valor. Mas *Antígona* é a tragédia, perenemente actual, de ter que eleger entre esses dois valores, com todas as dificuldades, erros e também culpas que essa eleição, nas suas concretas circunstâncias históricas, comporta. A lei positiva, por si só, não é legítima, nem mesmo quando nasce de um sistema democrático ou do sentimento e da vontade de uma maioria, se atropela a moral; uma lei racista, por exemplo, que sancione a perseguição ou o extermínio de uma categoria de pessoas, não será justa ainda que seja aprovada democraticamente por uma maioria num parlamento legitimamente eleito, algo que poderia ocorrer ou já ocorreu.

Uma violência infligida a um indivíduo não é justa pelo simples facto de que o assim chamado sentimento comum o aprove, como nos faz crer uma certa e mal versada sociologia. O anti-semitismo na Alemanha à época do nazismo ou a violência contra os negros no Alabama correspondiam certamente ao sentimento de uma ampla, senão mesmo amplíssima parte das populações desses países, mas não eram por isso justas. Por vezes, pode ser verdade o que vocifera o doutor Stockmann em *O Inimigo do Povo*, de Ibsen: “A maioria tem a força, mas não a razão!” Há então que obedecer às “não escritas leis dos deuses”, às quais se atém Antígona, ainda que a dita obediência – ou seja, a desobediência às iníquas leis do Estado – possa acarretar consequências trágicas.

Chegados a este ponto, surge uma pergunta terrível, e a seu modo trágica: como sabemos

que essas leis não escritas são efectivamente dos deuses, ou seja, que são princípios universais e não superstições arcaicas, cegas e obscuras pulsões do sentimento, condicionadas por sabe-se lá que vínculos atávicos? Estamos justamente convencidos de que o cristão amor ao próximo, os postulados da ética kantiana que exorta a considerar todo o indivíduo sempre como um fim e nunca como um meio, os valores ilustres e democráticos de liberdade e tolerância, os ideais de justiça social, a igualdade de direitos de todos os homens em todos os lugares da terra são fundamentos universais que nenhum Creonte, nenhum Estado pode violar. Mas sabemos também que muito frequentemente as civilizações – incluindo a nossa – impuseram com violência a outras civilizações valores que consideravam universais humanos e que, pelo contrário, não eram senão o produto secular da sua cultura, da sua história e tradição, que era simplesmente mais forte. Quando um Deus fala ao nosso coração, temos de estar preparados para segui-lo incondicionalmente, mas só depois de perguntarmos com a máxima lucidez possível se quem fala é um Deus universal ou um ídolo dos nossos obscuros torvelinhos interiores. Se a maioria não tem razão, como vocifera Stockmann, é fácil cair na tentação de impor pela força outra razão, que por sua vez só tem a força do seu lado. A desobediência a Creonte comporta frequentemente tragédias não apenas a quem desobedece, mas também a outros inocentes, arrastados pelas consequências.

A tragédia, tal como a dignidade humana, consiste no facto de que não existe uma resposta preestabelecida a este dilema; existe antes uma busca difícil, não isenta de riscos, incluindo os morais. Todos sabemos que é ilícito impor ou proibir pela força a profissão de uma fé religiosa, impor ou proibir, com uma arma na mão, alguém de frequentar a igreja, mas perante o seguidor de uma seita resolvido a dei-

xar morrer o filho, negando-lhe uma transfusão de sangue, prontificamo-nos a intervir para impor pela força a transfusão de sangue que salva a sua criança; acreditamos – e neste caso talvez saibamos – que estamos a proceder de uma forma justa, mas sabemos também que essa intervenção é o primeiro passo num caminho que nos poderá conduzir à imposição pela força das nossas convicções morais.

Não nos podemos subtrair à responsabilidade de optar pelos valores universais e de nos comportarmos em conformidade; se renunciarmos a esta assunção de responsabilidade, em nome de um relativismo cultural que coloca todos os actos num mesmo plano, atraímos as “não escritas leis dos deuses” de Antígona e tornamo-nos cúmplices da barbárie. Mas é necessário dar-mos conta de quão pesada e trágica é essa responsabilidade e do quão difícil é resolver essa contradição. Todorov vê em Montesquieu uma via intermédia ideal entre o justo relativismo cultural, respeitoso com as diversidades, e o *quantum* necessário de universalismo ético sem o qual é impensável uma vida política, cívica e moral.

Trata-se a um tempo de uma questão antiga e da maior actualidade numa época dramaticamente chamada, como nenhuma outra antes, a conciliar a fé no universal com o respeito das diversidades. Uma vez mais, *Antígona*, dois mil e quinhentos anos depois, fala a uma geração sua contemporânea, fala-nos do nosso presente. O direito natural, com os seus invioláveis princípios universais, contrapõe-se à norma positiva injusta; a legitimidade nega a legalidade iníqua. O Estado é um servidor do bem comum e quando, pelo contrário, o oprime, a obediência às suas leis injustas converte-se em culpa – em pecado, como diriam os teólogos – e a rebelião é um dever. Mas para não cair noutra culpa, ou seja, para não desbaratar a legalidade – insubstituível tutela cívica e democrática do indivíduo – com uma legitimidade que, justamente por ser vaga e juridicamente infundada, não seria mais do que uma ideologia potencialmente totalitária – como toda a ideologia, aliás –, existe apenas um caminho, recorda Norberto Bobbio: lutar para criar uma legalidade mais justa que não se limite a contrapor as “vozes do coração” às normas positivas, fazendo com que essas vozes do coração se convertam em normas, em novas normas mais justas, transformando-as e submetendo-as à validação da coerência lógica e das repercussões sociais; validação inerente a toda a norma e à sua criação.

Um eminente jurista, Tullio Ascarelli, via em *Antígona* não uma abstracta contraposição da consciência individual à norma jurídica positiva, do indivíduo particular ao Estado, mas a luta da consciência para traduzir-se em normas jurídicas positivas mais justas, para criar um Estado mais justo. Creonte, no final, assume conscientemente que a sua lei é iníqua e sente-se preparado – ainda que demasiado tarde – para mudá-la. As “não escritas leis dos deuses” vão-se escrevendo em leis humanas mais justas, ainda que a sua transcrição seja interminável e a cada lei positiva a consciência oponha a exigência de uma lei melhor. A tragédia não radica na interminabilidade desse processo, e a sua glória talvez resida nessa sua perene perfectibilidade; existem muitas e boas razões para temer que o progresso se interrompa e que temíveis e inumanas recaídas façam retroceder a história – que não garante *a priori* nenhum progresso – à barbárie, a civilização à ferocidade, a convivência ao ódio. A tragédia reside no facto de que os passos em frente da humanidade exigem o sacrifício de incontáveis Antígonas, que continuam ainda hoje a sepultar irmãos, filhos, pais ou amigos mortos pela violência dos homens. •

* “¿Quién escribe las no escritas leyes de los dioses?” (1996). In *Utopía y Desencanto: Historias, Esperanzas e Ilusiones de la Modernidad*. Barcelona: Anagrama, cop. 2001. p. 266-274. Trad. João Luís Pereira.

REGINA GUIMARÃES*

*Para a minha filha Amarante,
essa bela Antígona fora do baralho,
pois que nunca caberia no meu bolso,
mana e mater, mana e amiga...*

É preciso imaginar a sapiência precoce de Antígona, prévia à alegada imprudência de desafiar Creonte, anterior à sua tentativa de viver, sedentária, a condição de princezinha em Tebas, de fruir do estatuto de realeza e realidade da sua família maldita, de retomar o fio de um quotidiano mais “consentâneo” com a sua tenra idade. De tudo isto os espectadores antigos de Sófocles, sabedores destas vidas devastadas e dos amores desavindos que as percorrem, sentiam porventura as fundas ressonâncias. Assim, quando a peça abre, com o diálogo entre a heroína e a sua mais submissa irmã Ismena, podemos sentir, não sem temor pelo nosso relativo conforto, a estranha Antígona *on the road again*, mas desta feita numa estrada que ela mesma traça, e já não o seu pai, a cegueira do seu pai, o seu cego amor pelo pai. Uma estrada que vai de Tebas a Tebas, e de Antígona-filha a Antígona-irmã, do aconchego da casa – lugar do vivo – à exposição do morto sem sepultura. Estamos, de chofre, perante uma Antígona pronta a levantar de novo a poeira das velhas estradas, desta vez acamando pó sobre o cadáver de Polinices, a fim de o proteger contra as garras sempre obedientes dos abutres e dos chacais, em nome dos deuses que mais não são do que outros tantos chamamentos capazes de muitas formas de amor que habitam a pessoa.

Ismena não seguira Édipo no seu empreendimento de mortificação, de morte em vida, assim como não se dispõe a seguir Antígona na sua busca ávida e suicidária de sentidos que não os ditados pela impotência masculina (que se cristaliza na figura tirânica de Creonte – e será que há mesmo bons tiranos?), ao mesmo tempo estéril – porque perpetuadora e perturbadora de uma paz factícia – e prepotente – porque arrancada *ad hoc* ao caos da descendência e aos desvarios do sangue que, como água rasgando o seu caminho nas trevas ou na luz, revela um sistema de vasos comunicantes entre todas as histórias.

Antígona é, do ponto de vista etimológico, portadora de um nome que a obriga a enfrentar a “ordem” estabelecida, a ordem colada a cuspo em pleno reinado da “desordem”. Admite-se que o seu nome contenha o significado não apenas do ser *anti* e *contra*, como também o de ser oposto ao nascimento, à maternidade. É preciso imaginar a possibilidade de levarmos A SÉRIO a escrita de uma metáfora *anti* e *contra* o tabu do incesto, *anti* e *contra* a condenação colectiva, sumária e sem julgamento, de relações humanas que não respeitam o receituário das proibições, *anti* e *contra* uma ingenuidade obscurantista que serve de caução às leis da descendência, da aliança, do matrimónio, do património. Uma escrita que questione/a a própria escrita, pois que a escrita de narrativas fundadoras (nomeadamente da “Génese” do Antigo Testamento) parte amiúde da pedra de toque de um incesto de que se toma abrupta consciência. É preciso – também por nestes tempos se falar desses assuntos de modo sempre demasiado velado – sermos culpados de chamamentos um pouco menos amenos do que a lunar melancolia de Ismena. Não que a humanidade – e que bem os brutais Etéocles e Polinices figuram a nossa absurdamente querida humanidade!!! – nos mereça o rasgar do peito de par em par ou o risco do emparedamento. Mas porque os que nos são próximos e aparentemente subservientes nos insuflam o desejo de nos desejarmos sempre outros de outra maneira: Hémon reconhecendo no gesto do pai o sofrimento da masculinidade e demarcando-se parcialmente DISSO, Ismena reconhecendo no gesto

Notas sobre O humano e A humanidade





da irmã a rejeição das dores que não transformam as mulheres e aderindo, embora tardiamente, a uma parte DISSO.

Há lamentações que criam um espaço de autocomiseração, de respiração ainda que agónica, e, ao mesmo tempo, um rumo para a revolta. Assim é o longo lamento de Antígona, primeiro junto do cadáver de seu irmão, segundo o relato, atemorizado mas não destituído de emoção, do guarda, depois já muito perto de ser, ela mesma, apenas despojo. Há lamentações que são a súplica mítica do apelo à desordem. É preciso imaginar que Sófocles escreveu para o fogo frio de Antígona e para a cálida Ismena palavras falsamente extremadas que iriam ser proferidas por actores masculinos. É legítimo, creio, daí retirar uma espécie de inconclusividade que faz a fortuna deste texto: mundos que se acrescentam ao mundo, carecendo contudo de infinito acréscimo, de novas encenações, de reescritas de ou fora do palco. E não será uma novidade sugerir que esse fermento do inconclusivo circula por via “feminina”: todas as mulheres que circundam Creonte acabam por se sublevar contra o que ele determina ao arrepio dos ritos, sonogando aos cidadãos de Atenas o mistério da igualdade perante a morte. E fazem-no pondo em risco radical a sua própria carne.

Todavia, a verdade é que a categoria “género” não parece aplicar-se às personagens da peça e Creonte é o único a não querer tomar consciência DISSO (que contudo o assombra), sacando sistematicamente de um bacoco argumento: os homens e as suas cidades não devem/podem ser governados por mulheres, mesmo que para garantir isso haja que fechar a sua desobediência ao poder instituído dentro do seu próprio corpo. De um corpo privado de ar, de alimento, de outros corpos. Perante uma situação limite (tradicional pedra de toque de um certo método de interrogação filosófica) – qual o destino a dar a um cadáver? –, todos os falantes da peça, independentemente do sexo, concordam, silenciosa ou gritantemente, que já não se está no domínio da sabedoria da governação e que a simbólica da prudência e da ponderação, do traidor e do traído, do vencedor e do vencido colide com um comum desconhecimento da morte. Antígona mais não faz do que ser o braço e a língua corajosos que reafirmam, pelo gesto de oferecer pranto e dar sepultura, o pressentimento generalizado de impotência diante da morte e o sentimento de que essa impotência é incompatível com o exercício do poder. Ela é luz, por dar a ler (a Ismena, a Hémon, a Eurídice, por fim a Creonte) o que não se ousava ler, e boca de sombra, por ser ecrã da carne onde se projectam conceitos e preceitos morais que o coro, timidamente, sussurra. Lembremo-nos, a propósito, de que no seu mergulho de cabeça na piscina das Antígonas – matéria que, segundo ele, excede qualquer tentativa de inventário –, George Steiner enfatizava a necessidade de entregar ao mundo subterrâneo o que já lhe pertence, a fim de evitar a intrusão dos mortos no mundo dos vivos.

E atente-se na longa tirada de Tirésias:

E como guia que sou, te digo: por causa das tuas decisões está a cidade doente, pois todos os nossos altares foram infectados pelas aves e pelos cães que comeram das carnes do filho de Édipo. Por isso os deuses já não ouvem as nossas preces nem aceitam o fogo dos sacrifícios, nem as aves nos dão sinais com os seus gritos, pois devoraram a gordura do sangue derramado de um homem.

Pensa bem, meu filho. Todos os homens cometem erros, mas não os corrigir e neles continuar teimosamente, isso, sim, é irreflexão e insensatez. A falta de humildade é sinal de rude ignorância. Cede perante o morto, não queiras atingir um cadáver.

Ao pretender enterrar o irmão, Antígona é movida pelas energias da vida; ao impor que não

se dê sepultura a Polinices, Creonte é agido por forças da morte, já que propicia a emergência de uma espécie de foco infeccioso, a partir do qual o morto contamina o vivo – o triplo suicídio do desenlace é prova clamorosa DISSO. O precoce convívio com as coisas da expiação e do luto (destemidamente ao lado de Édipo, seu pai) faz com que a inconformada protagonista de Sófocles se nos afigure porventura morta em vida, mais morta que viva, mas, por outro lado, o seu voluntarismo e a sua força anímica criam no espectador a impressão paradoxal de que o seu ímpeto de derrubar os limites impostos pelas manobras do poder faz com que ela esteja bem mais viva do que todos os outros, inclusive na expressão patética do seu temor da morte e na sua mágoa de não ter conhecido as delícias nupciais.

Olhai, cidadãos da minha pátria, este é o meu último caminho, a derradeira luz do sol sobre os meus olhos; de novo a não verei.

O Hades, último sono de quem morre, a mim leva-me em vida às margens do Aqueronte, sem que eu celebre o himeneu, sem que eu oiça os hinos nupciais. De Aqueronte serei esposa.

Face ao destino que para si mesma vitalmente escolheu, Antígona profere um enunciado arrebataador: a um esposo ou um filho que se perde pode suceder novo esposo e outro filho, enquanto que a um irmão nascido de falecidos pais ninguém pode suceder.

Fosse eu mãe e me morressem os filhos, tivesse eu um marido que apodrecesse morto, e eu nada teria feito contra a vontade dos cidadãos. Porque falo assim? Se me morresse o marido, haveria outro; e de outro homem poderia de novo ter filhos, se algum perdesse. Mas nascer-me outro irmão, como seria possível, se estão mortos meu pai e minha mãe?

Se nos dermos ao trabalho de levar mais longe este singelo raciocínio da heroína de Sófocles, não tardaremos a perceber o seu longo alcance no que diz respeito ao fundamento do princípio da fraternidade, pois que ele encerra uma adenda importantíssima à certeza de todos nascermos de (alg)uma fêmea: a nossa irmandade originária ganha acrescido relevo e significado se a pensarmos como reverso da medalha de uma virtual ou real orfandade. O enunciado de Antígona contraria – imprevisivelmente porque é verbalização de um indizível que incomodamente passa e perpassa e se insinua por entre o fogo dos argumentos e a dialéctica dos (frágeis) contrários – a aparatosa aparência de um conflito entre natureza e cultura. Com efeito, se num primeiro tempo podemos sucumbir à tentação de simplificar a contenda Antígona e Creonte atribuindo a cada um deles um dos ângulos positivos do célebre quadrado semiótico (A. do lado da natureza, C. do lado da cultura), num segundo tempo, face ao trabalho de fundo que este enunciado – extremo porque pronunciado com os olhos postos na morte – permite, percebemos que Antígona propõe uma culturalidade (cultural idade, passo a expressão) desviante, baseada numa incalculável expansão da irmandade factual com vista à fraternidade vindoura a construir a TODO o custo, sendo que este segundo conceito acolhe uma imensidade de possíveis humanos para os quais o primeiro apenas aponta.

Além de um laço familiar entre sobrinha e tio (cujo relevo pode, aliás, ser bastante mais denso em contextos civilizacionais que não o nosso), Antígona e Creonte estão ligados pelo facto de ambos perceberem a força e a permanência da maldição que se abateu sobre os Labdácidas. Ora, a má sina dos Labdáci-

das, a perdição de Édipo e a da sua progenitura – não será preciso devanear com Jim Morrison o seu críptico “The End”, para recordarmos isto... – têm origem na inconsequência de Laio, aliada à sua objectiva dureza. Para se proteger do mau agoiro que o *pater* de seu amante suicidário lhe lançou e assim se manter firme no trono de Tebas, o (primitivo) marido de Jocasta põe em prática um plano que consiste: primeiro, em evitar ter filhos; segundo, em mutilar e afastar o seu indesejado primogénito. “Tudo” começa pois com a reacção (leoni-na, instintiva...?) de um pai (Laio) que, frente à eventualidade de ser destronado, privada (na cama) e publicamente (no reino), pelo próprio filho (o indesejado Édipo), prefere renunciar à paternidade e, como se isso não bastasse, infligir ao seu rebento o “castigo” prévio de lhe furar os pés. São os ecos ampliados desta prima-reacção, “natural” e “desnaturada”, que constituem o fardo que Antígona e Creonte diferentemente carregam. Antígona SABE: sabe na carne da sua errância solidária, sabe na carne de uma errância ditada por um destino maior (*et pour cause...*) que ela, sabe de um saber prematuro que Creonte só adquire quando confrontado com uma catadupa de cadáveres. Ela sabe que o projecto de voltar a pôr Tebas nos eixos, o projecto encarnado e leoninamente defendido por Creonte, é pueril, porque tenta contornar o incontornável. É pueril porque, ao apostar forte e feio em colocar o poder sobre Tebas num carril, Creonte opera numa óptica negacionista (do passado da cidade e da família governante), agindo no sentido de interromper um processo (cultural) imparável: o da desconstrução e reconstrução das coisas do sexo e do afecto. E é por isso que, renunciando de um modo comovente aos prazeres da carne e à descoberta da maternidade, Antígona se entrega, de corpo e alma, à tarefa de afirmar o primado da fraternidade e a necessidade de reconhecer a igualdade, antes de mais e depois de tudo, perante a morte.

É talvez fútil passatempo substituir o nome comum MULHER pelo nome próprio ANTÍGONA em alguns famosos *slogans* feministas e ler uns tantos outros à luz do enredo de Sófocles. Mas é com ele que acabo estas notas. Para não fechar o “jogo”:

- UM HOMEM EM CADA DOIS É UMA ANTÍGONA.
- ANTÍGONA, NÃO ESPERES PELO PRÍNCIPE ENCANTADO, APRENDE A LER E TRANSFORMATE NO QUE ÉS.
- UMA ANTÍGONA SEM HOMEM É COMO UM PEIXE SEM BICICLETA.
- EU SOU UMA ANTÍGONA, PORQUE NÃO VOCÊ?

Mas não menos

- NÃO ME LIBERTEM, EU ENCARREGO-ME DISSO.
- O PRIVADO É POLÍTICO.
- UM FILHO SE EU QUISER E QUANDO EU QUISER.
- O MEU CORPO PERTENCE-ME. •

* Escritora e realizadora.

No divã com Édipo e Antígona

CARLOS AMARAL DIAS*

Seria fácil imaginar nos tempos de hoje que Antígona questionaria o psicanalista que com ela se cruzasse acerca da loucura ou moralidade da sua decisão. Ou mesmo, simplesmente, acerca do valor da sua decisão. Mas os tempos de hoje são muito diferentes da vida grega. Os Gregos adoravam as tragédias de Sófocles, que se tornaram únicas pela existência de um conflito individual em personagens que se defrontam com problemas que lhes são superiores, ou, no dizer psicanalítico, que lhes são sentidos como exteriores e como uma imposição, como algo a que não podem fugir – o inconsciente.

Ora, a Psicanálise é, em primeiro lugar, um saber que se impõe ao sujeito sem “bater à porta”, sem se fazer anunciar – o inconsciente. O inconsciente é um lugar desconhecido na sua essência, porque o que “lá está” não é passível de ser falado a não ser que seja submetido a um processo de codificação, ou seja, transformado numa linguagem. Porém, o inconsciente é conhecido pelas suas manifestações: sejam ações, gestos, sejam rupturas da lógica ou intromissões no discurso verbal ou nos gestos habituais ou esperados, enfim, ele impõe-se sempre, como atrevimento que cruza o destino, tal como o que foi enunciado pelo Oráculo de Delfos: “O filho de Laio e Jocasta irá matar o pai e dormir com a mãe”.

Obviamente que podemos pensar que, se Édipo está condenado pelo inconsciente, ele não é “responsável”, é o que ele vem dizer ao coro (de anciãos) de Colono e que me veio a repetir.

ÉDIPPO: “Se eu pudesse falar agora de meu pai e de minha mãe, perceberíeis que meus actos foram muito mais sofridos que cometidos.”

CARLOS AMARAL DIAS: Sei que você foi dado à morte pelos pais, cumpriu o destino do oráculo, e, como sabe, dará à morte os filhos homens, destinados a traírem-se e matarem-se um ao outro. Curiosamente, não as suas filhas.

ÉDIPPO: Elas [Antígona e Ismena] cuidaram de mim até ao fim e, por isso, em Tebas, pelo amor ao pai, foram ambas amadas e admiradas.

CAD: (*À laia de comentário.*) Em todo o caso, uma delas não teve grande sorte.

ÉDIPPO: Pois, fala-me do suicídio de Antígona.

CAD: Também. No entanto, valerá a pena continuar a pensar que na sua história se encontram, queira ou não, as consequências da interdição do incesto e a imposição fatal da diferença de gerações. Sabe, não há cultura sem interdição do incesto. Você parece condenado a realizar o desejo infantil da criança, livrar-se do rival e ficar com a mãe só para si. Mas aquela renuncia ao impulso em nome do Pai, pela via do não do Pai. Édipo, você parece continuar a querer ser vítima de um equívoco, mas realmente cumpriu o seu desejo de amor e morte.

ÉDIPPO: Conversa de psicanalista. É claro que eu não sabia.

CAD: Pois. Você é aquele que cumpre a profecia ao querer fugir dela. Aliás, meu caro Édipo, a sua condição foi também a de decifrador de enigmas, o da Esfinge, por exemplo. Porém,

a sua resposta ao enigma deve-se ao facto de ela ter falado o seu nome. À pergunta que ela lhe colocou – “Quem é aquele que de manhã anda com quatro, à tarde dois e à noite três?” (*tetrapous, dipous, tripous*) –, você, ao responder que era o homem, limitou-se a falar de si. Édipo, pés inchados, provém de “dipous”, os dois pés. A sua condição bípede passou a ser simbólica, porque o que era biológico passou a ter um nome. Enfim... você remete-nos à condição humana, conflitiva. Humana, demasiado humana, como dirá um filósofo que veio muito depois de si. Percebe?

ÉDIPPO: Não inteiramente.

CAD: Claro, já que a *polis* o expulsa precisamente porque aquela condição lhe é negada tragicamente. O triângulo Laio (o pai-morto), Jocasta (mãe-esposa) e Édipo (filho-marido) mostrou-lhe, pela sua expulsão de Tebas, que o simbólico tem um preço. Falaremos disso numa próxima sessão.

ÉDIPPO sai tartamudeando ainda qualquer coisa sobre a culpa. **CAD** escreve no seu caderno de notas; recorda Freud e o seu texto sobre a negação. Será que conseguirá fazer compreender a **ÉDIPPO** que negar é uma forma de afirmar? Negar no consciente o que o inconsciente sabe?

Entretanto, **ANTÍGONA** entra no consultório e fala-nos da sua desgraça e do sentido da sua vida. A sua decisão de se matar, já previamente tomada, parece-nos incontornável.

ANTÍGONA: Não tenho lugar para viver num mundo em que a morte do meu irmão Polinices não é passível de honras fúnebres.

CAD: Não é possível ser simbolizada.

ANTÍGONA: Ou purificada.

CAD: Compreendo que para si o destino tenha sido mais trágico que o do seu pai, que em todo o caso desaparece fusionado com a terra mãe.

ANTÍGONA: Sabe, para mim o símbolo está ligado à morte. Sem enterro nada assinala o lugar do morto e sem este não há lugar para o vínculo.

CAD: Mas, cara Antígona, a sua existência é de tal forma complexa que dá para pensar. Você é filha da mãe-avó e do pai-irmão, como

resolver isto? Enquanto vivos, conferiram-lhe um destino singular, em parte subjacente ao seu desejo de morte.

ANTÍGONA: Talvez!... Mas como é que queria que eu obedecesse a Creonte? Dar ao meu irmão Polinices uma morte não humana, uma morte sem símbolo, era condenar-me a um destino a que tinha de escapar, já que o meu próprio nascimento foi, como sabe melhor do que eu, assimbólico.

CAD: Há que respeitar a morte para respeitar a vida. Parece-me incompleta a sua insinuação.

ANTÍGONA: Senão, há apenas degradação, não é?

CAD: Falaremos disso depois. Em todo o caso, convido-a a reflectir sobre a sua identificação à mãe morta e também sobre aquilo que nós, psicanalistas, designamos por pulsão de morte, que acho que também a habita. O seu desejo é o desejo de morte. Cara Antígona, acho que agiu em função do desejo da mãe. Desejo de ferir a lei, de lhe desobedecer, tal como Jocasta, que primeiro quer matar o filho, mas depois realiza com ele o incesto... Já agora, vamos ver o que Sófocles tem a dizer acerca de si.

ANTÍGONA: Pode ser.

No fim da peça enquanto os espectadores saem, **ANTÍGONA** vira-se para **CAD**.

ANTÍGONA: Afinal, além de petulante, de desafiar e transgredir, conforme me disse, também fui ousada e corajosa. (*Sorri e continua.*) Sobretudo quando comparada com Ismena. Já agora, qual das manas preferiu?

CAD: (*Atónito.*) Bem, Ismena foi às vezes demasiado normativa...

ANTÍGONA: Ela não lhe desafia a razão.

CAD: E daí?

ANTÍGONA: Daí que, no fundo, quem o interroga, quem o *perplexisa* sou eu.

CAD: Tenho de concordar consigo. •

* Psicanalista.



Por que razão desapareceu Antígona e, sobretudo, porque deu em reaparecer?

FRANCISCO LUÍS PARREIRA*

Quando se faz a imputação de um carácter “idealista” àquelas filosofias do absoluto amadurecidas no início do século XIX alemão, e ainda mais quando, por meio dessa categoria, se procede à sua reunião ou subordinação genérica, dá-se prova concludente de certa impaciência ou penúria retrospectiva que por vezes se apodera da história das ideias; convém não esquecer, de facto, que tais filosofias, em revés de qualquer idealismo, se empenharam exaustivamente no problema da objectivação ou, para usar os seus termos, da determinidade concreta da experiência. Também a imputação de “romantismo” está singularmente sujeita a caução, e os leitores de Hegel, por exemplo, recordarão o modo como ele, na *Estética*, aniquila sem piedade os fundamentos da ironia romântica. Mas os duzentos anos de ironia – quer dizer, de repúdio do mistério – que nos separam do absoluto filosófico, além de atestarem uma derrota hegeliana, foram capazes de obscurecer a evidência de que, sem a mediação do absoluto, não podem a História e a temporalidade abrir integralmente o jogo da sua finalidade, nem pode o pensamento, por conseguinte, ser credor de um verdadeiro compromisso com o vivido.

Precisamente porque se apostaram em formular essa finalidade é que nessas filosofias se repercutiu de modo permanente um problema ou, melhor, um fundo primário de reflexão, talvez nem sempre tematizado, à influência do qual, em larga medida, podemos fazer remontar um certo modo conceptual que as distingue no tratamento da História. Esse problema é decepcionantemente simples: qual o significado da Grécia clássica na marcha do tempo? Segundo que necessidade o belo mundo ético grego e a visão que lhe correspondia estavam destinados a viver a sua própria dissolução? Talvez este problema hoje pareça *injustificado*, mas, no pressuposto de uma ordem de finalidade para a História, quer dizer, no pressuposto do absoluto, a obsolescência do mundo clássico apenas podia ser pensada como um escândalo ou desaforo da razão histórica. O escândalo torna-se facilmente perceptível se observamos a que ponto os esforços proselitistas e reformadores dessas filosofias eram potenciados pelo que podemos chamar “nostalgia grega”. “Onde está Atenas?”, perguntava Hölderlin; nele, como em Schiller, Schelling, no jovem Hegel ou na nascente filologia clássica, era essa Grécia evidentemente menos histórica que programática e menos grega que alemã.

A luta identitária da Alemanha sempre a colocou na oposição a Roma; sempre quis a Alemanha derivar-se directamente de uma Grécia pura, distinta da que foi legada à Europa por via da *imitatio* romana. Assim se compreende, por exemplo, que a recepção alemã inicial da Revolução Francesa se obstinasse em ver nela a oportunidade de restauração da bela experiência grega, perdida com a aparição do mundo romano e aquela perversão política a que o jovem Hegel chamou “Cristianismo positivo”. Que experiência fora essa? A de uma totalidade ética em que a liberdade se pudera definir como reconciliação final do indivíduo e da cidade. Eis então a razão por que o desaparecimento da Grécia é uma traição do absoluto às suas próprias finalidades: se este último, como momento finalizador da História, representa a reconciliação das divisões, como compreender que a totalidade ética grega – que o realiza –, em vez de encerrar a marcha do tempo, tivesse por ela sido abandonada? Algo não batia certo: ou a lógica do absoluto, ou a própria Grécia.

Faço estas observações porque só elas podem enquadrar duzentos anos de leitura e apropriação da *Antígona*. É no contexto deste dilema que a filha de Édipo nasce para a vida crítica. Com efeito, esse nascimento só pôde ocorrer na medida em que o mais extraordinário texto do pensamento moderno – quero dizer, contemporâneo – se propôs dissolver o dilema, pela atribuição do erro, se assim me posso exprimir, não ao absoluto, mas à Grécia (tal como percebida, então, a partir de Jena ou de Frankfurt). O que faz da *Fenomenologia do Espírito* um livro tão extraordinário é também o facto de se alimentar especulativamente do significado do seu próprio aparecimento; e, a este propósito, é decisivo observar que um dos seus temas tectónicos é precisamente o abandono ou superação alemã da Grécia. É para esclarecimento da necessidade que revogou a bela totalidade grega que a *Antígona* é chamada à *Fenomenologia* como *Exempel der Tragödie*, quer dizer, como aquilo que ainda hoje pensamos dela, como tragédia filosófica por excelência.

Para Hegel, o destino da eticidade grega identifica-se de tal modo ao destino de Antígona que ele nem sequer se dá ao incómodo de o explicitar, como se o conflito exposto por Sófocles e o conflito da razão histórica no seu devir grego formassem uma equação perfeita. Hegel, que deixa de ser jovem aqui, já não põe a tónica numa Grécia idealizada como reconciliação dos poderes éticos essen-

ciais, mas numa Grécia essencialmente trágica, em que tais poderes, empenhados na luta pelo reconhecimento respectivo, são ultimamente irreduzíveis. Ainda que os Gregos a tenham podido vislumbrar (desde logo, por meio da tragédia cénica), nunca tal reconciliação foi para eles senão diferida ou abstracta (sob a forma, por exemplo, do *eleos* e do *phobos*, do *dó* e da *aversão* do espectador trágico) e, nessa medida, índice de uma experiência votada à dissolução. Por força deste corolário, obriga-se Hegel, evidentemente, a especificar uma nova doutrina da tragédia cénica e da experiência trágica, na qual já não está em causa o herói *spoudaios* (nobre), que se precipitava da felicidade para o infortúnio por via de um erro fatal, como queria Aristóteles, mas uma *Kollision* entre potências éticas adversas que, justificadas ambas no seu direito unilateral, estão, na sua luta recíproca, destinadas a expor o impasse da vida ética.

É conhecida a interpretação hegeliana dos poderes que, em torno do cadáver insepulto de Polínicos, dilacerando o tecido da eticidade grega, se mobilizam numa guerra que é sempre a do Bem contra o Bem: por um lado, a lei humana, que é também a da *polis* e da masculinidade, e cujo domínio é o espaço público ou a “luz do dia”; por outro, a lei divina ou feminina, realizada na família como “imediatez ética natural”. Na esfera comum da acção, estes poderes não se limitam a coexistir: a vida ética é sempre a verdade de uma relação. Mas, para que exista esta relação (seja ela satisfatória ou não), é necessária a mediação de um dado ético primário que coloque cada poder em posição de reconhecer no outro a sua polaridade e lhe permita aceder à consciência de si mesmo como consciência ética – na pessoa do cidadão, do povo e do Estado, por um lado, e da mulher, do homem e do nascituro, por outro. Esse dado comum é a morte; e o rito funerário, a apropriação ética dessa mediação. Através do rito, a cidade reconhece o *genos* (a família) e o mundo inferior, a naturalidade de que ela própria deriva. Por outro lado, ao sepultar os seus, o *genos* reafirma os poderes subterrâneos, mas, ao mesmo tempo, eleva-se ao estatuto de comunidade ética. Por esta razão é que, do ponto de vista da comunidade natural, a relação primária encarna-se, não no par marido-mulher, ou mãe-filho, mas no par irmão-irmã. Enquanto que as primeiras relações estão ainda contaminadas de naturalidade, permanecendo assim reféns de uma sensibilidade particular que as defende da plenitude ética, só na incontaminada relação irmão-irmã é atingi-

da a reconciliação entre natureza e liberdade: trata-se de uma relação de seres livres que, embora do mesmo sangue, não recebem um do outro a própria existência. É por isso que o feminino, personificado em Antígona, ao insistir no rito funerário, exhibe a consciência intuitiva mais elevada do que é o ético. Não fosse pelo acto espiritual do rito funerário, a família seria expulsa do laço ético e para sempre remetida ou vinculada à natureza. É a ligação à morte que lhe permite sustentar uma vida espiritual. Deste modo, só através da homenagem ao irmão pode Antígona exprimir integralmente a parte de espiritualidade ética que cabe ao feminino. Se, por alguma razão, a irmã é impedida de sepultar o irmão, é fácil prever que o feminino não hesitará em afrontar a lei masculina e que, sob o efeito dessa dilaceração que oporá lei a lei, sexo a sexo, *philos* (amigo) a *ekhthros* (inimigo), é toda a unidade ética que entra em colapso.

A interpretação hegeliana apoia-se na célebre passagem em que Antígona declara que um irmão é insubstituível e que não desafiaria as leis da cidade para sepultar um marido ou um filho (*Ant.* 905-920). Mas importa observar, sobretudo, que duzentos anos de discurso crítico não chegaram a afastar-se verdadeiramente (quanto mais a superar) do momento hegeliano inaugural: é esse discurso, ainda hoje, mera peripécia, passo em volta – e dir-se-ia que, quanto mais empenhado em superar a leitura hegeliana, mais dominado se mostra pela conceptualidade que dela herdou. A única excepção é o extraordinário texto de Heidegger sobre o poema de Hölderlin, “Istmus” – mas esse está ainda à espera da sua descendência crítica. Em particular, a ironicamente chamada Nova Crítica e o amplo espectro de releituras feministas, culturalistas, desconstrucionistas ou pós-colonialistas, limitam-se a reproduzir ou redistribuir a estrutura dialéctica de oposições e a premissa da potencialidade ética na sua luta pelo reconhecimento. Mas, ao fazê-lo, deixam-se anexar aos termos de um debate de que guardam talvez uma memória transitiva (ainda que repudiada ou já não identificada) e que, em todo o caso, já não podem fazer seu: é que, de facto, as oposições que tomam de empréstimo subsumem-se, como vimos, numa dialéctica maior, que articulava a Grécia com o absoluto e exigia olhos que vissem longe e alto.

O imperativo de renovar a vida crítica da *Antígona* exige talvez que, com exemplo na *Fenomenologia*, superemos nós a nova Grécia idealizada da Nova Crítica e ousemos enfrentar os absolutos que se nos deparem. É um modo avisado de devolver Antígona à sua particularidade heróica e libertá-la das oposições dialécticas homologadas pelas activas angústias contemporâneas. Se bem repararmos, aliás, a todo instante se rejeita na *Antígona* a estabilidade de qualquer estrutura de oposições; e se Sófocles parece deleitar-se em enunciá-las, fá-lo sempre de modo a preparar o seu colapso. Tome-se como exemplo a distinção *philos-ekhthros*, que tem dominado os estudos clássicos nos últimos trinta anos. Embora Antígona, na primeira cena, exprima o valor que atribui à *philia* familiar, logo acaba por remeter a irmã – por quem deveria ter tanto amor como tem pelo irmão – para o lado dos *ekhthroi*, quando se torna claro que Ismena não a secundará no desafio à lei. Assim, é a própria Antígona que viola as leis da *philia* em que dois séculos de interpretação a enredaram. A nova luz de que Antígona necessita talvez a sugira ela em 523, numa asserção insólita para quem foi tão decisivamente inscrita na oposição amigo-inimigo: “A minha natureza é conjurar-me em amor, não em ódio”. O amor por qualquer um ou junto de qualquer um fundamenta a recusa de todas as distinções e talvez entreabra a porta de um novo absoluto. •

* Professor, dramaturgo.

Marta Várzeas*Tradução*

Nasceu em Coimbra, em 1964. Licenciou-se em Línguas e Literaturas Clássicas – Estudos Clássicos e Portugueses, em 1986, na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Em 1993, na mesma Faculdade, concluiu o Mestrado em Literaturas Clássicas com a defesa da tese *Silêncios no Teatro de Sófocles* (Edições Cosmos, 2001). Obteve o grau de Doutoramento em 2006 com a apresentação, à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, da tese *A Força da Palavra no Teatro de Sófocles. Entre Retórica e Poética* (FCG/FCT, 2009). É membro docente, desde 1987, do Departamento de Estudos Portugueses e Estudos Românicos da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, na área de Estudos Clássicos. É ainda investigadora do Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Faculdade de Letras de Coimbra. Tem publicado artigos sobre Literatura Grega em livros e revistas da especialidade e integra o projecto de tradução da obra de Plutarco, no âmbito do qual traduziu *Vidas de Demóstenes e de Cícero* (no prelo). •

Nuno Carinhas*Encenação e cenografia*

Nasceu em Lisboa, em 1954. Pintor, cenógrafo, figurinista e encenador. É membro da Sociedade Portuguesa de Autores. Estudou Pintura na Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa. Como encenador, destaca-se o trabalho realizado com o TNSJ e com estruturas como Cão Solteiro, ASSÉDIO, Ensemble, Escola de Mulheres e Novo Grupo/Teatro Aberto. Entre a extensa lista de companhias e instituições com que colaborou, contam-se também o Teatro Nacional de São Carlos, Ballet Gulbenkian, Companhia Nacional de Bailado, A Escola da Noite, Teatro Bruto, Teatro Nacional D. Maria II, São Luiz Teatro Municipal, Chapitô e Os Cómicos. Como cenógrafo e figurinista, tem trabalhado com criadores como Ricardo Pais, Fernanda Lapa, João Lourenço, Fernanda Alves, Jorge Listopad, Paula Massano, Vasco Wellenkamp, Olga Roriz, Paulo Ribeiro, Joaquim Leitão, entre outros. Nas suas encenações, tem contado com a colaboração de criadores de múltiplas áreas e disciplinas, como João Mendes Ribeiro e Nuno Lacerda Lopes (cenografia); Vera Castro e Ana Vaz (cenografia e figurinos); Bernardo Monteiro, Vin Burnham e Mariana Sá Nogueira (figurinos); Francisco Leal (desenho de som); Nuno Meira, Paulo Graça, Daniel Worm d'Assumpção, Carlos Assis, Dominique Bruguière, João Carlos Coelho e Rui Simão (desenho de luz); Luís Madureira e João Henriques (voz e elocução). Em 2000, realizou a curta-metragem *Retrato em Fuga* (Menção Especial do Júri do Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente, 2001). Escreveu *Uma Casa Contra o Mundo*, texto encenado por João Paulo Costa (Ensemble, 2001). Dos espectáculos encenados para o TNSJ, refiram-se, a título de exemplo, *O Grande Teatro do Mundo*, de Calderón de la Barca, trad. José Bento (1996); *A Ilusão Cómica*, de Corneille, trad. Nuno Júdice (1999); *O Tio Vânia*, de Tchekhov, trad. António Pescada (2005); *Todos os que Falam*, quatro “dramaticulos” de Beckett, trad. Paulo Eduardo Carvalho (2006); *Beiras*, três peças de Gil Vicente (2007); *Tambores na Noite*, de Bertolt Brecht, trad. Claudia J. Fischer (2009); e *Breve Sumário da História de Deus*, de Gil Vicente (2009). É, desde Março de 2009, Director Artístico do TNSJ. •

Bernardo Monteiro*Figurinos*

É formado em design de moda pelo CITEX. Colaborador permanente da ASSÉDIO, concebeu os figurinos da quase totalidade dos espectáculos produzidos por esta companhia a partir de 2000. Desde 2006, colabora regularmente com o Ensemble – Sociedade de Actores. Tem assinado os figurinos para diversas produções do TNSJ, em particular para as encenações de Ricardo Pais e Nuno Carinhas, mas também para espectáculos encenados por criadores como João Lourenço, Rogério de Carvalho e João Henriques. Destaquem-se, a título de exemplo: *Turismo Infinito*, a partir de Fernando Pessoa (TNSJ, 2007), e *O Mercador de Veneza*, de Shakespeare (Prémio *Guia dos Teatros* para os melhores figurinos; TNSJ, 2008). Tem igualmente colaborado com o Drumming – Grupo de Percussão. Em 2010, pelos figurinos de *Tambores na Noite*, de Bertolt Brecht, e *Breve Sumário da História de Deus*, de Gil Vicente, produções do TNSJ encenadas por Nuno Carinhas em 2009, foi distinguido com uma Menção Especial da Associação Portuguesa de Críticos de Teatro. •

Miguel Pereira*Música*

Nasceu em 1972, em Viana do Castelo. Estudou Produção Musical com o produtor discográfico Paulo Miranda. Como músico, integrou os Nonsense e NEON. Em 1995, inicia o seu percurso na música electrónica como compositor e produtor do projecto de música experimental Post-mortem Reflex. Em 1999, cria o projecto VortexSoundTech, no âmbito do qual compôs e produziu música original para diversos espectáculos de teatro, encenados por Nuno M Cardoso, Nuno Carinhas, Cristina Carvalho e Manuel Sardinha, com destaque para: *Psicose*, de Sarah Kane (O Cão Danado e Companhia/2001); *Gretchen*, de Goethe (O Cão Danado, TNSJ/2003); *Sorrisos de Bergman*, a partir de *Cenas de um Casamento*, de Ingmar Bergman (O Cão Danado, TNDM II/2004); *Otelo*, de Shakespeare (O Cão Danado, TNSJ/2007); *Fiore Nudo*, a partir de *Don Giovanni*, de Mozart (TNSJ/2007); *O Café*, de Fassbinder (TNSJ/2008); *Emilia Galotti*, de Lessing (O Cão Danado, TNSJ/2009); *Maria Stuart*, de Schiller (O Cão Danado/2009); e *Paraíso Perdido*, de Milton (TNSJ/2009). Na área do cinema e vídeo, tem vindo a trabalhar com o realizador Edgar Pêra, para quem compôs, integrado no projecto VortexSoundTech, as bandas sonoras de *CINEKOMIX!* e *STADIUM*. Participou ainda na composição da banda sonora da exposição de fotografia *Soundtrack*, de Inês d'Orey (2004). Dos sete trabalhos editados pelos VortexSoundTech, destaque para *Fiery Silence* (Thisco Records, 2008). •

Rui Simão*Desenho de luz*

Nasceu em Lisboa, em 1971. Entre 1993 e 2000, integrou a equipa técnica do Centro Cultural de Belém, onde desempenhou funções de chefe de equipa do departamento de Luz. Em 2000, integra a equipa técnica do TNSJ como responsável pela equipa de Luz e adjunto da Direcção Técnica. Em 2008, assume as funções de Director de Palco do TNSJ. Em 2006, realizou o seu primeiro trabalho de desenho de luz no TNSJ, para o ciclo O Piano Agarrado pela Cauda, concertos de Mário Laginha, Bernardo Sassetti e João Paulo Esteves da Silva. Assinou, posteriormente, o desenho de luz do concerto de Rabih Abou-Khalil Group com os fadistas Ricardo Ribeiro e Tânia Oleiro (2007); do espectáculo *Beiras*, três autos de Gil Vicente, enc. Nuno Carinhas (2007); de *O Café*, de R.W. Fassbinder, enc. Nuno M Cardoso (2008); de *Tambores na Noite*, de Bertolt Brecht, enc. Nuno Carinhas (2009); e de *Emilia Galotti*, de G.E. Lessing, enc. Nuno M Cardoso (2009). •

Joel Azevedo*Desenho de som*

Nasceu em 1977. É licenciado em Audio Technology and Music Industry Studies pela Kingston University of London. Certificado pela Digidesign em Pro Tools, exerce actividade regular de formador na área de Som. Participou em projectos de som, ao vivo e em estúdio, com os engenheiros de som Alex Harris (Gateway Sound Education/BBC) e Steve Parr (HearNoEvil), e a realizadora Sophie Meyer (Reuters Television/TF1). Entre 2001 e 2003, colaborou com os estúdios Somnorte. Destaque-se a participação no filme de animação *A Zanga da Lua*, de Fernando Galrito. Entre 2005 e 2007, realiza

a sonoplastia de instalações das artistas plásticas Martinha Maia e Carla Cruz. Em 2004, inicia uma colaboração regular com o TNSJ, assegurando a operação de som de espectáculos encenados por Nuno Carinhas, Ricardo Pais, António Durães e Nuno M Cardoso. Integra o departamento de Som em 2007, onde exerce funções de gravação e pós-produção áudio, montagem dos sistemas de amplificação e operação de som de espectáculos. Assinou o desenho e a operação de som do espectáculo *Drumming na Praça*, dir. musical Miquel Bernat (2008), do concerto de Rabih Abou-Khalil Group com os fadistas Ricardo Ribeiro e Tânia Oleiro (2007), e de *Tambores na Noite*, de Bertolt Brecht, enc. Nuno Carinhas (2009). •

João Henriques*Voz e elocução*

É licenciado em Ciência Política – Relações Internacionais. Tem o Curso Superior de Canto da Escola Superior de Música de Lisboa e a pós-graduação em Teatro Musical na Royal Academy of Music (Londres). Trabalha no TNSJ desde 2003, assegurando a preparação vocal e elocução de múltiplas produções. Assistente de encenação em vários espectáculos de Ricardo Pais, dirigiu, com o encenador, *Sondai-me! Sondheim* (2004). Ainda no TNSJ, assinou a direcção cénica de *Maria de Buenos Aires*, de Astor Piazzolla/Horacio Ferrer (2006), e dirigiu o concerto *Outlet* (2007). Tem também assinado, desde 2003, vários trabalhos de encenação para a Casa da Música. Destaquem-se, a título de exemplo, *O Castelo do Duque Barba Azul*, de Béla Bartók, e *O Rapaz de Bronze*, de Nuno Côrte-Real/José Maria Vieira Mendes a partir do conto de Sophia de Mello Breyner Andresen, dir. musical de Christoph König (2007). •



Alexandra Gabriel*Ismena; Coro*

Nasceu em 1972, em Castelo Branco. Em 1996, concluiu o curso de Interpretação na Academia Contemporânea do Espectáculo. Tem participado em espectáculos de estruturas como As Boas Raparigas..., ENTREtanto Teatro, Ensemble, ASSÉDIO e TNSJ. Dos encenadores com quem tem trabalhado destacam-se, em particular, João Grosso, Rogério de Carvalho, Nuno Carinhas, João Cardoso e – em produções destinadas ao público infantil – Junior Sampaio. Dos espectáculos do TNSJ em que participou, refiram-se *O Tio Vânia*, de Anton Tchekhov (2003), *Todos os que Falam*, quatro “dramaticulos” de Samuel Beckett (2005), *Beiras*, três peças de Gil Vicente (2007), e *Breve Sumário da História de Deus*, de Gil Vicente (2009), encenações de Nuno Carinhas, bem como *O Café*, de Goldoni, enc. Giorgio Barberio Corsetti (2008). Faz, desde 1998, dobragens para televisão e cinema. •

António Durães*Creonte*

Nasceu na Figueira da Foz, em 1961. Frequentou a Escola de Formação Teatral do Centro Cultural de Évora. Actor profissional desde 1984, é professor na ESMAE. Desde 1998, trabalha regularmente no TNSJ, onde tem integrado o elenco de espectáculos dirigidos por Ricardo Pais, Nuno Carinhas e Giorgio Barberio Corsetti, entre outros. Tem colaborado com muitos outros encenadores, entre os quais se contam

Rui Madeira, José Wallenstein, Jorge Silva Melo, Adriano Luz, Carlos Pimenta, João Pedro Vaz, João Reis e Fernando Mora Ramos, e com os realizadores Paulo Rocha e Saguenail. Refiram-se os mais recentes espectáculos em que participou: *O Mercador de Veneza*, de Shakespeare, enc. Ricardo Pais (TNSJ/2008); *Letra M*, de Johannes von Saaz (*O Lavrador da Boémia*) e João Vieira, enc. Fernando Mora Ramos (Teatro da Rainha, TNSJ/2009); e *Breve Sumário da História de Deus*, de Gil Vicente, enc. Nuno Carinhas (TNSJ/2009). Exerce, desde 1995, a actividade de encenador. A título de exemplo, destacam-se *Teatro Escasso* (TNSJ/2006); o espectáculo músico-cénico *Variações Sobre a Perversão* (TNSJ/2006); a ópera *L'Elisir d'Amore*, de Donizetti (Círculo Portuense de Ópera, Coliseu do Porto, Orquestra Nacional do Porto/2007); *Maldoror*, dos Mão Morta (Theatro Circo, Imetua/2007); e *A Cantora Careca*, de Ionesco (TEUC/2008). •

Emília Silvestre*Tirésias; Coro*

Nasceu no Porto. É licenciada em Línguas e Literaturas Modernas pela Faculdade de Letras do Porto. Trabalhou com as companhias Seiva Trupe, Teatro Experimental do Porto, Os Comediantes e TEAR. Co-fundadora do Ensemble – Sociedade de Actores, participa na maioria dos espectáculos da companhia. Em televisão, para além da participação em séries como *A Viúva do Enforcado*, *Clube Paraíso*, *Os Andrades* e *Liberdade 21*, desempenha funções de directora de dobragens. Tem exercido actividade docente na Academia Contemporânea do Espectáculo, ESMAE e no Externato Delfim Ferreira. No TNSJ, é desde 1996 presença assídua nos elencos dos espectáculos de Ricardo Pais e Nuno Carinhas. Recebeu a Medalha de Mérito Cultural, Grau

Ouro, no âmbito da Porto 2001. Em 2008, pela sua interpretação em *O Cerejal*, de Tchekhov, enc. Rogério de Carvalho, e *Turismo Infinito*, espectáculo de Ricardo Pais, foi distinguida com uma Menção Especial da Associação Portuguesa de Críticos de Teatro. Assinou as encenações de *Cartas de Amor em Papel Azul*, de Arnold Wesker (2005), e *Embarques*, de Conor McPherson (2008), espectáculos produzidos pelo Ensemble. •

João Castro*Primeiro Mensageiro; Coro*

Frequenta o curso de Estudos Teatrais na Universidade de Évora. Trabalhou com encenadores como Junior Sampaio, Luís Varela, Tiago de Faria, Carlos J. Pessoa, entre outros. Membro fundador do Teatro Tosco, participou em várias das suas criações. Encenou *As Vedetas*, de Lucien Lambert; *Na Magia o Encontro com a Poesia e o Cinema*; *Aquitanta*, de C.A. Machado; e *Sangue no Pescoço do Gato*, de R.W. Fassbinder. Desde 2005, integra o elenco de diversas produções do TNSJ, trabalhando particularmente com Ricardo Pais, mas também com António Durães, Nuno Carinhas, Giorgio Barberio Corsetti, Nuno Cardoso e Nuno M Cardoso. Destaque para os mais recentes espectáculos em que participou como actor: *O Café*, de Goldoni; *Platónov*, de Tchekhov; *O Mercador de Veneza*, de Shakespeare; *O Café*, de Fassbinder; *Tambores na Noite*, de Brecht; e *Breve Sumário da História de Deus*, de Gil Vicente. Desempenhou funções de assistente de encenação em espectáculos de Ricardo Pais e Nuno Carinhas. •

Jorge Mota*Corifeu*

Nasceu em 1955, em Ucha, Barcelos. Completou o curso de ingresso ao Ensino Superior Artístico na Cooperativa de Ensino Árvore e participou em diversas acções de

formação teatral. É actor profissional desde 1979, tendo trabalhado com companhias como TEAR, Pé de Vento, Seiva Trupe, ASSÉDIO, Ensemble e Teatro Plástico, entre outras. No cinema, participou em filmes de Manoel de Oliveira, Paulo Rocha e José Carlos de Oliveira. Na televisão, tem trabalhado em séries, telefilmes, *sitcoms* e telenovelas, a par da actividade de intérprete e director de interpretação em dobragens. Foi co-fundador da Academia Contemporânea do Espectáculo, em 1991. Desenvolveu ainda actividade como professor e autor de programas para escolas secundárias e profissionais. No TNSJ, integrou o elenco de espectáculos encenados por Silviu Purcarete, José Wallenstein, Nuno Carinhas, Ricardo Pais e Giorgio Barberio Corsetti, entre outros. •

José Eduardo Silva*Hémon; Coro*

Nasceu em Guimarães, em 1975. Iniciou o seu trabalho como actor com Moncho Rodriguez, em 1993. É licenciado em Estudos Teatrais pela ESMAE. Trabalhou com os encenadores Nuno Cardoso, Trevor Stuart, Eric Blouet e Myriam Assouline, José Carretas e João Garcia Miguel, e com criadores como Fabio Iaquone e Isabel Barros. Trabalhou com Giancarlo Cobelli no Teatro Stabile di Torino, integrando o elenco de *Woyzeck*. Encenou espectáculos no Teatro Universitário do Minho, Balletatro e Teatro do Frio (do qual é co-fundador). Participou em filmes de José Pedro Sousa, Tiago Guedes/Frederico Serra, Raquel Freire e M.F. da Costa e Silva. Como músico, participou em vários discos do projecto Blue Orange Juice e concebe bandas sonoras para espectáculos de teatro e projectos transdisciplinares. Trabalha regularmente no TNSJ desde 2005, onde integrou o elenco de espectáculos de Ricardo Pais, Nuno Carinhas, António Durães, Ana Luísa Guimarães, Nuno M Cardoso e João Henriques. •



Lígia Roque*Eurídice; Coro*

Licenciada em Línguas e Literaturas Modernas, iniciou-se como atriz no TEUC, onde trabalhou com os encenadores Rogério de Carvalho e Ricardo Pais. Estagiou no Conservatório Superior de Arte Dramática de Paris e profissionalizou-se com A Escola da Noite. Particularmente expressiva é a participação em projectos do TNSJ, trabalhando, desde 1996, sucessivas vezes com Ricardo Pais e Nuno Carinhas, mas também com encenadores como Giorgio Barberio Corsetti, António Durães, Nuno Cardoso e Nuno M Cardoso, entre outros. Colaborou ainda com criadores como Runa Islam e Geraldine Monk, com o grupo belga Wrong Object e com os encenadores João Pedro Vaz, João Cardoso e João Reis. Trabalhou com o realizador João Botelho em *A Corte do Norte* (2007). Das suas encenações, salientam-se *Óctuplo*, a partir de textos de dramaturgos portugueses contemporâneos (Teatro Universitário do Porto), e *Por Amor de Deus*, de John Havela (Fundação Ciência e Desenvolvimento). •

Maria do Céu Ribeiro*Antígona*

Nasceu em 1970. Entre 1989 e 1993, integrou o elenco do Teatro Universitário do Porto, onde trabalhou sob a direcção do encenador António Capelo. Concluiu o curso de Interpretação da ACE – Academia Contemporânea do Espectáculo, no Porto, em 1993. Profissionalmente, estreou-se em 1994 com *A Tempestade*, de William Shakespeare, enc. Silviu Purcarete, no TNSJ. Fundadora da companhia As Boas Raparigas..., integrou o elenco dos seus espectáculos, encenados por Rogério de Carvalho, sendo os mais recentes:

Molly Bloom, de James Joyce (2002); *Fédon*, de Platão (2003); *Mãos Mortas*, de Howard Barker (2006); *Quatro Horas em Chatila*, de Jean Genet (2006); e *Os Europeus*, de Howard Barker (co-produção com o TNSJ/2009). Para a mesma companhia, integrou também o elenco de espectáculos dirigidos por João Paulo Costa, Júlia Correia, José Wallenstein, Joana Providência, António Capelo, Sérgio Praia e Maria Emília Correia. Mais recentemente, participou em *Libração*, de Lluïsa Cunillé, enc. Cristina Carvalhal (2007); *4.48 Psicose*, de Sarah Kane, enc. Luís Mestre (2008); *Persona*, de Ingmar Bergman, enc. João Pedro Vaz (2008); e *Jardim Zoológico de Cristal*, de Tennessee Williams, enc. Nuno Cardoso (co-produção com Ao Cabo Teatro/2009). Desde 1998, lecciona a disciplina de Voz/Expressão Oral na ACE. É Directora de Produção de As Boas Raparigas... •

Paulo Freixinho*Guarda; Coro*

Nasceu em 1972, em Coimbra. Tem o curso de Interpretação da Academia Contemporânea do Espectáculo. Actor desde 1994, foi co-fundador do Teatro Bruto. Tem trabalhado com diversos encenadores, entre os quais se contam José Carretas, Rogério de Carvalho e João Cardoso. Colabora com regularidade com a companhia ASSÉDIO, tanto na qualidade de actor como na de assistente de encenação. Mencione-se, a título de exemplo, o último espectáculo da companhia portuense em que participou: *O Feio*, de Marius von Mayenburg, enc. João Cardoso (2009). No TNSJ, tem trabalhado regularmente com os encenadores Ricardo Pais e Nuno Carinhas, integrando ainda o elenco de espectáculos encenados por Silviu

Purcarete, Giorgio Barberio Corsetti e Nuno Cardoso, entre muitos outros. Destaquem-se os mais recentes: *O Mercador de Veneza*, de Shakespeare (2008); *O Café*, de R.W. Fassbinder; *Tambores na Noite*, de Bertolt Brecht; e *Breve Sumário da História de Deus*, de Gil Vicente (2009). •

Pedro Almendra*Segundo Mensageiro; Coro; Guia de Tirésias*

Nasceu em Braga, em 1976. Licenciado em Teatro pela ESMAE, é actor profissional desde 1998. Participou em espectáculos de criadores como Afonso Fonseca, Marcos Barbosa e Emília Silvestre, entre outros. Em cinema, participou na curta-metragem *Acordar*, realizada por Tiago Guedes e Frederico Serra (2001), e no filme *A Bela e o Paparazzo*, de António-Pedro Vasconcelos (2009). Encontra-se, desde 2003, permanentemente envolvido em espectáculos teatrais e músico-cénicos do TNSJ, onde trabalhou regularmente com Ricardo Pais. Integrou também o elenco de espectáculos encenados por Nuno Carinhas, João Henriques, António Durães, Nuno Cardoso e Nuno M Cardoso. Destaque para a participação em *D. João*, de Molière (2006), *Turismo Infinito*, a partir de textos de Pessoa (2007), *O Mercador de Veneza*, de Shakespeare (2008), encenações de Ricardo Pais; *Platónov*, de Tchekhov, enc. Nuno Cardoso (2008); *O Café*, de Fassbinder, enc. Nuno M Cardoso (2008); *Tambores na Noite*, de Brecht, e *Breve Sumário da História de Deus*, de Gil Vicente (2009), encenações de Nuno Carinhas. •



O Poeta Trágico

No princípio era o labirinto
O secreto palácio do terror calado
Ele trouxe para o exterior o medo
Disse-o na lisura dos pátios no quadrado
De sol de nudez e de confronto
Expôs o medo como um toiro debelado

Catarina Eufémia

O primeiro tema da reflexão grega é a justiça
E eu penso nesse instante em que ficaste exposta
Estavas grávida porém não recuaste
Porque a tua lição é esta: fazer frente

Pois não deste homem por ti
E não ficaste em casa a cozinhar intrigas
Segundo o antiquíssimo método oblíquo das mulheres
Nem usaste de manobra ou de calúnia
E não serviste apenas para chorar os mortos

Tinha chegado o tempo
Em que era preciso que alguém não recuasse
E a terra bebeu um sangue duas vezes puro

Porque eras a mulher e não somente a fêmea
Eras a inocência frontal que não recua
Antígona poisou a sua mão sobre o teu ombro no instante em
que morreste
E a busca da justiça continua

Sophia de Mello Breyner Andresen

In *Obra Poética: III*. [Lisboa]: Caminho, imp. 1999. p. 150, 164.

Estados de Guerra

FOTOGRAFIAS DE JOÃO PINA EXPOSIÇÃO

instalação **João Mendes Ribeiro, Catarina Fortuna**
produção **TNSJ**

TNSJ Salão Nobre · 26 Mar - 24 Abr 2010

ter-sáb 14:00-19:00 dom 14:00-15:00

(e durante o período dos espectáculos, exclusivamente para os espectadores de *Antígona*)

Ódio, o amor que há lá dentro

ALEXANDRA LUCAS COELHO*

I. Em Novembro de 2009, quando foi convidado a fazer uma exposição no Teatro Nacional São João que coincidissem com *Antígona*, João Pina regressara há três semanas de combates no sul do Afeganistão e no dia seguinte ia voltar às favelas do Rio de Janeiro.

Dois meses depois, quando chegou a altura de preparar a exposição, acabava de vir do terramoto no Haiti. Foi relendo o texto de Sófocles, assistiu a um ensaio no São João, e percorreu centenas de fotografias do seu arquivo recente. Tudo isto, a arder numa temperatura apanhada em Port-au-Prince que ninguém conseguia identificar. Finalmente, os médicos declararam febre tifóide e a escolha final das 12 imagens foi feita entre injeções diárias.

Esta é a vida que João Pina quis, a vida de um fotojornalista internacional. Não é comum, será mesmo único, que um português a consiga ter aos 29 anos. Só há uma forma, chegar aos grandes, e é aí que ele está: *The New York Times*, *The New Yorker*, *El País*, *La Vanguardia*, *Stern*, *Geo*, *Newsweek*, revistas em Itália, no Japão e na China. Continua a publicar de vez em quando na *Visão*, mas a sua rede é global. E quando volta a casa, isso é Buenos Aires. Porque entre o ziguezague das *breaking news*, há o

trabalho de fundo, como a memória da violência militar na América Latina, um longo projecto de João.

Desaparecidos, presos políticos, traficantes de droga e esquadrões armados, guerras urbanas e de montanha, ódio, ódio, ódio, ou o que há dentro dele.

E foi aqui que *Antígona* bateu.

Havia o tema da guerra: os irmãos de *Antígona* são aqueles que morreram às mãos um do outro em guerra pelo trono. E havia o tema da sepultura: *Antígona* revolta-se porque um dos irmãos é considerado traidor e por isso deixado insepulto.

Mas, para João, o clique veio de frases concretas.

Como esta: *Enquanto eu for vivo, não há-de ser uma mulher a dar as ordens*. Quem a diz é Creonte, o tio de *Antígona* que representa a lei.

A lei é dos homens, tal como a guerra.

“Pus-me a pensar no papel da mulher”, conta João. “A guerra tem sido sempre de machos, no Afeganistão ou onde seja. Mas agora já há mulheres nas unidades de logística e de evacuação médica, mulheres piloto debaixo de fogo com muito mais calma do que os homens, e mulheres capazes de disparar um balázio, como as que vi no Rio. Têm uma calma e uma frieza, mas quando é preciso apertar o gatilho também acertam.” Idem no

Haiti: “Vi uma mulher polícia de caçadeira numa mão e revólver na outra. Parecia um Rambo haitiano”.

É uma mudança, crê João, que pode alterar a própria guerra: “Uma mulher piloto a aterrar numa zona de tiros tem uma capacidade de discernimento muito mais aguçada. O homem tem a coisa da batalha, do ir para a frente, o que o põe em situações de perigo por vezes absurdas. Mas a mulher, muito mais fria, sabe quando entrar e quando sair. As mulheres têm uma capacidade de ver em cada momento o que é prioritário, e isso em batalha faz uma grande diferença”. Em suma, podem fazer melhores guerras? “Não tenho dúvidas. De cada vez que tenho de ir à guerra com uma mulher, sei que estou lixado. Já estão acima dos homens em capacidade de liderança e de gestão, e num conflito podem ser mais eficazes.”

Mas o que ficou mesmo a trabalhar na cabeça de João foi uma frase de *Antígona* que pode ser o antídoto dessa eficácia guerreira.

Diz ela: *Não nasci para odiar, mas para amar*. E foi por aí que o fotógrafo fez a sua escolha final: “É uma frase fantástica. Estas fotografias podem ser uma coisa raivosa, mas há o funeral, há o tratamento do corpo, que é o amor a sair do ódio”.

Essa amálgama está no centro de todo o seu trabalho. “O Rio é uma cidade onde eu seria in-

capaz de viver, porque o estilo de vida carioca é fútil, porque não tenho paciência para aquelas relações descartáveis. Mas tem esses vários mundos de que aprendi a gostar: de manhã estou na praia, à tarde vou ao funeral de um polícia e à noite está tudo aos tiros na favela.”

Belo é ver o amor quando sai da amálgama.

“Vê-se muito no Afeganistão, situações em que uma pessoa tem todas as razões para odiar ou se suicidar e é capaz de amor.” Gestos incríveis como o que João testemunhou no Centro Ortópédico de Cabul, onde estão os mutilados das minas, homens, mulheres e crianças sem pernas. Há quase 20 anos que lá trabalha um médico italiano, o Alberto. No dia em que João lá foi era Inverno: “O Alberto fez uma bola de neve, chegou ao pé de um miúdo sem perna e espetou-lha na cabeça. No meio do caos, um tipo que conhece bem aquela cultura está ali a jogar com o humor. São momentos que valem tudo. Pessoas que vivem aquilo todos os dias e te mostram como há amor e amizade nestes lugares. E é isso que me faz lá ir. Por vezes nem são momentos fotografáveis”.

Também aconteceu no Haiti, com a protagonista da reportagem publicada na *New Yorker*. “É uma história profundamente inspiradora, a única mulher a saber falar inglês ali. O amor nas situações mais críticas. Porque é fácil ter amor quando tudo corre bem, mas quando



tudo corre mal é preciso ter coragem para ter amor. É a Antígona, condenada, e ainda assim a achar que não nasceu para odiar.”

2.

A primeira fotografia que João Pina se lembra de fazer “devia ter quatro ou cinco anos”, e foi quando a irmã começou a andar. Ninguém na família era fotógrafo profissional, mas o avô tinha uma câmara, o pai também, e aos 11 anos João comprou a sua primeira máquina, “péssima” – e ainda a tem. “Adorava aquilo. Fotografava a família. Fazia uma data de desportos, patins em linha, *surf*, *paintball*, e fotografava os amigos todos.”

Quando tinha 18 anos, um amigo foi dirigir uma revista de música e João ofereceu-se como fotógrafo. Assim começou a vida profissional na *Muzyka Magazine*, que vinha como encarte do *Euronotícias*. Da revista saltou para o jornal como estagiário, em 1999-2000 estudou fotografia no Ar.Co, em 2002 já estava a fotografar na América Latina, e no ano seguinte juntou-se ao colectivo português Kameraphoto.

Quando decidiu estudar mais, apontou ao alto, International Center of Photography, em Nova Iorque, o centro fundado pelo irmão de Robert Capa. “Precisava de sair deste país, e aquela era a grande referência do fotojornalismo.”

Um investimento enorme, por ser uma escola muito cara, mas mesmo assim com cento e tal a concorrerem para 20 vagas. “O que fiz, para contradizer o império, foi apresentar um *portfolio* que do princípio ao fim era Cuba.”

Eram os anos Bush e João não deixou a coisa por menos. Quando se tratou de fazer uma apresentação, escolheu o seu trabalho sobre

os presos políticos portugueses (que está publicado em livro na Assírio & Alvim: *Por Teu Livre Pensamento*, 2007) com um extra: “Pus o *Grândola* a tocar”. Ficou como aquele tipo que punha “marchas comunistas no meio das aulas”.

E ficará como “o primeiro a ser preso”. No dia da reeleição de Bush, tirou umas fotografias no Lincoln Tunnel, a polícia deteve-o por “actividades suspeitas” e só foi solto depois de interrogatórios e comprovativos. Com tudo isto, chegou atrasado às aulas, sendo que já toda a gente sabia o que acontecera. “Tive uma ovação.”

A ter de nomear três fotógrafos, escolhe Robert Capa e dois vivos, o italiano Paolo Pellegrin, que trabalha para a Magnum, e o americano Christopher Morris, fotógrafo da *Time* que cobriu Bush e fez o livro *My America*, depois de ter passado os anos 80-90 a cobrir todas as guerras.

Que têm em comum? “São vanguardistas.”

3.

Conseguir, em 10 anos, saltar da *Muzyka Magazine* para o centro do mundo, que na escolha de João Pina é um coração das trevas, implica determinação, disciplina e meios, mas não só.

As fotografias falam por ele.

Peguemos então nestas 12 que acompanham a temporada da *Antígona*. Cinco foram tiradas no Afeganistão entre Agosto de 2007 e Janeiro de 2009. E sete foram tiradas no Rio de Janeiro entre Julho de 2008 e Novembro de 2009.

Que significa isto? Tempo passado em cada sítio. Um regresso após outro. Densidade. Perspectiva. No fotojornalismo, como no jor-

nalismo, podem acontecer acasos, milagres de estreante num lugar. Mas há uma espessura, uma subtilidade que só existe quando o olhar já viu, e viu, e voltou para ver. A palavra mais justa talvez seja amor, sendo o tempo um trabalho de amor. Dias, semanas de espera para um segundo que fique, para uma fotografia.

E então, esquecendo datas e lugares, que vemos aqui, nesta espécie de Nocturno na Terra, mesmo quando é de dia?

Que o Rio pode ser o Afeganistão e o Afeganistão o Rio. Que se esquecermos a roupa não sabemos onde estamos, e mesmo com roupa por vezes é difícil dizer. Que somos isto, pele, músculos, medo, sangue, choro, ódio, e o amor que há lá dentro.

Naquele quarto branco, de repente pode ser um soldado numa aldeia do Afeganistão. Só depois vemos o boné, a pança, a mochila. É um polícia civil no Rio.

Civil?

Vamos dar com a palavra noutra fotografia. Dois polícias levam o corpo de um suspeito de narcotráfico que acabaram de matar, e por trás um carro tem escrito Polícia Civil – só para distinguir de Polícia Militar, de resto ambas atiram à queima-roupa.

Um soldado vasculha o chão com um aparelho. É a Terra ou a Lua?

Um soldado treme de costas, pernas flectidas. Não é noite, mas também não é dia. Parece um sonho, ou o apocalipse.

Um foco de luz ilumina um homem de branco. Vemo-lo como se estivéssemos a levitar, mas o xamã é ele.

Dois soldados estão sentados na natureza, marcados, feridos. Um reza, de costas voltadas para o outro.

Agora um caixão, duas mulheres abraçadas a chorar, os homens em volta. É no Rio porque estão de *jeans*, *t-shirts*, braços nus. Mas experimentem esquecer as roupas. Caixão, mulheres, choro, homens, podia ser no Afeganistão – ou na Grécia: não era disto que Antígona precisava, que o seu morto fosse chorado em conjunto?

Outro funeral, mas em cortejo, homens com farda, banda de música. Em volta campo, por cima árvores, atrás colinas. É mesmo o Rio?

Um bando no bairro, sete de cabeça rapada ou boné, todos de chinéis e calça curta. São os reis da noite, armados para não morrer. Ao longe uma palavra num muro diz *Lugar*. E mais atrás o resto de uma frase: *Se Deus é quem...?*

Tem as costas largas, esse tal Deus, das favelas a Helmand.

É com Ele que fala o rapaz que olha para cima, do lado de lá de uma grade? Como é pequeno e vulnerável visto daqui. Como seria fácil acabar com ele. Como todas estas vidas são alvos.

E enfim o corpo insepulto, abandonado na noite. Ninguém veio cobrir este tronco, unir estas pernas, levantá-lo deste esgoto. Onde estão os que o choram? Onde estão os que provam que viveu, que tinha nome, que foi um homem?

Não há amor ali para fotografar. Ou, neste instante, todo o amor possível está do lado de cá.

João Pina chega ao coração das trevas porque o trabalho dele é isto. •

* Repórter do jornal *Público*.

Mulheres ao Espelho

CONCERTO

voz **Aldina Duarte**
guitarra portuguesa **Paulo Parreira**
viola **Carlos Manuel Proença**

som **Francisco Leal**
luz **Paulo Mendes**

produção **TNSJ**

Teatro Nacional São João · 27 Mar
Dia Mundial do Teatro
sáb 23:30

Aldina ao espelho do fado

NUNO PACHECO*

A primeira imagem que tivemos dela parecia decalcada de um filme do neo-realismo italiano. Vestido decotado negro, como os cabelos, rosto de dura beleza, olhos postos numa vaguidão inacessível, as mãos pousadas nas ancas ou segurando um cigarro aceso. Era *Apenas o Amor* e era mais do que o amor. E mais do que uma imagem ou até do que uma voz. Era a imagem de uma voz que era a voz de uma ideia. Nesse ano de 2004, Aldina Duarte não era uma recém-chegada ao fado, pelo contrário, andava nele há doze anos. Nascera num bairro pobre, mas não fadista, um bairro social em Chelas, com privações. “Para eu comer, não comia a minha mãe”, diria, numa entrevista. Nascida em 1967, tinha apenas 7 anos quando eclodiu o 25 de Abril. Só na adolescência descobriu a música e o cinema. E cantores como José Mário Branco, Jorge Palma, Sérgio Godinho, Fausto. “Foi a partir deles que comecei a formar a minha identidade enquanto pessoa e cidadã.” Começou a ligar arte e vida, pelo que uma dava à outra, nos dois sentidos. Até entrar numa escola de artes, a António Arroio, e aí aprender mais. “Descobri alguma sensibilidade artística.” Mas não se sentia artista. “Gostava de ler e gostava de pessoas.”

O fado? Não fazia parte da sua vida. Aldina começou até por outras músicas, no coro do grupo Valdez e as Piranhas Douradas. Mas o facto de certo dia ter cantado um fado no filme *Xavier*, de Manuel Mozos (“A Rua do Capelão”, em 1991), levou-a a entrar pela primeira vez numa casa de fados, em 1992. Mozos foi com ela e tinham um objectivo comum: recolher elementos e preparar uma pré-entrevista

a Beatriz da Conceição para um documentário que Jorge Silva Melo queria fazer com ela e também com Fernando Maurício e Celeste Rodrigues. O problema foi que, ao ouvi-la, Aldina sentiu um choque. “Era como estar a dois metros da Billie Holiday. Foi brutal.” De tal modo que esqueceu o objectivo. “Depois de a ouvir cantar já não consegui perguntar nada, nem consegui sequer aproximar-me dela.” Mas passou a frequentar aquela pequenina casa de fados, no Bairro Alto, com tamanha assiduidade que, certa noite, a fadista reparou em Aldina e perguntou-lhe o que ia lá fazer. “E eu completamente a tremer, disse-lhe que era por ela que ali estava.” Foi o início de uma longa amizade e também da completa imersão de Aldina no fado. Beatriz da Conceição tornou-se sua mestra. Disse-lhe quem havia de ouvir ao vivo, que discos devia comprar, explicou-lhe o valor da letra numa música, o que era o fado tradicional e o improvisado. Até o seu casamento com Camané (com quem viveu dez anos) teve ponto de partida numa sugestão de Beatriz: “Conheci-o porque ela me disse que, das pessoas novas, era ele quem valia a pena ouvir cantar”.

O fado fê-la mudar radicalmente de hábitos. As suas noites passaram a ser os fados, que até nos discos ganharam a dianteira, crescendo na estante. Como trabalhava, à época, no Centro de Paralisia Cerebral, foi aí, para os colegas, que fez o primeiro espectáculo. Isso foi em 1992. Em 1994 criou, com a ajuda do encenador João Mota e de Paulo Anes, as Noites de Fado no Teatro da Comuna, onde começou a cantar o fado profissionalmente. Antes de gravar o primeiro disco, editado em 2004, cantou os fados escolhidos durante ano e meio numa casa de fados (o Senhor Vinho, à Lapa,

como antes fora o Clube de Fado, em Alfama). “É o retrato mais nu e cru do que tenho feito até agora”, disse ela sobre o disco de estreia, no qual escrevera, pelo seu punho, estas palavras: “Acredito que o fado, como as outras artes, pode mudar a vida das pessoas como mudou a minha”. Mas a apresentação do disco fizeram-na, em texto, dois nomes distintos: Carlos do Carmo, para dizer que ali estava a voz de alguém que “não brinca às fadísticas”; e Jorge Palma, para confessar que, assim, também ele era “amante do fado”. Nesse mesmo ano, Rui Vieira Nery, no prefácio do seu livro *Para uma História do Fado*, expressou também a “emoção profunda” que lhe causou aquele “belíssimo disco”. Mas, para lá dos elogios, havia já uma marca distintiva no trabalho de Aldina: a escrita. Num disco com doze fados, tantos quantos os anos que já levava do “ofício”, oito letras eram originais dela. E mostravam que já aprendera, e bem, a arte da escrita lavrada na alma.

Quando em 2005 ela subiu ao palco da Culturgest, em Lisboa, para num cenário criado por Jorge Silva Melo apresentar *Apenas o Amor*, já levava outro disco na bagagem: *Crua*. Lançado em Janeiro de 2006, nele Aldina cantava como se gritasse, mas para dentro. Porque os gritos para dentro, dizia, “são os mais fortes”. Mas se as letras tinham sido todas escritas por João Monge, a música, escolhida por ela, vinha inteira de fados tradicionais: o da Adição, o Primavera, o Esmeraldinha, o Noquinhãs, o Bacalhau. E *Crua* lança-se à estrada, em Novembro de 2006. Lisboa, Porto, Aveiro, Viçeu. Sem nunca deixar a casa de fados, Aldina adapta-se a outros palcos. A casa de fados, diz, é a sua escola, a sua oficina, um trabalho de

terça-feira a sábado. Custa-lhe sair de Lisboa (“É o meu habitat”) mas canta em Paris, Viena, Milão, Amesterdão, Bélgica, Marrocos. De vestido preto debruado a vermelho, arranca fortes aplausos com frases secas e outras de inesperado recorte fadista numa voz limpa de artifícios, combinando rudeza e doçura.

Não se passará mais de ano e meio até que Aldina lance o terceiro disco, desta vez numa etiqueta que ela própria criou, a Roda-Lá Music. Pela primeira vez a capa é a cores, mas mostra ainda a fadista com o mesmo olhar faladamente vago, fixo em pormenores que não vemos, captado (como nos anteriores) pela objectiva de Isabel Pinto. *Mulheres ao Espelho* é lançado em Junho de 2008 e tem apenas 11 temas em pouco mais de 35 minutos de gravação (“O 11 também é um número ao espelho”, diz ela, nas entrevistas). Se *Crua* tinha nascido numa situação em que o mundo vivia a ebulição e os temores da guerra no Iraque, este nasceu em plena discussão da lei do aborto e reflecte sobre a condição feminina. “Fi-lo sozinha, com os meus fantasmas.” Volta a escrever, cinco fados desta vez, e volta ao amor, às suas consequências e aos seus muitos significados. Dedica o disco às mulheres com quem aprendeu “coisas essenciais”: Maria Diniz, a primeira psicóloga e sexóloga portuguesa, que morreu durante a criação do disco; ou Maria Emília, 67 anos, professora de yoga e praticante desde os 20 anos, que enfrentou a tragédia de lidar com o suicídio de um dos seus quatro filhos. “Mãe”, poema dito pela própria autora, Maria do Rosário Pedreira, foi colocado por isso no final do disco e fecha-o como se o abrisse, como se as gravações rodassem em círculo sobre si mesmas, intercalando nas composições de Aldina

criações de outras mulheres: Hermínia Silva, Lucília do Carmo ou Maria José da Guia. A abrir, ironicamente, ouviu-se “No Fim”, um fado marcha de Alfredo Marceneiro, gigante que (como Aldina) tinha Duarte no nome. E há outro Duarte no disco, Álvaro Duarte Simões, “um homem que escreveu muito poucas coisas, mas tudo o que escreveu era muito bom”. É dele o fado “Barro Divino”.

O ano de 2009 vê *Mulheres ao Espelho* ganhar corpo no palco. De novo a Culturgest, a 22 de Abril. No libreto do espectáculo, há uma fotografia dela que pela primeira vez nos interpela directamente com o olhar e o esboço de um sorriso. A voz, no disco mas ainda mais no palco, cresceu, tornou-se mais matizada, mais madura, atingindo uma emotividade e uma expressividade profundas sem trair o estilo que antes abraçou. Com ela em palco, como nos discos e espectáculos anteriores, estão os mesmos dois músicos: José Manuel Neto na guitarra portuguesa e Carlos Manuel Proença na viola (ambos filhos de fadistas, o primeiro de Deolinda Maria e o segundo de Maria Amélia Proença). São a companhia certa para uma voz que, a cada passo, procura ousadia e novidade no fado antigo, livrando-o do pó, limando-lhe arestas, acentuando nele o calor que conduz ao arrepio. A mesma voz que, num corpo de vestes escuras, totalmente exposta ou em recolhimento, percorre em pouco mais de hora e meia 21 fados do seu repertório, entre o conforto dos já familiares e a surpresa dos novos: “Quadras do Amor Errante”, com cicatrizes de um profundo sentimento; “Paraíso Anunciado”; “Princesa Prometida”; e uma interpretação magnífica de “O Amor não se Desata”, de Maria do Rosário Pedreira. O público recompensa-a, uma vez mais, com insistentes aplausos de reconhecimento.

Dias depois, o palco cede lugar à tela. No IndieLisboa estreia-se a 26 de Abril o filme *Princesa Prometida*, de Manuel Mozos (o mesmo para quem ela cantara, num filme, o primeiro fado), que acedeu a uma ideia de Maria

João Seixas e fez um documentário inspirado no disco *Mulheres ao Espelho*, traçando um retrato da mulher e da fadista. Editado mais tarde em DVD, pela Midas, mostra Aldina Duarte como na verdade ela é: uma mulher possuída pelo fado e, em simultâneo, alguém que não é capaz de separar a música da vida, que acredita que “a cultura e o conhecimento podem ser a salvação para muitos males”. Alguém que acredita, também, que a existência humana não se reduz à efémera passagem terrena. E que por isso canta: “Qualquer coisa de beleza tem de haver p’ra além da vida” (no fado “M.F.”); ou: “Será que há outro lugar / além da poeira estelar?... / às vezes penso que sim...” (“A Estação dos Lírios”, de João Monge).

Mas, na Terra, o que a absorve é o torvelinho do pensamento, tropel constante que ela deixa correr, como a água, livre e insubmisso. “Gosto de pensar, assim... Deixar-me ir a pensar, pensando que faz sentido”, ouvimo-la dizer na cabina do teleférico que atravessa o antigo terreno da Expo’98, numa das cenas não utilizadas no filme. E enquanto Olga Roriz não faz de *Mulheres ao Espelho* o espectáculo prometido para Julho de 2010, ficamos com Aldina a braços com os seus fados, ainda ao espelho com outras mulheres, consigo própria, uma dorida felicidade feita voz. É isso que agora veremos, no Porto, por iniciativa do Teatro Nacional São João, que programou *Mulheres ao Espelho* para o dia seguinte à estreia da *Antígona* de Sófocles, fazendo uma oportuna e sugestiva ponte entre a mitológica heroína (e mártir) desta tragédia grega e as muitas outras mulheres que, na voz e nos fados de Aldina, enfrentam os desafios dos nossos dias com a urgência da vitória e de dar novo significado à vida.

No disco que serve de base ao espectáculo, Aldina Duarte agradece: “Obrigada Vida. Obrigada Terra-Mãe”. Que melhor fazer senão retribuir-lhe o agradecimento? •

* Jornalista, director-adjunto do jornal *Público*.



Antígona

DE ANTÓNIO PEDRO LEITURA ENCENADA

direcção cénica
Nuno M Cardoso

interpretação
João Castro
Jorge Mota
José Eduardo Silva
Lígia Roque
Paulo Freixinho
Pedro Almendra
 e alunos do 3.º Ano
 do Curso de Teatro
 do Balleatro Escola
 Profissional
Alice Silva
Ana Rosa
Carlos Campos
Joana Cruz
José Leite
José Silva
Márcio Ferreira
Marcos Bastos
Marlene Costa
Patrícia Teixeira
Paulo Freitas
Rafael Silva
Roberto Mendes
Simão Luís
Vânia Leite

produção
TNSJ
 colaboração
Balleatro

Teatro Nacional São João
13-16 + 21-23 Abr 2010
ter 21:30 qua-sex 15:00

classif. etária **M/12 anos**

Pesquisa, formação e experimentação

NUNO M CARDOSO

A tragédia à nossa volta, sob o olhar de todos. As causas agora são naturais (serão?). Esta tragédia é outra, é do Homem, disfarçada de farsa, embrulhada em comédia burguesa. António Pedro reescreve a *Antígona* de Sófocles e apresenta-a no palco. Apresenta-a em Portugal, para os portugueses. Portugueses que se esqueceram da Liberdade, ou de lhe dar bom uso. *Antígona* lembra-nos dessa responsabilidade. E da responsabilidade de quem usa (abusa) do poder.

Num trabalho de pesquisa, formação e experimentação, o TNSJ – em colaboração com o Balleatro e a ESMAE – apresenta esta *Antígona*, em formato Leitura Encenada, do mestre António Pedro, que nos lembra, uma vez mais, muitas das razões por que se faz teatro em Portugal. •

Porquê

ANTÓNIO PEDRO*

Giraudoux contou 37 Anfiriões antes do seu, e o seu número 38 não foi o último pois, ainda há pouco, um dramaturgo brasileiro, escrevendo *Um Deus Passou a Noite lá em Casa*, continuou a série de glosas ao original de Plauto, ininterruptamente recomeçada.

Quanto à *Antígona*, a eternidade paradigmática das suas personagens e a polivalência de interpretação do seu conflito, não tem desafiado menos gente. A pôr-se-lhe um número, à maneira de Giraudoux, este não seria menor, pois só entre autores vivos do meu conhecimento andaram às voltas com ela Chancerel, Cocteau, Anouilh, Júlio Dantas e António Sérgio.

Para mim, o tema da *Antígona* era uma tentação antiga. E se a minha glosa tem um mote que não seja explicitamente sofocliano, a chave do tremendo e aliciantíssimo conflito está no que fiz dizer a Antígona no 1.º Acto – *só o impossível é que vale a pena*. Assim, a minha tragédia é uma peça de amor. •

* In *Círculo de Cultura Teatral – Teatro Experimental do Porto: Programa de Antígona*. Porto: CCT-TEP, imp. 1954.

“Tragédia da liberdade”

FERNANDO MATOS OLIVEIRA*

O caso da sua adaptação da *Antígona*, numa célebre encenação do Teatro Experimental do Porto, em 1954, é exemplar no que se refere à natureza da adaptação dos clássicos. O autor define o texto final como uma “Glosa Nova da

Tragédia de Sófocles”, em 3 Actos e um Prólogo adicional, incluído no 1.º Acto. O seu trabalho representou, como a crítica da época reconheceria, uma novidade absoluta na abordagem dos clássicos em Portugal. A legitimidade da apropriação era devida não só ao facto do encenador ter tomado “hoje mais importância que ninguém na coisa teatral, para reatualizar o Teatro”, mas também à superioridade que António Pedro sempre atribuía à “curvatura emocional” no espectáculo de teatro.

O Prólogo acrescentado ao original consiste num curto intróito, de teor metateatral, no qual a própria personagem do Encenador prepara a plateia para as cenas da ficção teatral: “Não são gente: são personagens de tragédia”, avisa. Como estratégia épica, o Prólogo esclarece efectivamente o espectador sobre as razões e até sobre o estilo da adaptação. A didáctica do diálogo dirige-se à mente do espectador, para lhe facilitar a leitura da densidade histórica das situações e para lhe propor a *Antígona* como possível “tragédia da liberdade”. O Encenador informa ele mesmo a plateia, para que não restem dúvidas sobre a necessidade deste tempo antes do tempo da história principal:

Um Prólogo nunca é outra coisa: o dispêndio 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.

Sendo o clássico o texto (vivo) de um autor morto, o encenador deve sobretudo respeitar a parte vivente desse texto, expurgado das “circunstancialidades desaparecidas que as determinaram no tempo em que foi escrito”. Há, portanto, uma relativização da “intangibilidade” do texto original. No entender de António Pedro, esta só deveria ser tocada quando estivessem em causa as obrigações do trabalho colectivo e a própria temporalidade do acto teatral. A fidelidade histórica do traje é agora menos importante do que o era para as sessões memoráveis dos Meiningen, na segunda metade do século XIX. Tanto Rubens como Shakespeare não se importaram com o mimetismo dos lugares ou com o rigor do traje, pelo que o “ridículo do anacronismo é apenas actual”. A reivindicação da autoridade do encenador apoia-se na sua condição mediadora e no reconhecimento de que os clássicos, só porque o são, não escapam às contingências da História. Conversando com um Velho, no prólogo da *Antígona*, a personagem do Encenador adianta alguns dos motivos para as mudanças efectuadas na “Glosa Nova” da tragédia antiga.

VELHO: Esta personagem, por exemplo, não é da tragédia grega.

ENCENADOR: Pois não. Mas é decorativa e faz falta ao nosso hábito burguês da comédia humana. Há coisas que têm de se mudar por causa desse hábito, como a série de suicídios no final...

Conhecimento da “lógica do teatro”, percepção da “curvatura emocional” e do “hábito” dos espectadores, o Encenador do Prólogo adapta para manter vivas as palavras antigas, para as inscrever de novo nas “situações” dos contemporâneos. Quando o Velho introduz proposadamente a questão da autoria das “palavras

que vamos dizer”, a explicação adiantada pelo mesmo Encenador revela abertamente a liberalidade da agenda teórica e estética do encenador moderno:

Não serão [as palavras de Sófocles]. Mas as palavras têm, no teatro, muitíssimo pouca importância. Vamos representar uma *Antígona*, e foi Sófocles quem inventou a *Antígona*, a tragédia de *Antígona* que não está nas suas palavras mas nas situações que se desenvolvem, na acção que decorre entre um certo número de personagens que o poeta criou.

A palavra não absorve exclusivamente este teatro, nem o define como espectáculo. O teatro deve antes pôr as palavras em situação. Por isso, numa nota inicial ao texto, o lugar exacto da Grécia era apenas um “pretexto cénico” nesta nova *Antígona*. A acção passa-se agora na “imaginação de cada um”, único lugar onde a palavra ainda pode aspirar à negação da morte. •

* Excerto de “Introdução: 7. Repertório”. In António Pedro – *Escritos Sobre Teatro*. [Coimbra]: Angelus Novus; [Lisboa]: Cotovia; [Porto]: TNSJ, D.L. 2001. p. 37-39.

“Nunca realizei o que fui capaz de sonhar...”

ANTÓNIO PEDRO*

A minha primeira tentativa para um teatro renovado data de 1930. O primeiro espectáculo que consegui realizar foi 19 anos depois. Durante esses 19 anos, estudei e sofri. Há 11 anos que quase só faço teatro e a ele sujeito toda a minha vida artística e pessoal. Durante esses 11 anos tenho trabalhado até ao limite das minhas forças, tenho estudado e também tenho sofrido. No balanço do que fiz e do que gostaria de ter feito há um enorme défice de possibilidades. O teatro é uma arte colectiva. Foi-me preciso criar os elementos dessa *colectividade*, para poder fazê-lo. O teatro é uma arte caríssima – foi-me preciso gastar o que não podia e mendigar o que não devia para poder fazê-lo. O teatro é uma arte de conjunto. Tive sempre de suprir o natural desequilíbrio dos conjuntos de que podia dispor com habilidades destinadas a cobri-lo na medida do possível. Dei uma grande parte da minha vida ao teatro. Dou essa parte como a mais bem empregada da minha vida, apesar de tudo. Nunca realizei o que fui capaz de sonhar... mas vou sonhando e realizando o que posso. Poder realizar o que se sonha, mesmo em parte, mesmo precariamente é uma coisa que paga a pena, mesmo que se não chegue ao que se quer. O Almada [Negreiros] escreveu um dia num auto-retrato esta legenda maravilhosa: “Nem optimista nem pessimista – não há mal-entendidos entre a vida e eu”. É assim, também, que eu tento olhar para o que fiz, sabendo que nunca desperdicei uma oportunidade ou um esforço para o fazer melhor, como queria. •

* Excerto de “António Pedro Fala de Teatro”. *CITAC: Boletim de Teatro*. 1 (Jan. 1961). p. 31.

Análises ao Fado e ao Sangue

CONFERÊNCIAS

Teatro Nacional São João
Salão Nobre

15 Abr

qui 18:30

Maria Helena da Rocha Pereira
Marta Várzeas

Moderação

Frederico Lourenço

16 Abr

sex 18:30

Alexandra Lucas Coelho
General José Loureiro dos Santos

Moderação

Amílcar Correia

22 Abr

qui 18:30

Francisco Luís Parreira
José Bragança de Miranda

Moderação

Fernando Faria

23 Abr

sex 18:30

Fátima Sarsfield Cabral
Rosina Constante Pereira

Moderação

Nuno Carinhas

24 Abr

sáb 17:00

Conversa com

Paulo Eduardo Carvalho,
Alexandra Moreira da Silva,
Carlos Lage e Nuno Carinhas

comissário

João Luís Pereira

organização

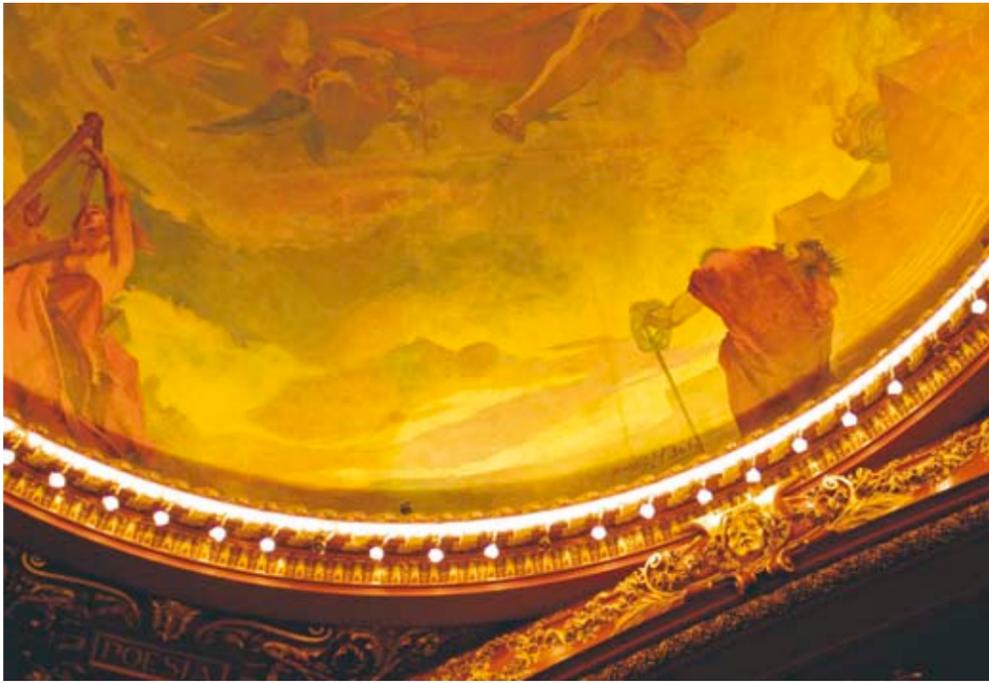
TNSJ

Entrada Gratuita

No ciclo de conferências que organizámos a propósito do *Breve Sumário da História de Deus* de Gil Vicente, inquirimos provocatoriamente sobre *O que resta de Deus*. Na hora em que erguemos a mais persistente das tragédias gregas no palco do TNSJ, submetemos *Antígona* a várias *Análises ao Fado e ao Sangue*, acrescentando outras vozes à polifonia de razões composta por Sófocles no séc. V a.C. Por entre seculares rios de sangue e de tinta, saudemos todos aqueles que se dispuseram, aqui e agora, a continuar connosco esta conversa inacabada. A começar por Maria Helena da Rocha Pereira e Marta Várzeas, a referência tutelar dos Estudos Clássicos em Portugal e uma sua inspiradíssima discípula, que partilham a experiência de traduzir *Antígona*, na presença de Frederico

Lourenço, o homérico tradutor da *Odisseia* e da *Ilíada*. Dos tambores da guerra que ecoam por dentro e por fora dos limites geográficos e mitológicos de Tebas, falamos a repórter Alexandra Lucas Coelho e o general José Loureiro dos Santos, autores que publicaram muito recentemente *Caderno Afegão* e *As Guerras que Já aí Estão e as que nos Esperam*, respectivamente. O investigador Francisco Luís Parreira e o ensaísta José Bragança de Miranda conduzem-nos ao núcleo abertamente mais político e filosófico desta tragédia, o primeiro abordando o tópico “ordem e anarquia”, o segundo reflectindo sobre o conflito entre lei e imperativo moral. À pergunta “De que falamos quando falamos dos complexos de Édipo e Antígona?”, respondem as psicanalistas

Fátima Sarsfield Cabral e Rosina Constante Pereira. O ciclo completa-se com um reenvio aos materiais de cena, com o investigador teatral Paulo Eduardo Carvalho a moderar uma conversa informal sobre os sentidos desencadeados por esta encenação. Para além do cenógrafo e encenador Nuno Carinhas, respondem à chamada a crítica e tradutora Alexandra Moreira da Silva e Carlos Lage, o secreto admirador de *Antígona* que preside à CCDR-N. •



Teatro Nacional São João, E.P.E.

Conselho de Administração **Francisca Carneiro Fernandes** (*Presidente*), **Salvador Santos**, **José Matos Silva** *Assessor da Administração* **Sandra Martins** *Secretariado da Administração* **Paula Almeida** *Motoristas* **António Ferreira**, **Carlos Sousa** *Economato* **Ana Dias**

Direcção Artística **Nuno Carinhas** *Assessor* **Nuno M Cardoso**

Pelouro da Produção **Salvador Santos**

Coordenação de Produção **Maria João Teixeira**

Assistentes **Eunice Basto**, **Maria do Céu Soares**, **Mónica Rocha**

Direcção Técnica **Carlos Miguel Chaves** *Assistente* **Liliana Oliveira** *Departamento de Cenografia* **Teresa Grácio** *Departamento de Guarda-roupa e Adereços* **Elisabete Leão** *Assistente* **Teresa Batista** *Guarda-roupa* **Celeste Marinho** (*Mestra-costureira*), **Isabel Pereira**, **Nazaré Fernandes**, **Virgínia Pereira** *Adereços* **Guilherme Monteiro**, **Dora Pereira**, **Nuno Ferreira** *Manutenção* **Joaquim Ribeiro**, **Júlio Cunha**, **Abílio Barbosa**, **Carlos Coelho**, **José Pêra**, **Manuel Vieira**, **Paulo Rodrigues** *Técnicas de Limpeza* **Beliza Batista**, **Bernardina Costa**, **Delfina Cerqueira**

Direcção de Palco **Rui Simão** *Adjunto do Director de Palco* **Emanuel Pina** *Assistente* **Diná Gonçalves** *Departamento de Cena* **Pedro Guimarães**, **Cátia Esteves**, **Ricardo Silva**, **Pedro Manana** *Departamento de Som* **Francisco Leal**, **Miguel Ângelo Silva**, **António Bica**, **Joel Azevedo**, **João Carlos Oliveira** *Departamento de Luz* **Filipe Pinheiro**, **João Coelho** *de Almeida*, **Abílio Vinhas**, **José Rodrigues**, **António Pedra**, **José Carlos Cunha**, **Nuno Gonçalves** *Departamento de Maquinaria* **Filipe Silva**, **António Quaresma**, **Adélio Pêra**, **Carlos Barbosa**, **Joaquim Marques**, **Joel Santos**, **Jorge Silva**, **Lídio Pontes**, **Paulo Ferreira** *Departamento de Vídeo* **Fernando Costa**

Pelouro da Comunicação e Relações Externas **José Matos Silva**

Assistente **Carla Simão** *Relações Internacionais* **José Luís Ferreira** *Assistente* **Joana Guimarães**

Edições **João Luís Pereira**, **Pedro Sobrado**, **Cristina Carvalho** *Imprensa* **Ana Almeida**

Promoção **Patrícia Carneiro Oliveira** *Centro de Documentação* **Paula Braga**

Design Gráfico **João Faria**, **João Guedes** *Fotografia e Realização Vídeo* **João Tuna** *Relações*

Públicas **Luísa Portal** *Assistente* **Rosalina Babo** *Frente de Casa* **Fernando Camecelha**

Coordenação de Assistência de Sala **Jorge Rebelo** (TNSJ), **Patrícia Oliveira** (TeCA)

Coordenação de Bilheteira **Sónia Silva** (TNSJ), **Patrícia Oliveira** (TeCA) *Bilheteiras*

Fátima Tavares, **Manuela Albuquerque**, **Sérgio Silva** *Merchandising* **Luísa Archer**

Fiscal de Sala **José Pêra** *Bar* **Júlia Batista**

Pelouro do Planeamento e Controlo de Gestão **Francisca Carneiro Fernandes**

Coordenação de Sistemas de Informação **Sílvio Pinhal**

Assistente **Susana de Brito** *Informática* **Paulo Veiga**

Direcção de Contabilidade e Controlo de Gestão **Domingos Costa**, **Ana Roxo**,

Carlos Magalhães, **Fernando Neves**, **Goretti Sampaio**, **Helena Carvalho**



