

A Antígona de Júlio Dantas: ou a mártir de um romantismo tardio

Júlio Dantas' Antigone: or the martyr of late romanticism

Maria do Céu Fialho
Universidade de Coimbra

Fecha de recepción: 30 de junio de 2016
Fecha de aceptación: 15 de septiembre de 2016

Júlio Dantas distinguiu-se como um dos mais conhecidos intelectuais portugueses das primeiras décadas do século XX. Nasceu na cidade de Lagos, na costa algarvia, em 1876 e viria a falecer em Lisboa, em 1962. Em Lisboa cursou Medicina, na Escola Médico-cirúrgica. Enveredou pela especialidade de Psiquiatria, que exerceu como médico militar.

Esta figura pública conheceu uma existência repleta de actividade diversificada: para além do exercício da Medicina, Júlio Dantas foi também jornalista, diplomata, político e, desde cedo, dedicou-se à escrita ficcional e, depois, também, à ensaística. A sua actividade como escritor vai do romance, à poesia (ainda no estilo romântico-parnasiano), sentida como conservadora e ultrapassada pelos intelectuais abertos a novas correntes literárias, ao teatro, à tradução, de excelente qualidade, de teatro, como *King Lear*, de Shakespeare, ou *Cyrano de Bergerac*, de Edmond Rostand, numa verdadeira actividade polígrafa.

Foi director e professor do Conservatório Nacional de Lisboa, fundou a sociedade que havia de se converter na Sociedade Portuguesa de Autores. Viu o seu mérito e prestígio cultural reconhecido pela admissão e depois pela eleição, várias vezes repetida, como presidente da Academia das Ciências, assim como pela atribuição de insígnias doutorais, *honoris causa*, no Brasil e na Universidade de Coimbra, em 1954.

A sua actividade e posições como político estão longe de ser lineares: foi deputado na Monarquia, Ministro na Primeira República; em 1949, portanto, em pleno Estado Novo, foi nomeado Embaixador de Portugal no Brasil (Rio de Janeiro). Já antes, no contexto do Estado Novo, havia presidido à Comissão Executiva dos Centenários, dirigindo a Exposição do Mundo Português, que teve lugar em Lisboa (1938-40). No entanto, o seu prestígio e experiência em assuntos internacionais justificou que ele tivesse sido nomeado para a Comissão para a Cooperação Intelectual da Sociedade Unidas e presidido à uma Embaixada especial para o Brasil a partir de 1940. Em seguida, em 1949, foi nomeado Embaixador Português para o Brasil (Rio de Janeiro). Nessas funções ele teve papel de destaque no desenvolvimento de um acordo ortográfico com o Brasil.

Quando, em 1915, saiu o segundo número da *Revista Orpheu*, marco e espaço primeiro do Modernismo português, em que colaboravam Pessoa, Sá Carneiro, entre outros, a burguesia lisboeta, habituada aos cânones tradicionais, escandalizou-se. Júlio Dantas criticou com veemência os jovens modernistas. É então que Almada Negreiros, pertencente ao grupo para o qual Dantas representava a escrita e os cânones conservadores, ultrapassados, de um romantismo tardio – um Dantas que se havia colado à Monarquia para, uma vez instituída a República, se tornar republicano de primeira linha – publica o célebre Manifesto Anti-Dantas, em reacção à estreia da peça de Dantas, *Soror Mariana*¹. Desde então, a marca da escrita conservadora pesou irrevogavelmente sobre Júlio Dantas. E mais ainda quando o polígrafo procede a nova inflexão na sua vida política, com o advento do Estado Novo. Só mais tarde, com o distanciamento devido, académicos como Vitorino Nemésio ou David Mourão Ferreira reconhecem, publicamente, a qualidade e plasticidade da escrita, em particular da prosa de Júlio Dantas.

Sem dúvida, Júlio Dantas, reconhecidamente homem de letras e de sólida cultura, para além de todas as críticas, é um dos mais populares dramaturgos da primeira metade do séc. XX. Entre as suas muitas criações teatrais há a realçar a popularidade extrema de *A ceia dos cardeais*, composta em 1902 e inúmeras vezes levada à cena ou representada em teatro televisivo.

¹ Bigotte Chorão, «A geração de «Orpheu» in: *Grandes polémicas portuguesas*, vol. II, pp. 406-408.

Recorde-se também *A Severa*, centrada na figura da famosa e lendária figura da fadista² a quem se liga a própria origem do fado português de Lisboa³, composta em 1901, e que, para além de representada nos palcos portugueses⁴, foi tratada cinematograficamente com o cineasta José Barros Leitão, e estreada no Teatro São Luiz, em 1932, como o primeiro filme sonoro produzido em português. Esteve em cartaz seis meses seguidos.

Como figura culta do espaço público português, a avaliar pela sua escrita, pelas suas opções de tradução, Júlio Dantas conhecia bem a tradição dramática europeia, incluindo a greco-romana. O destino da casa de Édipo é-lhe familiar, a avaliar pela peça que será objecto de análise, já que nela confluem elementos de outras peças de Sófocles (*Rei Édipo* e *Édipo em Colono*⁵), mas também de Ésquilo (*Sete contra Tebas*) e de Eurípides (*Fenícias*), como o próprio Dantas assume, no pórtico da edição da peça: «Peça em 5 actos, inspirada na obra dos poetas trágicos gregos e, em especial, na *Antígona*, de Sófocles»⁶. Dantas não seguirá, pois, linearmente um modelo, mas plasma uma peça em que combina elementos dramáticos provenientes de outras tragédias à volta da dominante *Antígona*⁷.

² A figura de Maria Severa foi convertida num ‘quase-mito’ de fundadora do fado de Lisboa. Seu pai, de etnia cigana, pescador em Ovar, na costa norte do país, migrou, como muitos, com sua mãe, para a capital. Maria Severa nasceu em 1820 na tão cantada Rua da Madragoa, no espaço pobre da cidade, ligado à pesca e venda de peixe, onde sua mãe tinha uma taberna. Passou depois por vários lugares, até se fixar no bairro da Mouraria, na Rua que, por sua causa, ficou famosa e é cantada no fado – a Rua do Capelão. Veio a morrer com 26 anos. A sua fugaz existência marcou o imaginário do fado. Jovem boémia, mulher da vida, possuía uma beleza exótica e uma voz e expressividade no canto invulgares, com que cunhou uma forma muito própria de canto e de interpretação. Associam-na à frequência das touradas e ao convívio íntimo com boémios nobres do seu tempo.

³ Sublinha-se ‘fado português de Lisboa», para distinguir do fado de Coimbra, culto, interpretado por vozes masculinas, e que representa uma tradição estudantil de Coimbra. Dele derivou, por intervenção de dois nomes famosos –Luiz Goes, que viria a licenciar-se em Medicina, e José Afonso– a balada de resistência.

⁴ Em 1955 a peça foi à cena no Teatro Monumental, Lisboa, com a figura de Severa interpretada pela famosa fadista Amália Rodrigues.

⁵ De facto, ainda antes de recaírem suspeitas sobre Antígona, e perante o seu desaparecimento, de noite, Enópides conjectura que terá fugido para Atenas, onde foi outrora bem tratada por Teseu (acto II, cena II).

⁶ A edição utilizada é a de Lisboa, Moraes Editores 1977².

⁷ Fialho, «A *Antígona* de Júlio Dantas» in: C. Morais (ed.) *Máscaras Portuguesas de Antígona*, Aveiro 2001, p. 74.

O mito de Antígona é-lhe próximo, através da peça arquétipo de Sófocles e de releituras e apropriações, dentro da dupla linha que se esboça a partir da leitura hegeliana: por um lado, a leitura de uma tragédia de destino duplo, equivalendo ao impasse trágico dos valores de estado e de família, representados, respectivamente, por Creonte e por Antígona, por outro, a leitura do destino trágico de Antígona como o da heroína mártir da resistência, de qualquer resistência⁸, de acordo com as apropriações criadoras que a tradição, a partir do Romantismo, vai fazendo⁹.

Júlio Dantas, ao escrever a sua *Antígona*, situa-se na linha de apropriação criadora da 'Antígona-mártir'. Vários factores podem explicar esta opção: a peça fica pronta em 1946, o que quer dizer, pouco depois do desfecho da Segunda Grande Guerra – logo, o público seria particularmente sensível à voz do sacrifício e da resistência¹⁰; a peça foi composta tendo também em conta que seria peça de estreia da jovem actriz Mariana Rey Monteiro, como figura feminina principal. Com ela contracena como Isménia (o que não deixa de ter a sua ironia do destino), a jovem e talentosa actriz Maria Barroso, activista política da resistência ao Estado Novo, que viria a ser uma das figuras fundadoras do Partido Socialista Português e a desposar outro dos seus fundadores: Mário Soares e encenada pela companhia Rey Colaço-Robles Monteiro, para o Teatro Nacional D. Maria. Com o casal Amélia Rey Colaço – Felisberto Robles Monteiro e a sua companhia mantinha Júlio Dantas estreitas relações de compositor-direcção de companhia; há a notar que esta linha romântica, exacerbada na peça, se coaduna com a escrita e as opções estéticas do autor; finalmente, e tendo em conta a sinuosidade do percurso político de Dantas, não é impossível ver em peças-chave a justificação de opções po-

⁸ Veja-se Fialho «Sobre o trágico em Antígona de Sófocles», in V. Jabouille, M. C. Fialho et al., *Estudos sobre Antígona*, Lisboa, 2000, pp. 29-33; Morais, «Antígona, a resistente, a mártir, a mulher», in C. Morais (ed.) *Máscaras Portuguesas de Antígona*, Aveiro 2001, pp. 7-12.

⁹ Na *Antígone* de Cocteau a resistência é, sobretudo, de carácter estético, contra as ditaduras dos '-ismos' estéticos que pululavam ao tempo (e.g.: Dadaísmo e Surrealismo).

¹⁰ Este perfil coaduna-se com o aproveitamento de um topos dramático da tragédia euripídiana, assinalado por Silva, «A Antígona de Júlio Dantas – regresso ao modelo sofocliano» in: C. Morais (ed.) *Máscaras Portuguesas de Antígona*, Aveiro 2001, p.40: o do sacrifício voluntário da donzela.

líticas¹¹ – assim, na construção de Creonte como o ‘vilão da peça’, poderia estar presente uma crítica velada ao ditador do regime que se acreditava não sobreviver à recente derrota do nazismo.

Seja como for, há a assinalar uma peculiar coincidência, que nos remete para um ‘esprit de l’époque’: 1946 é o ano de publicação das *Nouvelles Pièces Noires*, de Jean Anouilh, a que pertence a sua *Antigone*. De qualquer forma, Antígona é aqui a mártir especial de uma resistência peculiar: a resistência do «coração», expressa por um alto nível de discursos emocionais. O perfil romântico, a retórica emocional de sua princesa Antígona encaixam-se bem no perfil e na figura da jovem atriz Mariana Rey Monteiro (1922-2010), no contexto de uma tradição realizando, apreciado pelo público. A sua figura esguia, combinada com seus grandes olhos escuros, castanhos, tristes e sua voz doce, mas firme, era ideal para o desempenho de personagens aristocráticas e nobres¹².

A peça de Dantas estrutura-se em cinco actos, tantos quantos os episódios e estâsimos da peça sofocliana, mas inicia-se com uma substancial diferenciação: não havendo prólogo (tal como não existe párodo nem êxodo), pelo qual, através do diálogo Antígona-Ismena, o público ateniense ficava informado do ponto da situação dramática, Dantas inicia a peça com um diálogo entre um dos elementos pertencentes ao colectivo dos ‘Velhos’ – Enópides – e Egéon, que desempenha, além disso, funções análogas às do Guarda sofocliano, mas mais alargadas e trabalhadas em sentido diverso em Dantas: trata-se do comandante da guarda pessoal do rei, e é-lhe suprimido o toque de vulgaridade, típico de figuras populares em Sófocles.

¹¹ F. Dacosta, ‘Almada e Dantas a nu’: facebook.com. *A Ceia dos Cardeais* (1902) representaria a confirmação de simpatia pela monarquia e pelo seu apoio à Igreja. Em 1911, perante o conflito entre a Igreja Católica e o Estado Português da Primeira República, por causa da *Lei da Separação*, Dantas publica a peça *A Santa Inquisição* (1910), um libelo contra a Inquisição. Nos primórdios do salazarismo, publicou *Frei António das Chagas*, um «elogio de quem se sacrifica, se imola pela Pátria».

¹² Já em 1922 o poeta republicano José Dias Sancho (1889-1929) criticava causticamente o estilo de Dantas: «Rostand, sem dúvida, tem sido o seu figurino predominante, desde a tradução que fez do Cyrano... ...Júlio Dantas criou uma personalidade, todavia: amassou o romantismo, o rialismo, o parnasianismo, o preciosismo simbolista n’um pires de Sèvres, e conseguiu uma forma própria, de si mesmo, inconfundível, a que poderemos chamar, genericamente, - lindismo» (J. D. Sancho, *Ídolos de Barro: Júlio Dantas*, Lisboa 1922, p. 66).

O início do diálogo entre ambos evoca o tom de júbilo do Coro dos Anciãos de Tebas (retomado na cena III), no párodo da peça de Sófocles, para aludirem, em tom mais pesado, ao destino dos dois irmãos caídos na guerra. Egéon visualiza essa luta em termos que recordam *Sete contra Tebas* («Disputaram ambos a herança paterna, rei contra rei, irmão contra irmão»), a que associa, tal como Êsquilo o fez na peça, ecos da épica homérica: «dois troncos gigantescos, fulminados pela cólera de Zeus»¹³. Rompe a madrugada, tal como no fim do diálogo Antígona-Ismena em Sófocles.

Assim, Dantas abdica do efeito abrupto do diálogo inicial entre as filhas de Édipo, com que começa a peça sofocliana – diálogo em que ambas se distanciam, uma Ismena temerosa e acomodada e uma Antígona determinada, devotada e amorosa para com os mortos, mas com palavras de ódio para com a irmã, que não a acompanha na sua iniciativa (*Soph. Ant.* 86-87 e 93-97).

Esse efeito esbate-se na peça portuguesa. Antígona apenas apoda de cobarde, «prudente demais» a sua irmã, sem que se sintam quebrados os laços que as unem.

É de registar o tom empolado e melodramático, de romantismo tardio, que caracteriza as palavras de Antígona, como se pode perceber pelo seguinte exemplo (acto I, cena II):

ANTÍGONA

Trago, nesta cratera, a água e o mel das libações. Se me quiseres acompanhar, roubaremos as duas o corpo de Polínicos e fugiremos com ele. Se tiver de ir sozinha, cavarei eu própria a terra com as minhas mãos, regá-la-ei com o meu suor e o meu sangue, procurarei aquecê-la de encontro ao meu peito, como se a tua cova – desventurado irmão! – fosse o berço de uma criança...

Na mesma cena, respondendo a Isménia, que lhe pergunta se está pronta a desobedecer às ordens de Creonte, Antígona antecipa a sua famosa afirmação frente a Creonte, em Sófocles, sobre os princípios que a regem («the god's unwritten and unfailing rules», *Soph. Ant.* 454-455), mas conferindo-lhe uma subtil alteração:

As minhas leis são escritas aqui, no coração.

¹³ Cf. o simile da morte de Ímbrio, no campo de batalha, igual ao freixo que se abate (*Il.* 13.178 sqq.), ou de Ásio, qual carvalho, ou choupo, ou abeto que os lenhadores abatem (*Il.* 13. 178 sqq.).

O tema é retomado, frente a Creonte, mas de modo mais suave que na versão sofocliana. Imagina-se que a afirmação feita no acto I, será, em cena, acompanhada do gesto correspondente. De facto, o coração e a emoção preponderam na peça¹⁴.

A cena e o diálogo entre ambas remata, significativamente, com estas troca de palavras:

ANTÍGONA

Sim, és prudente demais para ser filha de Édipo. Não são dignos, nem do nome que usam, nem das armas que vestem, aqueles que um dia se sentiram demasiado fracos para as suportar. O príncipe nosso irmão jaz lá em baixo, junto ao rio, exposto às aves de rapina e às injúrias do povo. Cada ferida sangrenta, que no seu corpo abriu o ferro temperado pelos Citas, é uma boca a bradar, a chamar por nós. Tu não tens coragem para cumprir o teu dever? Pois bem. Irei eu sozinha. Irei eu, até onde chegarem as minhas forças. – Meu irmão! Meu irmão!

ISMÉNIA

Se te ouvem, Antígona!

ANTÍGONA, *saindo, pela E.*

Os homens são cruéis, os deuses abandonaram-te, a nossa irmã tem medo...Eu vou, eu vou!

ISMÉNIA

Deusas protectoras, velai por ela!

Sai pela D., subindo a escadaria do palácio, enquanto, pelo F., começam a entrar os VELHOS DE TEBAS, amparados aos seus báculos.

Antígona não provoca a irmã, com palavras duras, a denunciar publicamente a sua iniciativa transgressora. Há, ainda assim, elos que se não quebram entre ambas. Mas a Antígona de Dantas é caracterizada por uma fortíssima exacerbação emocional que dá voz a um discurso empolado, melodramático, mas sem a carga de dureza que contém em Sófocles. O ferro Cita representa mais uma alusão aos prenúncios de *Sete contra Tebas*. De loucura não fala a Antígona de Dantas – é antes sua irmã, Isménia, que a considera

¹⁴ Fialho, «A Antígona de Júlio Dantas» in: C. Morais (ed.) *Máscaras Portuguesas de Antígona*, Aveiro 2001, pp. 78-79.

enlouquecida e pautada pela imprudência. A protagonista expõe o móbil da sua acção como imperativo de consciência, de honra familiar. Os Velhos verão no seu comportamento um impulso de coração e as suas palavras, com que ela mesma se pretende apresentar, numa afirmação de serenidade que não corresponde, de facto, à imagem de uma irmã fortemente emocionada, movida pelas leis do coração, contribuem para construir um perfil de heroína-mártir – perfil que não é grego (ainda acto I, cena II):

ANTÍGONA

Põe a tua mão sobre o meu coração. Vê que está tranquilo. Todos aqueles que seguem o caminho da honra estão tranquilos.

De novo se verbaliza o motivo do ‘coração’.

Com a entrada do conjunto de Velhos se percebe que, em termos estruturais, a cena III do acto I corresponde ao párodo da tragédia grega.

Em função da aura de martírio foram reelaboradas as cenas IV e V do acto II, correspondentes ao confronto entre Creonte e a princesa no episódio II, em Sófocles. A ríspida vivacidade do diálogo de ritmo rápido, primeiro entre a princesa e o rei, depois entre as duas irmãs, na peça grega, dá lugar a duas cenas construídas à volta de Antígona, com preponderância nítida das suas intervenções, em que se percebe a presença do texto original, adaptado à exacerbação de afectos que caracteriza a protagonista portuguesa, que mantém, aqui, o tom ríspido e acusatório com Creonte, numa expressão marcada pela retórica de coloração romântica:

ANTÍGONA

São as leis ditadas pela paixão e pela cólera, como as tuas. São as leis que repugnam ao sentimento humano. São as leis que proibem uma filha de chorar por um pai e uma irmã, de amortalhar um irmão. São as leis que Zeus não inspirou jamais. Não. Ninguém deve obediência a leis que consideram as lágrimas uma afronta e a piedade um crime. Matas-me porque cumpri o meu dever de amor fraterno? Que importa! Queria mais vidas, para as dar todas a meu irmão.

Mais adiante dirá:

Para que quero eu a tua clemência? Julgas que vou rojar-me por terra, a pedir-te perdão? O criminoso não sou eu: és tu. Foste tu

que lançaste o meu velho pai na noite eterna da cegueira; que o desterraste; que o perseguiste; que o cobriste de miséria e de opróbrio. Foste tu que levaste ao desespero e à morte minha mãe. Foste tu que ateaste a chama fraticida no coração de meus irmãos. Devo-te a fome, a vergonha, o exílio, a orfandade. És tu, sombra funesta, - és tu, que tens de pedir-me perdão a mim!

Ecos de *Fenícias* são aqui reaproveitados em função da construção do binómio vítima/carrasco, mártir/tirano. Como 'suplício' designa mesmo Creonte o emparedamento prescrito para Antígona, qualificada, na sua boca, de rebelde e de insubmissa. A sublinhar estes traços está o final da cena IV, com Creonte a intimar, em vão, Antígona a prostrar-se a seus pés.

Isménia, por sua vez, assume-se, à partida, como a tradição a reconhece: resignada, passiva. «É o destino.» Ou «resigno-me», responde logo no começo do diálogo inicial, às patéticas intervenções de sua irmã. A sua voz levantar-se-á, precisamente no acto III, cena V, tal como o fizera no original grego, na vã tentativa de se associar à 'culpa' de Antígona e, por fim, para interceder pela vida desta. A carga emotiva das suas palavras é bem mais forte no drama português, com a princesa prostrada aos pés do tio, num tom de súplica que roça o melodrama e que contrasta com a atitude de Antígona, que recusa ajoelhar aos pés do tirano.

Hémon, por sua vez, ocupa a cena por mais tempo que em Sófocles. Vem para salvar Antígona e, tal como em Sófocles, a discussão conduz a acusações de tirania e autocracia de Creonte, que não governa uma cidade esvaziada de cidadãos.

O clima emocional sobe, à volta da protagonista, com a inclusão de um momento que dramático que Sófocles evitou, cuidadosamente, em nome da sobriedade e da concentração da acção: a cena de despedida entre um Hémon, revoltado e desesperado, que se não cansa de anunciar o seu propósito de salvar a noiva ou morrer com ela, e uma Antígona inocente, que vai ao encontro da morte com o sorriso dos mártires idealizados, no acto IV, cena V. Também o velho Ástaco tentou em vão oferecer a sua vida em troca da de Antígona. Nesta cena derradeira de Antígona em placo, a jovem comunica a Hémon o seu testamento afectivo: que tome conta da frágil Isménia, também filha de Édipo. Não se coadunariam com a protagonista de Sófocles tais palavras. Aliás, Dantas duplica a despedida, criando esta primeira, aos olhos do público, e mantendo o relato da segunda, com o suicídio de Hémon, que, na

peça grega é proferido pelo Mensageiro. Na peça portuguesa esse papel cabe a Egéon, que participou, também, na tentativa derradeira de desemparedar a jovem. A sua última visão de Antígona viva é a de uma figura rodeada de um halo luminoso à volta da sua figura – o halo do martírio –, para com a segunda despedida de Hémon da princesa moribunda se evocar o enlace sepulcral de Romeu e Julieta¹⁵ (acto V, cena III):

EGÉON

Eu tinha jurado a Hémon que, assim que caíssem as sombras da noite, os meus velhos soldados o ajudariam a abrir a cisterna e a libertar Antígona. Jurei-lho, pelos deuses. Mostrava-se tranquilo, quando a princesa, que parecia envolvida num halo resplandecente, desceu, sorrindo, à sua última morada. Logo que a pedra cobriu a cisterna de Zeus, Hémon, por uma fresta estreita aberta na muralha, falou à filha de Édipo: «Antígona, espera por mim!» Ainda a ouviu responder-lhe, como se um doce murmúrio se exalasse das entranhas da terra: «Adeus meu príncipe!» Os guardas afastaram o povo, que mordida as mãos para não chorar. Quando, pouco depois, voltamos, Hémon falou de novo à princesa; mas Antígona já não respondeu. Chamou-a outra vez, muitas vezes, em gritos desesperados, em soluços arquejantes, como se a tríplice fauce de Cérbero atroasse, uivando, as cavernas do Tártaro. Silêncio. Silêncio profundo. O rosto de Hémon, pálido, crispado, sulcado de lágrimas ardentes, inspirava horror. Retirámos a pedra, e – ó treva, ó noite, ó inferno! – o corpo de Antígona apareceu aos nossos olhos, como outrora o da mãe Jocasta, suspenso de uma argola de ferro por um laço feito pelos seus próprios véus. Como o javali, que a escuma feriu, e que, de um salto, se precipita no seu antro para morrer, Hémon desceu à cisterna, soltou a princesa do laço que a estrangulava, ajoelhou-se junto do corpo inanimado, e, sem que eu pudesse desviar o golpe, o seu gládio lampejou e o príncipe caiu, golfando sangue, num beijo imortal, sobre o cadáver de Antígona. Eram as núpcias da morte. Ó Tebas dolorosa, esconde a tua face com as mãos. Ó Grécia! Ó coração humano, tu chorarás eternamente sobre o túmulo destas crianças!

De novo o motivo do ‘coração’. Este relato, como se vê, corresponde ao da peça sofocliana, mas com substanciais alterações: há

¹⁵ O tema do amor de Hémon é, de resto, introduzido na peça portuguesa por Enópides, no final do acto II, mesmo antes da chegada do príncipe.

uma iniciativa de ajudar a salvar Antígona, por parte do chefe da guarda de Creonte. Quanto a Creonte: está ausente deste episódio. Não é ele que chora pelo filho, em desespero, mas há-de ser, num processo de evocação alargada, Tebas, a Grécia, toda a Humanidade, abrindo, assim, Júlio Dantas o mito de Antígona para a sua futura e fértil recepção.

Esta ausência de Creonte contribui para conferir maior linearidade ao seu perfil de vilão-tirano, sem que se verifique uma dinâmica de progressiva radicalização de atitudes – processo tão peculiar em Sófocles -, no confronto com as personagens com quem contracenam. Apenas o seu primeiro discurso salvaguarda a proximidade com a *rhesis* inaugural do episódio I da tragédia grega.

Deste modo se esbate o complexo e polissémico fundo de problemáticas políticas, no sentido etimológico do termo, que a acção da peça de Sófocles problematiza e condensa¹⁶, centrando-se o móbil da acção de Antígona, como já se viu, num imperativo de consciência e do coração, traduzido na noção de que é gloriosa a morte por causas nobres, contra Creonte, um tirano sem escrúpulos («Povo ignaro, - tu não conheces ainda o teu rei!» acto I, cena V), o causador de todas as desgraças familiares, desde a cegueira de Édipo à situação presente, que a conduz ao martírio e que projecta na morte o par de jovens enamorados.

Dantas suprime o suicídio de Euridice, convertendo-a em mais uma voz – a mais emotiva de todas – de condenação final de Creonte. Assim, a típica retirada da rainha para o suicídio, em silencioso desespero, cede lugar ao patético lamento sobre o filho morto e à acusação de Creonte, num tom melodramático que o autor adopta, para criar um *crescendo* final e contagiar definitivamente o público, no final da peça («O rei está louco!...Levem esse monstro sanguinário!», acto V, cena V).

Não abdicando de pôr Tirésias em cena, Júlio Dantas altera o momento dramático em que o faz aparecer e a configuração da sua actuação.

Parece ser esse um dos aspectos mais relevantes da originalidade do dramaturgo português. Sófocles faz aparecer Tirésias após o confronto Hémon-Creonte, como um mensageiro dos deuses, que lança o alerta, já para além da fronteira do ‘tarde demais’, dado

¹⁶ Veja-se Jens, «Antigone-Interpretationen» in: H. Diller (hrsg.), *Sophokles*, Wege der Forschung, Darmstadt 1967, pp. 295-310.

que o rei consente, finalmente, em suspender a condenação. Mas entre a sua cedência e a vinda do Mensageiro, para anunciar a Tebas a morte de Hémon e Antígona, apenas medeia um estásimo. Dantas antecipa a presença de Tirésias em cena para antes do confronto com Hémon. O respeitoso temor que a hierática figura do profeta cego infunde nos textos sofoclianos de *Antígona* e *Rei Édipo* é substituído por uma reacção de rancor dos Velhos – o «corvo» lhe chama Proceu -, que o associam às desgraças de Laio.

Tirésias chega aqui, não por espontânea iniciativa, mas por Creonte o ter chamado, e aconselha-o a revogar o édito e a rever a acusação a Antígona. Sem mais querer dizer, suscita a cólera de Creonte, que o insulta – o que provoca o seu impulso de agressão sob a forma de previsão profética da desgraça que sobre o rei se abaterá. As suas palavras são veladas e levam Creonte ao paroxismo da fúria.

Esta construção da cena está muito mais próxima da congénere de *Rei Édipo* do que da de *Antígona*. Na primeira, no facto de o profeta vir até junto de Édipo a contragosto, encontra Sófocles o motivo para construir o seu discurso relutante e para fazer explodir a cólera do protagonista, que pensa perceber no adivinho motivos torpes para lhe sonegar a verdade.

Se Júlio Dantas não quis construir um Creonte capaz de ceder, ainda que tarde demais, (o que preservaria, na figura, laivos de nobreza), converteu-o no perfeito vilão, mediante esta antecipação do confronto com o profeta, e correspondentes efeitos daí extraídos.

Um dos mais embaraçosos problemas que se deparam a um dramaturgo ou a um encenador moderno é a questão do Coro: que fazer com o Coro da peça arquétipo? Entre a pura supressão desta figura colectiva e a sua manutenção, declamando ou entoando ritmicamente as suas intervenções de grupo, a lembrar a natureza lírica da sua intervenção no teatro grego, apresenta-se uma série de soluções possíveis e verificáveis na dramaturgia moderna.

Dantas optou por um perfil de Coro não designado como tal, apenas como 'Velhos de Tebas', senadores, em parte individualizados e com perfil próprio – Enópides, Proceu, Ástaco – em parte designados por 'Um Velho', 'Outro Velho. As suas intervenções são dialogadas e em prosa, tal como em prosa é toda a peça.

Enópides retoma o motivo do alívio pela vitória libertadora, que já perpassara pela cena I, e convida, tal como o Coro grego, a saudar o sol nascente, na madrugada da vitória. Evoca o cenário

que se segue à batalha, com o campo juncado de cadáveres, após o ataque às sete portas de Tebas. Porém, a enumeração dos capitães inimigos não é sofocliana, mas evoca de perto *Sete contra Tebas*. Segue-se um diálogo entre os Velhos, cujas opiniões não são homogêneas. No decorrer da peça, não aparecem necessariamente em cena em simultâneo, e o seu ponto de vista não é absolutamente uniforme, o que permite a construção de diálogos em que as sensibilidades diversas se exprimem. Tendencialmente, os Velhos identificados proferem falas mais extensas, estão com mais frequência em cena, os ‘Velhos’, indistintos, pisam o palco menos frequentemente e com falas breves.

A esse desdobramento de pontos de vista parece o dramaturgo fazer corresponder o registo de ambiguidade das intervenções do Coro na peça de Sófocles, no que respeita ao comportamento de Creonte quanto a Antígona¹⁷.

É exemplo patente, no drama português, este excerto do acto III, cena I, após a cena da condenação da jovem por Creonte:

ENÓPIDES

O monarca não nos quis ouvir.

UM VELHO

O espírito de Creonte está perturbado.

PROCEU

Não foi ele que não quis ouvir-nos. Fomos nós que não tivemos a coragem de lhe dizer o que era preciso que ele soubesse.

OUTRO VELHO

Os poderosos estão, mais do que os outros homens, sujeitos ao erro.

PROCEU

Tu podias, Enópides, tê-lo posto ao corrente dos acontecimentos. O povo está inquieto. Na porta Electra, e à sombra dos ciprestes do tempo de Apolo, houve manifestações populares. É necessário que o monarca anule a sentença proferida contra Antígona.

ENÓPIDES

Porque não lho disseste, se sabias tanto como eu?

¹⁷ Fialho «Sobre o trágico em Antígona de Sófocles», in V. Jabouille, M. C. Fialho et al., *Estudos sobre Antígona*, Lisboa 2000, 34 sqq.

PROCEU

Porque ele me impôs silêncio.

ENÓPIDES

Eu entendo que devem manter-se as ordens de Creonte no que respeita à sepultura de Polinices. Quem arma estrangeiros contra a pátria, não tem direito às mesmas honras prestadas àqueles que defendem a pátria de estrangeiros. Mas não concordo com o sacrifício de Antígona, que obedeceu, como mulher, aos impulsos do seu coração. Se não houver quem demova o rei, a filha de Édipo será amanhã, ao nascer do sol, conduzida para o suplício.

A atribuição aos Velhos, sob a forma de opinião acerca dos acontecimentos em Tebas, da variedade de perspectivas possíveis que têm sido assumidas por uma visão crítica da peça grega, atesta, por parte de Júlio Dantas, uma capacidade de leitura atenta e perspicaz da tragédia de Sófocles.

Também a personagem Egéon, como se viu, correspondente a uma expansão da figura do Guarda, para além de comandante da guarda pessoal de Creonte pode ser interlocutor próximo dos senadores, engrossando assim, parcialmente, o número dos herdeiros do Coro grego desintegrado. É flagrante essa dimensão da personagem na cena I do acto IV, no diálogo com Enópides, após o confronto entre Creonte e Hémon:

EGÉON

És tu, Enópides?

ENÓPIDES

Nada obtive de Creonte. Quando clarear a manhã, Antígona será conduzida ao suplício. (depois de um silêncio) Que diz o povo?

EGÉON

Dorme.

ENÓPIDES

O monarca, tomado de agitação e de pavor, ainda não pôde conciliar o sono.

EGÉON

É sempre assim. Os rebanhos dormem; os lobos velam.

ENÓPIDES

É preciso prevenir os guardas. Que ninguém se acerque, nem dos muros de Cadmeia, nem do lugar onde será conduzida Antígona.

EGÉON

A que lugar conduzem Antígona? Eu ainda não recebi ordens. Vão lapidá-la nas pedreiras de Estrófiás? Nesse caso, como impedir o povo de assistir ao suplicio?

ENÓPIDES

Não, Antígona não será lapidada.

EGÉON

Vão degolá-la, então, como um cordeiro? Praza aos deuses que o seu sangue inocente não gere novos crimes!

Egéon, na qualidade de antigo comandante da guarda de Etéocles na batalha, pode, então, trazer ao discurso a visão da luta fratricida entre os dois filhos de Édipo, como uma espécie de mensageiro porta-voz do extra-cênico. Assim acontece na cena inaugural (acto I, cena I). No relato é óbvio, como já foi mencionado, o eco de *Sete contra Tebas*, mais propriamente das palavras de Etéocles ao abandonar a cena para se dirigir ao combate final, com seu irmão (vv. 672-675), e que *Fenícias* de Eurípides também ecoam, bem como a alusão à herança mortífera da maldição paterna.

Cada acto inicia-se com uma cena preenchida pelos Velhos de Tebas. Seríamos tentados a identificar paralelismos com os estásimos sofoclianos. Já foi visto que a cena I do acto I ecoa motivos do párodo, mas que a temática deste configura a cena III, ainda que expandida a narrativa com motivos esquilianos. Quanto às outras intervenções, é certo que comentam a acção, abrindo um leque de opiniões diversificadas, mas nenhuma dessas intervenções que abrem os actos II, III, IV, V, pode ser comparável aos estásimos sofoclianos. Não assistimos à verificação formulada do potencial da acção humana, que ora se encaminha para o bem e faz obras admiráveis, ora para o mal, nem à formulação expandida de votos para que a moderação e a justa medida habitem sempre a casa dos cidadãos, exorcizando a injustiça portadora de ruína (essa temática é verbalizada esparsamente, ao logo da peça). Não se ouve a enumeração de exemplos mitológicos de mulheres sofredoras, e muito menos a exaltação, algo temerosa, do poder de Eros e de

Afrodite, que Creonte acaba de ofender, ao desprezar o afecto de Hémon por Antígona.

Não é, assim, difícil que os Velhos se vão inclinando, progressivamente, para o lado de Antígona, embora não de todo abertamente. A sua reserva, que vem na esteira da atitude contida do Coro de Sófocles, é por Júlio Dantas convertida em tema do próprio diálogo entre eles. Trata-se de uma reserva ditada pelo receio do tirano, que vai sendo progressivamente ultrapassada, à medida que o destino de Antígona-mártir se vai tornando claro e consumando para, no final da peça, juntamente com a voz de Euridice, em particular Enópides e Ástaco se tornarem voz de acusação de juízes e de executores da justiça sobre um Creonte destruído.

Na diferenciação entre os coreutas denominados sublinhe-se Ástaco, conselheiro da casa dos Labdácidas há três gerações, com traços de clarividência e hieratismo importados de Tirésias – afinal, seu coevo. É o velho Ástaco que e oferece para ser sacrificado em vez de Antígona.

Em conclusão, não discutiremos, como Stegagno-Picchio se absteve também de o fazer, se estamos perante um drama que pode ser reconhecido como neo-romântico¹⁸, ainda que o fulcro da acção se centre nos ‘motivos do coração’, nas leis do coração, que cobrem o afecto e deveres decorrentes dos laços familiares, assumidos com uma extrema carga emocional. Com razoável qualidade literária e com soluções de quem se move, com à-vontade, na dramaturgia, nos efeitos de cena, de quem conhece bem o público, Júlio Dantas apresenta uma *Antígona* a preto e branco, trabalhada com elementos que, como se viu, transbordam da *Antígona* de Sófocles e representam uma síntese de elementos dramáticos gregos ligados ao grande mito da casa de Laio. A descrição da batalha havida entre Tebanos e invasores é trabalhada, também, com elementos da épica homérica. Não falta, também, na parte final, o desenvolvimento de um motivo sofocliano, com coloração mais forte de modo a sugerir ao público um motivo shakespeariano bem conhecido: o do noivado na morte de dois jovens enamorados – por isso Hémon e Antígona despedem-se frente ao público e o relato das suas mortes, num quadro solitário em que o desespero de Creonte não tem espaço, é expandido, de modo a que o foco incida

¹⁸ *História do teatro português*, p. 281 sqq.

sobre este Romeu e Julieta da Antiguidade. Tudo se concentra à volta de uma figura plana, não problemática, iluminada, de algum modo exacerbadamente, à luz da tradição romântica do martírio aureolado. A essa figura vi aderindo progressivamente o conjunto dos Velhos que representa a instância ‘Coro’, na peça. O desespero de uma Euridice que se não suicida, mas que abandona Creonte, denunciando a sua loucura, deixa no palco um Creonte apavorado, acompanhado por Ástaco, o conselheiro da Casa dos Labdácidas, que, neste final, toma quase um papel de *daimon* da casa: apresenta a Creonte as correntes que tem na mão, dizendo-lhe:

Esta cadeia de bronze estava guardada para ti.

Assim se sugere que é a Creonte, como aos ditadores romanos, que se impõe o suicídio.

O halo de Antígona sobrevive para lá dos tempos, associado ao sacrifício e às núpcias na morte.

Facilmente se compreende que esta peça pôde atingir um dos fins para os quais foi escrita: dar espaço de representação e brilho ao papel da jovem protagonista Mariana Rey Monteiro. Com ele se estreou para iniciar a sua brilhante carreira nos palcos portugueses.

Ainda que as críticas à peça não tivessem sido unânimes, quanto à representação da jovem atriz as vozes dos críticos não foram discordantes no seu aplauso, conforme se pode apreciar nos jornais da época¹⁹.

¹⁹ Após a sua estreia, vários jornais publicaram críticas à representação de diferentes naturezas. No 21 de abril de 1946, o «Diário Popular», pp. 1 e 6, publica a crítica de G. Saviotti. Em 14 de Maio 1946, a crítica da J. Quintela pode ser lida no «Diário do Alentejo», p. 8. Ambos elogiam a peça e o desempenho. No «Diário Popular» (1946/04/21, pp. 1-2) N. L. escreve um artigo interessante e muito consistente sobre o texto de Antígona, onde se reconhece a influência de Sófocles, de *Sete contra Tebas* de Ésquilo e das *Fenícias* de Eurípides. Ele menciona o enorme sucesso da peça no palco, do desempenho da Mariana e do encenador. Pelo contrário, o crítico de Ariel, no «Aleo», em 4 de maio de 1946 fala de uma «Antígona enfraquecida», referindo-se à peça. «República» (26 de abril de 1946), um periódico reconhecidamente posicionado à esquerda, publica uma crítica peculiar por Ferreira de Almeida: o autor equilibra o seu texto entre ironia e louvor. Ele diz que Dantas foi inspirado por Antígona de J. M. Pemán, levada à cena no Teatro Español, Madrid, precisamente um ano antes. O crítico insinua a superioridade da Antígona espanhola e tece seus comentários irónicos sobre os arcaísmos de Dantas, as palavras técnicas difíceis, anacronismos, como os da cena de Hémon, jurando pelos Céus e pelo Inferno. No entanto, mais uma vez, o desempenho de Mariana é elogiado.

Bibliografia

TEXTOS

Dantas, J., *Antígona*, Lisboa, 1977².

ESTUDOS

Bigotte Chorão, J., «A geração de «Orpheu»» in: *Grandes polémicas portuguesas*, vol. II, Lisboa 1967, pp. 401-424.

Fialho, M. C., «A *Antígona* de Júlio Dantas» in: C. Morais (ed.) *Máscaras Portuguesas de Antígona*, Aveiro 2001, pp. 71-84.

Fialho, M. C., «Sobre o trágico em *Antígona* de Sófocles», in V. Jabouille, M. C. Fialho et al., *Estudos sobre Antígona*, Lisboa 2000, pp. 29-50.

Jens, W., «Antigone-Interpretationen» in: H. Diller (hrsg.), *Sophokles, Wege der Forschung*, Darmstadt 1967, pp. 295-310.

Morais, C. «*Antígona*, a resistente, a mártir, a mulher», in C. Morais (ed.) *Máscaras Portuguesas de Antígona*, Aveiro 2001, pp. 7-12.

Silva, M. F. S., «A *Antígona* de Júlio Dantas – regresso ao modelo sofocliano» in: C. Morais (ed.) *Máscaras Portuguesas de Antígona*, Aveiro 2001, pp. 39-69.

Stegagno-Picchio, L., *História do teatro português*, Lisboa 1969.

FIALHO, Maria do Céu, «A *Antígona* de Júlio Dantas: ou a mártir de um romantismo tardio», *SPhV* 18 (2016), pp. 57-76.

RESUMEN

Na sua peça *Antígona* (1946) Júlio Dantas, reconhecido dramaturgo português (pese embora todas as polémicas suscitadas à volta da sua figura) inspira-se na tragédia grega que tem como tema o mito da Casa de Laio, especialmente a *Antígona* de Sófocles. O drama gira à volta da figura de Antígona, cujo carácter muito deve ao modelo romântico da heroína mártir, que se move pelo impulso de rebeldia. A reorganização dramáticas da peça, quando comparada com o arquétipo grego, tende a enfatizar o pa-

pel da protagonista. A sua representação assinala a estreia de Mariana Rey Monteiro na sua carreira artística.

PALABRAS CLAVE: Sófocles; Júlio Dantas; recepção de *Antígona*; teatro português contemporâneo; Mariana Rey Monteiro.

ABSTRACT

In his play *Antigone* (1946), Júlio Dantas, a recognized Portuguese playwright (in spite of all polemics around him) draws from sources from the Greek tragedy on the House of Laius, especially Sophocle's *Antigone*. The dramatic structure revolves around Antigone whose character is indebted to the romantic model of the martyr heroine, rebelling out of impulse. This dramatic reorganisation, when compared to the Greek archetype, tends to emphasize the protagonist's role. This performance marks Mariana Rey Monteiro's début as an actress.

KEYWORDS: Sophocles; Júlio Dantas; *Antigone* reception; Portuguese contemporary theatre; Mariana Rey Monteiro.

