

ANTÍGONA DE ANTÓNIO PEDRO (1954): O ALCANCE SOCIAL E ESTÉTICO DE UMA PEÇA

Abstract: *Antígona: Glosa nova da tragédia de Sófocles* was a play written and directed by António Pedro for the second public performance of Teatro Experimental do Porto, in 1954. This play bears witness to the way in which Pedro engaged with the social realities of his time. Therefore, this paper examines how aesthetic and social features come together, in order to create an innovative adaptation of a classical theme in the context of the Portuguese 1950s.

Through an analysis of the dialogue between this play and the work of Pirandello, Anouilh and the Brechtian precepts on classical adaptations, I intend to show how *Antígona* is a play intrinsically engaged with the dynamics of its time and also how it includes subversive elements, according to sanctioned theatrical *praxis*. The analysis will show how tragic destiny is deconstructed through meta-theatrical moments, responsible for introducing a ludic dimension to the plot. Freedom is presented exclusively within the sphere of human responsibility, in accordance with the Brechtian lesson.

Furthermore, this drama offers a reflection on the role of women through the introduction of a new character: Artemísia who, despite being depicted in an ambivalent manner, challenges (even if obliquely) the social limits assigned to Portuguese women at the time.

1. *Antígona*: alguns factores determinantes para o sucesso da peça

Antígona, Glosa Nova da Tragédia de Sófocles em 3 Actos e 1 Prólogo Incluído no 1º Acto foi uma peça escrita propositadamente por António Pedro, em 1953, para o segundo espectáculo do Teatro Experimental do Porto (T.E.P.), uma companhia cuja história alterou o panorama do teatro português no século XX. O drama de Pedro foi acolhido com entusiasmo pela imprensa quando apresentado, a 18 de Fevereiro de 1954, no Teatro de São João do Porto, como atestam *O Comércio do Porto*, a 19-2-1954, p. 7; o *Jornal de Notícias*, a 19-2-1954, p. 5 e o *Diário de Lisboa*, a 15-3-1954, p. 2.

António Pedro apresenta-se, no panorama do teatro português dos anos cinquenta, como um encenador de excepção, dado o seu percurso internacional e a sua capacidade criativa, largamente reconhecida pelos críticos de teatro da sua época. Jorge de Sena e Urbano Tavares Rodrigues, seus contemporâneos e críticos de teatro respeitados, reconhecem nele um encenador exímio (Sena 188-190,

305-09; Rodrigues 153-57, 159-62).¹ Com efeito, António Pedro reúne um impressionante *curriculum* que se estende a várias áreas artísticas e, mais significativo para a nossa análise, revela um percurso internacional, tendo experienciado quatro dinâmicos centros culturais: Paris (1933-35), Rio de Janeiro e São Paulo (1940-41), Londres (1943-45). Esta experiência internacional foi trazida para um país onde as estratégias de censura estavam institucionalizadas e onde a criatividade artística era frequentemente cerceada na sua expressão.

Antígona teve uma excelente recepção em Portugal, nos anos cinquenta: a peça esteve em cartaz no Porto, no Teatro de São João, a 18 e 19 de Fevereiro de 1954 e foi ainda encenada no mesmo ano pelo T.E.P. nos seguintes espaços: Teatro Jordão de Guimarães a 10 de Março (E5/381-A); Teatro Sá de Miranda de Viana do Castelo a 12 de Março (E5/381-B); Teatro Sá da Bandeira no Porto a 10 de Abril e, ainda, no Teatro Constantino Nery de Matosinhos, a 9 de Agosto (E5/381-A). O drama foi reposto pelo T.E.P., em 1956, a 16 de Novembro, no Teatro de Algibeira, no Porto, e também em Lisboa, em 1957, de 19 a 22 de Fevereiro, no Teatro da Trindade (as fotografias de que dispomos são desta reposição do T.E.P., com os mesmos figurinos e cenários, tendo sido também concebida sob a direcção de Pedro).

Pelas suas inúmeras reposições, até ao epílogo do século vinte,² a peça merece uma atenção crítica que analise o sucesso que conheceu em Portugal. Cremos que uma das razões para este êxito se prende com o alcance de crítica social que a peça contém. Neste contexto, as opções estéticas desta glosa sofocleana – que apresenta contaminações com trabalho pirandelliano, de Anouilh, assim como com os postulados brechtianos – constituem *per se* uma intervenção social. Vamos pois centrar-nos na análise do modo como os vectores estético e social se fundem nesta peça, de modo a criar não só um drama que trabalha a tradição clássica de modo contemporâneo, como também um espectáculo cujo trabalho artístico dinamizou as energias da comunidade na qual emergiu – o Portugal dos anos cinquenta.

1.1. Censura à peça

Antígona foi interpretada, no século vinte, como a figura tutelar da rebelião contra as estruturas opressivas de poder. A ideia de representar *Antígona* surgiu logo no início da história do C.C.T./T.E.P., antes ainda dos seus estatutos serem aprovados pelo Governo Civil do Porto. Numa circular interna,

¹ António Pedro foi galardoado com o prémio de encenação pelos críticos de Lisboa durante a sua permanência no T.E.P. (Porto, *O T.E.P. e o Teatro em Portugal, Histórias e Imagens* 271).

² Outras companhias/produções fizeram representar *Antígona* de Pedro: em 1959, a Juventude Operária Católica representa-a no Salão Paroquial Leça da Palmeira (E5/381-C); no mesmo ano, é encenada por Jayme Valverde com o grupo do Centro Ramalho de Ortigão, no Teatro Sá da Bandeira (E5/381-D) e, em 1960, o mesmo grupo e encenador leva-a ao Teatro Rivoli do Porto (E5/381-E). Em 1969, é representada pelo Teatro de Estudantes do Instituto Industrial do Porto e pelo Grupo Cénico da Companhia Nacional de Navegação; em 1970, pela Companhia do Teatro Popular e, em 1996, pelo Grupo de Teatro de Letras *Artec*. Em 1997 a peça é levada a palco pela Escola Secundária de Nossa Senhora da Boavista (Vila Real) e dois anos depois, em 1999, pelo G.A.T.A. de Braga (Silva 62-66).

datada de 1951, o grupo declarava a intenção de representar “um espectáculo de teatro francês moderno, pelo seu ‘Grupo de Teatro Experimental’: *Antígona* de Jean Anouilh”.³ Este espectáculo nunca chegou a ser realizado. Com efeito, os sócios do C.C.T./T.E.P., confrontados com a ausência de experiência na área teatral, recorreram a Eugénio de Andrade que lhes indicou António Pedro, em Moledo, como sendo o homem ideal para os formar (Porto, *O T.E.P. e o Teatro em Portugal, Histórias e Imagens* 250). Com a entrada de António Pedro no T.E.P., em 1953, a ideia do grupo encenar *Antígona* toma corpo. Porém, não a de Anouilh, proibida frequentemente antes do 25 de Abril de 1974 (Rodrigues 153-7), mas uma nova adaptação, do cunho de António Pedro.

A consulta da licença de representação da *Antígona* de Pedro revela-nos que esta foi aprovada pelo Secretariado Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo a 25 de Janeiro de 1954 sob o n.º 4249, sem um único corte.⁴ O espectáculo foi catalogado como sendo para adultos, o que limitava o público, mas que é compreensível dentro do contexto do Estado Novo, onde a rescrita de *Antígona* era vista com desconfiança pelo seu potencial carácter subversivo. A aceitação da peça pela Comissão de Censura explica-se, além disto, no contexto da sua rescrita, levada a cabo por António Pedro e por se destinar a um público ainda restrito, o então jovem C.C.T./T.E.P. A assinatura dactilografada de Pedro (no final do documento entregue ao S.N.I.) data de 20 de Novembro de 1952, o que significa que entre o envio do pedido e o veredicto final decorreram dois meses.

2. Renovar os clássicos em Portugal

A peça de António Pedro, representada pelo T.E.P. em 1954, apresenta contaminações com estéticas de criadores europeus cuja presença é inovadora no modo como os temas clássicos eram representados em Portugal. Efectivamente, em 1950, as representações de peças clássicas eram feitas sobretudo a nível do teatro universitário, nomeadamente na Universidade de Coimbra, no seio do grupo dinamizado por Paulo Quintela. Sobre as produções universitárias de Coimbra temos o testemunho de António Pedro, em carta inédita dirigida a António Sérgio.⁵ Pedro dá conta das dificuldades que os estudantes de Coimbra tinham de enfrentar para representar os clássicos:

O teatro grego textual é muito difícil de levar à cena, sobretudo com a magra técnica teatral de que dispõem os rapazes de Coimbra, primeiro porque as traduções são em geral anti-teatrais e difíceis de recitar por isto e depois porque não foram as peças concebidas para serem levadas num palco à italiana. . . .

³ Disponível no site do C.C.T./T.E.P., sob o item “Documentos Históricos”, em <http://www.cct-tep.com/index1.htm>, consultado a 14 de Maio de 2010.

⁴ Material disponível nos arquivos do Teatro Experimental do Porto, não catalogado, e generosamente disponibilizado pelo Dr. Júlio Gago, director do C.C.T./T.E.P.

⁵ Carta de António Pedro a António Sérgio não datada, mas que será provavelmente de 1954, dada a referência à peça *Antígona* como tendo subido recentemente à cena.

Um teste de teatro “conta” com o local e o modo onde e como será recitado. Ora como o meu Amigo sabe melhor do que eu, os gregos recitavam (não representavam) de máscara e coturnos. . . . Só repetindo estas condições mais ou menos é que se poderá decentemente repor um texto grego sem modificações. Onde?

Fazê-lo num palco com bastidores, sem coturnos, sem máscaras próprias, movimentando as figuras à modo de amadores do teatro romântico como fatalmente o vão fazer os rapazes é diminuir e dar uma ideia errada do que se quer valorizar. . . .

Na Inglaterra onde se ama e se venera o Shakespeare os actores e as companhias que melhor o levam [à cena] alteram os textos [sublinhado do autor] na medida em que essa alteração não prejudica antes ajuda o sentido daquilo que o autor quis.

Eu tenho pelos estudantes de Coimbra e pelo seu teatro a maior simpatia. Não seria justo prejudicar-lhes uma iniciativa apontando-lhe as dificuldades quasi inultrapassáveis e o erro fundamental de critério que adoptaram (E48A)

Como se torna claro pela leitura, o excerto citado atesta não só a influência que o meio londrino exerceu na formação de Pedro enquanto homem de teatro, mas também nos releva que para António Pedro representar um peça clássica consistia, antes de mais, numa revisão que transformava necessariamente o texto clássico.

Este trabalho de trazer a peça para a sua contemporaneidade foi conseguido de modo exímio em *Antígona*, como passaremos a ver.

2.1. Metateatro: Pirandello e Anouilh

A peça de António Pedro está formalmente dividida num prólogo, seguido de três actos. O prólogo constitui-se como um momento teatral auto-reflexivo e o mesmo se passa a meio do segundo acto, onde há, novamente, uma incursão metateatral. Estes dois momentos mantêm-se dentro de registos separados durante o desenrolar da tragédia.

Toda a secção do prólogo pode ser lida como um comentário metateatral que chama a atenção para a tradição dramática no Ocidente, com as suas convenções de verosimilhança (11-12). A exibição da produção nos seus detalhes tal como luz, cenário, maquinaria e guarda-roupa relembra à audiência que o palco não é apenas um espaço mimético, mas funciona também como um espaço formal de criação artística, um elemento que tem sido realçado pela crítica para caracterizar a estética de Pirandello (Licastro 211). Efectivamente, estes elementos podem ser vistos como parte de um diálogo entre a peça portuguesa e a estética pirandelliana.⁶ Mais precisamente, a peça dialoga abertamente com

⁶ Carlos Morais chamou já a atenção para a intertextualidade desta *Antígona* com a estética de Pirandello, em termos genéricos, mencionando também que o drama *Teatro* (1934) e *Desimaginação* (1937) são os que mais elementos pirandellianos

Seis Personagens à Procura de Autor (Seis personagens...). A escolha de António Pedro, em termos da galeria das personagens, coincide com esta peça, representada pela primeira vez em Lisboa, em 1923 – apenas dois anos após a sua estreia mundial. Durante o prólogo de *Antígona*, várias personagens interagem com o encenador, como um electricista e um ajudante de palco. Também *Seis Personagens...* apresenta um ajudante de palco, um encenador e vários actores interagindo entre si no início do drama, num momento dramático auto-reflexivo.

Entre o início dos anos vinte e a data de estreia da peça de António Pedro, houve dez representações de Pirandello em Portugal (Ferro 123-142). Cinco destas peças foram apresentadas em língua italiana, cinco em língua portuguesa. Porém, as crónicas do respeitado crítico Urbano Tavares Rodrigues, em *Noites de Teatro*, dão conta da surpresa que *Seis Personagens...* causa ainda em 1958.⁷ António Pedro, como homem de teatro, conhecia a obra de Pirandello. A sua produção de pendor teórico prova isto mesmo. De facto, em 1950, quando António Pedro se dirige numa palestra – *O Teatro e os seus Problemas* – ao Clube dos Fenianos, Pirandello é justamente um dos exemplos que usa para o teatro contemporâneo que gostaria de ver levado à cena em Portugal (17).

Se a presença dos motivos pirandellianos não tinham larga expressão no Portugal dos anos 50, como podemos inferir do comentário crítico de Tavares Rodrigues reproduzido (vide nota de pé de página n 13), então as características auto-reflexivas da peça questionam directamente a arte dramática em Portugal. Com efeito, o modo como é feito é tão relevante como o que é feito em palco, sobretudo antes do 25 de Abril, quando a inovação era frequentemente interpretada como sinónimo de transgressão.⁸

As marcas do diálogo entre as duas peças são visíveis a vários níveis. Na peça de Pedro há um contraste muito claro, em termos visuais, entre as personagens do drama clássico e as personagens contemporâneas. O mesmo efeito fora já trabalhado por Pirandello em *Seis Personagens...*, ao vestir as Personagens de negro (pois estão de luto), de modo a distingui-las dos Actores.⁹ No caso da *Antígona* portuguesa, e segundo fotografias colhidas da reposição da peça em Lisboa, em 1957 (anexo 1), assim como através dos figurinos (anexo 2), sabemos que o Encenador traja uma indumentária que corresponde à moda dos anos cinquenta. O contraste em palco, entre este vestuário e as túnicas gregas

apresentam na obra de Pedro (“A Antígona de António Pedro: Liberdades de uma Glosa” 94 n. 36).

⁷ Tavares Rodrigues ignora que a peça tinha sido já encenada em 1923, no Politeama, como podemos ler: “Enfim! Quase quatro décadas após o aparecimento da peça em que Pirandello . . . abriu o singular processo da gestação dramática . . . , trinta e oito anos depois dessa despremeditada revolução estética e artesanal, uma companhia portuguesa, a do Teatro de Sempre, ousa pela primeira vez montar entre nós ‘Seis personagens em busca de um autor’, na convicção do que um público diferente possa enfim aceitar o jogo e entendê-lo” (121).

⁸ Carlos Porto, a propósito do cancelamento da cedência das instalações do Clube dos Fenianos do Porto – onde inicialmente o TEP ensaiava e onde oferecia cursos de formação – comenta que tal decisão se deveu ao “facto de o teatro ser então considerado como uma prática subversiva desde que assumisse um projecto inconformista, como era o caso” (*O T.E.P. e o Teatro em Portugal, Histórias e Imagens* 62).

⁹ Pirandello sugere, nas didascálias, que as Personagens poderiam entrar em cena usando máscaras leves. Esta sugestão deixa bastante explícito que o dramaturgo quer criar um efeito visual de ruptura entre Personagens e Actores (678).

dos actores que vão glosar o tema sofocleano, marca de imediato o confronto entre dois espaços temporais e dois códigos de valores estéticos distintos: por um lado, a representação da tragédia grega; por outro, a representação metateatral da peça contemporânea encaixada *en abîme*.

Outra peça com a qual esta dialoga, a *Antigone* de Anouilh (1944), faz também uso de técnicas metateatrais. Com efeito, quando o drama começa, todas as personagens estão sentadas conversando, jogando às cartas e tricotando. O Prólogo, encarnado numa personagem, destaca-se para apresentar as restantes personagens e contextualizar a intriga – que encontra paralelo no Encenador de António Pedro. Além disto, a produção do drama de Anouilh por Barsacq, em 1947, no Théâtre de l’Atelier, apresentava uma modernização do guarda-roupa dado que os guardas vestiam blusões de cabedal e chapéus pretos, sendo que esta cor foi seleccionada para todos os trajes de cena, consoante o gosto existencialista dos tempos do pós-guerra (Bradby 36). A introdução de elementos anacrónicos na peça do T.E.P. apresenta-se não só como método de modernizar a trama clássica como também instaura uma dimensão de auto-reflexividade. O Encenador de António Pedro ao trajar uma indumentária que corresponde à dos anos cinquenta, torna explícita a dimensão da performance teatral, remetendo para o seu carácter de ilusão.

Em Portugal, após a Segunda Guerra Mundial foi autorizada a representação da peça de Anouilh (em língua francesa) em 1945 e em 1946. Este fenómeno ocorreu num momento em que o governo de Oliveira Salazar sentiu necessidade de se mostrar em sintonia com os aliados, vencedores da guerra. Assim, o drama foi representado em Portugal (Lisboa), pela primeira vez, na segunda quinzena de Junho de 1945, pelos Comediantes de Paris (Morais, “António Pedro, *Antígona*” 45). Apesar do drama ter sido anunciado como integrando o cartaz do Teatro da Trindade, uma súbita antecipação dos planos da companhia, que partia depois para o Brasil, levou-a a representar a peça nos jardins da embaixada de França (*ibidem*). O drama de Anouilh subiu pela segunda vez aos palcos portugueses, em Outubro de 1946, com os Comediantes de Paris que, um ano depois, apresentam finalmente no Teatro da Trindade a peça prometida para aquele espaço. Apesar de não termos conseguido apurar se António Pedro foi espectador da peça de Anouilh em Portugal ou no estrangeiro, o programa da *Antígona* do T.E.P. apresenta um texto de Pedro que menciona a peça homónima de Anouilh como sua antecessora (E5/381-A). Ora, a *Antígona* de Anouilh foi recebida em Portugal como um porta-estandarte dos valores dos Aliados e esta abordagem é ainda válida muitos anos após o término da Segunda Grande Guerra.¹⁰ Nem Urbano Tavares Rodrigues em *Noites de Teatro* (1961), nem Jorge de Sena, nos seus artigos sobre teatro coligidos sobre o título *Do Teatro em Portugal* (1989), nem Carlos Porto em *Em Busca do Teatro Perdido* (1973), nem António Pedro nas suas recensões críticas reunidas em *António Pedro: Escritos sobre Teatro* (2001), nem Luís Francisco Rebello na sua muito vasta produção crítica, para citar

¹⁰ Na década de sessenta (Rodrigues 153-57); já no novo milénio, Pavão dos Santos continua a apelidá-la de “obra contra a tirania e os fascismos” (228).

apenas alguns exemplos, parecem estar cientes da controversa recepção da peça francesa na altura da sua representação em 1944.¹¹ De resto, isto é compreensível, dado o aproveitamento da peça dentro do território português como uma peça de resistência ao Salazarismo.

Nestes moldes, a recepção da *Antígona* de António Pedro por Urbano Tavares Rodrigues (na sua reposição de 1957) confirma uma leitura que aponta para a inserção da peça na sua contemporaneidade – e para o seu cunho de intervenção social. Tavares Rodrigues, na sua recensão crítica sobre a *Antígona* de Pedro, em *Noites de Teatro*, (reposição a 21-2-1957 no Teatro da Trindade), começa por evocar a peça de Jean Anouilh, que foi por várias vezes proibida em Portugal durante o Estado Novo.

Da Antígona grega fez Jean Anouilh, durante a ocupação alemã em França, uma peça da resistência Também dessa mensagem perene de Sófocles António Pedro colheu o núcleo de sentimentos que à sua Antígona dão o sangue excelente e a razão, conjugados, . . . no sublime orgulho individual que não cede na luta contra a tirania. (154)

A menção a uma peça de resistência, em jeito de comentário à peça de Pedro sobre o mesmo tema, sugere que o drama tem um nível estético que suporta a comparação e, além disso, sugere que existe um nível de engajamento social que a equipara ao drama mencionado.

Porém, a metateatralidade, apesar de relevante para a compreensão das contaminações que a peça sofreu, não se apresenta como o único factor determinante para a análise do impacto estético e social desta peça.

2.2. Nos passos dos grandes mestres: Brecht

O prólogo de *Antígona* tem um cariz introdutório e pretende familiarizar a audiência contemporânea com a tragédia grega, um género pouco representado nos palcos portugueses de então.¹² É neste contexto que o Encenador, possivelmente um alter-ego de Pedro,¹³ esclarece que Sófocles inventa Antígona como personagem dramática cuja história pode ser reapropriada.

¹¹ A peça de Anouilh teve uma recepção conturbada em Paris, então ainda ocupada, e contou simultânea e paradoxalmente com os aplausos e a reprovação quer da resistência francesa quer da ocupação alemã (Witt 190-230).

¹² A título de exemplo, o periódico *O Comércio do Porto* ao receber com entusiasmo a peça de Pedro, a 19 de Fevereiro de 1954, faz questão de sublinhar que a representação foi um êxito apesar de o tema não ser de “alcance fácil”. (Pedro, “São João, Antígona, Glosa nova da tragédia de Sófocles em 3 Actos e um Prólogo, por António Pedro” 7).

¹³ Segundo a “Proposta ao Conselho de Leitura do Círculo de Cultura Teatral” feita por António Pedro, para apreciação da sua peça de 1954 (cujo título inicial era *Antígona, A Tragédia de Sófocles numa Glosa Nova em 3 Actos e um Prólogo, Incluído no 1º Acto*), António Pedro chegou a pensar ser ele próprio a representar o Encenador – o seu nome foi depois rasurado e substituído pelo de Vasco Lima Couto (material disponível nos arquivos do Teatro Experimental do Porto, mas não catalogado).

O 1.º Velho: . . . Não são as palavras de Sófocles que vamos dizer.

O Encenador: Não serão. 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 palavras mas nas situações que se desenvolvem, na acção que decorre entre um certo número de personagens que o poeta criou. (Prólogo 13)

O Encenador realça a reduzida importância concedida à palavra (ao texto) no contexto contemporâneo da adaptação de um texto clássico. Efectivamente, o trabalho de renovação dos clássicos implica sempre uma revisão.

A rescrita de temas clássicos foi altamente politizada ao longo do século vinte, sobretudo no período da Segunda Grande Guerra e nos anos imediatamente posteriores.¹⁴ Neste contexto, a prática dramática de Bertolt Brecht foi revolucionária no tocante aos clássicos. Este dramaturgo, que cunhou o conceito de “adaptação”, foi responsável por levar a cabo uma dessacralização do texto clássico, transformando-o através de uma apropriação pessoal e politizada da tradição. O texto dramático ficou, assim, numa relação de maior igualdade com os restantes elementos que concorrem para a criação do espectáculo. Neste contexto, “o texto da dramaturgia brechtiana vê-se desobrigado de uma autoria intocável, passando a ser apropriado por outra voz que nele projecta a sua visão” (Pais 37). A adaptação de Brecht da *Antígona* de Sófocles (1948) inseriu o material clássico no contexto social e político da Segunda Guerra Mundial. Esta peça tornou-se, assim, um método de intervenção social legítimo e permitiu a outros dramaturgos – como António Pedro, que admirava Brecht – canalizar as energias sociais para as suas composições. Com efeito, a familiarização de Pedro com a teoria e prática dramática de Brecht estão visíveis em *Pequeno Tratado de Encenação* (1962), uma obra única no panorama dos anos sessenta, em Portugal, e que se constitui como um guia sobre a arte da encenação.

O programa da peça confirma também o estatuto de adaptação do drama e, em simultâneo, sugere desde logo o seu carácter potencialmente disruptivo: “Nesta glosa, a Grécia é apenas um pretexto cénico. A acção passa-se realmente no palco em que fôr representada, isto é: na imaginação de cada um” (E5/381-A). O pretexto clássico encobre, com subtileza, o alcance social do drama. Assim se explica que a peça, tendo sido aprovada, possa ser apresentada no prólogo, pelos velhos do Coro, como “a tragédia da liberdade” (14), facto que não podia passar incólume perante o público instruído do C.C.T./T.E.P.,¹⁵ no momento político em que a obra é representada.

¹⁴ Em França, a *Antígona* de Jean Anouilh foi escrita no final da Segunda Guerra Mundial, na Paris ocupada de 1944. A recepção deste drama como uma peça de resistência contra a ocupação nazi difundiu-se por toda a Europa. Um ano antes, em 1943, a peça de Jean-Paul Sartre que incidia sobre a figura de Orestes, *As Moscas*, tinha sido recebida em França como um manifesto contra a ocupação alemã. Na Alemanha, a dramatização de Bertolt Brecht sobre *Antígona*, em 1948, veio ainda problematizar o mito da princesa tebana no contexto da Segunda Guerra Mundial pois, no prólogo ao drama, ela é representada como uma rapariga alemã que quer enterrar o irmão contra os ditames da força militar Waffen-SS.

¹⁵ António Pedro definiu os sócios fundadores do CCT/TEP nos seguintes termos: “O Teatro Experimental do Porto é exemplo típico do empreendimento de intelectuais que, por escassez e consequente inferioridade de nível do teatro

2.2.1. O desmontar do destino: a lição de Brecht

A reflexão sobre o engajamento social desta peça passa, sobretudo, pela análise do papel do destino dentro da estrutura dramática. O segundo acto privilegia proficuamente uma reflexão sobre este.

O 1º Velho: Não se foge ao destino.

O 2º Velho: Nem se amarra ninguém ao destino com cordas.

O 3º Velho: O destino é que amarra ao destino, não são as cordas dos homens.

Encenador: (*Entrando*) Tenham paciência, não. Não! Já são comentários demais feitos nesse tom!

O 1º Velho: É Sófocles que nos põe agora a comentar o destino dos Labdácidas.

O 3º Velho: A lamentar o peso da fatalidade.

O 2º Velho: E a cantar a sorte e a glória dos inocentes.

Encenador: E há inocentes? Que quer dizer ser inocente perante a fatalidade? Não será a fatalidade, o que se chama fatalidade, o que nós fabricamos pelas nossas mãos para uma alegria interior que, às vezes, é a de sofrer?

O 1º Velho: Essa intervenção estraga tudo o que justifica a tragédia.

O 3º Velho: Na tragédia, tudo o que justifica a acção é o destino.

O 2º Velho: O destino é sempre a personagem principal..

Encenador: Um truque! Um truque para a tragédia ser mais facilmente aceite. (acto II 41-2)

Esta passagem tem lugar após Antígona ser levada como prisioneira, algemada por meio de cordas, deixando em palco os velhos destacados à boca de cena, enquanto as cortinas se correm por detrás destes. As cortinas assinalam a mudança de cena e também de registo, pois voltamos a um momento de reflexão metateatral onde o contraste da percepção da tragédia pelo Encenador e pelos anciãos é motivo de debate.

O momento dramático acima citado consegue alcançar um efeito de comicidade pela apropriação irónica do segundo estásimo sofocleano (vv. 582-630) no qual, após a prisão de Antígona, o coro reflecte sobre as maldições que pesam sobre a família real dos Labdácidas. A última frase do 1º Velho parodia esse momento e manifesta incredulidade pelo Encenador não aprovar o seu desempenho, fiel ao texto grego. Porém, a peça pretende trazer um novo contributo, glosando criticamente e inserindo os acontecimentos num plano humano, onde o destino é “um truque”. A ironia pauta este momento de distensão, pois a fatalidade é apresentada pelo Encenador (e 3º Velho)

comercial . . . decide dar a si próprio e repartir pelos amigos inteligentes e cultos realizações de teatro tecnicamente novo e literariamente elevado” (“O Teatro Experimental do Porto.” 10).

como um elemento que faz progredir a acção. A exibição dos truques necessários “para a tragédia ser mais facilmente aceite” desconstrói as categorias do género trágico, entendido no sentido clássico, e reencaminha a atenção do público para o carácter fictício do “destino”.

Se num plano há o afirmar do destino trágico das personagens, noutra plano (o metateatral) há a ironia relativa a este e, assim, o desmontar da linguagem proposta inicialmente, apontando para uma produção com um registo ambivalente e irónico. A tradição e a inovação estão presentes na peça de modo compartimentado, o que permite uma leitura simples e imediata: agora fala-se a sério (tragédia), agora fala-se a brincar (momentos metateatrais). O falar a brincar revela-se mais sério do que inicialmente se supõe pois, se não existe destino, as tensões da peça são canalizadas para a procura de causas humanas e sociais, tal como advogado pelos postulados brechtianos no tocante à adaptação clássica.

Este segundo momento metateatral, a meio do segundo acto, está sintonizado com as convicções pessoais de António Pedro, que apenas considerava como géneros nobres a tragédia e a farsa (“Defesa da Farsa” 7). Porém, o conceito de farsa de António Pedro era distinto do que é comumente entendido. Para este encenador, a “farsa usa da inteligência para se rir dela e do seu dono” (*Escritos sobre Teatro* 195). A tónica sobre o uso da inteligência contraria a visão de que comédia e a tragédia seriam géneros “superiores”, enquanto a farsa, seria um género inferior, propiciando um riso “baixo”. O Encenador, tanto no prólogo (11) como no segundo acto, sustenta que a tragédia e a farsa são “os dois lados da mesma medalha do homem” (43).¹⁶ Se nesta peça existe farsa, ela não tem nada em comum com o cómico grotesco e escatológico, geralmente associada a este género de bufões. Não existem nesta peça os elementos do cómico consuetudinariamente associados à farsa: as confusões, os trocadilhos sexuais, os desastres e as personagens típicas (Baldick 82; Pavis 164).

Antígona oscila, assim, entre dois registos: o registo grandiloquente da tragédia, encapsulada na recriação da tragédia clássica, e o tom humorístico dos momentos metateatrais que, segundo a aceção peculiar que lhe deu António Pedro, poderíamos nomear como momentos de farsa.

O desmontar do papel do destino corresponde também às preocupações dramáticas de Brecht, após a Segunda Guerra Mundial. Para o dramaturgo alemão a tragédia era um artefacto fora de moda pois apresentava uma crença no destino, que este pretendia desmontar e expor ao público. Brecht com o seu teatro épico pretendia dividir o público, confrontando-o com uma multiplicidade de perspectivas e fracturando-o na sua tomada de posição crítica (Carney). O Encenador de *Antígona* considera também, como vimos, o destino como um “truque” próprio da arte teatral, contrariando, no plano metateatral, os artificios da tragédia clássica, que representa. Porém, ao contrário de Brecht, a quem admira (*Pequeno Tratado de Encenação* 7) António Pedro, como criador dramático, estabelece empatia com o público através da personagem do Encenador, assegurando-se que o público acompanha a peça e

¹⁶ Em “Defesa da Farsa” Pedro defende exactamente este argumento (7).

reflete nela, não só criticamente, mas também por meio de uma perspectiva condutora linear, por si orientada. Neste aspecto Pedro diverge de Brecht e dos mecanismos de distanciamento por este usado.

Apesar de uma *praxis* distinta da do dramaturgo alemão, o respeito por Brecht aliado ao desejo de renovar os repertórios e a estética teatral portuguesa, está patente numa tentativa de Pedro de trazer este encenador/dramaturgo aos palcos do T.E.P. O periódico *Jornal de Notícias*, a 10-6-1955, chegou mesmo a anunciar que “O Teatro Experimental do Porto ensaia a “Ti Coragem””. A obra, hodiernamente conhecida como *Mãe Coragem e os seus Filhos*, tinha sido traduzida do alemão por Ilse Llosa.¹⁷ Apesar da publicidade, a peça não subiu ao palco, tendo sido proibida pela censura.¹⁸ Cinco anos mais tarde, no seguimento do tenso clima político-social propiciado pelas eleições fraudulentas de 1958, Brecht pôde, finalmente, subir aos palcos nacionais.¹⁹ Porém, não seria pela mão de António Pedro, mas pela companhia brasileira Maria della Costa que trouxe *A Alma Boa de Se-Tsuan* ao Teatro do Capitólio (antigo cinema Capitólio) a 12 de Março de 1960 – não sem que a recepção da peça tenha sido conturbada e que a sua proibição viesse cinco dias após a estreia.²⁰

2.3. Auto-reflexividade como dinamizadora de energias sociais

Quando Antígona entra em palco, presa entre dois guardas, um deles (Soldado) começa por relatar a artimanha por ele usada a fim de descobrir o autor do crime.

Creonte (*Enervadíssimo*). Não te percas em considerações, burro! Conta.

O Soldado: Eu serei burro, talvez, mas não fui tão burro que não inventasse a ratoeira em que ela caiu.

O 2º Velho: Para ser um bom polícia não é preciso ser inteligente. Basta ser mau como as ratoeiras.

O Soldado: Quem é aquele senhor?

Artemísia: (*Que assiste à cena, junto da coluna da D, como quem segue um romance policial*) É um dos Velhos do Coro. Não tem importância para a acção da peça, continua (acto I 34)

¹⁷ Llosa assegurou os direitos da casa editorial que então representava Brecht e publica posteriormente *Ti Coragem e os seus Filhos* juntamente com a tradução de *A Boa Alma de Sé-Chuão* [sic] em 1962, pela editora Portugal.

¹⁸ Dados por mim recolhidos em entrevista inédita a Júlio Gago, director do Teatro Experimental do Porto, concedida a 23-2-2010.

¹⁹ No programa da peça *A Boa Pessoa de Se-Tsuan* – encenada por João Lourenço para o Teatro Aberto em 1984 – refere-se a licença excepcional para a representar, em 1960, como fruto de pressões diplomáticas, por parte do Brasil. Após o refúgio do General Humberto Delgado na embaixada brasileira, depois das eleições de 1958, as relações entre Portugal e o Brasil tornaram-se particularmente tensas. Havia pois, da parte do governo português, a necessidade de conceder, o que se materializou a 12 de Março, no Teatro do Capitólio, com a representação de Brecht.

²⁰ Ao fim de cinco representações, a peça foi retirada de cena por ter causado “alterações da ordem pública” (Rebello 30). Houve, com efeito, manifestações dos apoiantes do Estado Novo e dos seus opositores que ora interrompiam a peça para lançar garrafinhas de mau cheiro, ora para gritar “vivas exaltados à liberdade” (Programa do espectáculo 2).

Este momento recupera o retrato do soldado sofocleano (incapaz de manter as conveniências e exasperando o monarca) com elementos inovadores que merecem a nossa atenção. Efectivamente, esta é a única passagem onde se dá uma mescla entre o representar da tragédia com um momento auto-reflexivo, sem a costumeira marcação cenográfica de ruptura, isto é: sem efeitos de luz ou o descer/subir de cortinas. Consideramos isto extraordinariamente pertinente, sobretudo após o comentário acerca da polícia por parte do 2º Velho - “Basta ser mau como as ratoeiras”. Será que podemos ler esta estratégia, única até aqui, de mesclar as duas dimensões como um mecanismo de distensão cômica a fim de maquilhar uma frase com um claro alcance de crítica social? Esta hipótese faz sentido, pois o comentário acerca da polícia pode facilmente ser lido como tendo por alvo a polícia política. O comentário chistoso sobre um membro da polícia seria seguramente problemático, mas cremos que o diálogo entre Artemísia e o Soldado funcionou como uma manobra de diversão bem sucedida, remetendo para o domínio do lúdico um comentário que, de outro modo, poderia não ter escapado a uma revisão censória.

Se o comentário do 2º Velho pode ter, como cremos, um alcance político, então a peça de António Pedro está umbilicalmente comprometida com a sua contemporaneidade. O comentário no drama de Pedro é tanto mais significativo quanto é enunciado por um membro do Coro, um ancião de Tebas que, nesta qualidade, comenta a tragédia e representa a comunidade civil tebana, segundo a tradição clássica. O 2º Velho é de facto responsável por assegurar, ao longo da peça e juntamente com os restantes membros do Coro, que a herança clássica tem representatividade sobre o palco: é o 2º Velho que se queixa do desrespeito da tradição trágica quando o Encenador rejeita o papel do destino (41-42). Um dado importante da dimensão extra-cénica, mas que se cruza com a dimensão cénica, é o facto do 2º Velho ser Alexandre Babo (1916-2007), um dos membros fundadores do C.C.T./T.E.P. Em 1943 Babo adere ao Partido Comunista Português e, após a Segunda Guerra Mundial, parte para Paris como correspondente da revista (anti-situacionista) *Mundo Literário*. Quando sobe ao palco do São João com a *Antígona* do T.E.P. Alexandre Babo era já um conhecido activista da oposição ao salazarismo e, por isso, o seu comentário sobre a polícia ganha contornos mais manifestamente interventivos.

Este momento dramático é também bastante representativo da importância de Artemísia, intervindo num momento crucial. Efectivamente, a ironia de Artemísia não só mascara o potencial disruptivo do comentário, como assegura que o público pode interpretar a sua intervenção de modo meta-discursivo, ou seja, como um alerta sobre os limites da representação (do que se pode dizer em cena ou não) no Portugal dos anos cinquenta. A relação entre público e actores é cimentada assim pelo entendimento comum e sub-reptício de um comentário jocoso, descartado imediatamente.

2.4. Artemísia: a questão do género em palco

The only stability to be found in myths of the femininity is in fact ambivalence. (Bronfen 66)

Artemísia é uma nova personagem que não pertence à galeria das personagens da tragédia sofocleana. O Encenador, logo no prólogo, descreve-a como uma “criadinha que limpa o pó” (13). Existe, com efeito, um contraste relevante entre o modo como o encenador se refere a Artemísia e o nome que lhe foi atribuído. Artemísia deriva de Artémis, a deusa grega, filha de Zeus. O seu templo em Éfeso, uma das sete Maravilhas do Mundo antigo, era provavelmente um dos lugares mais famosos de devoção a Artémis (Grimal 62), a par com Delos. Aqui, era-lhe prestado culto como deusa da fertilidade (Stapleton 53). Mais tarde Artémis foi transposta para a mitologia Romana como Diana, sendo então apresentada como uma deusa caçadora e acérrima defensora da castidade, punindo sem piedade aqueles que não a respeitavam. Nestes termos, cremos que existe um olhar irónico que surge do contraste entre o nome da personagem na peça em análise (seja este o de uma poderosa deusa caçadora ou de uma deusa de fertilidade) e o seu papel como criada.

Enquanto no primeiro acto Artemísia intervém como mensageira, para informar Antígona da localização de Isménia e para lembrar que os rituais fúnebres não podem ser prestados a Polínicos (18), no segundo acto, as suas intervenções tornam-se cada vez mais distanciadas daquelas que inicialmente lhe foram atribuídas pelo Encenador. De facto, no segundo acto, ela interrompe um diálogo entre o Coro e o Encenador para reclamar um papel mais preponderante.

Artemísia: . . . Eu assim não sei realmente o papel que tenho! Não sei para que é que me meteram na peça. Sempre que chega a minha vez de intervir, põem-se a filosofar e estragam inteiramente a minha presença.

Encenador: A tua presença não se estraga e não estraga – melhora seja o que for. Estes velhos são poucos decorativos. De mim nem se fala! Logo que entraste em cena, foi em ti que caíram os olhos da plateia.

Artemísia: Deixe-se de coisas! Era só o que me faltava, comecem agora aqui com cumprimentos disparatados! O senhor é o encenador. Que papel é o meu? Só isto? Andar para aqui a saracotear-me?

Encenador: (Rindo) Não. Isso era pouco. Tu és o contrário dos velhos. Eles comentam, tu preparas a acção. Por isso eles são velhos e tu és jovem e bonita.

Artemísia: E ganho alguma coisa com isso?

Encenador: Tenta. O que nos interessa a cada um não é o ganhar – é a batalha que temos para o fazer. Eu vou mandar abrir o pano e vem aí Hémon. Vale a pena! E se achas pouco, como eu acho, o que chamas andar a saracotear-te, arranja um modo mais subtil de fazê-lo: pensa. Corram o pano! (acto II 43)

Este diálogo entre as duas personagens incide sobre o olhar que tradicionalmente recaí sobre a mulher. Como tem sido revelado por muitas teóricas na área de Estudos de Mulheres, estas têm sido tradicionalmente associadas a uma tradição iconográfica e literária que as retrata como a superfície onde o olhar masculino inscreve sentido (Bronfen). Curiosamente, o diálogo transcrito retrata simultaneamente um momento auto-reflexivo de representação e um questionar dos papéis convencionalmente atribuídos aos sexos.

Que papel é o meu? – pergunta Artemísia. A resposta do Encenador, ordenando-lhe que pense, apresenta-se, porém, num contexto ambíguo. Pois, se por um lado parece existir uma alteração na perspectiva consignada à mulher enquanto objecto de desejo (pensando), por outro lado, permanece a dúvida se a autonomia de Artemísia consiste apenas em ser sedutora de modo inteligente. A intervenção do Encenador joga com a dicotomia corpo/mente sem que se vislumbre claramente uma solução para o papel da jovem criada: deverá ela saracotear-se inteligentemente ou pensar?

No palco, tal como numa dimensão extra-cénica, o género é sujeito a normas sociais (Shepherd 193). Artemísia é apresentada como uma mulher atraente que questiona a sua reificação enquanto expressa publicamente a sua insatisfação pelas limitações que lhe são atribuídas como mulher e atriz. Além disto, ela desafia as fronteiras dos papéis atribuídos aos géneros que a limitam a um papel decorativo em vez de um lugar de protagonismo. A presença destas temáticas dentro da peça tem uma dimensão social que não pode ser menosprezada.

De facto, no contexto da ditadura portuguesa, encenadores, actores, dramaturgos, assim como o público, eram particularmente sensíveis a sugestões com uma ressonância social e/ou política. Consequentemente, qualquer alusão que tenha escapado ao crivo da censura revestia-se da maior importância.

Os discursos oficiais do Estado Novo – como podem ser observados pelos discursos públicos de Salazar assim como pela legislação de trabalho (Pimentel 25-92) – insistiam em trazer as mulheres para a esfera doméstica. A constituição de 1933, um dos pilares do regime de Salazar, considerava no seu primeiro artigo que todos os cidadãos eram iguais independentemente da sua raça ou de privilégios de nascença. Porém, o mesmo artigo que consignava este direito abria uma excepção para as mulheres, que tinham diferentes responsabilidades e deveres de acordo com a sua biologia e o “bem da família” (29).

Além disto, as leis do trabalho, desenvolvidas a partir de 1933 sob o título Estatuto do Trabalhador Nacional, definiam uma divisão do trabalho segundo os sexos. O Estado Novo, um Estado anti-liberal, acusava o capitalismo pela desintegração das famílias na medida em que mantinha as mulheres fora de casa e, além disto, acusava-o de permitir que as mulheres competissem lado a lado com homens no mercado de trabalho. De facto, ao afastar as mulheres do mercado de trabalho, o Estado Novo pretendia remover a concorrência feminina de um mercado de trabalho já sob a pressão de níveis substanciais de desemprego. Tal como seria de esperar, a população feminina activa diminuiu durante os anos trinta e, no fim dos anos cinquenta, tinha atingido o nível percentual mais baixo no século vinte.²¹

A construção social dos géneros pelo Estado Novo também afectou o sistema de educação. As escolas dividiam os seus estudantes segundo a sua vocação “natural” (por outras palavras, segundo o sexo) e de acordo com o seu meio social (liceu e escolas técnicas). Esta última distinção contribuiu para a estagnação social das classes, como demonstrou amplamente o trabalho de doutoramento de Maria Filomena Mónica (344).

É interessante notar que Artemísia não está em contradição aberta com o modelo feminino proposto pelo Estado Novo: Artemísia presta cuidados aos outros na esfera da casa. No entanto, por debaixo desta aparência, Artemísia questiona ousadamente o *status quo*.

No segundo acto, Hémon, ao entrar em cena, nomeia pelo nome próprio Artemísia, pela primeira e única vez na peça. Efectivamente, Hémon é a única personagem que não dá ordens a Artemísia e que a nomeia. A mudança no tratamento corresponde ao desejo já expresso por Artemísia de assumir um papel mais preponderante. Apesar da nomeação só acontecer uma vez, o programa menciona a personagem pelo que o público poderia já estar familiarizado com o seu nome. De qualquer modo, a sua designação em palco (após um momento dramático que questiona a construção do género feminino como subalterno), desperta um jogo de contrastes e de paradoxos. Artémis/Artemísia fala com Hémon de igual para igual. Além disto, a “criadinha” subverterá as regras que pautam a sua relação com Hémon.

Quando Hémon entra em cena, Artemísia está ocupada a observar uma formiga que carrega uma mosca morta às costas.²² A sua interpretação deste evento é claramente alegórica e Artemísia revela-a a Hémon: ele é a mosca, capaz de voar; ela é a formiga, pequena e humilde, apesar de ser capaz de carregar uma mosca morta para a devorar. Esta afirmação pode ser lida como uma alegoria política dos pequenos que destronam os poderosos. Contudo, este anúncio perturbador é imediatamente

²¹ De facto as estatísticas falam por si: nos anos trinta regista-se 27,4% de população feminina activa. Este número decresce para 22,7% no ano de 1950 e, quando esta década termina, os números caem ainda mais, pois há apenas 18,7% de mulheres activas no ano de 1960 (Pimentel 49-50).

²² Carlos Morais identifica esta narrativa com a história do IV livro de fábulas de Fedro, que posteriormente foi re-interpretado por La Fontaine (“Antígona de António Pedro, Liberdades de uma Glosa” 280).

transformado numa declaração de amor: ela deseja que a mosca (Hémon) perca as suas asas para que ela a possa levar consigo. Deste modo, a afirmação com alcance político converte-se numa declaração de amor bizarra na qual *Eros* e *Thanatos* se confundem. “Que papel é o meu?” Artemísia parece responder à sua própria pergunta: o seu papel poderá ser aquele de protagonizar uma história amorosa trágica. Ou seja, ser uma protagonista marcada pelo desejo e pela desgraça. De facto, *Eros* e *Thanatos* permanecem activos na alegoria da mosca e da formiga, revelando, a par e passo, uma promessa de amor e uma promessa de morte. Porém, a promessa de morte não incide sobre Artemísia, mas sobre Hémon, o que pode ser entendido como um prenúncio trágico, dado que este morre no acto seguinte.

Não deixa de ser relevante que o poder destrutivo associado a Artémis esteja presente neste momento dramático, operando como um sub-texto que confirma o “empowerment” da personagem feminina pela violência. Além disto, Artemísia subverte o jogo social pois apresenta-se, na metáfora que emprega em diálogo com Hémon, como a formiga que devora Hémon/a mosca. Se a metáfora escolhida (com o seu correspondente potencial disruptivo e agressivo) pode ser vista como uma fuga ao papel da mulher como aquela que se define em função do cuidado ao outro, a declaração de amor, ao invés, estabiliza a configuração do feminino como um género que se define, preferencialmente, pela relação amorosa privilegiada com o outro. No caso de Artemísia, a violência e o cuidado ao outro permanecem como dois níveis de sentido que se sobrepõem sem resolução.

Os momentos de distensão trágica revelam-nos, assim, um segundo nível de sentido que retrata Artemísia, a criada, como uma personagem que procura uma resposta para o seu papel no drama, exigindo um maior protagonismo enquanto mulher e atriz. Porém, o seu percurso é marcado pelo incorporar de dois níveis de sentido, a vitimização e a violência, que se cotejam de forma aporética. Afinal, apesar de confrontar o Encenador e de questionar uma marcação do género feminino como prestador de cuidados ao outro (a “criada”) Artemísia protagoniza uma história de amor trágica, o que mantém uma configuração normativa do género feminino.

3. Conclusões

O balanço do alcance social e estético da peça deve ser feito a vários níveis. Em primeiro lugar, há que ter em conta que o desmontar do papel do destino se apresenta em sintonia com os postulados brechtianos acerca das adaptações clássicas. Se a presença brechtiana entra no palco de modo oblíquo, através da desconstrução das forças irracionais que animam a tragédia clássica (mais do que através de um *aporte* da estética e *praxis* brechtianas) esta contaminação tem, contudo, um cariz basilar para a representação desta *Antígona*. Orientando as dinâmicas da peça para a reflexão sobre as energias sociais e humanas que antecedem e regulam a acção humana, a responsabilidade pelo funesto desfecho (a morte de Antígona de Hémon) é entendida dentro do quadro geral da liberdade – ao invés do trágico

fatum. Ora, o tema da liberdade (profundamente politizado na década de 50 por remeter para a almejada liberdade política) sobreviveu ao crivo da censura, provavelmente, pelo nível erudito que esta revisão clássica comporta e, muito possivelmente, graças aos jogos de desmontagem lúdica (o registo metateatral) que mantém a intervenção social à margem da evidência, numa zona limítrofe que assegura a compreensão de uns (e o oblívio de outros).

Em segundo lugar, a contaminação com o intertexto pirandelliano e de Anouilh activam a *myse en abîme* auto-referencial, permitindo o reforçar dos dois níveis da peça: o momento classicizante, onde as personagens envergam togas e se segue a trama da tragédia clássica, por um lado; os momentos de reflexão metateatral, que instauram um segundo nível de sentido, sempre pautados por uma componente lúdica, por outro. Os dois níveis de representação (tragédia e momento de distensão lúdica) constroem uma peça especularizada que se auto-deslegitima, seja através dos comentários irónicos do Encenador e dos Velhos, seja através das intervenções de Artemísia. Estamos assim perante um drama que se desenrola sobre o espectro da auto-consciência performativa: o dito é desdito, o que é dito é comentado meta-discursivamente. O exhibir do debate meteatral em palco (tal como acontece nos diálogos entre o Encenador e o Coro), ou o reflectir sobre o papel do actor (como acontece entre o Encenador e Artemísia), polariza as energias contemporâneas desta adaptação mítica que se debate entre a ironia e a tragédia, numa escrita dual, a dois ritmos.

Em terceiro lugar, e por fim, além do tema da liberdade, também o tema da condição e do papel da mulher actriz interpela directamente a reflexão sobre o género feminino no contexto social mais vasto do Portugal dos anos cinquenta. Se Artemísia não supera as contradições a si associadas (vítima/a que vitimiza) testemunha, porém, a árdua tarefa de redefinir os preconceitos de género associados à mulher.

Por estes motivos esta peça merece um lugar de maior destaque no contexto da vasta produção criativa de António Pedro – e assegura que a sua incursão pelo surrealismo em nada invalidou um trabalho de intervenção com uma forte componente social, testemunhando o mundo onde viveu e as posições que tomou.



Anexo 1

Antígona, 1957. Fotografia de cena de Aroso exibindo Vasco de Lima Couto (Encenador), Egito Gonçalves, José Pina e Fernando Gaspar (Velhos), prólogo (incluído no I acto). 23x23cm. Teatro Experimental do Porto. Reposição de *Antígona* (de 1954) em Lisboa, no Teatro da Trindade. Colecção do Museu Nacional do Teatro (85739).



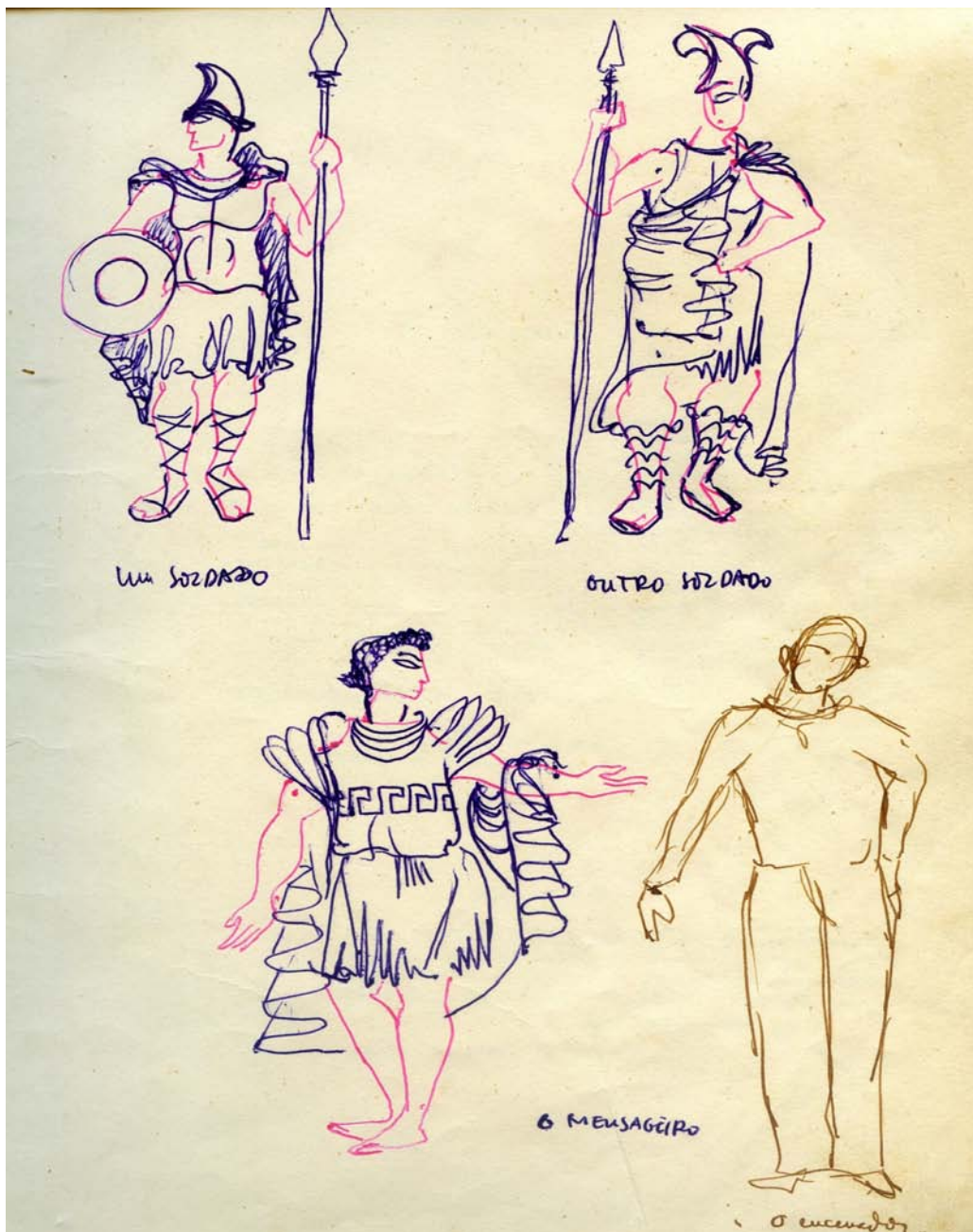
Anexo 2

Antígona, 1954. Figurinos de António Pedro para Creonte, Hémon, Tirésias e os Velhos. Teatro Experimental do Porto. Teatro de São João. Folha de papel A4 [tinta permanente?]. Arquivos do Teatro Experimental do Porto (material não catalogado).



Anexo 2.1.

Antígona, 1954. Figurinos de António Pedro para Antígona, Ismena, Artemísia e Eurídice. Teatro Experimental do Porto. Teatro de São João. Folha de papel A4 [tinta permanente?]. Arquivos do Teatro Experimental do Porto (material não catalogado).



Anexo 2.2.

Antígona, 1954. Figurinos de António Pedro para Um Soldado, Outro Soldado, o Mensageiro e o Encenador. Teatro Experimental do Porto. Teatro de São João. Folha de papel A4 [tinta permanente?]. Arquivos do Teatro Experimental do Porto (material não catalogado).

Obras citadas

- Almeida, Ramos de. “O Teatro Experimental e a sua Lição de Bom Gosto.” *Diário de Lisboa* 15 Março 1954: 2.
- Anouilh, Jean. *Antigone*. Mayenne: La Table Ronde, 2003.
- Baldick, Patrick. *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*. Oxford: Oxford UP, 1990.
- Bradby, David. *Modern French Drama 1940-1980*. Cambridge: Cambridge UP, 1984.
- Bronfen, Elizabeth. *Over her Dead Body: Death, Femininity and the Aesthetic*. Manchester: Manchester UP, 2006.
- Carney, Sean. *Brecht and Critical Theory: Dialectics and Contemporary Aesthetic*. London: Routledge, 2005.
- Documentos históricos. <<http://www.cct-tep.com/index1.htm>>.14 Maio 2010.
- Entrevista inédita a Júlio Gago, director do Teatro Experimental do Porto, concedida a 23-2-2010.
- Ferro, Manuel. “Os Portugueses à Procura de Pirandello, Primeira Metade do Século XX.” *Luigi Pirandello e a Recepção da sua Obra em Portugal*. Ed. Rita Marnoto. Coimbra: Instituto de Estudos Italianos da U de Letras, U de Coimbra, 2007. 123-142.
- Grimal, Pierre. *The Dictionary of Classical Mythology*. Trad. A. R. Maxwell-Hyslop. Malden: Blackwell, 2006.
- Licastro, Emanuele. “Six Characters in Search for an Author, Critique of Traditional Theatre.” *A Companion to Pirandello Studies*. Ed. John Louis DiGaetani. New York: Greenwood, 1991. 205-221.
- Brecht, Bertolt. *Ti Coragem e os seus Filhos, A Boa alma de Sé-Chuão*. Trad. Ilse Llosa. Lisboa: Portugália, 1962.
- Mónica, Maria Filomena. *Educação e Sociedade no Portugal de Salazar, A Escola Primária Salazarista, 1926-1939*. Lisboa: Presença, 1978.
- Morais, Carlos. “A Antígona de António Pedro: Liberdades de uma Glosa.” *Agora, Máscaras Portuguesas de Antígona*. Coord. Carlos Moraes. Sup. 1. Aveiro: Universidade de Aveiro, 2001. 85-102.
- . “Antígona de António Pedro, Liberdades de uma Glosa.” *III Colóquio Clássico, Actas*. Coord. João M. N. Torrão. Aveiro: U de Aveiro, 1999. 265-284.
- . “António Pedro, Antígona.” *Representações do Teatro Clássico no Portugal Contemporâneo*. Vol. 1. Lisboa: Colibri e Faculdade de Letras de Coimbra, 1998. 59-62.
- Pais, Ana. *O Discurso da Cumplicidade*. Lisboa: Colibri, 2004.
- Pavis, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- Pedro, António. *Antígona, Glosa Nova da Tragédia de Sófocles em 3 Actos e 1 Prólogo Incluído no 1º Acto*. Porto:

Círculo de Cultura Teatral, 1957.

---. “Defesa da Farsa.” *Jornal de Notícias* 1 Julho 1955: 7.

---. *Escritos sobre Teatro*. Ed. Fernando Matos de Oliveira. Lisboa: Angelus Novus, Cotovia e Teatro Nacional de São João, 2001.

---. *Pequeno Tratado de Encenação*. Porto: Confluência, 1962.

---. *O Teatro e os seus Problemas, Conferência Realizada no Clube dos Fenianos do Porto, em 24 de Maio de 1950*. Lisboa: Inquérito, 1950.

---. “O Teatro Experimental do Porto.” Separata. *Lusíada* 10 (1957).

Pimentel, Irene F. *História das Organizações Femininas no Estado Novo*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2001.

Pirandello, Luigi. *Maschere Nude*. 4ª ed. Vol. 2. Verona: Arnoldo Mondadori, 1997.

“Primeiras Representações, São João, Antígona, 3 actos de António Pedro.” *Jornal de Notícias* 19 Fevereiro 1954: 5.

Porto, Carlos. *Em busca do teatro perdido (1958-71)*. Lisboa: Plátano, 1973.

---. *O T.E.P. e o Teatro em Portugal, Histórias e Imagens*. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 1997.

Rebello, Luís Francisco. *Dicionário de Teatro Português*. Lisboa: Prelo, 1997.

Rodrigues, Urbano Tavares. *Noites de Teatro*. Vol. 1. Lisboa: Ática, 1961.

Santos, Vítor Pavão dos. “Guia Breve do Século XX Teatral.” *Panorama da Cultura Portuguesa no século XX*. Ed. Fernando Peres. Vol. 2. Porto: Afrontamento; Fundação Serralves, 2002: 189-312.

“São João, Antígona, Glosa Nova da Tragédia de Sófocles em 3 Actos e um Prólogo, por António Pedro.” *O Comércio do Porto* 19 Fevereiro 1954: 7.

Sena, Jorge de. *Do teatro em Portugal*. Lisboa: 70, 1989.

Shepherd, Simon e Mick Wallis. *Drama/Theatre/Performance*. London: Routledge, 2004.

Silva, Maria de Fátima Sousa, ed. *Representações do Teatro Clássico no Portugal Contemporâneo*. Lisboa: Vol. 1-3. Colibri e Faculdade de Letras de Coimbra, 1998-2001.

Stapleton, Michael. *A Dictionary of Greek and Roman Mythology*. London: Hamlyn, 1978.

“Teatro Experimental.” *Jornal de Notícias* 19 Fevereiro 1954: 7.

“O Teatro Experimental do Porto ensaia a “Ti Coragem”.” *Jornal de Notícias* 10 Junho 1955: 7.

Witt, M. Ann F. *The Search for Modern Tragedy, Aesthetic Fascism in Italy and France*. Ithaca: Cornell UP, 2001.

Espólios, arquivos e material inédito

Carta de António Pedro a António Sérgio. Espólio António Sérgio. E48A. 1954?. Biblioteca Nacional. Lisboa.

Panfletos anunciando representações de Antígona de António Pedro. Espólio António Pedro. E5/381-B (em

Viana do Castelo, pelo T.E.P., 1954); E5/381-C (em Leça da Palmeira, pela J.O.C., 1959); E5/381-D (no Porto, pelo Centro Ramalho de Ortigão, 1959); E5/381-E (no Porto, pelo Centro Ramalho de Ortigão, 1960). Biblioteca Nacional. Lisboa.

Pedro, António. “Proposta ao Conselho de Leitura do Círculo de Cultura Teatral.” Teatro Experimental do Porto, 1954.

Processo da censura relativo à *Antígona* de António Pedro (1954). Secretariado Nacional de Informação, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos. Processos de censura a peças de teatro. Processos 4249, 4762-A, 4391. Arquivos do Teatro Experimental do Porto. Porto.

Programa do espectáculo *A Boa Pessoa de Se-Tsuan* (1984). Número de inventário 181192. Arquivos do Museu Nacional do Teatro. Lisboa.

“Programa do espectáculo *Antígona*, de António Pedro.” Espólio António Pedro. E5/381-A. Biblioteca Nacional. Lisboa.