

Sófocles

XXV centenário do nascimento

Actas de Colóquio



Este volume é publicado com o patrocínio de:



Ciência. Inovação
2010

Programa Operacional Ciência e Inovação 2010
MINISTÉRIO DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR

Lisboa
Centro de Estudos Clássicos
2005

NA CAPA:

Fresco denominado «Actor rei», recolhido na cidade de Herculano, *Insula orientalis*, Palestra, sala III – Nápoles, Museu Arq. Nacional (inv. 9019): Sentado, um actor, com ceptro na mão direita, volve o olhar para uma figura feminina que escreve uma dedicatória na base de uma máscara trágica. III estilo, 30-40 d.C.

Sófocles

XXV centenário do nascimento

Actas de Colóquio

Sófocles

XXV centenário do nascimento

Actas de Colóquio

ed. AIRES A. NASCIMENTO

organização

**Centro de Estudos Clássicos
Faculdade de Letras de Lisboa**

e

**Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos
Faculdade de Letras de Coimbra**

Ficha técnica

Título

Sófocles

XXV centenário do nascimento

Actas de Colóquio

ed. AIRES A. NASCIMENTO

Organização

Centro de Estudos Clássicos - Faculdade de Letras de Lisboa

Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos - Faculdade de Letras de Coimbra

ISBN

972-9376-11-5

Depósito Legal

233 227/05

Execução Gráfica

Barbosa & Xavier, Lda. - Artes Gráficas

Braga

Data de publicação

Outubro de 2005

Tiragem

500 exemplares

LISBOA

CENTRO DE ESTUDOS CLÁSSICOS

2 0 0 5



Sófocles, em centenário: o peso do tempo, o tributo da leitura

AIRES A. NASCIMENTO
Centro Estudos Clássicos – Lisboa

Celebrar o 25.º centenário de alguém é acontecimento que, por invulgar, obrigatoriamente envolve aceitar o peso do tempo. Tratando-se de Sófocles, a leveza do seu carácter e da sua obra (para aceitarmos a qualificação de εὐκολος que lhe vem de Aristófanes) não torna menos obrigatório o sentido da gravidade do trágico, pelo que, se o encanto da leitura nos prende, não pressupomos menos a necessidade de franquear as portas da análise e da memória para acolhermos, ainda que na humildade dos nossos recursos, alguém que «benquistado pelos homens durante a vida, foi recebido como benquistado também pelos imortais»¹.

Temos consciência de que, para acolher o património sofoclano, seria necessário ter a envergadura de Atlas a fim de não desmerecermos de Hércules que se desloca ao Jardim da Hespérides. Convoca ele toda uma tradição cultural que, nos seus avatares e desencontros ou no meio das suas vicissitudes e recuperações, não deixou de escolher os seus patronos e de remontar às fontes que melhor a podiam redimir de algum desvario colectivo mais estouvado. Sófocles acompanhou a Europa sobretudo em tempos calamitosos, como foram os dos meados do século passado. Hoje alarga-se a sua leitura e nalguns países até o ensino secundário, nomeadamente o francês, admite colocá-lo nos seus programas, em atitude transversal, aproveitando os saberes que convergem no ensino. Em momentos de crise de identidade própria, inútil discutir se o arrimo tem uma identidade reconhecida, mas é consolador assumir que a força que daí se extrai corresponde a virtude que não faltou e que há que celebrar. Nem todas as leituras terão conseguido salvaguardar a identidade do patrono quando estava em causa encontrar refúgio para náufragos, mas sabemos que em muitas situações, com o silêncio sofrido ou com o grito da indignação contra usurpadores do sagrado, Sófocles serviu para manter a esperança e o sentido da dignidade em

¹ Não cedemos já a tentações de biografismos, pois nos habituámos a não transpor para tempos originários o que, segundo hipóteses dignas de crédito, a efabulação se foi permitindo construir em extrapolações de leituras e reconfigurações fictícias: a morte por sufocação (ao engolir um bago de uva ainda verde) não será mais que variante de um tópico (Ésquilo seria vítima de um acidente provocado por uma águia que deixa cair uma tartaruga); a oposição entre Édipo e seu filho Polínicos, no *Édipo em Colono*, estará eventualmente na base da legenda que faz comparecer Sófocles em tribunal e convence os juizes de perfeita sanidade mental quando a acusação pretendia negar-lhe capacidade para gerir os negócios familiares; a fama conseguida em idade madura com as suas peças de teatro teria levado a supor que o autor era tão prendado que já no início da sua juventude se fizera notar por qualidades excepcionais (que, de resto, não tiveram seguimento); a reverência para com a divindade demonstrada nas suas peças teria antecipação num espírito piedoso que recebeu em sua casa a estátua de Esculápio enquanto o templo que a havia de albergar não ficava concluído...

momentos de desânimo. Quaisquer que tenham sido as apropriações, e até porque elas existiram, temos de convir em que a obra sofocliana se tornou parte da vibração colectiva e por isso se torna necessário recuperar permanentemente a identidade de base.

Com Sófocles podemos sentir o humano; com isso saberemos reconhecer o sentido da sua perenidade. Os percursos que a ele nos levam são múltiplos e diversos. As vozes e as personagens que ao longo dos séculos interpretaram as figuras sofoclianas foram muitas, ainda que só alguns nomes tenham ficado com registo: Ésquines, na referência de Demóstenes (*de falsa leg.* 246), foi um dos que interpretou a figura de Creonte em palco, mas muitos outros se deixaram fascinar por aquele que «como nenhum outro foi amado pelos deuses» – θεοφιλῆς... ὥς οὐκ ἄλλος, como sintetiza a *Vita* que a antiguidade elaborou. As vozes tornaram-se mais variadas em tempos chegados a nós e o cortejo sofocliano reparte os componentes do coro em grupos nem sempre coincidentes. Aceitemos que isso deve ser interpretado como homenagem ao homem de arte que soube converter em acção o que antes era momento extático, tornando mais tensa a meditação sobre a condição humana.

Algo significa este retorno a Sófocles e às suas figuras: se as linguagens não se inventam todos os dias e se nem todas as idades são favoráveis ao despontar de símbolos, manter a ligação ao génio que a todos serve é acto que dignifica a cultura que somos e que vamos construindo.

Se algo há que temos a reclamar em nome dos clássicos é uma leitura exigente para os seus textos, pois não nos podemos permitir deformações nem deixar que o que é autêntico fique seja à mercê de amadorismos seja ao sabor de sobreposições ocasionais².

No decurso dos tempos, muitos traços se foram perdendo e outros se foram acentuando. Não é sem emoção que nos aproximamos do Laurentianus 32.9 e do Parisinus gr. 2712 (A) ou do Leidensis 60, que a análise da tradição quer ver relacionados³. Levam-nos eles ao séc. X e, ao regressar a esses testemunhos, temos de nos penitenciar do esquecimento a que por vezes votamos os intermediários: na realidade, ajudam-nos eles a refazer o arco do tempo para montarmos a abóbada cujos tramos começam muito cedo e de cujo arranque apenas divisamos alguns fragmentos de papiros de Oxirrinco, que, por veneráveis que sejam, são escassos para a reconstituição do apreço antigo, embora o deixem adivinhar. Têm esses testemunhos que supor todos os outros que pelo tempo fora serviram a transmissão e uma edição impressa de hoje não pode escamotear⁴.

As marcas de leitura recente são diversificadas e bem identificadoras de interesses ou de anseios. A vinculação subjaz muitas vezes em títulos que são significativos do reencontro em circunstâncias carregadas de amargura, onde a leveza poética fez penetrar luzes de esperança e manteve presente a dignidade do humano frente às arbitrariedades e aos excessos de um outro humano que nos envergonhamos de nomear (*quod pudet referre*).

² O valor de δεινός é interpretado ao longo dos tempos com modalidades a que só recentemente se advertiu; cf. MICHELE MASTROIANNI, *Le Antigoni Sofoclee del Cinquecento Francese*. Firenze, Leo S. Olschki Editore, 2004, de que demos recensão em *Euphrosyne*, 33, 2005, 532-533.

³ Cf. A. TURYN, *Studies in the manuscript tradition of the tragedies of Sophocles*, Urbana, 1952; J. JACKSON, *Marginalia scaenica*, Oxford, 1955; R. D. DAWE, *Studies on the text of Sophocles*, Leiden, 1973-1978 (vol. I: *The Manuscripts of Sophocles*; vol. II: *The Collation*; vol. III: *Women of Trachis – Antigone – Philoctetes – Oedipus at Colonus*).

⁴ Devemos a Aldo Manúcio a primeira edição impressa que é de 1502. No decurso do último século, multiplicaram-se os trabalhos de edição. Recordem-se: G. DINDORF & S. MECKLER, *Sophoclis Tragoediae*, Leipzig, 1896; H. LLOYD-JONES & N. G. WILSON, *Sophoclis Fabulae*, Oxford, 1990. Dos comentários recorde-se o de J. K. KAMERBEEK, *The plays of Sophocles*, Leiden, 1959-1978; R. C. JEBB, *Sophocles – The plays and fragments*, Cambridge, 1883-1896.

A caminho da Utopia, não esqueceu Tomás Moro a edição Aldina de pequeno formato e de caracteres minúsculos (caracterização bem denunciadora de familiaridade com que os Humanistas trataram o tragediógrafo grego). Quem se detiver na obra de George Steiner consagrada ao estudo da figura de Antígona na recepção feita pela cultura europeia, poderá dar-se conta de como são variadas as aproximações e de como o reencontro com Sófocles serve vivências desencontradas da condição humana. Com o mesmo G. Steiner, e justamente a propósito do nosso dramaturgo, deveremos continuar a perguntar pelas razões da perenidade da voz dos antigos⁵. Será porventura motivo para nos reconhecermos naquilo que queremos ser.

A função de leitor/intérprete não é fácil nem a verdade nos permite dizer que conseguimos mais que uma aproximação quando o vertemos para outra língua. A tradução de δεινός é significativa de uma recepção condicionada e obriga-nos a rever os contínuos fantasmas acumulados.

O arco da leitura de Sófocles em língua moderna parece começar em Itália, com a *Sofonisba* de Giovan Giorgio Trissino (1515), mas vem logo, em Espanha, seguida por *La venganza de Agamenón* – esta constituída por adaptação da *Electra* de Sófocles, em tratamento feito por Fernán Pérez de Oliva, em 1528. A cadeia de estudos e traduções apenas deixa ser uma parte do que tem sido o «assombro» (nisso reconhecemos o conteúdo de δεινός) provocado pela admiração.

Dizer Sófocles é um risco incalculável. Qualquer que seja a voz ou a máscara, há, no mínimo, uma provocação que obriga a medir o desvio. Surpreende certamente a forma de recepção apresentada pelo *Oedipus Tyrannus* / *Swellfoot the Tyrant*, de Shelley, de 1820, já que a forma de paródia nos afasta da referência. As variações ou as modulações podem encontrar-se em registos diversificados e em traços diversos: na Alemanha, a *Electra* de Hugo von Hofmannsthal (1903) pouco depois é posta em ópera por Richard Strauss e tem a contrapartida da *Antígona* no melodrama de Walter Hasenclever (1917); na América, Eugene O'Neill toca a figura de Electra em *Mourning becomes Electra* (1931), com obsessões que amarram demasiado para sentirmos a suavidade do original.

O tratamento dado por Jean Anouilh à figura de Antígona, na França ocupada por tropas estrangeiras, em 1942, demonstra como o símbolo identifica e mantém a esperança. À figura de Antígona volta Bertolt Brecht, em 1947, em momento de regresso do exílio em terras americanas, para esconjurar as angústias de momentos sombrios⁶; Jean Cocteau assume a figura de Édipo, enquanto outras marcas mais expressivas são reclamadas pelos psicólogos, sob o patrocínio de Freud (com os complexos de Electra e de Édipo)⁷.

Seja em tratamentos literários seja em transposições de ópera (como em *Oedipus Rex* de Igor Stravinsky ou em *Electra* de R. Strauss) ou de bailado (como o do Ballet Bolshoi de Moscovo), as figuras de Sófocles não cessaram de ser propostas aos homens do séc. XX⁸. À leitura lenta do filólogo contrapõe-se a leitura especular do criador literário ou também a leitura imaginosa do espectáculo.

⁵ «Porque os mitos gregos codificam alguns dos conflitos e algumas das percepções fundamentais, biológicas e sociais, que o homem tem tido de si mesmo ao longo da história, eles constituem um património que continua a viver na memória e nas identidades da colectividade». Servimo-nos da tradução italiana: GEORGE STEINER, *Le Antigoni*, trad. Nicoletta Marini, Milão, 1995², pp. 333. O original de *Antigones* é de 1984.

⁶ Além da citada obra de George Steiner, para a tradição da figura de Antígona, tenham-se em conta, entre outras: S. FRAISE, *Le mythe d'Antigone*, Paris, 1974; C. MOLINARI, *Storia di Antigone*, Bari, 1977; A. ARNEL (coord.), *Antigone*, Paris, Éd. Autrement, 1999; C. ZIMMERMANN, *Der Antigone-Mythos in der antiken Literatur und Kunst*, Tübingen, 1993.

⁷ Cf. GILBERT HIGHET, *La tradición clásica*, México, 1954.

⁸ Cf. MARIA DE FÁTIMA SOUSA E SILVA (coord.), *Representações do Teatro Clássico no Portugal Contemporâneo*, vol. II, Coimbra, 2001.

Desde cedo, a nova arte do cinema projectou as figuras sofoclianas nas pantufas dos grandes cenários: André Calmettes (França, 1908, *Oedipe Roi*), G. de Liquoro (Itália, 1910, *Edipo*), J. S. Blanckton (USA, 1910, *Electra*) iniciam um percurso que frequentemente fica distante a quem se confia sobretudo ao registo alfabético.

Édipo, Antígona, Electra fazem lembrar, de tempos a tempos, a personalidade do seu criador principal⁹. A lucidez da crítica obriga-nos a saber distinguir o que é originário e o que é deriva. Mas não podemos tão-pouco esquecer que a retoma continuada das figuras de Sófocles nos obriga a perceber que ele entrou a fazer parte do estudo da condição humana. Se o cortejo de admiradores que hoje se reclamam do tragediógrafo é rio que engrossa no caminho da foz, o respeito pela identidade obriga-nos a voltar aos textos para sentir a palavra original¹⁰, embora sem esquecer o prolongamento da sua luminosidade que embate contra as nossas sombras¹¹.

Porque a celebração nos obriga à gravidade ritual, a personalidade de Sófocles exige que não carreguemos os traços para não atraíçarmos a sua serenidade nem comprometermos a sua contemplação. Como nos momentos sacrossantos, impõe-se aqui o conselho de Horácio: «Fauete linguis: carmina non prius audita Musarum sacerdos / uirginibus puerisque cano», *Car.* III, 1,2 – que o mesmo é dizer «Haja silêncio: palavras nunca antes ouvidas são agora o canto de quem oficia às Musas perante quem desponta para a vida». Razões há para nos remetermos ora à leitura analítica ora ao silêncio contemplativo, pois a voz sofocliana é cristalina e a celebração deveria compreender o rito de purificação dos sentidos. Razões existem, de facto, para medirmos a distância que nos separa e para fazermos um juízo que avalie derivas e reajuste a memória.

Por entre intermitências na leitura, ficam, ao longo da cultura ocidental, momentos significativos de recuperação sofocliana e permanecem também apropriações que fazem parte dos trajectos elípticos da cultura¹². A filologia do séc. XX deu seguramente passos significativos na identificação do texto e dos problemas que a sua leitura suscita. O estudo da recepção, por seu lado, reconhece como é difícil conciliar leituras que, de uma forma ou de outra, se reclamam dos textos ou das personagens de Sófocles. Excessos de psychologismo, de historicismo, de desconstrucionismo,

⁹ Segundo informações que conseguimos recolher, com o apoio de Pedro Cano e Jorge da Silva Melo, o quadro pode apresentar-se mais completo:

Antígona	Ghiorgos Tzavellas	Grécia	1961
Oedipus the King	Philip Saville	Reino Unido	1967
Edipo Re	P. P. Pasolini	Itália	1967
I cannibali	Liliana Cavani	Itália	1969
Electreia	M. Jankso	Hungria	1975
Édipo	Toishiro Narushima	Japão	1986
Antígona (a partir de B. Brecht)	Jean-Marie Straub & Danièle Huillet	França	1991
Édipo – «Que Farei com esta Espada?»	João César Monteiro	Portugal	
Édipo – «Filha da Mãe»	João Canijo	Portugal	

Cf. J. MCGOWAN, «Oedipus at the movies», *Southern Humanities Review*, 20, 1986, 1-11.

¹⁰ Entre os comentários distinguiremos o mais recente para *Antígona*, por parte de M. GRIFFITH, *Sophocles: Antigone*, Cambridge, 1999.

¹¹ G. STEINER, *op. cit.*, p. 334, acentua que «o mundo de Shakespeare pertence-lhe a ele e não engendrou as reincarnações, as retomas variadas e sucessivas, que associamos à herança da *Oresteia* de Équilo, da *Medeia* ou do *Hipólito* de Eurípides, dos dramas de Sófocles sobre Édipo e Antígona».

¹² A obra de Sófocles foi vitoriosa mais vezes que a de outros concorrentes e, depois da sua morte, continuou a receber honras cénicas; já no séc. IV a. C., por mandado de Licurgo, se terá constituído uma versão de autoridade para essas obras. Por estrangulamentos culturais, não nos ficou mais do que uma antologia canónica do tempo de Adriano, a qual retém apenas sete peças; de procedência diversa são os testemunhos em papiro para *Ichneutai* e *Inachos*, respectivamente Pap. Oxyr. 1174 e Tebtunis Pap. 692 com Pap. Oxyr. 2369.

entre outros avatares que se intrometeram no caminho, não podem, no entanto, ser barreiras que reduzam as vibrações que o texto poético mantém. As transposições para cenários de espectáculo não nos tiram o encanto da sobriedade primitiva (tão densa como são as coisas autênticas), mas a homenagem ao criador do cenário do drama, obriga-nos também a assegurar o entendimento dos recursos trazidos pelos novos meios da imagem, muito embora reconhecendo que a abundância desses meios contrasta com a simplicidade da estética sofocliana, onde as personagens vivem da força da palavra e da tensão dramática¹³.

Mais do que a aceitação ingénua de eventuais interpretações que nos possam revelar transposição para terrenos alheios, impõe-se a leitura em formas renovadas de aproximação: se possível, em livro aberto e sem pressas (em leitura lenta – segundo conselho do crítico russo Mikhail Gerschenson, como anota G. Steiner¹⁴), mas também ajuizando dos caminhos percorridos em combinação da exigência filológica, com a hermenêutica e com a experimentação das novas linguagens. Sem deixar de reconhecer as derivas que são formas de prolongamento, mas também sem perder de vista a fonte originante. O jogo de espelhos não é útil se não soubermos manter o sentido da identidade primitiva e se o recurso ao texto de origem for mero subterfúgio para derivas que ficam por ouropéis de qualidade duvidosa e revelam mais a superficialidade do leitor que a densidade do original.

Em integração comedida e sem reclamar erudição (não ousaríamos cometer tal desmando de *hybris*), devemos ao génio literário de Sófocles a humildade de quem se propõe aprender com todos os que sejam capazes de se congregarem em torno dele. Admitindo que o génio é dádiva imerecida, não podemos esbanjar aquilo que é resultado da sua leitura fecunda nem nos queremos escudar em desculpas de que cada sector de leitura tem as suas exigências para não combinar todas as perspectivas que se congreguem em torno de um centenário.

¹³ Os antigos não deixaram de enumerar as inovações que Sófocles introduziu num espectáculo que se ia tornando autónomo nos recursos cénicos. Tomando esses dados como fazendo parte de um património incontestado, maior sensibilidade apresentam tempos mais próximos para perscrutar a abrangência do significado que o poeta coloca na fábula e que alargando a distância entre o factual e o representado confere a este uma dimensão que coloca o humano nas coordenadas mais amplas do seu percurso: nas encruzilhadas do sagrado e do divino, nos meandros da responsabilidade em situação de vida colectiva, no encantamento do belo. Os estudos dedicados à recepção não querem perder de vista a possibilidade de não hipotecar irremediavelmente um significado primitivo que não seja captado em estudo próprio; a consciência de eminentes riscos de extrapolação obriga a manter o rigor da contextualização e a repor os textos na sua funcionalidade de origem ou a aprofundar a sua capacidade de exprimirem as relações do homem com o sagrado e com a vida em colectividade. O teatro sofocliano tem resistido ao tempo e a eventuais reduções que se fixaram em aspectos parcelares. Raros serão os críticos que lhe contrapuseram apreciações menos favoráveis. Semelhante sacralização não significa ofuscamento. Os juízos da antiguidade, subscritos por nomes da craveira de Aristófanes, Aristóteles, Díon Crisóstomo, Dionísio de Halicarnasso e tantos outros reflectem uma admiração que não hesita em rotular de sublime as produções de Sófocles e a dedicar-lhe o assombro mais sincero. São esses juízos resultado de uma análise que se compraz em reconhecer a complexidade como expressão do génio e se aprofunda no estudo da palavra poética, na reconstituição dos momentos da acção, no captar das virtualidades de uma estrutura que assegura efeitos de arte ou se debruça sobre as figuras postas em cena para captar a função das personagens no interior da acção ou tentar perceber como o jogo das máscaras não põe em causa a unidade da peça. O respeito pela arte obriga-nos a contenção de juízos e a fazer das aporias ponto de partida para reajustamento de critérios que se adequem ao texto sofocliano.

¹⁴ Cf. *op. cit.*, p. 337.

*

No nosso caso, foi possível combinar a colaboração de várias entidades para dar alguma visibilidade a uma comemoração que não podia ficar envergonhada na atrofia dos recursos.

É-me grato dar público testemunho do bom acolhimento feito pela Cinemateca Portuguesa a uma proposta que, em nome do Centro de Estudos Clássicos da Faculdade de Letras de Lisboa e em concordância com o Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra, levámos ao seu Director, o Dr. João Bénard da Costa, para que a homenagem ao homem de teatro que é Sófocles tivesse o complemento que a sétima arte lhe poderia conferir¹⁵. Permitiu esse gesto benévolo e acolhedor repor em exibição na Cinemateca Portuguesa algumas das películas que ao longo de anos contribuíram para não deixar adormecer temas e símbolos/mitos que do tratamento de Sófocles transitaram para o nosso mundo do espectáculo. Aqui expressamos os nossos maiores agradecimentos por esta dádiva tão generosa como empenhada (pois levou a contactos com o estrangeiro – onde, por esta via, o nome de Sófocles se tornou mais próximo).

A algumas pessoas devemos particular agradecimento por terem aceitado vir até nós e desafiar-nos para novas leituras sofocianas.

Jorge da Silva Melo, cuja familiaridade de leitura conhecíamos desde há longos anos, nos bancos escolares da Faculdade de Letras de Lisboa – vai para 40 anos, traz-nos um conhecimento específico da arte do cinema e do espectáculo, com espírito crítico de quem sabe distinguir o que continua a surpreender-nos na contenção sofociana; o seu regresso à casa de onde partiu e onde outros ficámos com saudade dos momentos de teatro que nos proporcionou (e que eu conservo em álbum fotográfico pessoal) é um momento que saúdo como de particular significado¹⁶.

O Dr. João Bénard da Costa esteve connosco a duplo título: como parceiro de celebração do centenário de Sófocles e comentador de peças de cinema que tomam o mito como tema¹⁷.

Pedro Luís Cano, professor da Univ. Autónoma de Barcelona (Bellaterra), outro dos intervenientes nas acções comemorativas, granjeou prestígio em outros momentos na Direcção Geral do Programa de Audiovisuais da Generalitat de Catalunya e firmou-se nos meios universitários pela mestria em fazer-nos entender a heterogeneidade das formas de representação; um artigo recentemente publicado em

¹⁵ Eis a programação apresentada pela Cinemateca Portuguesa para celebrar o 25.º centenário de Sófocles:

Edipo Re, de Pier Paolo Pasolini	Nov., 27, 21H30
Fedra de Manuel Mur Oti	Nov., 28, 19H30
Antígona de Jean-Marie Straub e Danièle Huillet	Nov., 29, 19H30
Electra, Michael Cacoyannis	Dez., 3, 19H30
Appunti per un'Orestia Africana, Pier Paolo Pasolini	Dez., 3, 19H30
Secret Defense, Jacques Rivette	Dez., 4, 19H00
Oedipus the King, Philip Saville	Dez., 5, 19H00
Mourning Becomes Electra, Dudley Nichols	Dez., 9, 19H00

¹⁶ A intervenção de Jorge da Silva Melo foi oral; infelizmente, não tínhamos previsto gravação sonora nem ao próprio foi possível refazer as reflexões que quer em exposição quer em diálogo trouxe a um debate que colocou o problema de teatralidade de Sófocles e a questão da dificuldade em reconhecer-lo na grande cenografia.

¹⁷ Infelizmente também não prevíamos solução técnica para gravar a conferência pronunciada pelo Dr. João Bénard da Costa e a ele não lhe foi possível refazer em texto escrito o que desenvolveu oralmente. Fique a expressão do nosso agradecimento.

Euphrosyne está acessível a todos quantos queiram entender como é necessário ser lúcido para perceber a deriva e o engrandecimento de temas clássicos no cinema¹⁸.

Freddy Decreus, companheiro de largas jornadas, no *BIDLA* (Bureau International de la Didactique des Langues Classiques) e noutras circunstâncias, demonstrou a sua competência da especialização filológica aliada ao empenho na formação didáctica de professores e bem assim à dinamização de grupos de teatro particularmente dedicados à representação de temas clássicos; quem se der ao trabalho de percorrer os índices de *Euphrosyne* verá como o seu nome se encontra representado com essa mesma temática.

J. M. Díaz de Bustamante, da Univ. de Santiago de Compostela, outro companheiro de várias ocasiões, apresentou-nos um contributo que assume a faceta de Muságeta que nos conduz aos campos da música, concretamente ao da ópera: com ele tivemos ocasião de colocar em paralelo exigência filológica e deleite estético musical.

Maria de Fátima Silva e Maria do Céu Fialho, da Univ. de Coimbra, partilharam connosco, em aconchego universitário, conhecimentos acumulados de investigação sobre o teatro grego; nelas saudamos todo um grupo (Instituto/Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos) com quem mais directamente nos relacionamos e ao qual prestamos público agradecimento pela associação que nos permite formar coro para que o centenário sofociano tenha expressão que a todos nos honra, tanto como nos compromete.

As comemorações, aliás, tiveram um primeiro momento, no enquadramento do Centro de Instituto/Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra e a essa primeira acção se devem as intervenções de várias personalidades, vindas de vários lados, cujas vozes alargam o coro de leituras sofocianas.

Com adiamento de algum tempo, foi-nos dada também a possibilidade de escutar outras vozes não menos autorizadas: a de Richard Hunter, da Univ. de Cambridge, com a subtilidade da análise filológica dos tragediógrafos gregos¹⁹, a de Luís de Sousa Rebelo, do King's College, de há anos familiar para nós e sempre sensível à relação entre os clássicos e a tradição cultural portuguesa, que desta vez no leva ao mundo queirosiano. É um privilégio e uma ventura poder associar as vozes que chegam do Tamisa e do Cam às que vivem nas margens do Mondego e do Tejo também nesta ocasião.

A parábola que assim acabamos por formar não ficaria completa sem a adesão do mundo envolvente das Faculdades de Letras de Lisboa e de Coimbra em que se desenvolveram as comemorações. A presença dos representantes institucionais dos órgãos da Faculdade (do Conselho Directivo, do Conselho Científico e do Conselho Pedagógico) deu-nos a certeza de que não foi acto ligeiro, embora seja humilde, a celebração a que procedemos. No teatro de Epidauro, ainda hoje, basta que a voz vibre no centro da orquestra para que se ouça no anfiteatro inteiro. Em condições que dilatasse o tempo, e não já o espaço, gostaríamos de garantir que, da palavra recolhida da tradição, é possível atender à voz de Sófocles. É nossa função institucional sermos intérpretes dos textos clássicos e promotores da sua leitura. A isso nos devotamos. A abertura a outras linguagens não é oportunismo irrelevante, mas obrigação que nos impomos para nos situarmos no tempo que é nosso. Tem essa

¹⁸ PEDRO L. CANO ALONSO, «Sobre la tradición cinematográfica de la retórica poética clásicas: los discursos como punto de inflexión en las películas», *Euphrosyne*, 30, 2001, 167-179.

¹⁹ Richard Hunter havia já assumido compromisso quanto à publicação do seu texto, pelo que não temos ensejo de o incluir nestas Actas.

abertura o seu preço e as suas exigências. Com o apoio de mestres que a isso nos ajudaram, a integração fez-se sem custos e sem derivas comprometedoras.

Ao longo dos tempos, muito foi dito sobre Sófocles. O caudal aumentou em datas mais recentes. Tão significativamente que todas as construções de análise valerão se forem tentativas por dizer em forma própria, e de forma agonística, o que o texto de Sófocles propõe para leitura e inspira como próprio. Combinando hermenêutica com *imitatio* abrimos clareiras num estudo que pretende alargar horizontes na celebração de uma personalidade ímpar. As questões que se colocam em torno da figura histórica de Sófocles, da estrutura das suas peças, do lugar ocupado nelas pelos heróis e demais personagens, das soluções dramáticas encontradas pelo trage-diógrafo, da problemática do trágico e outras mais não deverão ser o nevoeiro que, adensando-se em cerração, impeça de reconhecer a figura do poeta/criador que é dramaturgo na montagem das peças e na distribuição das máscaras. Tenham passado vinte e cinco séculos, não esmoreceu a emoção derivada do assombro pelo homem (δαινός) que se abre à consideração de si mesmo e ao reconhecimento dos outros no respeito por sua identidade indeclinável.

Sentido de permanência e o risco de esquecimento de Sófocles

MARIA DE FÁTIMA SILVA
CECH – Fac. Letras, Coimbra

Talvez a abordagem do sentido da permanência de Sófocles no mundo nosso contemporâneo possa partir do caso português, que não é, naturalmente, imune às preferências europeias. Se usarmos um critério objectivo na inventariação da presença do dramaturgo de Atenas nos palcos portugueses do séc. XX, verificamos que uma preferência de entre todas destacada vai para a *Antígona*, quer na versão sofocliana, quer em diversas adaptações, inclusivamente baseadas em originais de autores portugueses. A pluralidade dos textos que, para além da versão sofocliana, retomam entre nós o tema de *Antígona* é já de si significativa, como o é também a insistência relativa com que grupos, muitas vezes amadores, a ela regressam.

O original grego, em tradução portuguesa, foi sobretudo utilizado por grupos escolares, de nível universitário ou mesmo secundário, o que talvez exprima antes de mais o reconhecimento da importância do texto como base de uma actividade formadora, no plano cultural como no estritamente dramático. Será, sem dúvida, justo, pelo eco do aplauso granjeado, recordar a representação que o TEUC levou à cena em 1959, sob a direcção de Paulo Quintela e com tradução, executada para o efeito, de Maria Helena da Rocha Pereira¹. Vários grupos amadores, ao longo da década de 90, se deixaram também seduzir pelo atractivo da peça original². Desta realidade, muito a carácter com a situação corrente no teatro português, onde aos grupos amadores tem cabido um papel de relevo perante alguma escassez de grupos e de produções profissionais, se deve tirar um sentido da extensão na popularidade de Sófocles, que contraria por si qualquer risco de esquecimento. Mais recentemente, a actriz Lúcia Sigalho reuniu um grupo de actores portugueses, a que acrescentou a colaboração de um grego, para fazer reviver a *Antígona* de Sófocles num espectáculo que intitulou *Viagem à Grécia*. Com esta representação, Lúcia Sigalho dava testemunho da impressão causada em muitas sensibilidades dos nossos dias por uma viagem à velha Hélade e envolvia a produção de Sófocles num cenário que pretendia recriar, na estreiteza do espaço dramático, a luminosidade do céu e o azul do mar grego.

¹ O mesmo TEUC retomava, anos mais tarde, em 1995, o mesmo projecto, desta vez como homenagem à tradutora Maria Helena da Rocha Pereira por altura da sua jubilação. Mas, em exercícios escolares, vários grupos de alunos passaram pela experiência formativa de viver algum papel na famosa *Antígona*.

² Aramá (Porto) 1997; Imagine Teatro (Setúbal) 1997; Os Jotas (Cacém) 1999. Cf. *Representações de Teatro Clássico no Portugal Contemporâneo I-II* (Coimbra 1998, 2001).

Mais expressivas, no nosso país, do que as representações do original sofocliano são as que se fundamentaram noutros textos, que exemplificam outras tantas reescritas modernas da *Antígona*. A escasso intervalo da sua estreia na capital francesa (1944), a *Antígona* de Anouilh foi trazida a Portugal pelos Comediantes de Paris, em 1945, numa exibição restrita a convidados de iniciativa da Embaixada de França, e em 1946, pelos mesmos Comediantes de Paris, em representação destinada ao público em geral. A versão de Anouilh, de índole mais psicológica no tratamento do tema e adaptada a um cenário neutro e a indumentárias do nosso tempo nesta produção francesa, marcou de forma visível a criatividade portuguesa. No teatro profissional, ela foi retomada duas vezes sob a direcção de Jacinto Ramos, pelo Teatro Experimental de Lisboa em 1957, e pelo Teatro do Nosso Tempo em 1965; e também em diversas outras representações levadas a cabo por diferentes grupos amadores³. Mas, para além de reposições várias em palcos portugueses, o texto de Anouilh inspirou a criação entre nós de novas versões literárias da *Antígona*.

Menos activa pelas barreiras que tradicionalmente nos tornam menos acessível a cultura alemã, a influência do original de Brecht não deixou de permear a atenção do teatro português. Mais do que suscitar usos muito pontuais em representações da iniciativa de grupos universitários (caso do Grupo de Estudantes do Instituto Superior Técnico, em 1969), a *Antígona* de Brecht conheceu uma versão dramática de um certo impacto, levada à cena pelo grupo Seiva Trupe (Porto) em 1988. Estes são exemplos que abonam, entre nós, a revitalização do original helénico através de versões de sucesso, que habilitam o público moderno para uma melhor compreensão de Sófocles.

Mas sobretudo expressivas de bom acolhimento, por parte do público português contemporâneo, foram as representações do mito de *Antígona* de acordo com versões literárias nacionais. Recordemos a produção, pela Companhia Rey-Colaço Robles Monteiro, concessionária do Teatro Nacional D. Maria II, da *Antígona* de Júlio Dantas, quando, em 1946, a actriz Mariana Rey-Colaço se estreava numa carreira dedicada ao teatro⁴. Ou ainda, dentro de situações mais pontuais, a produção levada a cabo pela Comuna, em 1993, da *Perdição. Exercício sobre Antígona* de Hélia Correia, uma versão claramente inspirada em Anouilh e de preferência feminista. Nenhuma outra versão, no entanto, foi aplaudida com mais entusiasmo do que aquela que António Pedro escreveu e produziu em 1954, e repôs em 1956, à frente do destino do Teatro Experimental do Porto como seu director artístico. Recentemente, o mesmo grupo comemorou, com uma última representação da mesma *Antígona*, os 50 anos de um espectáculo que marcou os primeiros passos de um futuro de sucesso para a companhia portuense. Esta «tragédia da liberdade», na expressão usada no prólogo por um dos três Velhos que constituem o coro, veio despertar a consciência do público português para a opressão política que o país conhecia no momento, e satisfazer espíritos sedentos de um teatro de qualidade, que então desesperavam do vazio que os palcos portugueses evidenciavam. Da insistência com que variados grupos amadores se apropriaram da versão de António Pedro se pode perceber o papel que uma adaptação depurada do texto de Sófocles pôde ter na recepção do velho mito junto de um público ainda pouco familiarizado com os clássicos⁵.

³ Primeiro Acto (Algés) 1969; Plebeus Avintenses, 1971; GET – Grupo Experimental de Teatro de Paço d'Arcos, 1972; Alpendre (Açores) 1979; Grupo de Teatro da Escola Alemã (Lisboa) 1994.

⁴ Este texto foi depois escassamente retomado por grupos amadores, como é o caso da Associação Recreativa e Dramática Rocha Silvestre (Vila Nova de Gaia), em 1959.

⁵ Juventude Operária Católica (Leça da Palmeira) 1956; Teatro do Centro Ramalho Ortigão (Porto) 1959; Teatro dos Estudantes do Instituto Industrial do Porto, 1969; Grupo Cénico da Companhia Nacional de Navegação (Lisboa) 1969; Companhia de Teatro Popular (Lisboa) 1970; Grupo de Teatro de Letras – ARTEC (Lisboa) 1996; Grupo Académico de Teatro Amador – GATA (Braga) 1999.

Depois da *Antígona*, o *Rei Édipo* constitui um segundo exemplo da divulgação, no Portugal contemporâneo, das criações de Sófocles. Apresentado no Porto pelo grupo TEAR, em 1987, foi sem dúvida com o espectáculo realizado pela Comuna em 1988 que a peça conheceu o seu ponto mais alto em produções nacionais. Depois de uma representação premiada no Festival de Mérida, o grupo dirigido por João Mota manteve o *Rei Édipo* em cena por um tempo expressivo do seu sucesso, expondo perante o público português o que o mesmo director considerou o espectáculo do «encontro do Homem consigo mesmo»⁶. Também no caso do *Rei Édipo*, a produção literária portuguesa conheceu uma reescrita expressa no texto bem conhecido de Bernardo Santareno, *António Marinheiro – Édipo de Alfama*. Como é comum na sua produção dramática, Santareno articula os elementos trágicos de raiz helénica com outros que advêm da sensibilidade cultural portuguesa; uma marca freudiana é também patente nesta criação, que a Companhia Portuguesa de Comediantes levou à cena em 1967.

Mais discreta é a presença nos nossos teatros das restantes peças que constituem o espólio conservado de Sófocles. Dessas, o *Filoctetes*, sempre na versão de Heiner Müller, teve uma representação pelo Teatro da Rainha, nas Caldas, em 1987, antes de integrar o programa do Festival de Almada em 1999, por iniciativa do grupo Ninho de Víboras. Por sua vez a *Electra*, na versão Hofmannsthal/R. Strauss, apresentada pela primeira vez na Alemanha em 1909, tem integrado com frequência os programas de várias temporadas de ópera do Teatro Nacional de S. Carlos (1954, 1958, 1965, 1972, 1977). Por fim, do *Ájax*, quanto julgamos saber, não houve qualquer representação em teatro no séc. XX português; e as *Traquínias* só este ano conheceram uma apresentação pelo grupo universitário Thíasos (Coimbra).

Feito este balanço das preferências pelas criações de Sófocles no séc. XX português, importa ampliar a perspectiva para sondar a modernidade do autor que agora celebramos e os motivos da sua vitalidade.

De entre os três grandes trágicos da Atenas do séc. V, Sófocles disputa com Eurípides o lugar de honra da tragédia entre os nossos contemporâneos. Ésquilo, decerto pelas condições naturais da sua produção, principalmente pela densidade de pensamento e pela dificuldade que representa a penetração no seu estilo e linguagem, não teve entre a posteridade o mesmo impacto. Foi necessário aguardar pelo séc. XIX para que estudos de qualidade o tornassem mais acessível e lhe devolvessem a posição de excelência a que tem direito. Se é indiscutível o aplauso que os temas euripidianos de Medeia ou de Fedra continuam a granjear, não é menos verdade que a *Antígona* ou o *Rei Édipo* sofoclianos são, por seu lado, referências incontestadas do fenómeno trágico grego em plenitude e, por isso, dos modelos mais susceptíveis de recuperação e de imitação. Factores de avaliação que vêm já da própria antiguidade estarão com certeza na raiz dessa tradição, como sejam desde logo opiniões expressas por Aristóteles na *Poética*, que faz de Sófocles, em múltiplas ocasiões, paradigma de processos e de sucessos na expressão trágica. Mas, juntamente com a preferência por este ou por aquele autor, há que considerar os factores que proporcionam uma vantagem clara para certos textos em detrimento de outros. É inegável que a mesma hierarquização de gostos que começámos por registar na avaliação deste fenómeno no séc. XX português repercute uma situação paralela nas grandes literaturas europeias e nas produções dramáticas de referência no velho continente. O que significa que há aspectos na experiência do homem moderno que encontram na expressão de

⁶ Grupos amadores levaram também a cabo a tarefa de produzir o *Rei Édipo*: Teatro do Arco-da-velha, 1954; Teatro del Norte, 1992; «Máscaras» Grupo de Teatro, 1998; Grupo de Teatro de Letras (Porto) 1999.

certos mitos pontos de confluência que, antes de mais, justificam a sua reutilização. Foi sobretudo a partir do séc. XVIII que o teatro clássico mereceu uma reavaliação, empreendida por filósofos, psicólogos, dramaturgos, a que se vieram associar os produtores teatrais. Depois de uma fase de recuperação e de tradução das peças, insistia-se agora na sua avaliação e interpretação. Para além da superior perfeição das criações dramáticas helénicas, outros elementos que lhes eram igualmente intrínsecos as impuseram à consideração da posteridade. Sobressai, de entre eles, a actualidade ou eterna perenidade, que lhes é garantida pelo seu profundo sentido da experiência humana entendida num plano universal. É porque o homem moderno experimenta vivências que estão também expressas nos textos trágicos, no que particularmente nos interessa, que se empenha em penetrá-los no seu sentido mais profundo e se identifica com eles. Basta lembrar a observação de Brecht⁷ a respeito da sua preferência por *Antígona*: «Se escolhemos *Antígona* para a presente tentativa teatral foi tão só porque a sua temática podia conferir-lhe uma certa actualidade e a sua forma propor interessantes problemas». A ideia de identificação alia-se a de oportunidade. As grandes questões que continuam a colocar-se ao homem moderno agudizam-se de acordo com o próprio fluir histórico. Com as crises pessoais e sociais que os acontecimentos desencadeiam são tocadas em particular determinadas cordas da sensibilidade humana. E a reincidência em certos mitos, como de resto acontecia também na própria Antiguidade, ecoa em unísono as mesmas preocupações. Um pouco por todo o lado, na moderna Europa, o mesmo mito traduz a simultaneidade de preocupações ou de experiências. Dentro desses contextos, os mitos gregos mostram-se mais expressivos do que criações livres e puramente contemporâneas; isto porque lhes assiste um carácter de referência simbólica e o ascendente da distância temporal e da universalidade. Como paradigmas reconhecidos, os mitos elevam as questões humanas da mera casuística para um plano de diálogo e de compreensão gerais.

Se retomarmos a observação de Brecht acima transcrita, poderemos valorizar ainda a importância do teatro como veículo de comunicação social e de transmissão alargada de ideias e de mensagens. Nesse contexto, para além da temática, importa também a forma; de igual modo, nesta perspectiva, a grandeza natural do tratamento cénico da acção serviu de referência formativa e deu modelos, permitindo adesões ou divergências de acordo com a dinâmica de cada época.

Mas decerto que no vigor dos mitos está acima de tudo implícita a sua inesgotável maleabilidade. W. Burkert, ao procurar dilucidar as linhas subtis em que assenta este processo fugidio e múltiplo que se chama mito, escrevia⁸: «Como é sabido, as narrações podem transmitir-se sem que tenha de se memorizar um texto fixo. (...) Narrativa e experiência estão claramente dependentes uma da outra de maneira especial. Isto significa que também um mito, pelo facto de ser narração, não nos é dado como texto fixo nem está ligado a formas literárias determinadas; pode ser artisticamente desenvolvido ou comprimido até ao mais seco resumo; pode mesmo, sem perder a sua identidade, ultrapassar as fronteiras linguísticas. Em todo o caso aparecem, como noutros tipos de narração, muitas espécies de variantes, que talvez só constituam o seu sentido pleno em conjunto». Nestas considerações, o reputado especialista deixa expresso um conjunto de características do mito que justifica e viabiliza a sua intemporalidade. Se texto e experiência são vitais na transmissão do mito, numa combinatória que ultrapassa todas as barreiras – históricas, temporais ou linguísticas –, então a sua existência depende da introdução de novos contributos

⁷ *Antigonemodell* (Berlim 1949).

⁸ *Mito e mitologia*, trad. port. de M. H. Rocha Pereira (Coimbra 1986) 8.

que consagrem um processo de contínua renovação. Esta doutrina tem de facto na realidade contemporânea a sua verificação prática. Através dos séculos, até aos nossos dias, as diversas leituras dos mitos continuam abertas, mesmo se delineadas no essencial por etapas decisivas na sua definição. E se a tragédia grega deu a este processo um contributo determinante, de forma alguma impede – antes estimula – reformulações, que tornem os velhos mitos sempre sedutores perante as fases recentes da vida humana. É a modernização possível um elemento indissociável do permanente acolhimento da tradição que, no entanto, se mantém fiel a três objectivos fundamentais: a alusão a factos históricos concretos, a utilização simbólica de verdades filosóficas constantes e a remissão para processos naturais recorrentes. Se as releituras obedecem a um modelo dramático, a adaptação pode ir mesmo mais longe: para além do esvaziamento de uma parte do seu significado original paralela ao incremento de outros sentidos simbólicos, a reformulação pode passar também pela recusa da forma própria da tragédia clássica, de modo a que apenas a mensagem perdura.

Feitas estas considerações de carácter mais geral, regressemos ao caso de Sófocles e daquelas que incontestavelmente são, nos aproveitamentos modernos, as suas peças mais sugestivas, a *Antígona* e o *Rei Édipo*. Muitos foram os poetas, filósofos e eruditos europeus que, ao longo dos sécs. XVIII e XIX (Kant, Shelley, Nietzsche entre outros), se pronunciaram sobre a superioridade da *Antígona* sofocliana, considerando-a distinta entre a produção trágica grega e uma obra de arte próxima da perfeição⁹. E, no entanto, quase não se produziram *Antígonas* nos palcos da Europa ocidental entre os inícios do séc. XVIII e a Revolução Francesa. Mas após essa grande confrontação social que alterou a ordem europeia, a *Antígona* conquistou a força de grande símbolo de um novo espírito ocidental e foi ganhando progressivamente um grande impacto dramático. Foi primeiro Goethe, com a reposição muito aplaudida da sua *Antígona* em 1841, que trouxe o mito ao primeiro plano das atenções europeias. Mas, no virar do século, foi sobretudo o grupo francês que, na linha de André Gide, se voltou para a produção de dramas neo-helénicos, quem veio dar à *Antígona* uma pujança determinante nos interesses europeus e uma configuração inovadora à leitura do velho mito. São deste surto de entusiasmo clássico as *Antígonas* de J. Cocteau (1922) e de J. Anouilh (1942). Por iniciativa deste mesmo movimento, a tragédia grega é despojada de muita da sua erudição e academismo e reforçada em fantasia e simbolismo; sem que esta opção signifique enfraquecimento ou desvitalização, antes um contributo necessário à sua actualização e acolhimento por uma outra mentalidade dentro de um novo contexto.

Parece desde logo indissociável desta revitalização da *Antígona*, o contexto histórico em que estas releituras surgiram, a Revolução Francesa em primeiro lugar, os dois grandes conflitos mundiais do séc. XX depois. Acrescentemos às produções francesas, por idêntica motivação histórica, a *Antígona* de Brecht (1948), composta na Alemanha do pós-guerra; ou mais recentemente a leitura de Dusan Jovanovic (1995), por ocasião da guerra da Bósnia e do cerco de Sarajevo, um dos conflitos que em anos próximos abalou de novo a Europa de uma forma profunda. Dentro deste enquadramento revolucionário ou bélico em que fica posto em causa o exercício do poder, a *Antígona* assume-se sobretudo como símbolo de preocupações que envolvem a noção de colectivo, valorizando antes de mais a relação entre o homem como indivíduo e a sua inserção social. Não constituem estas diferentes *Antígonas* uma referência directa aos acontecimentos que as rodeiam; antes optam pela via simbólica ao recorrer ao paradigma de *Antígona*, facilmente identificável com a

⁹ Cf. G. STEINER, *Antígonas* (Lisboa 1995) 15 sqq.

realidade imediata, para exprimir o paradoxo trágico que resulta do confronto entre a decadência do Estado e a concomitante utilização da força como uma tentativa de solução.

Ao contexto histórico, o pensamento moderno, na linha de Hegel, veio acrescentar à leitura de *Antígona* um critério de sentido dicotómico. O conflito entre a jovem tebana e o monarca Creonte avaliou-se por sucessivas antíteses situadas nos planos político, moral, legal e pessoal. O confronto de personagens, em termos redutivos uma mera polémica de indivíduos, ampliou-se à medida de uma oposição de princípios, onde prevalecem as antíteses *nomos/physis*, lei humana/lei divina, Estado/indivíduo, autoridade do Estado/devoção familiar, num permanente jogo de contrastes entre justo e injusto, ainda que sob a frágil e falível condução humana dos acontecimentos. O que *Antígona* legitimamente reclama, embora talvez com empenhamento excessivo, é o respeito por valores do foro da consciência e dos vínculos familiares e religiosos. Da pureza destes princípios e da determinação com que são defendidos, resulta para *Antígona* um atractivo irresistível e o reconhecimento da razão que lhe assiste. Tudo se conjuga na princesa tebana para fazer dela uma idealização de heroísmo ao serviço da generosidade, da justiça e de princípios absolutos que devem reger a existência humana. Mas nos qualificativos que se poderiam aplicar à sua actuação – orgulhosa, excessiva, solitária, entusiasta do impossível, ardente de paixão e de revolta – se exprime também todo o seu potencial simbólico de contestação política. Senhora de uma ferocidade sem reservas, *Antígona* é também sempre consciente na nobreza como na culpa que se lhe pode apontar. Em nome do que são as suas decisões, dispõe-se a ir aos limites da autodestruição e por isso é profundamente sofocliana. Mas, pelo mesmo perfil, servirá sempre de bandeira a uma causa de contestação à prepotência ou à ordem estabelecida no que ela possa ter de imperfeito ou de injusto.

Creonte, por sua vez, converteu-se no paradigma abstracto do tirano. Mas por trás desta legenda geral há subtilidades: talvez ele seja também um sujeito comum, de fibra débil e de inteligência limitada, de sensibilidade pouco aguda, a quem foi entregue o poder. Nesta função, Creonte torna-se o modelo do homem a braços com o exercício da autoridade e do efeito corrosivo que essa situação desencadeia sobre quem a assume. O seu discurso de posse é convincente, fundamentado nos bons princípios do interesse patriótico. Mas quando activo na execução desse mesmo poder, falha, porque não tolera críticas da oposição e em todos adivinha inimigos; na insegurança que o invade, distribui punições das mais violentas, não tanto como castigo devido à desobediência à lei, mas sobretudo como a repressão da revolta contra a sua autoridade. Também ele um verdadeiro herói trágico, caminha para a destruição que cava por suas próprias mãos; mas para além de herói de tragédia, Creonte é o padrão do ditador como os há na literatura, no teatro e na vida. Pelo confronto entre *Antígona* e Creonte, Sófocles propunha ao seu público uma reflexão sobre o que é o bom governo, a clarividência no exercício do poder e a verdadeira *sophrosyne* de quem conduz o destino das comunidades humanas. Reflexão que não perde nunca a sua validade, principalmente quando o fluir da história confunde, numa intriga única, ficção trágica com trágica realidade.

Se, por um lado, as reescritas modernas respeitam em geral a estrutura dos modelos antigos, introduzem neles mudanças que dão aos factos novas implicações e justificações, ou que valorizam os motivos das personagens nelas activas. Nesta última perspectiva, a intervenção dos psicólogos na interpretação ou na utilização científica dos modelos trágicos foi fundamental ao estímulo de um outro olhar lançado sobre os mitos gregos. Na viragem para o séc. XX, os estudos psico-analíticos de Freud, depois elaborados por Jung, vieram revitalizar, na leitura dramática do

mito, a força do irracional já preconizada por Nietzsche; no desenho das figuras reforçou-se o traçado do recalcamento dos instintos, das paixões e reacções essenciais do espírito humano, ainda que de uma forma inconsciente, de onde resultou mais finura e aprofundamento psicológico. Não será inútil para esta nossa reflexão recordar a definição que Jung dá dos mitos como «arquétipos do inconsciente colectivo», ou seja, símbolos universais dos desejos ou tendências essenciais da natureza humana, que reaparecem sem esgotamento na história, na cultura e na literatura. De acordo com esse mesmo carácter universal do mito, a sua composição, que não tem propriamente um autor original, está sujeita a múltiplas reescritas, que são em si inesgotáveis e cada uma delas marcada por uma vitalidade renovadora. Porque, como representantes dos sentimentos mais íntimos da alma humana no seu sentido mais global, elas são por natureza imortais. Sob esta nova visão, o regresso aos modelos trágicos impulsionou temas de índole mais individual ou familiar, onde o foco de análise substitui ao colectivo o interesse sobretudo humano e pessoal.

O mesmo tema de *Antígona*, a que se atribuíram conotações e símbolos de natureza colectiva e política, conheceu, em função destes outros critérios interpretativos, leituras diversas. A criação de Anouilh é, desta tendência, um modelo determinante. A sua *Antígona* tornou-se o exemplo da própria frustração de vida, da incapacidade do indivíduo para se enquadrar nas exigências concretas de cada situação, de uma total inconvivência. Incapaz de se relacionar bem em família e em sociedade, a jovem tebana de Anouilh refugia-se na morte e numa devoção por um irmão que em nada corresponde ao ideal fantasista que a sua imaginação criou. A obstinação que demonstra diante de Creonte nada tem a ver com a defesa de princípios elevados ou com a antinomia família/Estado. O seu conflito é com a própria rotina da existência que, por natureza, ela é incapaz de aceitar. A destruição que daí advém não é o resultado de uma vontade superior, mas tão-somente o fruto de uma desadaptação medular. O seu adversário, o senhor de Tebas no momento, é pelo contrário o tipo do homem concreto e vulgar, que se adapta, que dobra os seus instintos ou preferências à ordem da vida que o transcende; e, porque vencido e acomodado aos compromissos e urdiduras da política e do quotidiano, sobrevive.

A leitura privilegiada por Anouilh deu frutos e criou um outro critério de interpretação da *Antígona* sofocliana. Entre nós, os textos dramáticos de Hélia Correia, *Perdição. Exercício sobre Antígona*, e de Eduarda Dionísio, *Antes que a noite venha*, vêm claramente na linha de Anouilh, valorizando a mesma incompatibilidade intrínseca de um ser humano com a normalidade convencional da existência.

Não surpreende, por outro lado, o sucesso particular granjeado também pelo *Rei Édipo*. Tratado, depois de Sófocles, por autores famosos – Séneca, Corneille, Voltaire –, o tema conheceu uma vitalidade decisiva depois que Freud o tomou como expressão de uma tendência ou complexo íntimo na natureza humana. A partir dessa leitura psicológica, a Europa do séc. XX mobilizou-se de novo em volta do tema. Na literatura alemã o destino de Édipo é tratado por Hofmannsthal no drama *Édipo e a Esfinge*. Como também o mesmo grupo francês de dramaturgos neo-helénicos multiplica criações com o mesmo ascendente: depois de André Gide (1931), J. Cocteau (1934), com *La machine infernale*. Ganha força, na interpretação do tema de Édipo, para além da perspectiva de uma tragédia de destino, o interesse pelo estudo psicológico. M. H. Rocha Pereira, no seu estudo *Novos ensaios sobre temas clássicos na poesia portuguesa*¹⁰, salienta a importância que o factor curiosidade assumiu como um traço típico, mas condenatório, da natureza humana. Esta ânsia

¹⁰ Lisboa, 1988, 156-157.

de conhecer, para além dos limites estreitos da efemeridade do homem, pode funcionar como uma espécie de *hybris* ou de desafio da onisciência divina. Mas, como lembra a mesma autora, a mesma curiosidade pode ser um princípio redentor, equivalendo a uma ânsia natural no homem, «cuja inteligência não tem descanso antes de ter decifrado todos os enigmas».

Uma outra questão se passou a colocar com maior visibilidade nas reproduções ou adaptações da tragédia a partir das primeiras décadas do séc. XX. A ideia de que o texto é, no teatro, apenas um elemento, cujo sentido só ganha vida em parceria com a representação, colocou o encenador numa posição de destaque ou mesmo de concorrência com o próprio autor. Mesmo se alguns exageros foram cometidos, esta etapa da compreensão do texto dramático alterou a ordem tradicional da valorização superior ou exclusiva do texto, e fez dele uma criação condicionada pela cena e dependente da sua própria teatralidade. Por esta via, o teatro adquiria uma técnica própria, definia-se na sua especificidade, procurando independência em relação a uma outra arte nascente, o cinema. Depois de uma fase em que a iniciativa francesa, com vista a este novo objectivo, foi dominante, talvez seja hoje a produção inglesa que, com mais impacto internacional, prossegue pelo mesmo caminho (Peter Hall, Peter Brook, Peter Stein). Ao texto, a representação acrescenta outras exigências, trajes, cenários, luzes, movimento e técnica de actor, que em muitos casos se inspiram na exploração das próprias palavras, com que necessitam de se conjugar numa certa harmonia. Neste outro plano, os textos trágicos encontram também uma outra forma de perenidade remoçada, porque susceptíveis a cada momento de outras estratégias de comunicar e de impressionar.

Mais centrada sobre a intervenção do indivíduo na colectividade, ou mais atenta à compreensão pessoal e psicológica do ser humano, a reflexão humanista que mobiliza cada geração vai conhecendo cambiantes e preferências que o próprio fluir histórico e cultural determina. Mas a mesma fluidez de sensibilidade faz-se da segurança do saber e da experiência adquiridos a caminho de um futuro de revisão e de descoberta. É nesta dinâmica que a remissão para os mitos gregos se torna incontornável. Mas não são só os arquétipos, como símbolos sem data e detentores de uma perenidade essencial que a velha Atenas nos disponibiliza. No seu percurso eterno, os mitos conheceram também na Hélade leituras de permanente referência, que, sem o propósito orgulhoso de uma *hybris* condenável, roçaram mesmo assim a suprema perfeição. Está neste pedestal de excelência o Sófocles de quem este ano celebramos vinte e cinco séculos de nascimento e de imortalidade.

A construção do trágico em Sófocles

JOSÉ PEDRO SERRA
CEC – Fac. Letras, Lisboa

Celebrare, de *celeber*, remete para a ideia de frequência, de lugar ou pessoa muito frequentados e, por alargamento, para a ideia de festividade, de festividade solene¹. Para a fenomenologia da celebração, porém, mais importante do que este traço quantitativo é o reconhecimento da distinção e da eleição nela implícitas. Celebrar significa distinguir e eleger e, a partir da eleição feita, tomar para si, apropriar-se disso, acto no qual se reconhece e se comemora algo decisivo para o que se é e para o que se aspira a ser. A celebração convida-nos, pois, à sagração, seja ela entendida em sentido último e radical, tocando a esfera do religioso, seja ela entendida em sentido mais restrito, na história pessoal ou colectiva, como a grata homenagem aos momentos que nos fundaram e nos esculpem. Em qualquer dos casos, celebrar é sempre bendizer uma dádiva e lançar o gesto a algo que nos ultrapassa. Celebrar Sófocles significa cantar a tragédia e acolher a obra do tragediógrafo, continuar a expô-la ao tempo, senhor dos nossos passos, e simultaneamente reafirmá-la como um dos pilares indelévels da nossa cultura. E sendo certo que há qualquer coisa de marcadamente comovente nesta mão lançada tão atrás, neste olhar dois mil e quinhentos anos demorado, a celebração do nascimento de Sófocles é indissociável, quer do significado da tragédia e do trágico, quer do modo com os recebemos². Quais os fios que nos ligam à tragédia? Como chega até nós o rosto do trágico? Como percebemos nós a arquitectura do trágico na obra sofocliana? Uma vez que a celebração do nascimento de Sófocles reúne, na tensão do mesmo arco, a obra do tragediógrafo e o modo como contemporaneamente pensamos e vivemos o trágico, comecemos por delimitar alguns traços do horizonte no seio do qual se ergue hoje o trágico, para, a partir daí, revisitarmos mais sentida e compreensivamente os textos do tragediógrafo grego.

¹ Ver A. ERNOUT & A. MEILLET, *Dictionnaire de la Langue Latine. Histoire des Mots*, Paris, 1979, s. u. *celeber*.

² Para uma perspectiva global sobre a tragédia grega e a sua representação, bem como a noção de trágico, ver RICHARD B. SEWALL, *The Vision of Tragedy*, New Haven and London, 1959; MURRAY KRIEGER, *The Tragic vision*, New York, 1960; ÓSCAR MANDEL, *A Definition of Tragedy*, New York, 1961; LÉON CHESTOV, *La Philosophie de la Tragédie. Sur les Confins de la Vie*, Paris, 1966; RAYMOND WILLIAMS, *Modern tragedy*, London, 1966; JEAN-MARIE DOMENACH, *Le Retour du Tragique*, Paris, 1967; W. KAUFMANN, *Tragedy and Philosophy*, Princeton, New Jersey, 1968; JACQUELINE DE ROMILLY, *La Tragédie Grecque*, Paris, 1970; ALBIN LESKY, *The Greek Tragedy*, London, 1978; R. P. DRAPER (ed.), *Tragedy: developments in criticism*, London, 1980; GEORGES STEINER, *The Death of Tragedy*, London, 1982 (reimp.); MARTHA NUSSBAUM, *The fragility of Goodness. Luck and Ethics in Greek Tragedy and*

Lunacharsky, o primeiro comissário soviético para a educação, apontava como uma das distintivas características de uma sociedade comunista a ausência de dramas trágicos, de tragédias³. Ao expressar-se desta forma, Lunacharsky não demonstrava qualquer impreparação literária ou política, antes dava voz ao credo da ideologia seguida e ao movimento político que a corporizava. Descoberto o motor da história – a luta de classes –, identificadas as leis dialécticas do devir histórico, que haveriam de conduzir ao derrube do sistema de produção capitalista e da burguesia opressora, garantindo-se assim o inevitável advento de uma sociedade sem classes, a tragédia, dominada pela prospectiva visão racional, dissolve-se, permanecendo como espectro de um passado bruto e opressor, relíquia dos tempos passados que a revolução colmatou. A certeza de montar o sentido da história⁴, de tomar nas mãos a inteligibilidade do devir, a inabalável convicção da instauração da sociedade sem classes, onde o homem cessaria de ser um lobo para o outro homem, espécie de simulacro terreno do paraíso celeste, atiram a tragédia para o plano do precário e provisório e para a irrelevância do remissível ou evitável. Contra esta obliteração do trágico, poder-se-ia apresentar a lentidão e a sinuosidade do processo histórico, a acumulação dos sinais de esperança (a revolução de 1789, por exemplo) e dos atrasos (a derrota da comuna de Paris, por exemplo) no caminho do triunfo revolucionário. Como o indica a obra de Bertold Brecht⁵, particularmente o texto de *Mãe Coragem*, mesmo para os crentes no inevitável advento da sociedade sem classes, a demora da derrota do capitalismo e a dilatação do processo revolucionário, remetendo para um longínquo futuro com traços utópicos a instauração dessa mais humana sociedade, permitem fixar o olhar na trágica mensidão dos sacrifícios inúteis, nas incompreensões e cegueiras, nos inumeráveis sofrimentos e enganos. Nada disto, porém, faria abalar o optimismo antitrágico de Lunacharsky. Na sua convicção, a cupidez burguesa pode retardar o processo, mas não pode impedir a libertadora vitória do comunismo; o proletariado, representado pela vanguarda do partido, imporá a nova ordem; o fulgor da nova aurora haveria chegar. A História acaba bem e porque acaba bem compreende-se o empenho estalinista em que as peças, os filmes, os romances acabem bem. O avesso seria contrariar a História. E é de calcular que, vivendo num tempo de fervor revolucionário e sentindo-se ele próprio parte interveniente no

Philosophy, Cambridge, 1986; M. GELLRICH, *Tragedy and Theory. The Problem of Conflict since Aristotle*, Princeton, New Jersey, 1988; *La Tragedia Greca. Guida Storica e Critica* a cura di Charles R. Beye, Bari, 1991 (reimp.); R. H. PALMER, *Tragedy and Tragic Theory. Na Analytical Guide*, London, 1992; J. CHERYL EXUM, *Tragedy and Biblical Narrative*, Cambridge, 1992; EDUARDO LOURENÇO, «Do Trágico e da Tragédia» in *O Canto do Signo. Existência e Literatura (1957-1993)*, Lisboa, 1993, pp. 28-32; M. S. SILK (ed.), *Tragedy and the Tragic*, Oxford, 1996; P. E. EASTERLING (ed.), *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge, 1997; F. SCHILLER, *Textos sobre o Belo, o Sublime e o Trágico*, trad. port. de TERESA CADETE, Lisboa, 1997; ALAIN BERETTA, *Le Tragique*, Paris, 2000; JOSÉ PEDRO SERRA, «O trágico antigo e o homem de hoje» in *Antiguidade Clássica: que fazer com este património*, Lisboa, 2004; Id., *Pensar o Trágico*, (no prelo).

³ Ver GEORGES STEINER, *The Death of Tragedy*, particularmente pp. 243 ss.

⁴ Sobre o sentido da história no marxismo e no materialismo histórico e dialéctico ver FILIPE ROCHA, *Teorias sobre a História*, Braga, 1982; KARL LÖWITZ, *O Sentido da História*, trad. port., 1991, particularmente pp. 43-58; EDUARDO VASQUEZ, «La Filosofía postidealista (materialista) de la historia» in REYES MATE (Ed.), *Filosofía de la Historia*, Madrid, 1993, pp. 119-137; PATRICK GARDINER, *Teorias da História*, trad. port., Lisboa, 1994 (reimp.).

⁵ Sobre o compromisso político do teatro de Brecht e o sentido do trágico ver P. DEMETZ, P. (ed.), *Brecht: A Collection of Critical Essays*, New York, 1962; JOHN FUEGI, *The Essential Brecht*, Los Angeles, 1972; S. MEWS / H. KNUST (eds.), *Essays on Brecht: Theater and Politics*, University of Carolina Press, 1974; R. GRAY, *Brecht the Dramatist*, Cambridge, 1977; S. MEWS (ed.), *Critical Essays on Bertolt Brecht*, Boston, 1989; PETER THOMSON / GLENDYR SACKS (eds.), *Introducción a Brecht*, trad. cast., Madrid, 1994.

processo histórico, o comissário soviético para a educação esperasse para breve o tempo da definitiva vitória socialista e considerasse a tragédia um trapo velho de que o homem se libertaria como de uma doença do passado. O sorriso da História, o doce aceno do futuro sepultam as dores trágicas. Em *A tragédia optimista* de Vishnievsky, peça produzida em 1934, na qual se assiste à morte dos marinheiros vermelhos, assinala-se não o trágico do sacrifício, mas o contributo para a vitória do partido e a apoteose da União Soviética.

A História, todavia, revelou-se bem mais surpreendente e indomável. A queda do muro de Berlim e os decisivos acontecimentos políticos a ela associados desocultaram os equívocos e as duras ilusões não apenas de Lunacharsky mas de milhões que com ele partilhavam as mesmas ideias, as mesmas esperanças. Quem olhar o passado, quem atender às numerosas utopias expressas ao longo da História, facilmente se apercebe da força e da recorrência da demanda da sociedade ideal e dos combates por uma maior justiça, pela efectiva fraternidade⁶. Desde a *República* de Platão, passando pela *Utopia* de Moro ou pela *Cidade do Sol* de Campanella, desde os revolucionários gritos de *liberté, égalité et fraternité*, passando pelas apocalípticas prédicas de Savonarola ou de Tomás Munzer, o esforço na construção do jardim na terra, reflexo ou não do outro paraíso, não deixou nunca de se manifestar. No que tem de imensa virtude e com todos os perigos que encerra, nunca este cuidado se extinguirá. Não é isso, porém, o que está em causa. Por interessante que seja, nem importa sequer saber se o marxismo e o comunismo implicam intrinsecamente um aparelho de dominação ditatorial e uma prática tirânica ou se, ao contrário, o que ocorreu foi apenas uma distorcida realização do ideal. O que importa é que perante os nossos olhos, e das ruínas das convicções de quem julgava ter superado e enterrado a tragédia, o trágico se ergue iniludivelmente com força redobrada.

Em *O futuro de uma ilusão*, obra publicada em 1927⁷, Freud, a propósito dos sacrifícios impostos pela civilização, entendida como o domínio da natureza e também como o conjunto das disposições necessárias para regular as relações humanas, afirma com optimismo as benéficas consequências de um programa pedagógico que expusesse claramente a dimensão ilusória da religião⁸. Qualquer civilização exige restrições à satisfação dos instintos individuais de forma a tornar possível a vida em comum. Neste sentido, a civilização, ao impedir que os instintos sejam satisfeitos, impõe frustrações e interdições que estão na base de um mau estar civilizacional que, em última análise, não pode ser totalmente erradicado. Esta animosidade não deriva tanto de carências ou de factores materiais como de factores psicológicos. E embora a sua génese se encontre num infantil sentimento de desam-

⁶ Para uma listagem das utopias formuladas ao longo dos tempos, ver R. FALKE, «Versuch einer Bibliographie der Utopien», *Romanistisches Jahrbuch*, VI (1953-1954), 92-109; R. MESSAC, *Esquisse d'une chronobibliographie des utopies*, Lausanne, 1962; I. F. CLARKE, *The tale of the future from the beginning to the present day*, London, 1972. Para uma visão de conjunto sobre a história da utopia ver W. H. G. ARMYTAGE, *Yesterday's tomorrows. A historical survey of future societies*, London, 1968; IGOR CHAFAREVITCH, *O socialismo: fenómeno mundial*, trad. port., Lisboa, 1977; RAYMOND TROUSSON, *Voyages aux pays de nulle part. Histoire littéraire de la pensée utopique*, Bruxelles, 1979.

⁷ S. FREUD, *Die Zukunft einer Illusion*, Leipzig-Vienna-Zürich, 1927; trad. ingl. «The Future of an Illusion» in *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, London, 1973 (reimp.), vol. XXI, pp. 1-56.

⁸ Para uma ideia mais alargada da compreensão freudiana do fenómeno religioso ver ainda S. FREUD, *Totem und Tabu*, Leipzig, 1913 (trad. inglesa «Totem and Taboo», *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, vol. XIII, pp. 1-162); *Das Unbehagen in der Kultur*, Vienna, 1930 (trad. ingl. «Civilization and its Discontents», *op. cit.*, vol. XXI, pp. 57-1456); *Der Mann Moses und Die Monotheistische Religion: Drei Abhandlungen*, Amsterdam, 1939 (trad. ingl. «Moses and Monotheism», *op. cit.*, vol. XXIII, pp. 1-137).

paro e no traumático acontecimento da morte do pai primitivo, como o descreve *Totem e Tabu*, a religião representa uma importantíssima criação cultural, de cuja importância nem por um momento Freud duvidou. Ao remeter para um plano superior, para Deus, o fundamento das principais interdições, a religião tornava-as mais respeitáveis, mais legítimas, mais imperativas... e também mais eficazmente constrangedoras. Acontece, porém, que aos olhos do criador da psicanálise as primeiras cinco décadas do século XX davam sinais inequívocos de uma crispação civilizacional, de um poderoso mau estar civilizacional cujas causas tinham em grande parte raízes psicológicas. Abalada no seu prestígio e na sua autoridade, a religião não fornecia já o modelo incontroverso do comportamento moral. Era chegada a hora de o homem alterar a consciência de si próprio e da sua desamparada situação. Ao contrário da arrepiante constatação de Ivan Karamazov, tão obsessivamente tratada por Dostoiévski em *Os irmãos Karamazov*, segundo a qual *se Deus morreu tudo é permitido*, para Freud, a revelação das verdadeiras origens da religião bem como a mostra da necessidade, do interesse e da finalidade das interdições só poderia trazer uma diminuição nos sacrifícios inevitavelmente impostos pela civilização e por isso um acréscimo de liberdade. É possível que, passados cinquenta e cinco anos, as suas palavras tenham para nós o travo paradoxal de uma ingénua candura. «Mas o estado de infantilismo está certamente destinado a ser ultrapassado. O homem não pode permanecer eternamente uma criança, é preciso que ele se aventure por fim na vida hostil. Pode chamar-se a isso 'a educação para a realidade'; será necessário dizer-vos que o meu único objectivo, ao escrever este estudo, é de chamar a atenção para a necessidade que se impõe de realizar este progresso?»⁹. E a confiança de Freud nesta educação para a realidade é tão manifesta que pode ainda dizer: «...concordareis comigo que existe o direito de alimentar uma esperança no que diz respeito ao futuro – talvez haja a descobrir um tesouro capaz de enriquecer a nossa civilização, e vale a pena ensaiar a tentativa de uma educação não religiosa. Se esta tentativa fracassar, estarei pronto a abandonar toda a reforma e a voltar ao meu juízo anterior, de ordem puramente descritiva: o homem é uma criatura de inteligência fraca, dominada pelos seus instintos»¹⁰. Perante as hodiernas e múltiplas erupções de irracionalismo, não é perceptível que o esvaziamento dos céus tenha conduzido a um acréscimo de liberdade, a um reforço da causa pública, ao estreitamento dos comuns laços de humanidade. Tomadas em devida conta as suas palavras, talvez Freud fosse hoje forçado a aceitar a fraqueza do homem e a sua submissão aos instintos. Mas não somos obrigados a partilhar esta conclusão.

A psicanálise, porém, contribuiu decisivamente para a moderna visão do trágico. A afirmação da existência de um fundo pulsional não inteiramente domesticável e o reconhecimento da raiz inconsciente dos processos psicológicos desacreditaram o «eu» como suposta origem consciente e voluntária da organização da nossa vida afectiva e activa. Descentrado em relação a si próprio, esvaziada a soberania do «eu», o homem sente-se exilado de si próprio como se cada um estivesse preso ao desconhecido que em si reina¹¹. Estranha e inquietante, ergue-se idêntico, embora transmutado, o canto da Esfinge. Afinal o que há de mim nos meus actos? Inquietante

⁹ Cf. «The Future of an Illusion», *op. cit.*, p. 49.

¹⁰ Cf. *op. cit.*, pp. 48-49.

¹¹ No contexto da denúncia das ilusões narcisistas implícitas nos diversos humanismos, é esta descentração do homem relativamente a si próprio levada a cabo pela psicanálise que Freud expõe em *Uma dificuldade da Psicanálise*. Cf. S. FREUD, «Eine Schwierigkeit der Psychoanalyse», *Imago*, 5, 1917, 1-7. Sobre este assunto veja-se ainda M. J. CARMO FERREIRA, «Ética e Antropologia» in *Questão Ética e Fé Cristã*, Lisboa, 1988, 65-82.

questão, com óbvias ressonâncias sofoclianas que as modernas investigações da genética e da neurologia ainda mais sublinham¹².

Mas a arquitectura contemporânea da tragédia e do trágico não se constrói apenas a partir das decepções daqueles que a procuraram superar. A proclamação da *morte de Deus* feita por Nietzsche¹³ deveria assinalar o heróico triunfo da vida trágica. Primeiro, em uníssono com a música wagneriana, depois ao arrepio desta, o herói trágico nietzscheano aceita e consagra a justificação puramente estética do mundo e da vida e entrega-se entusiástica e embriagadamente ao criativo sopro dionisiaco. A oposição de Dioniso a Cristo, numa formulação recorrente em Nietzsche, assinala a vitória da arte sobre o conhecimento, entendido como questão moral, e aponta para essa dimensão que está já para além do bem e do mal, cume das mais altas montanhas, por onde corre um vento fresco e o homem se oferece, tal criança que brinca, ao jogo cósmico da vida.

Não creio que os tempos correntes sejam propriamente heróicos, nem creio que o convite de Nietzsche, na grandeza, na crueza e no ascetismo que o caracterizava, tenha sido cumprido. Ao contrário, assistiu-se posteriormente à deturpação da sua mensagem, ao falseamento e à deturpação ideológica do seu legado, na tentativa levada a cabo pelos novos Cálices do século XX para encontrarem ideias que justificassem a violência e a crueldade com que assolaram o mundo. Tratava-se ainda, sob uma outra máscara da afirmação do nihilismo. É certo que existe uma enorme diferença entre a alegria trágica de Nietzsche e a arrogante afirmação de uma superioridade bruta em que o nacional-socialismo, em benefício próprio, o quis transformar¹⁴. Mas como foi evidente na exposição realizada no ano 2000 em Weimar¹⁵, por altura do centenário da morte do filósofo, é também certo que não podemos esquecer o que dessa exaltação trágica foi feito: as amistosas relações de Elisabeth Nietzsche (que zelava as obras do irmão) com o Führer, o contributo e o empenho deste na construção de um monumental edifício em homenagem ao filósofo, as visitas rituais de nazis à varanda da residência de Nietzsche, na referida Weimar, de onde se podia ver, elevando-se aos céus, o fumo saído dos crematórios de Buchenwald. Por ironia, liga-se assim a mais exaltada defesa da vida trágica à tragédia viva que varreu a Europa. Disto somos herdeiros, mas, tanto quanto os

¹² Veja-se IRENAÜS EIBL-EIBESFELDT, *Contre l'agression*, Paris, 1972; PIERRE KARLI, *Le Cerveau et la Liberté*, Édit. Odile Jacob, 1995 (trad. port. *O Cérebro e a Liberdade*, Lisboa, 1997); JEAN-PIERRE CHANGEUX / PAUL RICOEUR, *Ce qui nous fait penser. La Nature et la Règle*, Édit. Odile Jacob, 1998 (trad. port. *O que nos faz pensar*, Lisboa, 2001); ALEXANDRE CASTRO CALDAS, *A Herança de Franz Joseph Gall. O Cérebro ao Serviço do Comportamento Humano*, Lisboa, 2000; ANTÓNIO DAMÁSIO, *O Erro de Descartes*, Lisboa, 1996; Id., *O Sentimento de Si. O corpo, a Emoção e a Neurobiologia da Consciência*, Lisboa, 2000; Id., *Ao Encontro de Espinosa. As Emoções Sociais e a Neurologia do Sentir*, Lisboa, 2003; JOSEPH LEDOUX, *The Emotional Brain. The Mysterious Underpinnings of Emotional Life*, Simon & Schuster, U.S.A., 1996 (trad. port. *O Cérebro Emocional. As Misteriosas Estruturas da Vida Emocional*, Lisboa, 2000).

¹³ Para a proclamação da «morte de Deus» veja-se sobretudo o fragmento 125 da *Gaia Ciência*. Cf. F. NIETZSCHE, *Werke*, Ed. Karl Schlechta, München, Carl Hauser Verlag, 1982, vol. II, p. 127. Para o significado da «morte de Deus», veja-se M. HEIDEGGER, «Le mot de Nietzsche 'Dieu est mort'» in *Chemins qui mènent nulle part*, trad. fran., Paris, 1962, pp. 253-322; GILLES DELEUZE, *Nietzsche et la Philosophie*, Paris, 1962; EUGEN FINK, *La Philosophie de Nietzsche*, trad. franc., Paris, 1965; JOSÉ PEDRO SERRA, «O anúncio da morte de Deus», in *Falar de Deus Hoje*, Lisboa, 1992, pp. 65-75; PAUL VALADIER, «Nietzsche: Mort(s) de Dieu», *Revista Portuguesa de Filosofia*, 57, fasc. 1, 2001, pp. 47-59.

¹⁴ Sobre as várias interpretações de Nietzsche na Alemanha e o seu contexto histórico, ver ERNST NOLTE, *Nietzsche und der Nietzscheanismus*, Frankfurt, 1990 (trad. cast. *Nietzsche y el Nietzscheanismo*, Madrid, 1995); STEVEN E. ASCHHEIM, *The Nietzsche Legacy in Germany 1890-1990*, Berkeley and Los Angeles, 1992.

¹⁵ Veja-se a publicação que acompanhou a exposição de Weimar, *Friedrich Nietzsche. Chronik in Bildern und Texten*, München-Wien, 2000.

destróços, do nazismo, dos cultos e letrados oficiais que administravam os campos de concentração, que à noite liam Schiller e ouviam Mozart enquanto durante o dia se comportavam como furiosos algozes, meticulosos funcionários do extermínio, herdámos ainda a inquietante dúvida acerca do poder humanizante e transfigurador da cultura¹⁶. É que depois deles já não se pode aceitar, como outros antes aceitaram que a *cultura*, o convívio com os grandes pensadores, os grandes criadores, os homens da ciência, que desde a antiguidade nos habituámos a considerar os pilares da nossa história, conduzam necessariamente a um grau acrescido de humanidade. Que ingénuas nos parecem hoje as crenças iluministas e positivistas; que candura existe na afirmação segundo a qual quando se abre uma escola fecha-se uma prisão. Por entre os milhões de mortos, na visão dantesca de Varsóvia ou Dresden em ruínas, por legado deles, ergue-se inquietantemente trágica a questão: torna-nos a *cultura*, o convívio com a ciência, a arte, a filosofia, a literatura, a música, melhores, mais humanos, mais dispostos ao outro, com ele capazes de con-sentir, de sofrer conjuntamente dores análogas que nos ligam numa universalidade de dor e também de alegria? Compreendem-se as reticências e as reservas. Mas se não for na cultura que esse existir humanamente se forja, se não é no convívio com os homens e as obras que melhor nos dizem e nos revelam que encontramos o suporte e o caminho para sermos mais e melhores, então onde? Poder-se-á negligenciar a cultura e dirigirmo-nos a outro horizonte que possa responder a esta ansiedade? Ou não seremos mais que o feroz bafo de animal que um fino e quebradiço polimento civilizacional disfarça e a espaços desmente?

Não sendo velhas, e esculpindo a nossa compreensão do trágico, não são também novas estas dúvidas e inquietações. A elas junta-se agora uma nova disposição da alma. A justificada desconfiança em relação às ideologias, a situação política internacional, particularmente a europeia e a americana, confrontadas com uma violência e uma insegurança crescentes, o triunfo de um neo-liberalismo cultural que confia ao mercado, submetido à lei da oferta e da procura, os seus bens de consumo, tudo igualizando na diversidade da oferta para melhor satisfazer o exotismo dos gostos – como no conhecido anúncio de uma marca de roupa: *todos iguais, todos diferentes* –, a dificuldade em encontrar um sentido para a nossa errância, percebida como um esforço sempre inútil, um voo cego a nada, tudo isto fez erguer uma espécie de ideal de vida satisfeita. A voraz e fluída consumação dos apetites protege-se atrás de antolhos que asseguram a ausência de qualquer elemento fracturante que interrompa e espante a marcha do divertimento. Tudo se passa na tranquila mesmidade da voragem, como se não houvesse aporias, a alegria fresca e gratuita, o sofrimento imerecido, a morte aniquiladora. E, contudo, mais cedo ou mais tarde, mais ou menos violentamente, no seio deste jogo do faz de conta, recalçadas ou esquecidas, iludidas ou evitadas, estas situações limites forçarão o homem a olhar e a pensar arriscada e autenticamente o seu trágico destino, o que não significa catastrófico destino.

¹⁶ Esta falência da cultura, manifestada pela coincidência e sobreposição entre cultura e barbárie, constitui um dos mais perturbantes legados do século XX, directamente relacionado com o «regresso do trágico». Sobre a crise da cultura e do humanismo ver «Encontros Internacionais de Genebra», *Estará a Cultura em Perigo*, trad. port., Lisboa, 1971; T. S. ELIOT, *Notes Towards the Definition of Culture*, London, 1948; GEORGES STEINER, *In Bluebeard's Castle (Some Notes Towards the Redefinition of Culture)*, 1971 (trad. port. *No castelo do Barba Azul. Algumas Notas para a Redefinição de Cultura*, Lisboa, 1992; HANNAH ARENDT, *Between Past and Future*, 1954; ALAIN FINKIELRAUT, *La Défaite de la Pensée*, Paris, 1987; Id., *La Mémoire Vaine. Du Crime contre l'Humanité*, 1989; Id., *L'Humanité Perdue. Essai sur le XX^e Siècle*, Paris, 1996; TONY DAVIES, *Humanism*, London, 1997; FRANCIS MULHERN, *Culture/Metaculture*, London, 2000; JOËL GAUBERT, *Quelle Crise de la Culture?*, Paris, 2001.

E é assim, numa mão crenças cansadas, ruínas de filosofias esgotadas, destróços de impérios desfeitos, inquietantes dúvidas de identidade, na outra, a má consciência de um divertimento dormente, postigo e inautêntico, de sentido ausente, mas estendendo ambas em gesto largo, ferido do desejo de eternidade, de perfeição, de absoluto, desejo a que é impossível renunciarmos, é assim, dizia, que lançamos o olhar atrás para olharmos Sófocles. E o que emerge do arco tenso que nos une, o que luminosamente irradia deste encontro, como fogo entre pedras que se arranham, é uma imensa e vasta meditação sobre a morte. É na majestosa presença da morte, na grandiosa consciência da nossa mortalidade, com tudo o que ela arrasta e invoca, que se inscreve, parece-me, o cerne essencial do trágico sofocleano e da leitura que dele fazemos.

A única tragédia é morrer, é existir morte, é morrermos. Não me refiro ao instante do fechar dos olhos ou ao breve soluço da despedida do sopro, mas ao radical horizonte da nossa mortalidade que marca indelevelmente qualquer gesto, qualquer olhar, qualquer propósito, qualquer esperança. Nem me refiro sequer à morte apenas como a ceifeira do último dia, mas também como o tempo que brincando passa, que revela enganos e cinzas, que compõe e despedaça. As vestes da morte não são só as da derradeira caixa, são também as dos equívocos e logros, das limitações da nossa compreensão e conhecimento, do sofrimento, do mal, dos erros, da culpa e ainda, é preciso dizê-lo, as do fogo purificador que ao queimar o irrelevante e acidental, nos orienta para o que é mais do que isso. Mais completo e significativo, o perfil da morte coincide assim com os traços da nossa finitude. Disto, sobretudo disto, nos fala Sófocles, mas esta afirmação exige uma mais demorada explicitação.

Dos muitos fios que é necessário reunir para montar a arquitectura da tragédia sofocliana¹⁷, o mais evidente e facilmente identificável, o que se impõe imediatamente, servindo de adequado pórtico para a compreensão do trágico aí manifesto, é a ideia da precariedade do gesto humano perante o imenso poder dos deuses. Rigorosamente, não se trata apenas da afirmação do poder esmagador dos deuses, mas do destino, da ἀνάγκη, da τύχη, dos δαίμονες, enfim, do conjunto das instâncias que constroem e forçam os mortais, submetendo-os ao seu domínio. Embora nada haja de surpreendente nesta concepção – os poemas homéricos e a poesia arcaica expressavam-na abundantemente – nem por isso é conveniente diminuir-lhe a importância. Diferentemente do que ocorre na épica, onde a fatalidade é vivida consciente e heroicamente, mas de uma forma instintiva e irreflectida, como se o destino fatal, vivido acerbamente, coincidisse com o gesto do herói que nele se forja impulsiva e imediatamente, sem mediação, a tragédia toma esta fatalidade reflectidamente, criando um recuo, sofrendo-a e olhando-a de longe, como se o homem fosse espectador de si próprio, enquanto ela se abate sobre si. Podendo ser dita de forma mais ou

¹⁷ Sobre o teatro de Sófocles ver GEORGES MÉAUTIS, *Sophocle. Essai sur le Heros Tragique*, Paris, 1957; G. M. KIRKWOOD, *A study of Sophoclean Drama*, Ithaca, New York, 1958; B. M. W. KNOX, *The Heroic Temper. Studies in Sophoclean Tragedy*, Berkeley and Los Angeles, 1964; MAURICE BOWRA, *Sophoclean Tragedy*, Oxford, 1965 (reimp.); T. B. L. WEBSTER, *An Introduction to Sophocles*, London, 1962; R. P. WINNINGTON-INGRAM, *Sophocles. An Interpretation*, Cambridge, 1980; R. W. BURTON, *The Chorus in Sophocles' Tragedies*, Oxford, 1980; M. O. PULQUÉRIO, *Problemática da Tragédia Sofocliana*, Coimbra, 1987; M. W. BLUNDELL, *Helping Friends and harming Enemies. A Study in Sophocles and Greek Ethics*, Cambridge, 1989; HELLMUT FLASHAR, *Inszenierung der Antike. Das griechische Drama auf der Bühne der Neuzeit 1585-1990*, München, 1991; Id., *Sophokles. Dichter in demokratische Athen*, München, 2000; MARIA DO CÉU FIALHO, *Luz e trevas no Teatro de Sófocles*, Coimbra, 1992; CHARLES SEGAL, *Sophocles' Tragic World. Divinity. Nature. Society*, London, 1995; JASPER GRIFFIN (ed.), *Sophocles Revisited. Essays Presented to Sir Hugh Lloyd-Jones*, Oxford, 1999.

menos clara, mediante a referência à necessidade, à ἀνάγκη¹⁸, ou a termos que exprimem o destino e a fatalidade como μοῖρα¹⁹, μόρσιμος²⁰, μόρος²¹ ou o particípio εἰμαρμένος²², ou mediante a simples referência à força dos θεοί²³, ou de uma forma mais imprecisa e difusa, sugerindo-se a acção de um δαίμων²⁴ ou de um ἄλᾶστωρ²⁵, esse terrível génio vingador, a ideia de poderes, porventura arbitrários, que subjagam e dominam os mortais, arrasta consigo elementos trágicos. Na verdade, o que está em causa é a ideia da nulidade do homem, da vacuidade dos seus actos, da sua escravidão às mãos de impérios alheios. Sendo uma concepção tão comum, encontrando-se generalizadamente presente em toda a obra de Sófocles como uma espécie de horizonte primeiro da nossa condição, duas tragédias, todavia, afirmam-no e tomam-no como tema nuclear: *Ájax* e *Rei Édipo*.

Em *Ájax*²⁶, Sófocles desenha-nos a trágica sorte do herói filho de Telamon, ludibriado na vingança que pretendia impor aos Atridas. Preterido a favor de Ulisses, não lhe tendo sido entregues as armas de Aquiles, depois da morte deste herói, armas que estavam destinadas ao melhor de entre os Aqueus vivos, Ájax decide castigar Agamémnon e Menelau, os responsáveis por esta decisão. Interpõe-se, porém, o poder de uma deusa, Atena, que faz descer sobre ele uma desvairada loucura, uma μανία, uma νόσος, de terríveis consequências. Iludido, de olhar transtornado, durante a noite Ájax mata os pastores e chacina o rebanho, prémio de guerra ainda por distribuir, julgando tratar-se dos filhos de Atreu. Aos restantes animais que a sorte fez escapar à matança, prende-os e leva-os Ájax para a sua tenda onde os tortura e esquarteja como se de odiados inimigos se tratasse. A eficácia trágica deste relato é óbvia. Num primeiro plano, imediatamente perceptível, o trágico parece residir no poder ilimitado da deusa que orienta e determina o comportamento de Ájax, do herói dispondo como se de um brinquedo se tratasse. É justamente esta ideia de completa manipulação, de impotência humana perante os caprichosos arbítrios dos deuses, indiferentes aos méritos e ao valor dos homens, que está presente numa das mais trágicas cenas da peça. Logo no início, Ulisses é convidado pela deusa, a quem uns traços de bem-humorado gáudio não são estranhos, a observar o alheamento louco e o orgulho insano de Ájax. E assim, como espectador do próprio teatro humano, Ulisses assiste à desarrazoada jactância de Ájax que, ufano, se gaba de ter morto os Atridas e manter preso na tenda o filho de Laertes. Mau grado a fúria de Ájax ser também a Ulisses dirigida, bem significativa é a sua reacção perante o que lhe é dado

¹⁸ Ver, por exemplo, *Electra*, 1193; *Rei Édipo*, 986; *Antígona*, 1106; *Filoctetes*, 538; 922; *Édipo em Colono*, 605. Para as ocorrências deste e de outros termos consulte-se FRIDERICUS ELLENDT, *Lexicon Sophocleum*, Meisenheim, 1958.

¹⁹ Cf. *Ájax*, 516; 928; *Electra*, 1093; *Rei Édipo*, 713; 863; *Antígona*, 896; *Traquínias*, 163; *Filoctetes*, 680; *Édipo em Colono*, 144; 1221.

²⁰ Cf. *Antígona*, 236.

²¹ Cf. *Antígona*, 465.

²² Cf. *Traquínias*, 169.

²³ Apenas para ilustrar facto tão comum, ver *Rei Édipo*, 280; *Traquínias*, 597 ss; 1266; *Filoctetes*, 192; 1326.

²⁴ Só alguns exemplos: *Ájax*, 534; 1130; *Electra*, 917; 1157; *Rei Édipo*, 1258; *Traquínias*, 910; 1025; *Filoctetes*, 447; 462; 1116; *Édipo em Colono*, 864; 1391.

²⁵ Ver *Traquínias*, 1232; *Édipo em Colono*, 788.

²⁶ Sobre o trágico e a arquitectura do Ájax, ver JEAN STAROBINSKI, «L'Épée d'Ajax» in *Trois Fureurs*, Paris, 1974; E. FRÄNKEL, *Due Seminari Romani. Aiace e Filottete di Sofocle*, Roma, 1977; HERBERT GOLDER, «sophocles' Ajax: Beyond the Shadow of Time», *A Journal of Humanities and the Classics*, Third Series, vol. 1. 1 (Fall), 1991, pp. 9-34; HELEN GASTI, «Sophocles' Ajax: The Military Hybris», *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, 1, 1992, 81-93; G. ZANKER, «Sophocles' Ajax and the Heroic Values of the Iliad», *Classical Quarterly*, 1992, 42, 1, pp. 20-25; T. K. HUBBARD, «The Architecture of Sophocles' Ajax», *Hermes*, 131, 2003, pp. 158-171.

observar; Ulisses lamenta Ájax e lamenta-se a si próprio e lamenta-nos a todos porque compreende que não somos mais do que fantasmas, εἰδῶλα, leves e mal vincadas sombras, κοῦφαι σκιάι²⁷.

Também no *Rei Édipo*²⁸, a ideia que logo assalta o espectador é a do poder inamovível da cega necessidade. Destinado a matar o pai e a casar com a mãe, conforme parece indicar o oráculo outrora dado a Laio, a Édipo nada mais resta senão cumprir o que superiormente foi determinado. Independentemente de tudo o resto, cada passo por Édipo dado corresponde ao desenrolar da necessidade. Tudo o resto é inútil e estéril; barro às mãos do destino, assim, parece, somos nós. Nesta primeira e incompleta leitura estamos perante aquilo que poderíamos designar como a *tragédia da fatalidade*.

Tal leitura, não sendo errada, é redutora, e tornar-se-ia mutiladora se permanêssemos neste estrito plano. Convém que olhemos com mais atenção o modo como é apresentada essa fatalidade. Ainda que submetido ao peso de determinações alheias, dobrado à força de poderes superiores, o homem não sofre essas imposições de uma forma inteiramente passiva, como se fosse coisa inerte, brinquedo cego, surdo e mudo nas mãos dos deuses. Ao contrário, a consciência da fatalidade que sobre ele impera, transfigura-a a ela e transfigura-o a ele. A consciência diferencia-nos das pedras duras e, na relação com a fatalidade estabelecida, abrem-se possibilidades indispensáveis à constituição do sentido do trágico. É fácil compreender que, para Ájax, a tragédia só se dá quando o herói retoma a lucidez, quando o seu olhar espantado constata o delfrio havido e as vergonhosas atrocidades cometidas²⁹. Não para Ulisses, conhecedor da sequência dos actos, mas para Ájax é aí que o trágico se revela. De igual modo, só quando Édipo se reconhece iniludivelmente como réprobo incestuoso e parricida, depois das declarações do pastor de Corinto é que o trágico se desoculta em toda a sua toda a sua pujança. Nesta tragédia, quando se inicia propriamente a acção, já os crimes foram cometidos; o trágico consiste também na acumulação de indícios, na arrepiante reconstituição dos factos, a partir de um tempo mais completo, até à consciência irremissível dos actos praticados. Acrescente-se, nesta exploração da consciência trágica, que aquilo que é dado a ver nesta visão, não é nem iludível ou olvidável, nem remediável, conciliável, superável.

Ainda assim, mau grado o que foi dito permanecemos aquém da complexidade do trágico sofocliano. É que, na verdade, a consciência do destino não se deixa petrificar como se tocada pelo olhar de Medusa, não fica presa nos laços de uma paralisante inactividade. Ao contrário, ela exorta à acção, ela exige necessariamente acção. Imperativa, a ordem dos deuses ou do destino, impõe uma resposta, não importa agora se de júbilo ou de dor, de revolta ou de conformação, importa sim que impõe uma resposta e nessa resposta está em grande parte a grandeza do homem. Só assim se compreende não só o suicídio de Ájax, depois da vergonhosa matança que feriu sem remissão a sua honra, como também a polémica posteriormente ocorrida a propósito das honras fúnebres. Refira-se que esta resposta do herói ao delírio

²⁷ Cf. *Ájax*, v. 126.

²⁸ Sobre o mito de Édipo e a tragédia *Rei Édipo*, ver E. R. DODDS, «On Misunderstanding the Oedipus Rex», *Greece & Rome*, vol. XIII, 1966, pp. 37-49; MICHAEL O'BRIEN (ed.), *Twentieth Century Interpretations*, N. J., 1968; COLETTE ASTIER, *Le Mythe d' Oedipe*, Paris 1984; BRUNO GENTILI / ROBERTO PRETAGOSTINI (eds.), *Edipo. Il Teatro Greco e la Cultura Europea. Att del Convegno Internazionale (Urbino 15-19 novembre 1982)*, Roma, 1986; J. -P. VERNANT & P. VIDAL-NAQUET, *Oedipe et ses Mythes*, Paris, 1986; GHERARDO UGOLINI, «L'Edipo Tragico Sofocleo e il Problema del Conoscere», *Philologus*, 131, 1987, 19-31; NICOLE LORAUX, «Voir dans le Noir», *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, 35, 1987, pp. 219-230; JEAN-JOSEPH GOUX, *Oedipe Philosophe*, Paris, 1990; J. BRODY, «Fate» in *Oedipus Tyrannus: A textual Approach*, New York, 1985.

²⁹ Cf. *Ájax*, vv. 257 ss.

imposto pela deusa envolve ainda faltas e culpas do próprio; efectivamente, o relato do mensageiro³⁰, descreve a arrogância de Ajax, ora na resposta a seu pai afirmando que qualquer um triunfaria com a ajuda dos deuses, razão pela qual ele procuraria obter fama e glória, dispensando o seu concurso, ora aconselhando a deusa Atena, como esta o incitasse ao combate, a ir exortar outros Aqueus porque ele se manteria firme no combate. E embora não se possa interpretar linearmente a cegueira imposta pela deusa como a estrita punição pela sua ὕβρις, de onde resultaria a moralização da tragédia – o castigo dos maus – e o esvaziamento do trágico, afastada a ideia do sofrimento desproporcionado, imerecido e injustificado, ainda assim constata-se que, entre outros elementos, no regaço das acções humanas estão também faltas e culpas aparentemente próprias. Mas sobre a natureza da acção humana falaremos mais à frente.

Também Édipo corresponde ao destino que o toca. O simbólico acto de renunciar à luz, cegando-se, é uma forma de apropriação, de fazer seu o destino, de lhe colar a sua marca individual, acto de resto consentâneo com o seu firme, obstinado e heróico desejo de saber – no que, aliás, se opõe a Jocasta. Mas nem a ideia de fatalidade, nem a resposta humana à sua convocatória esgotam o trágico de *Rei Édipo*. É de duvidosa legitimidade fazer depender a interpretação da peça exclusivamente da fala de Jocasta, que dá conta do oráculo de Apolo, e onde se inclui a expressão ὅστις γένοιο³¹ (relativa ao filho que de ambos nascesse). Como nota Maria do Céu Fialho³² na Introdução à sua tradução do Οἰδίπους τύραννος, a expressão é suficientemente ambígua e pode não possuir um sentido prescriptor, ordenador, e ainda menos um contorno punitivo relativamente a uma suposta falta de Laio. Fazer depender o destino de Édipo de uma culpa de Laio ou dele próprio seria, tal como o afirmámos relativamente a Ajax, moralizar a tragédia, fazendo dela o justo castigo dos que se portam mal. O trágico radica além, na fragilidade da nossa condição, na vulnerabilidade à dor, aos erros e à morte, contra os quais nem mesmo a virtude, ainda que recomendável, é eficaz profilaxia.

Envolto em ambiguidade, remetido para uma instância mais longínqua, ainda que sempre presente, o enigmático destino do filho de Laio abre espaço para um outro elemento não menos trágico: a equívoca errância de Édipo. Agora, a primazia é dada aos logros e equívocos que povoam as deambulações de Édipo. Trágico é o estatuto e a nobreza política de Édipo assentarem sobre o parricídio, trágico é a glória da resolução do enigma da Esfinge concretizar-se no incesto, trágico é o facto de Édipo realizar o oráculo quando dele pretendia fugir. E, contudo, o que efectivamente coroa a real dimensão trágica de tudo isto, é serem os actos praticados na inconsciência profunda dos mesmos: Édipo não se sabe nem parricida, nem incestuoso na vanglória dos actos praticados. Mas a que se deve esta inconsciência? Qual o fundamento desta inconsciência? Desatenção, incúria, leveza de espírito? De modo nenhum. As raízes da inconsciência mergulham na mais profunda dimensão antropológica. De um modo ou de outro, agimos sempre inconscientemente porque limitado é o nosso conhecimento, porque é sempre fragmentária e parcial a nossa visão da totalidade, porque a unidade e o sentido dos nossos actos é sempre provisório e nunca definitivo, porque o nosso gesto só abarca o que alcança o nosso olhar. A tragédia do conhecimento, assim a podemos chamar, revela a nossa condição de seres limitados, finitos, mortais.

³⁰ Cf. vv. 748 ss.

³¹ Cf. v. 714.

³² Ver MARIA DO CÉU FIALHO, *Sófocles. Rei Édipo*, introdução, versão do grego e notas, Coimbra, 1986 (2).

Tocamos aqui a noção de ἀμαρτία³³. Independentemente da conotação moral que por vezes lhe possa estar associada, a ἀμαρτία é o erro de cálculo, o erro intelectual que jamais pode ser identificado com a falha moral ou o pecado. O erro é a consequência natural do olhar míope, da compreensão finita. E disto resulta uma imensa ironia trágica. Ao procurar atingir o objectivo proposto, o homem realiza o acto que lhe parece mais conveniente, mas o tempo mostrará, ao desvelar o que antes estava velado, numa compreensão mais larga da realidade, que foi realizado o oposto do pretendido. A colheita do que semeamos faz-se fora das expectativas mais racionais. Assim é a perspectiva trágica da condição do homem e da natureza do seu agir: ser submetido aos deuses e ao destino, mas não reduzido a títere em suas mãos; ser que procura afirmar a coerência e o sentido da sua história, mas não suficientemente autónomo para impor uma ordem sua; ser que age calculadamente na floresta imensa da sua errância.

É este sentido do erro visto e expresso em vários planos, que alimenta o trágico em *As Traquínias*³⁴. No fim do processo, desocultado o sentido mais recôndito dos factos, Hércules compreende que o fim dos trabalhos de que falava o oráculo não representa, como ele julgava, a sua libertação, mas sim a sua morte. Igualmente, só tarde, demasiado tarde, quando já nada há a fazer, compreende Dejanira que fora enganada pelo Centauro Nesso; o filtro fê-la perder aquilo que mais queria recuperar.

Impelido pelos deuses e pelo destino, respondendo-lhes a seu modo, o homem age e erra. Mas o que encontra ele na sua errância? Alegrias, celebrações, sofrimentos, dissensões, conflitos – e pegamos em mais um fio da teia trágica de Sófocles. A ideia de conflito implica a ideia de um antagonismo, de um embate entre pólos opostos, reclamando cada um deles determinações contrárias para um mesmo objecto. O conflito adquire a dimensão propriamente trágica quando os princípios ou os pólos antitéticos se afirmam contraditoriamente, mas com legitimidade idêntica e força semelhante. No conflito trágico, a oposição estabelecida não é nem superável, nem resolúvel conciliatoriamente; a destruição de um ou de ambos os pólos é o resultado mais provável. A *Antígona*³⁵, tragédia do conflito por excelência, estrutura-se à volta de múltiplas oposições: Antígona-Ismena, Hémon-Creonte, Eteócles-Polinices e, sobretudo, Antígona-Creonte. Retomando Hegel, poderíamos explorar o sentido destas oposições: o público e o privado, a ordem da família e a ordem do Estado, etc. Não é, todavia isso o que me interessa realçar. No retrato do trágico sofociano aqui esboçado, importa sublinhar o imperativo vínculo, a exigência absoluta que une Antígona ao acto de dar sepultura a seu irmão Polinices. Poder-se-á invocar fundamento diverso para justificar este acto: a tentativa de encontrar um fundamento indiscutível e absoluto para as leis – questão de relevo para a Atenas do século V

³³ Sobre o tema da ἀμαρτία ver J. M. BREMER, *Hamartia. Tragic Error in the Poetics of Aristotle and in Greek Tragedy*, Amsterdam, 1969; T. C. W. STINTON, «Hamartia in Aristotle and Greek Tragedy», *Classical Quarterly*, 25, 1975, pp. 221-254; SUZANNE SAID, *La Faute Tragique*, 1978; LEON GOLDEN, «Hamartia, Ate and Oedipus», *Classical World*, 72, n.º 1, 1978, pp. 3-12.

³⁴ Sobre o trágico em *As Traquínias* ver C. SEGAL, «Eroismo Tragico nelle Trachinie di Sofocle», *Dioniso*, 45, 1971-1974, pp. 99-111; MARIA DO CÉU FIALHO, «Eros e finitude em *As Traquínias* de Sófocles», *Humanitas*, XXVII-XXVIII, 1975-1976, pp. 131-166; J.-CLAUDE PIGUET, «Le Tragique dans les Trachiniennes», *L'Antiquité Classique*, LXV, 1996, pp. 201-215.

³⁵ Sobre a *Antígona* e o mito de Antígona ver, D. A. HESTER, «Sophocles the Unphilosophical. A study in the *Antigone*», *Mnemosyne*, XXIV, fasc. 1, 1971, pp. 11-59; SIMONE FRAISSE, *Le Mythe d'Antigone*, Paris, 1974; MATHHEW SANTIROCCO, «Justice in Sophocles' *Antigone*», *Philosophy and Literature*, vol. 4, n.º 2, 1980, pp. 180-198; GEORGES STEINER, *Antigones*, Oxford, 1984; JOSÉ TRINDADE SANTOS, «Antígona. A mulher e o Homem», *Humanitas*, XLVII, 1995, pp. 115-138; ALIETTE ARMEL (ed.), *Antigone*, col. Figures Mythiques, Paris, 1999; Vv. *Estudos sobre Antígona*, Lisboa, 1999; CARLOS MORAIS (coord.), *Máscaras Portuguesas de Antígona*, Ágora suplem. 1, Aveiro, 2001.

a.C. –, os deveres religiosos, a consciência da nossa mortalidade, entre outras; para o que pretendo afirmar não são relevantes nem as razões, nem até, especificamente, a natureza do acto de Antígona. Relevante, sim, é perceber que nas suas deambulações, empurrados sabe-se lá por que forças, no seio de uma limitada e parcial compreensão do real, ainda assim, neste horizonte de alheamentos e enganos, erguem-se para os humanos exigências absolutas que, pela sua tangência ao que é mais que nós e nos transcende, não podem deixar de ser cumpridas. Depois de Antígona sabemos, sem desculpas para esquecimentos ou ignorâncias, que um momento há, quando algo capital está ameaçado, em que devemos dizer não, arriscadamente, abandonando baixos interesses e comodidades. Estamos, porém, sós na deliberação e no reconhecimento disso em relação ao qual somos servidores.

Significativo é o facto de *Antígona* e *Rei Édipo* serem certamente de há muito as mais representadas, as mais citadas e as mais referidas das tragédias gregas³⁶. Dos três famosos tragediógrafos, Sófocles é, creio, o que mais imediata e profundamente toca a sensibilidade trágica contemporânea. A habitual ordenação – Ésquilo, Sófocles, Eurípides – suportada em dados cronológicos, indicia ainda diferentes momentos trágicos, perspectivas diferentes da tragédia, directamente relacionadas, de resto, com as diferentes situações políticas da Atenas do século V a.C. O teatro de Sófocles encontra-se entre o teatro cósmico de Ésquilo, perscrutador e fundador de uma nova ordem e de uma nova Justiça, e o teatro por vezes por vezes acidental e circunstancial, meramente dramático, de Eurípides. Em Sófocles, encontramos não tanto a cidade a erguer-se e a instituir-se, mas o cidadão, o homem individual, a procurar o seu lugar e a afirmar-se na cidade instituída. A acção do homem concreto e individual, porém, jamais se situa num plano excessivamente psicológico ou privado; na resposta às circunstâncias que o envolvem, cruzam-se e entrelaçam-se harmónica ou conflituosamente a afirmação concreta do herói e a exigência de valores, de princípios ou de forças que o transcendem, que iluminam e outorgam trágica grandeza aos seus actos. É esta a perspectiva a partir da qual melhor poderemos compreender o trágico em *Édipo em Colono* e em *Filoctetes*. No *Coloneus*³⁷, estamos perante duas terríveis crises: a de Édipo e a de Teseu. O que se pede, eu diria, o que se exige é que ambos as vençam, não se deixando destruir nelas – um reabilitando o seu passado de proscrito, outro, correspondendo a essa reabilitação, em seu nome e em nome de Atenas, com uma atitude compassiva e piedosa. A tragédia não está no desenlace, está na crise por que ambos passam.

Em *Filoctetes*³⁸ algo de semelhante se passa. Para além dos elementos patéticos que reforçam o *pathos* da acção – a ferida purulenta, a agreste solidão de Filoctetes,

³⁶ Sobre as representações, sobretudo contemporâneas, das tragédias gregas, nomeadamente de Sófocles, ver P. ARNOTT, *Greek Scenic Conventions in the Fifth Century BC*, Oxford, 1962; D. SEALEY, *Vision and Stagecraft in Sophocles*, London, 1982; *Le Théâtre Antique de nos Jours. Symposium International a Delphes*, Athènes, 1984; *International Meeting of Ancient Greek Drama. Delphi 8-12 April 1984, Delphi 4-25 June 1985*, Athens, 1987; JACQUES SCHERER, *Dramaturgies d'Oedipe*, Paris, 1987; MARIANNE McDONALD, *Ancient Sun, Modern Light. Greek Drama on the Modern Stage*, New York, 1992; AMY GREEN, *The Revisionist Stage. American Directors reinvent the Classics*, Cambridge, 1994; FRANCIS M. DUNN (ed.), *Sophocles' Electra in Performance*, Stuttgart, 1996; MARIA DE FÁTIMA SOUSA E SILVA, *Representações de Teatro Clássico no Portugal Contemporâneo*, Coimbra, 1998; PLATON MAVROMOUSTAKOS (ed.), *Productions of Ancient Greek Drama in Europe during Modern Times*, Athens, 1999.

³⁷ Sobre o trágico nesta tragédia ver Eleftheria A. BERNIDAKI-ALDOUS, *Blindness in a Culture of Light. Especially the Case of «Oedipus at Colonus» of Sophocles*, New York, 1990; MARIA DO CÉU FIALHO, «Édipo em Colono: o testamento político de Sófocles», *Humanitas*, XLVIII, 1996, pp. 29-60.

³⁸ Sobre o *Filoctetes*, ver ALBERT MACHIN, «Hontes et Refus chez le Philoctete de Sophocle» in *Melanges Edouard Delebeque*, Marseille, 1983; JOSÉ RIBEIRO FERREIRA, *O Drama de Filoctetes*, Coimbra, 1989.

o jogo de equívocos e falsidades, a manipulação da palavra e a simulação da simpatia, etc. – a tragédia está no convite à acção, na necessidade imperiosa de agir em circunstâncias de difícil discernimento. Τί δράσω, é a pergunta obsessivamente repetida na forma do singular ou do plural³⁹. É o embaraço, a palavra escolhida por José Ribeiro Ferreira para traduzir ἄπορον⁴⁰, que caracteriza a situação de Neoptólomo e de Filoctetes. A posterior intervenção de Hércules é um apêndice ao núcleo propriamente trágico da tragédia. Este consiste no embaraço constitutivo do agir.

De muitos fios é, pois, tecido o trágico sofocliano. Determinado por poderes alheios e superiores, mas não inteiramente escravo, compelido a agir, o ser do homem coincide com a sua errância, no seio da qual, pelas suas limitações, pela lei da morte que o governa, florescem enganos, equívocos e logros, mas também alegrias e o brilho esplendoroso da luz do Sol. É que, na visão parcial e incompleta, habita um desejo de imortalidade e desenha-se um braço estendido às estrelas. Em tempos sombrios como os nossos, quando por toda a parte se erguem dúvidas acerca de quem somos e do sentido da nossa história, saibamos reconhecer e celebrar a herança de Sófocles. A memória é uma arma do espírito.

³⁹ Cf. vv. 894; 908; 963; 969; 974; 1063; 1393.

⁴⁰ Cf. JOSÉ RIBEIRO FERREIRA, *Sófocles. Filoctetes*, Coimbra, 1988 (2), p. 77, correspondente ao v. 897.

O perfil dos coros em Sófocles

MARIA DO CÉU FIALHO
CECH – Fac. Letras, Coimbra

A compreensão da identidade dessa marcante personagem colectiva que é o Coro da tragédia grega, o entendimento da sua função e o seu envolvimento na acção dramática constituem uma das maiores dificuldades para o espectador ou o leitor de hoje, ainda que especializado – para não falar das dificuldades acrescidas que se levantam ao leitor-encenador.

Elevando-se o Coro, muitas vezes, ao plano da enunciação de princípios de eficácia universal, que actuam e se denunciam na acção humana, a linguagem dessa personagem colectiva é, adequadamente, marcada pelo tom gnómico e pela religiosidade que se fazem exprimir na linguagem cultural do seu tempo.

A compreensão, no caso de Sófocles, é ainda dificultada pelo facto de a reiteração de convicções político-religiosas poder induzir a uma leitura aproximativa dos coros esquilianos que entoam a eficácia universal de Zeus e da Justiça, como advertência lúcida e consternada daquilo que há, fatalmente, a esperar, após excessos cometidos e acumulados na casa de que descende o protagonista, também ele *hybristes*.

Esta aproximação é fatal para o entendimento dos coros em Sófocles. A profunda religiosidade que marca o canto dos Anciãos de Tebas no famoso estásimo I de *Antígona*, expressa pela enunciação de convicções de fundo, ou a crítica a um comportamento hibrístico no estásimo II de Rei *Édipo*, enquadrada no tom de advertência que parte de um gesto similar ao de uma profissão de fé de quem pede que os oráculos se cumpram para que todo o culto, em cujo sentido acredita, torne esse sentido visível, só aparentemente se prestam à aproximação entre Ésquilo, o poeta-teólogo, combatente de Salamina, e Sófocles, modelo de cidadania, que acolheu em sua casa a imagem de Asclépio.

Ultrapassada a aparência, verifica-se que Sófocles não quis, por opção nascida da sua própria cosmovisão, dotar os coros de serena clarividência, ou melhor, de clarividente serenidade que os remeta para um plano em que o espectador sinta falar a voz do poeta. Ainda que um ou outro coro, em Sófocles, possa parecer situar-se, em algum momento, no decorrer da acção, nesse plano, outras intervenções se seguem que ‘desconstroem’ tal aparência: assim, ao prodígio sem par que é o homem, na sua capacidade de construir e abrir caminhos, mas também na proporcional dimensão funesta da sua acção destruidora, consoante o entoado estásimo I de *Antígona*, um outro clima parece animar a ode coral seguinte. No estásimo II, os Anciãos de Tebas procuram explicar os males na casa de Édipo à luz da velha concepção das maldições familiares – sem dúvida alheia às convicções sofoclianas.

Por sua vez, em *Rei Édipo*, ao estásimo II, que abre com a censura da tirania, quem quer que seja o tirano referido, ou o homem a quem o Coro adverte, para que nela não caia (*a insolência gera a tirania*), se sucederá um canto em que os Anciãos de Tebas partilham, com Édipo, da inconcebível ilusão de uma origem divina do monarca.

Por outro lado, a dificuldade em descortinar o referente das censuras corais – se é que, por vezes, há algum, em particular – tem feito correr rios de tinta rumo ao mar das incertezas exegéticas. Com isto podemos, transitoriamente, concluir que Sófocles não terá, certamente, querido converter os coros em instância-chave da compreensão da sua tragédia – pelo menos, do mesmo modo que Ésquilo.

Há, ainda, a sublinhar, que é inadequado falar em «Coro sofoclíano», recorrendo a uma generalização empobrecedora e enganosa: tantos são os coros com perfis individualizados, quantas as tragédias conservadas.

Não sendo possível ocupar-me com a devida atenção e profundidade dos sete coros – o que me levaria, necessariamente, à exegese das sete peças em que actuam, como personagens colectivas, e à apresentação de um texto cuja extensão se não compaginaria com o propósito deste trabalho – opto, pois, por tentar seguir o itinerário de um desses coros no contexto em que Sófocles o concebeu – o de *Antígona* – dele partindo, quando me parecer pertinente e esclarecedor, para o cotejo com outros coros e outras situações corais na dramaturgia sofoclíana.

*

Se em *Traquínias* e *Electra* os coros se aproximam emocionalmente das protagonistas, com elas sintonizando pela sua sensibilidade de mulheres, não o pode fazer o Coro de *Antígona*, constituído por Anciãos de Tebas, pese embora a simpatia que por ela possa nutrir. Está, assim, mais só a filha de Édipo.

A solidão do protagonista é, em outras peças, realçada pelo dramaturgo através de uma variação magistral de estratégias de construção do Coro: em *Filoctetes* ele é constituído por marinheiros que acompanharam Ulisses e Neoptólemo até à ilha, diferentemente da opção esquiliana na peça homónima que, de resto, Eurípides também seguiu. Ambos os dramaturgos apresentam, respectivamente, doze e quinze habitantes de Lemnos – que, por conseguinte, não é desabitada¹. Por seu turno, os Marinheiros de Salamina são companheiros de Ajax, seus conterrâneos e subordinados, a ele ligados por laços de admiração e dependência. Ao herói se referem, no párodo da peça homónima, à luz de uma imagem de homérica grandeza e prestígio, que não querem acreditar ter sido destruída em consequência da loucura nocturna.

O relato das preocupantes notícias que correm no acampamento põe-nas o Coro na boca de terceiros, atribuindo, como motivo desses *megaloí thoryboi* (142), a inveja mesquinha dos médiocres pela inultrapassável grandeza de Ajax, com o objectivo de provocar a *dyskleia* do *aristos* (143). A caracterização de marinheiros humildes, gente do povo, fá-los pensar na angústia e incerteza provocada por essas preocupantes notícias, poder tratar-se apenas de boatos – a eles não seria alheia a inveja de outros chefes do exército, em particular de Ulisses (148-150):

Tais relatos forjados é Ulisses quem os plasma e faz chegar aos ouvidos de todos os Aqueus; e de todo os persuade.

¹ Cf. H. FLASHAR, *Sophokles. Dichter im demokratischen Athen*, Muenchen, 2000, pp. 146-149.

O espectador está apto a perceber esse desfasamento entre a situação real de Ajax, o motivo da sua permanência, oculto na tenda, e a ténue esperança a que o Coro de Marinheiros se pretende agarrar, apavorado pela ameaça que sobre si mesmo pesa, repetindo, no ritmo anapéstico que marca a cadência dos vv. 134-171, uma justificação que tem, como fim inconsciente, calar a sua própria angústia.

É sugestiva a evolução, concebida por Sófocles para a intervenção coral, da cadência anapéstica para as estrofes líricas, onde brota, com toda a força incontível, a angústia de quem pressente a verdade dos relatos e procura entender qual a fonte de tão inusitado comportamento.

Não deixa, de facto, já à partida, de ser perceptível a fragilidade e insegurança deste grupo, dependente do filho de Télamon, em cujo espírito vai tomando vulto uma outra preocupação, de foro próprio, verbalizada no *kommós* com Tecmessa, no episódio I – a de sofrer, como mais fraco, as consequências do gesto de Ajax, partilhando da mesma sorte do chefe caído em desgraça (246-250):

CORO

É já hora de fugir, com furtivo passo, coberta de véus a cabeça, ou de me sentar no banco de remador, a bordo da minha rápida nau, e me fazer, prestes, aos caminhos do mar.

Terríveis são as ameaças sobre nós lançadas pelos dois Atridas. O medo me possui de sucumbir apedrejado, de ser sujeito à cruel lapidação, juntamente com o herói a quem atinge um destino tremendo.

Esta preocupação arrasta consigo a angústia de ver o seu regresso a Salamina ameaçado. Trata-se de uma esfera de preocupações dissonante da do universo heróico – em que se move Ajax – e própria de quem tem de lutar pela sua sobrevivência e não é senhor do seu destino. Assim se estabelece, subtilmente, um fosso entre o Coro, fiel a Ajax, mas que o não pode compreender nem com ele sintonizar, e o herói, indomável e solitário, como todos os heróis sofoclíanos.

Outras são as consequências da diferença da opção sofoclíana em *Filoctetes*². Aí, o Coro, não pertencendo ao espaço da actual existência do herói nem ao seu espaço de origem – vem de fora para Lemnos, com uma liberdade de movimento que o herói desejaria ter de Lemnos para fora –, mais se desencontra com o sentir do protagonista. O seu destino apenas fortuitamente se cruza com o do filho de Poiante, apesar de por este vir a sentir comiseração ao presenciar e perceber a dimensão do seu sofrimento.

Tal como em *Ajax*, também a construção do párodo de *Antígona* estabelece um contraste entre o grau de conhecimento do espectador em relação a acontecimentos comentados ou ocorridos no prólogo e o do Coro. Aquele tem já conhecimento do édito arbitrário de Creonte e da disposição temerária de Antígona para o infringir; este celebra a alvorada da paz e da vitória, após a guerra civil, sem saber que novas perturbações agitam a casa real e ameaçam a pólis.

O júbilo pela vitória, que anima a saudação à luz particularmente grata do primeiro dia dessa paz, evoca a tradição expressiva da saudação à luz como fonte de vida, de esperança, de ciclo natural não perturbado e prepara o acolhimento aberto do novo soberano. Todavia, o espectador sabe, tal como o sabia em *Max*, mais que o

² Sobre o papel do Coro em *Filoctetes* veja-se também J. RIBEIRO FERREIRA, «O Coro do Filoctetes», *O drama de Filoctetes*, Coimbra, Instituto Nacional de Investigação Científica, 1989, pp.33-49.

Coro: há um édito a ser transgredido, pela firmeza e ousadia de Antígona. O espectador vai, assim, assistir à reacção do Coro, que toma conhecimento, diante dos seus olhos, das intenções de Creonte.

A variação de leituras da posição do Coro de Anciãos de Tebas, por parte dos estudiosos, é caleidoscópica: adesão a Creonte, só quebrada no último momento; adesão a Antígona, não verbalizada mais veementemente pelo carácter das circunstâncias; indecisão entre a adesão a Antígona ou a Creonte; progressivo desvinculamento de Creonte. E desta paleta cromática decorre o cromatismo das leituras de um referente para o estásimo I: é Antígona a *apolis*, Creonte o *apolis*, são ambos, ou eleva-se o Coro ao plano da enunciação de princípios, desvinculada da acção particular, numa espécie de quase parábase, a dar voz a Sófocles?

Se estivermos atentos à primeira impressão causada por Creonte, verificamos que o seu discurso é construído por dois blocos³: vv. 162-191, legitimação do poder e afirmação dos princípios de governação – o governante deve manifestar firmeza inabalável nas suas decisões e pautar o seu comportamento e o juízo sobre o comportamento dos concidadãos pela primazia manifestada do amor à pátria sobre qualquer outro vínculo de afecto, dever ou lealdade para com outros homens; vv. 192-210, proclamação do que designa por «édito gémeo destes princípios» – Etéocles, que morreu combatendo pela cidade receberá honras fúnebres, o cadáver de Polínicos, o exilado, invasor da cidade, permanecerá insepulto e tornar-se-á no *espectáculo vergonhoso* do festim à mercê de cães e aves de rapina. Assim evoca o dramaturgo o cruel quadro de guerra da abertura da *Ilíada*.

Aos ouvidos do espectador ateniense (e, assim, aos do Coro) esta disposição soa brutal, contrária à prática ancestral da sua pólis, fundada no direito reconhecido aos familiares de piedade para com os seus mortos. Testemunham vários passos da oratória ática a permissão concedida à família de traidores à pátria para sepultar os seus cadáveres nos confins do solo da pólis.

O Coro responde ao discurso do novo monarca em versos que registam a mera constatação, numa atitude de aparente neutralidade que eu diria repassada pela paralisante surpresa ante o que ouve (vv.211-214):

CORO

A ti apraz-te, filho de Meneceu, assim proceder com quem é inimigo ou amigo desta cidade. Em tuas mãos está o poder de usar da lei, de toda a lei, quer para com os mortos quer para connosco, que estamos vivos.

É esta surpresa, ainda não digerida, que o leva, prudentemente, a declinar a tarefa de zelar pelo cumprimento do édito, utilizando, como argumento, o peso dos seus anos (216).

Em 220 o Coro garante não infringir o édito, não pela sua justa razão de ser, mas porque:

Não há ninguém tão louco que deseje a morte.

Uma leitura despida de preconceitos e atenta ao texto leva-nos à verificação de que o Coro de *Antígona* passou, em escasso tempo, da surpresa à prudência e da

³ Veja-se M. C. FIALHO, «O Creonte de Antígona: um antimodelo de cidadania», *Nomos. Direito e sociedade na Antiguidade Clássica*, ed. D. Leão, L. Rossetti, M. C. Fialho, Coimbra-Madrid, 2004, pp. 130-131.

prudência ao medo. Refugia-se, a partir de agora, no estatuto de discreto conselheiro e moderador, tão do agrado de Sófocles para as intervenções não líricas⁴.

Será o relato do Guarda que virá dar a conhecer a notícia da execução de um plano que o espectador já conhecia – e ninguém mais, em Tebas, excepto Ismena.

Sugerir que o feito possa ter origem divina (279) não me parece denunciar a atitude de um Coro que tergiversa por mero pânico: será, antes, a expressão possível de uma advertência que os Anciãos não desistem de fazer, movidos pela sua responsabilidade cívica e pela sensatez dos seus muitos anos, de que talvez os deuses reprovem a iniciativa de Creonte. A vaga expressão de dúvida representa a solução encontrada para o compromisso entre dever cívico e receio de falar.

Se o espectador ateniense não tem já dúvidas de que está, não perante um enérgico, eficiente e piedoso governante, mas perante um tirano que, primeiro sob a capa de consciência das responsabilidades, depois, já sem peias, instigado pela cólera impotente de quem se vê desobedecido, distribui ameaças, como quem julga dominar sobre vivos e mortos – que dúvidas pode ter o Coro?

Sófocles põe na boca do tirano as suspeições de todo o autocrata: desobediência quer dizer conspiração na sombra, dinheiro e interesses que se movimentam nas mãos dos que estão do lado do mal. Ao pô-las, recorre à velha metáfora do jugo – o tal jugo que a Hélade personificada no sonho da Rainha, em *Os Persas* de Ésquilo, não aceita e que Creonte pretende utilizar – do mesmo modo que recorre à do freio que Egisto, na sua *Electra* (1461-1462), deseja saber sobre a língua dos que o rodeiam.

É nesta paisagem política que o Coro se vê envolvido. Da acção de Antígona nada sabe. E a esta paisagem se reporta o estásimo I. Não pode, pois, a famosa intervenção coral ser filha de um sereno optimismo. Que justifica o aparente recuo do Coro para o plano das asserções universais?

Antes de mais, o tom gnómico e a visão de conjunto das possibilidades de acção humana e suas implicações quanto ao destino da pólis quadram bem ao estatuto dos Anciãos.

A verificação inicial, *polla ta deina* (332), é ambígua, como ambígua é a acção humana. O adjectivo *deinos* aplica-se a tudo o que cabe na excepionalidade e que provoca ou manifesta uma emoção desmedida – de admiração ou de temor (*to deos*) – o prodígio benéfico ou o monstro, notando H. Flashar⁵ que o campo de aplicações do adjectivo é mais dominado pelo seu valor negativo que positivo.

As aquisições da civilização, enumeradas em seguida (navegação, agricultura, caça, pesca, domesticação de animais *pelo jugo*), lembram-nos a belíssima ode de elogio a Atenas que Sófocles há-de compor no final da sua existência – o estásimo I de *Édipo em Colono*. Todavia, os Anciãos de Colono, nesta última peça, entendem as aquisições civilizacionais dos Atenienses como fruto de uma harmoniosa *synoikia* entre deuses, homens e natureza – o universo da pólis que se abre a acolher o velho suplicante.

Os Anciãos de Tebas, em *Antígona*, esvaziam de deuses esse quadro de progresso, centrando a sua atenção no homem, na repercussão da sua acção (*as normas que regulam as cidades sozinho as aprendeu*) e na limitação da sua admirável acção de labor legislativo, de edificação, de arte da medicina, que esbarra numa fronteira – a morte (361-362).

⁴ Da caracterização do Coro de *Antígona* me ocupei já em «Sobre o trágico em *Antígona* de Sófocles», *Estudos sobre Antígona*, ed. V. Jabouille, Lisboa, 2000. Aí apresento, em síntese, a história das principais tendências interpretativas da peça desde Hegel.

⁵ *Op. cit.*, pp. 60 sqq.

O carácter paradoxal da condição e destino deste ser tão rico em potencialidades, construtivas ou destrutivas, cujos caminhos vão dar, em última instância, ao momento da *amechania* final, da morte, é expressivamente sugerido pela antítese frásica ⁶ que ordena, numa justaposição de fortíssimo efeito, em 360, o hápax *pantoporos* (litt. 'que abre todos os caminhos, que para tudo encontra saída') e *aporos* (litt. 'sem saída'), como adjectivos aplicados ao homem ⁷.

Ainda neste quadro de aquisições e de actuação daquele «que eleva a cidade» – o *hypsipolis* – não me parece inocente a referência ao jugo, aqui mencionado como aquisição técnica útil, ao ser aplicada, quando deve e onde deve: a animais. Nem me parece, tão pouco, constituir uma mera nota de nostalgia da velhice a referência à morte. É que Creonte não parece ter consciência de que ela constitui o limite de todos os limites – mesmo para a actuação do *hypsipolis*.

Creonte não pode ser, de facto, o referente sem reservas de *hypsipolis*. Também Antígona o não pode ser, já que, como se viu, sobre a actuação da jovem nada sabe o Coro. O distanciamento crítico do Coro em relação ao comportamento de Creonte justificará, muito mais, que o retrato da actuação ideal e da estreita conexão entre correcção cívica e bem-estar da pólis constituam uma advertência pela positiva, apesar dos laivos de crítica, contra a qual se destaca a figura do *apolis*, o que não tem espírito de cidadania (cujo comportamento é descrito e repudiado em 370-374), num segundo recurso à antítese frásica. Esta permite, de novo, justapor os contrários *hypsipolis/apolis* (370), parecendo o primeiro termo ser de criação sofocliana. O par estabelece um paralelo com *pantoporos/aporos*.

A própria brevidade deste último retrato leva-me a suspeitar que ele constitua uma fórmula encontrada para advertir Creonte daquilo em que corre o perigo de se converter – fórmula breve e de carácter geral, sem referente imediatamente identificável, porque ditada pelas limitações de um Coro dividido entre o receio e a responsabilidade cívica.

Alguns aspectos estilístico-discursivos aproximam esta ode do estásimo II de Rei Édipo: o tom de asserção universal, a crítica de comportamento feita a um referente difícil de identificar, o distanciamento afirmado pelo Coro em relação ao comportamento em causa e o desejo de que quem o evidencie se aparte da comunidade.

O Coro de Anciãos de Tebas de *Rei Édipo* sabe o que sabe e não mais que os restantes concidadãos: que houve um rei que morreu assassinado por ladrões, num cruzamento do caminho que conduzia a Delfos, e que deixou viúva a rainha; que o actual soberano é filho dos reis de Corinto, que também ele esteve envolvido num incidente, no mesmo local em que Laio foi morto: foi provocado e agredido por um viajante que se fazia acompanhar de uma comitiva, ele, que viajava só e na sequência dessa agressão golpeou de morte o agressor e quase todos os acompanhantes. Sabe ainda o Coro que o actual rei desposou a rainha viúva na sequência de um primeiro serviço prestado à cidade – a vitória sobre a Esfinge e o seu enigma – e que, desde então, se mostrou dedicado a Tebas, com energia e clarividência.

Sabem ainda os anciãos que antigos oráculos haviam previsto que Laio morreria às mãos de um filho que dele e de Jocasta nascesse e que, todavia, esse filho foi gerado e foi exposto nas alturas do Citéron, para morrer. Pouco antes de entoar o estásimo II o Coro ouviu a manifestação de descrença, por parte de Jocasta, sobre a arte da adivinhação e credibilidade de palavras proféticas veiculadas pelos homens.

⁶ Veja-se H. LAUSBERG, *Elementos de retórica literária*, trad. R. M. Rosado Fernandes, Lisboa, Fundação Calouste, 1972², §387.

⁷ Veja-se KAMERBEEK, *comm. ad loc.* G. MÜLLER, *Sophokles. Antigone*, Heidelberg, 1967, *comm. ad loc.* lembra o sarcasmo da oposição esquiliana *tachyporos/tachymoron* em Ag. 486.

Por seu turno, estes cidadãos de Tebas acabam de conhecer uma faceta do seu soberano que, até agora, lhes parecia ser desconhecida – a ira incontrollada transporta-o a extremos de comportamento que roçam a autocracia, como se verificou nas acusações infundadas e nas ameaças feitas a Creonte.

Como pode o Coro falar, então, de culpa hereditária, se não sabe que Édipo é filho de Laio? Não se reportará, antes, ao que acaba de observar, advertindo Édipo sobre o perigo de a *hybris* da ira descontrolada, com as suas consequências políticas, converter o governante em *tyrannos* ⁸? ... Não censurará o Coro Jocasta, pelo seu desrespeito para com profetas e oráculos, sem contudo, por respeito ou temor, nomear a rainha? ... E se os oráculos se tivessem cumprido, se o filho de Laio tivesse sobrevivido e morto o pai – um filho desconhecido, alheio à pólis, ladrão de estrada, na sua existência de marginal exposto? ... Deste modo, estaria Édipo a salvo e tudo passaria a fazer sentido, já que os oráculos se revelariam cumpridos, e universalmente válidos e actuantes os valores de justiça e moderação, assentes em leis divinas e sempre prezados pelo Coro.

Cabe, pois, ao Coro, na limitação do seu conhecimento e na rectidão dos seus princípios cívicos e religiosos, pedir a Apolo e a Zeus que tudo assim se cumpra, de modo que se torne claro o próprio sentido do culto e das normas da vida na pólis (897-910):

CORO

Já não irei junto ao sagrado centro da terra com veneração, nem ao templo de Abas, nem a Olímpia, se os factos se não tiverem cumprimento manifesto entre todos os mortais.

Ó todo-poderoso, se assim és chamado com razão, Zeus, de tudo soberano, que eles não escapem ao teu sempiterno poder. Obliterados, de Laio os antigos oráculos querem já tornar; em parte alguma Apolo vejo honrado. O culto aos deuses se esvai.

Note-se que, além do mais, o oráculo referido por Jocasta não alude ao incesto (vv. 710-714), só ao parricídio. De parricídio e incesto falará o oráculo dado por Apolo a Édipo (vv. 788-793). Pode esta disparidade alimentar também a cegueira da esperança desse grupo de cidadãos leais ao seu governante, que reconhecem o quanto lhe devem, pela vitória sobre a Esfinge, apesar de sentirem, no presente, o perigo das suas emoções à solta. Ainda assim, o estásimo III acompanhará a própria cegueira de Édipo, nessa ânsia do Coro por estabilidade e por não ver o seu soberano identificar-se com o assassino ⁹.

Se estamos perante uma figura colectiva que se pauta pelo amor à cidade, pela lealdade a quem a bem serve e pelo respeito aos deuses, essa figura colectiva não é, de facto, como se torna claro, marcada pela clarividência e consequente distanciamento do processo de cegueira trágica como o são os coros de *Persas* ou de *Agamémnon*.

⁸ Não tomo em consideração a desnecessária emenda de Dawe, que retoma a conjectura de Blaydes para o v. 873, (*hybrin ... tyrannis*), contra uma tradição codicológica límpida e sem variantes – o que, além do mais, anula o vigor do efeito estilístico da anáfora *hybris ... hybris*, para introduzir um mais ténue efeito através do poliptoto *hybrin ... hybris*. É, por isso, de saudar o salutar retorno de H. LLOYD-JONES – N. WILSON à tradição dos códices, na sua edição das tragédias de Sófocles na *Scriptorum classicorum bibliotheca Oxoniensis*. Sobre as questões de interpretação postas pelo referente da primeira estrofe deste estásimo me ocupei em *Luz e trevas no teatro de Sófocles*, Coimbra, Instituto Nacional de Investigação Científica, 1992, pp.49 *sqq.* Veja-se, mais modernamente, E. FLAIG, *Oedipus. Tragischer Vatersmord im klassischen Athen*, Muenchen, 1998, pp.90-91, que também entende ser Édipo o objecto da advertência da primeira estrofe, pelo que o seu carácter excessivo, de paixões não controladas, pode conter de perigo político.

⁹ Do problema do referente ou referentes do estásimo II de *Rei Édipo* me ocupei em *Luz e trevas no teatro de Sófocles*, no capítulo dedicado à peça.

Regressando a *Antígona*, verifica-se que o Coro, no episódio II, começa por reconhecer o carácter indómito da jovem, quando vê a frágil filha de Édipo, depois de ser trazida pelo Guarda, assumir os seus actos em nome de leis imarcescíveis e de princípios indeclináveis (vv.471-472):

CORO

É evidente: de natureza indómita é a filha por um pai indómito gerada; não aprendeu a ceder ao infortúnio.

A compaixão do Coro, expressa nos breves anapestos de 527-530, ganhará uma nova percepção ao verificar que a jovem é bem filha de Édipo – inflexível, tecedora das suas próprias leis, no trato com Ismena.

Pouco a pouco, ao aperceber-se da marca de excesso que está presente na coragem de Antígona, inflexível num caminho que insiste em prosseguir completamente só, provocando a ira do tirano a quem chama louco (*moros*, vv. 469-470) e repudiando Ismena, de quem escarnece, essa Antígona que afirma ter nascido *para amar, não para odiar* (523), o Coro vê toldarem-se as esperanças de uma oposição sensata, que traga o tirano ao bom caminho. O destino que se abate sobre a pólis parece, aos olhos destes Anciãos de Tebas, recuperar o que a madrugada da vitória parecera deixar para trás.

A evocação das maldições ancestrais dos Labdácidas, no estásimo II, que faz eco, provavelmente, da nuvem negra deixada no ar em *Sete contra Tebas*, representa a procura desesperada de compreensão, por parte do Coro, para o que parece ser o destino da casa real (e, por natural consequência, da cidade). É o desespero dessa procura de sentido que parece levar o Coro a recorrer, inclusivamente, a convicções morais já ultrapassadas ao tempo e nunca perfilhadas por Sófocles nas peças que até nós chegaram, como seja a da culpa-maldição hereditária, accionada pela Erínia (603), ou a noção de inveja divina, nos versos 622-624, em palavras que fazem lembrar o comentário do Coro dos *Persas*:

parecer bem o que é mal, é só a quem o deus leva à ruína (*ate*)¹⁰.

É, de resto, expressivo que o termo *ate* ocorra quatro vezes nesta ode coral¹¹.

O estásimo III de *Rei Édipo* constitui a expressão do culminar de cegueira de um Coro que acompanha o protagonista na sua cegueira e que, sabendo já que Édipo não é filho dos reis de Corinto, mas que foi entregue ao antigo pastor de Corinto por um servo da casa de Laio, não é capaz de vislumbrar, pela fraqueza da sua própria humanidade, que lho impede, que está perante o parricida incestuoso. Jocasta refugia-se no silêncio do suicídio no tálamo, antes de ter de assistir ao derradeiro passo que Édipo dará para ver a verdade; em Édipo, entretanto, adensam-se, com a falta de lógica da cegueira humana, as trevas da ilusão, na suspeita de poder ser filho de escravos.

¹⁰ Tradução de M. H. da Rocha Pereira na citada edição. Esta afirmação do Coro, no contexto lírico, é antecedida de uma outra, que completa (vv. 613-614):

dos mortais, a existência repleta de grandeza outro caminho não conhece que o da ruína (*ate*).

Separados do contexto, estes versos aproximam-se dos daquela reflexão final do Coro de *Rei Édipo*, no estásimo IV, que tanto impressionaram Heidegger, uma vez revelada a trajetória (e o sentido) do destino do protagonista (vv.1186-1192):

Ó gerações dos mortais, como a vossa vida ao nada se me iguala! Que homem, sim, que homem da ventura mais possui que a aparência de a ter, e, uma vez tida, de cair no ocaso?

¹¹ Vv. 583, 614, 624, 625.

O Coro, em contrapartida, é catapultado para a nervosa e fugaz euforia de imaginar uma origem divina para o soberano, recorrendo a fantasias do maravilhoso popular: será Édipo um filho da natureza, do Citéron, um filho dos amores silvestres de Pã – o mesmo Pã que é invocado pelos Marinheiros de Salamina, em cega alegria, após escutarem a Trugrede de Max –, Apolo ou Dioniso com alguma das muitas divindades femininas que, na natureza selvagem, cedem à sedução daqueles?

Não é de cega euforia, à beira da anagnórise e da catástrofe, a disposição do Coro de *Antígona* no final do episódio II, como se torna evidente. Nem de cegueira se pode falar, neste momento, de um Coro que sabe já quem foi que ousou desobedecer a Creonte. É, antes, a surpresa, a impotência, o desespero político e o medo que o levam a refugiar-se numa leitura da realidade marcada por essas velhas convicções de maldição familiar e de intervenção da divindade vingativa que anula o homem, recuperando laivos da velha perspectiva arcaica da *amechania*. Um e outro coro fogem aos parâmetros de pensamento esperados, decorrentes do seu próprio perfil de cidadãos amadurecidos, pela experiência insuportável da realidade.

A chegada de Hémon traz ao espaço de representação alguém que intercede por Antígona não apenas por laços de afecto que a ela o vinculam, mas também pelos laços da própria devoção filial¹² que permite denunciar a crítica silenciosa (*na sombra*, 692) de que Creonte é alvo e a reprovação da cidade pelo erro de comportamento do monarca – reprovação que a cidade tem medo de formular. A alusão ao medo de dar voz à discordância e censura políticas denuncia a perversão do comportamento de quem governa a pólis, de modo avesso à democracia, e deita luz sobre possíveis razões para o carácter reservado das intervenções do Coro – que se resumem a dois momentos durante o decorrer do confronto entre pai e filho.

O primeiro desses momentos corresponde aos vv. 681-682:

a nós parece-nos, se é que a idade nos não faz errar, que é sensato o que dizes sobre esta matéria.

Estas palavras são proferidas após a primeira *rhexis* de Creonte, que podemos entender claramente divisível em duas partes: a primeira compreende os versos 639-660; a segunda os versos 661-680. Na primeira parte, perde-se Creonte em considerações híbristicas, em tom aparentemente moralizante, sobre o absoluto respeito devido à figura paterna e o desprezo a dar à mulher perversa (Antígona), vocacionada a núpcias no Hades. É, pois, supérfluo, segundo o tirano, o vínculo de consanguinidade que o liga a Antígona e não há impeditivos morais e religiosos para a sua pena de morte; na segunda parte entrega-se Creonte a reflexões sobre a necessidade de ordem, obediência, coragem e sobre o perigo da anarquia. Essa coragem e determinação deve fazer prevalecer o homem sobre a mulher.

O comentário do Coro não é de adesão absoluta, mas introduz, timidamente, uma reserva (*se é que...*). E a que matéria se refere o Coro (*hon legeis...peri*), utilizando um tempo presente, depois de escutar a linguagem ameaçadora do soberano? Provavelmente, com reserva mental, à segunda parte da *rhexis*.

A sua segunda intervenção (724-725), após a *rhexis* de Hémon, tem um objectivo nítido de apaziguar ânimos, reconhecendo sensatez às duas partes. É após a saída de um Hémon em fúria desesperada que o Coro chama a atenção, cautelosamente, para as consequências imprevisíveis desta saída, assim como, sob a hábil forma de

¹² Assevera Hémon em 701-702:

Para mim, meu pai, não há tesouro mais precioso que a tua felicidade.

pergunta sobre a sorte de Ismena (770), consegue acender uma centelha de sensatez no espírito de Creonte que lhe poupa a vida.

Com a intervenção de Hémon e a sua descrição da crítica silenciosa ao governante, feita por uma cidade que reprova o seu comportamento mas que o teme, e, simultaneamente, com uma presença do Coro particularmente reservada, pretendeu Sófocles operar uma identificação, progressivamente mais palpável, entre o Coro e a cidade. Os Anciãos de Tebas deixam perceber o que é voz comum e fazem-no de modo vago e retraidamente, por receio.

A apreensão pela saída de Hémon e a certeza da irreversibilidade da sentença de Antígona antecede o estásimo III, aparentemente um hino ao poder invencível de Eros e Afrodite¹³.

Eros é enaltecido, nesta ode, em termos perfeitamente identificáveis com a tradição poética, vinda da lírica arcaica: é *invencível* (anikatos) *no combate*, assim como Afrodite. Íbico reconhece essa força que o persegue e a que não pode escapar, tal como Anacreonte¹⁴. E já Arquíloco havia utilizado expressões agónicas da tradição épica para exprimir poeticamente tal vivência¹⁵.

Essa força é também reconhecida, no estásimo I, pelo Coro das Traquínias, na peça homónima, ao evocar, também em tom épico, o combate dos pretendentes de Dejanira, de que Hércules sai vitorioso. Todavia, o poder da vitória de Cípris, a que este Coro se refere (*ekpheretai nikas aei*, 497), é evocado na convicção de que Dejanira cedeu ao reconhecimento de que nada pode fazer contra a violência da nova paixão de Hércules. Deixa-se o Coro levar pelo aparente sentido das palavras de Dejanira¹⁶, assim como o Coro dos Marinheiros de Salamina se deixa levar pelo sentido aparente da Trugrede, no *Max*. Trata-se de coros que 'simpatizam' quer com Dejanira quer com Max, mas que, por estatuto, condição social ou vivência, não estão aptos a captar a verdadeira dimensão da situação e o sentido profundo do que ouvem¹⁷.

Não é esse, no momento dramático do estásimo III de *Antígona*, o caso do Coro, que percebeu já para além de que limites se moveu Creonte.

Eros, operante através do *himeros* da donzela núbil (796), fora já reconhecido, na sua irresistibilidade, por Safo, na Ode a Afrodite (vv. 2-6); eros como *mania* divina (790) constitui uma constante reconhecida pelos líricos¹⁸. Por seu turno, o jogo de Afrodite (vv. 799-800), em que o homem é o objecto desse jogo, é reconhecido, pelo

¹³ Sobre a presença do elemento amoroso na motivação da intervenção de Hémon veja-se K. VON FRITZ, «Haimons Liebe zu Antigone», *Antike und moderne Tragödie*, Berlin, 1962, 227-240.

¹⁴ Anacreonte chega mesmo a utilizar uma original metáfora, inspirada na prática do pugilato (*pyktalizo*, 323 Page), para sugerir o seu esforço inglório de oposição à violência de eros.

¹⁵ Veja-se, por exemplo, frgs 104, 112, 118 Diehl.

¹⁶ Veja-se M. C. FIALHO, «Vivência e expressão de eros em Sófocles, *Traquínias*. Tradição e novidade», *Humanitas*, 54, 2002, 49-62 e bibliografia aí citada. Sobre eros na tragédia, veja-se A. LESKY, *Vom Eros der Hellenen*, Goettingen, 1976, pp. 60-77.

¹⁷ No caso do Coro de Traquínias, a lei universal da força de Eros, reconhecida, tem implicações mais fortes e reais, cujo alcance escapa a quem a enuncia. O párodo, em contrapartida, oferece-nos um interessante caso de ironia trágica: o Coro evoca a lei da alternância cíclica entre dor e felicidade, na vida dos mortais, a fim de consolar Dejanira e lhe incutir esperança – é que a sua existência, marcada ultimamente por uma contínua angústia e ansiedade, há-de então conhecer, por esta mesma lei, momentos futuros de felicidade. Todavia, sabe-o o espectador, para o caso preciso de Dejanira esta lei não funciona: a uma dor, outra dor maior e derradeira se seguirá. Sobre este assunto, veja-se M. C. FIALHO, *Sófocles. As Traquínias*, introd. trad e notas, Coimbra, Instituto Nacional de Investigação Científica, 1989², pp. 16-27. Sobre a intervenção do Coro em *Ájax*, veja-se id., *Luz e trevas no teatro de Sófocles*, pp. 15-46, bem como a bibliografia aí citada sobre esta questão.

¹⁸ Veja-se Íbico, frg. 6 Diehl, Anacreonte 3, 34, 79 e também 17 e 45 Diehl. O espírito enlouquecido pelo despeito amoroso é também referido por Safo 1 Diehl.

espectador, como um *topos* da tradição lírica associado ao motivo do engano, *dolos*, que o *Hino Homérico* à deusa já consagra¹⁹. É, pois, com esta força irresistível, universal e de origem divina que Creonte se mede agora. O Coro sublinha a dimensão dessa força, com lucidez mas também com prudência, evitando assumir o tom de advertência directa ao monarca²⁰. A insinuação ficara discretamente feita pelo conjunto de anciãos, em 766-767, ao chamar a atenção para as imprevisíveis consequências da dor do jovem que impetuosamente se retira²¹.

Não pode, pois, este grupo de homens deixar de viver, com profunda compaixão, expressa no estásimo IV, o destino de Antígona, a jovem descendente da raça de Édipo, marcada pela maldição – destino que se enquadra no contexto de outros exemplos mitológicos de figuras que sofreram o triste destino do emparedamento, quer por injusta, quer por justa punição²².

No entanto, tal compaixão, assim como o distanciamento discreto quanto a Creonte, não significa que o Coro adira sem reservas, ainda que interiormente, ao comportamento de Antígona – ilustra-o o carácter diverso de exemplos escolhidos, a sublinhar a diversidade de considerações formuladas no *kommós* do episódio IV. Aí, um Coro já consciente do excesso de Creonte e apreensivo pelas consequências possíveis, que não pode prever, reconhece, comovido até às lágrimas, consoante o confessa nos anapestos iniciais (vv. 801-805), a nobreza do gesto de uma Antígona que tece as suas próprias leis, *autonomos* (821), que com ele atingirá a fama e a glória, na sua morte prematura, mas que não deixa, por isso, de representar um gesto de afrontamento de um poder sancionado pelos deuses (ainda que mal exercido), com o desafio de ativez de quem é *autognotos* (875)²³.

¹⁹ Na *Ode a Afrodite* o eu lírico de Safo apoda a deusa de *doloplokos*, a 'tecedora de enganoso'. Cf. SÓFOCLES, *Traquínias*. 500.

²⁰ Pese embora concordar com a perspectiva de C. P. GARDINER, no seu livro *The Sophoclean Chorus*, Iowa City, 1987, cap. 4, de que o Coro possui, em *Antígona*, uma limitação de fundo – o receio de falar – penso que a autora vai demasiado longe ao ver, na intervenção destes homens, um móbil principal: preservar a sua subsistência. Seria por isso que, percebendo as razões de estado que levam Hémon a intervir, o Coro contorna essa mesma percepção, atribuindo essencialmente ao móbil amoroso a intervenção do filho de Creonte. Além do mais, lembremo-nos que Creonte acabara de entrar no palácio, o que torna desnecessário o recurso a uma ode com uma explicação-pretexo.

²¹ H. FLASHAR, *op. cit.*, p. 72, após enunciar as interpretações já aventadas para esta ode e para o motivo da sua inclusão no momento dramático em que se situa, chama a atenção para a sua função dramática: a de estabelecer o ponto de transição para a segunda parte do drama. Não deixa o ilustre helenista de referir que o público ateniense era sensível a esta reflexão sobre a repercussão que inevitavelmente se faz sentir da paixão pessoal e da dimensão do individual na política da comunidade. Não concordo, pois, com perspectivas de leitura desta ode, que tendam a desvalorizar o seu peso e expressividade no contexto imediato em que ela é entoada. Veja-se também W. ROESLER, «Der Chor als Mitspieler. Beobachtungen zur Antigone», *Antike und Abendland* 29, 1983, 107-124.

²² Sobre este estásimo veja-se M. H. DA ROCHA PEREIRA, *Sófocles. Antígona*, introd. trad. notas, Coimbra, Instituto Nacional de Investigação Científica, 1992³, pp. 107-108, nn. 75, 77, 82. H. FLASHAR, *op. cit.*, p. 73 situa o efeito desta ode coral, que não pode ser o de conforto da jovem, já for a do espaço de representação, próximo do de um *Grabgesang*.

²³ Veja-se H. PATZER, *Hauptperson und tragischer Held in Sophokles Antigone*, Sitzungsberichte Frankfurt am Main, XV, 2, Wiesbaden, 1978, pp. 96-97. Nota Patzer, com toda a pertinência, que quando o Coro fala do *hypsilon*. *Dikas bathron* («o excelso assento da Justiça» 854) quer, com isso, dizer, que esta Justiça é próxima dos deuses, por eles sancionada, e que idêntica construção aparece na boca do Coro em *Rei Édipo* (*nomoi hypsipodes*, 866 sq). Sobre as questões de interpretação, decorrentes das dificuldades da crítica textual neste *kommós*, vejamos as notas que a ele são dedicadas por M. H. DA ROCHA PEREIRA, *op. cit.* Sobre a dimensão de excesso de Antígona, enquadrada no típico perfil de protagonistas da tragédia sofocliana, veja-se E. LEFÈVRE, «Die Unfaehigkeit, sich zu erkennen: Sophokles' Antigone» *Wuerzburger Jahrbuecher fuer die Altertumswissenschaft*, N.S. 15, 1989, 43-58.



Concordo inteiramente com a leitura feita por H. Flashar²⁴ do estásimo V desta peça: a ode a Dioniso tem características de um hino clético, de invocação à divindade filha de Tebas – e o próprio deus do teatro –, para que se manifeste num momento em que, para o Coro, surgiram sinais de abrandamento em Creonte: de um abrandamento que, aos seus olhos, pode ainda impedir tudo o que teme ver realizado, lavar a cidade da mancha que Tirésias denuncia e permitir que os acontecimentos se encaminhem para um *happy end*²⁵.

Esta cegueira, no momento à beira da catástrofe, é partilhada pelos anciãos do Coro de *Rei Édipo*, como se viu. De seguida se revela que o discernimento adquirido por Creonte é demasiado tardio. Creonte ficará completamente só e destruído. Só então o Coro ganha a perspectiva exacta sobre todo o processo, recuperada, finalmente, a sua liberdade de expressão na censura clara dos erros daqueles a quem só a idade ensinará. Voz da pólis, os anciãos confirmam, na experiência dos seus anos avançados, uma lição de vida já aprendida, solta a sua voz das mordasas do medo.

Movimento algo análogo leva o Coro de Anciãos a entoar o último dos estásimos de Rei Édipo, depois de ter feito o seu percurso de uma cegueira partilhada com o protagonista até à revelação final que permite desvelar, no destino de Édipo, o destino paradigmático de todo o homem, um exemplo da condição humana: *to son... paradeigma* (1193), assim verbaliza o Coro o que acaba de conhecer como termo das indagações e do mistério do desconhecido assassino *miastor*.

De um modo diverso, também o Coro de Anciãos de Colono, em *Édipo em Colono*, vai fazendo a sua caminhada compreensiva desde o momento em que se debate entre a compaixão e o repúdio pelo proscrito, ao saber, no Párodo, da sua identidade mas na ignorância do destino excepcional que o espera e dos dons de que é portador para a cidade, até ao momento em que, no estásimo IV, vive, na morte de Édipo, uma experiência de morte que o toca, que o afecta, que é sua, também, e próxima, como ancião, mas cujo mistério lhe escapa, como escapa, a cada um de nós, o mistério da experiência da morte do outro, enquanto única, individual, sendo contudo, também, paradoxalmente, experiência de morte nossa. Como mistério a reconhecerá no êxodo, após o relato do Mensageiro, sabendo, no entanto, agora, que destino e que benesses ficaram reservados à cidade.

A ode de elogio a Atenas, que constitui o estásimo I, enaltece, como atrás foi dito, a harmoniosa *synoikia* entre deuses, homens e natureza naquela pólis que acaba de acolher Édipo, num puro e ousado gesto de compaixão. Trata-se de uma ode que respira serenidade, encanto e amor ao universo a que pertence, por parte do Coro: a um universo que ele sente ser imperturbável. Não suspeita o Coro, todavia, que,

Veja-se também J. U. SCHMIDT, «Groesse und Grenze der Antigone», *Saeculum* 4, 1980, 345-380 e A. SCHMITT, «Bemerkungen zum Charakter und Schicksal der tragischen Hauptpersonen in der Antigone», *Antike und Abendland* 34, 1988, 1-16. R. W. BURTON, *The Chorus in Sophocles' Tragedies*, Oxford, Clarendon Press, 1980, pp. 122 *sqq.* chama a atenção para o facto de o Coro considerar, aqui, a contradição de uma situação em que Antígona, todavia, infringiu também uma Dike sancionada pelos deuses: a da autoridade do poder da pólis. Ambos, Creonte e Antígona, infringem âmbitos da Dike, que será reposta com consequências ruinosas para as duas partes. O autor aduz um outro passo, que considera o mais expressivo da tragédia sofocliana, pronunciado também por um coro, acerca da primordialidade e carácter divino da Dike: OC 1318 *sqq.*

²⁴ *Op. cit.*, p. 74 *sqq.*

²⁵ Sobre a presença e o papel de Dioniso na tragédia ática (ainda que, na maior parte das vezes, sob a forma de evocação, no contexto de uma intervenção coral) veja-se o excelente estudo de A. BIERL, *Dionysos und die griechische Tragödie*, Tübingen, 1991.

muito em breve, mal cesse o seu canto, esse universo será perturbado pela violência vinda do exterior, de um invasor de outra cidade – Tebas²⁶.

A cena imaginada, da perseguição aos infractores, que constitui a primeira parte do estásimo II, traduz a impossibilidade física de um coro que, tolhido pela fraqueza da sua velhice, vive, agitado, o que se lhe afigura ser a luta contra os invasores, para recorrer, na segunda parte do estásimo, ao único meio que está ao seu alcance para a defesa de compromissos a que aderiu – a prece a Zeus e à tríade divina de seus filhos, Atena, Apolo e Ártemis, para que a vitória seja de Atenas.

No pungente episódio do reencontro entre as jovens e Édipo, o frágil ancião, a *sympatheia* vai mais fundo que a mera comiseração: o Coro vê aí representada a sua própria condição de mortal no penoso termo do caminho, a velhice. Trata-se, de certo modo, de uma leitura renovada, na condição de Édipo, da própria condição humana e, muito especificamente, da condição actual de um coro de anciãos.

Se o Coro vai percebendo que Édipo não é apenas um ancião frágil e proscrito, mas alguém que traz, consigo, dons excepcionais que legará à cidade, tal percepção não o impede de ver em Édipo a imagem da fragilidade de uma velhice, que é também a sua, como proximidade de um termo, como tempo de desgraça acumulada. *Não ter nascido*, como condição ideal não cumprida, formulada no estásimo III, torna mais denso o momento de vivência do termo dos termos – a morte, de cuja experiência quase física se torna expressão a prece do estásimo IV às divindades íferas, para que dulcifiquem o derradeiro caminho daquele que agora o percorre.

*

Em conclusão, Sófocles distanciou-se da concepção esquiliana de construção de coros, longe da amplitude de perspectivas de um coro como o de Agamémnon, ou do justificado adensar de apreensão de quem está apto a ler, na acção, os nexos que unem o excesso à queda, na medida em que também a sua concepção de tragicidade é diversa. O poeta concebeu coros que, atentos à acção, que os toca e afecta, de modo diverso em cada uma das peças sobreviventes, sintonizam com o protagonista e sentem-se envolvidos no seu próprio destino – com algum afrouxamento em *Filoctetes* – sem possuírem, à partida, a capacidade de apreender, lucidamente, os nexos apreendidos em Ésquilo.

Estes coros estão marcados, cada qual à sua maneira, por limitações que afectam, todavia, a sua percepção da acção e da situação trágica – limitações que vão da cegueira ao medo, da emotividade exacerbada das confidentes de Electra, à dificuldade em apreender o significado profundo dos acontecimentos, ditada pelo seu próprio estatuto de dependência ou de inferioridade social e distância da pátria, como é o caso dos Marinheiros de Salamina, em *Max*: ansiosos por verem Max salvo, entoam um canto de júbilo, por terem interpretado erradamente as suas intenções, na *Trugrede*, levados pelo sentido aparente das palavras, para, pouco depois, compreenderem o engano, demasiado tarde, em desespero pela saudade e pelo possível não-regresso, para concluírem, à boa maneira arcaica, no final da peça, que só sobre acontecimentos ocorridos ganha o homem clarividência²⁷.

²⁶ F. Zeitlin demonstra com fundamento e acuidade, até que ponto a representação do espaço de Tebas como o espaço de subversões, paradoxos e infracções funciona, no teatro grego, como a projecção, sob a forma de alteridade, de conflitos da pólis. Trata-se, aparentemente, de uma oposição entre Atenas, *eusebes*, e Tebas infractora, sendo Tebas, por via das tensões políticas entre as duas pólis, adequada a este papel: «Thebes: Theatre of Self and Society in Greek Drama», *Greek Tragedy and Political Theory*, ed. P. Euben, Berkeley, 1986, pp. 101-141.

²⁷ Idêntica verificação é feita pelo Coro de Anciãos de Tebas, no final de *Rei Édipo* – final que, como Lloyd-Jones Wilson, considero autêntico.

Como poderiam, de resto, ser de outro modo os coros sofoclianos se, para Sófocles, um dos traços essenciais e distintivos da finitude humana e da experiência trágica que lhe é inerente é a cegueira ²⁸? Também os seus coros, constituídos por mortais, dela hão-de, fatalmente, participar.

Não se trata, todavia, de cegueira trágica no sentido próprio desta expressão, já que esta implica um erro trágico, a queda e a grandeza na queda, com o reconhecimento da verdadeira dimensão e situação de quem a vive – o protagonista ou, se quisermos, utilizando uma designação que não é aristotélica mas romântica, o herói trágico ²⁹.

O Coro experiencia a sua limitação à imagem do seu próprio perfil e condição e vive as consequências da cegueira trágica do protagonista, já que dele está próximo e das consequências do seu destino participa, enquanto cidadão da mesma pólis: é o caso do Coro de *Rei Édipo*.

Se, como adverte no estásimo II desta peça, do excesso (*hybris*) que é a cegueira das paixões não controladas decorre o excesso da tirania, da tirania demonstrada em *crescendo* por Creonte que, todavia, não é o protagonista de *Antígona* ³⁰, decorre o medo de expressar a opinião política e o juízo crítico de censura sobre a prática de quem governa.

O Coro de *Antígona* constitui, assim, o quadro exemplar de uma pólis doente, oposta à Atenas do *Coloneus*, quando à eloquente sensatez dos anciãos está proibida a voz harmoniosa dos seus conselhos, semelhante ao canto melodioso das cigarras, que constitui o conhecido símile do canto III da *Ilíada*.

²⁸ Sobre esta perspectiva antropológica da cegueira, contra o fundo de visão e conhecimento da verdade que é apanágio do divino mantêm-se sempre actuais os ensaios de H. DILLER, «Goettliches und menschliches Wissen bei Sophokles», *Kleine Schriften zur antiken Literatur*, Muenchen, 1971, pp. 255-271 e «Menschendarstellung und Handlungsfuehrung bei Sophokles», *ibid.*, pp.255-271.

²⁹ Partilho inteiramente com H. FLASHAR esta leitura da cegueira dos coros em Sófocles como correlato inevitável da sua humanidade, de acordo com as perspectivas de uma antropologia trágica do dramaturgo.

³⁰ Veja-se, sobre esta questão, o que diz M. H. da Rocha Pereira na sua introdução à citada tradução de *Sófocles. Antígona*.

H. Patzer, no seu ensaio *supra* citado, demonstra, de modo fundamentado e inequívoco, que a peça não é uma tragédia de destino duplo, mas que é, de facto, *Antígona* a protagonista e que Creonte não tem uma verdadeira dimensão de protagonista trágico.

Sófocles a escena

JOSÉ LUIS NAVARRO GONZÁLEZ ¹

U.N.E.D. – Ciudad Real

El teatro de Sófocles. Teatro del texto

En esta ocasión nos reúne Sófocles, el gran trágico griego, con motivo de los 2.500 años desde su nacimiento. Ha pasado el tiempo; han transcurrido los siglos y sin embargo el mensaje sigue vivo, igual que el de los trágicos Esquilo y Eurípides y que el de los cómicos Aristófanes y Menandro.

A lo largo de los siglos son muchas las representaciones que se han realizado de la obra de Sófocles así como muchas son las reelaboraciones, versiones y reescrituras que diversos escritores, de gran valía pero, indudablemente, no de su talla, han llevado a cabo. Pretendo en unos minutos esbozar unas cuantas sugerencias que pienso pueden ser de utilidad para quien desee abordar el montaje de cualquier tragedia sofoclea. Y lo hago desde la modesta experiencia de haber llevado a escena con estudiantes cuatro de las siete piezas llegadas a nosotros. Sea cual sea el estilo estético que tenga cada director, me parece que las indicaciones que le propongo son básicas si realmente se quiere transmitir todo lo que el teatro de Sófocles encierra.

Debemos comenzar pues por señalar que el teatro de Sófocles es antes que nada un teatro del texto. En estos tiempos en las que estamos acostumbrados a series televisivas en las que cada personaje hila una o dos frases o a representaciones teatrales en las que el ejercicio físico de los actores es más importante que el ejercicio verbal conviene subrayar este dato. En Esquilo y en Eurípides el texto es, por supuesto, de suma importancia, pero va acompañado en ocasiones de otros elementos escénicos que pueden ayudar a disimular carencias o errores. En Sófocles, en cambio, el actor está de algún modo sólo ante el texto. Ante un texto poético que encierra un gran mensaje ético y filosófico.

Combinar poesía y filosofía no es en absoluto sencillo. Hay una tendencia – al menos en España – a decir la poesía con afectación y a expresar la filosofía con retoricismo. Dicho de otro modo; parece que poesía y filosofía estuvieran reñidas con la realidad. El texto de Sófocles se pone en boca de personajes que son profundamente

¹ Agradezco vivamente a los organizadores de este Coloquio la invitación a participar en los actos con motivo del XXV centenario del nacimiento de Sófocles, y muy especialmente a compartir esta mesa con escritores y profesores relevantes. Mi gratitud es especialmente sentida para la Prof.^a Maria de Fátima Silva y el Prof. José Ribeiro Ferreira con los que me une una larga amistad. Continúa este encuentro una serie de colaboraciones en el Departamento de Estudios Clásicos de la Universidad de Coimbra que se prolonga desde hace casi diez años.

humanos, espontáneos y sobre todo creíbles. Son hombres y mujeres, jóvenes y ancianos. Obviamente son personajes de las casas reales más señeras y en consecuencia tienen una cierta altura, una cierta estatura. Pero elevarlos no significa endiosarlos o desnaturalizarlos. El texto, pues, debe decirse sin barroquismos, sin aspavientos pero también sin frialdad, con sentimiento. Se trata de personajes muchos de ellos en situaciones difíciles, complicadas, al límite, lo que está claramente reñido con la indiferencia. Aproximarse al texto de Sófocles desde la artificialidad de la retórica – que viene dada en muchos casos por una traducción inapropiada para la escena – es un primer error, que, al menos en mi país, los profesionales cometen con gran frecuencia. Sófocles no es Shakespeare ni Racine ni Calderón de la Barca. Naturalidad – no cotidianeidad – y sentimiento – no sentimentalismo – son básicos para poder transmitir las emociones que destila la obra de Sófocles; una obra que no puede dejarnos indiferentes. Y es por aquí por donde fracasan grandes actores y directores. No son capaces de entender el mensaje del texto. Observan sólo las frases largas y las figuras literarias. Piensan que son artificios ampulosos que esconden una especie de vacío y se equivocan. Así prefieren dar énfasis a dar sentido, subrayan lo que no deben y dejan sin destacar palabras e ideas que son fundamentales en cada una de las tragedias. El límite se alcanza cuando se opta por forzar el máximo la traducción y se ofrece un Sófocles en verso que no por ello es necesariamente un Sófocles poético y filosófico. Así pues, primacía a la palabra, a la poesía, al mensaje que es cálido, profundo, sentido, y que afecta a lo más íntimo del ser humano. El primer objetivo del actor debe ser emocionar el auditorio con un texto de Sófocles a partir de la fuerza que encierra la palabra. No recrearse tan sólo en ella, sino saber que por medio de ella se transmiten sentimientos fuertes y emociones profundas.

Las escenas sofocleas

Sófocles, que como es sabido introdujo el tercer actor, es maestro en la composición de escenas. No me refiero a aquellas en las que toda la fuerza recae sobre un solo personaje, escenas que existen también en las tragedias de Eurípides especialmente. Con ser estas importantes y objeto de especial subrayado y atención – el Edipo recién cegado de Edipo Rey valga como ejemplo – hay algunas escenas de dos personajes que no son necesariamente «agones» tradicionales al uso que son típicas del teatro sofocleo. Me refiero a los llamados retratos por contraste, en los que un personaje más débil se trae a escena precisamente para subrayar la fuerza y la fortaleza de otro que ya de por sí es suficientemente fuerte. Me refiero, obviamente, a la aparición de Ismene junto a Antígona, y de Crisótemis junto a Electra. El perfil de las heroínas – Antígona y Electra – se realza en la medida en que se empequeñece el de las hermanas menos comprometidas. Esto es algo que no vemos ni en la obra de Esquilo ni en la de Eurípides y precisamente por eso el director debe marcar ese contraste. Y aunque puede resultar exagerado debe presentar en esas escenas a las heroínas más altas y más audaces de lo que son, y a las hermanas corrientes más bajas y más cobardes de lo que también ellas realmente son. La envergadura de la acción que piensan llevar a cabo es lo que realmente las levanta, las sublima, las ennoblece. Su sentido de la responsabilidad, del compromiso es lo que sus hermanas no aciertan a captar. Tal vez quisieran pero por diversas razones son incapaces. Por ello se hace necesario traerlas a escena y ponerlas al lado pero marcando la distancia que las separa desde el punto de los valores éticos. No lo hace mal el director si marca los contrastes; aunque pueda parecer exagerado el propio Sófocles ha querido servirse del contraste como procedimiento dramático para el subrayado.

Igualmente Sófocles, al introducir el tercer actor, ha sacado el máximo partido de una serie de escenas triangulares. Se trata de los llamados «triángulos trágicos» en los que dos personajes van tensando la situación apuntando a un tercero que está en el vértice del triángulo. Es especialmente dramático el que componen en la última parte de Edipo Rey el mensajero corintio y el pastor de Layo que recibió en sus manos a Edipo niño y a Edipo, que aparece ahora en el vértice recibiendo frase a frase, verso a verso, la prueba infalible de la realidad de los hechos y en consecuencia de su culpabilidad por haber dado muerte a Layo, eso sí, sin saberlo. Colocar al protagonista en el vértice del triángulo al tiempo que se va estrechando su superficie porque las líneas se van haciendo cada vez más cortas, es un procedimiento que se ajusta perfectamente al proceso graduado que tiene la acción dramática. No se trata pura y simplemente de presentar en escena a tres personajes de cualquier manera; se trata de presentarlos ligados, unidos, relacionados, por cuanto que dos de ellos – sabiéndolo o no – apuntan contra un tercero que resulta ser el héroe trágico. Valga además del ejemplo ya citado el que de otro modo conforman Odiseo, Atenea y Ajax al comienzo de la obra que lleva el nombre de este último. Entender que los dardos de Odiseo y Atenea apuntan conscientemente contra el tercero que es Ajax, o que las preguntas y respuestas del mensajero y el pastor apuntan inconscientemente contra ese tercero que es Edipo, es fundamental para hacer de la escena a tres, un auténtico triángulo en cuyo vértice principal se sitúa siempre el héroe trágico. Esos triángulos deben visualizarse en escena y el movimiento de acercamiento y alejamiento del vértice dramático debe marcarse igualmente de forma visible para el espectador.

Los coros de Sófocles

Para todos los directores de escena los coros de tragedia constituyen un auténtico reto. Son posiblemente la máxima dificultad. En el caso de los coros sofocleas el director debe prestar la máxima atención. Variedad de metros corales se ponen al servicio de unos coros que están formados en cinco de las siete tragedias por personajes masculinos, siendo tan sólo Traquinias y Electra los que tienen a las mujeres por protagonistas.

Frente a Esquilo y a Eurípides que prefieren coros rituales en los que la importancia radica en el gesto más que en el texto, Sófocles apuesta claramente por coros verbales, poéticos, filosóficos, «de evasión» en los que el texto tiene más importancia que el gesto. Dicho de otro modo; los coreógrafos que hacen del coro de tragedia algo parecido a un ballet pueden acertar sin duda a la hora de abordar coros de Esquilo o de Eurípides, pero difícilmente a la hora de enfrentarse a los grandes coros sofocleas.

Supone esto que lo prioritario – además de escoger una traducción apropiada – y empastar las voces, coordinar movimiento sobrios y realizar un importante trabajo de mesa para extraer de las palabras-claves el máximo partido posible. Hemos apuntado que son de tres tipos los coros sofocleas: poéticos, filosóficos y «de evasión».

Los coros poéticos – p.ej., el estásimo de Edipo en Colono – dedicado a cantar a la tierra de Colono y al olivo del Atica – deberían ir siempre acompañados de algún tipo de música que favorezca el lirismo o, si se puede, deberían ser cantados no al modo de las óperas sino más bien en la línea de la música popular propia de Grecia – es lo ideal – o del país en el que se realice la representación. Este es el procedimiento utilizado en Grecia por el director ya fallecido Karolos Koun que tan espléndidos resultados ha dado en las representaciones al aire libre por diversos teatros de Grecia desde los años 50 del siglo pasado hasta nuestros días.

Obviamente al diseñar melodías hay que proceder con cautela pero sin miedo, siempre que se siga una línea seria y coherente, y sobre todo en relación con el texto.

Esas melodías no convienen en absoluto a los llamados coros filosóficos donde la voz del poeta se deja oír por un grupo de coreutas que son hombres hechos y derechos, expertos en los gozos y las sombras de la vida. Prioridad total para la palabra; ausencia de movimientos bruscos; subrayado con la propia voz más que con el gesto de las palabras-clave. Sirva como ejemplo el último estásimo tanto de Edipo Rey, profunda reflexión sobre la vida del hombre y la felicidad como de Edipo en Colono, importante reflexión sobre la vejez en un tono pesimista tal vez exagerado. Mal se reflexiona sobre la felicidad o la vejez, sobre la vida humana, en suma, realizando flexiones, movimientos bruscos o figuras geométricas de forma absolutamente innecesaria.

Los coros de evasión, siempre complicados son el Sófocles más bien coros de evasión. Valga como ejemplo el momento en que el coro junto con Antígona evoca historias del mito como la de Niobe.

Este tipo de coros son más complejos, más delicados ofrecen más posibilidades al director pero están limitados porque muchos de los espectadores no saben con exactitud qué estampa del mito es la que se evoca. Son siempre estásimos difíciles, complejos que no siempre son bien comprendidos. Al traer a escena a Sófocles, lo importante es no medir todos los coros por el mismo rasero, ni aplicar de un modo uniforme la misma coreografía. Son coros sobrios donde el elemento verbal predomina notablemente sobre el elemento gestual o visual. Ese es el elemento diferenciador con respecto a estásimos euripídeos o esquileos que incluyen auténtica acción por parte del coro. Pensemos p.ej. en el coro de Bacantes o en el de Euménides.

Importancia de los objetos

Por último conviene realizar unas reflexiones sobre la importancia que tiene los objetos en la obra de Sófocles. Siendo como son muy inferiores en cantidad con respecto a los que aparecen en las obras de Esquilo o Eurípides su presencia en la acción dramática es de suma importancia. Es una característica más, típica del teatro de Sófocles. Aunque escasos en número, en todas las tragedias pueden encontrarse objetos que cumplen una función dramática importante.

Así, en Filoctetes, el arco de Heracles es el auténtico motor de la acción. No se puede prescindir de él ni en el escenario ni en el texto. La recuperación del arco está en la trama de la tragedia; a su vez el arco posibilita la supervivencia de Filoctetes en la isla.

En Traquinias, por ejemplo, la tela impregnada en la sangre del centauro es el agente que causa la muerte – in extremis evitada – de Heracles y en cierto modo el suicidio de Deyanira. Tan importante como esa tela es el vellón de lana que impregnado también en la sangre del centauro Nero se deshace y es síntoma de una premonición que acabará llevando a Deyanira a un fatal desenlace.

En Ajax la espada es algo más que un distintivo del héroe. Es, el modo de la tela de Deyanira, el arma homicida, en este caso el arma suicida que va a hacer pasar al héroe homérico de la vida a la muerte. Debe mostrarse a las claras, subrayarse, exponerse a la vista de todos. Es un arma ante la que héroe pronuncia sus últimas palabras en una patética estampa bien documentada por los ceramistas griegos.

Importancia fundamental tiene para el desarrollo de la acción dramática la vasija o urna en la que el pedagogo de Micenas entrega a Electra las supuestas cenizas de Orestes. La urna que Electra abraza, a la que dirige también unas palabras

cargadas de sentimiento y de dolor es el elemento determinante del engaño que es básico para que Orestes puede ocultar durante un tiempo su identidad para así poder maniobrar hasta darse a conocer a su hermana y pasar a la acción.

En otras obras como Edipo Rey o Edipo en Colono el bastón no tiene una función dramática básica, determinante, pero sí es un elemento de subrayado absolutamente necesario. Subraya la ceguera en Edipo Rey y la vejez en Edipo en Colono. Las alusiones en el texto son frecuentes; es un elemento del que en teoría se podría prescindir. Al suprimirlo no obstante el espectáculo queda devaluado; el personaje pierde fuerza. El bastón que estaba ya presente de algún modo en el enigma de la esfinge subraya como ningún otro objeto todas las ideas básicas y todas las situaciones dramáticas de Edipo.

Así pues, aunque radica fundamentalmente en el valor y la importancia del texto, el teatro de Sófocles requiere algo más.

No estamos solamente ante un gran escritor y ante un gran poeta. Estamos ante un gran hombre de teatro que mueve a los personajes, que hila escenas, que gradúa la acción dramática, que extrae el máximo partido de algo en apariencia tan insignificante como los objetos y que con todo ello transmite emoción.

El director de escena debe tener presentes algunas de estas observaciones si no quiere caminar por la senda errática de la extravagancia o llevar al público un espectáculo frío y distante.

Eso es lo peor que puede hacerse con un gran dramaturgo cuyo mensaje y cuyo teatro siguen estando vivos 2.000 años después, en los albores del siglo XXI².

² Dado que la intervención se realizó en una mesa redonda, se han transcrito las ideas principales sin referencias bibliográficas ni notas a pie de página.

Sófocles como poeta del siglo XX

CARLES MIRALLES
Univ. Central – Barcelona

La historia del siglo XX, con las dos guerras llamadas mundiales, ha desencadenado, entre vencedores y vencidos, una exacerbación del sentido de lo trágico, un concepto ya en la segunda mitad del siglo XIX determinante en filosofía. Y la conciencia de la tragicidad inherente a la historia humana, al encontrarse con aquella tradición filosófica, ha llevado a los más atentos a los problemas contemporáneos a volver sus ojos hacia las viejas tragedias griegas.

A menudo, en este volver los ojos pensadores y escritores hacia las tragedias griegas, el pensamiento y la dramaturgia se han impuesto. Qué es lo trágico, cómo se realiza en las tragedias; cómo ponerlas en escena, traducidas o libremente reescritas. Las tragedias han quedado así en parte reducidas a mitos, a historias ejemplares o modélicas, que remiten a lo más profundo de las desgracias, sustancialmente las mismas, que desde los griegos – quienes por primera vez supieron expresarlas dramáticamente – no han cesado de afectar a la condición humana. Algunos han creído del caso dotar a las viejas tragedias de una expresión nueva – y así se han escrito, por ejemplo, muchas nuevas *Antígonas* – y a otros ha parecido que bastaba volver a proponer sobre la escena los textos de los trágicos griegos, reinterpretándolos dramáticamente.

Reescritas o traducidas, en fin. Formando parte de otra literatura, la de la lengua de acogida o llegada. Para ser leídas, en esta otra lengua, o puestas en escena, representadas. Otra vez, el pensamiento y la dramaturgia. Y, sin embargo, las tragedias eran poesía. La pregunta es qué se ha hecho de la poesía en ese traslado; dónde para. Muchos problemas hermenéuticos se reúnen y entrelazan convocados por esta pregunta. Si lo que realmente ha preocupado en el siglo XX ha sido lo trágico, ¿no habrá sido esa esencia abstraída de la poesía y quedado ésta reducida a palabras que plantean, en otra lengua, un sentido, unas situaciones, unos pensamientos?

Ya Nietzsche, siguiendo a Feuerbach, señalaba que, si bien la poesía constituye el fundamento más íntimo y fundamental del drama, la tragedia es una forma compuesta, el resultado de un arte que abarca o comprende más que las palabras en que, para nosotros, consiste la poesía. ¿Por qué, pues, preguntar por la poesía si ésta, en la tragedia, es un ingrediente – importante, quizá, pero uno más – del total? Pero la poesía no es el argumento ni la puesta en escena. Pérdida la música, pero la poesía, tanto en las partes recitadas como en las cantadas, es condición de todo, el fundamento imprescindible para sostener cuanto integre la forma compuesta que es el drama. Y, así, cuando hablamos de pensamiento y de disposición y composición dramáticas, es de poesía que hablamos; y si es del tema y de la acción y los héroes,

y de lo que dicen y cómo, también es de poesía que hablamos. Aunque, ¿qué entendemos al decir poesía? Desde luego, que tanto el recitado como el canto están en verso. Y, pues, traducidas las tragedias en prosa, la poesía que las sustentaba y alentaba, ¿dónde para? ¿O es que la poesía es algo menos material, concreto, que la métrica; algo que está en el total y que no lo abandona cuando este total resulta honestamente trasladado a otro tiempo, a otro lugar, es decir, a otra lengua? La poesía de las tragedias griegas, ¿podríamos decir que es lo trágico; lo que en cada tragedia o en todas entendemos que es su esencia, su modo necesario de ser? He aquí una nueva pregunta: si la tragedia tiene una esencia, o, como parece que entendía ya Aristóteles, «una naturaleza que le es propia», ¿llamaremos poesía a esta naturaleza o la llamaremos lo trágico? O, visto que lo trágico tiene una historia que claramente consiste en unos textos en que aparece y se conforma de algún modo, quizá la pregunta es si lo trágico existe, realmente, y cómo, independientemente de la poesía. O, al revés, si la poesía no es, profundamente, la razón última de lo trágico.

Tengo para mí que lo trágico es la destilación de las ideas de filósofos y poetas alemanes que, desde Goethe, se enfrentaron a la tragedia griega tanto por su valor estético – en el marco digamos de la teoría de los géneros literarios – como por sus características éticas – o sea, por los problemas que trataba y el modo como los presentaba y exponía. Esto es seguro, pero también lo es que el discurso urdido por filósofos y poetas sobre lo trágico influyó en los filólogos y que, cuando éstos se sintieron llamados a interpretar las tragedias en términos literarios, recurrieron, de un modo u otro, a aquel discurso; de hecho, no pudieron evitarlo. Porque las tragedias griegas son, a la vez, objeto de estudio de los filólogos y lectura o espectáculo ofrecido a todos, a través de las sucesivas traducciones y puestas en escena. Y el discurso sobre lo trágico reflejaba no abstractamente cualidades esenciales halladas en las tragedias sino lo que profundamente en ellas las convertía en obras de arte, en poemas dramáticos en sintonía con el presente.

A partir de Hölderlin la belleza no es ya el lugar de confluencia de las partes de un todo para formar un conjunto armónico sino la razón de ser, la explicación del mundo y el lugar en que éste se manifiesta: su visibilidad misma. Esta belleza necesita un sujeto, ser vista, percibida por él, y no es platónicamente una idea, en serie con el bien y la justicia, sino que se origina en el conflicto entre el sujeto y la sociedad; o entre el individuo y el estado. El conflicto que fuere, mientras tenga su raíz en la naturaleza, como señalara Goethe, o entre la familia y el estado, como Hegel dictara cimentándose en el planteado entre Antígona y Creonte.

A partir de Hölderlin, la filosofía, para constituirse en pensamiento de la belleza, habrá de asumir e integrar la fuerza estética que es propia de la poesía. Si no, quedará circunscrita a la clasificación de lo existente, no pasará de ser escolástica, de remitir a un orden. En este sentido, ha de haber un lugar privilegiado de encuentro entre la filosofía y la poesía, y este lugar también está en las tragedias y es el mito. También ahora Platón queda excluido, y el por qué enunciado puede contribuir a explicar la pasión de la filosofía por los presocráticos, la compañía que los rotos, enigmáticos fragmentos de Heraclito han hecho a lo trágico en el último siglo. Esta belleza que nace del conflicto, en el marco de lo trágico, es el destino de la poesía desde entonces, y su camino es el mito. Esta belleza que necesita un sujeto. No sólo el héroe trágico. Sobre todo el hombre contemporáneo, la hodierna condición humana según se refleja en el espejo de la acción, de las palabras de los héroes del drama; en el espejo, más allá y más acá, del canto del coro. El reflejo, en el mito, revivido por la poesía, del conflicto sustancial, no resuelto, del hombre desde los albores del siglo XIX: el que existe entre la conciencia de la propia nada y la búsqueda sin embargo del todo. De la conciencia y de la búsqueda nace el dolor, el sufrimiento; la certeza también de lo que

falta y de que falta. Pero en el camino de la búsqueda, compañera inseparable del dolor, la belleza es la meta.

Hölderlin ha vuelto a Sófocles. Para elaborar el lenguaje de esta búsqueda de la belleza, en el camino del dolor, que es la poesía, ha concebido el proyecto de traducir a Sófocles. De aquel proyecto, dos tragedias traducidas resultaron: el *Edipo tirano* (*Oedipus der Tyrann*) y la *Antígona*.

De aquel proyecto, inseparable del conjunto de la poesía de Hölderlin – pero en particular de *Der Tod des Empedokles*, que es una tragedia de algún modo especular del *Edipo en Colono* –, es deudora, directa o indirectamente, en alemán o no importa en qué otra lengua, toda la poesía posterior, y particularmente la del siglo XX, especialmente en las dos recuperaciones de Hölderlin, la primera desde los años veinte, después de la primera guerra, y la segunda desde los años cincuenta, después de la segunda.

De Hölderlin a Sófocles. Sófocles aparece ligado a Hölderlin, después de las traducciones de éste, y ambos pesan gravemente sobre el futuro de la poesía, en las diversas literaturas occidentales.

Este Sófocles que, en Hölderlin, configura lo trágico contemporáneo y pesa, pues, por medio de Hölderlin y directamente – a través de los filólogos que lo leen y proponen cómo entenderlo – sobre la poesía del siglo XX; éste Sófocles gravita también sobre la poesía – otra vez en proximidad a la filosofía – por medio de Nietzsche.

Cuando en 1886 Nietzsche volvía a publicar *El nacimiento de la tragedia* (1872), dotaba a este libro de un «Ensayo de autocrítica»; en ese texto declara que hubiera debido escribirlo como poeta: no hablando sino cantando. Y ello porque le parece perceptible en él «una voz extraña» (*eine fremde Stimme*) que viene a ser la de un dios aún desconocido. Dioniso es el dios cuyo apóstol es Nietzsche. Pero ese dios es el canto, la poesía que arrebató: la tragedia y la poesía del futuro. Un dios que, en un poema de Nietzsche, «Lamento de Ariadna», es a la vez «mi dolor» (*Schmerz*) y «mi felicidad última». Ya los griegos gustaron de contrastar la poesía del dolor producida por Sófocles con la vida feliz que le atribuían. De las tragedias de este poeta del dolor mana la luz, lo diáfano que paradójicamente engendra el ámbito de la felicidad, de la aceptación y la comprensión de lo humano; de la felicidad, quizá, antitética de la actitud, de la situación de sus héroes: la que es posible sólo en la aceptación de los límites de la condición humana.

Difícil, traducir el epigrama que Hölderlin dedicara a Sófocles. Se aproxima a algo así: «Muchos intentaron en vano decir lo más gozoso en el gozo. / Aquí, por fin, aquí se nos revela en la aflicción». Viene a significar que en las tragedias de Sófocles, marcadas de principio a fin por la aflicción, se manifiesta el júbilo, el gozo, y no en las cosas u obras que se sitúan bajo el signo de lo gozoso y alegre. Que gozo y aflicción son inseparables. Pero también que en las tragedias de Sófocles es en la exposición del dolor, en lo aflictivo, que se manifiesta el júbilo: la belleza, en fin; la belleza que nace del conflicto, en el marco de lo trágico, y cuya aspiración y destino es la poesía. No sólo la realización individual a la que suele tenderse y que designamos con el nombre de felicidad sino una suerte de beatitud, de serenidad espiritual, que se produce después de la exposición dramática, gracias a la poesía, de lo trágico.

Cuando, después de la segunda guerra, Paul Celan levanta en sus poemas las palabras, el anhelo de belleza de Hölderlin, el mundo no puede ya ser, nunca más, después de Auschwitz, el lugar en el que se manifiesta la belleza. Los poemas de Celan se sitúan, siguiendo a Hölderlin loco, en el especio del no y del sí, en el ámbito del exceso, de la conversión de todo en su contrario. Son fruto de una depuración desesperada y arrastran hasta lo divino al espacio de desolación que hurtan al

y de lo que dicen y cómo, también es de poesía que hablamos. Aunque, ¿qué entendemos al decir poesía? Desde luego, que tanto el recitado como el canto están en verso. Y, pues, traducidas las tragedias en prosa, la poesía que las sustentaba y alentaba, ¿dónde para? ¿O es que la poesía es algo menos material, concreto, que la métrica; algo que está en el total y que no lo abandona cuando este total resulta honestamente trasladado a otro tiempo, a otro lugar, es decir, a otra lengua? La poesía de las tragedias griegas, ¿podríamos decir que es lo trágico; lo que en cada tragedia o en todas entendemos que es su esencia, su modo necesario de ser? He aquí una nueva pregunta: si la tragedia tiene una esencia, o, como parece que entendía ya Aristóteles, «una naturaleza que le es propia», ¿llamaremos poesía a esta naturaleza o la llamaremos lo trágico? O, visto que lo trágico tiene una historia que claramente consiste en unos textos en que aparece y se conforma de algún modo, quizá la pregunta es si lo trágico existe, realmente, y cómo, independientemente de la poesía. O, al revés, si la poesía no es, profundamente, la razón última de lo trágico.

Tengo para mí que lo trágico es la destilación de las ideas de filósofos y poetas alemanes que, desde Goethe, se enfrentaron a la tragedia griega tanto por su valor estético – en el marco digamos de la teoría de los géneros literarios – como por sus características éticas – o sea, por los problemas que trataba y el modo como los presentaba y exponía. Esto es seguro, pero también lo es que el discurso urdido por filósofos y poetas sobre lo trágico influyó en los filólogos y que, cuando éstos se sintieron llamados a interpretar las tragedias en términos literarios, recurrieron, de un modo u otro, a aquel discurso; de hecho, no pudieron evitarlo. Porque las tragedias griegas son, a la vez, objeto de estudio de los filólogos y lectura o espectáculo ofrecido a todos, a través de las sucesivas traducciones y puestas en escena. Y el discurso sobre lo trágico reflejaba no abstractamente cualidades esenciales halladas en las tragedias sino lo que profundamente en ellas las convertía en obras de arte, en poemas dramáticos en sintonía con el presente.

A partir de Hölderlin la belleza no es ya el lugar de confluencia de las partes de un todo para formar un conjunto armónico sino la razón de ser, la explicación del mundo y el lugar en que éste se manifiesta: su visibilidad misma. Esta belleza necesita un sujeto, ser vista, percibida por él, y no es platónicamente una idea, en serie con el bien y la justicia, sino que se origina en el conflicto entre el sujeto y la sociedad; o entre el individuo y el estado. El conflicto que fuere, mientras tenga su raíz en la naturaleza, como señalara Goethe, o entre la familia y el estado, como Hegel dictara cimentándose en el planteado entre Antígona y Creonte.

A partir de Hölderlin, la filosofía, para constituirse en pensamiento de la belleza, habrá de asumir e integrar la fuerza estética que es propia de la poesía. Si no, quedará circunscrita a la clasificación de lo existente, no pasará de ser escolástica, de remitir a un orden. En este sentido, ha de haber un lugar privilegiado de encuentro entre la filosofía y la poesía, y este lugar también está en las tragedias y es el mito. También ahora Platón queda excluido, y el por qué enunciado puede contribuir a explicar la pasión de la filosofía por los presocráticos, la compañía que los rotos, enigmáticos fragmentos de Heraclito han hecho a lo trágico en el último siglo. Esta belleza que nace del conflicto, en el marco de lo trágico, es el destino de la poesía desde entonces, y su camino es el mito. Esta belleza que necesita un sujeto. No sólo el héroe trágico. Sobre todo el hombre contemporáneo, la hodierna condición humana según se refleja en el espejo de la acción, de las palabras de los héroes del drama; en el espejo, más allá y más acá, del canto del coro. El reflejo, en el mito, revivido por la poesía, del conflicto sustancial, no resuelto, del hombre desde los albores del siglo XIX: el que existe entre la conciencia de la propia nada y la búsqueda sin embargo del todo. De la conciencia y de la búsqueda nace el dolor, el sufrimiento; la certeza también de lo que

falta y de que falta. Pero en el camino de la búsqueda, compañera inseparable del dolor, la belleza es la meta.

Hölderlin ha vuelto a Sófocles. Para elaborar el lenguaje de esta búsqueda de la belleza, en el camino del dolor, que es la poesía, ha concebido el proyecto de traducir a Sófocles. De aquel proyecto, dos tragedias traducidas resultaron: el *Edipo tirano* (*Oedipus der Tyrann*) y la *Antígona*.

De aquel proyecto, inseparable del conjunto de la poesía de Hölderlin – pero en particular de *Der Tod des Empedokles*, que es una tragedia de algún modo especular del *Edipo en Colono* –, es deudora, directa o indirectamente, en alemán o no importa en qué otra lengua, toda la poesía posterior, y particularmente la del siglo XX, especialmente en las dos recuperaciones de Hölderlin, la primera desde los años veinte, después de la primera guerra, y la segunda desde los años cincuenta, después de la segunda.

De Hölderlin a Sófocles. Sófocles aparece ligado a Hölderlin, después de las traducciones de éste, y ambos pesan gravemente sobre el futuro de la poesía, en las diversas literaturas occidentales.

Este Sófocles que, en Hölderlin, configura lo trágico contemporáneo y pesa, pues, por medio de Hölderlin y directamente – a través de los filólogos que lo leen y proponen cómo entenderlo – sobre la poesía del siglo XX; éste Sófocles gravita también sobre la poesía – otra vez en proximidad a la filosofía – por medio de Nietzsche.

Cuando en 1886 Nietzsche volvía a publicar *El nacimiento de la tragedia* (1872), dotaba a este libro de un «Ensayo de autocrítica»; en ese texto declara que hubiera debido escribirlo como poeta: no hablando sino cantando. Y ello porque le parece perceptible en él «una voz extraña» (*eine fremde Stimme*) que viene a ser la de un dios aún desconocido. Dioniso es el dios cuyo apóstol es Nietzsche. Pero ese dios es el canto, la poesía que arrebató: la tragedia y la poesía del futuro. Un dios que, en un poema de Nietzsche, «Lamento de Ariadna», es a la vez «mi dolor» (*Schmerz*) y «mi felicidad última». Ya los griegos gustaron de contrastar la poesía del dolor producida por Sófocles con la vida feliz que le atribuían. De las tragedias de este poeta del dolor mana la luz, lo diáfano que paradójicamente engendra el ámbito de la felicidad, de la aceptación y la comprensión de lo humano; de la felicidad, quizá, antitética de la actitud, de la situación de sus héroes: la que es posible sólo en la aceptación de los límites de la condición humana.

Difícil, traducir el epigrama que Hölderlin dedicara a Sófocles. Se aproxima a algo así: «Muchos intentaron en vano decir lo más gozoso en el gozo. / Aquí, por fin, aquí se nos revela en la aflicción». Viene a significar que en las tragedias de Sófocles, marcadas de principio a fin por la aflicción, se manifiesta el júbilo, el gozo, y no en las cosas u obras que se sitúan bajo el signo de lo gozoso y alegre. Que gozo y aflicción son inseparables. Pero también que en las tragedias de Sófocles es en la exposición del dolor, en lo afflictivo, que se manifiesta el júbilo: la belleza, en fin; la belleza que nace del conflicto, en el marco de lo trágico, y cuya aspiración y destino es la poesía. No sólo la realización individual a la que suele tenderse y que designamos con el nombre de felicidad sino una suerte de beatitud, de serenidad espiritual, que se produce después de la exposición dramática, gracias a la poesía, de lo trágico.

Cuando, después de la segunda guerra, Paul Celan levanta en sus poemas las palabras, el anhelo de belleza de Hölderlin, el mundo no puede ya ser, nunca más, después de Auschwitz, el lugar en el que se manifiesta la belleza. Los poemas de Celan se sitúan, siguiendo a Hölderlin loco, en el espacio del no y del sí, en el ámbito del exceso, de la conversión de todo en su contrario. Son fruto de una depuración desesperada y arrastran hasta lo divino al espacio de desolación que hurtan al

silencio. Con lo divino va la belleza. No sólo porque los dioses de Grecia permitían en Hölderlin el anhelo de belleza sino también porque los nazis se habían apropiado de los himnos del poeta, irreparablemente usándolos para sus fines – en Tubinga, en 1942, habían celebrado su centenario. Sófocles no acompaña al Hölderlin de Celan. En la medida en que en Celan la belleza no es ya posible y la poesía nace trabajosa, angustiosa, encerrada en sí misma, de su propia negación, de su radical imposibilidad. Pero sí llega íntegro a Celan, con Hölderlin, lo trágico de Sófocles, la destilación de dolor y aflicción del conflicto, de las situaciones de sus héroes, de sus dramas. El poeta se ha colocado en el lugar del héroe; no en el lugar del antiguo poeta, del Sófocles que vivió feliz según los griegos.

Ya Hölderlin no pudo ser Sófocles. Ni desde luego Nietzsche. Estos son poetas cuyo destino es la locura. Como fue el suicidio el destino de Celan. O el de Pavese, que supo advertir que en las tragedias los personajes no hablan entre ellos, no dialogan realmente, sino que monologan, unos frente a otros: las razones de los héroes en verdad no se tocan porque las de cada uno son impermeables a las de los otros. El héroe trágico, Áyax o Edipo, o Antígona y Creonte, es el espejo en que se ha visto el poeta contemporáneo.

En 1794, en uno de los fragmentos del *Hiperión*, el protagonista se encuentra frente al Áyax sofocleo; frente al pasaje en que «el héroe se despide de los ríos y de las grutas y de los bosquecillos cabe el mar». Ya no pueden retenerle, dice. Los versos de referencia – no son ríos, sino «marítimos estrechos resonantes», pero el pasaje es éste – son *Ai.* 412 ss. Ya Áyax no ve más salida que su muerte y sus palabras van directas al suicidio. Hölderlin piensa en su amigo Stäudlin, que se ha suicidado en las aguas del Rin, el Adamas del *Hiperión* o el Empédocles de *La muerte de Empédocles*. Personajes en los que Hölderlin pondrá mucho de sí. El poeta se busca a sí mismo en el espejo del amigo suicida, que a su vez refleja el suicidio del héroe de Sófocles.

O el poeta carga como Edipo con la conciencia de todos. Los males cuya causa inquiere, halla que tienen en él origen, Edipo, y los asume y se castiga para salvar a la ciudad. Tal como el poeta contemporáneo asume el dolor, la aflicción, como requisito indispensable de la poesía.

O el poeta produce a la vez todos los discursos. El de una razón y su contrario; el de otra razón y su contrario. Es este héroe y aquel otro que se le opone. No se tocan, los discursos de Antígona y los de Creonte, aunque los pronuncien, cada uno, en presencia del otro. Y así el discurso del poeta todo lo contiene, fragmentario, roto. Aquella unidad, antes compuesta por las partes de un todo en armonía, la belleza, ya no puede más ser, después de Hölderlin, el lugar en que el mundo se manifiesta, tampoco. Quien la busca ha asumido la conciencia de todos y sólo ve en la ceguera o camina hacia el suicidio. Ni el *Edipo en Colono* parece ya posible, la tragedia que alentaba tras *La muerte de Empédocles*.

El siglo XX ha concentrado en el dolor la poesía. No la búsqueda de la belleza sino la pasión del héroe han encarnado los poetas. Y así lo trágico ha prevalecido. Ora situado en el héroe que sufre, ora en la historia, en el mito – el asunto o situación de cada tragedia. Con todo, la poesía ha estado ahí, inequívocamente, en algunos momentos decisivos.

Después de la segunda guerra, varios estudiosos de Sófocles ilustraron la atención hacia el héroe. En otro lugar he citado, como ejemplos al respecto, los libros de C. H. Withman, *Sophocles: a study of heroic humanism* (Cambridge, Massachussets, 1951), G. Méautis, *Sophocle. Essai sur le héros tragique* (París, 1957) y G. M. Kirkwood, *A study of sophoclean drama* (New York, 1958). Presentaron a un héroe entre el cristianismo, el existencialismo que entonces se llevaba y el com-

promiso histórico. Eran operaciones orientadas hacia la restitución del humanismo como fundamento del futuro que el final de la guerra parecía haber abierto. Orientadas a ello o que daban en ello. E ideológicamente no equiparables. Podía ir del humanismo más tópico y retrógrado al marxismo, este interés por el héroe que al cabo representaba la identificación de su sufrimiento con el de la humanidad. Y acababa entendiendo el conflicto como «absurdo», tal como hacía el poeta Carles Riba, cuyo *Sófocles. Tragèdies* se publicó (Fundació Bernat Metge, Barcelona), en la década de los 50.

La figura de Antígona, por otro lado, volvía a la escena o era discutida en términos políticos, de convivencia civil. Al terminar la guerra de España, Salvador Espriu veía en ella a la Cataluña enterrada viva por la tiranía (*Antígona*, Mallorca, 1955, pero datada en marzo de 1939) y en plena ocupación nazi en Francia, Anouilh presentaba irreconciliables en su *Antigone* (estrenada en París en febrero de 1944; publicada en 1949) las razones del colaboracionismo y las de la oposición hasta la muerte.

Se busca, dentro de la tragedia, un núcleo de sentido que ilumine el presente. Es el mito, la historia, el conflicto central, lo que importa. Dice Tovar, que en un ensayo de 1942 («Escorial», 10) identifica la razón con la tiranía, que «la lucha entre reacción y razón, esta dramática lucha que llena de profundidad la política», la ha encontrado «al descubierto y desnuda» en la *Antígona* de Sófocles. Y añade que se da cuenta de que el drama de Sófocles no debe «reducirse a esqueleto». Sin embargo, toma la entera tragedia como «una lección moral» y separa «la maravillosa creación artística» de Sófocles – que dice no criticar – de «su cuestión moral» – que es lo que replantea.

El mito, sin embargo, no es su interpretación – ninguna de las posibles – sino el relato en que consiste. El relato en que consiste cada vez que es contado. Como la tragedia no es su interpretación sino ella misma y su lectura o puesta en escena cada vez que se produce. No debe en la tragedia separarse arte y moral, la poesía y lo trágico.

Desde esta consideración puede enfocarse la singular *Antígona* de Bertold Brecht, cuya acción se sitúa en el mes de abril de 1945, en Berlín. Singular porque Brecht recupera para esta puesta en escena la versión de Hölderlin. Brecht mantiene la diversión, el placer, como cometido del teatro. Entiende que, ante las obras antiguas, actúa el público buscando una «identificación» a la que se prestan poco, porque las historias que presentan no son capaces «de hacer verosímil la ilación de los acontecimientos». Además el público encuentra en las obras – cita el *Edipo*, entre ellas – «las sensaciones, las visiones y los impulsos que permite el campo de las relaciones humanas en el momento histórico correspondiente»: en el momento de la recepción, quiere decir; y postula que hay que cambiar esta relación del público con las obras para producir «una transformación» en el citado campo de las relaciones humanas. Para ello, la representación ha de dejar «libre y en movimiento el espíritu que observa». Pues bien, Brecht postula que para una reproducción de esta índole es imprescindible «el efecto de distanciación», que permite «identificar sin duda el objeto» pero que, «a la vez lo hace aparecer como extraño».

Su *Antígona* se sitúa así en el Berlín de 1945, en la inminencia de la entrada de los aliados, y es, salvo en algún añadido del propio Brecht, Sófocles dicho por Hölderlin. El texto permite sin duda identificar la pieza del trágico ateniense y es percibido, por su opacidad especial, como extraño.

Hay en la versión de Hölderlin, como viera Benjamin, una suerte de trascendencia, de ir más allá, que Brecht utiliza para este efecto de distanciación que, de hecho, está en el origen de las nuevas maneras de relación con el público que se han ido produciendo desde entonces. También aquí, de la mano de Hölderlin, Sófocles

preside la contemporaneidad, la voluntad del teatro de no crear ya más «la ilusión de que el actor es el personaje y la representación el hecho real». Fundamental para este propósito es no sólo echar mano de la tan difícil y obsesionada por el original versión de Hölderlin sino también el papel que Brecht reconoce del coro y el estudio del texto que deben llevar a cabo, en profundidad, director y actores. La intensidad poética de Sófocles, que Brecht reproduce, dicha por Hölderlin, en una lengua que es a la vez alemán y más que alemán, porque también es griego, se sitúa así en el centro de una operación dramática de distanciaci3n que permite al público identificar y extrañarse a la vez.

A esta luz, el verso, que es el instrumento de la poesía, «no interrumpe sino que intensifica la acci3n dramática», tal como escribiera Eliot a propósito de Shakespeare. Lo trágico que se manifiesta en la poesía tensa la tragedia, de principio a fin, con una intensidad que convierte el verso, la poesía – otra vez según Eliot – en «la forma natural de hablar, ya que entonces es la única lengua que puede expresar las emociones».

Es a partir de la poesía, pues, que la tragedia de Sófocles se coloca en el origen mismo del destino de la poesía y del teatro del siglo XX. Lo que constituye un reto para los filólogos. Porque volvemos al principio. La interpretaci3n filológica ha hecho de Sófocles un pensador o ha entrado con el centímetro listo a medir la estructura, a describir las características formales de sus dramas. Pensador y dramaturgo. A Sófocles es más fácil quitarle el verso que a Shakespeare. Como decía Riba, «muy poco habría de ser un poema si a través de un honesto traslado no mantuviera un mínimo suficiente de su poder de producir efectos». Y, pues, una traducci3n dicha en prosa, si lo es realmente – si no destruye las imágenes, si respeta también lo que el texto no dice –, permite sin duda acceder a la poesía del original – y hasta es un medio necesario para acceder a ella. Pero el acceso a la poesía, con ser imprescindible que sea posible, no es la poesía: un texto que ha de permitir identificar y extrañarse, que ha de parecer realmente «natural» en boca de los héroes. De los héroes remotos, sobrehumanos, pero mortales como los atenienses o nosotros; entre los dioses y las fieras, los dos límites que perfilan el espacio de lo humano. De los héroes, en las situaciones de cada tragedia, también excesivas, tremendas. La lengua de estos héroes, que es la poesía, es a la vez la nuestra y extraña, como es también la poesía, siempre necesariamente en su lengua y en la lengua universal de la poesía. Una poesía que, bajo el signo de la desmesura, de sobrepasar la lengua misma en que se expresa – característica por Benjamin reconocida en la traducci3n de Sófocles por Hölderlin –, permita «sustituir», como decía Riba, el original: «análoga en su economía, en su tono, en su movimiento y en la relaci3n de sus elementos».

Y el verso de Sófocles – otra vez Riba – «es coherencia, unidad y verdad interior, por obra de un fuego sombrío que secretamente parece que en ella palpita con el ritmo mismo». Es tarea de la filología explicar, desde el texto de Sófocles, esta coherencia extrema y el fuego, que es el ritmo – el verso, la poesía – que la construye, en las partes corales y en los diálogos y monólogos. La poesía es la forma necesaria del mito, del argumento que la acci3n del drama desarrolla, y del sentido de lo trágico que genera en quienes, por virtud de la representaci3n teatral o en la lectura, reconocen en la poesía esta forma insustituible.

No es posible entender la felicidad de Sófocles, la belleza de sus obras, el placer del teatro, la terribilidad y la proximidad de lo trágico, sin esforzarse en captar la tensi3n y la ponderaci3n de sus palabras, el tejido del texto que indisolublemente integra sus imágenes y su lengua en fin más allá de la lengua, el verso que es el habla de sus héroes y el canto – sin más música para nosotros que el ritmo – de sus coros.

Y, a la vez, conviene que, fijos los ojos en nuestro tiempo, atendamos a que el trato con sus versos ha indeleblemente marcado la poesía y el teatro contemporáneos, singularmente desde que la conciencia occidental ha tenido que cargar, como sus héroes, con el peso agobiante del dolor y la aflicci3n más extremos: un peso que la lengua de los poetas, extraña y nuestra, ha ido, va, tenazmente asumiendo, mostrando a todos; permitiendo que nos reconozcamos en ella y de ella nos distanciamos; buscando hacernos capaces de encontrar nuestro ámbito de lo humano.

Sophocles' tragedies on the contemporary stage: one of the many stories which have determined our Western cultural identity

FREDDY DECREUS
Univ. Gand

1. The Western heritage: the tragic experience as buildingstone of our cultural identity

Why we are still interested in Sophocles today? Is it just the done thing to recall some of his works, or are we really concerned? Does the spirit of Sophocles still touch us today, has it something to say to this technological, late-capitalist society, an apparently very wealthy and happy era, but definitely disturbed by neurosis, depression and individualism? It is clear that a celebration of Sophocles (or any other artist), in terms of commemorating traditional high standards, is not a very useful perspective. It might be appropriate to remember that, in a Brechtian way, most contemporary producers 'use' Sophocles in order to get to know themselves, ourselves, our position in the world, our identity, in order to make statements about that contradictory and complicated human being we are. As Eleni Varopoulou has said: «The concept of (Brechtian) 'usage' of the tragic texts has frequently been opposed to the concept of their 'revival', which was promoted in Greece, declaring at once the restoration of a national poetic heritage and the steady recourse to certain models of presentation, in order to validate an authentic manner of staging, undisturbed from the distant past to the present day. Ultimately, 'usage' means an interpretative and staging process which, independent of its more specific procedures, reveals a dialectical posture and not an axiomatic standpoint towards Greek classical dramaturgy»¹.

Therefore, a commemoration of Sophocles today, can never be meant to ignore the terrible questions he raised and which still concern us. Of course, classical philologists must be, first of all, specialists of Sophocles the Greek playwright, they must be able to explain every *men / de* – construction, but on the other hand, if they do not succeed in bridging the distance between the fifth century BC and the present situation, they are as dead as the dead languages themselves². In order to produce a good performance and a meaningful and necessary statement for us today, the artists,

¹ ELENI VAROPOULOU, *Adventures in directing*, in: *Greek Classical Theatre. Its Influence in Europe*, Athens, Cultural Centre of the Municipality of Athens, 1993, p. 67.

² PAGE DUBOIS, *Trojan Horses. Saving The Classics from Conservatives*, New York & London, New York University Press, 2001; TRACY LEE SIMMONS, *Climbing Parnassus. A New Apologia for Greek and Latin*, Wilmington, Delaware, ISI Books, 2002.

producers and actors need to be touched profoundly as political and existential beings. Just like Sophocles in fifth century Athens, they want to bring a production which invites us to understand our finiteness, the contradictions in our human nature, our position in the world. We classicists must help them to show the way, to make the text accessible, to help them read and understand, that is what makes us unique and needed. But as soon as they get to know the text (or think they know the text), then some other discussion starts. Will they act either in the spirit of Peter Brook or Heiner Müller, will they adopt the very physical language of Theodoros Terzopoulos and the Fura Dels Baus, will they dance their *Antigone* like Pina Bausch and Mathilde Monnier showed them, or destroy the dramatic action and make a Meg Stuart production out of it? Will they reduce the text, as postdramatic theatre does nowadays, will they Africanize or feminize the text, will they christianise or post-modernize the production?

What interests me most in this conference is the question whether or not Sophoclean tragedies still have a specific function for us today³ and whether or not they still are of any specific interest for us, more than the Aeschylean or Euripidean ones. The answer will depart from the idea that:

- primo, a number of Sophoclean tragedies belong to the most tragic ever written (in the opinion of George Steiner, even Shakespeare only wrote a couple of really tragic tragedies⁴);
- secundo, this Western society has been (partially) constructed upon the intellectual framework of Greek tragedy and the philosophic and ontological condition of the tragic⁵, which means that in the West the tragic condition has been felt as a very important way of knowing, structuring and motivating life (Greek tragedy as a male⁶ and logocentric⁷ construction, of a different nature than whatever can be meant by a catholic, islamic or marxist tragedy);
- tertio, tragedies always came back in Western history, in four or five waves, and they will do so in the future (even in post-tragic forms), as long as the West will not be able to create other forms of wisdom which put an end to the Western imagination of a human person as a very specific and singular creation, bound to be torn apart from nature and the universe. However, in the present-day situation, mass production and a capitalist economy do their very best to deny that the human person is a vulnerable and finite being.

A fundamental idea in Sophocles' tragic vision was his decision to reconcile man with the general conditions of life. In general, a Sophoclean hero is investigating processes of order and disorder in the world, of guilt and responsibility in assuming life, and at every step he takes, he is reminded of the threatening presence of death and finiteness. As an exponent of what would become Western literature, this hero

³ CHARLES SEGAL, *Tragedy and Civilization. An Interpretation of Sophocles*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1981.

⁴ GEORGE STEINER, «Tragedy, Pure and Simple», in M. S. SILK, *Tragedy and the Tragic. Greek Theatre and Beyond*, Oxford, Clarendon Press, 1996, p. 542.

⁵ WILLIAM STORM, *After Dionysus. A Theory of the Tragic*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1998, p. 32.

⁶ CAMILLE PAGLIA, *Sexual Personae. Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*, Yale and London, Penguin Books, 1990.

⁷ HANS-THIES LEHMANN, *Theater und Mythos. Die Konstitution des Subjekts im Diskurs der antiken Tragödie*, Stuttgart, 1991, J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung; Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Frankfurt-am-Main, 1999, Verlag der Autoren.

felt the need to explore the problem of suffering and alienation in an active, heroic and individual way. Why does a human being feel so divided from himself and others, why this urge to explore major contradictions in life and to face areas of darkness? How is it possible that an honest man like Oedipus, a respected king, has to discover that he is guilty of the two most horrible crimes ever to be conceived? In an active way, Greek tragedy investigates these fundamental contradictions and stages the suffering of individual attempts to learn and understand how and why our human nature is what it is, *pathei mathei*. Certainly, Sophoclean tragedies arrive at final stages of wisdom, but at the cost of a great fight, of long sufferings, after blinding its heroes, or urging them to commit suicide. As Charles Segal has said: «(Greek tragedy) dramatizes the lonely path of self-discovery, as Oedipus separates his true self from an illusory self defined by the external status of his kinship, and retraces his existence from powerful ruler to lonely wanderer without parents, city, home, or even a sure name. The hero chosen to perform exceptional deeds has also to undergo exceptional suffering as the polluted parricide and outcast who has infected his city. Oedipus's story serves as the myth not only of Western personal identity but also of Western cultural identity»⁸. In fact, this tragic and stubborn quest for knowledge is only one of the many visions of the world, and post-structuralism clearly labels it as a 'possible' construction of the mind. The same search for answers has been formulated in different times and places by different people, resulting in other forms of wisdom.

The wanderings of Oedipus, which led him from Thebes to Colonos and resulted in a final state of reconciliation, are an illustration of the specific Greek mode of conceiving the universe and man's position in it in a tragic way. As François Chirpaz concludes at the end of his research on 'the tragic': «Cette visée de la réconciliation est (...) l'esprit même de toutes les grandes sagesse. Qu'elle s'exprime dans le langage de Lao Tseu, de Confucius, du Bouddha ou des stoïciens, la sagesse se présente comme connaissance de l'ordre qui s'impose comme norme aux individus parce que cet ordre est ce qui maintient l'univers dans son unité et dans sa permanence. Pour avoir, quant à elle, fait davantage porter l'accent sur la déchirure, la tragédie grecque ne peut retrouver le chemin de la réconciliation que par un autre détour. En accentuant la contradiction elle introduit une distorsion plus grande entre l'homme et le monde comme entre l'homme et lui-même»⁹.

Greek tragedy only arrives at wisdom and illumination, after having postulated and enlarged the existential «gap» between man and nature, life and death, being and becoming. Hence a generalized Western sensibility to the extreme fragility, specificity and uniqueness of the human person, accompanied by feelings of culpability, fear of death and personal loss. Apparently, the first mythopoetic processes responsible for the creation of Cosmogony, Theogony and Anthropogony, generated a totally different imagination in the East and the West, inviting Western minds to privilege the exploration of rationalism (understanding of an objective world), Buddhist minds to look for a mystic kernel (experiencing a mystic authenticity and meditating on the presence of *numen*), Taoist minds to explore the internal yin-yang dynamism of Tao (adapting oneself to the cosmos, practising non-transcendental processes of *wu-wei*). In those three different worldviews, trying to get to know yourself resulted in privileging processes of 'Being', 'Not-Being' and 'Becoming' respectively and in creating three fundamentally different ontological and epistemological constructions of identity. The Western imagination clearly supported the idea that objects can be entirely

⁸ CHARLES SEGAL, *Oedipus Tyrannus. Tragic Heroism and the Limits of Knowledge*, New York, 1993, Twayne Publishers, p. 13.

⁹ FRANÇOIS CHIRPAZ, *Le Tragique*, Paris, P.U.F., 1998, p. 108.

understood, since this world is considered entirely intelligible and rational interpretation is believed to lead to the discovery of truth. Nature, with all its gifts and riches, is mainly regarded as a source which has to be reorganised and must obey human needs. Therefore, in the end, mystic experiences must be replaced by theological systems, which specify and structure all metaphysical feelings. Lately, one of the most famous Japanese directors, Tadashi Suzuki, staging his *Oedipus Rex* at the Delphi Festival in 2000, said: «Noh focuses on the vanity of human passions seen under the vision of eternity, whereas Greek tragedy stresses the indefatigable power of the human spirit to fighting against Fate. Even though the battle is destined to be lost, Greek heroes overwhelm us with their will to know the whole truth about their failure. Rather than indulging in reminiscences, they dare to look the present misfortune in the face, and act to enlarge their awareness of the predicament. Oedipus is the representative case: with all the sinister premonitions, he pursues his own past sins like the severest of prosecutors»¹⁰.

Over the last 2500 years, Western worldviews have kept on relying upon Greek tragic wisdom, its motives and characters. The artistic and even scientific imagination of the twentieth century was tributary, for a large part, to a Sophoclean inspiration. Largely present in twentieth century painting, literature, opera and theatre, Oedipus has been used as the main character in the founding myths of psychoanalysis (Freud, 1900), structural anthropology (Lévi-Strauss, 1958) and cultural philosophy (Girard, 1972). Major philosophers of the end of the century, like Deleuze & Guattari, have returned to him to demystify Western patriarchal founding stories (*L'Anti-Oedipe*, 1972-73), an initiative previously taken by feminist difference thinkers like Irigaray (1977) and Cixous (1978). Suffice it, furthermore, to point at the very important presence of Antigone in the works of George Steiner and Jacques Lacan.

2. Three major cultural processes defying the tragic

In order to analyse and specify the importance of Sophoclean plays performed on the Western scene during the twentieth century, some Sophoclean productions will be briefly discussed that are articulate enough to function as signposts of important cultural evolutions.

2.1. The attraction of ritualism

The twentieth century, left at the mercy of two terrible world wars, has been considered the most cruel of all centuries. Many artists wanting to escape the threatening absence of a central meaning turned to ancient civilisations, lost rituals and primitive behaviour. Artaud developed his ideas about a 'theatre of cruelty' and was fascinated by Balinese dancers, a Mexican *Medea* and the pagan Syria of Heliogabalus. Barrault fashioned a new combination of dances, chanting, choruses and trances which led him to his 'total theatre' (*Orestie*, 1955). Craig felt the presence of the 'Holy East', Brook discovered a 'holy theatre' (cf. *Oedipus*, 1968; *Orghast* at the 1971 Festival of Persepolis). In the eyes of Grotowski, the actor was a 'priest' always trying to reach levels of 'self-transcendence' (*Orpheus*, 1959; *Akropolis / Acropolis*, 1962). Sophoclean

¹⁰ TADASHI SUZUKI, «Oedipus Rex by Sophocles», in *Xth International Meeting on Ancient Greek Drama. 2500 Years: Tradition and Perspectives, Delphi June 30 - July 8*, European Cultural Centre of Delphi, 2000, pp. 58-59.

themes were staged in important ritualistic performances, such as the famous 'Gesamtkunstwerk' *Oedipus* (1910) by Max Reinhardt, *Antigone* (1949) by Carl Orff, *Antigone* (1967) by the Living Theatre, *Trilogie antique* (1972-74) by Andrei Serban, *Gospel at Colonus* (1983) by Lee Breuer, and the *Oedipus Plays* (1996) by Peter Hall. Addressing the importance of the tragic qualities of Sophocles the dramatist, the main answer of productions like these is the refusal to face real tragic experience, the inability to deal with the uneasiness it produces. Lee Breuer's *Gospel at Colonus* (1983), a performance which really succeeded in bringing the audience to ecstasy, was staged as a series of parable-like sermons, sung and danced as it happens in African-American Pentecostal Churches, suggesting a variation on the biblical interpretation of the path that leads to redemption. In the eyes of some artists and directors, the remarkable absence of Western ritual theatre in the twentieth century could be annihilated by promoting Greek heroes to the parts of religious leaders: Oedipus became a disguised version of Christ (Jean Cocteau 1922, Igor Stravinsky 1927, Henri Ghéon 1938, T. S. Eliot 1958, Peter Hall, 1996), Antigone of mother Mary. In times where the *sparagmos* of individuals and nations, due to severe political circumstances, was particularly hard to accept and to visualize, the 'tragic sense of life' (in Unamuno's phrase) was not that eager to turn itself into theatre in the most explicit way. Ritual performances were an excellent solution to escape from the threatening face of the Medusa.

Only one example will be explored, Stravinsky's *Oedipus Rex* (1927), an *opera-oratorium* produced in Paris, at that time the centre of the avant-garde. It was cast in the old liturgical form of an *oratorium* (continuing the style of the English *oratoria* of Haendel), but it was not at all an innocent and ordinary experiment. Created during the roaring twenties, a time bursting with modernist experiments and the fruit of intense discussions with Jean Cocteau, meant to be a gift which was to surprise Diaghilev, *Oedipus Rex* was conceived as an answer to the spiritual and artistic crisis which was afflicting the whole of the old continent. In an atmosphere of restoration which followed the first world war, Greek myths were very popular, especially in France, and the idea that a new world could be expressed in a new neoclassicist style was cherished by a large number of artists.

It was Cocteau, who, right between the two world wars, formulated the idea of 'le rappel à l'ordre' (1926) and who was Stravinsky's guide in the spiritual crisis, which would lead to his conversion in 1925. Stravinsky, who believed that an inflamed finger had been cured in mysterious ways right before an important piano concerto in Venice (in September 1925, a music festival was organized 'sotto il patronato di S. E. Benito Mussolini') and who ascribed this miracle to the holy Francisco of Assisi, returned to his native Russian orthodox belief in the same year. In Stravinsky's eyes, his own position had to do with a *style dépouillé*¹¹, and therefore with *un nouveau classicisme*, which did not deny tradition, but which tried to forge a harmonious combination between modern freedom and traditional order. After all, the special kind of *simplicité* of Stravinsky's work, which ranked him among the followers of modernism, was not a casual construction. On the contrary, it was based upon the Russian Formalists' devices of estrangement and disautomatisation, devices meant to manipulate language and to free the word from all extraverbal relations. That is why the Latin translation by Jean Daniélou suited the formalist concentration upon words very well, and this fascination with the monumental and archaic verbal mass went

¹¹ S. MESSING, *Neoclassicism in Music. From the Genesis of the Concept through the Schoenberg / Stravinsky Polemic*, London and Michigan, Ann Arbor, 1988; R. TARUSKIN, *Defining Russia musically. Historical and Hermeneutical Essays*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1997.

along with his predilection for sounds and rhythms. From *Le Sacre du Printemps* (1913) and *Les Noces* (1923) on, rituals of fertility and the theme of the sacrifice of a leader who saves his people, dominated his work¹². Clearly political was Stravinsky's idea that the protagonist Oedipus, as another Duce, played the part of an individual who sacrifices himself in order to save the state. Later on, his *Apollon Musagète* (1928) referred to the same search for purity and rescue, and his *Perséphone* (1934) staged a «proto-Christ, whose descent is not forced but voluntary, prompted by compassion for 'a people without hope, pale, unquiet and sorrowful'»¹³.

The original staging of *Oedipus Rex* in 1927 was meant to result in a 'theatre of immobility'. All of the actors had to wear masks. Language was broken into a series of individual words which kept repeating in a hallucinatory way the main topics: *cecidi, pestis, oracula, trivio, mortua, solve, libera...* This static theatre reduced the protagonists to helpless characters, made nearly all dramatic action impossible, and therefore introduced 'the narrator', a strange character, so to speak coming from another world, who continuously interrupts the action and narrates the main lines of the plot in an unemotional way. This desire to evoke a kind of nightmare landscape destroyed all naturalistic and psychological acting and was clearly influenced by the Russian directors Meyerhold and Tairov¹⁴.

2. 2. The discovery of multi-, inter-, trans- and ultraculturalist theatre

Till the twentieth century, Greek tragedy mainly was an artistic product of the West, but now this artefact is to be found in all continents and there are a lot of good Chinese, Japanese, African, Caribian, Indonesian and Indian reworkings on the contemporary stage. Obviously, today, a kind of universalising quality in Greek tragedy conquers the rest of the non-Greek speaking world and invites it to discuss major issues concerning life and death, human responsibility and fate, in the old Greek style. However, since we no longer live in colonial times, we feel embarrassed when other cultures question the honesty of Western habits to patronize and monopolize 'universal principles' or 'the essence of theatre'¹⁵. Today, we have lost the naiveté with which we could formerly interpret Sophocles' tragedies in a 'multicultural setting'. Richard Schechner, referring to the 'burst of experimental energy' that determined the American artistic landscape in the late 1960s, specifies: «People didn't question too much whether or not this interculturalism – this affection for Kathalaki exercises, the precision of Noh drama, the simultaneity and intensity of African dance – was a continuation of colonialism, a further exploitation of other cultures. There was something simply celebratory about discovering how diverse the world was, how

¹² S. WALSH, *Stravinsky, Oedipus Rex*, Cambridge University Press, 1993; S. WALSH, *Stravinsky. A Creative Spring: Russia and France 1882-1934*, New York, Alfred A. Knopf, 1999.

¹³ S. WALSH, *Stravinsky. A Creative Spring*, o.c., p. 526.

¹⁴ R. M. COPELAND, «The Christian Message», in *The Musical Quarterly*, LXVIII, 4, 1982, pp. 563-579.

P. BAUSCHATZ, «Oedipus. Stravinsky and Cocteau recompose Sophocles», *Comparative Literature*, X, III, 2, 1991, pp. 150-170; G. BOEHM, «Eine andere Moderne. Zur Konzeption und zu den Grundlagen der Ausstellung», in G. BOEHM, U. MOSCH & K. SCHMIDT, *Canto d'Amore. Klassizistische Moderne in Musik und bildender Kunst 1914-1935*, Bern, Kunstmuseum Basel, 1996, pp. 15-38.

¹⁵ E. SAID, *Orientalism. Western Conceptions of the Orient*, New York, Random House-Vintage, 1997; F. FANON, *Black Skin, White Masks*, New York, Grove Press, 1967; CH. TIFFIN and A. LAWSON (eds.), *De-Scribing Empire. Post-colonialism and Texuality*, London and New York, Routledge, 1994; G. C. SPIVAK, *In Other Worlds. Essays in Cultural Politics*, London, Methuen, 1987; R. YOUNG, *White Mythologies. Writing History and the West*, London and New York, Routledge, 1990.

many performance genres there were, and how we could enrich our own experience by borrowing, stealing, exchanging»¹⁶. Today however, an 'international' or 'multiculturalist' perspective has to turn into an 'interculturalist' one. Cultural theory has become suspicious of Western prejudices and, for the first time in the history of the West, now deeply questions the artificial and profoundly ideological surface of notions like 'the East' or 'Orientalism'. In his work *Theatre and the World. Performance and the Politics of Culture* (1993), Rustom Bharucha has attacked Schechner for generalizing too soon and too often about performance traditions which are actually incomparable and for forgetting the specific and local character of 'Oriental' theatre¹⁷.

During the twentieth century, and more than ever in Western history, Sophoclean productions have generated hybrid forms all over the world and mixed all possible kinds of influences and styles. In his production *The Island* (1973), Athol Fugard situates Sophocles' *Antigone* in the prison where the Apartheid regime kept Nelson Mandela in custody. Qu Xiaosong, *The Death of Oedipus* (1994), interprets the wanderings of Oedipus as one of the possible ways leading to Buddhist illumination. The Yoruba (sc. Nigerian) version that Ola Rotimi made of Oedipus, *The Gods Are Not To Blame* (1989), departs from the fundamental gap that keeps men and gods separated and whose threat constantly has to be appeased by means of an elaborate system of rituals and ceremonies. In Tadashi Suzuki's *Clytemnestra* (1983), the mother takes revenge like a ghost out of Noh drama, thus bringing in contemporary discussions about the place of mothers in modern Japanese society. Western directors have gone shopping in the East (Mnouchkine, Wilson, Brook), but the opposite has also happened (Ninagawa, Suzuki, Rendra, Kanze looking for inspiration in the West), leaving us today with a blend of 'postmodern', 'postdramatic' and 'intercultural' performances.

Peter Sellars staged his *Ajax* (1986) as part of an all-American war between North and South America, situated in the 'near future'. His drama was supposed to take place in the back of the Pentagon, addressing a kind of congressional committee, symbolized by the goddess Athena. In Robert Auletta's version of the text, we witness how a country creates its own legitimacy, reshaping its past, in order to dispose of a new future. A number of well-known American references pave the way: Tecmessa as the daughter of the Chilean dictator Salvador Allende, the Messenger as the winged Christian angel, Ajax as the grandson of a Sioux warrior and thus successor of a Great American Autochthonous War Chief, the black chorus as a collection of American G.I.'s so often seen during the Vietnam War. This attempt to deconstruct American politics, situated a couple of months before a real congressional committee failed to get the truth out of Oliver North, revealed how artists want to uncover dominant social and political ideologies. Today, Ajax's struggle is no longer the affair of individual heroes, but of anonymous international companies. Was Ajax a political victim and scapegoat, a Kissinger avant la lettre? In order to expose American ideology, Sellars needed the imagination of ancient myth and tragedy to illustrate why current politics went mad, why a hero like Ajax could no longer live in a society built upon lies.

¹⁶ R. SCHECHNER, *The End of Humanism*, New York, Performing Arts Journal Publication, 1982, p. 19.

¹⁷ R. BHARUCHA, *Theatre and the World. Performance and the Politics of Culture*, London and New York, Routledge, 1990, Chapter 1. «Collision of cultures. Some western interpretations and uses of the Indian theatre», pp. 13-41.

In European eyes, Peter Sellars staged his *Ajax* in a purely American style, he 'Americanised' Greek tragedy, just as he did some years later in *The Persians* (1993), a pale and superficial paraphrase of the Gulf War, in the end a story of a dominating culture and a dominated one. Intercultural theatre, nowadays a hot issue in intellectual discussions, definitely asks us to be aware of the many problems, silences, unasked and unanswered questions around the notions of 'culture' and 'cultural identity'. What turns 'culture' into 'a culture', 'my culture', 'our culture', in what way can one say that hidden agendas and invisible effects of power determine the relations between nations?

Lately, many Sophoclean tragedies have been used in intercultural productions. But of course, making Indian, Chinese and American versions of Oedipus and blending ethnocentric and universalistic particularities often leads the producer into a grey noman's land, available all over the world, a place where no real culture exists and where no tragic choices have to be faced.

2.3. Postmodern and postdramatic tragedy

Jan Ritsema's *Philoktetes Variations* (1994), staged in the Brussels 'Kaaithater', and performed a.o. by Ron Vawter (one of the leading actors of the Wooster Group, who unfortunately died after the first performance in Brussels) can be considered a typical postmodern mise en scène of a Sophoclean tragedy. It engaged three different texts, written in three different languages and staged in three different styles:

- *Philoctète ou le Traité des trois morales*, by André Gide (1898)
- *Philoktet*, by Heiner Müller (1964)
- *Philoktetes*, by John Jesurun (La Mama, New York), 10 fragments (1994).

The producer staged three different visions of the same myth without explicitly having the will to arrive at a synthesis, a perspective which is quite the opposite of the Sophoclean solution of calling upon divine Heracles at the end of the play and making him reconcile conflicting characters. The stage, divided over three different 'spaces', had a wall of video screens and a lot of technology in the middle, evoking the acting style of the Wooster Group. The text of Müller was delivered to the left, in a scenery which only had a wheel-chair and a cube of (red, bleeding?) water; on the right, a coffin, decorated from the inside with white tulle, constituted the place where Gide's text was delivered. These three visions figured as cultural fragments, coming from a society which is no longer able to play the Sophoclean solution of a *deus ex machina*, no longer willing to synthesize experience. The three *Variations* offer three different models of organizing the world, which enhances the definitive loss of unity and globality, and which leads to a refusal to work with simple narrative texts and an inability to accept one central interpretation. The world feels to be a labyrinth, and the Greek hero, already a liminal subject in the old days, excluded from society, has now lost the traditional way of finding a solution. Narrative perspectives are multiplied, especially in the most recently written text by Jesurun, which is made up of a series of ten fragments, of which only two are programmed to be played continuously, and out of which a number of others would have been chosen depending upon the specific production. On top of and during this mixture of fragments, the American cinematographer Leslie Thornton projected filmic impressions of nuclear explosions and collapsing houses. As has been suggested by one of the texts of T. S. Eliot mentioned in the programme, this production was conceived as a new version of the *Waste Land*, an evocation of the threatening present and chaos.

Moreover, in many forms of postmodern theatre the text has lost its central function, a loss which has highlighted the other systems at work on the stage. Generally, postmodern theatre privileges the performance and does not value either the specific literary character of the text, or the dominant position of the playwright / organiser. That is why Hans-Thies Lehmann pleads for a 'postdramatic' theatre, and why Herbert Blau attacks drama in general in his *Blooded Thought*: «we might very well have a better theatre without it»¹⁸. Postmodern artists do everything to isolate the textual and dramatic features from each other, to disturb profoundly their combined efforts, to estrange their common logic. As long as theatre was 'logocentric', and therefore in one way or another also 'theological', this central *logos* or *theos* always implied the author, the director and the actor, three instances which tried to establish a foundational Self. Postmodern theatre contests this need for foundation and questions each form of precedent definitive utterance which may lead to unitarian thinking.

In such a context, tragedy is not a welcome guest any more. Whenever a world is considered to be a possible construction among so many others (actors stepping out of one – ontological – world and entering another, stories having many possible beginnings and endings...), the seriousness of dealing with one epistemological and ontological construction at stake in tragedy is lost. A tragic character has always been seen as a person, who is paradigmatic of the culture he is living in, and therefore Oedipus is restricted to the culture of his choice. His *hybris* and blindness are not compatible with the postmodern facility with which one may step in and out of constructions whenever one meets problems. Oedipus, Antigone, Ajax and Philoctetes are labouring in the cultural set of their choice, and their failures have to be situated inside the borders and the limitations of their culture. Therefore, tragic action must defy the finite position of man and of the cultural definition he wants to give to life. It is within this set of values and actions that he makes mistakes and that he situates the heterodoxy of his actions and thoughts. Vernant already pointed at the exact historical and social «moment» of Greek tragedy. Storm situated them in the «dynamic collision between a past condition and a present need, a need that is evolutionary in that an imperative for growth and change is implied»¹⁹. In the eyes of Karel Boullart, a great number of (social) conditions have to be fulfilled before the protagonist really can become a tragic hero: first of all, «the individual must be paradigmatic for his culture at large; he has to be its uncontested representative, at least initially; he must be empowered to act with full authority and might on his own initiative, i.e. he has to be able to act on behalf of society at large, he must be powerful; and lastly, he must act autonomously, i.e. he fully has to assume, to take upon himself the problem solving capacities of the culture he has been educated in and is a member of. Secondly, tragic action has to be highly energetic: the person, given his initial religiosity, must do his utmost to find a solution for the conflict at hand and he must be empowered to take all measures necessary to do so. Thirdly, he has to take responsibility for what happens, for as he has to try to find a solution for the cultural impasse he is in, he is responsible for his cultural stance»²⁰.

¹⁸ H. BLAU, *Blooded Thought. Occasions of Theatre*, New York, Performing Arts Journal Publications, 1982, p. XIII.

¹⁹ W. STORM, o.c., p. 33.

²⁰ K. BOULLART, «Culture and the tragic experience. The Case of Oedipus Rex» (forthcoming in the *Acta of the colloquium «Tragedy as a literary genre within Western and Arabic drama. Reading Oedipus as an example of cultural differential thinking»*, organized by Freddy Decreus and Mieke Kolk, Ghent, December 16-17, 2003).

Asking a Sophoclean hero to radically give up the cultural model he is supposed to defend and cherish, and dropping him in three incompatible worlds at the same time, without any obligation to take definitive decisions, means to give up completely the tragic experience.

3. Conclusions

The twentieth century was very fond of staging Greek tragedies. Many of them were Sophoclean, and among them *Oedipus* and *Antigone* were outstanding (both in a quantitative and qualitative sense). In the fifth century B.C., these tragedies were amongst the most tragic ones, which means they discussed paradigmatic characters who saw the limits of the cultural model they were living in. Both of them were the products of culturally determined rules, beliefs and values which finally made their 'religiosity' and which helped them to detect major problems of the cultural set of propositions they were inhabiting. This ability turned them into heroes, but, at the same time, also into the 'sinners' and 'scapegoats' of their own culture.

Today, mass-society and capitalism are not compatible with tragedy, since the main problems in our societies are no longer concentrated and recognized in individuals as required. The world of twentieth century man became too big for tragedy proper: nobody can take a burden like this upon his or her shoulders, because there is no culture offering a recognizable set of actions, values and aims for a homogeneous set of people. Hence the seduction of taking refuge in ritualistic, intercultural and postmodern theatre, three possible ways of escaping the necessity of living a life within one dominant form of culture. Hence the seduction of playing with a plurality of worlds and styles, and to forget that finally we stay what we always have been, finite beings. During the twentieth century, we mainly have been looking at souvenirs of tragic behaviour on the stage. Our times have been post-tragic.

A propósito de la recepción de Sófocles en la ópera occidental

JOSÉ MANUEL DÍAZ DE BUSTAMANTE
Universidade da Santiago de Compostela

Reflexión inicial

Dejadas aparte algunas consideraciones obvias, se puede afirmar que la impresión que las tragedias causaban en su público era, en buena medida, de carácter musical; cierto es que nos resulta difícil comprenderlo, porque hoy no tenemos una forma artística que equivalga a la combinación de vivencia religiosa, texto literario y música «incidental» propias de la tragedia antigua, pues nuestra ópera, que tiene diálogos ocasionalmente hablados y no cantados, no tiene nada que ver con ella, y el llamado «drama musical» de tipo wagneriano aún menos; y sin embargo, el cristianismo desarrolló y propició, durante el período medieval, un tipo de drama conocido como *mysterium* que, por su propia índole religiosa, tenía alguna similitud con la tragedia antigua; lo mismo sucede con el «auto sacramental» barroco, que se basa también en lo religioso y aprovecha (como recurso de su retórica dramática) el *ornatus* de la música, al modo del drama griego antiguo.

Hoy, al leer teatro antiguo, solemos despojar a las obras del elemento lírico o simplemente musical, porque lo leemos como texto (esto es, falsificamos la *actio drammatica*), y es que muchos de nosotros cuando leemos a Esquilo, Sófocles o Eurípides, pasamos por alto las intervenciones del coro porque en nuestra *lectio* de lo que debería ser *actio* los pasajes corales obstaculizan y parten la continuidad del drama y dilatan la tensión: este desinterés por lo coral comenzó ya en época muy antigua, y así nos lo cuenta Dión Crisóstomo al señalar que en su época, a menudo, las tragedias se representaban sin las partes corales.

Si nos preguntamos por qué se escribieron entonces esas partes, hemos de reconocer que, en la esencia misma de la forma de drama más simple y más antigua, se halla implícito el hecho de que cuando se alcanza el grado máximo de intensidad sentimental, cuando la emoción del público se desborda, la explosión de sentimientos, a veces en conflicto, acude a la música, se refugia en ella porque tiene una capacidad expresiva mucho mayor, y es capaz de expresar emociones cuando ya no quedan más recursos: la antigua retórica literaria tenía muy claro esto, y desarrolló un sistema de aprovechamiento de lo sentimental que abarcaba una amplia gama de posibilidades que iba de lo simplemente emotivo hasta lo manifestamente dionisiaco.

Música y letra

Monteverdi, en su quinto libro de madrigales (de 1605), afirma que no desea seguir los preceptos de la «antigua escuela», sino guiarse por lo que llama la *seconda*

prattica y, al hacerlo, habla con la seguridad del artista consciente de que ha tenido lugar un cambio fundamental en la concepción de la música: en su tiempo, la música antigua o *stile antico* era equivalente a la renacentista, y la nueva (o *stile moderno*) a la barroca¹. Cuando todavía se estaban sentando las bases de la ópera moderna se llegó a otra distinción, la que divide la música en «sacra», «de cámara» y «teatral» (*musica ecclesiastica, cubicularis, theatralis*): estos términos clasifican la música según su función sociológica y no implican, necesariamente, técnicas musicales diferentes²: cuando Berardi, en su *Miscellanea musicale* (1689), dice que «los antiguos maestros sólo tenían un estilo y una práctica; los modernos tienen tres, estilo sacro, de cámara y teatral, y dos prácticas, la primera y la segunda», se hace patente hasta qué punto la conciencia del estilo ha agudizado el sentido del contraste existente entre el renacimiento y el barroco³.

Según Scacchi, primero, y Berardi después, la diferencia entre la «primera práctica» y la «segunda» radicaba en el juego de relaciones entre música y letra: en la música renacentista, «la armonía es señora de la letra»; en la barroca «la letra es señora de la armonía»; esta antítesis, que se limita a parafrasear la distinción que hacía Monteverdi entre la primera práctica y la segunda señala, en realidad, un aspecto fundamental de la música barroca: la expresión musical del texto, es decir, lo que se conocía como *expressio verborum*. Era tarea del compositor el hacer que la música se adecuase *apte* a las palabras que expresaba; el compositor disponía de un conjunto de figuras musicales tópicas que seguían las pautas de los *affetti* y estaban pensadas para representarlos en música: de modo que nos encontramos con la convergencia de dos artes, música y retórica, que comparten una misma *ratio posita in affectibus*. Pero esto no es una novedad absoluta, porque el principio del sistema de los afectos y de las figuras se conocía desde antiguo, y se denominaba con el término *musica reservata*, cuyo nombre deriva probablemente de la fidelidad a la letra, es decir, a la relación «decorosa» entre una y otra.

¹ El adjetivo *barocco* tuvo, en principio, un sentido despectivo que refleja claramente la valoración que merecía lo novedoso en el siglo XVII: se daba por sentado que el barroco era una forma degenerada del renacimiento, otra época tenebrosa entre el luminoso *Cinquecento* y el clasicismo del siglo XVIII; se reconoce que el barroco es un período y un estilo con normas estéticas propias, aunque hay indicios de cambio estilístico desde fines del siglo XVI y, durante algún tiempo, coexistieron rasgos renacentistas y barrocos. Del mismo modo, las nuevas fuerzas que al final del período nos llevan definitivamente a la época clásica, aparecieron a principios del siglo XVIII de forma simultánea a las manifestaciones más monumentales y duraderas de la música, porque la unidad de estilo (que hasta entonces no había sido amenazada), se atomizó. El *stile antico* se basaba en el de Palestrina, que se convirtió en el ídolo de quienes siguieron el severo estilo *a cappella* de la música barroca (muy afín a la Contrarreforma).

² De esto se ha ocupado con cierta vehemencia GREGORY BARNETT, «An Answer to Peter Allsop», *Journal of Seventeenth-Century Music*, 8.1 (2002): «This, however, is an issue of function that does not impinge on the issue of genre distinctions, and it is here that Allsop fails to recognize the distinction between music *destined* for the church and music *suitable* for the church. The former concerns function, and we know from composers' prefaces and dedications that both genres of sonata served a variety of functions. The latter concerns style and happens to be a fundamental criterion by which sonata composers understood distinct genres of instrumental music. The origins of that understanding may be found, not among eighteenth-century northern Europeans, but in the seventeenth-century Italian theorists who spoke unequivocally of music in terms of *da chiesa*, *da camera*, and *da teatro* venues...». Y añade: «For a discussion of this tradition of genre classification, which has roots in the Artusi-Monteverdi polemic and continues through JOHANN MATTHESON'S *Der vollkommene Capellmeister* (1739), see CLAUDE PALISCA, «The Genesis of Mattheson's Style Classification», *New Mattheson Studies*, ed. George J. Buelow and Hans Joachim Marx (Cambridge: Cambridge University Press, 1983), pp. 409-423».

³ ANGELO BERARDI, *Miscellanea musicale* (facsimil de la edición de Bolonia de 1689), Bologna: Arnaldo Forni Editore, 1970 (*Bibliotheca musica Bononiensis*).

La distinción de Berardi, poco sutil, se limita a repetir opiniones ya expresadas hacia 1590 por un grupo de hombres de letras que, bajo el liderazgo de los condes Bardi y Corsi, se reunía en Florencia con el nombre de *Camerata*, atacaba a la música renacentista por su modo de construir las letras de los libretos, y afirmaba que, en la música contrapuntística, solamente se lograba «*il laceramento della poesia*», porque cada voz cantaba, al mismo tiempo, palabras diferentes; con ello, la *Camerata* se oponía sarcásticamente, pues, a lo que consideraba una pedantería, e insistía en que el objeto de la música era imitar (lograr la mimesis) el sentido de todo pasaje unitario, en vez del de una sola palabra de cada vez⁴.

De recitativos y arias

Como resultado de estas discusiones teóricas nació el recitativo, en el cual se abandonó totalmente la composición contrapuntística. En el estilo de «habla entonada» del recitativo, la música se vio completamente subordinada a la letra, con lo cual ésta regía el ritmo musical y hasta el lugar dónde tenían que producirse las cadencias; desde su mismo nacimiento, el recitativo se entonó con un patetismo realista desconocido hasta entonces y con una violencia afectiva en la cual el cantante hacía muecas, actuaba, e imitaba las inflexiones del habla corriente, como el llorar y quedar sin aliento. En opinión de la *Camerata* era precisamente la cualidad extremadamente afectiva del recitativo lo que le daba su categoría de distinción y lo hacía ser superior a los métodos «pedantes» de la música *all' antica*. Desde el punto de vista de los compositores renacentistas, nada resultaba más fácil que componer en recitativo, ya que sólo precisaba de un conocimiento muy superficial de la técnica musical, y es sintomático que los adanderados de la *Camerata*, Bardi y Corsi, fueran, en realidad, *dilettanti*, aristócratas aficionados a componer.

⁴ Soy deudor del excelente libro clásico de Klefisch en el que, partiendo de la obra de Jacques Arcadelt (1507-1568), estudia el significado e influencias de la *Camerata*: WALTER KLEFISCH, *Arcadelt als Madrigalist: Ein Beitrag zur Geschichte der weltlichen Vokalmusik der Renaissance in Italien* (música reservata), Köln: Buchdruckerei Orthen, 1938. La polifonía mimética del Renacimiento se enriqueció con la aparición en Florencia de un nuevo estilo declamatorio, mucho más expresivo y dramático (de voz solista y bajo continuo) del que son ejemplo las canciones *Le nuove musiche* (1602) de Giulio Caccini [GIULIO CACCINI, *Le Nuove Musiche* (Firenze 1601), Figueras/Smith/Clancy/Savall/Schindler, Deutsche Harmonia Mundi 1C 065 169500 [LP]; Deutsche Harmonia Mundi 77164 [CD]; DHM «Splendeurs» 93544 [CD] y también *Le Nuove Musiche*, Schola Cantorum Basiliensis / Jordi Savall, Deutsche Harmonia Mundi CD 74321935442.] y la primera ópera completa que nos ha llegado, *Euridice* (1600) de Jacopo Peri [JACOPO PERI, *Euridice*. «La Compagnia dei Febi Armonici» / Ensemble Albalonga / Anibal E. Cetrangolo, con Sylva Pozzer, soprano (Euridice), Luca Dordolo, tenor (Orfeo) etc. 1995. PAVANE ADW 7372/73 [2 CDs 116.47]]. Los florentinos pensaban reformar un estilo contrapuntístico considerado por definición incapaz de expresar un texto y de hacer aflorar las emociones. Generalmente solían invocar el modelo de la tragedia griega para justificar sus nuevos experimentos. Resulta irónico y característico de esta época compleja, que una actividad tan unida a la esencia del renacimiento como el volver la mirada a la antigüedad clásica, haya llevado de forma tan directa a la destrucción del estilo musical renacentista y a la aparición de técnicas que, correcta o incorrectamente, suelen definirse como rasgos del barroco por su alcance e intenciones. Pero si tomamos en cuenta los estilos improvisativos y las prácticas interpretativas del siglo XVI (canción solista, combinaciones ad-hoc de voces e instrumentos y ornamentos virtuosos no escritos, entre otras), la nueva música florentina y el recitativo operístico tienen unas raíces evidentes tanto en el pasado reciente como lejano. Se podría pensar eso quizá del más importante compositor de la época, Claudio Monteverdi. El introito de las vísperas *Deus in adiutorium* (1610) [CLAUDIO MONTEVERDI: *Vespro della beata Vergine* (1610). Taverner Consort / Taverner Choir and Taverner Players, directed by Andrew Parrott. Emma Kirkby, soprano / Nigel Rogers, tenor. Virgin Veritas 61662 [2 CDs] *Deus in adiutorium*, (1.1) está en el CD 1], parece totalmente barroco en su esplendor sonoro, sus fuertes ritmos y la vibrante mezcla de voces e instrumentos. Pero, también aquí, las técnicas renacentistas y las prácticas interpretativas tuvieron su efecto.

La invención del recitativo tuvo que ver íntimamente con el nacimiento de la ópera, por medio de la cual la *Camerata* intentaba dar nueva vida a la antigua tragedia griega, hasta el punto de que la revitalización de los textos clásicos ha llegado a ser considerada una característica «típica del renacimiento», de modo que los historiadores han considerado a la ópera como el último florecimiento de la música renacentista cuando, en realidad, la ópera constituye uno de los ejemplos más notables de la plasmación de los afectos extremos en música y, como tal, debe considerarse una de las innovaciones más destacadas de la época barroca.⁵

Sabemos que, tanto en el Quattrocento como en el Cinquecento, se representaron tragedias griegas traducidas, en las que la música, de forma muy característica, se vio restringida a coros polifónicos (es el caso del *Edipo Tiranno* de Sófocles con excelente música incidental de Andrea Gabrieli, representado en Vicenza en 1585)⁶. En ninguna de estas representaciones se tuvo en consideración la posibilidad de poner música a toda la tragedia, o de recitarla apoyada en la música y así, en época tan tardía ya como es el siglo XVII de Henry Purcell, nos encontramos con que el «Orpheus Britannicus» todavía se centra en una música incidental para su *Oedipus* (que conocemos como *Musick for a while*)⁷; no quedaba tampoco el recurso de inspirarse en la música griega antigua, ya que no se sabía prácticamente nada de ella, y aun cuando Galilei (padre de nuestro común Galileo Galilei) descubrió el himno de Mesomedes, primer original de música griega conocido entonces (y que hoy, gracias a la tecnología, podemos escuchar en cualquier ordenador), la naturaleza de esta música antigua era un misterio, ya que su notación aún no había podido ser descifrada.⁸ Pero volviendo a la invención del recitativo, podemos constatar que la fanta-

⁵ En http://utenti.lycos.it/filarmonicabovisio/cenni_storici_della_musica.htm hay una visión de conjunto, debida a músicos profesionales, que me parece de lo más preciso: «Nell'ambito della musica vocale l'elaborazione dello stile monodico accompagnato, polemicamente contrapposto dai musicisti e dai teorici della Camerata fiorentina alla tradizionale scrittura contrappuntistica, costituì il prologo per la creazione di nuovi generi, quali l'opera in musica, l'oratorio, la cantata. Parallelamente, nel corso del Secolo XVII la musica strumentale, grazie soprattutto alla diffusione e al perfezionamento tecnico degli strumenti ad arco (tra i quali s'impose il violino) creò le forme più importanti della tecnica compositiva moderna; la fuga, la sonata (sia solistica sia polistrumentale, con particolare riferimento alla sonata a tre) e il concerto (nella doppia forma del concerto grosso e del concerto solistico). L'insieme di queste conquiste stilistiche fu sostanziale appannaggio della musica italiana, che sino all'inizio del Settecento doveva conoscere un'incontrastata supremazia europea: Monteverdi, Cavalli, Cesti, Legrenzi, Stradella, Steffani, Carissimi, Frescobaldi, Corelli, Torelli, Albinoni, Vivaldi, A. Scarlatti sono alcuni dei rappresentanti più illustri di questo periodo di singolare fervore creativo. Nel campo del melodramma, in particolare, gli schemi compositivi elaborati dagli autori delle scuole romana e veneziana prima, da quella napoletana poi, conobbero universale diffusione europea, con l'eccezione della Francia, che con Lully si diede una struttura drammatica particolare, largamente aperta alla suggestione della precedente tradizione del *ballet de cour* e del grande teatro tragico di Racine e di Corneille. A questa formula doveva mostrarsi sostanzialmente fedele anche il maggior operista francese del Settecento, J. Ph. Rameau. Da una vasta sintesi culturale fra la tradizione italiana, quella francese (con la ricca fioritura di musiche strumentali, in particolare clavicembalistiche, nelle quali primeggia F. Couperin), quella inglese (illustrata dalla vivacissima scuola virginalistica e dall'arte solitaria di H. Purcell) e quella germanica (nella quale si stagliano le gigantesche figure di H. Schütz e D. Buxtehude) si alimenta l'opera dei due massimi esponenti del barocco musicale europeo: G. F. Händel e J. S. Bach». Vid. también Claude V. Palisca (editor), *The Florentine Camerata: documentary studies and translations*, New Haven: Yale University Press, 1989.

⁶ ANDREA GABRIELI, *Chori per Edipo Tiranno*. Schola San Rocco / Francesco Erle / «Velut Luna» / Accademia Olimpica, CF CD 08, 1999.

⁷ HENRY PURCELL, *Musick for a While* [*Oedipus*], *O Solitude*. Alfred Deller, countertenor / Wieland Kuijken / William Christie. Harmonia Mundi HMC90249, y también *Musick for a While*, Russell Oberlin / New York Musica Antiqua / Greenberg. Counterpoint CPT 535.

⁸ Cf. WARREN D. ANDERSON, *Music and Musicians in Ancient Greece*, Ithaca: Cornell University Press, 1994, pp. 220-224; en general, véase ???, *Documents of Ancient Greek Music: The Extant Melodies and Fragments Edited and Transcribed With Commentary*, Oxford: Oxford University Press, 2001.

siosa dependencia de la música antigua sólo sirvió de catalizador, porque el impulso primario surgió del deseo de mimetizar sentimientos violentos o, por decirlo por medio de una metáfora, «tempestuosos».⁹

La época barroca comienza y acaba con el bajo continuo¹⁰, aunque al comienzo del período barroco apareció un elemento estilístico totalmente nuevo: la composición idiomática, debido a que se desarrollaron las posibilidades idiomáticas que subyacían a los medios instrumentales y vocales; las posibilidades idiomáticas de una «voz sola» fueron exploradas con entusiasmo en el canto virtuosístico del primer barroco, y acabaron plasmándose en el *bel canto* italiano.

En su lenta evolución, el género operístico fue buscando temas e incorporando, muy poco a poco, elementos del teatro sofócleo: por fin, en el siglo XVIII, se vio que algunos asuntos de sus tragedias (fundamentalmente los centrados en los dos Edipos) permitían la construcción de obras con final feliz, para no perturbar la placidez del público aristocrático; en el siglo XIX, en cambio, más interesado por lo realmente trágico, se producen numerosas versiones que hoy ignoramos por completo o dejamos de lado¹¹; sin embargo, vale la pena destacar que, aunque en los siglos XVII y XVIII «el helenismo domina la escena operística desde la altura de sus coturnos» y, como afirma Adolfo Salazar¹², poco hay de tragedia griega en general y de Sófocles en particular: en el siglo XIX, con el Romanticismo, las preferencias de músicos y letristas se orientan, sobre todo, hacia temas históricos y literarios más recientes, de modo y manera que los temas y personajes del teatro griego ceden un terreno que no habrán de recuperar hasta el siglo XX.

Acerca del teatro y los personajes de Sófocles

Veamos, pues, qué sucedió con Sófocles durante el proceso evolutivo del género; qué autores se valieron de sus temas y héroes y qué modalidades adquirió dicho trata-

⁹ Los compositores de la *Camerata* insistían en la naturaleza retórica del recitativo y así, por ejemplo, Caccini lo llamaba «hablar con música» y Peri admitía que había intentado «imitar por medio del canto a la persona que habla»; Galilei y Bardi sostenían que el músico debía aprender del orador el modo de lograr los afectos, y es que, para el artista barroco la música era un arte multiforme, subordinado a la letra y cuya única función era ser el medio de un fin dramático.

¹⁰ El tratamiento de la disonancia en el barroco dependía de una voz capaz de soportar los acordes; consecuentemente, el bajo recibió más atención que nunca; cf. GIOVANNI GUANTI, «Realismo e nominalismo nella teoria musicale settecentesca», *Sonus*, 21-22 (2002), pp. 76-92. «Che egli non si fosse accontentato di delegare la conoscenza dell'armonia ai fisici-matematici, bensì avesse cercato di valorizzare anche l'empirica dottrina dei musicisti pratici, in modo tale che, alla fine, verità filosofica, scienza fisico-acustica e sapienza musicale potessero trovare conferma l'una nell'altra, appare evidente fin dalla Prefazione *De' principj dell'Armonia musicale contenuta nel diatonico genere* (1767). Nella quale, consapevole che un fenomeno complesso non doveva essere spiegato e ridotto a lineamenti troppo schematici da un metodo di analisi semplicistico ed unilaterale, Tartini dichiarò di aver costruito le proprie tesi non su un unico, ma su ben «tre diversi fondamenti, quali sono il fisico, il dimostrativo, e il pratico musicale: cosa, per cui l'autore non ha potuto obbligarci ad un metodo rigoroso, ma obbliga bensì chi legge a particolare attenzione <...> giacché falso è certamente qualunque musicale sistema, che non regge alla prova dei tre suddetti fondamenti congiunti», y en la nota 32 remite a la edición que emplea: GIUSEPPE TARTINI, *De' principj dell'Armonia musicale contenuta nel diatonico genere* (1767), ristampa anastatica, Padova: CEDAM 1974, p. [VII].

¹¹ Reconozco gustosamente mi deuda con el jugoso trabajo de BEATRIZ COTELLO, «Trayectoria de Edipo en la historia de la ópera», en <http://www.oedipe.org/es/spectacle/oedipe-opera>.

¹² ADOLFO SALAZAR, *Conceptos fundamentales en la historia de la música*. Madrid: Alianza Editorial 1994, Colección «Alianza Música», 35, p. 139; (la primera edición remonta a 1954, Madrid: Revista de Occidente, serie «Manuales de la Revista de Occidente»). Una inmejorable visión de conjunto sobre el siglo XIX, en su monumental *La música en la sociedad europea*, Madrid: Alianza Editorial, 1984-1985, Colección «Alianza Música», 12, 13, 17 y 23, especialmente vols. 3 y 4.

miento según iba variando la tendencia dominante en el arte y la literatura y el tipo de público al que las obras iban dirigidas: llama la atención la ausencia del trágico durante casi todo el siglo XVII, pues desde el XVI habían pasado por los escenarios, cierto es, numerosos personajes mitológicos del acervo clásico; pero la ópera italiana aún no se había difundido lo suficiente, y predominaban unos espectáculos (que podrían ser fácilmente relacionados con el drama musical) que se denominaban *máscaras* o *mascaradas*: composiciones escénicas muy sencillas, sobre textos mitológicos o alegóricos, que incluían monólogos, diálogos, música y danzas. Esta moda mitológica continuó durante todo el siglo XVIII, pero las versiones musicales de las tragedias de Sófocles siguen siendo escasas: Oswald Panagl atribuye este hecho a

«la dificultad de representar, poner en música, y conseguir un público apto para deglutir esa mezcla de parricidio, incesto con la progenitora, y autocastigo consistente en pincharse los ojos con el prendedor de la misma madre/esposa, que acaba de ahorcarse»¹³.

Es fácil imaginar que el público habitual de la ópera, la aristocracia, no sintiera interés por asuntos tan poco llenos de *finesse* y prefiriera, en cambio, los temas bucólicos amables, los idilios pastoriles o las epopeyas con héroes grandiosos y triunfantes. Esta aristocracia aceptaba, sin embargo, los dramas de contenido humanístico que implicaran la resolución de conflictos – siempre que se pudiera llegar a un final feliz – con cantos y bailes jubilosos: es lo que sucede (aunque nos alejamos de Sófocles) con los absurdos finales de los «Orfeo» de Monteverdi y Gluck.

Pero se imponen algunas reflexiones sobre los caracteres generales del teatro de Sófocles para comprender mejor por qué no abunda especialmente una ópera sofoclea hasta el siglo XX: su tragedia se centra en torno al dolor del hombre, cuando éste entra en conflicto con su entorno, (lo mismo da que se trate del cielo o de la tierra) en un conflicto práctico, psicológico o religioso, porque la tragedia radica en el sufrimiento del alma, que se puede sufrir con grandeza: y de este modo, el dolor llega a ser la grandeza del héroe trágico griego; pero si para un tragediógrafo griego (y máxime para Sófocles) el dolor es lo propio del héroe. La ruina de sus héroes no es compensada por ninguna liberación, salvo la de la muerte: el dolor no sólo se asienta entre los culpables, sino sobre todo entre los inocentes, porque Sófocles ni se plantea especialmente problemas éticos ni nos los ofrece a nosotros; en sus dramas no parece interesar la causa del dolor, sino éste en sí, e instilado en el héroe.

Su tragedia se concentra en el dolor de un hombre que hace lo que le toca hacer, arrastra su destino y sufre su dolor y, como escribió Lasso de la Vega hace unos años,

«El dilema trágico nos es presentado, no en los grandes eventos de la historia, sino en la figura y el destino de un carácter singular predominante. Por eso los dramas de Sófocles (salvo Las traquinias), llevan por título el nombre personal del protagonista, mientras que los de Esquilo (salvo Prometeo), llevan títulos plurales: Persas, Suplicantes, Euménides, Siete contra Tebas, Coéforos».

Comprobamos así que la fuerza de la tragedia sofoclea reside en la figura individual y aislada, así le sucede a Áyax, uno de los griegos más destacados ante los muros de Troya: tras la muerte de Aquiles, Áyax es el griego más valeroso, el héroe que nadie discute, y como las armas de un guerrero son el símbolo de su fuerza, una vez muerto Aquiles, las suyas deberían pasar a Áyax; pero Ulises se las arregla para quedarse con

¹³ Tomo de Cotelio la referencia a Panagl y sus notas programáticas *Ödipus auf der musikalischen Bühne*, a la ópera *Oedipe*, de Georg Enescu - Edmond Fleg, Wien: Wiener Staatsoper 1997, p. 12.

ellas. Nótese que, en la obra de Sófocles, el juicio de las armas ha acontecido *ante tragoediam* y, precisamente por esas armas, Áyax arde en deseos de venganza: querría matar a Ulises y a los dos Atridas; pero, esa noche, Atenea le hace perder el juicio, y la cólera irracional de Áyax estalla sobre los bueyes. Su locura, grotesca, tenía que inspirar repugnancia a un pueblo adorador de la razón, porque la locura no puede venir sino como castigo de los dioses, y él tiene claro que jamás podrá lavar su honra, y que la vida que le espera no es vida¹⁴.

¿Y qué sucede con Edipo? Pues que, sin quererlo ni saberlo, ha matado a su padre; sin saberlo ni quererlo se ha enamorado de su madre y se ha casado con ella: un delito grave se acompaña de otro no menos grave; pero también sola, dolorida y burlada va camino de la tumba la virgen Antígona, como en la sola compañía de la naturaleza y de su dolor está Filoctetes, el hombre que ha sido engañado por otros hombres, deshonorado por la enfermedad y sometido a la vergüenza del hambre: Filoctetes se abandona, definitivamente, al dolor moral de su soledad y de sus recuerdos amargos: ¡con cuánta crudeza ha sabido expresar Sófocles este dolor absoluto y sin salida de Filoctetes!¹⁵

Sófocles y el dolor: una dificultad para la ópera

En Sófocles, el dolor físico es de una condición más degradante que el dolor moral, y conlleva mayor humillación, por ello Filoctetes da rienda suelta a su dolor con palabras y gritos desgarradores en la escena de la crisis: Sófocles lo hace caer en la deshonra de la falta de compostura, y de ahí la reacción egoísta e incomprensiva de Cicerón¹⁶. Semejante al dolor de Filoctetes es el dolor de Electra, hija y hermana de reyes, que ha debido ver cómo han asesinado a su padre y que vive en un palacio en el que la tratan como a una criada; las desdichas le han amargado la vida y, si sigue viviendo, es porque tiene la esperanza de que un día vuelva su hermano Orestes.

El efecto de fascinación que provoca Sófocles en el hombre actual, se debe a sus caracteres; si nos preguntamos cuáles son las creaciones de los trágicos griegos que viven siempre en la fantasía de los hombres, veremos que las de Sófocles ocupan el primer lugar; esta pervivencia (independiente de las figuras como tales) no hubiera

¹⁴ JOSÉ S. LASSO DE LA VEGA, «El dolor y la condición humana en el teatro de Sófocles», en *De Sófocles a Brecht*, Barcelona: Editorial Planeta, 1970, pp. 13-85.

¹⁵ MARÍA ELISA LAGE COTOS, *Expresiones léxicas, en Sófocles, del sentimiento de la soledad*, Tesis de Licenciatura inédita de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Santiago de Compostela, octubre de 1973, pp. 3-10. También LASSO DE LA VEGA, cit. «Escarceos léxicos», ibid. pp. 59-63 y «Efectos sobre el espectador», pp. 37-39.

¹⁶ HEINRICH LAUSBERG, *Manual de Retórica Literaria. Fundamentos de una ciencia de la Literatura*. Versión española de José Pérez Riesco, Madrid: Editorial Gredos, 1966-1968, 3 vols., vol. 2, pp. 388-390. Véase CIC. Tusc. 2, 55-56: «sunt enim quaedam animi similitudines cum corpore. ut onera contentis corporibus facilius feruntur, remissis opprimunt, simillime animus intentione sua depellit pressum omnem ponderum, remissione autem sic urgetur, ut se nequeat extollere. et si verum quaerimus, in omnibus officiis persequendis animi est adhibenda contentio; ea est sola officii tamquam custodia. sed hoc idem in dolore maxime est providendum, ne quid abiecte, ne quid timide, ne quid ignave, ne quid serviliter muliebriterve faciamus, in primisque refutetur ac reiciatur Philocteteus ille clamor. Ingemescere non numquam viro concessum est, idque raro, eiulatus ne mulieri quidem; et hic nimirum est «lessus», quem duodecim tabulae in funeribus adhiberi vetuerunt. nec vero umquam ne ingemescit quidem vir fortis ac sapiens, nisi forte ut se intendat ad firmitatem, ut in stadio cursores exclamant quam maxime possunt. faciunt idem, cum exercentur, athletae; pugiles vero, etiam cum feriunt adversarium, in iactandis caestibus ingemescunt, non quod doleant animove succumbant, sed quia profundenda voce omne corpus intenditur venitque plaga vehementior. quid? qui volunt exclamare maius, num satis habent latera fauces linguam intendere, e quibus elici vocem et fundi videmus?»

podido ser jamás alcanzada por el mero dominio de la técnica escénica, cuyos efectos son siempre momentáneos, pues en Sófocles todo se desarrolla sin violencia, en sus proporciones naturales, y en él culmina la evolución de la poesía griega, considerada como el proceso de progresiva objetivación de la formación humana. Sólo desde este punto de vista es posible comprender las figuras trágicas de Sófocles: su preeminencia no procede sólo de lo formal, sino que se arraiga en una dimensión de lo humano en la cual lo estético, lo ético y lo religioso se compenetran y se condicionan recíprocamente.

Sófocles, siguiendo la tendencia educadora de su época, se dirige al hombre mismo y proclama sus normas en la representación de las figuras humanas (hallamos ya un atisbo de esta evolución en las últimas obras de Esquilo cuando, para realzar lo trágico, opone al destino figuras como Etéocles, Prometeo, Agamenón, Orestes, que encarnan un poderoso elemento ideal)¹⁷.

La idea de la educación se halla desarrollada de manera consecuente, y ha pasado de ser una imagen poética a ser un principio educativo¹⁸. Esta inclinación antropocéntrica del espíritu ático es la que da lugar al nacimiento de la «humanidad»; no en el sentido sentimental del amor humano hacia los otros miembros de la sociedad, que denominaron los griegos filantropía, sino en el del conocimiento de la verdadera forma esencial humana. Es muy significativo el hecho de que, por primera vez, aparece la mujer como representante de lo humano al lado del hombre, y con la misma dignidad: las numerosas figuras femeninas de Sófocles, Antígona, Electra, Deyanira, Tecmesa, Yocasta ilustran la grandeza de la humanidad de Sófocles, porque para él, lo trágico es simplemente la imposibilidad de evitar el dolor.

Hegel vio, con gran agudeza, que en Antígona se produce el conflicto fatal entre dos principios morales¹⁹: la ley del estado y el derecho de la familia, pero aunque la rigurosa fidelidad a los principios del estado (dentro de su exageración), nos permite comprender la actitud del rey, la dolorosa obcecación de Antígona justifica, con la fuerza de convicción de una auténtica pasión revolucionaria, las leyes eternas de la piedad frente a las usurpaciones del Estado²⁰.

Y es que, además, la capacidad inventiva del poeta y su dominio de la teatralidad han sido capaces de crear una serie de incidentes y retrasos verosímiles para hacer que Electra recorra la escala de los matices sentimentales más íntimos hasta llegar a la plenitud de la desesperación y, sin embargo, la totalidad de la obra se mantiene en equilibrio perfecto, y alcanza su culminación en la escena de la anagnórisis de Electra y Orestes. El disfraz intencionado del salvador, a su retorno a la casa paterna, y la manera gradual con que deja caer sus vestidos, hace pasar el dolor de Electra por todos los grados desde el cielo hasta el infierno: toda acción dramática es, para Sófocles, simplemente la evolución esencial del hombre doliente, que cumple su destino y se realiza a sí mismo.

¹⁷ CARLOS MIRALLES, «Cultura de vergüenza y cultura de culpabilidad» en *Tragedia y política en Esquilo*, Barcelona: Ediciones Ariel / Instituto de Estudios Helénicos, 1968, pp. 57-110, especialmente 73-77.

¹⁸ WERNER JAEGER, *Paideia: los ideales de la cultura griega*. Traducción de J. Xirau y W. Rocas, México: Fondo de Cultura Económica, 1968, «Culminación y crisis del espíritu ático: el hombre trágico de Sófocles», pp. 248-262.

¹⁹ Cuestión que, en la retórica literaria antigua, se denominaba *quaestio utra lex potentior*, dentro del *status legum contrariarum*, del que pueden derivar genéticamente tanto las situaciones trágicas de que hablamos como las *controversiae* como forma declamatoria (la diferencia elemental radica en el modo de la *narratio*, *drammatica* o *mixta*).

²⁰ Hasta llegar a esa condición, casi ideal, que descubre Miguel de Unamuno, de mártir de la «sororidad» (como predicaba M. Rabanal Álvarez hace tantos años) en *La tía Tula* (de 1921), edición de R. Senabre, Madrid: Editorial Turner, 1995.

El dolor de las figuras de Sófocles es parte esencial de su ser; jamás ha llegado el poeta a una representación tan emocionante y misteriosa del hombre y su destino como unidad indisoluble, como en el anciano y ciego Edipo que, expulsado de su patria, vaga por el mundo mendigando de la mano de su hija Antígona (otra de las figuras que el poeta no abandona nunca). Sófocles nos hace ver que el coro es capaz de sentir el terror del ciego, pero aún más su grandeza, y el rey de Atenas recibe al mendigo maldito con los honores debidos a un huésped ilustre que, según un oráculo, debía hallar reposo en suelo ático.

Algunos ejemplos de ópera sofoclea

Como veíamos más arriba, dentro de la tendencia dieciochesca a aceptar el drama pero no sus consecuencias trágicas, se encuentra la ópera *Oedipe à Colone* de Antonio Sacchini (1730-1786), estrenada en el teatro de la corte de Versalles el 4 de enero de 1786, a tres años de distancia de la Revolución²¹.

Sacchini, músico de cierto renombre en su momento, fue presentado en la corte por indicación de la Reina María Antonieta, aconsejada por su hermano José II de Austria, el que fuera protector de Mozart; la ópera se basa en Sófocles, pero contiene sustanciales modificaciones de la mano del libretista, Nicolas-François Guillard²². Es curioso que, lo mismo que Sófocles en su momento, Sacchini no pudo ser testigo del éxito de su *Edipo en Colono*: la pieza fue llevada a los escenarios de París casi un año después del estreno cortesano, cuatro meses después de su muerte, y llegó casi a las seiscientas representaciones entre 1787 y 1844.

La *Ifigenia in Tauride* de Tommaso Traetta (1727-1779) con libretto de Marco Coltellini (quien se basa, a la vez, en Eurípides y en Sófocles), es obra de gran empuje; su autor fue maestro de capilla de la corte ducal de Parma entre 1758 y 1765, y en ella estrenó *Ippolito ed Aricia* (1759) e *I Tindaridi* (1760), aunque este cargo no le impidió aceptar empleos en otras cortes, como la imperial de Viena, donde presentó una *Armida* (1761) y su célebre *Ifigenia* (1763)²³. Como cabe suponer, Coltellini introduce el tiranicidio de Toante por mano de Ifigenia como brillante *exemplum* político, en el cual la sacerdotisa hace un verdadero alegato a favor de la libertad y de oposición a

²¹ SACCHINI, *Oedipe à Colone*, New Philharmonia Orchestra / Raymond Leppard. Philips 446-569-2-4-45.

²² La acción comienza cuando Polínices solicita la ayuda de Teseo contra su hermano Etéocles, usurpador del trono de Tebas; Teseo le presta su apoyo y le concede la mano de su hija Erifila pero, en el momento de invocar la protección de los dioses, las Euménides hacen ver, por medio de rayos y truenos, su cólera contra Polínices por haber ultrajado a su padre, y Polínices se ve obligado a confesar que, en el pasado se había aliado con su hermano para expulsar de la patria a su padre Edipo. En consecuencia, Polínices parte inmediatamente en busca del perdón de su progenitor y, por fin, coincide con él en la gruta de Colono, donde Edipo insiste en maldecirlo, lo mismo que a Etéocles. Polínice, con tal de ser perdonado, está dispuesto a renunciar al trono de Tebas e incluso a devolverle su reino, pero Edipo no cede a sus ruegos ni a los de Antígona, mientras pasa revista a su vida y pecados, y suplica a las Euménides que lo castiguen. Por último, en el acto tercero y en un largo trío con sus hijos, cambia súbitamente de parecer y consiente en otorgar su perdón, y se puede proceder así al ansiado matrimonio con la bendición de los dioses y el júbilo del coro: mediante esa artimaña, el libretista libera al público del desagradable deber de acompañar a Edipo en su tránsito final, y lo regocija, en cambio, con alegres cánticos.

²³ El asunto de su ópera más importante (para nosotros) es el siguiente centón de los tres trágicos: Orestes, tras matar a su madre, recibe la orden de un oráculo de viajar hasta el país de los Tauros para hacerse con una imagen sagrada de Palas que le permitirá aplacar la cólera de las Furias; la obra comienza con el desembarco en Táuride de Orestes y Pilades. Tras varias peripecias, Oreste es aprisionado por Toante rey de los escitas y destinado a ser sacrificado por la sacerdotisa Ifigenia que, apiadada del miserable extranjero (en el que no reconoce a su hermano hasta el final mismo del episodio).

toda tiranía (mientras el Coro canta *Tremino i tyranni...*) dentro del ambiente propio del absolutismo ilustrado; pero Traetta, ayudado como siempre por el audaz libretista Coltellini, para nuestro disfrute escribió y presentó en el teatro imperial de San Petersburgo una magistral *Antígona* dedicada a la zarina Catalina II, una ópera inspirada en la técnica francesa que debe mucho a Gluck, en el hecho tan poco sofócleo de comenzar cada acto con una danza y pantomima y de finalizar la obra con una espectacular «apoteosis» a cargo del famoso ballet imperial y de la gran orquesta, que interpretan una *ciacconna* verdaderamente monumental²⁴.

A pesar de todo, hay en esta obra una profunda atmósfera trágica que enmarca bien una lucha desigual entre la heroína y su destino, lucha que llega a su clímax en la angustiosa lamentación fúnebre, en plena noche, *Ombra cara ed adorata...*, que evidencia la influencia del *Orfeo* de Gluck, máxime en el final feliz: las bodas de Antígona y Hemón, en las que el autor deja oír la voz de Némesis merced al sonido de unos fagotes que reciben un lugar de auténtico privilegio en la sorprendente orquestación.

Sófocles *apud nos*

Tal como ocurre en otras ramas del arte, en el s. XX hay una coexistencia de estilos y las preferencias del público de ópera se inclinan decididamente hacia los músicos del pasado. La producción de obras es sensiblemente inferior en número a la del siglo anterior y muchas no pasan de ser un esfuerzo de innovación por parte de las escuelas de música y los teatros, que se agota después de unas pocas funciones. A pesar del divorcio entre creadores y público durante el siglo XX del que habla Cotello, hubo algunos ejemplos conspicuos de éxito; entre las óperas que tuvieron buena acogida y superaron la prueba del tiempo, destacan dos que tienen por héroe a Edipo: el *Oedipus Rex* del compositor ruso Igor Stravinskij (1882-1971), estrenada en 1927 y *Oedipe*, del compositor rumano Georg Enescu (1881-1955)²⁵.

Stravinskij

Se suele decir que Stravinskij es, a la música del s. XX, lo que Picasso a las artes plásticas, porque su obsesivo afán de experimentación le hizo tratar todos los temas posibles, mucho más allá de lo que el público estaba dispuesto a aceptar²⁶. Stravinskij se reveló como un auténtico renovador (o mejor «revolucionador») desde

²⁴ TOMMASO TRAETTA, *Antigona*. Christophe Rousset / «Les Talens Lyriques» / Ensemble Accentus / María Bayo / Anna María Panzarella / Carlo Vincenzo Allemano / Laura Polverelli / Gilles Ragon. Decca 460204-2, 2000.

²⁵ Por no hablar de dos óperas prácticamente olvidadas hoy: los Edipos de Mendelssohn (*Oedipus Coloneus*, 1845) y Leoncavallo (*Edipo Re*, 1920).

²⁶ «Les nouvelles conceptions musicales de temps, d'espace, et de tonalité affectent en profondeur l'opéra dans la première moitié du XX^e siècle. Plusieurs tendances esthétiques apparaissent. Les unes sont en réaction contre le réalisme misérabiliste et pleurnichard du vérisme hérité de Puccini (*Jenufa*, 1904; *Katia Kabanova*, 1920 de Leos Janáček), les autres portent un regard nouveau sur la rythmique (rythmes irréguliers de Claude Debussy dans *Pelléas et Mélisande*, 1902), la voix (*Sprechgesang* dans le mélodrame *Pierrot lunaire* d'Arnold Schönberg, 1912). *Sprechgesang* s'inscrit dans un mouvement général de recherche de nouveaux modes d'expression vocale: le cri de Richard Strauss (*Salomé*, 1905; *Electra*, 1909), le quasi parlant de Debussy (*Pelléas et Mélisande*), le parlé-rythmé d'Igor Stravinsky (*L'Histoire du soldat*, 1918) et le chœur rythmé de Darius Milhaud (*les Choéphores*, 1915)» BARBARA MALECKA CONTAMIN, «Réincarnation ou mort de l'opéra», *Clio* 2004 (http://www.clio.fr/bibliotheque/Reincarnation_ou_mort_de_l_opera.asp). También MARIE-CHRISTINE VILA, *Quatre siècles d'opéra*, Paris: Larousse 2000, *passim*. La bibliografía fundamental es: ROBERT CRAFT, *A Stravinsky Scrapbook 1940-1971*, London: Thames & Hudson 1983. IGOR STRAVINSKY, *Chroni-*

sus primeras composiciones, pero tuvo ocasión de manifestarse a partir de su encuentro con Sergei Diaghilev, que tanta influencia tuvo en la transformación del ballet a principios del siglo XX. Stravinskij compone para este cuerpo de baile varias piezas célebres, entre ellas *La consagración de la primavera* (1913) en la que libera las fuerzas mismas de la Naturaleza²⁷.

Su ópera-oratorio *Oedipus Rex*, compuesta en 1927, participa del carácter ritual de la obra anterior, ritualización acentuada por el énfasis que Stravinskij pone en la fonética, más que a la semántica de las palabras y por la repetición de vocablos o frases a manera de exorcismos. Concibe la idea de escribir esta obra en una época de misticismo religioso, durante la cual quiso componer un drama de purificación en una lengua arcaica y sagrada, «no una lengua muerta sino convertida en piedra», según dice el mismo Stravinskij en sus memorias (Dömling, 92): como lengua arcaica elige el latín, inspirado en la lectura de la vida de san Francisco de Asís, y como tema elige el drama de Edipo porque al ser ampliamente conocido no requería una exposición en detalle y le permitía concentrarse en la música²⁸.

Desde el punto de vista de la dramaturgia, Stravinskij concebía la ópera como una serie de cuadros compuestos de figuras estáticas, cubiertas con máscaras y situadas en el escenario a distintos niveles: la partitura incluye un boceto (de mano de su hijo Theodorus) con la disposición prevista de todos los personajes, que no debían cambiar de posición, y sólo podían mover los brazos. Se establece también en las acotaciones de la partitura y *libretto* que los cambios de escena debían marcarse sin llegar a mover a los intérpretes: la iluminación o el juego de los telones parciales significaban los cambios escénicos. A este estatismo de la acción, Stravinskij opone el dinamismo musical que lo distingue y, a pesar de una aparente frialdad inicial, la partitura rebosa humanidad y sentimientos. La ópera fue estrenada en 1927 en versión de concierto²⁹.

ques de ma vie, Paris: Denoël- Steele 1935-1936, 2 vols. IGOR STRAVINSKY - ROBERT CRAFT, *Conversations with Igor Stravinsky*, London: Faber & Faber / New York: Nelson Doubleday, 1959. IGOR STRAVINSKY, *Poétique musicale*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press 1942. STEPHEN WALSH, *The Music of Stravinsky*, [primera edición, London: Routledge, 1988] Oxford: The Clarendon Press, 1993.

²⁷ Igor Stravinsky, Chester Kallman, W. H. Auden, Jean Cocteau, Nicholas John (Editor), *Oedipus Rex and The Rake's Progress: Librettos*, London: Riverrun Press, Inc. 1991 (English National Opera Guide Series #43).

²⁸ A pesar del relativo éxito de la ópera-oratorio, ha sido inevitable que algunas de las piezas hayan tenido más fortuna que otras; así, de una cala en los programas de conciertos de los últimos cincuenta años, arroja que el «top» de Stravinskij es: 1. Prologus: *Spectateurs...* // 2. Kaedit nos pestis // 3. Liberi, vos liberabo // 4. *Voici Creon* // 5. Respondit deus // 6. Non reperias vetus skelus // 7. *Oedipe interroge la Fontaine* // 8. Delie, exspectamus // 9. Dikere non possum // 10. Gloria! Laudibus regina Jocasta // 11. *La dispute des princes* // 12. Nonn' erubeskite, reges // 13. Trivium, trivium // 14. *Le témoin du meurtre* // 15. Adest omniskius pastor // 16. Nonne monstrum reskituri // 17. In monte reppertus est // 18. *Et maintenant* // 19. Divum Jocastae caput mortuum! // 20. Ekke! Regem Oedipoda (mi cursiva recoge las piezas en francés).

²⁹ «Rifiutandosi di ancorare la scienza armonica a una geometria di cui era evidente il carattere ipotetico e congetturale, Tartini le assicurava lo stesso fondamento reale dell'aritmetica, impedendo che la musica potesse venir considerata il veicolo vuoi di mere esperienze sensuali, vuoi di astratte costruzioni intellettuali. Tale fondamento è nient'altro che l'aritmetico numero comune; e, seguendo le orme di Platone, Tartini lo dichiara 'dono divino'. Il che significa che la sua comprensione può essere da Dio comunicata anche a chi non possiede tutte le specialistiche conoscenze scientifiche dei 'moderni dotti'. (Vi pregherei, caso mai vi fossero sfuggite, di soppesare le implicazioni non soltanto estetiche ma anche socio-politiche di tale tesi, indigesta forse soprattutto per quegli autori di 'musica riservata' —spesso, a dire il vero, soltanto a se stessi...— i quali, senza neppure aver letto e tanto meno confutato in modo convincente non dico Tartini, ma neppure Schillinger Kayser o Danielou, non hanno forse mai riflettuto a fondo sulla potenza formativa e costrittiva del senario (1:2:3:4:5:6), pur abbondandosi virtuosisticamente e fin dall'opus 1 ai ludi cartacei con le frazioni di semitono e gli 'sciami ritmici irrazionali'») Guanti, cit., p. 82.

Stravinskij, hacia los años de mil novecientos veintitantos, tenía la intención de componer una ópera de tema mitológico y como, en 1923, se había quedado deslumbrado por la adaptación de la *Antígona* que había hecho Jean Cocteau, le pidió que colaborara con él en la empresa, escribiendo un libreto adecuado a la «ópera-oratorio» que en aquellos momentos estaba concibiendo; tan pronto como tuvo el texto entre sus manos, Stravinskij compuso la música (entre 1926 y 1927): Cocteau había sido más fiel a Sófocles que la mayoría de los libretistas anteriores; sin embargo, hay curiosas variantes respecto al texto sofócleo de las que algunas son significativas, como el hecho de que, después de la mutilación de Edipo, Cocteau (al contrario que Sófocles) evita que sus hijas lo vean ensangrentado; del mismo modo, se evita aludir a las ansias vengativas de Edipo durante su enfrentamiento a Creonte (mientras que, en el original, Edipo manifiesta que desea matar a su adversario). En cualquier caso, Cocteau se ciñe fielmente a lo esencial del texto trágico, y finaliza una versión preliminar que el músico encuentra excesivamente sentimental, de modo que se ve obligado a reescribir su obra en dos actos de tres cuadros, con un prólogo y un epílogo, siguiendo las indicaciones precisas de Stravinskij, pero la mayor originalidad de este segundo texto procede del hecho de que, ya porque el compositor estaba en una fase mística, ya porque tuviera conocimiento del experimento renacentista de poner música a la versión latina de Scaliger del *Ajax* de Sófocles, el caso es que se encomendó la traducción al latín (a un latín muy peculiar, por cierto) del libreto, en su versión definitiva, a un personaje muy conocido para muchos de nosotros: el entonces *chanoine*, y más tarde cardenal, Jean Daniélou³⁰.

La explicación que da el compositor es que para tratar asuntos rayanos a lo sublime se imponía una lengua especial, distinta de la cotidiana, una lengua sin relación con las lenguas vivas; una lengua sagrada y petrificada. Llama nuestra atención – sobre todo por conocer el dominio que Daniélou tenía de la lengua latina clásica – el que el latín del *Oedipus* no sólo reducía el ámbito de los espectadores capaces de entender de viva voz el texto sino que, además, tendía a asemejarse al *sermo quotidianus*, más que a esa curiosa categoría de «latín de cocina» que se le ha reprochado, entre otras cosas porque la partitura exige una pronunciación clásica «skelus», «ulkiski» etc. en vez de una pronunciación a la francesa: las exigencias de la música ponen de relieve algunas tropelías filológicas como decir «ego senem *cécidi*» en vez de «ego senem *cecidi*» imprescindible para el sentido: el caso es que sólo lo auditivo cuenta.

Entre otras curiosidades, interesantes tal vez para un público de clasicistas, quiero llamar la atención sobre el hecho de que algunas palabras clave reciben un tratamiento musical relevante: *oracula* y *trivium*; la primera por parte de Yocasta, continuamente a lo largo del el acto primero, la segunda por el Coro todo a lo largo del acto segundo. Por otro lado, el hecho de que, empujado por Cocteau, Stravinskij aceptara la presencia de un *speaker* que habla en francés «parisien» responde, por una parte, a equilibrar la importancia del Coro y, por la otra, a que el compositor

avait accepté l'idée du *speaker* trouvée par Cocteau pour mettre en relief le texte résumé: chez Sophocle le mot est tout puissant puisqu'il doit éduquer le peuple. Sophocle utilise des mots explicites et précis qui permettent de faire naître le pathétique chez le spectateur ou chez le lecteur. Pour moi le mot n'a pas la même utilité puisque je ne l'emploie que pour les sons qu'il possède.

³⁰ Hay una versión italiana del libretto en http://www.karadar.com/Librettos/strawinsky_rex_ita.html.

El problema básico es qué es realmente el *Oedipus* de Stravinskij: el mismo compositor lo denomina una ópera-oratorio porque, aunque hay una cierta *mise-en-scène*, ésta es mínima y, además, prescindible (recuérdese que el estreno, en 1927, había sido en versión de concierto); el *speaker* tiene la función de romper las nociones de tiempo y de espacio dentro de la obra, porque es un personaje contemporáneo que habla desde la época contemporánea y no desde el tiempo de la acción. Veamos cómo se explican éstas y otras peculiaridades:

Chaque personnage a son propre type de voix: Oedipe a une voix de ténor, Jocaste a une voix de mezzo-soprano. Créon est baryton-basse, ainsi que le messenger. Les rôles de Créon et du messenger peuvent être attribués au même chanteur. Tirésias a une voix de basse et le berger est ténor. Le chœur, constitué uniquement d'hommes, est composé de ténors et de basses. Sophocle introduit trois acteurs (le protagoniste, le deutéragoniste, le tritagoniste) qui peuvent incarner plusieurs personnages: dans *Oedipus Rex*, il y a cinq car deux des personnages sont joués par un même acteur; chaque acteur dans *Oedipe Roi* a une formation musicale et change de voix pour chaque personnage qu'il incarne.³¹

Enescu

La otra versión sobresaliente del drama griego es la del Georg Enescu, un músico muy de su tiempo pero no revolucionario como Stravinskij que compuso, en cambio, dentro de un estilo «europeo» extraordinariamente complejo, marcado por su formación musical vienesa y, sobre todo, parisina (fue alumno de Massenet y de Fauré)³². Su *Oedipe*, con libreto de Edmond Fleg, estrenado en París en 1936, es una ópera grandiosa, que dramatiza toda la vida del personaje, desde su nacimiento hasta su muerte; tuvo buena acogida inicial, pero no gozó de la misma difusión que la de Stravinskij³³.

Connocionado por la «salvaje» interpretación de Edipo rey del actor Jean Mounet-Sully en la *Comédie Française*³⁴, Enescu se propuso poner música al drama

³¹ Véase WOLFGANG DÖMLING, *Igor Strawinsky in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch 1982, pp. 89-92.

³² «Cette complexité du contrepoint est incontestablement un obstacle qu'une grande partie du public, plus ou moins mélomane, a quelque peine à franchir pour pénétrer la pensée d'Enesco. Cette difficulté d'accès s'augmente dans des proportions considérables en raison de l'usage qu'il fait des modes roumains, parfois même d'intervalles inférieurs au demi ton et d'un raffinement rythmique inaccoutumé. [...] Le style d'Enescu est en effet d'une incontestable difficulté, symptôme non pas d'un quelconque hermétisme ésotérique mais bien d'une extraordinaire richesse intérieure. Enescu, homme d'une phénoménale érudition, a très rapidement connu et assimilé les grandes oeuvres du répertoire occidental, dont il fut de son vivant l'un des plus grands interprètes. En tant que compositeur, Enescu fut capable d'enrichir cet héritage séculaire avec le fruit de sa propre expérience de connaisseur de musique populaire. [...] Il y a donc bien une inspiration profondément orientale chez Enescu». (tomado de http://perso.wanadoo.fr/alain.cf/enescu/style_temoigna-ges.htm).

³³ La bibliografía fundamental que he podido recoger no es muy amplia: GRIGORE CONSTANTINESCU, *George Enescu: his life and work* / by –; translated from the Romanian by Carmen Patac, Bucharest: Musical Publication House, 1981; *Centenaire de George Enescu, 1881-1981: symposium de musicologie, Bucarest, 17-19 septembre 1981* / Conseil de la culture et de l'éducation socialiste, Union des compositeurs et des musicologues de la République socialiste de Roumanie, Académie des sciences sociales et politiques de la République socialiste de Roumanie; [édition soignée par Michaela Rowsu], Bucuresti: Editura Muzicala, 1984; NOEL MALCOLM, *George Enescu: his life and music*. With a preface by Sir Yehudi Menuhin, [London]: Toccata Press, 1990.

³⁴ Jean Mounet-Sully (Bergerac 1841 – Paris 1916) comenzó estudios de teología protestante para hacerse pastor antes de meterse de lleno en la carrera teatral en 1868. Fue el actor trágico más famoso de Francia, y llegó a ser primero socio y después decano, nada menos, de la *Comédie Française*. Se cuenta que su interpretación de Edipo rey impresionó también extraordinariamente a Sigmund Freud, que estudiaba a la sazón con el gran Jean Charcot en el hospital de la Salpêtrière de París.

sofócleo y encontró en Edmond Fleg a su libretista ideal: éste respetó el contenido de las obras originales (Edipo Rey y Edipo en Colono), pero modificó con gran libertad las secuencias temporales: la historia de Edipo anterior a la peste de Tebas (que en el texto de Sófocles es relatada por Yocasta y confirmada por el pastor) en la obra de Fleg y Enescu ocupa los dos primeros actos, el tercero se ocupa del encuentro con la esfinge, el cuarto empieza con la peste, y el quinto es como una especie de resumen de lo acontecido en Colono³⁵.

Tal y como era de esperar, el tema del *fatum* es recurrente en toda la obra y, sin embargo, tanto el libretista como el músico se empeñan en no presentar a Edipo como una simple víctima inerte del destino, sino como un ser humano que lucha encarnizadamente contra el hado que pesa sobre él. Y ello porque el libretista, Fleg, además de poeta era especialista en literaturas clásicas y, como tal, puso todo su empeño en buscar en el caudal de los mitos antiguos todo el material aprovechable para dibujar a su Edipo, un Edipo total y cabal que, de acuerdo con la mentalidad «moderna», resultara más humano y pudiera ser presentado como un hombre agónico, que se resiste cuanto puede a su destino y, también, a la indiferencia egoísta de los dioses: esta es la razón por la que se ocupa de cuanto acontece a Edipo antes del momento en que Sófocles decide comenzar el *Edipo Rey*. Precisamente por ello, Fleg se inspira directamente en el drama sofócleo para todo el acto tercero, aunque haya suprimido las intervenciones del Coro³⁶.

De mayor bulto (pero debemos recordar, decía al principio, que ya en el mundo antiguo había quienes eran partidarios de representar las tragedias sin las intervenciones del Coro, tal como nos cuenta Dión Crisóstomo) son otras diferencias respecto del texto sofócleo, como el que Creonte sea un personaje mucho menos malvado y

³⁵ «Nous nous trouvons en présence de l'oeuvre souveraine d'un des plus grands maîtres: elle peut soutenir la comparaison avec les sommets de l'art lyrique. Cette partition est aussi éloignée des succédanés wagnériens que des pastiches debussystes ou puccinesques. Elle est d'une absolue originalité et d'une puissance dramatique tout simplement formidable... L'auteur de cet éloge n'est certes pas le premier venu. Il s'agit en effet d'Arthur Honegger [...] L'opéra a été créé au Théâtre National de Paris le 13 mars 1936. Le critique Emile Vuillermoz encense l'oeuvre et l'art de compositeur d'Enescu... Il use des instruments avec une étonnante variété de technique, il leur demande des interventions isolées et inattendues, justifiées par leur seule couleur. Il ne se croit pas obligé de respecter ces rites et ces sortes de codes de convenances qui se sont implantés, peu à peu, dans les «familles» instrumentales. Rien n'est plus souple et plus souverainement libre que le métier d'Enescu... («Candide», 19 mars 1936). L'art d'Enescu s'exprime ici dans toute sa splendeur; c'est dans cette oeuvre, celle qui était la plus chère au coeur de son auteur, que s'affirme sans doute le mieux l'étonnant pouvoir émotif que recèle cette musique à l'abord parfois austère, en apparence. Enescu nous livre véritablement une part de lui-même dans cet opéra. Il confiera plus tard à Bernard Gavoty, au sujet de l'affrontement entre le sphinx et Oedipe: Au moment où Oedipe, devinant la réponse, déjoue le piège que la Sphynge lui tendait, il m'a fallu, grâce à la musique, aller au-delà de ce que les mots suggèrent, créer un état de tension presque insupportable. La Sphynge sent sa mort prochaine et elle ulule, comme une bête épiée par le chasseur. J'ai dû inventer ce cri, imaginer l'inimaginable. Quand j'ai posé la plume, après cette scène, j'ai cru que j'allais devenir fou. Le chef Charles Bruck a dirigé Oedipe à Paris en 1955. Ardent défenseur de la musique d'Enescu, malgré l'opposition d'une partie de son orchestre, il a déclaré que l'on pouvait «tranquillément» (*sic*) compter Oedipe parmi les 5 plus remarquables chefs d'oeuvres du XXème siècle! On pourrait s'interroger sur le choix de l'histoire d'Oedipe et sur le profond attachement qu'y portait Enescu. Nous pouvons imaginer que le destin hors du commun de ce premier enfant viable d'une mère qui en avait déjà perdu onze n'a pas été sans influence sur l'attirance et l'identification qu'Enescu portait à Oedipe...» (tomado de <http://perso.wanadoo.fr/alain.cf/enescu/compositeur.htm#anOedipe>).

³⁶ Con la intención, por una parte, de mantener la *attentio* y la *docilitas* del público y, por la otra, de permitir que fuera la música la que protagonizara el contenido del libreto (me pregunto si no se estará volviendo al espíritu «prebarróco» al que aludía yo cuando me ocupaba de la relación que media entre la postura teórica de Monteverdi y el nacimiento de la ópera en Occidente).

menos desagradable en el libreto de Fleg que en Sófocles³⁷, o que se esfuerce por todos los medios en separar a Edipo de Antígona, llegando a incitar al mismo Teseo en contra su huésped...; pero Edipo se defiende ardorosamente y llega a manifestar su libertad: «J'ai vaincu le Destin!». Al final de la obra el ciego Edipo recupera la vista (¡sin ojos!)... y muere serenamente.

Y quiero acabar con unas palabras del coro final del *Ajax* de Sófocles:

Muchas son las cosas que sólo la experiencia descubre a los mortales, y hasta que han pasado, nadie puede adivinar las venideras, ni cómo le irá en ellas³⁸.

³⁷ «*Oedipe*, l'unico caso di opera in musica che tragga ispirazione sia dall'Edipo re sia dal meno familiare Edipo a Colono, attinge anche, direttamente, agli antichi miti greci che narrano della nascita di Edipo già segnata da un fato tragico e inesorabile. In questo modo il librettista Fleg ha tracciato un quadro vasto e articolato, che raggiunge il massimo dell'intensità drammatica nei due atti centrali, più sviluppati e mossi, che fanno assumere al primo e all'ultimo atto le funzioni di un prologo e di un epilogo. L'opera si giova così di una *katharsis* ben concertata, assente nell'Edipo re, che, se priva il lavoro di spettacolarità, gli conferisce elevatezza e armonia. Inoltre il librettista ha apportato al soggetto alcune modifiche significative, che ruotano attorno all'immagine di un Edipo uomo, che con ostinata volontà si oppone alla sorte crudele che gli è predestinata. Non a caso, dopo avere ucciso Laio, ma per legittima difesa e non, come in Sofocle, in modo deliberato, l'eroe risolve il quesito propostogli dalla Sfinge: «Chi è più grande del Destino?», rispondendo fieramente, forte della sua amara esperienza: «l'uomo», e replicando poi, quasi a volere rettificare l'assunto della Sfinge: «L'uomo è più forte del Destino», e non più grande. Infine, Fleg restituisce la vista a Edipo al momento della morte, quando l'eroe, ribadendo la sua innocenza, conosce una morte serena, più nello spirito della tradizione giudaico-cristiana che di quella greca. In definitiva il lavoro di Fleg reinterpreta con originalità il mito greco, ed è forse tacciabile di un neoclassicismo inattuale, essendo stato ultimato vent'anni prima della musica. Nello stile di Enescu entrano in uguale misura la sua formazione francese con Gabriel Fauré, suo maestro (ravvisabile nelle musiche che descrivono la corte di Laio e nei festeggiamenti per la nascita di Edipo e, nell'epilogo, nella descrizione del mondo austero e pacifico di Teseo), come le acquisizioni più recenti del linguaggio neoclassico, fiorito nel periodo tra le due guerre; la tradizione delle sue origini rumene, così presenti al compositore e ravvisabili nelle melodie del pastore, il cui flauto evoca le ancestrali suggestioni della donna e i lamenti del cinte lung; gli sperimentalismi, impiegati a fini espressivi, dei quarti di tono (nella scena della Sfinge), anch'essi ravvisabili nella tradizione popolare rumena; una scrittura vocale varia e mobilissima, che passa con disinvoltura dal canto puro allo *Sprechgesang*, al grido e al bisbiglio; un contrappunto rinnovato attraverso l'impiego dell'eterofonia, di tradizione bizantina, anch'essa tipica del folklore rumeno. Enescu utilizza anche un certo numero di motivi ricorrenti, primo fra tutti quello del Destino, dal profilo discendente, modale, già presente nella Sonata per pianoforte in fa diesis op. 24 n. 1 (1924), che udiamo nel preludio iniziale, all'inizio del terzo atto e nei momenti più significativi della tormentata vicenda del protagonista». (tomado de <http://musicaclassica.biblionet.com/artman/publish/news491.shtml>, y véase también http://www.delteatro.it/hdoc/result_opera.asp?idopera=1465).

³⁸ Vv. 1418-1420. Traducción de Ignacio Errandonea, *Teatro completo de Sófocles*. Madrid: Escelicer, S.A. 1962, 2 tomos. Tomo II, p. 95

Aspectos de la obra de Sófocles en el cine

PEDRO CANO ALONSO

Univ. Autónoma, Bella-Terra (Barcelona)

Prólogo

La tradición cinematográfica del mundo clásico fue un tema prácticamente ignorado, una pura referencia en tratados sobre cine histórico hasta los artículos de Moullet y de Siglier en *Cahiers du Cinema*¹, de hecho ya en la curva descendente de la época del neomitologismo, que ellos mismos formularon. A partir de los años setenta han salido estudios de diferente profundidad y difusión², con la natural tendencia a lo repetitivo y una especial atención a la historia de Roma y al reflejo de los mitos clásicos. No puede negarse que la influencia directa de la literatura clásica en el cine ha sido profusa. Destacan tal vez los autores de biografías – Plutarco, Suetonio, Nepote – en cuyos textos más o menos completos o sus epítomes populares se basan obras – series a veces – de cierta importancia sobre personajes que han pasado al marco de la leyenda universal. Así, *Espartaco* – ilustrado por alusiones de Salustio, de Valerio Máximo, de Cicerón incluso –, *Alejandro Magno*, *Julio César*, *Cleopatra* (y Marco Antonio), con el inestimable filtro shakespeariano. Y es cierto que los guiones originales de las películas suelen estar más cerca de novelas históricas, óperas en alguna ocasión. Pero los datos fundamentales y amplios márgenes de tratamiento provienen de las fuentes. Livio ha inspirado *Cabiria*, *Escipión el Africano*, y unos cuantos *epilia*³ cinematográficos de época neomitológica, desde la fundación de Roma a la leyenda del rapto de las Sabinas⁴, siempre tomada en tono de parodia, incluso en clave de *western* musical (*Siete novias para siete hermanos* de S. Donen, 1957) y ayudado por Plutarco. Tácito ha tenido el honor de ser la fuente más respetada, a través sobre todo de Robert Graves y su *Yo Claudio*, pero también ha

¹ «L'âge du peplum», de Jacques Siglier, que consagró el divertido término para un concepto confuso, y «La victoire d'Hercule», de Louc Moulle, ambos en el número de Agosto de 1963.

² Lillo Redonet organiza la bibliografía temática al respecto en *Tempus* 16, 1996.

³ Por vueltas que le doy, no puedo aceptar el término *peplum* como otra cosa que una broma entre críticos. Los relatos basados en argumento histórico forman parte del género épico. Las obras con héroe prototípico, argumentos episódicos y mensaje nacionalista, son epopeyas. Las aventuras particulares de personajes que forman parte de epopeyas, son épica menor. Tal vez a estos *epilia* cinematográficos muy específicos de una época se les pudiera dar este nombre por lo generalizado de su uso.

⁴ Hay varias aproximaciones a la organización de la historia épica romana en el cine. Cfr. Lillo (1997: 17-37) «Cine y Mundo Clásico», *Tempus* 16, a cuya interesante bibliografía debería añadirse el artículo de LAPEÑA (1999: 35-56), «La historia de Roma a lo largo de un siglo de cine», *DHA* XXV/1.

sido interpretado en clave cristiana según las novelas históricas postrománticas. La épica mayor se ha basado con frecuencia en fuentes directas: *La Ilíada*, *La Odisea*, *La Eneida*, *La Argonáutica*, tienen versiones cinematográficas, más o menos completas y contaminadas. Aulo Gelio inspira *Androcles y el León*, por más que a través de Georges Bernard Shaw. Polibio, *Salambó*, con ayuda de Flaubert. Heródoto, *El león de Esparta*. Y tantas otras ⁵.

Sobre la tragedia en el cine ⁶

La presencia de la tragedia griega en el cine no es tan frecuente como pudiera esperarse ⁷. La dramaturgia clásica – tan verbal – queda fuera del séptimo arte hasta el invento del sonoro, aunque los pioneros sienten curiosidad bien pronto. Las primeras aproximaciones debieran considerarse algo así como ‘ilustraciones de tragedia’ como *Prometeo y Edipo rey* en 1908; o una nueva aproximación a *Edipo* en 1910 ⁸. También una *Electra* americana ⁹. El intento más serio en época muda data de 1927, por fin en Grecia, del director Demetris Gaziadis, fue *Prometeo encadenado*. Documento que registra una representación de la obra de Esquilo el 9 de mayo de 1927 en Delfos, supuso un momento histórico en la recuperación de la tragedia como espectáculo público para los griegos. De esta producción, que debe considerarse interesante pero sólo testimonial – ¿qué es una tragedia sin voz? –, habría que saltar al final de los cincuenta, cuando intentan inmortalizar una representación de *Edipo*, en el marco del festival de Ontario entre 1954 y 55. Algunas otras filmaciones, con mayor o menor fortuna u originalidad, datan de la década de los sesenta y los primeros setenta ¹⁰. Tal vez el primer intento de creación cinematográfica en rigor – con guión propio – es la *Antígona* de G. Zavellas (Grecia, 1961). El único realizador de cine que hasta ahora podría llamarse ‘especialista’ en tragedia es el griego Michael Cacoyannis que produjo una trilogía: *Electra* (1961, Grecia), *Las troyanas* (1971, USA), *Ifigenia* (1976, Grecia). El éxito imprevisto de la primera le permitió gozar del prestigio necesario para intentar dos veces más. Las otras dos no alcanzaron gran difusión, pese a las excelentes interpretaciones de las actrices, de la música magistral, de la fotografía, incluso de su valor político. Una buena aproximación al *Edipo* de Sófocles había sido la notable película de Phillippe Saville en 1967. La trilogía tebana de Don Taylor para la BBC, en 1984, elevó la TV a depositaria de la tradición trágica.

⁵ Solomon (2001: 259) se refiere a los cortos animados que se producen entre 1921 y 1967 basados en Esopo.

⁶ Me permito aquí la licencia de contaminar algún breve fragmento de mi trabajo: Cano (1997: 59-69). «Aspectos de la tragedia griega en el cine: el *Edipo Re* de Pasolini». En F. BERTINI (Ed.) *Il mito classico e il cinema*. D.A.R.F.I.C.L.E.T. Genova. Allí publiqué mi visión del *Edipo re* de Pasolini. Entiendo que el artículo presente perdería unidad si me limito a hacer una referencia y enviar al lector a otras páginas. Por otra parte, no se puede pasar de soslayo sobre la versión más conocida mundialmente. Uso además el término de ‘contaminación’, en cuanto se le introducen variables, aportaciones y discontinuidades.

⁷ No se pretende agotar la lista difícil de contrastar. Sigo Cano (1973 y 1974) y a Mackinnon (1986).

⁸ De 1908 las dos primeras, restan fragmentos de Romeo Bosetti y de André Calmettes respetivamente. En 1910 la tercera de Giuseppe de Liguoro.

⁹ 1910, de J. S. Blackton, basada en la ópera de Strauss.

¹⁰ *Electra* de T. Zarpas, 1962, Grecia. *Id.* J. L. Hugghetto, 1972, Francia. *Los Persas* de J. Prats, 1961, Francia.

Sófocles, la tragedia y el cine previsible

Sófocles describió Colona como un paraíso frondoso de clima templado (*Edipo en Colona*, 668-678). Debió de nacer allí, de familia adinerada, pero no noble, y murió en Atenas. Su búsqueda de Colona, como espacio feliz, que atribuye a su héroe Edipo, puede estar en el fondo de la difícil interpretación del *Edipo* de Pasolini. Me refiero a la implicación personal del autor griego con su obra. Llevó una vida intensa, que de vez en cuando se refleja en su texto, lo que le convierte en un autor dinámico, en una época marcada por la competencia entre los dramaturgos. Tuvo el honor de desplazar a Esquilo en los gustos del público, y el de ser desplazado por Eurípides. Al gusto de los críticos de hoy día, se les habría llamado la ‘generación del 480’ ¹¹ o ‘generación de Salamina’, en cuya batalla Esquilo combatió; cuya victoria celebró Sófocles como danzarín; en cuya isla y en cuyo año nació Eurípides. Tendría 27 años, hacia 468, cuando supera a Esquilo con una trilogía que debía incluir su *Triptolemo*, hoy perdido. El maestro se retiró a Sicilia. Sófocles sostuvo su liderazgo trágico hasta 441, en que Eurípides le apeó de un pedestal apenas discutido. Y aún lo recuperó con *Antígona* en 440. De su éxito surgió al parecer la propuesta de Pericles de acompañarle en su campaña contra Samos. Las relaciones con sus hijos debieron ser desiguales – ya se sabe que no es fácil ser hijo de un genio – y Yofonte – dramaturgo también – le dio el disgusto de su vida al intentar incapacitarle por senilidad (dicen las malas lenguas de la época que por celos de Sófocles el joven). El anciano pretendidamente incapaz estaba acabando a la sazón la segunda parte de su *Edipo (en Colona)*. Así que ni corto ni perezoso leyó unas páginas en público y su capacidad fue reconocida y su prestigio aumentó, si cabía. Murió poco después. Había coqueado con la escena un par de veces, como citarista en el papel de Tamiris, y otra en el de Nausica, por su habilidad con la pelota. También flirteó con la política: en 443 fue administrador del tesoro de la confederación ática. En 441-40 fue elegido estratega con Pericles. Un hombre, en resumen, implicado en su época y profundamente ligado a la literatura de espectáculo. Valgan estas referencias frivolidadas ¹² para entender que la experiencia social y política de Sófocles fue superior a la de los otros trágicos y que aspectos de sus vivencias se reflejan en las más vigentes de sus obras, haciéndolas resistentes al paso del tiempo e influyentes de manera más directa en las artes y la literatura de todas las épocas. Su muerte incluso se vio acompañada de curiosas leyendas: murió tal vez de entusiasmo por su último triunfo o perdió la respiración leyendo su propia obra... o atragantado por un racimo de uvas. En cualquier caso, si algo de eso es cierto, es digno de una apoteosis final.

Recursos dramáticos, indicios argumentales

Decíamos líneas más arriba que *Prometeo* de Esquilo y *Edipo* de Sófocles compiten en ser la primera tragedia griega que pasa a la pantalla luminosa. Probablemente lo fuera *Prometeo encadenado* (1908, de Romeo Bosetti y Louis Feuillade, para la Gaumont) ¹³; *Edipo* fue la más influyente tanto en lo que se refiere a sus versiones completas, como a las adaptaciones, temas o recursos. No obstante, en realidad, son algunas obras de Eurípides las más versionadas. Pero también frente a esa evidencia

¹¹ Todos los años de tres cifras, en este trabajo, se consideran A.C.

¹² Naturalmente no se pretende aportar datos, sino observar el atractivo cinegenico del personaje.

¹³ En cualquier caso, el mismo título cerró el ciclo mudo (D. Gaziadis, 1927 en Grecia).

cuantitativa, en lo que se refiere a temas, tópicos, técnica narrativa y recursos, Sófocles sigue siendo el ganador, como ya lo fue en vida frente a sus ilustres competidores. Y quisiera empezar por hacer hincapié en la herencia fundamental que Sófocles deja en la cinematografía; no ya obras representables en clave de película, sino algo más esencial y sutil, la forma de construir los relatos. El modelo estructural por excelencia, también en el cine, es el de *Edipo*. En efecto, igual que, por otra parte, hace el propio Aristóteles¹⁴, hablar de un modelo trágico es hablar de Edipo, parangón de desarrollo de un intriga, para algunos incluso antecedente del relato negro.

Tal vez la aportación fundamental del *Edipo*, sea la ironía trágica: la complicidad que el autor establece con el público mediante la cual éste se sentirá informado de datos que el personaje no es capaz de interpretar. De hecho, desde el principio Edipo se muestra decidido a llegar hasta el final, caiga quien caiga, a enfrentarse a cualquier cosa. El sacerdote, por otra parte, se refiere a él como el más importante de los hombres e incluso, en tono ciertamente conciliador le dice en su primera intervención algo así como: «...de ninguna manera recordemos de tu reinado que vivimos, primero, en la prosperidad, pero caímos después; antes bien, levanta con firmeza la ciudad». Afirmaciones de ese cariz configuran lo que hoy día los guionistas llaman 'un gancho' y otros 'sembrar', es decir, dejar un tema en el aire que será recogido en el momento conveniente para crear o justificar un cambio en la dirección de la trama. Y las declaraciones de Edipo determinado a cumplir la encuesta debidamente, son recurrentes, y en la práctica supone que llegarán hasta las raíces de su origen. En su imprudencia maldice al culpable, ordena su exilio y que se le niegue toda comprensión. El público lo sabe – de entrada conoce el mito – y da a las palabras una interpretación ominosa, que le hace sentir 'temor'. El público, pues, tiene una visión de ángulo superior a la del personaje, y presiente lo que viene. No cabe duda de que esa participación del público – que sufre por el personaje – es fundamental en el éxito de la época. En Sófocles, se basa en la ambigüedad semántica. Pocos recursos tiene el trágico que no sea el mensaje de la voz. Por ello, los montajes modernos tienden a reducir texto verbal y a sustituir por otro tipo de denotaciones o connotaciones. Es lógico por cuanto el público de hoy día ve las cosas de cerca, se puede fijar en cada detalle y rechaza las explicaciones redundantes. La ironía trágica, pues, no es necesario que se explique en palabras. Y ¿cuántas veces el lector ha visto en películas de misterio una sombra, una presencia, un objeto, antes que el protagonista de la acción?

Para no extenderme en un tema que se merece un esfuerzo monográfico, quisiera referirme a un ejemplo conocido del maestro del suspense, Alfred Hitchcock. En *Nord by northwest* (1959), el protagonista es víctima de una confusión que le convierte en fugitivo a la vez de la policía y de una organización de espionaje. El público cree en su inocencia, pero él debe buscar el origen de su desgracia. El autor se permite entonces una curiosa licencia. La acción se traslada a una sala del servicio de inteligencia americano, donde un grupo de desconocidos alrededor de una mesa – un centro de poder – discute sobre el futuro del personaje y deciden abandonarlo a su suerte. Es decir, que ha perdido la protección de los dioses para que el público sienta *temor*¹⁵. Hitchcock se permite aquí combinar la ironía, el dilema y la presencia de unos dioses que influyen en los humanos sin ser protagonistas de la tragedia.

También se puede considerar un modelo cinematográfico el uso de la *etopeya* o connotación – que no definición – de los caracteres mediante los diálogos. El diseño

¹⁴ Sobre la influencia de la *Poética* de Aristóteles en los guionistas de cine y TV, cfr. Cano (1998: 73-99), «Las fuentes clásicas del guión» en *Taller de escritura para el cine*. Gedisa, BCN.

¹⁵ *Ibid.*, p. 84

de caracteres se reconoce por la tradición como un mérito de Sófocles que supera la rigidez de los personajes de Esquilo, pero los apunala mejor que los a veces dispersos o no tan consistentes de Eurípides. Y dentro de una aceptable línea de sugerencias, que no autodescripciones. El paradigmático Edipo repite varias veces su compromiso con las leyes y con la voluntad de los dioses y maldice la conducta contraria. Declara, por ejemplo, que «...maldito sería si no cumplo todos los designios de la divinidad...» y aclara por connotación su voluntad sometida al destino. Esta alusión a su carácter de hombre respetuoso con las leyes humanas y piadoso con las divinas, aporta un espíritu honesto que permite entender las reacciones de Edipo ante las sucesivas peripecias. Ahora bien, esos diálogos valen en la medida que muestren y perfeccionen la acción¹⁶. Cuando Edipo vea consumada su desgracia, el público recordará que es un hombre honesto y que no hay voluntariedad en su crimen. El personaje de *Nord by northwest* conversa con su madre en la estación antes de huir, y en sus palabras se revela paciente – ergo piadoso – con ella. Luego discute con el encargado de taquilla y se muestra suspicaz y hábil. En estas sutiles demostraciones dibujan una especie de moderno Odiseo arrastrado por las circunstancias, pero siempre en pos de su ruta. El personaje es, tal vez, homérico, pero la técnica descriptiva es sofóclea.

Se dan en el llamado mago del suspense algunos otros reflejos del trágico de Colona. Incluso arriesgadas. Como el atrevimiento de realizar obras dípticas, de doble protagonista. Se habló mucho en su momento sobre el riesgo en *Psicosis* (1960) de matar a su protagonista al final del primer acto y dejar prácticamente sin cubrir la plaza después, por más que la historia de caracteres se desplazaba hacia el – edípico, desde luego – asesino. Ya lo había hecho Sófocles en *Áyax*, que comete un delito – se descontrola y diezma un rebaño irritado por no heredar las armas de Aquiles – y se suicida. Luego el protagonismo deriva hacia Teucro a modo de defensor de sus honores fúnebres: Menelao, abogado del diablo que se los niega y Odiseo que lo asume. La secretaria ladrona de *Psicosis* se había redimido antes de morir – pensaba devolver lo robado – confesando que había sido un mal impulso. Por cierto que los coqueteos con temas edípicos se reconocen perfectamente en *Extraños en un tren*, *Chinatown* de Polansky (1974), en *Spider* de David Cronenberg (2002) y en tantas otras. Es presumible que se encontraran constantes en la mayor parte de los autores modernos. Así, el director australiano Christopher Nolan conduce dos relatos de investigación que se convierten en descubrimiento de la propia naturaleza. En *Memento* (2001), un amnésico recurrente, el actor Guy Pearce, viaja en su memoria hasta saberse culpable. En *Insomnio* (2002), Al Pacino sufre un proceso de autodestrucción simultáneo a las pesquisas que le mostrarán tan culpable como el asesino psicópata. Por cierto que su honor, como el de *Áyax*, también se recupera con la muerte; como le pasa al personaje de *The recruit* de Roger Donaldson (2003), donde después de dibujarse como un héroe, se descubre su corrupción reciente, por más que, tras morir violentamente, se le reconocen los méritos de una vida que mereció mejor fin.

Arquetipos: vivencias, triángulos, complejos familiares

Se sabe que las propias vivencias de Sófocles se reflejan en sus obras. *Edipo rey* se estrenó seguramente un año después de la famosa epidemia que diezma la población ateniense (ca. 430 a.C.). Tucídides en su obra *La guerra del Peloponeso* cuenta que la peste procedía de Etiopía y que se extendía en las ciudades y entre los ejércitos

¹⁶ *Poet.* 17.

en guerra, con los grandes calores. Tal vez se inició con la propia invasión del Ática por parte de los espartanos y sus aliados. Al parecer, pudo entrar por Lemnos y alcanzar la región por el Pireo. Una de las víctimas de la epidemia fue el propio Pericles. No sólo se perdieron graves porcentajes de la población civil y militar, sino que, también según Tucídides, la depresión por un eventual riesgo de muerte ocasionó una pérdida de sentido de respeto a las leyes morales y legales. Las declaraciones de responsabilidad de Edipo y su decisión de resolver la maldición a cualquier costa no dejaba de ser una llamada a que la población confiara en las buenas intenciones de sus gobernantes. Y así coloca frecuentes mensajes en los diálogos¹⁷. Sófocles, como Edipo (en Colona), también se vio manipulado por su propio hijo y tuvo que defender su independencia de criterio. En efecto, debía acercarse a los noventa años cuando leyó parte de la obra para defenderse de la acusación de senilidad. No parece que tuviera necesidad de los consejos de Freud para hallar en el frondoso bosque de los mitos la sombra de su propia vida. Si las situaciones sociales y su propia experiencia inspiraron sus obras, también en esto sería Sófocles un precursor de los escritores de entretenimiento (y la dramática lo es). Desde luego, hoy día, cualquier guionista guarda un archivo con titulares de periódicos o gacetillas curiosas.

Pero lo más tangible que nos queda de tragedia griega y los mitos que la fundamentan está todo ello poblado de variados triángulos generadores de los mejores argumentos de la historia del cine. Los triángulos sofócleos circulan por el margen de lo inconfesable. El triángulo 'Edipo, Layo, Yocasta', genera los puntales del complejo de Edipo y con ello se cuela de rondón en innumerables películas occidentales, vía inconsciente colectivo, pero rarísimas veces marca la línea argumental, y en ese caso suele tratarse de leves inspiraciones sobre el arquetipo que dejan lugar a tramas libérrimas, como *Edipo alcalde* cuyo guión corrió a cargo de García Márquez. Se trata de una versión contemporánea que se sitúa en Colombia y establece un paralelo entre el clima de violencia incontrolada que se vive en el país y la epidemia de Tebas – inspirada a su vez, decía, en la de Atenas –. El personaje del alcalde presenta rasgos inspirados en Edipo. Sólo él puede buscar y castigar a los culpables de la muerte de Layo y su investigación le lleva a entrar en contacto con los grupos paramilitares, la guerrilla y en general las bandas armadas al servicio de los señores de la droga e incluso el ejército estatal. El *fatum* le conduce a una situación paralela a la de la tragedia. Asesinó a su padre, comparte lecho con su madre y es padre de su propio hermano. *Edipo alcalde*, por fin, es uno de los casos no tan singulares en que el arquetipo busca la más directa y exacta interpretación política, algo más frecuente en el caso del mito de Antígona. Porque otra característica de la obra de Sófocles es su valor político, aunque a veces se crean en su honor variables que presentan más afinidades con las versiones de melodrama desgarrado que suele inspirar Eurípides. Es el caso de *My lover, my son*. 1971, de John Newland, donde una Yocasta, esposa infiel de un viejo millonario, es madre extramatrimonial de un joven Edipo. El padre de Edipo, amante de Yocasta muere y deja a la viuda, que no lo es, inconsolada e inconsolable. Ella, perturbada, se siente cada vez más próxima al hijo que le queda como recuerdo de su vida pasional. Nadie ha matado a Layo y no hay más plaga que la propia pasión incestuosa que preocupa a la novia del muchacho y que, desbordada, se descubre ante el viejo engañado, que decidirá cortar por lo sano. Un melodrama en resumen, creo recordar con no mucho mayor interés que la intensa interpretación de una bellí-

¹⁷ Ya en la primera intervención de Edipo dice, aproximadamente: '¿cuál es la causa de que estén así ante mí? ¿El temor o el ruego? Piensa que yo querría ayudarlos en todo. Sería insensible si no me compadeciera ante semejante actitud'.

sima Romy Schneider, más cerca de la *Fedra* de Dassin, según Eurípides, o *La curée* de Roger Vadim, según Emil Zola, e indirectamente también en Eurípides, donde – me refiero a *La curée* – el conflicto se resolvía también con la destrucción, social, si no física de la madre adúltera *in pectore*.

El argumento de *Electra* contiene una variable no menos inconfesa: el rencor de la hija hacia la madre por el desplazamiento del padre en el lecho materno y en el poder familiar. El mito genera películas, pero no suele seguirse a Sófocles, sino a Eurípides o, incluso la *Orestíada* como en la argentina *El reñidero*¹⁸ (1964), por más que hecha la adaptación es a veces difícil discernir. Luchino Visconti, cuya obra permitiría un mayor análisis trágico, se acercó abiertamente al arquetipo de Electra en *Vague stelle dell'orsa* (1966) y a su sombra recreaba una trama contemporánea. Un eventual Agamenón judío, el padre de una Electra llamada Sandra, había sido asesinado por cuestiones políticas en la Italia ocupada de final de la II Guerra Mundial. Ella se siente obsesionada por el asunto y se decide a investigar la posible responsabilidad de su madre y del abogado que lo fue de su padre. Visconti se dejaba llevar por el ambiguo misterio de las huellas del pasado ancestral – especialmente lo estrusco –, las ruinas arqueológicas que sólo el tiempo debe alterar, al contrario que las recientes, cuya reconstrucción supone también enterrar las responsabilidades de unos u otros. Una relación incestuosa late entre Sandra y su hermano, que siega junto con su vida, la morbosa relación y también el instinto vengador de ella.

También un cadáver se interpone en la vida de la *Antígona*, que atrae a Sófocles: ahora el de su hermano, y Hemón es el desplazado, por más que el derecho a la muerte digna, la *pietas*, el respeto a los héroes, cubre los argumentos. Liliana Cavani, una de las pocas directoras europeas de carrera constante, rodó en 1970 una versión de *Antígona* que llamó *I Cannibali*. Algo esquemática y no poco confusa – al estilo de la época, descarnaba lo más elemental de la trama de Sófocles para crear una parábola sobre las situaciones extremas que forzaban las dictaduras. Una imaginaria Tebas de dictadura, Milán en realidad, alberga una matanza continuada que incluye hombres, mujeres y niños, simplemente insumisos al régimen. Sus cadáveres deben quedar expuestos. Tal vez lo original de la situación es que la referencia al pasado ancestral sirve para crear un futuro apocalíptico anterior a la moda, que parte en los ochenta, de la civilización postnuclear. No hay caos en el Milán del futuro. Hay orden, guardado por los cadáveres de los rebeldes. Pero la simple presencia de la muerte se convierte en una especie de monumentos a la libertad. Antígona asume su función de testigo de la injusticia y se enfrenta al dilema entre ética y política según la propia tragedia propone¹⁹. Una serie de episodios más o menos crípticos, relatan una huida hacia la nada buscando apoyo en lo religioso, o en lo político. En su camino se encuentra con un misterioso personaje, que podría ser un alter ego de Tiresias. De forma algo hiperbólica, Liliana Cavani viene a formular que la política es poder y simplemente inmoral y en las personas está rechazarlo. Nada logran en su huida excepto finalmente ser detenidos y torturados. De hecho, las referencias a la obra son anecdóticas, pero revelan que ha estado en el fondo del guión. Así, tras encontrarla torturada por la policía con su acompañante (Tiresias), Hemón se convence de la razón (como en 635ss) y se une a la resistencia. Recalca con insistencia los abusos del poder como Sófocles (504-507; 733-739). Propone la distancia que existe entre la justicia y la legalidad (también en 450ss). Por fin, plantea que el odio es un senti-

¹⁸ Traté de ella en «Dos apuntes iberoamericanos a la tradición cinematográfica de la cultura clásica» en *Literatura iberoamericana y tradición clásica*. UAB/UV (1999: 11ss.).

¹⁹ Por ejemplo en los versos 450, 519-521, 921ss., 940-43).

miento institucionalizado, frente a la tendencia natural al amor, como en Sófocles (523; 721-780).

Incluso *Las Traquinianas* presenta un triángulo – Hércules, Deyanira, Yole –, pero la figura de Hércules ha sido adoptada por los autores cinematográficos de épica menor. El caso es que la obra de Sófocles probablemente flota en una nube idealista. Por ello su joven competidor Eurípides, más carnal y apegado a la tierra, ha provisto más versiones en el cine de la segunda parte del siglo XX, por más que su huella sea más superficial en líneas generales.

Antígona y el logos trágico

Una versión cinematográfica de George Tzavellas en 1961, había abierto dos décadas largas en que la tragedia ocupó cierto espacio en las fuentes directas del cine. Resulta sorprendente que una mina de valores cinematográficos como es la tragedia griega hubiera estado casi abandonada. Y que la cinematografía griega no hubiera roto el fuego, hasta más de un cuarto de siglo desde el invento del sonoro. La explicación pudiera estar en la esencia misma de la tragedia ²⁰. El *logos* en la Grecia antigua marcaba las tragedias a modo de ceremonias religiosas y lo cierto es que el paso del tiempo no ha cambiado substancialmente la referencia para la interpretación. Hasta pasados los años cincuenta no se da, pues, un momento de trasgresión necesario para justificar el abordaje de los trágicos, la interpretación del *logos*. Puede incluso que los realizadores griegos no dejaran de sentirse inseguros frente al tabú y el miedo a ser rechazados por el público, que concibe el *logos* en el entorno espacial de un teatro y consideraba aún unas formas de representación casi rituales.

Georges Tzavellas fue bastante fiel al texto de Sófocles y las modificaciones que introdujo atañían sobre todo al coro, cuyo cometido se resolvía de formas diversas. Había incluso filmado un prólogo donde constataba su fidelidad al *logos* trágico, que fue cortado para la exhibición. Sobre todo repartía textos del coro entre los personajes e intercalaba imágenes explicativas y algún *flash-back*, en un intento de dotar la obra de corporeidad fílmica. La innovación más sensible fue la ruptura de la unidad de lugar en beneficio de la narración cinematográfica creando espacios escénicos para interiores – el palacio, la prisión – y exteriores variados. Todo ello, un esfuerzo para que fuera bien comprendida por un público universal ²¹. La interpretó la excelente actriz griega Irene Papas, que quedaba marcada ya por los personajes de la tragedia y de la épica griega (Electra, Clitemnestra, Helena, Penélope, Anticlea ²²...) para el resto de su carrera.

Oedipus the king de Tyrone Guthrie

En 1957 ²³, Tyrone Guthrie filmó una representación de *Edipo rey* en versión inglesa, a cargo de la compañía de actores del Festival Shakespeariano de Stratford, en Ontario. La representación se filmó con los actores cubiertos de máscaras al estilo que suponemos clásico. Lo cierto es que las máscaras usadas por tantos actores como personajes, vistas en primer plano, en vez de la expresión del intérprete oculto, y sin

²⁰ Cfr. Mitropoulos, A. (1968: 71ss). Sus observaciones sobre el *logos* coinciden bastante con la interpretación literaria de A. Lesky (1973: 26-27) *La tragedia griega*, Barcelona, Labor.

²¹ Guthrie, cfr. infra, había hecho todo lo contrario.

²² La actriz ironizaba en una entrevista sobre el hecho de haber representado a la esposa de Ulises en la versión de F. Rossi en los años sesenta, y a la madre a final de los noventa en la de Konchalovsky afirmando que esperaba a que le propusieran algún día el de su abuela.

²³ No entraré en este trabajo en un estudio pormenorizado de las cintas mudas.

valor para la amplificación o direccionalidad del sonido que tuvieran en su momento, tienden a perder su funcionalidad, y por ende su valor estético se tambalea. En efecto, la estética queda en función de la ética y la dialéctica y, si las máscaras no contribuyen a facilitar la transmisión del mensaje, se convierten en mensaje ellas mismas con el consiguiente efecto tautológico. No obstante, la deshumanización de las figuras crea en compensación un extraño mundo de autómatas, no exento de capacidad de fascinación. Y un ambiente de pesadilla. Algunos momentos, no obstante rebosan energía. Así, los discursos iniciales del protagonista o cuando Tiresias pronuncia la culpabilidad de Edipo. La cámara se mantiene tan estática como los personajes y el único decorado. Era una experiencia minimalista, tal vez adelantada al *Othon* de Jean Marie Straub, sobre Racine, una década después. Y, ¿para qué negarlo?, resultaba un espectáculo algo aburrido. Pero queda el derecho a la empatía. A mi modo de ver, la espléndida dicción de los actores – que el sonido de la época no respeta tanto como, por ejemplo, en las versiones de TV de la BBC –, acorde con el aludido ambiente fantasmagórico, comunicaba bien el mito. No pocos estudiosos consideraron que semejante estilo no mejoraba la capacidad de comunicación de una obra en directo ²⁴. Algo debió haber de eso. Tal vez el *Edipo* de Guthrie limita la expresividad del texto en vez de aumentarla. Tal vez él pensaba que ese texto es lo bastante bueno como para defenderse sólo. Y puede que se equivocara, por más que la espléndida voz del actor Douglas Campbell o la del mensajero, Douglas Rain, quedan para la posteridad. El conjunto ciertamente resulta plano y resta energía a un personaje cuya decisión mantenida durante toda la obra de hallar la solución al enigma parece dibujarle como activo, buen gestor y dinámico. Los actores, por otra parte, declaman en un estilo retórico que mantiene semejante solemnidad durante todo el desarrollo de la trama con cierto efecto monocorde. Ninguna obra dramática alcanza entidad sin interpretación. Y sin producción ²⁵. El coro, en efecto, está diseñado para evolucionar y precisamente las aportaciones sofócleas al número de coreutas y su divisibilidad está hecho con criterios de producción y escenografía.

Y permítaseme una breve digresión sobre las esencias de cine y teatro, que suelen obstaculizar el respeto que se merecen las versiones cinematográficas de obras dramáticas. No es correcto descalificar el teatro filmado, porque, si es filmado, no es teatro ni cine. Si se representa un texto dramático por parte de un grupo de actores, es teatro. Y lo que se graba para proyectarse por cualquier sistema (sean celuloideos variados y luz sobre pantalla o domesticados haces de electrones digitales), es cinematografía (grabación de imagen y sonido en movimiento). Es decir, rechazo frontalmente el tópico frecuente de parcelar lo que es cine y lo que no, una costumbre dogmática de la crítica afrancesada que nunca he comprendido. Otra cosa son los adjetivos, sean éstos éticos – los géneros –, estéticos – las formas los medios y sus recursos – o dialécticos, la crítica. Cualquier representación de un libreto filmada de un tirón o por sesiones, con o sin montaje; por breve que sea el proceso de postproducción, es una película – film, telefilm... – buena, mala, regular, interesante o deleznable. En resumen, se puede hablar de resultados de la producción, pero, si la estamos viendo en pantalla es una película ²⁶.

²⁴ Solomon (2001: 260).

²⁵ *Ibid.*, insiste en este concepto de la esencia fílmica: «But a film must be film and not merely a play on celluloid». Desde ese punto de vista, tampoco sería teatro una obra de teatro filmada en solución de continuidad. Me viene a la cabeza la excelente producción de *Edipo rey* del Centro Dramático Nacional de España, que se representó en los festivales de verano de Mérida y Barcelona a principios de los ochenta, cuya versión televisada y en vídeo circuló algún tiempo.

²⁶ Recuerdo al gran maestro de la historia del cine, Jean Mitry, que solía dar por zanjadas las discusiones respecto a uno u otro film con un tajante – tan radical como entrañable – «Ça, c'est pas du cinéma».

Un último detalle, a título de curiosidad. Parece ser que Abraham Polonsky – un guionista y director condenado al anonimato por las listas negras del senador Mc.Arthy – actuó de codirector²⁷. Nunca como en las representaciones, se observa que una traducción revive la obra original. La versión del poeta irlandés W. B. Yeats, como lo fue en los mil novecientos ochenta la de García Calvo en español o la nueva adaptación inglesa del propio Don Taylor para TV – se habla en otro apartado – cobran vida merced a la fisicidad de los actores. Pero las máscaras formaban, seguimos con Guthrie, parte del espectáculo, una barroca obra de arte en sí mismas. En realidad se intentaba conseguir un ritual solemne semejante a como serían en su momento las representaciones trágicas, proponiendo los episodios de modo pictórico. La sola idea valía la pena.

Oedipus the king de Philip Saville

El director británico Philip Saville²⁸ escribió – el guión –, produjo y dirigió una traducción inglesa de Paul Roche de la obra de Sófocles, en 1967²⁹. La experiencia, tal vez brechtiana, convertía las ruinas de Dodona en un escenario abstracto, equivalente a proponerle al espectador algo así como: sucedió en un lugar abstracto de la Grecia antigua. El reto pudo ser un intento de que el texto hiciera olvidar el entorno; que los actores y la peripecia absorbieran el pensamiento. Y en este punto se entra en el enmarañado campo de la empatía³⁰. Desde luego, el texto y la voz de los intérpretes resulta lo más atractivo de la representación. El reparto es importante y curiosamente contrastado. Un trío de actores prestigiosos en las tablas, pero de escasa presencia cinematográfica, asumían los papeles esenciales. Christopher Plummer (Edipo) – que había sido el Cómodo de *La caída del Imperio Romano* de A. Mann – y Richard Johnson (Creonte) – de fugaz presencia en las películas de acción en la década – mantenían la tensión de la trama con un jefe de coro, Donald Sutherland – casi desconocido entonces –, sugerente, misterioso y siempre irónico. Pero la responsabilidad de marcar las peripecias se asignó a un trío de muy notables veteranos: Orson Welles, en un imponente Tiresias, de voz grave, dicción magistral y presencia inquietante; Cyril Cusack como atribulado mensajero; y Lili Palmer, cuyo buen hacer compensa el breve peso que Sófocles le dio a Yocasta en la obra. Así, frente a la seguridad de las voces, los rasgos, los gestos enérgicos de Edipo y Creonte, se plantan la gravedad escéptica de Tiresias, la simpleza asustadiza del pastor y la dulzura de Yocasta.

²⁷ No deja de ser una extravagancia histórica la colaboración que algunos represaliados de esa negra época en USA, dieron con sus huesos en la transmisión de la cultura clásica. Dalton Trumbo, guionista de *Espartaco* (Kubrick, 1960); Robert Rossen, que dirigió *Alejandro Magno* (1957); Edgard G. Ullmer, *Aníbal* (1959); Rudolph Maté, *El león de Esparta* (1963).

²⁸ Philip Saville es un excelente director británico de dramas modernos que trabaja en cine y televisión alternativamente desde los años cincuenta. Había realizado antes *The Machine Stops* (1966) y *Stop the World I Want to Get Off* y fue actor en sus comienzos. No debe confundirse, como le sucede a Solomon (2002: 261), *The ancient world in the cinema*, Yale U.P. con Victor Saville, un no menos eficaz cineasta de la generación anterior, autor no obstante de la más denostada de las películas de romanos – desde *Scipione l'Africano*, C. Gallone 1937 –, *The silver chalice*, 1954. Tan mala, al parecer – se han visto aún peores – que su protagonista Paul Newman, en la década de los noventa cuando fue pasada por TV, publicó un anuncio en los periódicos americanos pidiendo excusas.

²⁹ Buena parte de las fichas que se encuentran en INTERNET la datan en 1968. Me inclino por aceptar 1967. Es frecuente que se tienda a datar las películas en la fecha de su estreno, en vez de la de producción, más razonable, en cuanto los estrenos se retrasan a menudo.

³⁰ El experimento no deja de anteceder al *Dogville* de Lars von Trier (2003), donde los espacios quedan simplemente marcados en el escenario y el espectador acaba aceptando que hay cambios de lugar.

La ironía trágica así quedaba resaltada por la actuación precisamente sobre las ruinas del teatro de Dodona, uno de los más amplios de Grecia con unas 18.000 localidades, que se construyó hacia el siglo III a.C. y fue destruido por los Etolios, luego restaurado, demolido otra vez por Emilio Paulo en 167 a.C.; y finalmente se reconstruyó como anfiteatro en el siglo I a.C. En efecto, la belleza natural del entorno y la grandeza de la obra, que refleja las erosiones del tiempo y las contradicciones de la voluntad humana, responden calladamente a la voz segura de Edipo. Y la cámara anota discreta. Incluso la crudeza expresiva de Saville aporta a la escena el acontecimiento patético, en la medida justa para el espectador de los años mil novecientos sesenta. Con este uso controvertido de los escenarios naturales – Dodona y sus paisajes –, se permite como única licencia añadida un flashback que recoge la muerte de Layo.

Observa Solomon (2002: 261)³¹ que la película no habría ganado uno de los arcaicos festivales de Atenas, donde Sófocles era la estrella. Y es cierto, le faltaría alguna de las condiciones que valoran la tragedia en Aristóteles (*Poet.* 6): especialmente el concepto de obra musical y de espectáculo, que hasta ahora no ha sido reflejado nunca en una tragedia griega cinematográfica. Aunque sí, en las tragedias modernas de estructura aristotélica, como, pongamos por caso *West side story* (de Robert Wise y Leonard Bernstein, 1961). Hay que reconocer que los tópicos condicionan la respuesta del público. ¿Qué habría pasado si Saville se atreve a ser lo bastante fiel al espíritu trágico? Cabe pensar que ni el público medio, por ignorancia, ni el culto, por rigidez, hubieran aceptado un coro que cantara sus textos acompañados de una *coreografía*, que nos ha llegado mucho más ligada a la comedia, con escasas excepciones de rigor trágico, como la citada más arriba o *Bailando en la oscuridad* de Lars Von Trier (2000). Por otra parte, los años sesenta y los primeros setenta fueron años oscuros en que los cineastas tomaron conciencia de haber perdido el rumbo y los jóvenes lo buscaron con nuevas expresiones formales. Y algunas veces en los clásicos. Sófocles con *Edipo* y *Antígona* centró algunos de estos experimentos. El de Pasolini fue el que mayor fama alcanzó.

Edipo Re (1967) de Pasolini³²

La aproximación de Pasolini al mito y su contaminación con las tragedias supone un trabajo de investigación; análisis de fuentes y estudio del tratamiento e, incluso, traducciones *ad hoc* realizadas por el propio autor. Su trilogía trágica, es una demostración del fundamento clásico de la cultura moderna europea, en cualquier lugar y en cualquier tiempo, en cuanto toda producción cinematográfica se apoya sobre esa cultura, aún ignorándolo. Pasolini usó el psicoanálisis para aflorar esa conciencia y legó una trilogía inacabada: *Edipo re*, *Medea* y el ensayo *Appunti per un Orestide* africana. Los estudiosos del mundo clásico y su tradición no deben pasarlo por alto.

El *Edipo* de Pasolini llevó también el sobrenombre de 'Hijo de la fortuna'. Y no es tan desacertado. No sigue del todo a Sófocles³³, aunque se acerca progresivamente a él a medida que avanza la obra. Pasolini opta por el relato diacrónico del mito y recalca las peripecias a modo de olas ascendentes y descendentes. Edipo pasa de la probable miseria – el riesgo de no llegar a tener historia – a una niñez y una juventud

³¹ Cfr. Nota 28.

³² Cfr. Nota 6.

³³ Sobre todo *Edipo*, pero con alusiones a *Edipo en Colona* en el epílogo contemporáneo.

feliz. De aquí, debe partir en busca de un oráculo no menos desértico – descenso, pérdida de su fortuna –, nuevo riesgo de pérdida de la propia historia. Las profecías están en su contra. Luego sigue el curso iniciático marcado por el error. El único camino que le queda, hacia ninguna parte, se le niega. Se le aparta de su destino. Tras un intento de aceptación, un arrebatado violento, contra quien le impide pasar. Varias muertes. Parece remontar de nuevo su fortuna y llega a Tebas. Acaba con la esfinge – también en un arrebato de violencia –, se le acoge como rey y se le desposa con la reina viuda. Una madurez feliz. Y de nuevo el destino que amenaza su estabilidad. Otras reacciones violentas contra quienes se opongan a su dicha, a la dicha de los suyos, de su ciudad. Esta vez, su violencia rebota de Tiresias al mensajero, del mensajero a Creonte y cae final e implacablemente sobre sí mismo. Lo pierde todo y deberá errar para siempre.

Pasolini se permite iniciar su obra con un prólogo en la Lombardía en tiempos de su niñez; tal vez en tiempos de cualquier niñez. Un brusco *flashback* remite al origen de todo, a un lugar desértico que sustituye el Citerón, a los fundamentos de la cultura europea: una cultura que Pasolini no imagina tan pura y clásicamente griega como los dramaturgos. Así, los entornos son desérticos, tal vez mediterráneos, pero con sugerencias centroeuropeas, con evidencias norteafricanas. Los habitáculos son decididamente protohistóricos. Los tocados, difíciles de ubicar, con una imaginación del diseñador D. Donatti desatada por los límites de producción³⁴, como sólo Pasolini y Vittorio Cottafavi – el maestro del *peplum* barato – sabían hacerlo, éste con estética *kistch*, aquél con destellos de museo antropológico. Que nadie espere una Grecia de columnas dóricas y túnica corta. Las dos tragedias acabadas por Pasolini suceden en algún lugar históricamente remoto, que basa su identidad en el mestizaje: en la mezcla de rostros balcánicos o marroquíes con los de muchachos de barrio de Roma o Nápoles o con las bellezas clásicas serenas de Silvana Manganò o Alida Valli, en *Edipo* o los poderosos rasgos de Maria Callas en *Medea*. En la mezcla también de paisajes y arquitecturas primitivas; de músicas, como los sonidos búlgaros que usa en *Edipo*. De tocados o estrambóticas armas. Incluso de contraste de paisajes, entre la campiña que rodea la escena del prólogo y el desierto que ambienta casi la totalidad del resto. Un epílogo devuelve la narración a un momento contemporáneo en que Edipo ciego, pasea, incapaz de percibir sin ayuda la vida que transcurre a su alrededor. Aún así, camina y camina, acompañado del lazarillo³⁵ que lo fue ya en su tragedia ancestral. De las escalinatas de la cultura burguesa a los barrios periféricos va en busca de algo que se nos escape: puede que los paisajes de su niñez, cuando su madre cuidaba de él. Puede que una Atenas que le acepte, un Teseo que le acoja. Los barrios obreros eran, en fin, la 'Colona' que merecía la bendición, que los dioses habían prometido para la última residencia de Edipo. Los paisajes próximos a su niñez, el claustro materno que quiere recuperar.

He revisado varias veces esta obra y su estructura aparece compleja y admite múltiples análisis. Se puede interpretar la obra como relatada en un prólogo, dos partes bien diferenciadas y un epílogo. El prólogo se situaría en la Italia de los años 1920; la primera parte, a la exposición didáctica del mito. La segunda, a la conversión del mito en tragedia. El epílogo, la marcha errática de Edipo a la búsqueda de su sede final. Incluso los géneros varían de una parte a otra. El prólogo adopta tono de melodrama viscontiano. La primera parte, el camino iniciático de Edipo, de *epilía* mini-

³⁴ Naldini, N. (1992), *P.P. Pasolini*. Circe. Barcelona. (v.o. 1989, *Pasolini, una vita*).

³⁵ Pasolini ofrece una interpretación masculina de Antígona a su amigo Ninetto Davoli.

malista. La segunda parte, Edipo en Tebas, de tragedia³⁶. El epílogo, Edipo en los suburbios, de drama neorrealista en la línea de *Accatone* o *Mamma Roma*, un estilo que no volvió a repetir. Y, no obstante, *Edipo* guarda una clásica – filmica y literariamente hablando – división en prólogo, tres actos y un epílogo. Las dos épocas realistas – pasado y futuro –, siguen manteniéndose como prólogo y epílogo. El primer acto abarcaría la niñez de Edipo hasta que decide marchar precisamente a la búsqueda de su fortuna: a «buscarse la vida», si se me permite una lectura tan coloquial como fiel al texto filmico. El segundo acto comprende su 'biografía' adulta. Y el tercero, la tragedia.

El público no alabó este coqueteo con el tiempo, el espacio y los géneros, mediante el que convierte la historia de Edipo en un largo *flashback* hacia los orígenes de la civilización; un *flashback*³⁷ que ocupa el lugar de un relato elíptico que se nos hurta: la vida del otro Edipo, el Edipo moderno que pasó de competir con el padre en la atención de la madre a vagar ciego por las calles. Tal vez la vida de ese Edipo contemporáneo, sea la que sea, es un vagar a la búsqueda de la propia identidad. Y resulta que, cuando se descubre, nadie es capaz de enfrentarse a ella y prefiere negarse la visión. Dicen que Pasolini rechazaba las lecturas psicoanalíticas de su obra, que sólo le interesaba una interpretación política «moderna»: Edipo abandona el centro de la ciudad para buscar un entorno proletario. Si es cierto, hay un exceso de símbolos que cuesta suponer casuales. En una lectura psicoanalítica, en efecto, los pies significan el alma, es el alma lo que lleva Edipo herida en su existencia: ha de ser un hombre nervioso e inseguro, que buscará su equilibrio en prescindir de su propio espíritu – matar el padre – y la dedicación a lo terrenal – casarse con la madre. O bien en lo contrario, renunciar a su espíritu perverso – matar al padre y dedicarse a la sublimación de lo terrenal – casarse con la madre. No importa adjudicar el rol positivo a uno u otro. Siempre mantienen su oposición funcional. El edipismo genera un hombre nervioso, que pierde los estribos. No es fácil ignorar con qué precisión están tratados los rasgos del descontrol edípico en la obra de Pasolini. Es él precisamente, además, quien mejor refleja en el cine la inocencia básica del personaje. La fortuna, en efecto, le arrastra. No hay pecado en él (y esa interpretación es claramente sofoclea). Sólo se deja a su suerte. Se deja llevar por las circunstancias. Se deja querer cuando le quieren, pero huye cuando su presencia puede ser nociva. Huye cuando cree que puede dañar al padre que supone natural (primera crisis y paso al segundo acto). Huye cuando es el causante de la peste (clímax y desenlace). Está donde le dejan y de donde le echa la suerte, se va.

La Trilogía Tebana (1984, BBC TV) de Don Taylor

En los años 1980 las televisiones europeas consiguieron llevar a la imagen con mayor profundidad algunas tragedias griegas, como ya había sucedido en el caso de la novela histórica³⁸. La serie trágica más prestigiosa es la *Trilogía Tebana* que filmó Don Taylor para la BBC en 1984. Presenta las tres obras como una saga familiar y les

³⁶ El propio Pasolini inicia el *tempo* trágico como coreuta de un silencioso coro popular, y recita un texto de transición que rompe con el estilo casi mudo (a la japonesa) que había seguido hasta el momento.

³⁷ Es un salto en el tiempo que – no sé si voluntariamente – recuerda a 2001 *una Odisea del espacio*. Kubrick saltaba del pasado al futuro (un brillante *forward*). Pasolini parte del pasado (la primera infancia) a un pasado – remoto – inconsciente – colectivo y de ahí a un presente entonces actual.

³⁸ Por ejemplo, *Quo vadis?*; *Los últimos días de Pompeya*; *Yo, Claudio*, esta última aún antes (1978).

aplica ese ángulo entre actualizador e intemporal que los británicos gustan para su Shakespeare, por ejemplo, creando espacios y situaciones acrónicas – que no anacrónicas – de inspiración quasi contemporánea en la organización de los escenarios, en los vestuarios. Es más, la *Trilogía Tebana*, que no fue concebida como tal por su autor, es decir, no fue escrita para su representación conjunta, sino que supone una vuelta periódica al mito a lo largo de la vida del autor, cobra un significado especial en la intención de Taylor: una reflexión progresiva del héroe sobre la edad, la vejez y las generaciones. De hecho el tema se refleja en el famoso enigma de la esfinge y su relación con las edades del hombre. Michael Pennington (Edipo), John Gielgud (Tiresias), y Claire Bloom (Yocasta), protagonizan la primera parte en *Oedipus the King*. En *Oedipus at Colonus*, Taylor recoge especialmente la reflexión de Sófocles sobre la vejez y se apoya en la interpretación de Anthony Quayle como Edipo; de John Shrapnel como Creonte; de Juliet Stevenson como Antígona y Kenneth Haigh como Polinices. También en este caso, el director acierta en la interpretación de la tragedia como una serie de dicotomías: la juventud frente a la vejez; la *hybris* frente a la *pietas*; el derecho frente al poder. Vista en secuencia, la serie presenta primero a un Edipo que destruye a su progenitor y le suplanta en el poder y el lecho conyugal. Luego, en *Edipo en Colona*, se siente señalado por el destino y busca un lugar donde morir después de pasar sus años posteriores a la tragedia, pero debe enfrentarse a su hijo y repudiarle, e incluso comprobar cómo sólo la decidida hospitalidad de Teseo impide que sea destruido por Creonte. Viejo y cansado, en definitiva, hará el que sabe su último viaje a Colona. La fuerza que irradiaba el joven Edipo se ha transformado en escepticismo, en aceptación del paso del tiempo, pero sin perder la dignidad, que le convierte en bendición para el lugar que le acoga como última morada.

En *Antígona*, por fin, su estirpe será definitivamente aniquilada por un *fatum* implacable. No ya el hijo que no le fue fiel, sino la propia Antígona que nunca renegó de uno ni otro. La obra fluctúa en un conflicto entre ética y política que arrastra a la familia al desastre total. La saga relata la muerte de Yocasta, Edipo, Eteocles, Polinices, Hismene y Antígona, que arrastra con ella a Hemón, y a Creonte, por fin.

Epílogo, la sombra de Eurípides

Tal vez debiera inferirse que la mejor forma de estudiar la huella de Sófocles – en el cine – es oponiéndola a la de Eurípides (480-406), inspirador de los triángulos que retratan pasiones humanas reconocibles. Alguno de sus argumentos se han convertido en arquetipos. Me refiero, claro, a los triángulos pasionales, cuya vertiente humana puede, época tras época, lograr la empatía del público, sin perder vigencia. Los formados por Agamenón, Clitemnestra y Egisto; por Fedra, Teseo e Hipólito; por Medea, Jasón y Creusa.

El primero – Agamenón, Clitemnestra y Egisto – evoluciona en torno al amante que suplanta el poder y la figura paterna y será vengado por los hijos. Curiosamente, no deja lugar protagonista a sus vértices, sino a Electra y Orestes. *Electra* es un arquetipo del personaje femenino obsesionado por la ausencia del padre, que protege la figura del hermano menor y se enfrenta para ello a la madre y a su propia hermana (Ifigenia). Cuya fidelidad a las ausencias, que bordea lo incestuoso, la lleva a no consumar su propio matrimonio hasta que su destino vengador se ha cumplido (luego acepta otro matrimonio con Pílates, alter ego, en la amistad, de Orestes. El 'complejo de Electra' es, en efecto una curiosa mezcla femenina de deseos incestuosos y manía persecutoria hacia el entorno familiar y social. Michael Cacoyannis abordó con éxito una versión de *Electra* bastante fiel al texto, con alguna variable

como el prólogo con la llegada de Agamenón y su asesinato, o la eliminación de detalles incomprensibles para la audiencia actual (la presencia de divinidades). La filmó en escenarios naturales de vetusta apariencia arqueológica, exageraba con barroca efectividad los movimientos del coro y se apoyaba en la declamación a cara descubierta. El éxito llevó al director a atreverse con *Las Troyanas* (1971) con un texto impecablemente recitado a la inglesa y luego *Iphigenia* (en Aulis), el tercer intento siguió por la vía de la calidad artística en las interpretaciones, pero adaptada a más reducidos medios de producción, de nuevo en Grecia, como *Electra*.

El segundo triángulo euripídeo trata de la traición del marido por una mujer más joven, que lleva a la esposa a vengarse en los hijos. Es el caso de las *Medea* de Pasolini o de Dassin (1978, *A dream of passion*). El tercero, de la pasión surgida entre la madrastra y el hijo, que arrastra la maldición paterna. Como en *Fedra* de Dassin (1962) o de Mur Oti (1949, a partir de Séneca).

En conclusión: la raíz de la dramática – y también en el cine – está en la tragedia. Como estructura técnica de la dialéctica imprescindible entre diégesis y mimesis. Como modelo de diseño y expresión de los caracteres. Como catálogo de argumentos y modelo de tramas. Concretamente, *Edipo* y *Antígona* son los modelos más conocidos en la cultura cinematográfica. Y por ende, la *Poética* de Aristóteles, es el manual preferido por los guionistas del mundo, una *Poética*, cuyo modelo favorito resulta ser precisamente *Edipo*. De modo que resta aceptar que en los orígenes de cualquier película está *Edipo* y la inspiración de Sófocles.

Os Maias na perspectiva de Sófocles

LUÍS DE SOUSA REBELO

King's College – Londres

De todos os grandes autores da Antiguidade Grega, Sófocles é decerto aquele cuja obra terá conhecido mais larga fortuna no mundo ocidental. Contribui para a sua popularidade a natureza dos temas e dos mitos que explora com fino sentido dramático da condição humana. Numa altura em que os conceitos de justiça e de verdade flutuavam na sua significação, Sófocles debatia situações humanas com as quais se identificavam os seus espectadores. O actor reproduz no plano da ficção a realidade experienciada. O uso da máscara define a personagem e o género, o género trágico, mas induz igualmente o fingimento interior – processo do chamado «fazer de conta», que imprime a convicção da actualidade dos factos e eventos na mente do auditório, quando a imitação do actor consegue «ser a sério», sendo todavia fictiva. Esta sintonia entre o actor e o papel que desempenha é idêntica à que se produz entre o actor e seus espectadores. Temos então o drama perfeito¹.

Todo o narrador encontra no drama de Sófocles esta suprema qualidade mimética. Conta-nos Gabriel García Márquez, mestre do realismo mágico e Prémio Nobel da Literatura (1982), que, com excepção da *Odisseia*, tinha os clássicos gregos e latinos em pouca monta até ao dia em que, ao partir de Barranquilla, foi visitar Gustavo Ibarra, jornalista e companheiro de tertúlia. Na hora da despedida, Ibarra tirou da estante um livro com uma bela encadernação de carneira e entregou-o a Gabriel García Márquez com certa solenidade. «Um dia», disse Ibarra, «poderás vir a ser um bom escritor, mas nunca serás muito bom se não tiveres um bom conhecimento dos clássicos gregos»².

A intemporalidade dos clássicos é por natureza a sua própria definição. Se não fossem clássicos, não eram intemporais. Qualquer que seja o seu tempo, a época ou era a que pertencem, eles pertencem sempre a outra era e a outro tempo. Entre o espectador moderno e a Antiguidade põe-se o tempo transcorrido em que o texto acumulou sucessivas camadas semânticas. As traduções de natureza académica procuram suprir essas dificuldades de distanciamento. Cada vocábulo é assessorado com rigor filológico e copiosos e pertinentes comentários explicam a adopção da leitura feita. As versões que se destinam às tábuas de um palco estão atentas às ressonâncias do texto, às ressonâncias profundas, que podem fornecer na contextualização o elo entre o passado e o presente, elo necessário à receptividade do drama.

¹ Ver JEAN-MARIE SCHAEFFER, *Pourquoi la Fiction?* (Paris, 1999), pp. 40-50.

² GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ, *Living to Tell the Tale* (Londres, 2003).

Na Primavera de 2001, conta um conhecido tradutor de textos clássicos e homem de teatro, grassava nos campos da Inglaterra a epidemia das vacas loucas. Os prados normalmente verdes fumegavam com as carcaças dos animais incinerados e um ar cinzento e melancólico pairava sobre a paisagem. Uma companhia teatral em digressão pelo Norte e pelas áreas rurais apresentou o *Rei Édipo*. Logo na abertura da peça fala o poeta da peste que se abate sobre Tebas, fala do gado que morria, da doença que misteriosamente se insinuava em todas as casas. Correrias tresloucadas, gritos de dor e Jocasta, rezando junto de um altar, compunham a cena. A sintonia do estado emocional entre a acção representada e o espectador era imediata. Idêntica ressonância se observava na fala de Tirésias com o rei.

Quando Édipo atribui o mal que flagelava a cidade às conspirações dos reis seus inimigos, não podia o espectador nosso contemporâneo deixar de associar a situação vivida com o conflito que presenciava entre a administração local e o Ministério da Agricultura quanto às responsabilidades oficiais da crise na região. Na cena, Tirésias, o vidente, enfrenta o rei. Tem a coragem de dizer-lhe que não é em supostas conspirações que radica a causa da catástrofe, mas, sim, nele. Removidas as causas circunstanciais, que deixam a sua reverberação na memória, entra o espectador no íntimo de si mesmo e na história do drama, que dentro e fora dele se desenvolve como um processo homogêneo, conquistando-o como participante da acção³.

Não é esta situação inédita no teatro de Sófocles, como já o demonstrou num estudo penetrante George Steiner sobre a *Antígona*. Serviu esta peça como parábola do comportamento dos colaboradores Nazis. Jean Anouilh vê na luta de Antígona contra Creonte, para conseguir uma sepultura condigna para o irmão, o exemplo dos mártires da Resistência. O mesmo problema se põe no Republicanismo irlandês, trazido nas imagens dos periódicos e pelos noticiários televisivos, que nos invadem a casa – corpos abandonados ou empilhados na carnificina do Iraque – forçam-nos a repensar a questão fundamental da dignidade humana. Sem dúvida os clássicos continuam a ter a sua actualidade. A verdade, porém, é que só a eles recorremos em momentos de crise.

O *Oidipos Túranos*, para lhe dar a cadência original do título, ou *Édipo Rei*, ganha ainda uma vasta audiência devido à natureza do tema que trata: o incesto. Presente em mitos antigos e no folclore, transmitido pela tradição oral e pela escrita, ele constitui um objecto de estudo do maior interesse para antropólogos, sociólogos e psicólogos. Mas foi a psicanálise que divulgou, a seu modo e para os seus fins, o esquema dramático da peça, tornando-a hoje mais conhecida nesta forma do que a que oferece a leitura directa e imediata do texto. A ênfase posta no comportamento de Édipo revela a história de um homem que comete um «erro» na sua vida pessoal, um «erro» que não depende da sua vontade, mas «erro» que o é também na medida em que ele prejudica os interesses da comunidade. Num momento em que não se distingue entre vida privada e vida pública, o problema assinala o alvorecer da consciência política. O direito não tinha ainda elaborado os conceitos de responsabilidade individual, da culpabilidade, de punição, de delito, e a enredada complexidade das motivações humanas e do seu intento manifesta-se de um modo apocalíptico que tem na tragédia a sua forma. A consciência cívica nascente, a ligação do governante com o destino da Cidade-Estado, é uma linha de leitura que Sófocles propõe à nossa atenção.

Outras linhas de leitura há, no entanto, que se podem rastrear no texto. De todas elas, porém, a que maior favor tem tido junto do leitor genérico é a que sustenta uma interpretação psicanalítica. Com efeito em 1900, ano em que falecia Eça de Queiroz,

³ BLAKE MORRISON, *The Guardian Review*, 4 Março 2003, pp. 16-17.

Freud publicava *Die Traumdeutung* («A Interpretação dos Sonhos»). Aí evocava, pela primeira vez, a lenda grega de Édipo. A sua experiência clínica levava-o a notar que o amor da criança por um dos seus progenitores era acompanhado de hostilidade contra o outro. A rede de relações afectivas, que constitui a família, era cerzida pelo desejo que o filho sentia pela mãe e pela aversão que lhe inspirava a figura do pai. O drama de Sófocles exemplificava esta situação.

Todas estas abordagens do texto sofocliano são outras tantas vias do modo da sua recepção e da captação das suas ressonâncias mais profundas. Com uma diferença, porém. O paradigma da relação de Édipo com a mãe é utilizado aqui como instrumento hermenêutico. Ele é a chave do discurso psicanalítico, posto que esteja ao serviço de outra disciplina. Chegados a este ponto, torna-se necessário regressar às origens e compreender a obra de Sófocles tal qual ela é, com contexto histórico, social e mental em que nasceu. É precisamente o que fizeram Jean-Pierre Vernant e Pierre Vidal-Naquet num estudo revelador, apropriadamente intitulado «Édipo sem complexo», aparecido em 1967. As suas considerações metodológicas são ainda hoje válidas e expressam uma legítima surpresa. Dizem eles:

Mais en quoi une œuvre littéraire appartenant à la culture d'Athènes du V^{ème} siècle avant J.-C. et qui transpose elle-même de façon très libre une légende thébaine bien plus ancienne, antérieure au régime de la cité, peut-elle confirmer les observations d'un médecin du début du XX^{ème} siècle sur la clientèle de malades qui hantent son cabinet? Dans la perspective de Freud, la question n'exige pas de réponse, parce qu'elle n'a même pas à être posée. En effet, l'interprétation du mythe et du drama grecs ne paraît faire à ses yeux problème d'aucune façon.⁴

O Édipo sofocliano, como no-lo apresentam os helenistas, é bem mais complexo do que aquele que figura no esquema de Freud. Lembremos que Édipo, ainda recém-nascido, é exposto por ordem de Laio num descampado para que fosse devorado pelos lobos. Laio, o pai, queria assim impedir que se cumprisse o oráculo que o fazia morrer nas mãos do filho. O pastor encarregado da tarefa apiedou-se da sorte da criança e ela foi entregue aos reis de Corinto, que a adoptaram, guardando segredo. Mais tarde, já adulto, Édipo surpreende no palácio alguém que levanta dúvidas sobre o seu nascimento. Inquieto consulta o oráculo de Delfos. Este apenas lhe responde: «Tu matarás teu pai e casarás com tua mãe». Édipo procura saber a origem do progenitor, saber se seu pai é homem de baixa condição social ou senhor de qualidade. Informação crucial. Porque, a confirmarem-se as suas suspeitas, ele ficaria excluído da linha de sucessão.

Perturbado pelas palavras do oráculo, Édipo abandona Corinto a fim de evitar o cumprimento da profecia. Não se encontra neste passo da peça qualquer indicação de que ele desejasse a mãe adoptiva num casal sem filhos. O que se segue é nosso conhecido. O mal-asado encontro com um desconhecido acompanhado pelos seus homens. A luta contra eles e a morte do outro. Édipo não atribui a este encontro qualquer significado especial no curso do seu destino. Prossegue a viagem. Decifra o enigma da Esfinge e entra em Tebas como seu libertador, destruído o monstro que impedia a vida e mantinha a desolação da cidade. Como libertador, para poder partilhar o poder, é-lhe oferecida a mão da rainha. Casamento que ele aceita sem paixão, mas como solução pragmática que as conveniências políticas impunham. Sófocles não põe no seu herói a ênfase do desejo sexual. Aponta sim as tergiversações de Édipo e a contumácia manifesta na busca da verdade, o seu empenho em conhecer

⁴ JEAN-PIERRE VERNANT, PIERRE VIDAL-NAQUET, *Mythe et Tragédie en Grèce Ancienne* (Paris, 1972), p. 77.

e conhecer-se a si mesmo. As ambiguidades do comportamento e da acção de Édipo obedecem ao desejo de aprofundar os limites da sua própria actuação. Quando o mal aflige de novo a cidade, o rei quer entender as razões que persistem na sua ruína e prossegue a sua inquirição. Jocasta apercebe-se do risco. Sugere que era melhor não sabê-lo, mas defronta-se com a determinação de Édipo.

Reparando bem, a letra do oráculo abrange um conteúdo sexual, que é o eixo da narrativa, mas em torno dele desenvolve-se uma rede subtil de motivações que não têm necessariamente a ver com a libido da personagem. Avaliando o que pertence a Freud e a Sófocles, conclui-se que o primeiro se serviu das figuras de *Rei Édipo* para compor o seu drama psicológico, enquanto o segundo produzia um painel do destino do homem apertado nas malhas do seu próprio sentir e do seu pensamento. Édipo é vítima da sua incompreensão do desígnio dos deuses; é vítima do seu espírito de desafio que quer perscrutar as razões divinas; é vítima da sua humana audácia ao tentar escapar às armadilhas que minam o seu caminho. Fisicamente, o seu passo claudicante marca-o, devido ao pé inchado, pois tal é simbolicamente o sentido da palavra «édipo».

Duas lições comuns mas diferentes do drama edipiano que tem pela frente o interdito do incesto. Proibições sociais, morais e religiosas atestam a sua condenação. Na *Odisseia* (canto XI, 270-280), repositório da memória colectiva do povo grego e do mundo ocidental, a sombra errante que surge no Hades evoca o acto terrível:

Eu vi a mãe de Édipo, a bela Epicasta, / que cometeu um acto tremendo na ignorância da mente, / casando com o próprio filho: e ele que matara o pai / com ela casou-se – mas com o tempo, os deuses deram a conhecer estas coisas...⁵

Do triângulo erótico-amoroso Laio-Édipo-Jocasta, decalcado sobre os personagens da tragédia de Sófocles, Freud cria um módulo que lhe serve como instrumento de análise, ignorando todas as prevenções de ordem cultural quanto ao texto no seu contexto. Erich Fromm optou por uma leitura historicista, notando nas três peças (*Édipo Rei*, *Édipo em Colono* e *Antígona*) o registo do conflito entre o matriarcado e a ordem patriarcal vitoriosa, sendo o incesto o símbolo da luta do sistema vencido. A sociedade moderna nas suas características patriarcais retém o predomínio da mentalidade masculina e do que nela é desfavorável à mulher.

Freud imprime uma dinâmica à prática do incesto que obedece às pulsões da libido, mas se liga, por fios subtis, ao domínio da antropologia e da etnologia. No debate que em torno do incesto se tem travado prefigura-se a questão do uno e do múltiplo, que se desenvolve simultaneamente em dois planos: o plano filosófico e o plano antropológico.

A teoria do incesto, que prevalece no Ocidente, é a teoria de Santo Agostinho e vem exposta n' *A Cidade de Deus* (livros XII e XIV). Obra redigida no início do século V d. J.C., aí expõe Santo Agostinho a origem da espécie humana. Explica-nos que Deus criou os homens desde o uno, desde um só e não de vários, como fez com os animais. Eva é tirada, como no-lo diz o *Génese*, da costela de Adão. Dos filhos de Adão e Eva, par e semelhança, casaram-se os irmãos com as irmãs. Das uniões dos filhos destes outros nasceram, que, por seu turno, se multiplicaram, tecendo um complexo sistema de consanguinidade até atingirem o ponto da proibição. A identidade entre os seres humanos estimula a *caritas* que aperta os laços de parentesco entre eles, fomenta alianças e a criação de formas de apoio e entre-ajuda. Ao defender a lógica dos inte-

⁵ *Odisseia*, tradução de Frederico Lourenço.

resses, o autor d' *A Cidade de Deus* sustenta a exogamia e mostra as vantagens que o sistema tinha para a sociedade ⁶.

Curiosamente esta é a argumentação que um indígena Arapesh desenvolve, quando Margaret Mead lhe pergunta por que motivo não casavam eles com as irmãs:

O quê? Queres casar-te com a tua irmã? O que é que se passa contigo? Não queres um cunhado? Não sabes que se te casares com a irmã de outro homem e outro homem se casar com a tua irmã, tu terás pelo menos dois cunhados, enquanto se te casares com a tua irmã não tens nenhum? Com quem irás então caçar, semear, a quem irás visitar?

Muito citado por etnólogos e antropólogos, este passo acentua a vantagem da exogamia com um raciocínio espontâneo, que coincide com o pensamento augustiniano.

A sociedade organizada em conformidade com os cânones sociais e religiosos anteriormente definidos é uma sociedade sã e bem constituída. Ameaçada, em desespero, Tebas salva-se uma vez graças a Édipo que decifra o enigma da Esfinge. Ser horrendo, composto de partes incongruentes, formadas com corpo de mulher, corpo de leão e corpo de ave (ou, numa variante descritiva, recolhida na mesma peça, com rosto de mulher e corpo de cão), a Esfinge anuncia a fealdade do acto transgressivo, que é o incesto. O mal persiste sobre a cidade e Édipo inicia as diligências necessárias ao esclarecimento do oráculo. O que fará dele «para seus filhos, / que ele ama, pai e irmão, «para a mulher, que o trouxe no ventre, filho e amante»⁷. A monstruosidade da relação pertence ao mundo da Esfinge na sua disformidade abjecta e representa a desordem da sociedade na metáfora do incesto.

Metáfora esta que n' *Os Maias* de Eça, como já observou a crítica queiroziana, se aplica à ideia da união de Portugal com a Espanha como solução nacional. Romance de fundo impulso criativo, que levou ao autor oito anos a elaborar, ele dá-nos o panorama do Portugal oitocentista e da mentalidade da sociedade portuguesa coeva, ou mais rigorosamente da geração de 70. O estado de decadência a que o país havia chegado, o débil desenvolvimento económico, a pobreza física das populações, a apatia colectiva levavam a melhor parte da intelectualidade portuguesa a esperar um choque, que viesse de fora e sacudisse o país do seu torpor, criando as condições da reabilitação da nação doente, do «enfermo do Ocidente», como lhe chamava Oliveira Martins. Eça imaginava uma invasão espanhola na sua narrativa *A Catástrofe*, ou *A Batalha do Caia*, que despertaria as eventuais energias libertadoras de uma pátria adormecida. O desejo de captar, num rasgo de visão, o destino de Portugal é uma tentação muito forte para Eça, cuja leitura das obras de Oliveira Martins, nomeadamente a *História de Portugal* (1879) e *Portugal Contemporâneo* (1881), lhe abriu perspectivas críticas coincidentes com as suas. Já no fim da vida, Eça traçava n' *A Ilustre Casa de Ramires* (1900) a figura de Gonçalo Mendes, fidalgo de quatro costados, que ele identificava com Portugal. A fascinação de encontrar o perfil do país com as suas carências e insuficiências é uma tarefa constante no seu programa de trabalho. Céptico e ambíguo quanto às possibilidades de mudar os hábitos, costumes e vícios da sociedade portuguesa, o romancista deixava entrever mesmo assim uma fenda na muralha do seu cepticismo.

Ao abordar o tema d' *Os Maias*, no período que precede a redacção da obra e cujo eixo narrativo é o incesto, Eça sabia que o seu romance seria uma tragédia, concebida dentro dos moldes da tragédia clássica. Basta lembrar o texto d' *A Tragédia*

⁶ «Inceste, Famille, Identités», in *La Pensée* (1999), n.º 318, pp. 5-80.

⁷ SOPHOCLES, *Oedipus the King*, tradução de Don Taylor (Methuen: Londres, 1998), p. 23.

da Rua das Flores, narrativa inédita e rascunho d'*Os Maias*, para conhecer as suas intenções sobre o género. Não resta dúvida de que Eça se debruçou sobre a teoria da literatura clássica. Deve tê-las lido e relido, podendo dizer-se que, para além das referências pontuais que, ao longo do processo diegético, se nos deparam, se descobre n'*Os Maias* a presença de um subtexto de ressonâncias sofoclianas – produto de uma leitura criticamente despreconceituosa, idêntica à que Gabriel García Márquez veio a fazer das tragédias, leitura que apreende o espírito da obra sem se deter excessivamente no significado da letra. Leitura que se presta à criação de ambientes, à descrição de uma atmosfera, sugerida por uma tonalidade ou pelo toque leve de um pormenor.

Ciente das convenções que regem o género romanesco e da forma que pode adoptar, Eça sabe bem que a sua é uma história trágica, contada de um modo específico. Logo no início da narrativa se nota o tom do que há-de vir e o sentido trágico da história. O narrador onisciente descreve a casa do Ramalhete, ou simplesmente o Ramalhete, residência de família dos Maias em Lisboa. O nome dado à casa, o Ramalhete, é «um fresco nome de vivenda campestre», tirado de algum azulejo, pois se aplica a um «sombrio casarão de paredes severas», assinalando um contraste entre luz e sombra, entre a luz e a escuridão, entre a aparência e o real. A justaposição dos sintagmas descritivos mostra-nos a força de um quiasmo – figura estilística de tensão dialéctica, que antecipa o desenvolvimento do discurso. A partir deste limiar descritivo, acrescem mais pormenores acerca do local sombrio – o quintal inculto, abandonado às ervas bravas, onde se perfilam o cedro e o cipreste. Árvores emblemáticas, elas traduzem a dignidade e o vigor da vida, advertida da sua brevidade pelo cipreste. Não se fica por aqui o cenário. No quintal ergue-se uma estátua de mármore da Vénus Citereia, enegrecida pelas humidades da vegetação – sinal de amores ameaçados e de infeliz sucesso⁸.

Tal é o cenário que se oferece na abertura d'*Os Maias* e constitui o fundo do grande drama que nos será contado nas mil páginas que se seguem. De uma forma condensada, temos aqui as grandes linhas do drama, enunciando na informação que o narrador nos fornece acerca da família, mas informação tratada com subtilidade e tacticamente doseada para que se adie a revelação da consanguinidade entre Carlos da Maia e Maria Eduarda. Estas pistas, sinais dirigidos ao leitor, têm a função dos *omina*, advertências de sucessos futuros.

Vejamos apenas um exemplo. Afonso da Maia, desejoso de dar ao neto as vantagens da vida citadina, decide renovar o velho Ramalhete, restituindo-lhe as condições de uma habitabilidade civilizada. A sua decisão rompe com o agouro de que «sempre funestas à família Maia haviam sido as paredes do casarão». No século do racionalismo, dizia Afonso, bastava abrir as janelas ao ar fresco para que o agouro se dissipasse. Eça dá-nos depois uma descrição minuciosa do interior da casa. Detém-se no escritório de Afonso: «revestido de damascos vermelhos, tinha uma feição austera, realçada por um quadro atribuído a Rubens, relíquia da casa, um Cristo na cruz, destacando a sua nudez de atleta sobre um céu de poente revoltado e rubro».

Como sabemos, o agouro cumpriu-se, não só com a morte de Afonso, como também com a dispersão da família. Aquele Cristo na cruz – sinédoque, que dá a parte pelo todo – anuncia a dor e o sacrifício de Afonso, o velho liberal, defensor de vigorosos ideais educativos. Repare-se no qualificativo «nudez de atleta», tanto ao gosto do Afonso, para quem o ar livre e o exercício físico tinham capital importância na recuperação da gente da sociedade portuguesa.

⁸ EÇA DE QUEIROZ, *Os Maias* (Livros do Brasil: Lisboa, s/d), pp. 5-6.

Ora o trágico exprime-se diferentemente consoante o género literário adoptado, seja no romance, seja no drama. Diversas estratégias e diferentes métodos se utilizam para impressionar a consciência e a sensibilidade do leitor. Factor comum às duas obras é a ignorância dos protagonistas acerca da sua própria situação. No *Édipo Rei* o protagonista procura decifrar o sentido do oráculo, porque o anima o desejo de saber, de conhecer, no desafio que ele lança aos deuses, confiante de que nada no seu passado ameaça o seu estado. Por isso porfia no seu inquérito e assume com grandeza a sua inesperada condição no final. Outro é o caso de Carlos e Maria Eduarda. Eles vivem e amam-se na ignorância de que são irmãos até à terrível revelação, que os leva a tomar caminhos diversos. O incesto é tema comum às duas obras, mas o romance de Eça desenvolve-se dentro de paradigmas que não permitem uma identificação total com a atitude de Sófocles.

Com efeito, *Os Maias* (Porto, 1888) surge numa conjuntura cultural curiosa na medida em que antecipa de 12 anos *A Interpretação dos Sonhos* de Sigmund Freud e a sua psicanálise. Já vimos como Freud se serviu para os seus próprios objectivos do *Oedipus Rex* a tal ponto que a sua leitura se sobrepõe ao espírito da obra. É, portanto, neste espaço, em que o tratamento do tema do incesto pela literatura se funde com a observação psicológica do escritor, que Eça vai explorar a questão. Não se põe em causa a leitura da obra sofocliana. Mas há uma diferença a respeitar. O aspecto erótico, que é evidente n'*Os Maias*, é menor e subsumido no plano ideológico e religioso do *Oedipus Rex*, onde tem reverberações ancestrais. Freud popularizou um esquema e fornece uma grade de leitura que obscurece os matizes do pensamento sofocliano.

Estes aspectos são observados em pormenor e com grande finura crítica nos ensaios que sobre *Os Maias* publicou Maria Manuela Lisboa, subordinados ao título *Teu Amor Fez de Mim um Lago Triste* (Porto, 2000). Estudos pioneiros, concebidos do ponto de vista da análise pós-freudiana feminista, eles avaliam as ideias dos homens da geração de 70, mostrando as limitações do seu pensamento, a sua misoginia, mau grado o desejo de renovação do país que os animava.

Eça encara o incesto numa dupla vertente: como caso singular da narrativa; como metáfora alusiva ao destino histórico da nação. A história amorosa de Carlos e Maria Eduarda é apresentada com a lentidão natural do enamoramento de Carlos. Chamado na sua qualidade de médico a casa dela, durante a sua ausência, ele entra na intimidade da mulher que o fascina. Observa os objectos que repousam nas cómodas. Cada um deles diz algo dela, a parte dá-lhe o todo, fala-lhe da sua delicadeza de alma, da sua sensibilidade, do seu gosto requintado. Penetra a pouco e pouco no ambiente familiar como num templo, na atmosfera íntima da casa, no paço da deusa. O conhecimento deles torna-se mais estreito. Carlos é visita da casa. Os diálogos que se travam entre eles levam-nos a descobrir as afinidades que os aproximam e o entendimento das coisas e das ideias que têm em comum.

Não padece dúvida que, como sugere Maria Manuela Lisboa, Eça se aproxima do pensamento de Platão sobre o amor, tal como ele vem exposto no seu diálogo o *Simpósio*⁹. No decorrer do festim, Aristófanes, um dos oradores e conhecido comediógrafo, explica a natureza do amor, contando um belo mito. Na origem, diz ele, cada um de nós constituía uma unidade com outro: macho-macho, ou fêmea-fêmea, ou um de cada, o andrógino. Neste estado cada indivíduo tinha quatro mãos, quatro pés e dois pares de órgãos genitais e era mais ou menos esférico. Tinham força e poder para atacar os deuses. Zeus cortou-os em dois para os enfraquecer e impedir futuros assaltos aos deuses. Mas esta separação deixou nos seres humanos um

⁹ MARIA MANUELA LISBOA, *Teu Amor Fez de Mim um Lago Triste* (Porto, 2000), pp. 33-70, 283. Simon Blackburn, *Lust* (Oxford, 2004), p. 35.

intenso desejo de recuperar a unidade perdida. Daí que eles errem pela vida fora com intenso desejo de encontrar seu par original. Os homens que foram separados do género combinado, os andróginos, sentem-se atraídos pelas mulheres. As mulheres que lhe correspondam são atraídas pelos homens. Há homens atraídos pelos homens e mulheres atraídas pelas mulheres. O desejo erótico é «o desejo e a procura do todo».

O platonismo era corrente no Romantismo e grandes poetas, como Byron e Shelley, dedicaram muito da sua atenção ao problema do incesto, à atracção que se gera entre as duas partes e ao correspondente campo de energia que acompanha essa pulsão. A situação psicológica desses estados é bem definida pelo narrador omnisciente:

Logo na primeira semana das visitas de Carlos, tinham falado de afeições. Ela acreditava candidamente que pudesse haver, entre uma mulher e um homem uma amizade pura, imaterial, feita da concordância amável de dois espíritos delicados. Carlos jurou que também tinha fé nessas belas uniões, todas de estima, todas de razão – contanto que se lhes misturasse, ao de leve que fosse, uma ponta de ternura. Isso perfumava-as de um grande encanto e não lhes diminuía a sinceridade. E, sob estas palavras um pouco difusas, murmuradas por entre as malhas do bordado e com lentos sorrisos, ficara subtilmente esclarecido que, entre eles só deveria haver um sentimento assim, casto, legítimo, cheio de suavidade e sem tormentos.¹⁰

É dentro dos parâmetros da amizade platónica, da «concordância amável de dois espíritos», que se coloca a relação entre Carlos e Maria Eduarda nos primeiros tempos dos seus encontros. No entanto, o desejo e a veemência do amor rompem o pacto. Carlos descobre em Maria Eduarda a companheira, a alma gémea, que está à sua altura e lhe faz esquecer os casos fúteis e vazios do coração que havia experimentado antes. Ao mesmo tempo, os projectos culturais e literários, que Carlos e o seu grupo acalentavam para a renovação da mentalidade do país, parecem receber novo ímpeto e uma certa euforia os invade a todos.

As pistas que a narrativa oferece na sua ambiguidade são entendidas como *omina*, presságios do que há-de vir, assinalados pelo desejo, no estado de obnubilação mental que provoca o amor nascente. Assim se explica a reflexão de Carlos, ao ouvir o nome da mulher amada a um dos seus criados, quando a visita:

Maria Eduarda! Era a primeira vez que Carlos ouvia o nome dela; e parecia-lhe perfeito, condizendo bem com a sua beleza serena. Maria Eduarda. Carlos Eduardo... Havia uma similitude nos seus nomes. Quem sabe se não pressagiava a coincidência dos seus destinos!¹¹

Mal suspeitava ele de que a coincidência das duas metades, no âmbito do mito platónico, seria o da consanguinidade, que só se revelará duas centenas e meia de páginas mais tarde, quando o seu nome completo – Maria Eduarda Monforte – estabelecerá a origem do parentesco. Um documento assinado pela mãe constitui a prova documental. Neste mundo do trágico os mensageiros têm um papel capital. Sófocles no *Rei Édipo* apresenta-nos dois. Eles servem o processo da agnórise, ou reconhecimento. E um deles recorre aos sinais físicos, as nóminas, como meio de identificação: «o pé inchado» que dá sentido ao nome Édipo. N'Os *Maias*, o mensageiro não vem de Corinto, mas de Paris. É um tal Guimarães, de passagem por Lisboa, tio do Dâmaso, amigo do poeta Alencar, que o apresenta ao Ega – o amigo

¹⁰ EGA DE QUEIROZ, *Os Maias* (ed. cit.), p. 370.

¹¹ Id., *ibid.*, p. 346.

íntimo de Carlos. Ega será o depositário do tremendo segredo que subitamente faz de Carlos o amante de sua irmã.

O problema que se põe é delicadíssimo: a revelação da verdade aos protagonistas do drama. As hesitações do Ega, o conhecimento silencioso, que tem Afonso do escândalo, dilaceram as consciências. Atormentado, Carlos entende que deve ser ele a explicar a Maria Eduarda, a dar-lhe a notícia da cilada que o destino lhe armara. O que acontecera era, na verdade, impensável numa sociedade burocrática, devidamente administrada, dotada de arquivos e ficheiros competentes. No século da razão, Ega manifesta um discreto cepticismo, que questiona as ambições científicas do positivismo e do darwinismo, e as ambições estéticas do naturalismo e do realismo na literatura e na arte. A ideia de progresso e da evolução cai debaixo da mesma alçada. O destino, que muda a vida de Carlos e Maria Eduarda, é uma palavra de lata ambiguidade semântica e aproxima-se, nos efeitos da sua execução, do Acaso, tal como o havia demonstrado Oliveira Martins na *História de Portugal* e no *Portugal Contemporâneo*. O desafio edipianamente lançado aos deuses por Sófocles é substituído aqui pelo desafio lançado à ciência.

Mas grandes são as fraquezas humanas. A intenção de Carlos – revelar a nova situação que se tinha criado entre eles – vacila junto de Maria Eduarda e rende-se ao apelo do desejo, deixando-a no total engano. O comportamento dele é uma mimese, uma auto-imitação do papel do amante apaixonado, que ela conhecia, um «faz de conta», que não é menos platónico a aristotélico do que o discurso da ficção. Carlos, porém, vai sentir-se outro e será no segredo de si mesmo que sairá da casa da irmã. Uma agonia o invade:

Era, surgindo do fundo do seu ser, ainda ténue, mas já perceptível, uma saciedade, uma repugnância por ela, desde que a sabia do seu sangue! Uma repugnância material, carnal, à flor da pele, que passava como um arrepião. Fora primeiramente aquele aroma que a envolvia, flutuava entre os cortinados, lhe ficava a ele na pele e no fato, o excitava tanto outrora, o impacientava tanto agora – que ainda na véspera se encharcara em água-de-colónia para o dissipar. Fora depois aquele corpo dela, adorado sempre como um mármore ideal, que de repente lhe aparecera como era na sua realidade, forte demais, musculoso, de grossos membros de amazona bárbara, com todas as belezas copiosas do animal de prazer. Nos seus cabelos de um lustre tão macio sentia agora inesperadamente uma rudeza de juba. Os seus movimentos na cama, ainda nessa noite o tinham assustado, como se fossem os de uma fera, lenta e ciosa, que se estirava para o devorar.¹²

A citação já vai longa e poderia continuar no mesmo tom, adicionando pormenores de pujança física e animal. O fantasma sofocliano da Esfinge, a monstruosa criatura que tutela os limites do espaço e veda os caminhos, assombra a consciência de Carlos. O corpo dela «adorado sempre como um mármore ideal», transformado num corpo «forte demais, musculoso, de grossos membros de amazona bárbara», é a revelação física da Esfinge, cujo enigma se resolve com a descoberta da identidade de Maria Eduarda. A repugnância que o corpo dela lhe desperta nasce do mesmo asco que destrói a Esfinge tebana e acorda o medo, o terror ancestral da transgressão cometida, seja pelos protagonistas do acto incestuoso ignorarem a origem do seu nascimento, seja com conhecimento da situação, que só um deles tenha. Este aspecto, a que é alheio o *Rei Édipo* de Sófocles, coloca *Os Maias* no plano da narrativa psicológica, conquanto não permita integrá-lo na categoria do género. Na tragédia sofocliana, o erro de juízo, a ousadia da razão e as consequências das acções de

¹² Id., *ibid.*, p. 666.

Édipo caem inexoravelmente sobre os seus descendentes e a veemência da dor sentida e a reflexão angustiada atingem a mais alta expressão lírica.

Freud serviu-se livremente do texto de Sófocles, adaptando-o às necessidades da prática clínica na elaboração da sua teoria da interpretação dos sonhos, acaso mais atento ao aspecto actancial da história do que à complexidade do pensamento antigo e às questões que Édipo se punha no seu tempo. Mas a fala de Jocasta fazia-lhe entrever outros mistérios. Com efeito, quando ela pretende dissuadir Édipo de prosseguir nas suas averiguações para apurar a verdade do seu nascimento, antecipando a catástrofe, «muitos são os filhos», diz ela, «que sonham ser amantes de sua mãe, sem que isso corresponda à realidade»¹³.

Notável é que Eça n'*Os Maias* tenha penetrado tão fundo nos problemas da psique humana, doze anos antes de Freud escrever *A Interpretação dos Sonhos*, explorando uma tradição literária, que tem o incesto como tema, entrelaçando os fios da sua observação com a complexa e fina trama do texto sofocliano, no seu registo subliminal, onde as assombrações do desejo se abeiram dos abismos da abjecção.

¹³ SOPHOCLES, *Oedipus the King*, ed. cit., p. 41.

Perdição – exercício sobre Antígona

Uma composição accidental

HÉLIA CORREIA

Instituto de Estudos Clássicos e Humanísticos – Coimbra

*Aos meus Professores do Curso de Pós-Graduação
em Teatro Clássico da Faculdade de Letras de Coimbra.*

Escrevi a minha peça sobre Antígona em circunstâncias muito especiais. Só quinze anos depois a entendi. Poderei neste texto dar-vos parte dos episódios que rodearam a sua génese e que foram inteiramente excepcionais na minha vida. É uma curiosidade biográfica que vale apenas pela sua especificidade, pelo cruzamento de dois mundos que até então e depois disso nunca mais conheceram qualquer intimidade.

A Grécia entrou definitivamente nas minhas relações com a iniciação em língua grega no meu sexto ano de liceu. Professora e colegas, de entre as quais posso nomear Maria Filomena Molder, mestra de Filosofia e escritora hoje altamente reputada, proporcionaram o mergulho nesse mundo de onde, como no outro, não se sai. Porém aqui aquilo que nos oferecem é uma eterna experiência de felicidade.

Junto dos meus amigos, instituí uma convenção que eles acham engraçado respeitar. Consiste em assumirem que tudo aquilo que diz respeito à Grécia é minha propriedade. Sou igualmente dona das fadas e dos gatos. Assim como a versão infantil da *Midsummer Night's Dream* de Shakespeare me foi naturalmente confiada, também os encenadores amigos, quando se propõem levar à cena autores gregos do período clássico, se obrigam a dar-me contas prévias do projecto. Foi deste modo que me achei empenhadíssima com a encenação de João Mota para o seu grupo de teatro «A Comuna» da peça Édipo Rei, com tradução de Agostinho da Silva.

Uma noite, o João olhou para mim e decretou: «Tu vais entrar na peça». Ora eu nem nos tempos de estudante havia alguma vez feito teatro. Jamais abrira boca. Participava sempre nas festas de estudantes a dançar. Assustei-me. Disse que era incapaz de sofrer o processo que leva à personagem. Mas a intenção dele não era essa. Era que eu passasse por meio dos actores dizendo texto em grego. Não consegui fugir da tentação.

A encenação tinha, ao que me pareceu, duas linhas de força: uma simplicidade de materiais capaz de remeter para uma espécie de contemporaneidade do mundo arcaico; e uma estratégia de envolvimento do espectador com o coração mesmo da tragédia: cada pessoa devia envergar uma túnica em tom ocre, igual às que eram usadas pelos actores e sentava-se nos bancos do cenário, disseminado entre os membros do coro.

Os actores usavam máscaras de argila confeccionadas por cada um deles com barro e água e aplicadas molhadas uns minutos antes de a peça começar. À medida que secavam, com o calor dos holofotes e das fogueiras, tornavam-se expressivas da

decomposição dos corpos pela peste. Eu era a única que não tinha máscara e vestia uma túnica lindíssima, inspirada em Atena.

Dizia, então, fragmentos do texto do coro tal e qual vem escrito em Sófocles, no início, no meio e no final da peça. A julgar pelos comentários dos espectadores e da crítica, a ideia resultou plenamente pela sua originalidade e pela evocação de sonoridades tão autênticas quanto hoje as podemos recriar. A peça estreou no Festival de Teatro Clássico de Mérida onde obteve um sucesso significativo.

Passei seis meses entre eles e essa foi a mais estranha e uma das mais difíceis experiências da minha vida. Eu, que pouco sabia dos actores, embora conte muitos amigos na profissão, nada fiquei a entender do seu mistério em tantas noites que passei com eles. Para mim, foi um tormento inesquecível fazer a mesma coisa no mesmo sítio com as mesmas pessoas durante tanto tempo. Para eles, ao que diziam, cada sessão era única e diferente. Eu andava absolutamente desesperada, querendo desistir e não podendo pôr em causa a carreira do espectáculo. Via-os entrar e sair do camarim onde passava a maior parte do meu tempo e cada vez compreendia menos que coisa os transformava em personagens.

Esta incapacidade para entrar na secreta magia do teatro tornava-se ainda mais insuportável nas minhas três passagens pela cena. Em cada uma delas, cada noite, eu tinha a sensação de desmaiar que se associa ao pânico.

– Não tens que te assustar. Olha para mim – disse-me um dia Antígona.

Era uma actriz ainda muito jovem que fazia parte do coro. No final da peça, incorporava Antígona que ia levantar o pai do chão e conduzi-lo à saída para o exílio.

Além de me ajudar, com o seu apoio, naquele suplício quotidiano, essa complicitade com Antígona veio dar algum sentido à minha presença no *Édipo* que até então me parecia não ter tido sentido algum.

*

Eu vivi desde cedo com Antígona. Chegara a mim como chegara a toda a gente que procurava dignidade moral e intelectual no meio da repressão salazarista. Sobretudo por via do texto de Anouilh, cujas posições políticas se desconhecia, os intelectuais portugueses conheciam e acarinhavam a rapariguinha que enfrenta o decreto totalitário em nome do afecto, o que para nós significava em nome da liberdade. Foi esta Antígona encenada em muito teatro universitário e amador. Recordo-me de uma representação marcante levada a cena pelo grupo de teatro de um sindicato. A polícia política proibiu-a e eles teimaram em fazê-la noutro sítio a que o público tinha acesso clandestino. Entre o risco corrido pela assistência e pelos actores e o risco de Antígona nós víamos apenas uma diferença de grau, não de qualidade. Pode afirmar-se que Antígona foi uma das grandes figuras da resistência portuguesa contra o fascismo.

Foi deste modo que primeiro ameí Antígona. Fui depois conhecendo muitas outras versões, feministas algumas, muitas outras políticas, incluindo a do português António Pedro. Em Mérida assisti a *Antígona entre muros* inspirada pela resistência grega ao regime dos coronéis. A leitura de Sófocles, repetida tantas e tantas vezes, escapava-me sempre por entre os dedos.

*

Foi pois entre o terror das entradas em cena, o tempo imenso entre elas dentro do camarim e o olhar consolador de Antígona que eu escrevi a minha peça *Perdição – Exercício sobre Antígona*.

Com o rodar do tempo, Antígona perdera o seu fulgor político. Não me propus escrever nenhuma peça sobre a liberdade. Talvez sob influência daquela encenação, o que coincidentemente desejei foi aceder ao mundo arcaico, com os seus valores e mitos tão distantes dos nossos que dificilmente se tornariam compreensíveis. Contrariando as minhas intenções, resultou-me uma obra sobre a nossa contemporaneidade. Longe dos meus projectos estava escrever um texto de cariz feminista, o que sempre senti como alheio por essência ao meu anti-sexismo. Resultou-me uma peça absolutamente dedicada ao universo e aos temas da mulher. Quis escrevê-la a tempo de a oferecer à intérprete de Antígona no dia dos seus anos. Foi esse único objectivo que se cumpriu.

A originalidade de *Perdição* consiste sobretudo, creio eu, em aliar no mesmo texto dramático duas narrativas mitológicas diversas, este episódio do ciclo de Tebas e as celebrações báquicas no Citero. Não era demasiado ousado ensaiar a possibilidade de as conciliar no mesmo cenário trágico. O Citero é invocado em Rei Édipo e é ao mesmo tempo o destino das Bacantes.

Por outro lado, a figura de Antígona como rapariguinha que guia o pai para o exílio e o protege era a que então me aparecia todas as noites. Imaginei-a conhecendo a liberdade, ainda que a liberdade assustada e precária de estradas e florestas; e conhecendo ao mesmo tempo o mundo masculino que de outro modo, se ela houvesse permanecido em Tebas todo o tempo, lhe permaneceria desconhecida para sempre. A irmã contrastante, assim criada por Sófocles, não poderia, nesta versão, acompanhar Antígona e o pai. Ismene ficara pois no palácio tebano, sujeita ao cerco de mesquinhaz, felicidade e resignação em que consiste a condição feminina regular.

A estrutura da peça não assenta no conflito dramático. Na realidade Antígona não é o centro de conflito algum. Não entendi naquela altura por que razão criei aquele cenário e aquela relação entre as personagens. A peça decorre em três planos distintos: o dos adivinhos, elevado, de onde fala Tirésias; o dos vivos; e o dos mortos. Passa também um coro de bacantes que entoa um canto de louvor dionisíaco ao erotismo e à crueldade ritual. Todos estão em cena ao mesmo tempo.

Tirésias faz a ligação entre os momentos a que não chamarei actos. Ele comenta as pequenas volúpias dos mortais que residem sobretudo na cobiça e na guerra. Mas, sobretudo, dá por finda a idade dos mágicos. Pois a tragédia pessoal de Antígona, a agonia de Creonte, de Hémon e das mulheres coincidem com a maior de todas as tragédias, com a tragédia que resulta do abandono do divino pelos humanos e da retirada dos que desempenhavam o papel de intermediários com o cosmos vivo. Tirésias anuncia que, a partir de então, os adivinhos, os xamãs, os derviches, todos os magos se retirarão, deixando os homens inteiramente sós. Ele assiste ao minúsculo sofrimento dos humanos em cena avisando que o faz pela última vez. Concomitantemente, na tragédia de cena, já não há deuses. Diόνiso não é mais do que um pretexto para o desregramento sexual das mulheres. O problema de Antígona é absolutamente humano ou, mais ainda, absolutamente feminino.

Será também este momento o último em que o mundo dos mortos estará ao alcance da imaginação humana. No fim, assim como Tirésias se retira, essa parte do palco mergulhará para sempre na invisibilidade. Pela última vez, o tempo sofre uma perturbação na sua linearidade e dois acontecimentos sucessivos ocorrem ainda em simultaneidade. Antígona e a Ama (figura claramente devedora de Anouilh) percorrem já o campo dos asfódelos que as conduzirá ao Letes e às sombras, assim como também ao esquecimento das paixões vitais – enquanto assistem, com o seu distanciamento de mortas, à sucessão dos acontecimentos que terão tal desfecho. Enquanto mortas, são também compelidas à confissão da verdade. Os artifícios, manhas, hipocrisias, pequenas cobardias da vida terrena são aos poucos desmasca-

rados no seu diálogo. Nós, espectadores e leitores, desfrutamos do derradeiro privilégio de assistir à exposição compulsiva da verdade, à frieza e ao rigor produzidos pelo mundo dos mortos, onde tudo é a preto e branco e onde a estupenda fantasia humana, com as suas componentes de mentira e de piedade, já não tem lugar.

Resta-nos o mundo dos vivos. Que se passa nele? Morto Édipo, a pequena Antígona regressa a casa. A dificuldade de adaptação à nova vida resulta, no seu consciente, das experiências particulares do exílio, da proximidade com ladrões de estrada, do desejo de vingança que a alimentou e lhe deu força para resistir à rudeza a que se viu condenada. Essa mesma rudeza impregnou-a como um vício e ela adapta-se mal à falta de liberdade do gineceu. No jogo da verdade, a Ama confronta-a com aquilo que entende ser não o resultado de uma vivência traumática mas uma vocação desde sempre manifestada. Ao contrário de Ismene que era medrosa e dócil, Antígona já em criança sentia atracção pelo perigo e pelas condutas de risco. A sua grande paixão de infância era uma cadelinha que a Ama diz ter fugido mas que na sua fala de Morta confessa ter matado. Isso indica uma ligação preferencial ao mundo animal¹, em detrimento do mundo afectivamente repressivo dos humanos.

Habituada às vigílias da vagabundagem, Antígona não passa tranquilamente as suas noites de Tebas. É assim que se apercebe da fuga das mulheres para o Citero. Essas mulheres encontram nesse escape uma cumplicidade que transpõe a divisão de classes. Eurídice, a Rainha, tia da rapariga, está entre elas. Seguindo-as, escondida, até certa distância, Antígona compreende que elas se entregam a um prazer que lhes é negado em casa, ainda que a casa seja um palácio. Não compreende bem a natureza de tal prazer, mas consegue inferir que se acha ali o fulcro da oposição homem/mulher. As bacantes compensam a falha de afirmação a que o mundo masculino as condenou procedendo a ritos arcaicos, carnavais em todos os sentidos da palavra, de que os homens são excluídos ou em que se transformam em vítimas sacrificiais.

Esta transformação da mãe de família em bacante é, por assim dizer, o revelador supremo do destino que espera uma mulher. Antígona percebe que o seu futuro em Tebas é um longo aborrecimento no gineceu. Hémon, seu primo, futuro rei de Tebas, namorou vagamente com Ismene, mas apaixona-se por Antígona assim que esta regressa. Antígona tem um fulgor erótico na sua qualidade selvagem e nas exhibições de rebeldia que só podiam atrair um jovem guerreiro. Ele promete-lhe que a não aguarda o fim doméstico da esposa tebana, rapidamente trocada por jovens escravas e até, preferencialmente, por rapazinhos. A rainha, num momento de sinceridade, destrói qualquer esperança na sobrinha, afirmando que todos fazem estas promessas. Aliás, o ensinamento vai mais longe: o que os homens amam verdadeiramente são os seus cavalos e a guerra. Mulher alguma pode competir com tais rivais.

De certo modo, as mulheres mais velhas, Eurídice e a Ama, projectam na insurreição de Antígona um acto de hostilidade contra o mundo político dos homens que nunca se atreverão a assumir.

*

Assistimos então, pela narração muito distanciada de Tirésias, ao recontro e à morte dos irmãos, Polínice e Etécocles, e à subsequente ascensão ao poder de Creonte, seu tio. Creonte é um personagem algo asténica, muito contrariada com o papel que lhe cabe. O facto é que as mortes dos homens da família o empurram para

¹ Perguntam-me com frequência por que razão, sendo eu uma adoradora de gatos, escolhi uma cadela para grande amor de Antígona. A resposta é bem simples: na Grécia não havia gatos domesticados. Para mim, a cadelinha representaria obviamente uma mensagem de «felinidade».

o governo, o que o nauseia e o leva a tomar chás contra o mal-estar nervoso. Detestando reinar, submete-se à influência do conselheiro e tenta fazer as coisas com o menor número de consequências possível. É, por preguiça, um anarquista. Sonha utopicamente com um lugar sem leis, onde as questões políticas não o incomodassem. Edita o seu decreto com a maior ingenuidade do mundo. Quando recebe a notícia de que alguém desobedeceu e de que o sobrinho traidor está recoberto do pó que simboliza um enterro só deseja que as coisas se resolvam depressa sem que resultem num incómodo prolongado.

Antígona, diz Ismene, nunca amou os irmãos. A figura de piedade sororal que foi uma das linhas de força que moveu a popularidade da personagem ao longo dos séculos não existe em *Perdição*. Ela faz o que faz por desfastio, porque a vida na cidade a aborrece, porque prefere o seu momento de esplendor a caminhar para a velhice desamada e feita prisioneira entre as mulheres. É aqui que a personagem coincide com a modernidade: na sua ausência de motivações, na nulidade de valores, no tédio. A fórmula «Vive depressa, morre jovem», adoptada pelos nossos pós-existencialistas, poderia sem dúvida aplicar-se-lhe. Tudo o que ela deseja é estar num palco, ser o centro das atenções, dizem-lhe as mulheres, diz-lhe a irmã cuja doçura se sente desafiada e que revela uma outra forma de sabedoria histórica, o conhecimento profundo das intenções de Antígona.

Então, tudo se passa conforme o que é esperado: aquele que deve governar governa, aquele que deve aconselhar aconselha, aquele que deve executar executa. O amor a quem toda a acção é proibida, o amor feminino, tenta sem qualquer êxito dissuadir da acção. A Ama, que uma guerra esquecida escravizou e que passou pela cama do senhor, trabalha pelo outro lado, pelas mulheres que não têm sequer direito a descendência, que não encontram sequer abrigo no gineceu. Porque a Ama é ao mesmo tempo a incarnação de três terríveis inferioridades: a da mulher, a da vencida pela guerra e a da escrava.

As personagens que se afirmam em *Perdição* fazem-no de modo absolutamente destruidor daquilo que seria a redenção social. As esposas vão uivar como bacantes, Antígona vai morrer para dar espectáculo e a Ama vai acompanhá-la nessa morte para garantir que ela não vai arrepender-se e desistir no último momento, neutralizando o seu programa de vingança. Talvez por isso a peça se intitule *Perdição*.

No derradeiro instante, antes de mergulhar definitivamente no esquecimento letal, Antígona tem ainda um sobressalto. Ela põe em dúvida que a sua atitude levada a um tal extremo tenha valido a pena. É uma dúvida a que talvez o espectador gostasse de poder responder.

*

Tirésias anuncia, no fim da peça, que os homens estarão a partir daquele momento completamente sós, visto que os deuses se retiram do seu convívio.

Só quinze anos depois de eu ter escrito a peça, quando durante um ano fiz em Coimbra um curso de pós-graduação em teatro clássico, eu entendi por que razão Tirésias falou dessa maneira. Entendi que a reescrita da Antígona só é possível à medida dos problemas humanos. Ao longo do tempo, ela foi perspectivada segundo uma ou outra vertente dominante daquilo que se entendeu como conflito o seu conflito trágico. Os conflitos entre a juventude e a velhice, o privado e o público, o homem e a mulher, o estado e a religião, a liberdade natural e a lei, proporcionam um manancial de abordagens que explica, em muito, o êxito das mais variadas versões e o constante rejuvenescimento do mito. No entanto, a *Antígona* de Sófocles que tem alimentado tudo isto permanece insondável no seu texto.

Nessa experiência entre os Helenistas de Coimbra, procedi a uma pequena investigação para a cadeira orientada pela Doutora Maria de Fátima Silva. A influência da Doutora Maria do Céu Fialho foi de grande importância na via que tomei. Eu, que tanto pensei ter lido Sófocles, toquei pela primeira vez na essência do seu fogo. Tentando esquecer tudo o que informava já o meu conhecimento, conheci a *Antígona* em todo o seu mistério e toda a sua beleza que é impossível de se olhar de frente. Aquilo que vi nessa aproximação, a que me conduziram as mãos de Heidegger e de Hölderlin, explicou a solução cénica e textual da minha peça. Por alguma razão, eu pressentira que só podemos reescrevê-la se nos resignarmos, com toda a humildade de mortais, a tratá-la de um modo muito pobre, com a nossa cegueira de pedintes, limitados a temas fragmentares, reduzidos à escala dos conflitos humanos.

Foi com surpresa que, no decorrer do estudo, eu disse para mim mesma:

«Eis o motivo por que Tirésias parte, e com ele parte toda a espécie de adivinhos, e os mortos ficam incomunicáveis e os deuses deixam de passar entre os humanos». Neste abandono fomos concebidos e o nosso desamparo tornou-se o grande motivo de tragédia.

A minha *Antígona* é, com efeito, vergonhosamente actual. Desligou-se do cosmos e tudo o que ambiciona são os seus quinze minutos de glória. Resultou numa obra pessimista. Isto também não é filosofia que a autora professe.

Índice

AIRES A. NASCIMENTO	
Sófocles, em centenário: o peso do tempo, o tributo da leitura	7
MARIA DE FÁTIMA SILVA	
Sentido de permanência e o risco de esquecimento de Sófocles	15
JOSÉ PEDRO SERRA	
A construção do trágico em Sófocles	23
MARIA DO CÉU FIALHO	
O perfil dos coros em Sófocles	37
JOSÉ LUIS NAVARRO GONZÁLEZ	
Sófocles a escena	51
CARLES MIRALLES	
Sófocles como poeta del siglo XX	57
FREDDY DECREUS	
Sophocles' tragedies on the contemporary stage: one of the many stories which have determined our Western cultural identity	65
JOSÉ MANUEL DÍAZ DE BUSTAMANTE	
A propósito de la recepción de Sófocles en la ópera occidental	75
PEDRO CANO ALONSO	
Aspectos de la obra de Sófocles en el cine	91
LUÍS DE SOUSA REBELO	
<i>Os Maias</i> na perspectiva de Sófocles	107
HÉLIA CORREIA	
Perdição – exercício sobre <i>Antígona</i> : Uma composição acidental	



Este livro *Sófocles – XXV centenário do nascimento* – Actas de Colóquio comemorativo, coordenado por Aires A. Nascimento, foi composto, impresso e brochado nas Oficinas Gráficas de Barbosa & Xavier, Limitada - Braga, para o Centro de Estudos Clássicos, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Acabou de imprimir-se no dia 14 de Outubro de 2005.