

Symbolon IV

# MEDO E ESPERANÇA

Em...

Ésquilo

Tucídides

Plutarco

Séneca

Santo Agostinho

Carlos de la Rica

editado por

BELMIRO FERNANDES PEREIRA

ANA FERREIRA

PORTO 2014

## FICHA TÉCNICA

TÍTULO: SYMBOLON IV – MEDO E ESPERANÇA

ORGANIZAÇÃO: BELMIRO FERNANDES PEREIRA E ANA FERREIRA

EDIÇÃO: FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DO PORTO

ANO DE EDIÇÃO: 2014

COLECÇÃO: FLUP e-DITA

EXECUÇÃO GRÁFICA: Sersilito-Empresa Gráfica, Lda.

TIRAGEM: 150 exemplares

DEPÓSITO LEGAL: 311011/10

ISSN: 1646-1525

ISBN: 978-989-8648-37-2

# Antígona, “a razão suprema da liberdade”: intertexto e metateatro na recriação de Carlos de la Rica (1968)

## 1. O MITO DE ANTÍGONA NA ESPANHA FRANQUISTA

Marcada por uma sangrenta guerra civil e por uma cruel ditadura, no período compreendido entre 1936 e 1977<sup>1</sup>, a história de Espanha foi propícia à revisitação do mito de Antígona. De facto, ao aflorar os principais conflitos da condição humana (*oikos/polis*, humano/divino, mulher/homem, juventude/velhice, mundo dos mortos/mundo dos vivos), este tema arquetípico da tragédia grega é dotado de uma “ductilidade semântica”<sup>2</sup> que lhe concede uma inextinguível capacidade de reconfiguração e, em consequência, um sentido sempre actual, de acordo com os diferentes espaços e momentos em que é recriado. Como afirma Ragué Arias (1994: 63), “o carácter aberto dos mitos” – e deste, em particular, acrescentamos nós – “torna possível a sua utilização em momentos de crise, para convertê-los em símbolo de valores alternativos à ordem estabelecida”<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Incluímos neste intervalo, o período de transição para a democracia, que se processou entre a morte de Franco (20 de Novembro de 1975) e a realização das primeiras eleições democráticas (15 de Junho de 1977).

<sup>2</sup> Vide Duroux & Urdician (2010: 13).

<sup>3</sup> Pelas razões apontadas e, segundo esta mesma autora (1992: 140), Antígona foi da tragédia grega a personagem feminina mais utilizada no teatro espanhol do século XX.

Ocultando-se por detrás da máscara de Antígona, a fim de ludibriarem a apertada e feroz censura, dez dramaturgos espanhóis escreveram, ao longo deste período, outras tantas peças em catalão, castelhano e galego, que exploram, do arquitéxto sofocliano, os mitemas da fraternidade, do amor e do protesto contra a decisão injusta e autoritária de Creonte<sup>4</sup>, com o objectivo de afirmarem a sua contestação ao franquismo e o seu desejo de reconciliação, de perdão e de paz, depois da guerra fratricida que flagelou a Espanha em finais da década de trinta.<sup>5</sup>

## 2. LA RAZÓN DE ANTÍGONA (1968; 1980): PELA LIBERDADE E PELA DEMOCRACIA

Entre estes autores está Carlos de la Rica (1929-1997). Sacerdote em Carboneras del Guadazaón (Cuenca), desde 1959 até à sua morte em 1997, dedicou-se igualmente às lides literárias, sendo a sua escrita comprometida e de vanguarda, “impregnada de uma filosofia humanista, igualmente mediterrânica, ou seja, judaico-cristã e grega”<sup>6</sup>. Simpatizando desde jovem com as correntes do postismo<sup>7</sup>,

<sup>4</sup> A propósito deste assunto, *vide* Fraisse (1978: 18).

<sup>5</sup> De acordo com o estudo de Bañuls Oller & Crespo Alcalá (2008), neste período, recriaram o mito, com objectivos marcadamente políticos, dez dramaturgos: Salvador Espriu, *Antígona* (1.<sup>a</sup>: [1939] 1955; 2.<sup>a</sup>: [1963-1964; 1967] 1969; sobre esta peça, *vide* Morais (2012) 325-328); José Bergamín, *La sangre de Antígona* ([1955] 1983); Manuel Bayo, *Ahora en Tebas* (1963); Josep Muñoz i Pujol, *Antígona* (1965); María Zambrano, *La tumba de Antígona* (1967); Carlos de la Rica, *La razón de Antígona* ([1968] 1980); José Martín Elizondo, *Antígona y los perros* (1969; esta peça veio a ter outros dois títulos: em 1980, *Antígona 80*; em 1988: *Antígona entre muros*); Alfonso Jiménez Romero, *Oración de Antígona* (1969); Xosé María Rodríguez, *Créon... Créon* (1975); e Manuel Lourenzo, *Tragicomedia do vento de Tebas namorado dunha forza* (1977).

Por se afastarem das propostas de leitura acabadas de elencar, não incluímos nesta lista duas outras recriações do mito produzidas neste período: a *Antígona* de José María Pemán (1945), que se enquadra nitidamente “dentro do marco ideológico e da proposta cultural do regime de Franco” (Azcue, 2009: 35); e a de Joan Povill i Adserà, *La tragèdia d'Antígona* (1961), que, tal como a de Pemán, nos oferece uma leitura cristã do mito de Antígona, despida de qualquer propósito político. Sobre este assunto, *vide* ainda Ragué ARIAS (2005: 18); Bañuls Oller & Crespo Alcalá (2008: 379-384); e Camacho Rojo (2012: 16-17).

<sup>6</sup> Palavras do autor, transcritas em Gómez Bedate (1999: 274).

<sup>7</sup> Sobre o postismo, veja-se Pont Ibáñez (1986: 37-38); e Polo de Bernabé (1977: 579-582).

evoluiu para o realismo mágico<sup>8</sup>, tendo colaborado, então, nas revistas *Deucalión* e *El Pájaro de Paja*, com os amigos Ángel Crespo, Gabino Alejandro Carriedo e Federico Muelas. Em meados dos anos sessenta, derivou para o “realismo mitológico”<sup>9</sup>, acabando por regressar, já no final da carreira, às suas origens vanguardistas.

Da designada fase do realismo mitológico, fazem parte as suas obras poéticas *Édipo el Rey* (1965) e *Poemas junto a un pueblo* (1977) e ainda a peça que aqui nos propomos analisar – *La razón de Antígona*. Escrita em 1968, mas publicada apenas em 1980<sup>10</sup>, pela editora “El Toro de Barro”, por si fundada, esta obra de teatro é dedicada “a los pueblos oprimidos y a cuantos luchan por la libertad y la democracia” (p. 11) e, inspirada nos movimentos contestatários da época, apresenta-se como “un alegato contra el capitalismo y las sociedades de consumo” (p. 17). Não obstante os doze anos transcorridos entre a escrita, em plena ditadura franquista, e a publicação, já nos alvares da democracia, a peça não perde qualquer actualidade, uma vez que Tebas, o espaço onde decorre a trama, simboliza “cualquier parte del mundo donde la tiranía y la dictadura imperen” (p. 13).

Dividida em duas jornadas, que representam ora o passado, ora o presente e o futuro<sup>11</sup>, a acção desenrola-se durante o ensaio de uma “versão” da *Antígona* de Sófocles (hipotexto), cuja cena IV – aquela em que o guarda revela a Creonte que alguém, transgredindo as suas ordens, sepultou Polinices (pp. 19-21 ~ S. *Ant.* 223-331) – serve de *Leitmotiv* para o desenvolvimento da “obra” (hipertexto)<sup>12</sup>, que

---

<sup>8</sup> Sobre o realismo mágico, *vide* Bowers (2004).

<sup>9</sup> A designação é usada pelo próprio autor, na entrevista dada a Gómez Bedate (1999: 274-275).

<sup>10</sup> Igual processo conheceu a peça de José Martín Elizondo, *Antígona y los perros*. Escrita em 1969, durante o exílio em Toulouse, só viria a ser publicada em 1980, com outro título: *Antígona 80*. E, em 1988, com o propósito de ser publicada e estreada no Festival de Teatro Clássico de Mérida, acabaria por receber novo título: *Antígona entre muros*.

<sup>11</sup> Na carta astral, que serve de preâmbulo à peça, Angel Crespo sustenta que os dois actos em que se divide a tragédia simbolizam o passado e o futuro (p. 9). Como evidenciaremos, a segunda jornada remete também e muito para o presente, ou seja, para época em que foi escrita a peça. Por isso, preferimos afirmar que a segunda Jornada simboliza o presente e o futuro.

<sup>12</sup> Para o estabelecimento desta dicotomia, servimo-nos dos conceitos do “autor” que, em resposta à ordem do Director para que se prossiga com o ensaio da cena seguinte, afirma: “*si no era eso, amigo mío; no era eso. Salvo que todo lo*

explora intertextualmente os principais temas do arquétipo sofociano, por demais conhecidos do espectador/leitor.

## 2.1. Primeira Jornada: o passado

Nesta “oficina teatral” (p. 17) de pendor pirandelliano, a inter-relação entre estes três planos (protótipo, ensaio da recriação e obra/ensaio), que chegam a sobrepor-se e a confundir-se, faz-se sobretudo através das personagens que, um pouco à maneira da tragédia grega, se vão transmutando: o Autor desempenha o papel de Hémon (e igualmente o de narrador/intérprete, em muitas das didascálias); o Director, o de Creonte; o Espectador, o de Etéocles e o de Polinices; e, por último, o Coro, porque representa a nação inteira, com as suas diferenças de classes e de opinião face ao conflito trágico, desdobra-se em múltiplas personagens<sup>13</sup>. Mas a articulação deste complexo diálogo cénico entre os três planos é-nos proporcionada igualmente por comentários paratextuais, sobretudo nas didascálias da primeira jornada, por citações de textos bíblicos e da épica grega que servem para motivar a acção e ajudar à sua exegese, e ainda por diálogos metateatrais sobre o sentido mais profundo da tragédia de Antígona.

O primeiro e, porventura, o mais importante destes diálogos é o que é protagonizado pelo Director e pelo Autor que reflectem sobre este mito e seu sentido, na sequência do ensaio da adaptação da já referida cena do guarda (pp. 19-21), interrompido pelo Autor para que se prossiga com a sua “obra”, veiculadora de uma mensagem atual e empenhada. Se para o primeiro, que evita sempre comprometer-se, o mito deve manter-se inamovível, para o segundo, pelo contrário, deve ser vivificado para se tornar realmente útil (p. 22)<sup>14</sup>. Com este objectivo, constrói uma peça que associa a actuação

---

contrario. Es **mi obra**, ¿entiendes? **Mi obra. Mi versión** queda para otras ocasiones y no toma al caso repetirla ahora” (p. 21).

<sup>13</sup> Assim escreve o Autor, a abrir (p. 13), no elenco de personagens da peça: “Del Coro [...] proviene el Pueblo, la Estrofa y Anti-estrofa, la Masa, los guardianes del orden y oficiales; ministros políticos, capitalistas, periodistas; vendedores de periódicos, voceadores, lector; obreros, marginados, hippies, pacifistas; tramoyistas y carpinteros, chicos, muchachos e muchachas, jóvenes, cantantes; eclesiásticos, guerrilleros, espectadores y diversos, según se indquea en cada escena”.

<sup>14</sup> O Autor volta a insistir nesta ideia, na p. 36: “Lo que hace falta es que jamás un mito se inmovilice tanto que lo convirtamos en estatua quieta y fría de cualquier parque”.

rebelde da heroína grega, que se insurge contra o iníquo decreto de Creonte, às ideias de igualdade, de justiça e de liberdade contra toda e qualquer forma de opressão, tentando assim, com a esta sua mensagem, acicatar as consciências dos que se acomodam quer por egoísmo quer por cobardia (p. 23):

AUTOR – *Soy tu forma, tu expresión de ahora, Antígona. Es tu mensaje lo que deseo entiendan todos. Provocas con tu grito de rebeldía el progreso y la libertad de los que son incapaces de ser libres porque por encima de todo buscan en cada momento el dorado pesebre. Antígona es la razón suprema de la libertad.*

Eterno símbolo de esperança e de liberdade, o grito de rebeldia desta “criatura viva, inalterável, de todos os tempos, sem idade nem circunstância”, reveste-se, como em Sófocles, não de ódio, mas de amor — a única linguagem que conhece, aquela “com que se salva e redime, se liberta e se engrandece”, como sublinha o Autor, em comentário paratextual que precede esta sua intervenção (p. 22). No entanto, Antígona está ciente de que o seu amor vai ser fonte de discórdia, de confronto e de contenda civil, tal como a de Caim e Abel, na tradição judaico-cristã. A sua reflexão, reforçada por esta comparação, desencadeia uma imediata intervenção de um coreuta que recita, na mesma linha temática e em igual registo bíblico, o Evangelho segundo S. Mateus, 10, 34-39 (p. 24):

*No os imaginéis que vine a poner paz sobre la tierra; no vine a poner paz, sino espada. Porque vine a separar al hombre contra su padre... Quien halla su vida, la perderá; y quien pierda su vida por mi causa, la hallará.*

Por analogia, será por amor à liberdade, a fim de a conquistar para os vindouros, que Antígona, sendo causa de dissensões, perderá a sua vida. Todas estas referências motivam a trama inovadora que se segue e as várias alusões ao regime ditatorial de Franco, saído de uma violenta guerra civil, que fracturou a sociedade espanhola, representada pelo multifacetado Coro.

Dividida em “Pueblo” e Masa”, esta personagem, bem diferente da correspondente sofocliana, dá voz, em versos livres, ora aos que, opondo-se à situação política, vêem morrer a sua esperança de justiça e de igualdade, ora aos que aclamam e apoiam incondicionalmente o novo regime (pp. 25-26), liderado por Creonte, criptónimo de

Franco, “tirano e chefe de Estado por decreto” (p. 26), que “recusou o título real porque a sua missão vai para além da coroa” (p. 27). A esta evidente menção à história de Espanha do segundo terço do século vinte podemos juntar ainda duas outras – uma no discurso de investidura do Director-Creonte (p. 26), a outra numa intervenção periodística do Autor (p. 27) –, que nos remetem para os primórdios do franquismo: a instituição do dia da vitória (alusão ao dia 1 de Abril), para que sejam lembrados e honrados todos os que deram a vida pela nova ordem contra os “eternos inimigos da pátria e seus companheiros de viagem dessa confabulação internacional”, ou seja, os maçónicos e os comunistas; e ainda o anúncio da construção de um monumento que perpetue a memória destas façanhas e seja um mausoléu dos caídos em guerra e o repouso de Creonte e de Etéocles, o que constitui uma evidente referência ao *Valle de los Caídos*<sup>15</sup>.

Ainda que a imprensa anuncie que os agitadores tinham sido neutralizados e julgados e que a ordem fora restabelecida, sendo total a paz na cidade (p. 32), mantém-se latente a tensão entre os que, frequentando os círculos do poder (o capital e a alta sociedade), vivem felizes no conforto do palácio ou no centro da “brilhante e magnífica” Tebas e os pobres e explorados que sobrevivem nas barracas de um bairro da cintura da cidade.

Os primeiros são representados por um capitalista e pelo presidente das Empresas Associadas, preocupados tão-só com os lucros e com a segurança do seu dinheiro, e ainda por Eurídice e suas convidadas: uma embaixadora e a esposa de um ministro. Numa cena burlesca em casa do tirano, em que participa também Antígona, estas três damas da alta sociedade, por entre futilidades, à hora do chá, preocupam-se com obras de caridade, com inaugurações e obras de fachada, deixando escapar críticas aos sacerdotes “vermelhos”, que se dedicam a actividades políticas e não se circunscrevem às prédicas sagradas, e aos jovens contestatários que inutilmente anseiam por justiça e liberdade. Contrariando-as sistematicamente, Antígona remete-as para outras realidades que se recusam a ver.

---

<sup>15</sup> Memorial franquista aos mortos na Guerra Civil Espanhola, inaugurado a 1 de Abril de 1958. Nele, além dos milhares de combatentes caídos durante a sangrenta guerra civil (1936-1939), estão sepultados o caudilho Francisco Franco, apesar de não ter sido vítima da guerra, e José António Primo de Rivera, fundador da Falange Espanhola, a quem muito provavelmente alude o Autor, quando refere que o mausoléu servirá também de repouso a Etéocles.



Numa atitude intrépida que exaspera e, simultaneamente, preocupa Eurídice, assume-se, na senda de Polínicos, como voz e esperança dos oprimidos, dos descamisados e dos rotos, representados pelo segundo grupo que vive conformado, dominado pelo medo e alienado, nos subúrbios da cidade (pp. 33-34)<sup>16</sup>.

Para pôr um freio na sua língua e acalmar a sua rebeldia, causa de convulsões sociais, o casamento com Hémon poderia ser a solução. E essa foi a decisão do poder, como relata um dos jornalistas que acompanha os preparativos da boda: “para callar la palabra es necesario juntar las bocas” (p. 36). Mas Antígona não se deixa amordaçar e encontra no filho de Creonte um precioso aliado. Disposto a tudo para conseguir o seu amor, ele é, neste conflito, “a palavra e a resposta de Antígona” (p. 38).

Pressionado pela opinião pública e pela imprensa, Creonte comunica à cidade, pela televisão, a sua decisão de condenar a sobrinha por desobediência e insurreição, cancelando assim os preparativos para o casamento com o seu filho Hémon. Face à iníqua decisão do “caudilho”, a jovem mantém-se determinada e não cede aos rogos do Coro para que estrategicamente recue na sua atitude. E, na sua caminhada para o cárcere, entre o Coro dos “mal trajados” e o dos “bem vestidos”, que ora aprovam, ora condenam a sua conduta, assume-se como a “consciência de Tebas”, “a palavra não dita da [sua] ira silenciosa”, e deixa-lhes o amor como testamento, convidando os que estão com a sua causa à revolta, como forma de servir a consciência (p. 43):

*Mis manos son el Pueblo. Adiós,  
me sois testigos. Honré al caído.  
El amor os dejo en testamento. Servid  
a la conciencia. Del pesebre dorado  
alejaos, huid a los montes.*

---

<sup>16</sup> Mergulhado numa extrema pobreza, este grupo de explorados, ainda que conformado e alienado, vai denunciando, em surdina, o analfabetismo, a dificuldade de acesso à educação, o trabalho precário, a exploração da mão-de-obra infantil e a natalidade sem controlo. Neste grupo que vive na cintura da cidade, há um com consciência de classe que, inspirado na revolta dos estudantes e dos ferroviários, apela à união para vencer os capitalistas.

## 2.2. Segunda Jornada: o presente e o futuro

O amor que Antígona deixa em testamento, no final da primeira parte, será a ideia motora da segunda jornada deste palimpsesto. Prosseguindo com o modelo de “teatro no teatro” e com igual recurso a personagens transteatrais, o autor remete-nos, agora, para a Espanha de finais dos anos sessenta. Esta viagem no tempo, do passado para o presente, é-nos proporcionada por dois espectadores que dialogam na plateia, no final do intervalo do “ensaio teatral”: um velho que viveu a guerra civil e se identifica com o poder instalado, a quem não agrada este teatro de intervenção; e um jovem, nascido já depois da guerra, para quem a actual sociedade espanhola – “un animal monstruoso que se ha valido de la moral, de la patria, de lo que llama tradición y de otros pretextos para alienarse” (p. 48) – está a necessitar deste tipo de teatro de protesto, opinião que lhe vale o epíteto de “marxista cristão”, desprezivelmente atirado pelo primeiro.

Pela mão do autor, estas duas personagens passam da plateia para o palco e, num ambiente de magia e de sonho, vão interpretar, de acordo com as posições assumidas no diálogo metateatral anterior, os fantasmas de Etéocles e de Polínicos. O primeiro, enquanto defensor da ordem estabelecida e do capital e admirador declarado do consumismo, será protagonizado pelo velho. O segundo será desempenhado pelo jovem, na medida em que simboliza a rebelião e o inconformismo, mesmo que de forma algo ingénua.

E é este jovem/Polínicos que, com a sua ideia de que a mudança e a renovação pelo amor constitui a essência da vida (pp. 50-51), vai inspirar o movimento revolucionário, representado por um Coro constituído por políticos, mulheres, estudantes, *hippies* e marginais. Trazendo à memória do espectador o Maio de 68 e as ocupações da Sorbonne e do Odéon, todos clamam por paz, justiça e liberdade, inspirados na razão de Antígona que, imbuída de princípios da filosofia *hippy* e de valores dos sectores progressistas do catolicismo da época<sup>17</sup>, proclama, tal como a sofociana, que só nasceu

---

<sup>17</sup> Cf. Ragué Arias (1992: 67); e Bañuls Oller & Crespo Alcalá (2008: 396). Refira-se que Carlos de la Rica foi sensível aos princípios deste movimento. “El hippy”, publicado em 1977, em *Poemas junto a un Pueblo*, é um dos seus poemas mais famosos: “*Muchacho de cabello verde y extenso como selva / de hombros cubiertos de higuera como una colina; / muchacho con los dedos cantando guitarras / con las piernas altas como un muro / muchacho desnudo en la orilla de un río. // muchacha con*

para o amor (p. 56 ~ S. Ant. 523). *Eros* assume, assim, um papel fundamental nesta nova sociedade emergente, como bem sublinha o fantasma de Polinices (p. 57) que assistiu à evolução deste agitado Coro, que interpreta, nas palavras do Autor/comentador, a “dança da revolução” (p. 51). E, levados por esta onda revolucionária alimentada pelo amor universal, os jovens vão entoando, pelas alfurjas da cidade, a popular canção dos Pop Tops, *The Voice of Dying Man* (*La voz del hombre caído*), composta em 1968 sobre um tema de J. S. Bach e dedicada a Martin Luther King (p. 63), em contraponto ao *Te Deum*, cantado nas cerimónias oficiais que celebram o dia de Acção de Graças, em honra dos vencedores (p. 59):

***The Voice of Dying Man***

*I've seen the flame of confusion  
I've broke the chain that was once  
Binding me, to fear, a fear that  
You and I, could never be here.*

*So now that I must be leaving  
Keep up fñg, don't give up  
Anytime at all, until, you break the wall  
Of hate and depression.*

*You need no kind, helping hand  
This is your home it's your land  
But soon they all will understand  
Were the words of the dying man.*

Esta é igualmente a balada que inspira os rebeldes comandados por Hémon/Autor, que adopta a causa de Antígona, manietada e amordaçada pela ditadura de Creonte. Mais na qualidade de camarada e de companheiro do que na de noivo, o jovem assume a

---

*benevolencia de aldea / y como de vino hecha / muchacha de tersura como de terciopelo / muchacha pálida propicia como la flor en el cerezo / como un cántaro antiguo / como el rocío en las espaldas / igual que un manto lleno de ágatas / como el viento soplando por los caminos. //muchacho y muchacha unidos por el amor / a las demás criaturas / con polvo y hierba y perro y cordero e insecto / ave piedra y cielo / con espléndidos ojos mansos al mundo contemplando.”*

revolução e refugia-se na serra à frente dos *maquis*, de onde lança ataques, como aquele que é dado a conhecer pela rádio, informando que os guerrilheiros haviam assaltado a aldeia de “Árbol Tranquilo”, tendo aprisionado uma companhia das tropas nacionais (p. 63) – uma referência que provavelmente nos remete para a célebre tomada de Valle de Arán, em Outubro de 1944<sup>18</sup>. Estas acções vitoriosas do príncipe rebelde contra o poder ditatorial transformam-no igualmente aos olhos do povo em “mito e lenda” (p. 63) e deixam Creonte, seu pai, profundamente inquieto, porque se sente a perder o controlo da situação e a ser abandonado por aqueles que dele se serviram<sup>19</sup>.

Face ao clima de insegurança e de instabilidade que se vive em Tebas, Tirésias, tal como acontece no arquétipo sofocliano, entra em cena para aconselhar Creonte a libertar Antígona, uma vez que o povo, em surdina, condena a sua néscia decisão, prejudicial à cidade, porque engendra violência e ódio. Para este velho, que, pela aparência, evoca o Papa João XXIII, símbolo do ecumenismo e da reconciliação, e não o cego profeta da tragédia sofocliana, em Tebas deve imperar a lei do Amor, porque essa é a verdadeira razão do universo (pp. 67 e 73). E só a libertação de Antígona, que não encarna a violência, pode proporcionar esse amor, bem como a reconciliação, a esperança e a paz.

Por orgulho, tal como acontece no modelo sofocliano, Creonte mantém-se obstinado e resiste às pressões de Tirésias e do Coro que o secunda. Só cede, quando do palácio chega uma donzela a relatar um terrível sonho de Eurídice, que recomenda a devolução de Antígona ao povo (p. 75).

Libertada, a princesa entra em cena rodeada de jovens com flores e símbolos de paz. A seu lado, um leitor vai recitando o canto XXII da *Ilíada*, vv. 168-185, relativo à perseguição de Heitor por Aquiles, e dois espectros iniciam um jogo de xadrez. As suas intervenções intercalam-se com as de Antígona que confirmam as palavras recentes de Tirésias e toda a sua anterior acção. Parafraseando dois passos bíblicos, um do livro de Isaias (2. 3-4), que advoga o fim da violência entre os povos, e outro do Evangelho segundo S. Mateus,

---

<sup>18</sup> Mais à frente, um oficial que integra o Coro, informa igualmente que as aldeias do Oriente passaram para os guerrilheiros (p. 73).

<sup>19</sup> Veja-se o diálogo entre as três personagens “ilustres, bem trajadas e elegantes”, que representam interesses instalados (pp. 61-62) e, no final da peça (p. 81), as palavras de Creonte, destroçado, abandonado e vencido.

5, 8-10, em que Jesus, no Sermão da Montanha, bendiz os puros de coração, os que trabalham pela paz e os que são perseguidos por causa da justiça, a jovem princesa, sempre alheada do que a rodeia, faz um apelo veemente à paz, que nasce da justiça, convicta de que só o amor pode salvar os homens:

*Violencia engendra violencia. Pero el amor vencerá al fin* (p. 75)

*Sembrad sobre la justicia la flor de la paz* (p. 76)

Contudo, Hémon não acredita que, depois de longos tempos de espera, de escravidão e de miséria, esta seja a solução. E não será de facto. As propostas subversivas de Antígona não interessavam aos capitalistas, nem aos que detinham o poder ditatorial.

Assim, tal como o destino de Heitor se decidiu na balança doirada de Zeus, depois de uma perseguição sem fim, encetada por Aquiles (*Il.* 22. 208-213), também a sorte de Antígona se vai resolver num jogo de xadrez, depois de uma sucessão de jogadas, sempre na perseguição do rei, que conduzem ao xeque-mate. Antígona, como tudo fazia prever, morre com um tiro, às mãos do vencedor do jogo do xadrez político (p. 79)<sup>20</sup>. A sua morte, da mesma forma que a de outros pacifistas como Luther King<sup>21</sup>, transforma-se assim em símbolo de liberdade, de paz e de amor, conforme sublinha o Autor, num dos seus vários comentários paratextuais (p. 80):

*La muerte de Antígona es la muerte de King, de la de cualquier otro pacifista, líder de los derechos humanos, de tantos otros que mueren asesinados por esa mafia internacional del dinero y el poder. La muerte de los pacifistas es un auténtico grito de rebeldía, sólo que sin pistolas y con un arma infinitamente más poderosa, el amor. Pero todo es necesario en este cambio del mundo, hasta la apatía de ese gran batallón de indiferentes pasivos del rebaño. Los decididos tienen la palabra...*

---

<sup>20</sup> Para Banñuls Oller & Crespo Alcalá (2008: 398-399), “estos jugadores de ajedrez recuerdan a los jugadores de dominó de *La joven Antígona va a la guerra* (1968) del mexicano José Fuentes Marel, obra con la que guarda no pocas similitudes”.

<sup>21</sup> Esta significativa referência surge depois de uma primeira alusão indirecta a Luther King, através da já mencionada popular canção dos Pop Tops, *The Voice of Dying Man* (*La voz del hombre caído*), entoada pelos jovens e guerrilheiros. Como afirma Gómez Bedate (1999: 260), o pacifista americano pertencia à hagiografia deste tempo, sendo um dos ícones do movimento *hippy*.

Sem Antígona, “é impossível o triunfo do amor”, porque a sua morte acaba de anular a solução pacífica do conflito (p. 80). Assim, no entender de Hémon cujo papel é significativamente desempenhado pelo Autor, “só a revolução poderá salvar quem não possui nada” (pp. 77-78). Esse é o único caminho que poderá libertar o povo da tirania (p. 81).

### 3. CONCLUSÃO: DA *LYSIS* ABERTA AO *EXEMPLUM* INTEMPORAL DE ANTÍGONA

A peça de Carlos de la Rica, sacerdote e escritor que cedo abraçou as causas do antifranquismo e do socialismo cristão, só não cumpriu a sua função na altura em que foi escrita, uma vez que, por causa da censura, só haveria de ser publicada em 1980, como referimos já. De igual modo, a “obra ensaiada”, por causar desassossego e não ter sido registada na censura, acabou suspensa pela polícia que, entrando em palco no final da peça, não permitiu que se completasse a sua função. A solução do conflito trágico ficou assim em aberto. O jogo segue fora de cena. Aos vindouros, quer pertençam ou não a esse “batalhão de indiferentes passivos do rebanho” (p. 80), cabe a decisão de optar entre o pacifismo ou a violência, entre Antígona ou Hémon, como formas alternativas de salvar o mundo de qualquer forma de opressão<sup>22</sup>.

Contudo, a razão de Antígona perdura como doutrina e como *exemplum* de amor, de esperança e de liberdade suprema. Intemporal, “rompe silêncios e grillhões” (p. 39) e é “um girar contínuo”, “uma ideia obsessiva e perene no coração dos inquietos” (p. 36).

28 de agosto de 2013,  
50 anos depois do discurso de M. L. King

---

<sup>22</sup> São estas as palavras do Director, no final da peça: “*Señoras y señores, que el final lo haga cada cual a su gusto. Está claro que la función ha sido suspendida por la censura... Mas el juego prosigue; pero fuera, fuera. Ese era el pensamiento central. ¿Hasta cuándo durará? Las nuevas generaciones tienen la palabra. Y la solución igualmente. Nosotros sabemos que hay pereza, dormición y tedio. Muchos se cansan de andar a pesar de sus pocos años y de ellos poco se puede esperar. ¿Pacifismo o violencia? He aquí un difícil dilema. El mundo se tiene que salvar y tenemos Salvador y doctrina. ¡Hagan juego, señores! A la calle a jugar... Hemón o Antígona... Que el tiempo les acompañe...*” (p. 83)