

humanitas

Vol. XVII–XVIII

IMPrensa DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
COIMBRA UNIVERSITY PRESS

J. M. L.

FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
INSTITUTO DE ESTUDOS CLÁSSICOS

HUMANITAS

VOLS. XVII E XVIII



COIMBRA
MCMLXV · LXVI



PROBLEMAS DA ACTUAÇÃO DO CORO NA ANTÍGONA DE SÓFOCLES*

Depois de tantos e tão finos espíritos se terem ocupado da *Antígona* de Sófocles, na ânsia de lhe perscrutar as belezas e os mistérios, continua a obra a suscitar o interesse dos estudiosos e a rejuvenescer ao calor de controvérsias apaixonadas. E uma pergunta surge, inevitável: Será possível dar desta obra de arte uma interpretação que satisfaça, sem recorrer a violências do sentido, a alterações arbitrárias do texto, a intervenções discutíveis de critérios puramente subjectivos ? A empresa é difícil, mas não totalmente desesperada. E os resultados serão tanto mais seguros quanto mais directamente derivarem da consideração exacta do texto e mais perfeitamente revelarem a unidade e coesão da sua estrutura. A crítica que precisa de postular a insuficiência do artista para dar conta das dificuldades da sua criação, corre o risco gravíssimo de transformar as suas limitações em critério infalível de verdade. Se é inevitável partir de um postulado, seja ele o da riqueza inesgotável das verdadeiras obras de arte, que, contra todos os críticos, acabam sempre por ter razão.

Muito se tem discutido sobre a unidade da *Antígona* e alguns arrebatados sugeririam ao Autor, se pudessem, que mudasse o título da obra para *Creonte*, personagem que, em seu entender, é o fulcro da obra e o esteio da sua unidade. Mas Sófocles chamou à sua peça *Antígona* e a verdade é que, para o leitor confiado, Antígona domina a cena até final. O destino de Creonte interessa-nos na medida em que traduz uma reparação devida pelos deuses a Antígona e a sorte de Hémon e Eurídice é como que um prolongamento da fatalidade que feriu a heroína, ante o olhar vigilante dos deuses. Olhar vigilante

* Comunicação apresentada em sessão da Associação Portuguesa de Estudos Clássicos, realizada em 29-3-1962.

e desapiadado, pensamos nós. O sofrimento de Creonte não dá ao nosso sentido moral satisfação bastante para as catástrofes desencadeadas pela sua estreiteza de visão e, principalmente, pela sua dureza de coração. Creonte é, originariamente, um homem bem intencionado, cuja natureza tem em si germes activos de corrupção. É a sede do poder que nele abafa todo o sentimento de humanidade e o impele para a catástrofe. A ruína forja-a ele por suas próprias mãos. E Antígona? Poder-se-á falar numa culpa de Antígona? A pergunta é antiga e obsidiante. Há, certamente, na heroína sofocliana algo de excessivo, que não se limita ao cumprimento estrito de um dever religioso, mas se embriaga com uma vaga perspectiva de martírio. Recorde-se, por exemplo, a sua agressividade frente a Creonte, tantas vezes criticada. Quando o Corifeu, após a famosa *ρήσις* de justificação de Antígona, se espanta com a rigidez da sua atitude (1), parece-me estar no bom caminho. Não se trata, creio eu, de julgar da validade dos argumentos apresentados, mas tão somente de caracterizar a forma da sua apresentação. Os laços de sangue, que uniam Creonte a Antígona, para não falar na relação sentimental derivada do noivado com Hémon, justificavam um adoçamento da atitude do rei e precisamente no facto de Creonte não modificar as suas disposições perante a realidade inesperada reside a causa da sua ruína. E, no entanto, Antígona não modera as suas atitudes, como se julgasse indigna qualquer tentativa de conciliação. Fala da morte, como de algo inevitável, e desafia positivamente a inflexibilidade de Creonte ao classificá-lo de doido (2). A reacção deste é violenta e adopta o mesmo tom. No fundo, há um ponto em que se equivalem o tirano e a vítima: ambos agem com extrema rigidez, fatora do desastre.

Mas, muito antes deste momento, já Antígona revelara o arrebatamento estrutural da sua natureza. No diálogo inicial com Ismena, ao ver-se sozinha com o seu projecto, Antígona recusa qualquer conselho de prudência ou moderação. E, instada pela irmã para que, ao menos, oculte o seu desígnio, Antígona vaxalta-se e pede-lhe que proclame o

(1) vv. 471-2: *ἄηλοι το γέννημά ὄμον ἐξ ὄμου πατρός
τῆς παιδός' εἶκειν δ' οὐκ ἐπίσταται κακοῖς.*

(2) vv. 469-70: *Σοί δ' εἰ δοκῶ νῦν μώρα δρώσα τνηχάνειν,
σχεδόν τι μῶρφ μορίαν οφλισκάνω.*

seu feito por toda a parte (1). Compreende-se que o sentir-se abandonada pela irmã querida, em momento tão grave da sua existência, faça perder o domínio a Antígona, em todo o caso, o equilíbrio não parece ser uma constante da sua natureza. Aos olhos dos Gregos, que consideravam a moderação uma virtude cardinal, poderia talvez este traço do carácter de Antígona justificar a sua desgraça. Mas, mesmo assim, ainda haveria alguma coisa para explicar. Não arrisca Antígona a sua vida, pelo menos em parte, na defesa dos direitos dos deuses espoliados? Não bastaria a grandeza do sacrifício para compensar quaisquer fraquezas da sua humanidade? De resto, tendo a tragédia grega uma feição eminentemente religiosa, e nada havendo no mundo que não seja Zeus, como diz o Poeta (2), onde está a lógica da morte de Hémon e de Eurídice? Pensa Lesky (3) que a atitude religiosa de Sófocles se define por uma humilde aceitação da vida, tal como ela é, sem a estulta pretensão de penetrar o mistério divino, cuja compreensão está vedada ao espírito limitado do homem. Efectivamente, a vida ramifica-se muitas vezes na injustiça e no absurdo e o perigo da heterodoxia espregueia as almas sedentas de lógica e de justiça. Sófocles pôde aprender alguma coisa com Eurípides neste campo.

Hémon e Eurídice são envolvidos pelos acontecimentos e cumprem um destino que não merecem. Mas dir-se-ia que o destino para os Gregos, desde Hesíodo, perde, por vezes, a significação estritamente pessoal para assumir um sentido colectivo, em que os indivíduos aparecem ligados por uma teia invisível de relações. Despojado do seu carácter transcendente, o destino surge então como algo que é inerente à própria condição do homem, algo tecido pelas suas insuficiências e limitações. Os deuses parecem alheios e, se estão presentes, é numa íntima lógica dos acontecimentos, numa correcção necessária de todos os excessos. Hémon e Eurídice vivem um destino comum com Antígona e as razões profundamente humanas que os determinam têm raízes no mais fundo do seu ser, lá onde as forças divinas se confundem com os instintos mais elementares. A Hémon move-o Afrodite, actuante na força vital do amor que une os seres. A Eurídice é ainda o amor

(1) vv. 86-7: *Οἴμοι, καταύδα' πολλων ἐχθίων ἐση*
σιγῶσ' ἐάν μὴ πασι κήρυξέζ τάδε.

(2) *As Traquírias*, v. 1278.

(3) *Die Tragische Dichtung der Hellenen*, Göttingen, 1956, p. 144.

que a move e a faz morrer, mas o amor maternal, ferido no que tem de mais caro.

Mas, se a peça realiza aos nossos olhos uma perfeita unidade em torno da personagem de Antígona, a cujo destino se entrelaçam, mais ou menos intimamente, os destinos das outras personagens da tragédia, especial interesse oferece a análise da actuação do coro e a pesquisa duma possível unidade no seu comportamento dramático. Sendo incontestável que as personagens evoluem com lógica no quadro dos acontecimentos, num desdobramento progressivo da sua personalidade, cabe perguntar se também o coro, personagem dramática em Sófocles, na opinião autorizada de Aristóteles (1), não possui um perfil definido, inteiramente de acordo com a sua condição e papel que desempenha na economia da peça. A resposta é, naturalmente, afirmativa e a análise seguinte tentará definir os traços gerais da sua personalidade, revelada na reacção aos sucessos que se desenrolam na sua presença.

O párodo da Antígona é um canto de júbilo e acção de graças aos deuses, protectores da cidade. Canto religioso, que, no próprio momento do triunfo, reconhece a fraqueza do homem e a sua dependência do divino. A sabedoria dos velhos tebanos é feita de auto-consciência e de um ancestral sentimento de mesura, que interpreta os acontecimentos sem os deformar. «Zeus odeia a jactância das línguas insolentes» (2), declara o Coro, cujo propósito final é o de esquecer o passado recente de luta e angústia e agradecer aos deuses, nos seus templos, a dádiva da libertação. Deste modo, o párodo traduz uma infinita sensação de alívio que sucede ao pesadelo da guerra. As palavras do Coro supõem uma paz definitiva, realizada pelos deuses, zeladores do direito, mas o espectador, que assistiu ao diálogo de Antígona e Ismena, sabe que a tempestade se aproxima, e vive intensamente o contraste desejado pelo Poeta (3). O párodo desempenha, portanto, uma função dramática, para além duma primeira caracterização das figuras que o realizam. Sentimos como é passageira a alegria dos homens e contingente o seu destino.

(1) *Poética*, cap. 18: «Καί τον χορόν δε ενα δει ύπολαβείν των υποκριτών, καί μόριον είναι τοῦ δλον, καί συναγωνίζεσθαι μή ώσπερ Ενριπίδγ; αλκ ώσπερ Σοφοκλεl.»

(2) vv. 127-8: Ζενς γάρ μεγάλης γλώσσης κόμπους
ύπερε χθαίρει...

(3) Cf. Gerhard Müller, *Überlegungen zum Chor der Antigone*, in *Hermes*, 89. Band. Heft 4, November 1961, pp. 398-9.

Neste momento surge Creonte. Ficamos a saber que a virtude que distingue o Coro é a lealdade aos governantes, nunca desmentida. Creonte parece ter a peito mostrar-se digno da confiança do Coro e enuncia longamente os princípios que vão nortear a sua conduta política, fazendo-o com a energia de quem pretende impressionar logo de começo pela inteireza dos seus propósitos. Se aceitarmos como certo o juízo de traidor formulado a respeito de Polinices, e de facto em toda a peça nunca este juízo é posto em dúvida, Creonte tem, aparentemente, razão nas disposições que toma relativamente aos dois irmãos. Só na aparência, entretanto, porque Creonte quebra os laços de sangue que o unem a Polinices, pondo acima dos seus deveres familiares, com carácter religioso, as suas obrigações de governante. Creonte busca, afinal, fundar o seu governo na negação de princípios sagrados, como se tal atitude demonstrasse, de forma inequívoca, a sua resolução de ser imparcial. Esta imparcialidade, sentimos nós, tem muito de dureza e inflexibilidade. A reacção do Coro ao discurso de Creonte é de transigência forçada, que não de assentimento espontâneo ao que foi dito. Nada, porém, nas suas palavras revela subserviência ou senil temor: apenas a convicção, pouco heróica, de que só por loucura se pode alguém arriscar à morte. O Coro move-se na esfera das pessoas vulgares, a que também pertence Ismena, mas o facto de se negar aos perigos da acção não implica concordância com a posição assumida por Creonte. E é de desassombro e destemor a sua sugestão que o enterro de Polinices exprima a vontade dos deuses. Não parece, pois, correcta a interpretação do coro como um conjunto de homens que incensam o poder e se dobram, por cobardia, a todos os seus caprichos. Sófocles salvaguardou a dignidade do coro, embora o não apresente como exemplo escolhido de humanidade.

A entrada do guarda, ao mesmo tempo que faz progredir a acção, serve para acentuar o perfil humano de Creonte. Começam agora a avultar os seus defeitos, dos quais o maior é uma incurável estreiteza de espírito, que o não deixa sair do círculo apertado da sua individualidade. A obsessão do poder perturba-lhe o raciocínio ao ponto de, em todas as oposições ou contrariedades, só ver ameaças à sua soberania. O trágico desta situação é perfeitamente expresso pelo guarda, quando afirma: «Ai de mim! Como é terrível que uma pessoa que pensa, não pense senão mentiras!». (1)

(1) v. 323.

Creonte e o guarda abandonam a cena, e então o Coro canta o 1.º Estásimo, cujo sentido tem dado lugar às mais variadas interpretações. Não parece legítimo considerar este estásimo como puro intermédio lírico sem qualquer relação com a acção. A ideia de que Sófocles pretendesse servir-se desta hipotética pausa para falar aos Atenenses em seu nome pessoal, no exercício duma espécie de magistério moral e político, está em desacordo com a natureza de personagem que deve atribuir-se ao coro e, sobretudo, com o interesse dramático intimamente ligado à unidade de estrutura da peça. Com grande solenidade exalta o Coro a maravilha que é o homem e a sua ascensão ao longo da história. Mas o progresso material, pensa o Coro, deve ser acompanhado do respeito pelas normas cívicas e religiosas, sem o que o homem incorrerá na condenação dos seus concidadãos. Ocorre perguntar: que relação tem tudo isto com o caso particular de Antígona, que é o que de momento interessa o espectador? Parece indiscutível que o Coro condena a acção do enterramento na parte final do seu canto, o que não significa, evidentemente, que condene Antígona, cuja relação com a acção o Coro ainda inteiramente desconhece. Este facto é importante porque iliba o Coro da acusação, tantas vezes formulada, de incongruência no seu procedimento relativamente a Antígona. Mas a atitude do Coro não é isenta de dificuldades, se recordarmos a corajosa sugestão feita a Creonte, de que na cerimónia do enterramento entrou acaso a mão dos deuses. Observa Kitto (1) que a narrativa do guarda inclui aspectos de maravilhoso que naturalmente haviam de influir no ânimo do Coro. Aquela pequena camada de poeira que cobriu o corpo e o protegeu milagrosamente da injúria das feras e dos cães, o aspecto do solo sem marca de carro ou de enxada, insinuavam a presença do divino naquela transgressão da lei de Creonte. Mas a verdade é que Creonte rejeita com violência tal interpretação do facto e o próprio Coro vem a abandoná-la, abalado pela argumentação do rei. Parece lógico concluir que o caso podia ter uma explicação natural (não importa saber como) ou então a cena é absurda. A sugestão do Coro traduz uma orientação de espírito que busca nos factos a sua significação religiosa; a mudança de opinião é perfeitamente justificável numa personagem sensível ao peso das razões. O 1.º Estásimo representa, portanto, um equívoco que o decorrer da acção depresta

(1) *Form And Meaning In Drama*, 1959, pp. 155-6.

desfará e o Coro ganha em humanidade e dramática verosimilhança, na medida em que reage coerentemente às solicitações dos acontecimentos. Se o Coro exprime, por vezes, a opinião do Poeta, fá-10 de maneira discreta, sem quebra da unidade do carácter que na peça lhe pertence. Não há aqui arbitrariedade nem intromissão abusiva da personalidade do Autor.

A entrada do guarda com Antígona vem iluminar a situação. Agora o conflito, esboçado no prólogo, apresenta-se em toda a sua trágica realidade. Creonte e Antígona defrontam-se sem possibilidade de conciliação. São conceitos de vida opostos, encarnados em temperamentos irreduzíveis, que ignoram o que seja ceder. Dum lado, um homem que atribui à lei do Estado um valor máximo; do outro, uma mulher que conhece, por instinto, uma outra lei mais alta, que ninguém impunemente pode violar. E o espectador não sabe onde está o juiz e o réu, onde o carrasco e a vítima, porque a questão que se debate é da ordem moral e religiosa e Creonte, neste campo, não possui mais direitos do que Antígona. Esta indefinição havia de interessar profundamente o espectador grego, para quem não existia uma separação nítida entre lei do Estado e lei religiosa. Não é o próprio Coro que, no início da peça, fala de Creonte como o soberano de um Estado criado pelos deuses (1)? O problema consistirá, pois, em saber se Creonte corresponde às obrigações religiosas na promulgação da sua lei.

E, como não parece lícito duvidar da rectidão das suas intenções, Creonte é uma personalidade trágica que, por um vício estrutural da sua natureza, atrai sobre si o desastre, sem alienar inteiramente a nossa simpatia e compreensão. É mérito de Sófocles o surpreender a realidade em tão delicados cambiantes, sem falsas simplificações. Creonte defende um princípio legítimo dentro dos limites normais da sua aplicação, mas erra ao ultrapassar estes domínios, esquecendo a parte que em tudo cabe aos deuses. Tem razão Bowra, quando afirma:

«From a Greek point of view Creon errs because he assumes that reasons of state justify him in denying their due to the gods. He neglects the distinction between what is due to them and what is due to men, between what is holy and what is merely just» (2).

Este erro de visão, acentuado pelo capricho do orgulho ferido, fá-10 seguir o seu caminho cegamente, sem o correctivo da reflexão

(1) v. 157.

(2) *Sophoclean Tragedy*, 1947, pp. 70-1.

moldada na consciência dos próprios limites. No auge da cólera, ao ver a sua autoridade posta em causa por uma mulher, Creonte invade, inconscientemente (1), a esfera vedada dos direitos de *Zeus 'Ερκείος*, quando exclama :

*Ἄλλ' εἰτ ἀδελφῆς εἰθ' ὀμαιμονεστέρα
του παντός ἡμῖν Ζηγος ' Ερκείου κυρει,
αυτή τε χή ζύναιμος οὐκ ἀλύξετον
μόρου κακίστου* (2)*

E Tirésias há-de exprobrar-lhe a sua falta em relação aos deuses infernais, despojados das suas honras. Mas Creonte perde-se por um conceito errado de divindade, que, aos nossos olhos, pode parecer correcto e evoluído, mas nele serve apenas o desvaio das suas paixões. A exortação de Tirésias a que ceda no caso de Polinices responde:

ὄν δ εἴ θέλοσ' θῆ Ζηγος αἰετθῆ βοράν
φέρειν νιν ἀρπάζοντες ες Ἄ ἰός θρόνους,
ὄνδ' ὡς μίασμα τούτο μή τρέσας, εγώ
θάπτειν παρήσω κείνον" εὐ γάρ οἶδ' ὅτι
θεοὺς μιαίνειν οὐτις ἀνθρώπων σθένει. (3)*

E a insistência no motivo da rebelião contra o poder legalmente constituído mostra à evidência quão longe está Creonte de ofender os deuses com o seu procedimento. São sempre as mesmas desconfianças duma conjura, manobrada pelo dinheiro, que mobiliza guardas e adivinhos. Assim, por exemplo, se exprime Creonte dirigindo-se a Tirésias:

*Ὠ πρέσβη, πάντες ὡστε τοξόται σκοποῦ
τοξέυετ ἄνδρος τον δε, κονδε μαντικής
ἀπρακτος νμιν εἶμι, των δ' ὕπαί γένους
εξημπόλημαι κάμπεφόρτισμαι πάλαι. (4)*

(1) Não me parece certa a opinião de Mazon sobre este ponto tão importante, expressa em nota à sua tradução deste passo, a págs. 90 da sua edição (Paris, «Les Belles Lettres», 1955):

«Créon sait fort bien qu'en frappant Antigone il entre en conflit avec le Zeus de la maison, le *Zeus 'Ερκείος* dont l'autel s'élève dans la cour du palais... Il est donc conscient de sa faute envers les dieux, et l'excuse qu'il en donnera plus tard (1043) est en fait sans valeur».

(2) vv. 486-9.

(3) vv. 1040-4.

(4) vv. 1033-6.

O carácter impulsivo de Creonte, exasperado pelo diálogo com Antígona, revela-se amplamente no erro da condenação de Ismena. Mais uma vez o Coro mostra a sua independência frente a Creonte, quando, pela voz de Corifeu, sublinha a entrada de Ismena com as seguintes palavras:

*Καί μιν προ πύλων ἡδὲ³ Ἰσμήνη,
φιλιάδελα κάτω δάκρυν εἴβομενη*
νεφέλη δ' ὄφρῶν ὕπερ αἱματόεν
ρέθος αἰσ χύνει,
τέγγουσ εὐώπα παρειάν. (1)*

Palavras de viva piedade, que parece não terem em conta a ira cega de Creonte, que logo a seguir explode em injúrias e ameaças. E, depois do diálogo atormentado entre Antígona e Ismena, em que esta resgata admiravelmente todas as suas fraquezas pela heróica resolução de morrer com a irmã, depois do recurso baldado de Ismena ao noivado de Hémon com Antígona, mais um verso do Coro a denunciar a sua oposição a Creonte: «Vais, realmente, privar da noiva o teu filho?» (2).

É evidente que a pergunta não pode ter carácter retórico, correspondendo a uma curiosidade gratuita, o que seria insensato em tais circunstâncias, mas exprime, ainda que moderadamente, o reforço do pedido de Ismena, desprezado pelo rei. E, logo a seguir, entoa o coro o 2.º Estásimo, que, partindo da consideração da sorte de Antígona, parece depois aplicar-se deliberadamente ao caso de Creonte. A interpretação do estásimo é discutível, não se podendo afirmar com segurança que, a partir do v. 604, o Coro tenha em mente Creonte, mas, se não tem, então por trágica ironia é dele que fala sem saber. Efectivamente, a *φρενὸν Ἐρινύς*(3), a *ἀνδρῶν υπερβασία*, o *πάμπολυ*, causador do desastre, a terrível confusão do mal e do bem não podem, sem grosseiro equívoco, referir-se a Antígona, e nada, até este momento, autoriza a admitir tal cegueira de espírito no Coro. Sem ter tomado uma atitude abertamente hostil a Creonte, com quem, aliás, não está em inteiro desacordo, já o Coro pôde exprimir as suas reservas ao procedimento do rei e manifestar a sua simpatia, ou pelo menos a sua compaixão, pela princesa rebelde. O motivo da maldição hereditária, com os seus numero-

(1) vv. 526-30.

(2) v. 574.

(3) Cf. MAZON, *Op. cit.*, p. 67.

sos paralelos na literatura anterior, é, ainda, um hábil processo de caracterização do Coro, pela integração que revela num modo de pensar tradicional. Secundário me parece averiguar se tal conceito corresponde, ou não, à íntima convicção do Autor. Reconheço apenas, e isso é essencial, que este motivo quadra perfeitamente à mentalidade do Coro e não representa, por isso, dissonância ou quebra de unidade na estrutura dramática.

As últimas palavras do 2.º Estásimo, anunciando o desastre inevitável para o culpado na moldura duma experiência religiosa tradicional, deixam a atmosfera carregada de presságios de tragédia. É então que aparece Hémon e, por um contraste poderoso, se inicia, com ilusória moderação, a cena entre pai e filho. O comportamento do Coro, que se precisa melhor ao longo desta cena, revela-se agora em toda a sua complexidade. Compreendemos que o Coro apoia Creonte no seu desejo de manter a ordem na cidade e o aprova na sua resolução de fazer valer as suas exigências junto dos seus familiares. Os perigos da anarquia, impressivamente descritos por Creonte, preocupam o espírito dos velhos tebanos, que, por isso mesmo, não aderem totalmente ao partido de Antígona. O exemplo da rebelião, ainda que justificada, pode produzir frutos de desastre e o Coro, que procede de acordo com um longo passado de apoio à realeza (1), hesita naturalmente entre o cumprimento de um dever político e a exigência de um novo dever, que a sorte de Antígona criou. Nesta batalha de princípios, travada na consciência do Coro, há lógicas oscilações, mas, como tenho acentuado, é o princípio da humanidade que prevalece. De momento, o Coro exerce um papel conciliatório entre Hémon e Creonte; depois de ter louvado o rei pela justeza das suas observações sobre o valor da disciplina (2), louva igualmente o filho pelo bom senso das suas palavras. E, no entanto, há uma contradição profunda, espectacular, entre a linguagem de Creonte e a de Hémon. Mais ainda, o caso de Antígona, que se dilui um tanto nos princípios de ordem geral enunciados por Creonte, ocupa, pelo contrário, claramente, o centro da fala de Hémon, sendo, por isso, tanto mais significativa a adesão do Coro

(1) Cf. w. 164-9.

(2) Note-se que em Creonte a preocupação da ordem sobreleva a da própria justiça, como se deduz dos vv. 666-7:

*Ἄλλ' ὃν πόλις στήσειε, τοῦδε χρὴ κλύειν
καὶ σμικρὰ καὶ δίκαια καὶ τάναντία.*

à sua argumentação. E, quando Hémon parte desesperado com a cruel obstinação de seu pai, o Coro tem uma palavra de piedade para o jovem e, aproveitando a perturbação do rei, consegue dele o perdão de Ismena. Creonte começa a ceder, mas a sua ira, concentrada agora apenas em Antígona, cega-o a ponto de dobrar de insolência para com os deuses infernais. Depois de condenar Antígona a morrer encarcerada numa gruta, assim se exprime a ὄβρις de Creonte:

*κάκει τον Ἄϊδην, δν μόνον ἀέβει θεών,
αἰτούμένη που τεύξεται το μή θανεῖν,
ἢ γνώσεται γουν ἄλλα τηνικαῦθ' δι
πόνος περισσός εστι τάν Ἄϊδου σέβειν. (1)*

Nesta altura não devem restar dúvidas ao espectador de que Creonte está à beira do desastre, a que ninguém o poderá arrancar. Não é só o ataque directo a Hades, Creonte trava também luta com um novo poder, o poder invencível de Afrodite, espezinhado nos esponsais impossíveis de Hémon e Antígona. Para além das pessoas Creonte defronta outros adversários mais temíveis e, deste modo, a tragédia se amplia até atingir as augustas proporções a que aspira por seu carácter religioso. Ao espírito reflexivo do Coro é visível esta outra presença, ignorada pela cegueira de Creonte, e por isso o 3.º Estásimo canta o poder do amor, que submete os animais, os homens e os próprios deuses, e está na base desta revolta filial. Não parece aceitável uma interpretação de Hémon, movido apenas pela justiça, como pretende Gerhard Müller, nem este canto em honra de Eros funciona, dramaticamente, como outro equívoco do Coro (2). O estásimo é, antes, um aprofundamento da realidade, cuja estrutura é, em última análise, obra dos deuses. Mas o canto cessa com a entrada de Antígona e o espectáculo desta juventude a caminho da morte comove o Coro até às lágrimas. Antígona deplora, então, a sua vida frustrada e o Coro tenta consolá-la com palavras que são da maior importância para o esclarecimento da sua posição neste conflito. Diz o Corifeu:

*Ούκουν κλεινή και ἐπαινον εχουσ
ες το⁵⁵ ἀπέργη; κεῦθος νεκρων... (3)*

(1) vv. 777-80.

(2) G. MÜLLER, *Op. cit.*, p. 409.

(3) vv. 817-8.

Assim o Coro reconhece expressamente a glória que cabe a Antígona pelo seu feito, os louvores que a acompanham na sua marcha para o suplício. Parece indiscutível que a simpatia e a razão do Coro estão com Antígona, embora o seu bom senso reprove nela uma atitude que lhe custa a vida:

*Προβάσ⁵ 8π έσχατον θράσους
 υμηλόν ες Δίκας βάρθρον
 προσέπεσες, ώ τέκνον, πολύ"
 πατρων δ"εκτίνεις τιν άθλον. (1)*

E mais adiante:

*Σέβειν μεν εύσέβειά τις,
 κράτος δ'στον κράτος μέλει
 παραβατόν ουδαμα πέλει,
 σε (Γ αύτόγνωτος ώλεσ όργά. (2)*

O Coro exprime o sentimento do homem vulgar, que admira mas não entende a grandeza heróica de tamanho sacrifício. Por isso, Antígona, acompanhada de louvores e de glória, morre só . E a sua solidão é tão profunda que chega a duvidar dos próprios deuses, numa extrema agonia, fremente de humanidade (3).

Após a partida de Antígona, o Coro retoma do alto o fio do seu pensamento, dando através de exemplos míticos uma interpretação dos acontecimentos. É o Estásimo 4.º, que tantas discussões tem suscitado, continuando, apesar disso, a ser um enigma insolúvel. As explicações de Bowra, Kitto, Errandonea, são forçadas e em desacordo

(1) vv. 853-6.

(2) vv. 872-5. Em nota a este passo afirma com justeza Mazon: «Le Choeur ne prétend pas justifier Créon, mais simplement rappeler à Antigone qu'il s'agit là d'une loi générale et que le pouvoir n'admet pas d'être bravé, comme il l'a été par elle». (*Op. cit.*, p. 105).

(3) vv. 920-4:ζώσ^{*} είς Θανάτων έρχομαι κατασκαφάς,
 ποίαν παρεξελθοῦσα δαιμόνων δίκην;
 Τί χρή με την δύστηνον ες Θεούς ετι
 βλέπειν; τίν⁹ αύδαν ζυμάχων; επει γε δη
 την δυσσέβειαν εύσεβοῦσ' εκτησάμην.

com a qualidade de personagem do coro e, principalmente, com a unidade da sua actuação. Afirmar, por exemplo, que Licurgo é uma imagem de Antígona é negar coerência às atitudes do Coro, que pouco antes reconheceu a inocência da heroína. Defender a hipótese da hesitação do Coro, que dá a escolher aos espectadores entre três interpretações possíveis do caso de Antígona, é tornar incaracterística uma personagem que não há razão para julgar assim irresoluta e alheada. No 3.º exemplo, prevê o Coro, de facto, a morte de Hémon? Mas, se ele não previu a morte de Antígona, visto que aconselhou Creonte a ir libertar a donzela, como haveria de fazê-lo em relação a Hémon? É preciso salientar que a actuação do coro, para ser verosímil, postula a sua ignorância dos acontecimentos futuros. Pode o público conhecê-los, o coro não. A sua personalidade dramática, para ter realidade, não pode antecipar as conclusões. Pode, evidentemente, conjecturá-las, mas não prevê-las com segurança. Além disso, uma previsão desta ordem não teria qualquer significado nem deveria reter assim a atenção do Coro, ocupando-o em tão longo e tão obscuro desenvolvimento. Não seria conceder a uma simples conjectura demasiada importância?

Mas então, que sentido havemos de atribuir ao estásimo em discussão? Interpretá-lo como um canto de consolação é tentador, mas esbarra com sérias dificuldades. Parece-me mais lógico interpretar o texto como escrito segundo uma intenção fundamentalmente religiosa. «Força terrível é o destino (1)», canta o Coro, que submete ao seu império culpados e inocentes. A desgraça que, injustamente, fere Antígona aviva o sentimento da fragilidade humana e da humana dependência em relação ao poder infinito dos deuses. O 4.º Estásimo significará, pois, uma lição de modéstia e de temor religioso, inspirada no espectáculo lamentável do sofrimento duma donzela inocente. Ao mesmo tempo que exprime a sua crença, o Coro dá aos espectadores matéria para sua edificação.

A intervenção de Tirésias vem esclarecer a situação, convencer Creonte do seu erro e criar uma atmosfera ilusória de esperança, que tornará mais amargo o desfecho trágico da acção. Creonte resiste com todas as forças à invasão da verdade, que o assalta de todos os lados pela boca do adivinho. E será, finalmente, do Coro a palavra

(1) v. 951.

decisiva que o levará a ceder. Vem então o 5.º Estásimo, que traduz o júbilo tão humano do Coro pelo rumo aparentemente favorável dos acontecimentos. O Coro é de fraca visão, entusiasma-se cedo demais, observa Bowra (1), mas este juízo é injusto. Como não havia o Coro de rejubilar com a solução de todas as dificuldades, tão inesperada e completa? O erro do Coro confere, do ponto de vista dramático, um relevo especial à última parte da peça. O entusiasmo vai cessar ao contacto da realidade mais pungente. Os deuses, quando se metem ao trabalho, agem depressa, e Creonte terá, em breve, o remorso de três mortes na consciência. Em vão gritará o seu infortúnio, generará o seu arrependimento, tarde demais. E, a terminar, o Coro tirará dos acontecimentos a lição religiosa que eles comportam:

*Πολλὸ το φρονεῖν εὐδαιμονίας
 πρῶτον υπάρχει' χρὴ δε τὰ γ εἰς θεοῦς
 μηδὲν ἀσεπτεῖν' μεγάλοι δε λόγοι
 μεγάλας πληγὰς τῶν ὑπεραύχων
 ἀποτείσαντες
 γήρα το φρονεῖν ἐδίδαξαν. (2)*

* * *

Se a análise precedente da actuação do coro na *Antígona* está certa, ao menos em suas linhas gerais, uma conclusão se impõe: criou Sófocles neste coro uma personagem complexa, cuja caracterização se reveste das maiores dificuldades, porque tem a riqueza da própria vida. Não é um perfil igual, rectilíneo, o que se nos oferece à contemplação, mas um retrato sinuoso, visto de vários ângulos e perspectivas, captado na misteriosa plenitude do humano. E é profundamente emocionante assistir à evolução da tragédia, reflectida na alma ansiosa e comovida desta personagem, cuja essência se pode traduzir pela palavra «piedade» (3).

(1) *Op. cit.*, p. 111.

(2) vv. 1347-53.

(3) Que o sentimento da piedade era algo de fundamental na tragédia grega, diz-nos Aristóteles na sua famosa definição de tragédia: *Poética*, 1449b.

Piedade para com Antígona, que imola no altar do heroísmo a sua juventude; piedade para com Ismena, que encontra no amor fraterno as forças capazes de vencer o medo das almas vulgares; piedade para com Hémon e Eurídice e para com o próprio Creonte, que cai vítima do seu orgulho sacrílego, cego para todas as razões de humanidade ; numa palavra, piedade para com o sofrimento do homem, e não só do inocente, mas também do culpado, que cava a ruína própria e a dos outros, ao infringir aquela lei sem idade de que fala o Coro no Estásimo 2.º:

οὐδ' ἐν ἐρπεί

Θνατῶν βῶτω πάμπολν γ' ἐκτός ἄτας.

MANUEL DE OLIVEIRA PULQUÉRIO
(Bolseiro do I. A. C.)