

ANTIGONICK



ANTIGONICK

de Anne Carson

Encenação de Fernando Mora Ramos



a tarefa de quem traduz antigona



cara Antígona:

o teu nome em grego significa qualquer coisa como “contra o nascimento” ou “em vez de ter nascido”

o que existe em vez de ter nascido?
não é que queiramos perceber tudo
ou mesmo perceber alguma coisa
queremos perceber *outra coisa*

estou sempre a voltar a Brecht
que te obrigou a fazer a peça toda com uma porta amarrada às costas
uma porta pode ter significados diversos
eu estou do lado de fora da tua porta
mas o que é estranho é que tu também estás do lado de fora da tua porta

essa porta não tem dentro
ou se tem dentro, tu és a única pessoa que não pode lá entrar
porque para a família que lá vive, as coisas correram irremediavelmente mal
ter um pai que também é teu irmão
significa ter uma mãe que é tua avó

uma irmã que é tua sobrinha e tua tia
e outro irmão que tu amas tanto que te queres deitar com ele
«coxa contra coxa na tumba»
tal como tu dizes de passagem no princípio da peça
sem que ninguém volte a mencioná-lo depois
ah tu estás sempre a exagerar! costumava dizer o meu pai
e citemos aqui Hegel que chamava à Mulher «a eterna ironia da comunidade»

até que ponto te podemos levar a sério?
será que «és Antígona entre duas mortes» como diz Lacan

ou a paródia da lei de Creonte ou da linguagem de Creonte – como pensa Judith Butler

que também encontra em ti «a ocasião para um novo campo do humano»?
ou ainda «um exemplo de intelecto masculino e de sentido moral»
é essa a opinião de George Eliot, enquanto que para vários
universitários de hoje em dia tu falas
(talvez de forma previsível)
como uma terrorista

e Žižek compara-te triunfalmente a Tito
o líder da Jugoslávia dizendo NÃO! a Estaline em 1942
por falar em anos 40, causaste boa impressão no alto comando Nazi
e ao mesmo tempo nos chefes da Resistência Francesa
quando todos se sentaram na plateia
para assistir à *Antígona* de Jean Anouilh

noite de estreia em Paris 1944: eu não sei de que cor seriam os teus olhos
mas posso agora imaginar-te a revirá-los
voltemos a Brecht, talvez ele te tenha apanhado melhor
ter de carregar a sua própria porta dá a uma pessoa um ar desajeitado, cansado e
estranho

por outro lado, pode vir a ser útil se fores a sítios que não tenham uma entrada óbvia,
como é costume, ou uma saída óbvia como no clássico dilema
bem esse é o *teu* problema
o meu problema é perceber-te a ti e ao teu problema
na nossa língua partindo do grego antigo
tudo o que jaz escondido no interior dessa gente, a tua
os crimes e os horrores e os anos em comum, uma família, aquilo a que chamamos
uma família
«uma das minhas mais antigas recordações», escreve John Ashbery na revista
New York em 1980,
«é a de tentar descolar o papel de parede do meu quarto,
não por animosidade
mas por me parecer que devia existir qualquer coisa de fascinante
por trás daqueles galeões e globos e telescópios»
isto faz-me lembrar Samuel Beckett que descreveu numa carta
as suas próprias aspirações
em relação à linguagem
«escavar buraco e mais buraco até que aquilo que se esconde atrás dela comece a
vir ao de cima»

cara Antígona: tu também és alguém que continua a acreditar

com uma organização profundamente *outra* que jaz logo abaixo daquilo que
vemos ou daquilo que dizemos
para citar Creonte tu és *autonomos*
uma palavra composta por *autos* “auto” e *nomos* “lei”
autonomia soa como uma espécie de liberdade
mas tu não estás interessada na liberdade
o teu plano
é coseres-te a ti própria dentro da tua mortalha usando o mais apertado dos pontos
como traduzir isto?
inspiro-me em John Cage que, quando lhe foi perguntado como tinha composto 4’33”,
respondeu
«construí-a gradualmente a partir de muitos pequenos pedaços de silêncio»
Antígona, tu não aspiras,

aliás o John Cage também não, a uma condição do silêncio
tu queres que ouçamos o som do que acontece
quando tudo o que é normal/musical/cauteloso/convencional ou piedoso é posto
de lado
ó irmã e filha de Édipo
quem pode ser inocente ao lidar contigo
nunca houve uma ardósia em branco

já todos estávamos sempre inquietos por tua causa
talvez conheças o poema de Ingeborg Bachmann
dos seus últimos anos de vida que começa assim
«estou a perder os meus gritos»
querida Antígona,
considero ser essa a tarefa de quem traduz
impedir que alguma vez percas os teus gritos

Anne Carson

Tradução de **Isabel Lopes**

FÁBULA



Antígona quer dar sepultura a Polínicos, o irmão que combateu pelos de Argos contra os tebanos, para ocupar o poder.

Creonte, o soberano de Tebas, proíbe essa cerimónia: os traidores devem ser expostos às bestas selvagens.

Antígona não cede e desobedece ao Édito de Creonte. Será enterrada viva.

Hémon pede ao pai Creonte que tenha um juízo menos severo, mais ágil, o navio para evitar o naufrágio dá folga às cordas do velame. Creonte é inflexível, inimigo morto é inimigo, um traidor é um traidor.

Antígona cobre o cadáver com um lençol de poeira. Ismena, a irmã, não a ajuda a enterrá-lo, mais tarde arrepende-se.

Tirésias, o adivinho que não falha, diz a Creonte que o fedor do morto se tornará uma epidemia e que pare de o matar. A tragédia espreita. Tirésias prevê a morte dos familiares próximos de Creonte, a natureza rebela-se, os gritos das aves são ensurdecedores e há um responsável, o que prevê ganha a forma de uma acusação pública.

Antígona, entretanto metida no cubículo da sua tortura, enforca-se. Hémon rasga o corpo com a sua espada, agarrado a ela. E Eurídice, ao sabê-lo, sui-

cida-se. A peça vira um cortejo fúnebre. O arrependimento de Creonte é tardio.

E agora sente-se morto, mesmo que vivo. E pede para morrer, mas o coro diz-lhe que o futuro não é decisão sua. É um rei apeado.

Por um triz se teria evitado tudo, por um triz tudo acontece. Creonte chega tarde à contra decisão.

Um inimigo é sempre um inimigo, vivo ou morto.

Que poderá a sabedoria que esta trama encerra ensinar-nos nestes tempos de guerra generalizada? A tudo isto sobrevive a cidade, qual será o seu devir, como se comportará a “civitas” e o coro que a representa?

E Ismena, a sobranceira, a quem Creonte baptizará de víbora, onde andará ela?



Esta Antígona

Começo com este nome porque se trata de um objecto singular extraído de outro mais amplo e mítico, peça reconstruída entre a de Sófocles e um público, diria, juvenil, um objecto amplamente pensado para os destinatários e porventura também o resultado de muito “sacerdócio” pedagógico. Por outro lado, tanto a disposição gráfica como a ausência de pontuação são já, de algum modo, um pôr em cena da peça pois carregam saltos, silêncios, relevâncias e ambiguidades, dados com projeção cénica clara que o rigor e a acertada pulsão rítmica da tradução de Isabel Lopes estimulam a potenciar.

A tentativa é a de uma perspectiva da mítica peça que exponha de modo actual a relação entre a autoridade e a desobediência, o poder soberano (o direito de morte) e a defesa de valores que contrariam a lei da cidade, mais de acordo com a relação democracia versus desobediência civil no presente. Como se sabe, Antígona desafia o Édito de Creonte que não permite ao “inimigo” Polinices, morto numa luta fratricida com o irmão Etéocles, também ele morto, ser sepultado. Ela quer dar-lhe sepultura, é o seu sangue, e vai tentá-lo sabendo que esse gesto lhe trará a morte.

Carson diz, na carta dirigida à protagonista no início da edição que usámos, que Antígona quer “coser-se a si própria dentro de uma mortalha usando o mais apertado dos pontos”. E que, como tradutora, “o meu problema é perceber-te a ti e ao teu problema na nossa língua partindo do grego antigo.”

Esta hábil “redução” leva a complexidade e dimensão do texto matriz até ao osso, ao essencial. E o que será isso? Verificar que Anne Carson converte os conflitos na sua expressão elementar, não lhes deixa, intencionalmente, mais respiração que a necessária para serem lidos como num esquema clarificador que, no fundo, remeta para um entendimento que capte o principal e que por aí permita aceder a outras subtilidades. Esta peça é também um modo de entrar na de Sófocles e nada perde por ter essa qualidade, uma singularidade com potencial pedagógico.

Será a peça de Carson um resumo da peça de Sófocles? Não, seria disparate dizê-lo. E porque razão? Porque, tratando-se da revisitação de um clássico, não se reduz à síntese mas, pelo contrário, incute-lhe uma actualidade, uma vivacidade, particularmente na linguagem entremeada de tradução direc-

ta do grego e coloquialidades próximas, de tal forma que nessa sobreposição dos dois tempos, nesse trânsito, estamos de repente a ver próximo, nosso — também na densidade psíquica das figuras —, um “material” com cerca de dois mil e quinhentos anos. Esse efeito de actualidade através da linguagem e da substância das figuras tecida nas relações, de exemplificações que pertencem a um tempo histórico que não é o da peça original — Carson socorre-se das peças de Žižek, Brecht, Anouilh para reelaborar a sua, aplicando uma “bibliografia” textual na trama — acaba por trazer o clássico ao nosso presente.

O que mais nos salta à vista hoje é também a contraposição masculino feminino, a coincidir com autarcia versus desobediência, o conflito que, sendo geracional, é mais que isso, sendo que o gesto de Antígona acaba por derrubar, por assim dizer, o regime de Creonte que, face às mortes desencadeadas pelo suicídio de Antígona, do filho Hémon e da mulher Eurídice, se desfaz em “dor”. Diz Creonte, no fim da peça, que está tão morto em vida como aqueles que já não pertencem a este mundo.

Estamos perante uma operação dramaturgica que procede, portanto, por

duas vias: a de uma economia radical do texto, reduzido à inteligência necessária na dimensão das estruturas dialógicas úteis à compreensão do essencial — os meandros do conflito enquanto relações de poder — e a da enxertia de palavras de uma língua globalizada, como OK, por exemplo, ou mesmo Bingo, além de referências textuais de terceiros que são incorporadas.

Essa proximidade com a língua dos espectadores, dos jovens, retira intimidação ao objecto, torna-o “consumível”, aproxima-o. Creio ser esta vertente da “tradução” da Carson a mais feliz neste seu trabalho, pois permite franquear a fronteira do juízo académico e transpor para hoje sabedoria útil às necessidades presentes de ler o nosso real.

É uma peça para ler na mente depois de acontecer na sua totalidade, engrena a fatalidade num mecanismo sem saída, a lição não estará no que a fatalidade recria — há muitas versões, a que nunca acedemos, mas era tema comum a muitos textos que desconhecemos. É perante a tragédia que a lição ocorre como refazer histórico, como fundamento daquilo que não queremos repetir, nós humanos, que cegamos não só diante da lição mítica, como cegamos

diante da lição histórica. O revisionismo histórico vive encerrado no modismo do presente, no presentismo, na performance imediatista, na ideia de que o holocausto não existiu ou de que o fascismo até foi meio tolerante.

Uma outra dimensão não será despendiçada, desde logo na carta inicial que a tradutora/autora dirige a Antígona, em que surgem os autores que, de modo relevante para Carson, disseram coisas sobre a figura de Antígona úteis a este objecto de um tratamento referencial, bom para estudantes — digamos que a bibliografia é interna, está no texto. Assim vêm citados Brecht, Lacan, Žižek, Anouilh, Hegel, Beckett — por outras razões — e, a propósito, autoras como Virginia Woolf e a poetisa Ingeborg Bachmann, de quem cita o verso extraordinário que é “estou a perder os meus gritos”, propósito que acalenta o que a sua tradução possa realizar, isto é, tentar que a sua Antígona não a faça “perder os seus gritos.”

Eis que, afinal, esta versão é a da matriz sofocliana através de uma plêniade de leituras complexas que decorreram particularmente na contemporaneidade. Na realidade, a peça é das mais refeitas e recriadas por autores

tentando versões próprias. Não é por acaso que Martin Crimp, numa entrevista, revela que tendo sido convidado a reescrever uma Antígona recusou fazê-lo, dada essa camada de sobreposições interpretativas que impedem que o texto matriz seja potencialmente o que é. Na altura, Crimp decide-se por adaptar *As fenícias* de Eurípedes, peça que levámos à cena, Teatro da Rainha, e que trata já do conflito Etéocles/ Polinices, cujo título é *O resto já devem conhecer do cinema*.

E que se extrai desta trama trágica? Além do prazer de um verbo que trata o material original sem a reverência empoeirada do costume, talvez o que no fim é dito: a sabedoria, mais que qualquer inflexibilidade decorrente da oposição amigo/inimigo — que abriu porta aos nacionalismos expansionistas e aos chauvinistas —, é a estrada da resolução dos conflitos. Que será então a sabedoria?

Nenhuma solução existe para a violência antagonista que não resida na diplomacia, em suma, na sabedoria. Talvez fosse esse o gesto de Ismena, mais astuciosa que a irmã.

No final, apercebemo-nos bem que a defesa que Hémon faz da democracia

nos está próxima, que o gesto de Eurídice é o de um corte, por fim, com a lei de Creonte e que a cidade tem diante de si um novo ciclo, porventura a partir do “poder caído na rua”, já que as famílias fundadoras chegaram ao fim dos seus ciclos.

Restará talvez dizer que este conflito não se lê num entendimento unilateral. Se há uma dimensão feminista, e ela existe, a peça é universalista, a contraposição entre lei humana e lei divina — os mortos, entre os gregos, eram outra cidade — ultrapassa confinamentos temáticos. Também não se lê apenas do lado da tirania, Creonte apesar de tudo permite a palavra dos outros e, se a peça exprime algo mais amplo, é que certamente aos regimes estáveis e que geraram abundância podem suceder regimes degradados e quase insolventes. Como se extrai do que o mensageiro diz, da “abundância” à penúria vai um passo, um dia és rei, no outro mendigo.

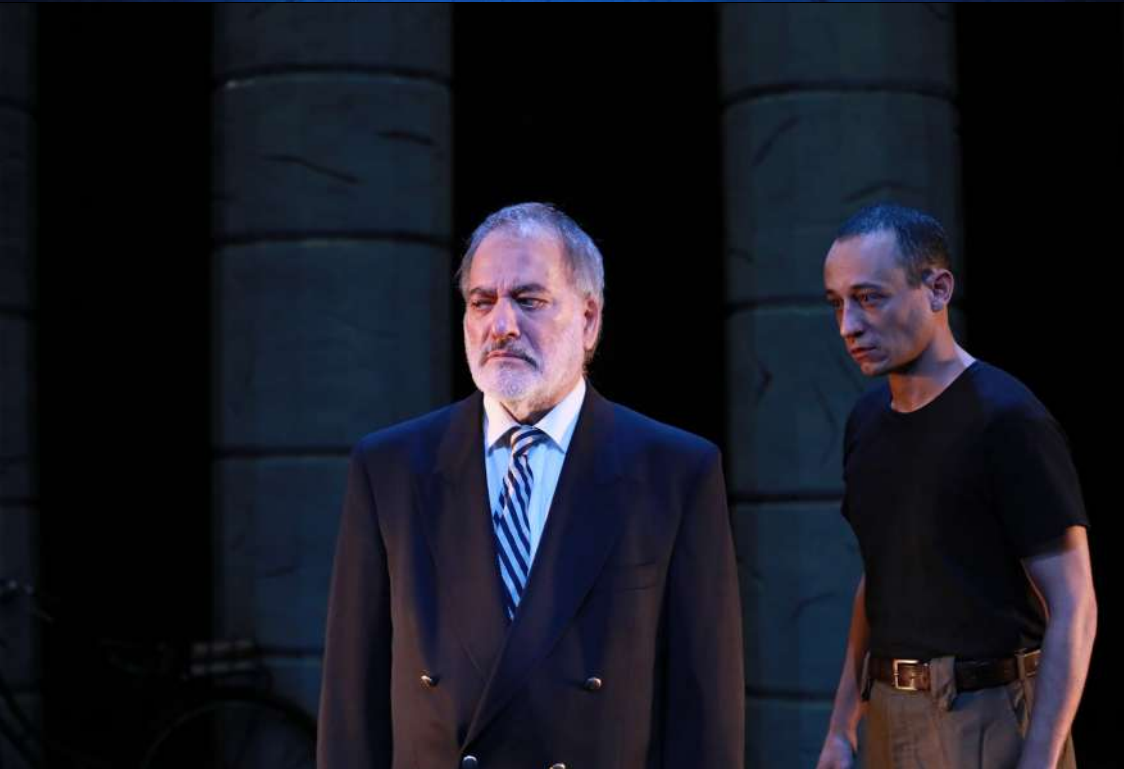
Em boa verdade, falta que o coro se descubra como resposta dos de baixo aos problemas criados pelos de cima. Por muito atraente que seja a sua exemplaridade mítica, a estrutura de classe da peça trágica é explícita e a problemática do poder do povo um tema polémico à época.

Quanto à pulsão de morte que Lacan parece descobrir em Antígona, se por um lado despolitiza o gesto dela, por outro faz-nos de facto pensar em algo que é menos explicável que o que mais acontece — na realidade esta obsessão de Antígona pelos mortos traduz o seu radicalismo.

Fernando Mora Ramos



Um labirinto de referências



Ironia e capacidade de síntese são duas das marcas mais reconhecidas na obra de Anne Carson, entre as quais sublinhamos também a natureza anfíbia dos seus textos, resistindo a classificações de género literário, e a intertextualidade resultante de uma ampla cultura literária. Classicista de formação — não devendo, nesta matéria, ser negligenciados os estudos iniciais no domínio das artes —, Anne Carson é uma das mais relevantes poetas do nosso tempo. A poesia é a chave para a compreensão do seu trabalho, a poesia nesse sentido de relação livre e criativa com a linguagem, já não sujeita às convenções que determinam hermenêuticas acadêmicas e exegeses rígidas de um texto.

A “erudição despreocupada” da Autora canadiana redundava em traduções inovadoras que fazem tema das próprias limitações da tradução, prevenindo o leitor quanto a essa noção de traição que paira como uma nuvem sobre o trabalho do tradutor. Mais ainda tratando-se de textos antigos, sobre os quais pesa não apenas a morte de uma língua como o peso dos séculos. Sobre o trabalho em “Antigonick” declarou, numa entrevista, que tudo o que fez «foi

uma tentativa de transmitir um movimento, um abalo ou uma obscuridade que sucede no texto primitivo. Isso nem sempre significa reproduzir as palavras e frases do original na mesma ordem, uma peça é uma colecção de acções ou feitos (observe-se a etimologia de “drama”, do grego DRAN, “fazer ou agir”), é isso que precisa de ser traduzido do grego para o inglês. É verdade que Sófocles não menciona Hegel na primeira página de Antígona, mas refere-se à longa e catastrófica tradição da casa real de Tebas a fim de lembrar a lenda ao seu público grego e para nós, em 2012, a lenda de Antígona inclui Hegel».

“Antigonick” está longe de ser uma tradução convencional da “Antígona” de Sófocles, essa foi realizada por Carson em 2015. A peça que agora apresentamos ao público português em primeira mão foi publicada dois anos antes, em 2012, inicialmente num formato de “drama gráfico”, com a caligrafia da Autora, praticamente sem pontuação e com ilustrações de Bianca Stone. Uma edição posterior, já com caracteres de imprensa, conservou da primeira a justificação do texto à esquerda, ao centro, à direita e a pontuação mínima, salientando com esses aspectos formais

a dimensão rítmica com a qual os leitores da sua poesia estão familiarizados.

Vale a pena citar Emily Stokes, numa recensão publicada no jornal *The Guardian* a 8 de Junho de 2012: «Os leitores que não estão familiarizados com os textos gregos antigos irão provavelmente sentir-se um pouco alienados, mas o desconhecimento talvez seja o ponto principal. Ao contrário das versões de “Antígona” que tentam captar a grandeza do drama ou torná-lo relevante, o objectivo de Carson é mostrar a dificuldade da tradução, a verdadeira natureza insuportável da tragédia. A famosa “Ode ao Homem” do Coro, na qual o homem é descrito como capaz de superar tudo, menos a morte, é, nas palavras de Carson, uma mistura bizarra de mundos».

Esta mistura bizarra de mundos está presente no texto, desde logo, nos diálogos entre Antígona e Ismena, com referências a Hegel e Beckett, ou na intervenção de Eurídice, em que Virginia Woolf é mencionada. E é compreensível atendendo à multiplicidade de referências evocadas no prólogo intitulado “A tarefa de traduzir Antígona”, o qual nos lembra que entre o tempo de Sófocles e a actualidade passaram 2500 anos.

2500 anos que não mataram Antígona. Antes pelo contrário, fizeram dela uma personagem central da cultura ocidental, inspiradora de inúmeras versões, debates intermináveis, comentários sem fim, símbolo de causas muitas vezes contraditórias. Percorramos, em síntese, alguns dos corredores deste labirinto de referências:

1. Estou sempre a voltar a Brecht

Apoiando-se na tradução de Hölderlin (1770-1843) da tragédia de Sófocles, Bertolt Brecht (1898-1956) adaptou a Antígona em 1948. O pano de fundo é a Segunda Guerra Mundial na Berlim de 1945, com um soldado das SS a integrar o elenco no prelúdio.

Creonte é uma espécie de ditador nazi e Polínicos um desertor. Este é o seu ponto de partida, jovens desertores enforcados nos candeeiros de iluminação das ruas alemãs, cadáveres cobertos de moscas a servirem de exemplo numa retórica que faz uso do medo enquanto argumento. Qualquer tentativa de enterrar esses traidores da pátria era punida com execução sumária. Percebendo o carácter enigmático e até obscuro dos cantos do coro, Brecht acrescenta-lhes

algumas intervenções pessoais. Mais estranho é fazer Antígona andar com uma porta amarrada às costas, tal como em “Antigonick” a certa altura lembra o coro. Uma porta é um limite entre dois espaços, um dentro e um fora. Há nesta opção, certamente, um carácter simbólico bastante forte, podendo o dentro referir-se ao ser, no sentido ontológico do termo, e o fora à lei do Estado, princípio de um conflito insanável de que o mito de Antígona é matricial: o conflito entre o ser e o dever ser.

2. E citemos aqui Hegel

Não passará despercebido o facto de Antígona e Ismena entrarem em cena, nesta versão de Carson, a discutir um Hegel (1770-1831) que mais parece Beckett (1906-1989).

Hegel, como todos os idealistas e românticos alemães, tinha um especial fascínio pela tragédia de Sófocles, referindo-se-lhe nas suas lições sobre estética como «uma das mais sublimes e, sob todos os aspectos, mais consumadas obras de arte criadas pelo esforço humano». Amigo de Hölderlin, tradutor de “Antígona” para a língua germânica, Hegel vê na filha de Édipo a representação do

valor ético da família contra o Estado, ou, se preferirmos, a oposição família/cidade enquanto instância contraditória e hierarquizada na sociedade. Interessava-lhe a angústia da consciência pré-revolucionária, dividida na sua essência, sempre a escapar-se para lá do que acredita ser.

A este propósito, lembra Steiner no seu “Antígonas”: «A dialéctica do conflito entre o universal e o particular — a esfera do lar feminino e da praça pública masculina, a cristalização em diferentes pólos da substância ética dos valores imanentes e transcendentais — condensa-se agora na luta entre o homem (Creonte) e a mulher (Antígona) sobre o corpo do morto (Polínicos)». Esta oposição masculino/feminino é sublimada por Carson amiúde, como certamente reparará o público mais atento. Logo no início, Ismena adverte Antígona: «as raparigas não podem fazer frente aos homens».

3. Será que «és Antígona entre duas mortes» como diz Lacan

O fundador da Escola Freudiana de Paris dedicou a Antígona todo um seminário a que foi dado o título “L’Éthique de la psychanalyse”. Tal como Édipo para

Freud, Antígona é, para Lacan, a figura simbólica por excelência de alguém que se deixa levar por uma paixão. A ética psicanalítica distancia-se do sentido orientador da ética aristotélica, a qual se funda no primado do justo meio. Para Aristóteles, o sentido orientador é o princípio sobre o qual a pessoa sensata escapa ao excesso e ao defeito. Na “Ética a Nicómaco”, Aristóteles diz: «Acerca da honra e da desonra, a posição intermédia é a magnanimidade, o excesso diz-se que é uma forma vã de orgulho e o defeito, mesquinhez.» Ora, a psicanálise de Lacan propõe uma ética pautada pelo desejo contra uma ética pautada por valores, escapa a um esquema de prescrições e de obrigações.

Creonte é a negação do desejo, Antígona é a sua afirmação. «Eu nasci para o amor não para o ódio», diz ela a Creonte. Tanto a inflexibilidade da sua posição na busca mortal de um desejo, como a obstinação que a leva a uma morte ótima (palavras da própria na versão de Carson), fazem de Antígona a figura máxima do belo na psicanálise de Lacan, a qual emerge em “Antigonick”, sobretudo, no diálogo entre Antígona e Ismena acerca do problema da “consciência ética”. O lugar de Antígona é, nas palavras de Lacan,

«entre-duas-mortes». Esta dimensão coloca-a entre a morte física e a morte simbólica, a qual corresponde à morte de um nome. A brutalidade do Édito de Creonte reside, precisamente, na privação da memória pela ausência de ritual fúnebre. Votar Polínicos ao esquecimento e ao abandono é insuportável para Antígona, o desejo por detrás do seu gesto é a garantia de que a segunda morte não se consumará.

4. A paródia da lei de Creonte ou da linguagem de Creonte – como pensa Judith Butler

A filósofa norte-americana Judith Butler (1956), um dos nomes mais destacados do feminismo e da teoria *queer* na contemporaneidade, ocupou-se de Antígona em “Antigone’s claim kinship between life and death” (2000). Em três capítulos de diálogo com vários autores, entre os quais os já aqui supracitados, Butler desenvolve uma perspectiva sobre as relações de género, Estado e parentesco. Antígona surge envolta numa aura feminista de desafio ao patriarcado, assumindo uma certa masculinidade no confronto com Creonte. É uma «aber-

ração fatal do parentesco» enraizada numa relação incestuosa, mas que, enquanto desvio, encontra paralelo em inúmeras formações familiares que já não se estruturam necessariamente a partir de uma relação entre progenitores. O que interessa a Butler é aquilo que foge ao padrão imposto pelo Estado, o que escapa à lei e à norma, a formação de novas famílias que esbarram nas normas simbólicas e sociais impedindo que as relações de parentesco se instituem de um modo diferente daquele que é determinado pelas regras vigentes. «A nossa família é duplamente triplamente degradada e suja», lembra Ismena. «Mas é tão doce estar deitada ao lado do / corpo do meu irmão coxa contra coxa», responde-lhe Antígona. E nisto Antígona transforma-se, também, num símbolo do atropelo à lei e à linguagem que lhe dá forma. Onde Hegel viu uma representante arquetípica da esfera familiar, Butler encontrou tudo menos um modelo de familiaridade normativa.

5. É essa a opinião de George Eliot

A referência a George Eliot (1819-1880) é especialmente interessante

neste contexto de reivindicação de um legado feminista na figura de Antígona. Eliot, pseudónimo de Mary Ann Evans, foi romancista, poeta, jornalista, tradutora. Em 1856, publicou o ensaio “The Antigone and Its Moral” colocando ênfase no conflito entre a relevância dos rituais sagrados e a obediência ao Estado. A reverência ao sagrado antagónica com os deveres de cidadania, dois princípios valorosos colidem um com o outro. Ao contrário de Hegel, Eliot faz um apelo à moderação e a um equilíbrio mutuamente benéfico que resolva o problema dialéctico entre a esfera do religioso e a esfera do político: «Talvez a melhor moral que possamos extrair esteja implícita naquilo que o Coro aponta — que o nosso protesto pelo que é correcto deve ser temperado com moderação e respeito.» Tanto Creonte como Antígona representariam os excessos que a ética aristotélica desaconselha, recaindo sobre o coro a justa medida da acção. Esta leitura rejeita, antes de mais, uma interpretação binária da tragédia grega, ressaltando que o caminho ético na direcção de um progresso espiritual permite que dois ou mais lados sejam conciliáveis em conjunturas críticas.

6. E Žižek compara-te triunfalmente a Tito

Devemos ao esloveno Slavoj Žižek (1949) uma das mais estimulantes versões de “Antígona” na actualidade, publicada em 2016 e com a característica inovadora de três finais possíveis: 1. O coro elogia no final a insistência de Antígona; 2. Antígona convence Creonte, com o coro a cantar o seu pragmatismo; 3. O coro rejeita estúpidos lugares comuns, chega-se à frente e censura tanto Creonte como Antígona pelo conflito que ameaça a sobrevivência da cidade. Neste provocador exercício ético e político, Žižek confessa-se consciente do anacronismo proposto por um coro que ele interpreta como uma espécie de Comité de Saúde Pública. As três vidas de Antígona propostas por Žižek são movidas por uma pulsão democrática que oferece ao público, o povo, a possibilidade de decidir qual o melhor fim para esta reescrita ou actualização da tragédia de Sófocles.

7. Para assistir à Antígona de Jean Anouilh

Jean Anouilh (1910-1987) foi um dramaturgo francês. Em 1944, pôs em cena, sob a censura da ocupação Nazi, uma

versão da “Antígona” de Sófocles. Propositadamente ambígua no que respeita à rejeição da autoridade e à sua aceitação, tenta estabelecer um paralelo entre Antígona/Creonte e Resistência Francesa/Nazismo. Citamos George Steiner: «O Hémon de Anouilh é de uma mediania visceral. Aterrado pela solidão, pela plena entrada na vida adulta, suplica a Creonte que continue a ser o pai, o protector, o garante contra os maus sonhos que em criança Hémon idolatrara. Anouilh insiste muito no motivo desta infantildade. Ao virar-se para Creonte no horror final da câmara mortuária, Hémon “nunca se pareceu tanto como o rapazinho de outros tempos”.» É exactamente o oposto do que sucede em “Antigonick”, com um Hémon visceral, apaixonado, argumentativo. Não só vira as costas ao próprio pai, o tirano Creonte, como o acusa de decisões terríveis, apelando ao equilíbrio, à justa medida, à democracia por oposição à tirania. «Porque não encontrar um deserto e governar lá sozinho», diz o filho de Creonte em defesa da voz popular que os tiranos reprimem.

8. «Talvez conheças o poema de Ingeborg Bachmann»

Além das referências até agora expostas, o texto de Anne Carson contém

ainda menções ao poeta e crítico norte-americano John Ashbery (1927-2017), ao dramaturgo Samuel Beckett (1906-1989), figura central em toda a obra da Autora de “Antigonick”, presença anacrónica nos diálogos entre Antígona e Ismena, e ao compositor John Cage (1912-1992), criador que, tal como Anne Carson, investiu muita da sua energia contra estéticas tradicionalistas impositivas de modos de pensar formatados. Queremos salientar, no entanto, a alusão a um dos belíssimos poemas finais de Ingeborg Bachmann (1926-1973), filósofa, dramaturga, extraordinária poeta nascida em Klagenfurt, Áustria. Aqui está o poema, querida Antígona, a que se refere a tua tradutora:

ESTOU A PERDER OS MEUS GRITOS

Eu perco os meus gritos
como outros perdem o
seu dinheiro, a pasta,
o coração, eu perco
os meus gritos destemidos
em Roma, em qualquer lugar,
em Berlim, perco a sério
os meus gritos na rua
até o meu cérebro ficar
vermelho-sangue por dentro,
tudo perdendo,

incluindo a indignação
por poderem os gritos
de alguém ser perdidos
um destes dias
e em qualquer lugar.

Henrique Manuel Bento Fialho

Antígona, SUMÁRIO



Se entendermos as palavra seguintes como palavras-chave da versão da *Antígona* de Anne Carson, creio que entramos na sua intenção de tradução, entendendo esta como uma transposição entre tempos, uma viagem obrigatória entre o imaginado público grego, esclarecido nos mitos, e o público-massa de hoje em dia, perdido num modo de ler que é atravessado de valorizações consumistas e publicitárias.

Como professora de grego antigo deve ter-se confrontado inúmeras vezes com o que alguns apelidam de presentismo, uma percepção do tempo que vivemos à flor da sua própria pele, sem recuo, sem deslocação do ponto de vista para outro tempo que este revele, quer dizer, uma explicação da actualidade a partir de si mesma e um desprezo pela história, pelo que no passado estrutura o presente, tanto no plano sistémico quanto no da herança histórico-cultural.

Isso lê-se tanto na ditadura do presente que o capitalismo cultural vende como fim da história — a publicidade remete-nos permanentemente para a juventude eterna, para a felicidade comprável —, como no empobrecimento radical do domínio da língua mãe, afec-

tada pelo imperialismo linguístico anglo-saxónico e pelo co-dialecto digital.

Na cena da entrada de Creonte, e ao modo de alguém que sumaria uma aula, ele usa as palavras que se seguem e que tentarei aqui explicar como palavras-chave de acesso à compreensão dos seus sentidos aplicados na peça.

Arbitrar – Esse será o papel de Creonte na tentativa de dirimir o que resulta do seu Édito, impedindo a sepultura de Polinices. Creonte, poder político e jurídico na mesma pessoa, dispõe dessa condição que particulariza o tirano e que passa pela não separação de poderes. Nesse aspecto será de relevar que o Coro, povo delegado em cena, ou melhor, o povo que comenta os acontecimentos, seja relativamente autónomo mesmo que secundando o olhar de cima, pois segue de perto uma visão vulgar do que vai sendo tramado. Vai, aliás, atrás dessa trama, afectado por ela, no mesmo sentido que os espectadores, isto é, sofrendo o clímax emotivo e o efeito de purga (a função terapêutica do teatro era cívica, não deixando de ser psíquica).

A visão do coro é coincidente com a visão do poder enquanto visão de baixo. Coro que também sofre, personagem

implicada e juízo autónomo, parte que sofre e parte que observa, grego pensante a um tempo e patriota de Tebas, por outro. Será de reter na figura coral o prazer do debate, não tanto do despique argumentativo, antes do diálogo como método de escrutínio do que é circunstancial e ao mesmo tempo fundador — o coro aprecia claramente as teses que Hémon defende a dada altura e esse é o momento em que, de algum modo, não seguem Creonte mas alguém que o contesta.

A isso poderemos acrescentar a força teatral da própria figura como invenção dramatúrgica que excede em muito a condição delegada ou referencial e o seu papel estrutural na tragédia — na dramaturgia contemporânea valoriza-se claramente a interrupção da acção —, é ainda uma outra coisa, incluindo o olhar do autor.

É Jacques Lacan quem o nomeia como “Maria-vai-com-as-outras”.

Legislar – Nesta peça — e em Sófocles — o Édito de Creonte é a condenação de Polinices a uma morte “indigna”, exposto às feras, aos abutres, pois esse era o tratamento que os traidores mereceriam. Este acto legal de Creonte nada tem de particular, traça limites entre ami-

go e inimigo, traidor e patriota, limites que seriam constitucionais na geração destas Cidades-Estado. Por detrás deste tipo de lei está claramente uma argamassa nacionalista, ideológica, a ideia de que uma pátria é um povo, um território e uma língua, uma cultura e uma história, em suma, um fechamento quando o “outro” é inimigo potencial. Pelo que o estrangeiro tem na cidade um estatuto subalterno, para mais num tempo em que tudo se resolvia pela força das armas e as nações eram exércitos.

O Édito de Creonte activa na altura da vitória — que poderia ser derrota, Tebas é cercada pelos de Argos, comandados pelo traidor tebano Polinices que reivindica o trono — prolonga a lógica guerreira além da própria batalha entre as duas cidades, instaurando um pós-guerra que não é tempo de paz mas um prolongamento da guerra, um tempo de vingança, uma forma de atizar o desejo de vingança do derrotado, humilhado da pior forma, pois Polinices, o tebano, comandava os de Argos, por certo pensando estes no saque e na glória guerreira.

A peça não nos diz nada sobre o que aconteceu a outros mortos, centra-se nas contradições que, na família de Édipo,

o tratamento de Polinices desencadeia em Antígona, a filha que resta além de Ismena, a irmã.

Escandalizar – Esse é o verbo que Creonte escolhe para Antígona, como se quisesse dizê-la exibicionista, escandalosa, fora da norma, falha de qualquer razoabilidade.

Quando Antígona afirma o direito de Polinices a ser sepultado — direito inalienável de todos os mortos — ela contraria a lei da cidade opondo-lhe uma outra lei, a lei dos mortos, lei que teria uma origem divina e em relação à qual a lei humana seria subalterna. Ela é, nesta perspectiva, uma defensora dos “direitos humanos”, neste caso aplicados aos vivos que sofrem o destino injusto dos mortos, já que Polinices não terá enquanto cadáver opinião própria. Mesmo que Antígona tente junto de Ismena a sua colaboração para sepultar o irmão (não é tarefa de uma criatura só), ela fica só com esse fardo, por convicção.

Sabemos, temo-lo observado constantemente que, quando a espiral do ódio se aprofunda em conflitos muito radicalizados, a prática de exposição de cadáveres e a filmagem das cenas mais selvagens tem acontecido. Essa foi também

prática dos exércitos coloniais, incluindo o português — há fotos de Wiriamu, com cabeças de negros espetadas em paus —, como é neste momento prática do Daesh, de fundamentalistas de vária ordem e do exército e mercenários russos.

Diz Creonte, a certa altura, sobre quem mandará matar, em resposta ao coro: “não, só a que faz escândalo”. É assim que vê o gesto de Antígona, perturba-o que chibe a sua revolta, que se saiba, mais do que a infracção em si. “O meu público está a observar-me”, diz. O que o poder faz hoje, como técnica governativa, é justamente ter um constante “sonómetro” da “opinião pública”, de modo a ajustar as suas medidas às flutuações de humor dos eleitorados.

A demagogia ganhou foros de ciência estatística. Isso fala-nos do modo como o escândalo o pode afectar na ordem pública como desordem, anarquia, como a certa altura refere. O poder não pode cair na rua.

Lucrar – Aqui, sem que surja na trama narrativa-cénica com algum suporte substantivo, surge a ideia de colar à figura de Creonte uma propensão para a acumulação de bens pelo facto de exercer o poder.

Essa dimensão não é, no entanto, desenvolvida na peça, sabendo nós no fim que o lucro de Creonte é uma infinita tragédia, perde o filho e a mulher na mesma engrenagem suicida. Essa é, aliás, uma vertente interessante: a lei acaba por não ser aplicada, pois antes da morte de Antígona ela suicida-se, aplicando a si uma “lei” que é a da autodeterminação individual — digamos que o suicídio é uma decisão estritamente individual. O mesmo se passa, na sequência desta morte, com a morte de Hémon e com a de Eurídice.

Homem – O direito do ser humano à sua humanidade e a existência de uma compatibilidade entre os gestos humanos e a humanidade destes, distinguir-se-iam do que os animais fazem. O humano teria uma cultura outra, um sistema de valores que condenaria a lei da selva, a lei dos predadores.

Creio que o substantivo surge para dizer precisamente o inverso.

Aliás, no poema em que Carson glosa o conhecido “hino ao homem” do texto de Sófocles, o que lemos é justamente esse conjunto de “feitos” — para além de guerra, os do chamado progresso — que faz do homem o pior dos predado-

res, tanto em relação a si mesmo como em relação à natureza de que ele próprio é parte.

Escreve Anne Carson: “existem passantes terrivelmente silenciosos / mas nenhum mais terrivelmente silencioso que o homem”. Este silêncio, esta invisibilidade, carrega um potencial de destruição pela calada. E continua a autora um pouco mais à frente: “esmaga o descaramento dos pássaros e apanha-os com os seus faróis” [...] “este passageiro terrivelmente silencioso condena animais e montanhas com o domínio da técnica”.

O retrato feito do Homem no poema é não o seu elogio, como em Sófocles, mas o seu assemelhar à pior das feras, lúcida e implacável, planificadora, capaz de destruir com as suas invenções e meios técnicos aquilo que quer explorar sem limites para lucro próprio e benefício egoísta.

Razão – O homem também inventou a razão. Na peça toda a argumentação em torno da democracia — que o público julgará quanto ao sentido — evidencia este lado das potencialidades do humano, do ser racional. É interessante o debate Creonte /Hémon em torno da

democracia em Tebas. Diz Hémon: “Tebas pensa de outra maneira”, responde Creonte: “é Tebas que vai dizer-me como devo governar?”, responde Hémon: “repara no que dizes pareces um jovem ditador”, retorque Creonte: “e de quem mais deveria depender o governo da cidade?”, devolve-lhe Hémon: “não há cidade que pertença a um só homem”. Diz Creonte, por fim: “com certeza que uma cidade pertence ao seu governante”. Temos aqui matéria sobre a democracia vista por Creonte, que aqui se revela autocrata.

Poderemos também observar na argumentação de Ismena um cuidado táctico que faz dela uma mulher política mesmo parecendo o contrário. A sua recusa de um extremismo confrontador e sem saída aponta para uma ideia de emancipação do feminino que surge claramente quando propõe a Creonte, num papel em que aparece como mediadora, diplomata, que interceda por Hémon para que não fique sem a noiva Antígona, jogando a cartada do sangue, pois Hémon é o amado filho de Creonte. Parecem-nos, as cautelas de Ismena, ancorar num entendimento racional das forças em jogo. O exacto contrário de Antígona, a intempestiva.

Traição – É claro que trair é trair a pátria, o país, servir o inimigo. Se a guerra era e é lucrativa, uma indústria extensa, economia do saque e da ocupação de terras, do apossar-se de rotas comerciais e sistemas de produção, da riqueza alheia, trair é o mais hediondo dos crimes numa sociedade que se olha como entidade em guerra potencial com os “estranhos”. Aquele que se vende ao estrangeiro e por ele combate é obviamente um criminoso. “O inimigo é sempre o inimigo, morto ou vivo”, diz Creonte, é esta visão contraposta e alheia à diplomacia, que caracteriza o traidor como o canalha dos canalhas. No caso, a situação extrema-se, pois os de Argos invadem Tebas em função de um desejo de Polínicês assente na sua reivindicação dos seus direitos de soberano.

Em *Édipo em Colono*, Édipo prevê o fratricídio, não poupando insultos aos próprios filhos.

Morte – Será o direito de morte, o direito de dispor do corpo do outro que, para Creonte, é a lei, a vida do cidadão pertence-lhe. Uma lei tirânica, assente na especificidade da condição soberana. O princípio do castigo exibido, entretanto, acrescenta à morte a tortura como prática regular. Tanto a exposição do cadáver de

Polinices — para exemplo de todos — é tortura para os do mesmo sangue, como o castigo de Antígona é concebido como um longo sofrimento de entrada na morte. É a tortura que ganha estatuto legal, sinal evidente de uma “revanche” que se entende legítima. Creonte concebe a censura e a crítica como atentados à soberania que, para ele, são ataques pessoais.

Navio do Estado – Esta expressão, metáfora da condução dos negócios do Estado enquanto governação, exercício político de comando, pauta-se na peça pelo gesto do Édito e pelos acontecimentos que se lhe seguem. Se a “sublevação” de Antígona é algo imaginável como gesto de alguém que, desde criança, se mostra diferente — “cerrava os punhos” e era de um fechamento obsessivo, o que meteu psiquiatra e tudo... —, já as consequências do gesto de Creonte, que são a ordem da sua imediata morte, — que ela evita com o suicídio — depois do enfrentamento com Hémon, têm consequências para a própria política do Estado. É um Creonte destruído que chega a essa conclusão, diz ele: “este sacrilégio a que chamei política de Estado, o meu filho assassinado pela minha loucura”. Nesta asserção

Creonte assume bem que a sua decisão foi um gesto assassino.

O navio do Estado encalha de tal modo que o poder, de alguma maneira, cai na rua.

O meu – Entendendo este “o meu”, como Anne Carson sugere quando Creonte responde ao coro dizendo que este “o meu” é substantivo “se o puser a render”, concluímos que se refere a um exercício ilícito da soberania, à ideia de que “a cidade pertence ao seu governante” e que ele se aproveita disso. Sob o ponto de vista de qualquer enriquecimento ilegal, nada na peça o justifica, é um desenvolvimento que não surge. Se, entretanto, retivermos que a questão da democracia é cada vez mais actual — posta em causa pelos regimes de todas as grandes potências e superpotências, para não falar das monarquias confessadas ou escondidas, regimes familiares — verificamos que a tirania é um mal que está de regresso e em força.

Os regimes “de uma criatura só” estão aí em pleno.

Talvez isso faça sentido na peça de Anne Carson, para além do que seja o que ela chama “traduzir” a *Antígona* de Sófocles.

Fernando Mora Ramos





Aqui estamos nós num dia dedicado ao pó

Nascida em Toronto a 21 de Junho de 1950, Anne Carson estudou artes e grego antigo. É uma reconhecida poeta, professora de Estudos Clássicos, ensaísta e tradutora. Os seus livros questionam as fronteiras entre géneros desde a estreia com “Eros the Bittersweet: an Essay” (1986), misturando interesses diversos que vão da literatura comparada à antropologia, história e artes, ligando ideias e temas de proveniências distintas numa complexa rede intertextual. São obras que testam as formas fixas da poesia, do ensaio, do drama, problematizando as relações entre realidade e ficção, original e tradução, surpreendendo pela capacidade de síntese, pelo agudo sentido de humor, pela emergência de aspectos autobiográficos entre um vasto leque de referências culturais:

«Julgo que aquilo que toda a gente escreve é essencialmente autobiográfico; é a matéria-prima básica, ainda que não tenhamos de citar nomes. Cada peça, cada página ou qualquer coisa que escrevamos terá uma relação diferente com o eu interior e com a nossa história desse eu. Varia de tempos a tempos. Parece-me que na maioria dos casos, no início, começa-se por escrever a própria

história, depois como que se fica sem essa história e a tendência é voltarmos para outros assuntos mais tarde», revelou Carson numa conversa disponível online.

Em Portugal, a poesia de Anne Carson não é totalmente desconhecida. Foram editados, todos pela não (edições), “Vidro, Ironia e Deus” (1995), “Autobiografia do Vermelho – um romance em verso” (1998) e “A Beleza do Marido – um ensaio ficcional em 29 tangos” (2001). “Antigonick”, versão da “Antígona” de Sófocles publicada originalmente em 2012 sob a forma de “drama gráfico”, coloca em cena uma personagem estranha ao original, o Nick do título, a quem compete, simplesmente, medir coisas em silêncio. Acerca desta personagem, referiu a Autora em entrevista:

«Nick mede coisas. A maioria das tragédias gregas trata de uma pessoa que é grande demais para o espaço de vida que lhe foi concedido. O excesso leva à catástrofe. A necessidade de evitar ruídos excessivos nessas peças é uma ansiedade constante. Um personagem mudo e que se move o tempo todo é um espaço livre de invenção para quem dirige/produz a peça. Pode ser engraçado, pode ser lírico, pode ser

uma outra dramatização das tensões, dependendo de como for encenado».

A escritora, poeta e crítica norte-americana Megan O'Rourke conta-nos, em recensão publicada no The New Yorker a 5 de Julho de 2010, que em 2000 o irmão mais velho de Anne Carson, de seu nome Michael, morreu inesperadamente em Copenhaga. Passaram duas semanas até a notícia lhe chegar. Michael havia fugido de casa em 1978, tendo conversado com a irmã meia dúzia de vezes desde então. Após a morte do irmão, Carson começou a elaborar um caderno de memórias ou, como a própria declara a determinada altura, um epitáfio que acabou por ser publicado com o título "Nox". Trata-se de um livro-objecto, com a forma de caixa, com a reprodução de um caderno ao estilo de concertina com colagens de fotografias, poemas, pinturas, uma carta, fragmentos... «Um enlutado está sempre à procura de vestígios da pessoa perdida», sublinha Megan O'Rourke. Talvez não seja abusivo considerar algum tipo de relação entre o luto consumado em "Nox" (2010) e a obra que se lhe seguiu, precisamente "Antigonick" (2012). Outra obra acerca do luto de um irmão.

ῥιοφκζν νζ νομθιρ νω ῥητι
·νωτόλωλό ὄσοφζορζφ ιοτ
ῶρκαμ ῥῶ ρτοικρόκ ίακ
·σοίθ νιζκήῖζ νορῖομ ιο
ωφζρτ νιοίπλζ νζ ὄρκκ ι
ῖιο ζῶ ρήλιφσορρ ῖιρτπ
·ρρρκ νοτρνγίορκ ῖιο
ώγζ ρῶμύ ριζχότύρ
ρσοίθμυτιπρόκ ρορ
νόο ὄτ ρζκιοζνύλοπ ζῶ νῖ
·ιομυνρῶ ὄρῖοτ ρσοολ
·ῖζ νιοῖονορφ ρῖοτ ρορμῖ
·νυφῶ ρητῖμ νωνκζτ ίζ νῶ ὄ
·οτζκήῖτς νώνρθτκ ιο
·νονόπ νρημόρῖ νῶ ὄν
ῖωγζλ νιρῶχ ρόρρ ρτύρτ
·νῖ ρολλῶ ροτρνόνρθτκ ιο
·νοκρλπῖ ὄῖοτ ίζ ρότωφ σολ
νιοτόθυζκζκ ρόρτρπ ίακ σοδι
·ζτοπ ιοτορῶθ νῶ ριποῶ ρόρ
ώγζ ὄσορῖιτορρκζ ὄ
νιζνῶτρρμῶ ῖοῶζ ὄτυρ
·ρρρκ νοτρνγίορκ ῶ νῖ
νώθρλ ωτύο νῶρζχ ῥίῶ
σομῶγ σοτ ζτύο νοιοδνζ
·ρῖφροτ σοίζδιοπ ζτύο ν
ρορρομύῶ ῖ νωλίφ ρόρρ ρ
·ρῶφρκσοτκ ιομοχρῶ νω
ῖνρκίῶ νωνόμιοῶ ροῖοθ
ιτῶ ρύοζθ ρζ νονρτοῖ
ῥῶ ζγ ίζπζ ῖνωχῶμμῖ νῶῶ
·νρηῶρρτκζ ὄῖοθζοῖζ ν
·ῶλκκ ρῖοζθ νζ νίτοζ ὄῶτ
·ρζτόκρητρρμῖ νζμῖονγγ
ῶκκκ ωίζλπ ῖμ ῖιοσονῶ
ῖιρῖ ρορῖζῖ ῖορῖ ῖορῖ



ANTIGONICK

Autor **Anne Carson**

Tradução e dramaturgia **Isabel Lopes**¹

Encenação **Fernando Mora Ramos**

Desenho de Luz **Jorge Ribeiro**

Cenografia **José Serrão**

Guarda Roupas **Teatro da Rainha**

Interpretação **Isabel Lopes, Nuno Machado, Beatriz Antunes, Mafalda Taveira, José Carlos Faria, Henrique Manuel Bento Fialho, Fernando Mora Ramos, João Costa, Fábio Costa, Carlos Borges e Diogo Marques**

Direção de Produção **Ana Pereira**

Direção técnica **António Anunciação**

Construção e montagem da cenografia **Joel Pereira e António Anunciação**

com a colaboração de **Cristiana Alves, Maria Magalhães e Cíntia Martins**

Montagem da luz **António Anunciação, Sandra Teixeira, Raquel Capitão**

e **Pedro Machado**

Operação de luz **Raquel Capitão**

Organização do programa **Henrique Manuel Bento Fialho**

Design gráfico e imagem **José Serrão**

Spot tv e rádio **Raquel Capitão**

Comunicação e públicos **Henrique Manuel Bento Fialho, Inês Pereira**²

e **Nuno Machado**

Fotógrafos residentes **Paulo Nuno Silva e Margarida Araújo**

Fotografias do Programa **Margarida Araújo**

Direção Artística **Fernando Mora Ramos**

Projectos Formativos **Inês Barros, Beatriz Antunes, Fábio Costa e Mafalda Taveira**

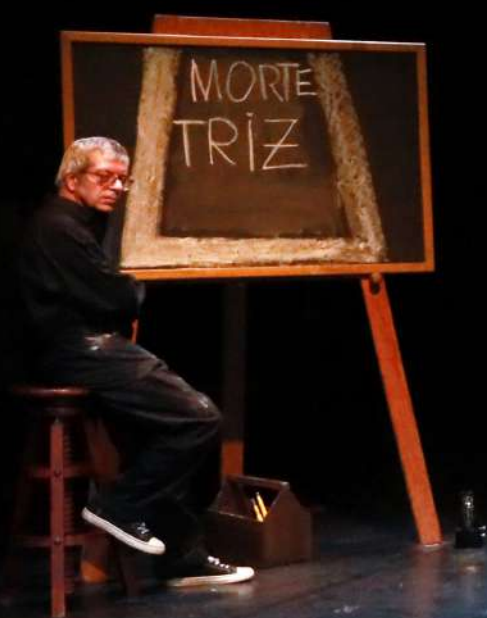
Secretariado **Teresa Almeida**

Agradecimento: **Gonçalu'S Moda** – Rio Maior

¹ Professora especialista da ESEC

² Estágio profissional ACTIVAR







966 186 871 | 262 823 302

www.teatrodarainha.pt

comunicacao@teatrodarainha.pt



dgARTES DIREÇÃO GERAL
DOS ARTES



CALDAS DA RAINHA
Câmara Municipal

Apoio:



Gazeta das Caldas

JORNAL CALDAS



91 FM

RTP 2

ANTENA 2

