

UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

Raíssa Palma de Souza Silva

RESSONÂNCIA DE UM MITO:
Antígonas no Século XX

Ouro Preto

2020

RAÍSSA PALMA DE SOUZA SILVA

RESSONÂNCIA DE UM MITO:

Antígonas no século XX

Dissertação apresentada como requisito para obtenção do título de Mestre junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto.

Área de Concentração: Artes Cênicas.

Linha de pesquisa 1: Estética, Crítica e História das Artes Cênicas.

Prof. Orientador: Paulo M. Cardoso Maciel

Ouro Preto

2020

FICHA CATALOGRÁFICA

SISBIN - SISTEMA DE BIBLIOTECAS E INFORMAÇÃO

S586r Silva, Raíssa Palma De Souza .
Ressonância de um mito [manuscrito]: Antígonas no século XX. /
Raíssa Palma De Souza Silva. - 2020.
122 f.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Marcos Cardoso Maciel.
Dissertação (Mestrado Acadêmico). Universidade Federal de Ouro
Preto. Departamento de Artes Cênicas. Programa de Artes Cênicas.
Área de Concentração: Artes Cênicas.

1. Antígona (Mitologia grega). 2. Teatro. 3. Tradução e interpretação na
literatura. I. Maciel, Paulo Marcos Cardoso. II. Universidade Federal de
Ouro Preto. III. Título.

CDU 792.01

Bibliotecário(a) Responsável: Cristiane Maria Da Silva - SIAPE: 1.399.488

FOLHA DE APROVAÇÃO

Universidade Federal de Ouro Preto
Instituto de Filosofia, Artes e Cultura
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas
Curso de Mestrado Acadêmico em Artes Cênicas

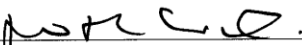
Raíssa Palma de Souza Silva

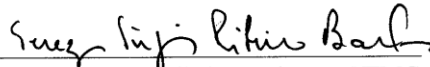
RESSONÂNCIA DE UM MITO:
ANTÍGONAS NO SÉCULO XX


Área de concentração: Artes Cênicas

Linha de pesquisa: Estética, Crítica e História das Artes Cênicas

Aprovada: 13 / 03 /2020.


Paulo Marcos Cardoso Maciel - UFOP
Orientador / Presidente da banca


Tereza Virginia Ribeiro Barbosa – UFMG
1º Membro Examinador


Neide das Graças de Souza Bortolini – UFOP
2º Membro Examinador

Ao cidadão grego
Na plateia
O que lhe importava
Ao sentar de novo para ouvir de novo
Não era a velha lenda:
Era a palavra nova do poeta.
Colocando o cidadão de hoje
Atento aí, à espera,
Em pé de igualdade com o ateniense
De faz tantos séculos
Lhe damos um resumo da espantosa história:
Creonte, rei de Tebas,
Vinga-se de Polinices, sobrinho e inimigo.
Antígona, irmã de Polinices,
Enfrenta o rei, é condenada à morte.
Hemon, filho do rei, noivo de Antígona,
Rompe com o pai.
E assim a história avança,
Em luta fratricida,
Ódio mortal
Violência coletiva,
Tudo pago por fim, naturalmente,
Com a escravidão do povo,
Na derrota final.
Sabemos bem
Que ninguém aprendeu muito
Com esta história de Sófocles.
Os jornais de hoje mostram
Que os próprios gregos não aprenderam.
E, cansativamente, ela se repetiu
Nos 2.400 anos que passaram:
Ânsia de Brutos, Cruz de Cristo,
Bizâncio Prostituída, Heil Hitler!
Lumumba esquartejado, Kenya de Kenyatta,
Chê nas montanhas.
Há sempre duas faces na mesma moeda
Cara: um herói.
Coroa: um tirano.
Algo mudou, bem sei
A ambição mudou de traje,
A guerra, de veículo,
O poder, de método.
O mundo girou muito. Mas o homem mudou pouco.
Porém repetir uma história, nossa profissão
e nossa forma de luta. Assim,
Vamos contar de novo e de maneira bem clara
Eis nossa razão: Ainda não acreditamos que no final
O bem sempre triunfa.
Mas já começamos a crer, emocionados,
Que, no fim, o mal nem sempre vence.
O mais difícil da luta
É descobrir o lado em que lutar.

Millôr Fernandes
La Insignia. Brasil, 2005.

AGRADECIMENTOS

Muitos foram os caminhos percorridos ao longo desta trajetória, muitas escolhas se fizeram necessárias ao nos depararmos com algumas encruzilhadas, abandonando com isso, outros caminhos possíveis.

As decisões que acabaram por configurar nosso trabalho, não teriam sido possíveis sem o auxílio e compreensão do Professor Paulo Marcos Cardoso Maciel, meu orientador, que, em todo este processo de idas e vindas, contribuiu imensamente para o crescimento deste texto, bem como para meu próprio crescimento pessoal e profissional.

Agradeço a meus filhos: a Aurora, que me ensina a cada dia a ser uma pessoa melhor; aos gêmeos, Rufo e Flora, que preenchem minha vida de alegria e luz; e a Júlia, que primeiro me trouxe o valor do amor, do cuidado e da pertença. A meu marido, Francisco de Assis, pela constante parceria. A todos eles, pela compreensão de minhas ausências, sobretudo no mês que precedeu a entrega deste trabalho, além da torcida e apoio firmes e constantes.

Agradeço a minha mãe, Guiomar, e a meu pai, Paulo, pela acolhida tão carinhosa e atenta, e por acreditarem, muitas vezes mais do que eu, que havia luz no fim do túnel. E a meus irmãos, Maíra e Pedro, por todas as trocas de experiência ao longo deste processo, e da vida inteira.

Agradeço às professoras Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa e Neide das Graças Bortolini, pela importantíssima participação em minha banca de Qualificação, que contribuiu muito para o caminho que finalmente decidimos seguir. Agradeço sobremaneira por terem aceitado participar da banca da Defesa desta dissertação e por seus importantes comentários, que em muito valorizaram o trabalho final.

Agradeço a tantas outras pessoas que se fizeram importantes ao longo desta trajetória: Profa. Maria Clara Versiani Galéry, Profa. Ana Paula Rocha, Profa. Letícia Andrade, aos amigos da Aliança Francesa de Ouro Preto: Margareth Praxedes, Clarissa Endo e Diego Mazala, parceiros, sempre! A Maria, amiga-irmã que a vida me deu de presente, Edwina Pound, Luciana de Souza, Danúbia Efigênia Quirino, meus anjos da guarda, e enfim, concluo, sob a pena gravíssima de esquecer alguém, agradecendo a todos os meus colegas neste processo e aos amigos feitos no contexto desta pesquisa.

Não poderia deixar de agradecer aos funcionários do DEART e do PPGAC, na pessoa da secretária Dora Freitas, que tantas vezes compreendeu minhas imperfeições.

E finalmente, e sobretudo, eu gostaria de agradecer à maravilhosa instituição pública e gratuita que é a Universidade Federal de Ouro Preto, UFOP, pelo apoio nesta pesquisa em

forma da Bolsa de Estudos que permitiu que eu me dedicasse com mais afinco e seriedade à pesquisa desenvolvida. Espero que esta instituição seja sempre sólida e firme, como tem sido nos mais de cinquenta anos em que existe, permitindo a outros alunos contribuírem com a pesquisa científica, tão fundamental no Brasil.

RESUMO

Esta dissertação visa mostrar, através do estudo das reescritas de Antígona, algumas marcas da temporalidade cruzada na longa duração do texto teatral. Para isso, partimos da obra *Antígona* de Sófocles e passamos por outras retomadas do mito na Antiguidade e no princípio do século XX, comparando-as entre si. Em nosso primeiro capítulo, buscamos apresentar um pequeno panorama das versões antigas do Mito de Antígona através das obras: *Os sete contra Tebas*, de Ésquilo, *Antígona* de Sófocles e *As Fenícias*, de Eurípides, obras que enfocaram nossa personagem-matriz. O segundo capítulo é dedicado a nosso principal objeto de análise: duas reescritas de *Antígona* de Sófocles datando do início do século XX: *Antigone d'après Sophocle* de Jean Cocteau e *Antigone*, de Jean Anouilh. O terceiro capítulo trata dos procedimentos e técnicas utilizadas pelos autores franceses para constituírem suas reescritas, comparando-os igualmente com algumas reescritas para o português do Brasil sobre a interpretação sofocliana do mito. Através deste itinerário de longa duração, procuramos salientar, confrontando a fortuna crítica voltada ao estudo da reescrita de mitos antigos e sobre tradução, a ausência de um texto fundador ou ponto de partida fixador de uma versão original ou definitiva do mito.

Palavras-chave: Antígona (Mitologia Grega). Teatro. Tradução e interpretação na literatura.

RÉSUMÉ

Le présent travail vise à montrer, à travers l'étude des réécritures d'Antigone, quelques marques de temporalité croisée dans la longue durée du texte théâtral. Pour cela, nous sommes partis de l'œuvre *Antigona* de Sófocles et sommes passés par d'autres reprises du mythe dans l'Antiquité et au début du XX^e siècle, en les comparant les uns aux autres. Dans notre premier chapitre, nous cherchons à présenter un aperçu des anciennes versions du mythe d'Antigone à travers les œuvres: *Les sept contre Thèbes*, d'Eschyle, *Antigone* de Sophocle et *Les Phéniennes*, d'Euripide, des œuvres qui se sont concentrées sur notre personnage-thème. Le deuxième chapitre est consacré à notre principal objet d'analyse, deux réécritures de *l'Antigone* de Sophocle datant du début du XX^e siècle: *Antigone d'après Sophocle* de Jean Cocteau et *Antigone* de Jean Anouilh. Le troisième chapitre traite des procédés et techniques utilisés par les auteurs français pour constituer leurs réécritures, en les comparant également à certaines réécritures en portugais brésilien sur l'interprétation du mythe donnée par Sophocle. À travers ce long itinéraire, nous évidencions, confrontant la fortune critique centrée sur l'étude de la réécriture des mythes anciens et sur les études de traduction, l'absence d'un texte fondateur ou d'un point de départ qui fixerait une version originale ou définitive du mythe.

Mots-clés: Antigone (mythologie grecque). Théâtre. Traduction et interprétation en littérature.

ABSTRACT

The present work aims to show, through the study of Antigone's rewritings, some marks of crossed temporality in the long duration of the theatrical text. For this, we started from the work *Antigone* by Sófocles and went through other reinterpretations of the myth in Antiquity and at the beginning of the 20th century, comparing them to each other. In our first chapter, we seek to present a verview of the old versions of the myth of Antigone through the works: *The seven against Thebes*, of Aeschylus, *Antigone* of Sophocles and *The Phoenicians*, of Euripides, works that have all focused on our theme character. The second chapter is devoted to our main object of analysis, two rewrites of the *Antigone* of Sophocles dating from the beginning of the 20th century: *Antigone after Sophocles* by Jean Cocteau and *Antigone* by Jean Anouilh. The third chapter deals with the processes and techniques used by French authors to constitute their rewrites, by also comparing them to certain rewrites in Brazilian Portuguese on the interpretation of the myth given by Sophocles. Through this long itinerary, we try to highlight, confronting critical fortune centred on the study of the rewrites of ancient myths and on translation, the absence of a founding text or a starting point establishing an original or final version of the myth.

Keywords: Antigone (Greek Mythology). Theater. Translation and interpretation in literature.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
1 A LONGA DURAÇÃO DE ANTÍGONA NA HISTÓRIA DO TEATRO.....	18
1.1 Desdobramentos do mito desde a Antiguidade	20
1.1.1 Antígona de Sófocles	20
1.1.2 Os Sete contra Tebas, de Ésquilo	25
1.1.3 As Fenícias, de Eurípides.....	27
1.2 O ciclo Tebano: o mito de muitas tragédias	31
1.2.1 Cadmo, Laio e Édipo	31
1.2.2 Etéocles e Polínicos.....	36
1.2.3 Antígona.....	40
1.2.4 Creonte	42
1.3 Cronologia do mito de acordo com as peças remanescentes.....	43
1.4 Outras reescritas antes do século XX	44
2 ANTÍGONA VOLTA À CENA NO SÉCULO XX	48
2.1 Jean Cocteau	49
2.2 Jean Anouilh (1910-1987)	54
2.2.1 Antigone de Jean Anouilh	56
2.3 Cenários e Figurinos:	61
3 MECANISMOS DA DIFERENÇA: AÇÃO, CONTRAÇÃO, DILATAÇÃO	64
3.1 Antígona, Creonte e o Coro	69
3.1.1 Antígona.....	70
3.1.2 Creonte	85
3.1.3 Coro	88
3.2 Procedimentos, processos e técnicas na reescrita contemporânea do mito.....	95
CONSIDERAÇÕES FINAIS	108
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	110
ANEXOS	115
APÊNDICES	117

INTRODUÇÃO

A dissertação resulta da pesquisa de mestrado desenvolvida junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, da Universidade Federal de Ouro Preto, que teve por objetivo compreender a natureza da temporalidade de longa duração do texto teatral, seguindo os rastros deixados por Antígona. É preciso observar que o texto teatral sobrevive ao tempo que o viu nascer e, assim, acaba por embaralhar as relações entre presente, passado e futuro, sendo assim, optamos pelo termo ressonância como uma forma de dar conta da complexidade da questão. Neste sentido, porque não dizer Antígonas, no plural, já que, desde a época das tragédias gregas, o mito antigo encontrou diferentes versões. É neste movimento espiralar, caracterizado por cada retorno ao mesmo ponto (a origem), porém em um nível temporal diferente, que o passado e o presente se encontram sobrepostos e uma nova camada de tempo é incorporada ao texto teatral, no caso, Antígona.

Assim, os limites do significado do texto se tornam historicamente sobre determinados e torna-se impossível distinguir a Antígona original sobre a qual nos referimos como ponto de partida último. Isto significa dizer que, a cada gesto de retomada um novo texto nasce do passado interpelado pelo presente, carregando consigo a memória dos textos que o precedem. Desta maneira, explicitamos de saída alguns dos termos que usaremos neste trabalho para demarcar esse movimento intertextual:

1) Trataremos como “texto de partida” aquele texto que, existindo primeiro, foi lido por um autor como modelo e referência para a escrita de um novo texto;

2) Trataremos como “reescrita” todo o gesto de retomada do texto de partida para a criação de um novo texto, em um diferente contexto e com objetivo de atingir um público distinto daquele a quem se destinava o texto de partida. Destacamos ainda a amplitude do que ora denominamos “reescrita”, podendo ela abarcar um novo texto que tenha sido editado e publicado, ou não, e/ou que tenha sido encenado ou filmado. Este último caso, que concerne as reescritas colocadas em cena, mas cujo texto não é acessível, não serão levadas em consideração nesta dissertação, por questões de exequibilidade prática.

Dentre as inúmeras reescritas de mitos antigos, as tragédias produzidas na Grécia no século V a.C. – através das obras de Ésquilo, Sófocles e Eurípidas – se tornaram os modelos de uma tradição dramaturgica que perdura até nossos dias. Poderemos ver mais adiante como o mito de Antígona, remetendo inicialmente a oralidade e a memória (que se perde na noite dos tempos), tornou-se parte de uma história que, ao longo do tempo, se repete com diferença desde os autores antigos. Neste sentido, as reescritas nos mostram como a temporalidade do

texto teatral se reveste de múltiplas camadas que se sobrepõem, se entrelaçam, ressoam entre si, constituindo a complexidade de sua manifestação cênico-histórica. Assim, percebe-se um ciclo de reescritas na Roma do século I d.C. – com Sêneca, dentre outros, que retorna nos séculos XVI e XVII com o classicismo francês e, no século XVIII, com o idealismo alemão.

O século XX também contribuiu com distintas retomadas da tragédia antiga, sobretudo, se considerarmos todas as obras que surgiram durante o período das duas Guerras Mundiais. Dentre elas, encontram-se a *Antígona* de Jean Cocteau, 1922, e a *Antígona* de Jean Anouilh, 1944, obras que nos mostram a ressonância contemporânea da *Antígona* de Sófocles. A personagem Antígona ressurgiu no entre guerras com a mesma importância que o Édipo, em *A máquina infernal*, 1934, peça também recriada por Jean Cocteau; a Electra de Jean Giraudoux, em *Electra*, 1938; e o Orestes de Jean-Paul Sartre, em *As Moscas*, 1943, para citar apenas algumas das reescritas de obras gregas que surgiram no mesmo contexto daquelas que nos interessam aqui mais diretamente e que acabaram por se tornar paradigmáticas do teatro francês e mundial.

A análise de todos estes gestos de retomada lembra a ampla noção de paródia de Linda Huntcheon, desenvolvida em sua *Teoria da paródia* (1985), em torno do conceito de repetição com diferença. Nas palavras da autora:

Não se trata de uma questão de imitação nostálgica de modelos passados: é uma confrontação estilística, uma recodificação moderna que estabelece a diferença no coração da semelhança. Não há integração num novo contexto que possa evitar a alteração do sentido e talvez até do valor¹.

Trata-se de perceber a alteração de sentido e de valor como parte da história do próprio texto teatral e de sua constante atualidade. Huntcheon faz questão de identificar a reescrita enquanto *um outro* texto, e não como pura imitação do texto de partida. A autora fala em recodificação moderna, ou seja, segundo ela, os códigos que faziam sentido no passado, não necessariamente o farão no momento da reescrita do texto. Assim, a cada vez que uma recodificação se opera, seja com objetivo de traduzir ou de transcriar o texto de partida, o resultado será sempre uma outra obra semelhante a primeira, mas nunca idêntica a ela (REF). Desta maneira, o texto original não pode ser visto como estando estabelecido ou fixo por uma tradição, sendo os demais cópias ou versões secundárias, mas, contendo sempre uma espécie de virtualidade que ganha contorno através do tempo.

¹ HUNTCHÉON, Linda. *Uma teoria da paródia*: Ensinaamentos das formas de arte do século XX. Tradução de Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985. p. 19.

Tomando como referência este enunciado paródico da escrita de Huntcheon, buscaremos aqui refletir sobre o mito de Antígona enquanto território fronteiro, no qual transitam diversas práticas de reescrita: tradução, adaptação, transcrição, obra baseada, obra inspirada, versão, contração, ampliação, paródia, pastiche, colagem, fusão, expansão, substituição de palavras. São diversos e distintos os procedimentos e as práticas intertextuais informadas ao longo do século XX. T. V. R. Barbosa, em seu texto: *O mito à enésima potência*², faz um breve comentário a respeito do trabalho desenvolvido por Maria Macmillan, sobre uma comparação entre os textos: *O Abutre*, de Kafka e *Prometeu Acorrentado*, de Ésquilo. De forma sucinta, Barbosa elenca as estratégias que Macmillan considera possíveis para reescrita de um mito:

[o]s mitos podem ser renovados e reescritos pelo empréstimo de conteúdo, versões ou adaptações, transformações, modernizações, reinterpretações, deslocamentos, fragmentações ou despedaçamentos, bricolagem, dissoluções ou mesmo uma simples retomada – respeitosa ou antipática – da tradição. (...) o autor pode partir da ironia, do distanciamento, da redução ou minimização das questões propostas, da hiperbolização, da construção de paradoxos, de paródias, da deformação que tenda para o grotesco risível ou caricato até aquela que leva à monstrosificação repulsiva.³

Como pudemos observar, descrever cada uma das práticas de reescrita existentes hoje em dia é tarefa de Titãs e não nos propomos a tanto. Os limites entre tais práticas são muito tênues e, segundo a fortuna crítica sobre a tradução por ora consultada, é muito difícil rotular ou delimitar em que medida, por exemplo, uma reescrita deve ser considerada tradução, ou em que ponto ela passa a ser adaptação, ou transcrição do texto de partida, só para citar três das mais conhecidas dentre as práticas de escrita citadas.

Sob essa perspectiva, como devemos situar as Antígonas de Anouilh e de Cocteau nessa história da tragédia de longa duração? Será que podemos considerar que outros autores como: Bertold Brecht, Maria Helena da Rocha Pereira, Paul Mazon, Guilherme de Almeida, Hölderlin, Haroldo de Campos, Millôr Fernandes, Mário da Gama Kury, Trajano Vieira, Griselda Gambaro, Antunes Filho, Amir Haddad, dentre tantos outros, podem ter suas respectivas práticas de reescrita enquadradas no mesmo horizonte que as reescritas de Anouilh e Cocteau? E, acima de tudo, será que existe uma necessidade de rotular estas reescritas? As reescritas dramatúrgicas devem ser tratadas à parte daquelas traduções feitas para uma nova encenação? Da página ao palco e vice-versa, o circuito do texto teatral é

² BARBOSA, T. V. R.; SILVA, M. de F. S. (org.). *Tradução e Recriação*. Vários autores. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG; Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2010.

³ Barbosa e Silva (2010, p. 31).

sempre complexo pois, além dos autores e leitores solitários ou acadêmicos, pode incorporar outros agentes e elementos cênicos nesse movimento ou processo coletivo de interpretação do passado pelo presente. Precisaríamos identificar e analisar cada um dos destinos reservados aos textos teatrais do passado e, junto deles, as mudanças operadas em razão daquilo que se tinha em mira, o que não constitui nosso objetivo aqui, em virtude de nosso interesse residir basicamente nas retomadas francesas de *Antígona* no século XX.

Talvez possamos considerar que existem tantas estratégias possíveis quanto existem autores dispostos a reescrever uma história tão antiga. Desta forma, para compreender de que modo *Antígona* sobrevive ao seu tempo, este trabalho se fixa na análise das continuidades e descontinuidades que podem ser encontradas entre a *Antígona* de Sófocles (441 a. C.) e as reescritas de *Antígona* de Jean Cocteau (1922) e de Jean Anouilh (1944).

Já que tantas são as *Antígonas* existentes, uma das questões a serem levadas em consideração ainda nesta Introdução é a delimitação de nossas fontes primárias e secundárias, nosso corpus de estudo, ou seja, a escolha dos textos que usaremos para testar nossa hipótese mais geral de que não existe historicamente um texto original que nos daria, finalmente, uma feição mais completa ou verdadeira do mito.

Assim sendo, trabalharemos com as versões de Cocteau⁴ e de Anouilh⁵ segundo os originais em francês. Quanto à *Antígona* de Sófocles, utilizaremos uma reescrita em francês, que se autodenomina uma tradução do grego, feita por Paul Mazon⁶, sendo considerada na França como uma referência no âmbito das traduções de *Antígona*⁷. Sempre que se fizer necessária uma demonstração em língua portuguesa⁸, usaremos como referência para as notas e comparação de trechos selecionados a reescrita de Maria Helena da Rocha Pereira, que também se autodenomina uma tradução e é cuidadosamente calcada no grego, aproximando-se, portanto, do texto de Sófocles.

Como fontes secundárias, selecionamos algumas reescritas da tragédia de *Antígona*, todas em língua portuguesa, que encontramos disponíveis no mercado, a fim de perceber, a partir desse enquadramento, as diferentes práticas e procedimentos realizados por outros cinco

⁴ COCTEAU, J. *Antigone suivi de Les mariés de la Tour Eiffel*. Barcelone : Editions Folio, 2009. Ré-impression de: Éditions Gallimard, 1948.

⁵ ANOUILH, Jean. *Antigone*. Notes et commentaires par Jacques Monferrier. Paris: Bordas, 1973.

⁶ SOPHOCLE. *Antigone*. Traduction de Paul Mazon. Introduction, notes et commentaires par Paul Demont. Éditions Les Belles-Lettres pour la traduction. Librairie Générale Française, 1991, pour l'introduction, les notes et les commentaires. Paris: Le livre de poche, 1996. (Classiques de poche).

⁷ Considerando que uma reescrita que se autodenomina uma tradução é uma forma de recodificação, o fato da obra de Paul Mazon estar inserida na mesma cultura de Cocteau e Anouilh constitui por si só um forte motivo para a escolher, ou seja, trata-se de uma tentativa de apropriação da recepção francesa do mito.

⁸ Língua oficial em que se insere esta pesquisa.

autores. Estes autores são apresentados a seguir, com a data da publicação da obra em que me referencio colocada entre parênteses: J. B. Mello e Souza⁹ (1970), Millôr Fernandes¹⁰ (1996), Guilherme de Almeida¹¹ (1997), Mário da Gama Kury¹² (2009a) e Trajano Vieira¹³ (2009b). Optamos por não trabalhar com algumas reescritas bastante conhecidas de Antígona, pelos motivos que se seguem: não estudaremos a Antígona de Hölderlin, nem tampouco a de Brecht, por não dominar a língua alemã. Se as fôssemos utilizar, já seriam quatro textos: o texto de partida de Hölderlin e a reescrita de Haroldo de Campos; o texto de partida de Brecht e a reescrita de Angelika E. Kôhnke e Christine Roehrig. A reescrita de Griselda Gambaro escapa ao nosso recorte de tempo (período entre guerras) e de lugar (França/Europa). Quanto a Antunes Filho e Amir Haddad, dentre outros encenadores, suas encenações ficaram muito conhecidas no Brasil, contudo, não houve uma publicação do texto escrito, o qual constitui nosso principal objeto de pesquisa.

Uma vez tendo definido nosso corpus, faz-se necessário organizá-lo. Percebemos que a longa duração de Antígona nos obriga a olhar para o passado a partir do presente, analisando, nesse percurso a contrapelo, primeiramente a presença de Antígona na Antiguidade; em seguida, os diálogos travados: entre Sófocles e Cocteau, e entre Sófocles e Anouilh; além de, num terceiro momento, pincelar as escolhas feitas pelos 5 outros autores citados.

Em síntese, nosso objetivo se concentra em perceber as semelhanças e diferenças entre o outrora grego, o início do século XX e as práticas de reescrita em geral, buscando assim, através dos exemplos de Antígona, contribuir com os estudos das reescritas de tragédias gregas ao longo dos séculos.

Para atingir esse objetivo, nosso primeiro capítulo vai tratar do mito de Antígona, partindo das sete tragédias gregas¹⁴ nas quais a personagem Antígona aparece e que chegaram até os nossos dias. Trataremos igualmente de descrever sucintamente o Ciclo Tebano – conjunto de narrativas gregas que se passam em torno da cidade de Tebas – do qual Antígona faz parte, a fim de melhor posicionar nosso leitor em relação ao nosso objeto de pesquisa.

⁹ ÉSQUILO. SÓFOCLES. *Prometeu Acorrentado. Rei Édipo; Antígone*. Tragédias Gregas. Prefácio, tradução e notas de J. B. Mello e Souza. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1970.

¹⁰ SÓFOCLES. *Antígona*. Tradução de Millôr Fernandes. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996. (Coleção Leitura).

¹¹ SÓFOCLES; ÉSQUILO. *Três tragédias gregas: Antigone, Prometeu Prisioneiro, Ajax*. Tradução do grego de Guilherme de Almeida e Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 1997. (Coleção Signos 22).

¹² SÓFOCLES. *A trilogia tebana: Édipo Rei, Édipo em Colono, Antígona*. Tradução do grego, introdução e notas de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009a.

¹³ SÓFOCLES. *Antígone*. Tradução e introdução de Trajano VIEIRA. São Paulo: Perspectiva, 2009b.

¹⁴ São elas: *Os sete contra Tebas* (Ésquilo); *Édipo Rei – Édipo em Colono – Antígona* (Sófocles); *As Bacantes – As Fenícias – As Suplicantes* (Eurípides).

Em nosso segundo capítulo, trataremos de compreender as transformações operadas pelos dois autores franceses no texto clássico partindo de um cotejamento analítico de três elementos constituintes destas três obras: a personagem Antígona, protagonista nas três peças analisadas; seu antagonista, Creonte; e o coro, na Antiguidade, constituído por diversos coreutas, e nas peças modernas, expresso na voz de um único ator. A escolha desses três elementos, que são centrais na estrutura das três peças, se justifica, em primeiro lugar, pela presença dos três nas versões informadas, o que nos permite explicitar de maneira mais clara, através de sua análise e comparação, as diferenças que entre elas se operam.

No terceiro capítulo, pretendemos discutir as diferentes práticas de reescrita da peça *Antígona* de Sófocles, tomando como exemplos, além das obras de Cocteau e de Anouilh, também as cinco reescritas supracitadas, algumas em prosa, outras em verso, algumas com distinção entre coro e corifeu, outras não, apenas para citar superficialmente algumas das discontinuidades que demonstraremos.

Entretanto, falta ainda colocar uma questão fundamental: será que podemos considerar as 33 tragédias que chegaram até nossos dias, escritas pelos três tragediógrafos gregos, como sendo os textos originais a partir dos quais surgiram todas essas reescritas de tragédias gregas que são conhecidas hoje em dia? A hipótese que defendemos neste trabalho é de que não podemos.

Em nosso entendimento, também os 33 textos fundadores de reescritas são eles mesmos reescritas de diferentes mitos, cujos originais inexistem. Ora, defendemos a tese de que todos estes textos são *traduções sem original*, e, a partir de agora, vamos tentar provar isso através do exemplo do mito de Antígona.

1 A LONGA DURAÇÃO DE ANTÍGONA NA HISTÓRIA DO TEATRO.

Indícios do mito de Antígona remontam ao período que precede o V século a.C. que, ressignificado em seus termos, chega aos nossos dias passando pelas obras de Ésquilo (*Os sete contra Tebas* – 467 a.C), Sófocles (*Antígona* – 441 a.C. / *Édipo em Colono* – 430 a.C. aprox. / *Édipo Rei* – 427 a.C. aprox.), Eurípides (*As Fenícias* – 411 a.C.), Sêneca (*Phoenissae* – entre 55 e 65 d.C.), Racine (*La Thébáide ou les Frères ennemis* – 1664), Hölderlin (*Antigone* – 1804), Cocteau (*Antigone, d'après Sophocle* – 1922), Anouilh (*Antigone* – 1944), Brecht (*Antígona de Sófocles* – 1948), Griselda Gambaro (*Antígona Furiosa* – 1986) e tantos outros.

Todos eles, e muitos mais, reescreveram o mito de Antígona que, originalmente, integrava o ciclo dos Labdácidas e cujos registros escritos podemos encontrar desde aproximadamente o século VII a.C. Caso levemos em consideração a tradição oral, podemos encontrar referências ainda mais antigas, nos grandes poemas épicos, dentre outros.

Todavia, foi no século V que o mito adquiriu sua feição mais conhecida: a da tragédia. Ou seja, o mito já pertencia ao passado no século V a.C., segundo observaram Vernant e Vidal-Naquet, em *Édipo sem complexo*:

(...) trata-se de uma obra literária que pertence à cultura da Atenas do século V a.C., e que transpõe de maneira muito livre uma lenda tebana muito mais antiga, anterior ao regime da cidade (...)¹⁵.

Apesar de fazer referência à obra *Édipo-Rei*, de Sófocles, o renomado pesquisador helênico chama nossa atenção ao afirmar que, embora a obra literária, tal como a conhecemos hoje, tenha surgido no século V a.C., o mito, que ele aqui chama de “lenda”, pertence a um tempo muito mais antigo, um tempo que é anterior até mesmo à criação da *Polis*, neste caso, Tebas. Esta referência pode ser compreendida da mesma forma em relação à Antígona, filha/irmã de Édipo.

Desde então, o mito tem sido revisitado por diferentes linguagens artísticas, tais como: o teatro, a dança, a música, as artes visuais, o cinema, dentre outras, como nos mostra Steiner em seu livro *Antígonas* (1995).

¹⁵ VERNANT, J. P.; VIDAL-NAQUET, P. *Mito e tragédia na Grécia Antiga*. São Paulo: Perspectiva, 1999. p.53.

Para exemplificar essa amplitude do mito entre as artes, destaco a representação da pintura abaixo, intitulada *Antígona lançando pó sobre o corpo de seu irmão*, de V.J. Robertson (1898), que foi a imagem escolhida por Steiner para a capa de seu livro.

Imagem 1: “Antígona lançando pó sobre o corpo de seu irmão”, pintura de V.J. Robertson (1898).



Vemos a cena de Antígona realizando os rituais fúnebres destinados ao irmão Polinices. O cão ao fundo parece olhar de soslaio para a cena como se, dela, fosse espectador. Ele parece esperar o momento de devorar o corpo insepulto do irmão, que, pela decisão de Creonte, deveria ser deixado insepulto, uma vez que foi julgado traidor, por ter se aliado ao exército inimigo. Como diria Hemon, quase ao final da tragédia de Sófocles, em diálogo com pai, tentando convencê-lo a não punir Antígona por ter realizado rituais fúnebres com tão nobres fins: “Seu irmão jazia insepulto; ela não quis que ele fosse espedaçado pelos cães famintos ou pelas aves carniceiras. Por acaso não merece ela uma coroa de louros?”¹⁶

Este comentário de Hemon continua com a afirmação de que este é o pensamento geral da população tebana sobre o gesto de Antígona, em oposição à intransigência de Creonte. Talvez seja o único trecho na Antígona de Sófocles que contribui para uma visão

¹⁶ Ésquilo e Sófocles (1970, p. 178)

quase santificada que a personagem adquire na posterioridade. A comparação de Antígona com uma santa é um traço mais comum na tragédia de Eurípides, conforme veremos mais à frente.

1.1 Desdobramentos do mito desde a Antiguidade

Neste momento, para situarmos melhor a particularidade ou singularidade da versão sofocliana, voltemos nossa atenção para o modo como a personagem Antígona e o mito que a envolve são desenvolvidos por cada um dos dramaturgos gregos, partindo de *Antígona* de Sófocles e passando por Ésquilo, em *Os Sete contra Tebas* e por Eurípides, em *As Fenícias*.

1.1.1 Antígona de Sófocles

Para que nosso leitor compreenda melhor este trabalho, procederemos a seguir com a descrição da *Antígona* de Sófocles, cotejando as duas reescritas que se autodenominam tradução e que assumem um papel de coadjuvantes em nosso trabalho, se é que podemos chamar assim a tradução de Paul Mazon e a tradução de Maria Helena da Rocha Pereira. Dentre os dois autores, Mazon se propõe a acompanhar a divisão sugerida pela *Poética* de Aristóteles¹⁷ em seu texto (que será enunciada a seguir), ao passo que Maria Helena da Rocha Pereira não se prende a esta divisão, mas deixa marcadas as falas do coro em relação ao que são *estrofes*, *antístrofes* e *anapestos*. Esta divisão do coro será melhor descrita no segundo capítulo, onde falaremos especificamente sobre o coro.

Voltemos a Aristóteles, que sugere que as tragédias podem ser assim divididas: *Prólogo* (introdução da peça e narrativa dos eventos que precederam a história que vai começar); *Párodo* (primeira entrada em cena do Coro, com evoluções de música e dança); em seguida, cinco *Episódios* alternados com cinco *Estásimos*; finalizando com o *Êxodo*. Nos *Episódios*, à maneira das séries atuais, Paul Mazon sugere uma divisão de cenas, sendo que as cenas se alternam a cada entrada ou saída de personagens. Também é nos episódios que a história avança, através dos diálogos entre as personagens. Os *Estásimos*, assim como o *Párodo*, são sempre reservados ao coro e representam a parte lírica da tragédia, muitas vezes utilizada para suprir a necessidade de não se mostrar determinada cena, por ser prosaica demais, ofensiva demais, violenta demais, dentre outros. Passado o *Estásimo*, a encenação

¹⁷ Aristóteles. *Poética*. Tradução e comentários de Eudoro de Souza. Brasília: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 1998.

retoma seu curso, e ninguém se questiona se deu tempo de determinada ação acontecer, ou se seria possível a presença de determinada personagem em um tal momento da peça. Os *Estásimos* tornam verossímeis a unidade de tempo e de lugar que Aristóteles desenvolve. Quanto ao *Êxodo*, que se passa geralmente após a entrada em cena de um mensageiro, representa o final da tragédia, com a saída do coro.

É importante salientar que a maior parte das reescritas de *Antígona* de Sófocles não levam em consideração essas divisões, sendo que, no que tange ao texto, são apenas as entradas e saídas de personagens e do coro que identificam a mudança de cenas. Falaremos mais detalhadamente sobre cada uma das reescritas que adotamos no terceiro capítulo.

Como dito acima, nossa descrição da *Antígona* de Sófocles acompanhará a divisão proposta por Aristóteles, na *Poética*. A razão de adotarmos esta divisão se justifica na escolha de Paul Mazon de demonstrar em *Antígona* de Sófocles as divisões propostas por Aristóteles, já que o texto de Mazon configura uma de nossas referências. Ademais, torna-se mais fácil compreender um texto que está bem dividido e organizado.

A peça se inicia com o *Prólogo*, no qual Antígona e Ismênia, do lado de fora das portas do palácio, podem conversar livremente sem serem ouvidas. Assim, Antígona interpela Ismênia, interrogando se ela está a par do édito de Creonte, que institui um funeral de honra a Etéocles, ao mesmo tempo em que proíbe a realização de honras fúnebres a Polinices, ambos irmãos das duas princesas, nascidos da mesma mãe, Jocasta, e do mesmo pai/irmão, o infeliz Édipo. Antígona manifesta sua indignação perante a interdição, e convida sua irmã a, juntas, enterrarem Polinices. Ismênia, contida, não deseja se opor ao édito e coloca distintos argumentos, buscando dissuadir Antígona deste intuito. Ela afirma que estão ambas sob as leis de Creonte, logo, leis do Estado. Antígona sustenta que agirá segundo leis divinas, muito mais antigas que as leis dos homens. Quando Ismênia assegura que vai encobrir o feito da irmã, Antígona se exalta e impõe a Ismênia que, ao contrário, o narre aos quatro ventos. Ambas se acusam, cada qual com suas razões, e Ismênia conclui, dizendo que, apesar de seu projeto louco, Antígona é muito amada pelos que lhes são próximos.

A cena que constitui o *Párodos* é localizada no interior do Palácio, possivelmente diante das portas da sala do trono. Temos a entrada em cena do Coro, que narra a fuga dos Argivos após a derrota na guerra que acaba de acontecer. Nesta guerra, vários guerreiros e reis perderam a vida e os dois irmãos, lutando em exércitos opostos, acabam de matar um ao outro.

O *1º Episódio* é subdividido em duas cenas. Na primeira cena, o Corifeu anuncia a entrada de Creonte, filho de Meneceu, interrogando-se sobre o motivo que levou à

convocação que ele acaba de fazer aos anciãos da cidade. Creonte entra, justifica sua chegada ao poder, renega qualquer pretensão prévia ao posto de Rei, e manifesta respeito aos reis que o precederam: Laio, Édipo e seus filhos. Além disso, Creonte divulga seu próprio édito, colocando-se como vetor para cumprimento das Leis do Estado, e solicita ao coro de anciãos que façam cumprir sua lei. O Corifeu pede que esta missão seja delegada a alguém mais jovem, porém, Creonte indica que colocou sentinelas guardando o cadáver, e apenas espera dos Anciãos que sejam inflexíveis com qualquer possibilidade de rebeldia.

Na segunda cena, que pode ser considerada uma cena cômica na peça, entra um guarda bastante hesitante que, após algumas idas e vindas, narra a Creonte que alguém dedicou honras fúnebres ao corpo de Polinices, mas que não há nenhuma pista do culpado. O Corifeu se adianta e questiona se não teria sido por vontade dos deuses, argumento que é energicamente refutado por Creonte. Ele afirma que os anciãos estão velhos e loucos, e que, seguramente, essa ação deve ter sido empreendida à custa de suborno aos guardas, por alguém que teria interesse em desafiar sua autoridade de rei, recém-conquistada.

No *1º Estásimo*, o Coro discorre sobre o “*deinós*” empreendida pelo homem, querendo dizer, de forma resumida, que os seres humanos são geniais, para o bem e para o mal. A tradução desta palavra é extremamente controversa, podendo ser traduzida com substantivos como: maravilhas, prodígios, assombros; ou adjetivos, nas construções do tipo: coisas terríveis, extraordinárias, perigosas, hábeis.

Inicia-se o *2º Episódio*, com o anúncio feito pelo coro da chegada de Antígona na sala do trono, sendo trazida a contragosto pelo guarda do episódio anterior. O guarda afirma que Antígona é a responsável por ter realizado libações sobre o cadáver de Polinices. Na segunda cena, Creonte chega e, questionando o Guarda, escuta a descrição de como pegaram a princesa em flagrante-delito. A terceira cena deste episódio constitui o núcleo da tragédia. Trata-se do diálogo entre Creonte e Antígona, em que o primeiro defende a lei do Estado, graças à qual, a cidade permanecerá em plena ordem e progresso, ao passo que a segunda defende as leis não escritas, leis dos deuses. Mais uma vez, o Corifeu faz uma intervenção única nesta cena, para manifestar seu apoio a Creonte, afirmando, a *grosso modo*, que Antígona é orgulhosa como seu pai, Édipo. Antígona encerra sua argumentação com a famosa réplica: οὔτοι συνέχθειν, ἀλλὰ συμφιλεῖν ἔφρον,¹⁸ onde expressa algo sobre não ter nascido para odiar seu irmão e sim para amá-lo

¹⁸ Os prefixos sublinhados no texto de Sófocles, em grego, syn/sym – indicam reunião, conjunto – odiar com reciprocidade e amar com reciprocidade, algo como: não nasci para pactos de ódio, mas para pactos de amor, não nasci para ódio mútuo, mas para amor mútuo. Ela fala a respeito do pacto dos irmãos de se matarem um ao

Na cena seguinte, cena 4, o Corifeu anuncia a entrada de Ismênia, que, chorando, confirma a suspeita de Creonte de serem ambas culpadas. Porém, Antígona recusa a confissão da irmã, repelindo-a grosseiramente. Antígona prefere guardar para si, exclusivamente, o feito e suas consequências. Creonte manda prenderem Antígona, para que ela não se arrependa e tente fugir. Ismênia argumenta junto ao tio, afirmando que Antígona é a noiva de Hemon, seu filho. Creonte chega a esboçar contentamento por “livrar” seu filho de um casamento infeliz. O Corifeu¹⁹ pergunta se ele vai realmente privar seu filho da esposa, ao que ele afirma que o Hades é quem vai se ocupar disso.

Inicia-se o 2º *Estásimo*, onde o Coro discorre sobre a *Eudaimonia*, ou melhor dizendo, “paz de espírito”, e a passagem desta para a infelicidade, ou “estado de perturbação” por obra da soberba, como acontece em geral com a linhagem dos Labdácidas.

O 3º *Episódio* é composto de uma cena única, entre Hemon e Creonte. O diálogo entre o filho e o pai tem alguma semelhança com o diálogo entre Creonte e Antígona, no sentido em que cada qual quer demonstrar que tem razão, cabendo ao Corifeu, neste caso, o papel de juiz. O Corifeu, na melhor representação possível do que se pode chamar de *vox populi*, concorda ora com um, ora com outro. Hemon sai, completamente transtornado, e o Corifeu pergunta a Creonte que tipo de morte ele vai atribuir a Antígona. Creonte responde que ela será encerrada no interior de uma gruta para que morra de inanição, evitando assim, mais derramamento do sangue dos Labdácidas.

O 3º *Estásimo* é dedicado a uma reflexão do coro sobre o amor, sentimento que captura a tudo e a todos em algum momento, alterando a fortuna dos seres da infelicidade para a felicidade, e vice-versa, e ao qual ninguém está imune.

O 4º *Episódio* é subdividido em duas cenas, sendo que, na primeira cena o Corifeu se revolta com a lei de Creonte e, com lágrimas nos olhos, anuncia a entrada de Antígona. Aqui temos o lamento de Antígona, mas não seu arrependimento. Na segunda cena, Creonte chega e ordena que levem Antígona. O Corifeu afirma que o espírito de Antígona ainda não está apaziguado, e que ela permanece com as mesmas ideias de sempre. Creonte apressa os guardas a levarem-na e ela se despede dos cidadãos de Tebas, rogando-lhes que percebam o que ela sofre por ter rendido honras fúnebres ao irmão.

outro ou de ocuparem o trono ora um ora outro. Em outros termos: não tenho fibra para conchavos no ódio, mas para conchavos na amizade.

¹⁹ Na tradução de Trajano Vieira, os versos 574 e 576 são atribuídos a Ismênia. Sendo uma edição bilíngue, verifiquei que também é Ismênia quem se pronuncia na versão em grego, e não o Corifeu. No entanto, como estou me referenciando igualmente na versão em Grego publicada na edição bilíngue de Guilherme de Almeida, pude perceber que, segundo ele, quem diz estas duas réplicas é, de fato, o Coro, assim como em todas as outras traduções que estou usando. Ver nota 46: ROCHA PEREIRA, Maria Helena. *Traduções do Grego*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2017. p. 126.

O 4º *Estásimo* é dedicado a três distintas histórias, tendo por fio condutor a influência das Moiras e a impossibilidade de se fugir delas. Segue um breve resumo das histórias citadas: 1) Dânae, que também foi, de certa forma, enterrada viva, tendo sido transformada em estátua de bronze, a fim de que seu filho, caso tivesse um, não viesse a assassinar o avô. A moça acaba por ficar grávida de Zeus, transformado em chuva de ouro. Dá à luz a Perseu que, de fato, acaba matando o avô. 2) O filho de Drias, Licurgo, que ofende Dioniso e as Bacantes e é encerrado num cárcere de pedras. 3) Os filhos de Fineu, que têm os olhos furados pela segunda esposa dele.

Duas cenas também compõem o 5º *Episódio*, sendo que, na primeira, Tirésias entra na sala do trono, justificando-se por vir com um guia, o pajem que lhe serve de olhos e não se afasta dele em nenhum momento. Ele é o único personagem que entra em cena sem que tenha sido previamente anunciado pelo Corifeu. Creonte é gentil e hospitaleiro até o momento em que Tirésias diz coisas que não são agradáveis aos ouvidos do rei. Em especial, Tirésias mostra a Creonte a incoerência de suas ações, ao deixar um morto sem sepultura, enquanto enterra uma viva. Creonte, grosseiro e arrogante, acusa Tirésias de ter sido subornado para contar coisas infelizes a respeito da Cidade e da própria família de Creonte, incitando o rei a mudar de opinião e libertar Antígona. Eles discutem até que Tirésias desiste do embate e vai-se embora. Na segunda cena, Creonte, pela primeira vez, esboça uma dúvida sobre a virtude das ações que tomara até então. O Corifeu igualmente se assusta com as profecias e, quando Creonte o interroga, perguntando se deveria ceder, o Corifeu diz que sim, e o quanto antes. Creonte corre em disparada para tentar desenterrar Antígona, mas antes, questiona a si próprio se o melhor para o ser humano não seria apenas observar as leis já estabelecidas até sua morte, em lugar de arbitrar sobre o destino.

Enquanto Creonte tenta conjurar o destino, no 5º *Estásimo*, o Coro pede socorro a Dioniso, através de um canto ritmado. Ele evoca inicialmente a genealogia do deus, seguida de seu poder imenso e suas realizações, antes de justificar e expor seu pedido: que o deus auxilie na salvação da cidade de Tebas, que ora atravessa um momento de profunda crise.

Assim se inicia o *Êxodo*, com a chegada de um Mensageiro, refletindo sobre a instabilidade da fortuna entre os homens²⁰. Ele afirma que até pouco tempo invejava Creonte, porém, agora, vê que a vida do rei está desmoronando. Questionado pelo Corifeu sobre o que quer dizer com esta afirmação, o Mensageiro responde que Hemon acaba de cometer suicídio.

²⁰ Este trecho se relaciona intimamente com a última fala do Corifeu, em *Édipo Rei*: “(...) não devemos dizer que um mortal foi feliz de verdade antes dele cruzar as fronteiras da vida inconstante sem jamais ter provado o sabor de qualquer sofrimento” (SÓFOCLES, tradução de Kury, 2009a, p. 97).

Nesse momento, Eurídice, mãe de Hemon, vem saindo do Palácio e pede ao mensageiro que repita a infelicidade que ela pensa ter ouvido, sem ocultar nenhum fato. O Mensageiro narra ter acompanhado Creonte até o corpo de Polinices, onde foram realizadas todas as honras fúnebres em favor do príncipe morto. Conta que foram, em seguida, até a caverna onde Antígona estava enterrada e que, quando estavam reabrindo a passagem, escutaram o lamento de Hemon do lado de dentro da caverna. Quando Creonte conseguiu entrar, viu que Antígona já estava morta, exatamente como sua mãe, Jocasta: enforcara-se nas cordas de seu vestido. Hemon tentava carregá-la, a fim de impedir o enforcamento, sem sucesso. Quando Hemon percebeu que o pai estava ali, desferiu um golpe de espada contra ele, mas Creonte desviou e Hemon acabou transferindo propositadamente o golpe para si próprio, matando-se. Finda a narrativa A rainha sai sem dizer uma só palavra²¹.

Em seguida, o Corifeu se assusta com o silêncio de Eurídice e o mensageiro entra no Palácio para saber como está a rainha, no mesmo momento em que Creonte chega, trazendo nos braços o cadáver de Hemon. Ele se lamenta pelo ocorrido, colocando-se como culpado pela morte do filho, e muito arrependido. Ao fim do lamento de Creonte, entra um servo, lhe dizendo que suas penas ainda não chegaram ao fim e anuncia que sua mulher está morta. Creonte não acredita até que lhe mostram o cadáver de Eurídice. Questionado por Creonte, o servo conta que ela se suicidou aos pés do altar, enaltecendo os feitos de Megareu²² e sua sorte gloriosa, e em seguida de Hemon. Quanto a Creonte, ela o chamou de assassino, acusando-o pela morte dos filhos. Desesperado, maldizendo a si próprio e afirmando desejar a morte, Creonte é levado para o interior do Palácio.

O *Exôdo* se encerra com a saída do coro, afirmando que não se deve injuriar os deuses, sob pena de sofrer as consequências.

Assim termina a *Antígona* de Sófocles, e também nossa pequena descrição dos eventos desta tragédia.

1.1.2 Os Sete contra Tebas, de Ésquilo

A tragédia *Os Sete contra Tebas*, de Ésquilo, escrita em 467 a.C., portanto, quase 30 anos antes da *Antígona* de Sófocles, trata do mesmo momento histórico que nos interessa, que é a guerra entre Argos e Tebas, porém equivalendo mais ao momento descrito em *Édipo em*

²¹ Também em silêncio havia saído Jocasta, logo antes de cometer suicídio. Versos 1266 a 1270, em *Édipo Rei*.

²² O outro filho de Creonte sacrificara a vida para apaziguar Ares, que exigia como vítima um descendente puro de Cadmo. Este mito foi aproveitado por Eurípides para uma das mais belas cenas do seu drama *As Fenícias* (onde, aliás, o jovem se chama Meneceu, em vez de Megareu).

Colono do que em *Antígona* propriamente dita, pois vai desde o momento que precede a primeira batalha entre Argivos e Tebanos até a morte dos dois irmãos e a decisão de Antígona de enterrar Polinices.

A peça se inicia com um *Prólogo* em forma de diálogo entre Etéocles e um Espião. Etéocles se coloca como governante máximo da cidade e usa metáforas ligadas à navegação para descrever o que deve fazer. Vejamos a primeira fala de Etéocles na peça: “Cidadãos de Tebas, quem quer que comande os negócios da cidade, / o leme na mão²³, os olhos abertos contra o sono, (...)” (Versos 1 e 2 – Tradução de Marcus Mota). A este *Prólogo*, se segue o *Párodo*, em uma grande performance coral.

Em seguida, temos outra cena onde Etéocles dialoga com o Coro, finalizada em esticomitia, que é um debate verso a verso, recurso muito utilizado por todos os autores. Nesse momento, o coro questiona o poder de enfrentamento de que Tebas dispõe para lutar contra o poderoso exército argivo. O coro manifesta o medo que sentem os cidadãos de Tebas.

Aqui temos a cena central da peça, onde um mensageiro discorre a Etéocles sobre cada um dos terríveis adversários, seus escudos, e a porta junto à qual, tal guerreiro realiza suas investidas. A cada adversário citado, Etéocles descreve um guerreiro tebano, suas qualidades e sua genealogia, para defender cada uma das portas citadas. A última porta descrita está sendo atacada por Polinices e é o próprio Etéocles quem vai defendê-la. Apesar da morte dos dois irmãos, a cidade de Tebas sai vitoriosa.

Aparentemente, existe certa controvérsia em relação à parte final da tragédia *Sete contra Tebas* de Ésquilo, versos de 861-1078, que diz respeito quase que exclusivamente à presença de Antígona e sua reação quanto à interdição de se realizarem honras fúnebres ao corpo de seu irmão Polinices. Esta controvérsia fica evidente no trabalho de Evandro Luis Salvador²⁴, que tenta provar a interferência de um interpolador no texto de Ésquilo. O interpolador, segundo Salvador, teria buscado relacionar o final desta obra com o início da *Antígona* de Sófocles. Na tradução de Marcus Mota²⁵, por exemplo, os versos citados acima não existem e a tragédia se encerra com um *Épodo*, uma última parte de um hino, no qual o coro se divide em duas partes, e realiza uma espécie de diálogo que Mota chama de “arranjo estrófico”²⁶.

²³ Uma das muitas metáforas marítimas que surgirão ao longo de todas as peças com a alegoria da Nau do Estado.

²⁴ SALVADOR, E. L. *Sete contra Tebas de Ésquilo: introdução, tradução e comentários*. 2006. 107 f. Dissertação. (Mestrado em Linguística) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.

²⁵ MOTA, M. Tradução de “Sete contra Tebas”. *Archai*, n. 10, jan-jul, p. 145-168, 2013.

²⁶ Vale ressaltar que Marcus Mota é conhecido por fazer traduções para *Performances*.

Não nos cabe aqui entrar no mérito da questão, até porque nos desviaríamos do nosso objetivo, que é o de identificar as diferentes estruturas narrativas de *Antígona* presentes nas tragédias do ciclo tebano. Nas duas traduções consultadas, o coro anuncia a entrada de Antígona e Ismênia, ao mesmo tempo em que os corpos inertes dos dois irmãos são trazidos à cena, mas elas não dizem nada.

Contudo, na tradução de Salvador, ao final da tragédia esquiliana, nos versos cuja autoria é controversa, as irmãs são informadas do édito proibitivo, – neste caso por Heraldo, não por Creonte – e Antígona discorda da lei promulgada travando um diálogo bastante parecido, embora mais curto em número de palavras, com o diálogo que ela mantém com Creonte na *Antígona* de Sófocles. Ela manifesta sua insatisfação e a intenção de enterrar o irmão. No entanto, a tragédia se encerra sem que saibamos se ela levou adiante seu intento. Por outro lado, Creonte só aparece numa breve referência como sendo o pai de Megareu²⁷, um dos guerreiros tebanos que defende uma das sete portas da cidade, a porta Neís.

1.1.3 As Fenícias, de Eurípides

As Fenícias é a única peça remanescente de Eurípides que trata do mito dos Labdácidas. A reescrita na qual me referencio é de autoria de Mario da Gama Kury. Aqui, a ação começa um pouco antes do início da guerra de Tebas. O prólogo se transformou no solilóquio de Jocasta, que traça a genealogia dos Labdácidas. A personagem faz um grande resumo do mito, partindo de Cadmo e chegando até o momento em que o exército argivo, comandado por seu filho Polinices, está acampado às margens de Tebas. Um ponto interessante a ser levado em consideração é que, em Sófocles, Jocasta comete suicídio no momento em que Édipo toma conhecimento de que, além de ser seu marido, é também seu filho, enquanto em Eurípides, Jocasta continua viva, sendo a rainha até vir a cometer igualmente suicídio, porém, na cena que sucede a morte dos dois filhos.

Logo após esta abertura, temos a entrada de Antígona, acompanhada por um Preceptor que, em parte, substitui o lugar ocupado por Ismênia, que foi apagada por Eurípides, já que não identificamos nenhuma referência a Ismênia ao longo de toda a peça. A Antígona, de Eurípides, é uma personagem muito mais contida em seus atos e, de forma alguma, expressa a desmedida da ação trágica que encontramos em Sófocles.

²⁷Segundo Ésquilo, em *Sete Contra Tebas*, o filho de Creonte se chama Megareu. Igualmente, em Sófocles, há uma brevíssima passagem em que Megareu é citado por um mensageiro, quando narra a morte de Eurídice, na peça *Antígona*. Entretanto, para Eurípides, em *As Fenícias*, o filho de Creonte se chama Meneceu.

Podemos ter uma ideia do caráter de Antígona nesta tragédia, que é posterior à de Sófocles, a partir de sua primeira entrada em cena. Eurípides pinta sua gentileza e a descreve como a “glória do lar paterno” (verso 147), conforme a fala de seu Preceptor que, em resposta, escuta da infeliz: “estende, amigo, estende tua velha mão à donzela que sou e ajuda-me a subir” (versos 165 e 166). Antígona almeja alcançar o alto das muralhas de Tebas para ver o exército argivo acampado ao longe e, dessa maneira, reconhecer os guerreiros que acompanham seu irmão. Este reconhecimento é um expediente regular na literatura antiga e é denominado de ‘teikhoscopia’²⁸. Distante do acampamento, Antígona identifica os guerreiros Hipomedon, Tideu, Partenopeu, Polinices (sobre quem ela diz: “Que garbo o seu, na bela armadura dourada! Ele irradia luz como se fosse o sol” – versos 235 e 236), em seguida Adrasto, Anfiarau e finalmente, Capaneu. No alto da muralha de seu palácio, Antígona pode vislumbrar o exército argivo em toda a sua extensão, e fica deslumbrada pela visão.

O primeiro olhar sobre a planície produz, na donzela, um efeito de total deslumbramento, como se pode deduzir pela prontidão da interjeição e da invocação da divindade. A exclamação de Antígona comporta uma poderosa sugestão visual: naquele momento, a planície é só bronze, e tudo o resto é ofuscado pelo brilho das armas dos guerreiros. De notar que não se faz referência direta às armas, mas, por sinédoque, ao bronze de que são feitas, por comportar uma sugestão visual mais acutilante.²⁹

A visão do exército, que, ainda hoje, faz vibrar os espectadores de cinema e televisão, fascina Antígona, num misto de excitação (pois não deveria ter deixado seus aposentos) e temor pela sorte dos irmãos. A cena do reconhecimento do exército argivo se encerra com a orientação do Preceptor para que Antígona volte para seus aposentos virginais no palácio real. A última frase dita pelo preceptor neste momento diz muito sobre como Eurípides via a relação entre as mulheres: “o supremo prazer de todas as mulheres é não dizer qualquer palavra de elogio quando começam a falar umas das outras” (versos 282 a 284).

Uma outra diferença entre as peças de Sófocles e de Eurípides diz respeito à mulher de Creonte, Eurídice. Em Sófocles, Eurídice comete suicídio ao descobrir que seu filho Hemon tirou a própria vida. Em Eurípides, ela morrerá no parto, segundo a fala de Meneceu³⁰, um dos filhos de Creonte. (Verso 1376).

²⁸ Na *Ilíada*, de Homero, também há um momento como esse: Helena narra a Príamo, do alto das muralhas de Troia, quem são os gregos que se aproximam. (GONÇALVES, C. *O Motivo Épico da Theicoscopia*, confronto do modelo de *Ilíada*, 166-242 e de *Fenícias* 88-196, vol. 56, Humanitas, 2001.

²⁹ Gonçalves (2001, p. 152).

³⁰ Em *Antígona* de Sófocles, apenas no verso 1445, o outro filho de Creonte é citado, sob o nome de Megareu.

Creonte aparece como rei nas peças de Sófocles e na de Eurípides. Em *Édipo Rei*, a meu ver, podemos observar uma mudança significativa no caráter da personagem, pois não se tem, a princípio, qualquer indício da tirania que moldará esta personagem, tão intransigente e inflexível. Em *Édipo em Colono* e em *Antígona*, Creonte é arrogante e prepotente, menospreza Édipo e sua descendência, e deixa transparecer que, apenas sob seu governo, a cidade de Tebas estará novamente a salvo da família e de sua “corrupção”. Ele tem convicção de estar fazendo o que é certo, embora demonstre, algumas vezes, fraqueza diante do dever de soberano, como vemos, por exemplo, em *As Fenícias* de Eurípides.

Mas quando Tirésias afirma que a cidade sairá vitoriosa apenas se o sangue de seu filho Meneceu³¹ for derramado sobre o solo de Tebas, Creonte incentiva seu filho a fugir. Meneceu não obedece a seu pai e comete suicídio no campo de batalha. A cidade acaba saindo vitoriosa em detrimento dos guerreiros que representavam a cidade de Argos, encabeçados por Polinices. É também nesta peça que Etéocles ordena a Creonte que deixe o cadáver de seu irmão insepulto, caso os dois venham a se matar. Ele premedita o que está por vir, isentando, de alguma forma, a tomada de decisão de Creonte.

Antígona retorna à ação dramática com mais de dois terços da peça já decorrida, no verso 1751, logo no momento em que um mensageiro avisa a Jocasta que seus dois filhos irão disputar o trono da cidade num “combate singular” (verso 1822). Jocasta pede a Antígona que a acompanhe até o campo de batalha, a fim de impedir os irmãos de lutar. A Antígona de Eurípides, com um pudor que não combina com a de Sófocles, afirma: “Coro porque serei vista por tantos homens...” (verso 1760) e, mesmo reticente a princípio, acompanha sua mãe. Após sua aparição junto da mãe, a ação da peça se volta para o diálogo entre Creonte, o Corifeu e o Mensageiro que narra em detalhes ao público a cena da morte de Etéocles e Polinices. Informa ainda que Jocasta e Antígona chegaram a tempo do último suspiro de cada um.

Nas palavras de Antígona, Jocasta “queria mostrar aos filhos os seios³² que também pareciam implorar” (verso 2154 e 2155). Sim, mostrar-lhes os seios era um gesto de extremo desespero, os seios maternos que aos dois alimentaram, que aos dois acalentaram, num último esforço desmedido para tentar lembrar a ambos que vieram do mesmo desgraçado ventre e

³¹ Vide nota 30 deste trabalho.

³² A metáfora dos seios à mostra, que se relaciona com uma espécie de sublimação do corpo físico, onde impera a pureza inata, também pode ser conferida na tragédia Hécuba, também de Eurípides. Hécuba é a mãe de Polixena, a mais cara princesa troiana, que deve servir de espólio de guerra em honra a Aquiles, morto em batalha. Apesar das súplicas de sua mãe, Polixena é levada por Ulisses e, antes de deitar o pescoço ao carrasco, deixa os seios à mostra diante de todo o exército grego que, a partir de então, passa a admirá-la por sua imensa coragem.

que não faria sentido morrerem um pelas mãos do outro. Polínicês ainda tem forças para implorar à irmã que o enterre em sua pátria, Tebas, a fim de apaziguar a cidade revoltada, antes de fechar os olhos para a eternidade. Jocasta, sem suportar a perda, também se mata com a adaga de um dos dois. Antes que a multidão invada a cena, Antígona se retira furtivamente: “para evitar promiscuidade com os soldados enquanto eles retomavam suas armas” (versos 2019 a 2021).

Eurípides contribuiu bastante para uma visão sagrada que alguns autores³³ desenvolveram da personagem Antígona entre os séculos XVI e XIX ao compará-la com uma santa, quando afirma, através do Mensageiro que diz:

Alguns de nossos homens ergueram a Zeus das derrotas um troféu, outros cuidaram de tirar todas as armas dos corpos dos argivos mortos e levá-las altivamente para dentro das muralhas; outros, enfim, *segundo Antígona*, tratavam de remover nossos numerosos mortos para que seus amigos pudessem chorá-los. (Versos de 2033 a 2040).

Segue-se à fala do mensageiro, um diálogo entre Creonte e Antígona. A sobrinha, tal qual em Sófocles, afirma diante do tio seu desejo de dar sepultura ao irmão, desejo que é negado até o fim da peça. Édipo faz um pequeno discurso, onde afirma: “Tua nobreza de alma é grande, filha!” (Verso 2376). Ao sair para o exílio em companhia do pai, Antígona reforça sua decisão: “hei de enterrá-lo, eu mesma e em segredo!”³⁴.

No entanto, a tragédia termina logo em seguida, com sua partida para o exílio acompanhando seu pai/irmão, Édipo. Considerando a possibilidade desta peça fazer parte de uma trilogia, talvez não fosse leviano supor que a peça seguinte, que provavelmente existia e desapareceu, trataria da execução do plano da filha de Édipo.

...

O percurso da ação informada pela descrição das três distintas estruturas narrativas nas quais Antígona aparece como personagem, *Antígona* de Sófocles, *Os Sete Contra Tebas*, de Ésquilo e *As fenícias*, de Eurípides, nos mostra, justamente, como a repetição com variação determina os lugares, os valores e as funções das figuras envolvidas na ação dramática.

Esta modificação de caráter da personagem Antígona, ainda na Antiguidade, é o principal elemento que confirma nossa hipótese de que as tragédias antigas constituem, de certa forma, tradução sem original. Os três dramaturgos gregos se inspiraram no mesmo mito,

³³ Jean de Rotrou e Jean Cocteau, por exemplo.

³⁴ Eurípides. *Ifigênia em Áulis; As bacantes; As fenícias*. Tradução do grego, introdução e notas de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1993. Verso 2.383.

mas não existe para as três obras citadas nenhum texto que possa ser encarado como o “texto de origem”, na forma como abordamos neste trabalho. Contudo, sabemos que a personagem Antígona não é criação original de nenhum dos três. Assim sendo, devido a um certo grau de liberdade com que trataram o mito, podemos considerar que os três reescreveram Antígona, sem necessariamente terem partido de outro documento escrito. Isto significa dizer que *Os sete contra Tebas* de Ésquilo, *Antígona*, de Sófocles, e *As Fenícias*, de Eurípides, constituem três reescritas do mito de Antígona. Falaremos um pouco sobre o Mito de Antígona no próximo subcapítulo.

1.2 O ciclo Tebano: o mito de muitas tragédias

Antígona integra o mito dos Labdácidas que faz parte do Ciclo Tebano: um conjunto de narrativas escritas – e orais – cuja ação gira em torno da cidade de Tebas³⁵. Um outro grande compêndio de narrativas que se relaciona com o Ciclo Tebano é o Ciclo Troiano que trata dos eventos relativos à Guerra de Troia.

Para o estudo, interessa o primeiro ciclo composto pelas sete tragédias helênicas que sobreviveram até nossos dias sofrendo, nesse percurso, algumas mudanças na forma de ordenar as cenas, cada autor adotando uma sequência particular de eventos, na delimitação do universo de personagens e de suas relações, conforme surgem descritas ou informadas pelos respectivos diálogos.

Nosso objetivo, ao abordar o ciclo tebano, diz respeito ao reconhecimento dos diferentes lugares ocupados pela figura de Antígona nesse contexto mítico, até sua estabilização em duas versões principais: a de Sófocles e a de Eurípides. Esse percurso vai nos mostrar também como, no interior do ciclo, determinadas estruturas narrativas se repetem permitindo, assim, compreender cada obra em sua inserção num conjunto maior que ilumina os empréstimos e as reconfigurações de episódios, passagens e personagens.

1.2.1 Cadmo, Laio e Édipo

O Ciclo Tebano começa com Cadmo partindo de sua terra natal, a Fenícia, em busca de sua irmã Europa, raptada por Zeus. Em sua errância, ele chega a uma terra fértil, abençoada sob o domínio de Ares e guardada por um feroz dragão. Na luta pelo domínio da

³⁵ É preciso notar que existiu uma outra Tebas no Egito, mas nosso ciclo Tebano se refere à Grécia apenas.

terra, seus companheiros são devorados e Cadmo, sozinho, enfrenta o monstro e o mata. Segundo Kathrin Rosenfield, Cadmo consulta um oráculo, pois não tem certeza de como deve proceder. Oráculos³⁶ são tão importantes no Ciclo Tebano que podem ser considerados personagens com papéis bem específicos a serem representados. Entretanto, de acordo com a narração do coro em *As Fenícias*, de Eurípidés, Cadmo teria seguido o conselho de Palas, “filha de Zeus e nascida sem mãe”, e arrancado os dentes do dragão para espalhá-los, como se se tratasse de sementes. (Versos 922 a 925). Seja seguindo os conselhos do oráculo, ou os conselhos da deusa Palas, Cadmo “semeia” os dentes do dragão, o que faz brotarem seres adultos, armados e ferozes que, por fim, acabam se matando uns aos outros³⁷. Cinco seres sobrevivem e passam a ser chamados de *spartoí* ou *semeados*. Um elemento que deve ser levado em consideração nesse mito é a autoctonia, ou seja, seres que nascem da terra e não através do corpo de uma mulher. Este mito exemplifica o desejo do Homem Grego de prescindir do corpo da mulher para nascer, que vemos exemplificado também no nascimento da deusa Palas. Da mesma forma, o fato de um morto não ser enterrado assume mais um significado: implica em uma violação ao direito de retornar ao seio/útero da mãe terra.

É importante sublinhar que a ação de Cadmo, de semear os dentes do dragão, partiu de uma influência externa à sua própria decisão. A consulta ao oráculo ou à deusa vai determinar o caráter mítico da fundação da cidade de Tebas, já que revelada através de um sinal divino.

Cadmo se casa com Harmonia, filha de Afrodite e um deus, ora citado como Ares, ora como Hermes. Cinco filhos surgirão desta união e virão a se casar com os descendentes dos *spartoí*. Polidoro, um dos filhos de Cadmo, será fundador de uma realeza legítima que terá continuidade em Lábdaco, Laio e Édipo. Agave, irmã de Polidoro e filha de Cadmo, dará origem a uma linhagem de regentes e conselheiros reais, dentre os quais, Penteu. Uma outra filha de Cadmo, irmã de Polidoro e de Agave, que se chama Sêmele, atrai o olhar de Zeus, que se apaixona por ela. Da união entre o deus e a mortal, nasce Dioniso, também conhecido como Baco ou Brômio.

³⁶ É como se a trama que os Deuses armam para Édipo fosse muito anterior a seu nascimento. A cada vez que o oráculo se manifesta ao longo do mito, mais um passo é dado para a ascensão e queda de Édipo. Se pudéssemos encarar o oráculo como uma personagem, ele equivaleria a Iago, em *O Mouro de Veneza* (1603) de Shakespeare, que leva o herói (Otelo/Édipo) à perdição total. É como se o próprio oráculo induzisse os eventos que está predizendo.

³⁷ Essa ação de se matarem mutuamente também é um ponto muito importante neste Ciclo. Ao se matarem, os seres que brotam da terra, realizam a mesma ação dos filhos de Édipo, Etéocles e Polinices, dando fim às suas próprias existências, sem que seja necessária intervenção de Cadmo ou de qualquer outra pessoa. Esse fato não deve ser percebido como simples coincidência. Vou invocar mais uma vez a metáfora da espiral, como se a narrativa atravessasse o mesmo ponto, em uma camada diferente. Estamos diante de uma ação cíclica, com seu início no ato dos *spartoí* e seu fim no ato dos filhos de Édipo.

Penteu e Dioniso, primos, são os protagonistas da obra *As Bacantes*, de Eurípides. Nesta obra, Penteu duvida da união entre sua tia Sêmele e Zeus e, conseqüentemente, duvida da existência do deus Dioniso/Baco. Para provar não apenas que existe, mas também que é um deus poderoso, Dioniso pune Penteu com o esquartejamento em meio a um ritual das bacantes. Dentre elas está Agave, a mãe de Penteu que, tomada pela selvageria do rito, não percebe o que faz e acredita estar lutando contra um leão, ao dilacerar seu próprio filho.

A linhagem de príncipes regentes que descende de Cadmo tem sua continuação em Meneceu,³⁸ que é neto de Penteu e pai de Jocasta³⁹ e de Creonte. A linhagem da realeza legítima que descende de Cadmo, passará por Lábdaco, pai de Laio. Apesar do castigo sofrido por seu parente Penteu, Lábdaco também duvida da existência e poder de Dioniso, proibindo, assim, que se prestem homenagens ao deus na cidade de Tebas. Como já foi possível perceber acima, Dioniso é um deus muito vingativo e, além de castigar o próprio Lábdaco com a morte, ele amaldiçoa toda a sua descendência. Tem início aí a Linhagem dos Labdácidas. Tentando se esquivar da maldição do deus, Laio vai viver refugiado na corte do Rei Pélops. Lá, ele se apaixona por Crísipo, filho do rei e rapta o menino, mantendo-o preso em seu palácio. Crísipo acaba se enforcando e Laio atrai, além das maldições do pai do garoto, também (novamente) a ira dos Deuses. Ao consultar o oráculo de Delfos, Laio fica sabendo que, se vier a ter um filho, pelas mãos dele morrerá.

Laio, já homem feito, se casa com Jocasta, muito jovem nessa época, e os dois acabam gerando um filho. Lembrando-se, temeroso, das palavras do Oráculo, Laio rejeita o recém-nascido e pede a um pastor que dê fim à vida da criança. O pastor perfura os pés do bebê e o pendura numa árvore para que seja devorado por lobos, mas um outro pastor salva o menino deste destino e o entrega a Pólibo e Mérope, um casal sem filhos. Eles são rei e rainha de Corinto, reino vizinho a Tebas, e batizam a criança com o nome Édipo, que se origina da expressão *pés inchados*⁴⁰.

Adulto, Édipo desconfia de sua genealogia, pois “um homem que bebeu demais” (verso 928 de Édipo Rei)⁴¹, afirma que ele foi adotado. Desconfiado de seu nascimento, ele parte em busca do oráculo de Delfos que, em forma de enigma, lhe diz que ele virá a assassinar seu pai e esposar sua mãe. Horrorizado com a previsão, decide nunca mais retornar

³⁸ Meneceu (Μενουκεύς). 1. Tebano, neto de Penteu e pai de Hipônimo, Jocasta ou Epicasta e Creonte. (Apollod. II. 4. § 5, III. 5. § 7; Eurip. Phoen. 10, and the schol. on 942.).

³⁹ Epicasta (Ἐπικάστη), filha de Meneceu e esposa de Laio, com quem se tornou mãe de Édipo, com quem mais tarde se casou sem querer. Ela é mais comumente chamada Jocasta. (Hom. Od. Xi. 271; Apollod. Iii. 5. § 7, & c; veja Édipo.)

⁴⁰ CHANTRAINE, P. *Dictionnaire étymologique de la langue grecque: histoire des mots*. Tome III. Paris: Les Éditions Klincksieck, 1968, 1970, 1974, 1977. **Οιδίπους**, p. 780.

⁴¹ Sófocles (2009a).

a Corinto, onde julga estarem seus pais, para que os crimes de parricídio e incesto não se realizem jamais. Édipo, o de pés inchados, acreditando nas palavras do oráculo, foge da cidade e, numa encruzilhada, durante sua fuga, esbarra numa comitiva que avança em direção contrária. Essa comitiva conduz o Rei Laio, já idoso, cabelos grisalhos, que viajava para Delfos a fim de buscar uma solução para acabar com a Esfinge, um flagelo que assolava Tebas, devorando seus varões. Édipo acaba matando seu pai numa luta travada por uma simples querela. Cumpre-se a primeira parte da profecia do oráculo: Édipo, sem ver, comete dois crimes entrelaçados: o de regicídio e o de parricídio.

Um dos servos de Laio, coincidentemente o pastor que havia levado o bebê para ser morto, assiste a tudo e foge. Creonte, irmão de Jocasta, se torna rei pela primeira vez. Outras duas virão, segundo o mito⁴². Ao decifrar o enigma da Esfinge, Édipo recebe como prêmio a mão da Rainha Jocasta em casamento. Apesar de bastante conhecida, esta charada não aparece em *Édipo Rei*, de Sófocles. Segundo a autora Almut-Barbara Renger, não existiria exatamente um original para este enigma.

Não existe uma redação original do enigma que a Esfinge tenha aprendido como uma canção das Musas (Soph. OT 36, 130 e 391; Eur. Phoen. 50, 808 e 1028). Um fragmento de Píndaro é o primeiro texto que menciona o enigma (Pind. fr. 177d Maehler). Em fontes subsequentes, é normalmente transmitido em prosa, embora uma versão em hexâmetro também exista. A reconstrução mais confiável do enigma é baseada em uma compilação de textos antigos, em grego. Uma tradução para o inglês diz: “Existe uma criatura na terra que tem dois e quatro pés, uma voz e três pés; de todas as criaturas que vivem na terra, no ar e no mar, só ela pode mudar sua natureza. Mas a força de seus membros é menor exatamente quando ela se apoia no maior número de pés”^{43 44}

Está cumprida, por completo, a profecia. Quanto mais Édipo pensa se afastar de seu destino mais dele se aproxima.

Toda a ação da peça Édipo Rei transcorre no mesmo lugar, o pátio diante do palácio de Édipo, ou numa sala de audiências onde o Tirano recebe os cidadãos de Tebas. O pátio é

⁴² Logo após a morte de Laio, Creonte se torna o rei pela primeira vez; após o exílio de Édipo, pela segunda vez e após a morte dos dois filhos de Édipo, Polinices e Etéocles, pela terceira vez.

⁴³ There exists no original wording of the enigma that the Sphinx is said to have learned as a song from the Muses (Soph. OT 36, 130, and 391; Eur. Phoen. 50, 808, and 1028). A fragment by Pindar is the first text that mentions the riddle (Pind. fr. 177d Maehler). In subsequent sources, it is ordinarily transmitted in prose, although one version in hexameter is extant as well. The most reliable reconstruction of the riddle is based on a compilation of relatively late antique texts in Greek. An English translation reads: “There is a creature on Earth which has two and four feet, a voice, and three feet; of all the creatures that live on earth, in the air and in the sea, it alone can change its nature. But the strength of its limbs is at its lowest precisely when it supports itself on the greatest number of feet.”

⁴⁴ Renger, A.B. *Oedipus and the Sphinx: The threshold myth from SOPHOCLE through Freud to Cocteau*. Traduzido do alemão por Duncan Alexander Smart, David Rice e John T. Hamilton. Chicago: the University of Chicago Press, 2013. p. 11.

um espaço situado na margem que separa e reúne o palácio e a cidade, sendo assim, ilumina a dimensão pública do local destinado ao desenvolvimento da ação dramática na peça. Édipo se casa com sua mãe e semeia nela quatro filhos, Etéocles, Polinices, Ismênia e Antígona. Cumpre-se a segunda parte da profecia do oráculo: Édipo, sem ver, comete o crime de incesto. Édipo tem um reinado feliz ao longo de muitos anos até surgir um momento de crise devido à peste que assola a cidade, acabando com as plantações, matando os animais e, até mesmo, as pessoas.

Tudo já havia sido feito pelo novo governante tentando solucionar o problema, sem sucesso. Esgotadas as tentativas políticas, Creonte, cunhado do rei, foi enviado a Delfos para consultar o Oráculo e seu retorno é iminente. A resposta do oráculo, contada aos presentes pelo cunhado, é de que a peste cessará no momento em que o assassino de Laio seja encontrado e condenado.

Chegamos ao momento em que se inicia a tragédia *Édipo Rei*, de Sófocles. Édipo é rei há muitos anos e, pelo que podemos perceber em seu diálogo com o coro de anciãos tebanos, tem sido um bom rei até então. Édipo não poupa esforços para desvendar o crime e, à medida que a investigação avança, percebe que os indícios apontam para ele como assassino de Laio.

Incrédulo, Édipo acusa Creonte e Tirésias de traição, pois seriam os responsáveis pela trama que se abre aos seus olhos e ameaça seu poder. A confirmação da predição do oráculo atinge, primeiro, Jocasta que comete suicídio, enforcando-se com o cinto de seu vestido. Édipo, então, fura os próprios olhos com os alfinetes do vestido de sua esposa/mãe e agora, estando cego, passa a enxergar a verdade. Assim Édipo acaba cumprindo a pena que ele mesmo estabelecera para quem tivesse cometido o assassinato de Laio: o exílio. Ele se torna um velho cego e pobre sem a fortuna de outrora.

Nesta tragédia, Antígona aparece, junto com Ismênia, trazida por Creonte para amparar o pai em sua despedida e, diante de seu infortúnio, decide acompanhar Édipo, seu pai/irmão, em seu exílio, tema de outra peça de Sófocles que trata do mesmo mito, *Édipo em Colono* (401 a.C). Após a partida para o exílio, Creonte reina soberano pela segunda vez até que os filhos de Édipo possam reivindicar o trono.

Temos outras narrativas sobre Édipo nos grandes poemas épicos que precederam as tragédias, mas, dentre as sete tragédias que permaneceram até nossos dias e que tratam do mito dos Labdácidas, nenhuma outra trata especificamente de Édipo. Apesar disso, tanto Édipo como Jocasta estão presentes também em *As Fenícias*, de Eurípides. O suicídio de Jocasta e o exílio de Édipo são constantes no mito, porém, o momento em que ocorrem na trama difere para cada autor. Para Eurípides, Édipo permanece por muito tempo como um

velho louco a perambular por seu palácio depois de ter amaldiçoado os dois filhos, sendo condenado ao exílio após a morte dos dois. Quanto a Jocasta, ela também permanece viva e inclusive tenta intervir quando a guerra se inicia, porém, acaba cometendo suicídio quando se dá conta que os filhos mataram um ao outro.

Fora do contexto greco-romano, muitas releituras do mito de Édipo estão presentes em obras diversas; na literatura francesa podemos apontar o *Édipo*, de Pierre Corneille (1606-1684); *Édipo*, de François Voltaire (1694-1778); *Édipo-Rei* (1928) e *A máquina infernal*, (1937) de Jean Cocteau (1889-1963); *Édipo e Teseu*, de André Gide (1869-1951); *Oedipe ou le Roi Boiteux* (1986), de Jean Anouilh (1910-1987) entre outros; há ainda, nas literaturas de outros países, os *Diálogos com Leucó*, de Cesare Pavese (1908-1950); *O livro dos seres imaginários*, de Jorge Luis Borges (1899-1986).

No Brasil pode-se citar pelo menos a tetralogia de poemas de Olavo Bilac (1865-1918), que integra o livro *Tarde* (1919). O trecho intitulado *Édipo* é composto pelas poesias *A Pítia*, *A Esfinge*, *Jocasta e Antígona* (Anexo 1). Como podemos ver, as peripécias de Édipo ao longo do tempo revelam como o mito retorna, assumindo, quase sempre, configuração distinta da precedente, atualizando seu sentido conforme as questões que tem sido chamado a responder.

1.2.2 Etéocles e Polinices

No âmbito da ficção e do registro do mito, os distintos destinos reservados a Édipo e a Jocasta nas versões, informadas acima, não afetam a sequência dos fatos que impactam diretamente na ação de Antígona, iniciada com a investida contra Tebas, encabeçada por Polinices, com o auxílio de outros seis diferentes guerreiros. De acordo com as fontes consultadas, os dois irmãos aceitam ou pactuam sobre a alternância no governo da cidade, concordando com o revezamento a cada ano. Etéocles inicia o turno no poder e, ao fim do primeiro ano como rei de Tebas, ao ter feito um bom governo, segundo o coro que manifesta o apoio dos cidadãos da cidade ao príncipe, se recusa a entregar o trono ao irmão Polinices. Por sua vez, Polinices, em suas aventuras mundo afora, chegou à cidade de Argos, governada por Adrasto, e logo se casou com uma das filhas do rei. Polinices foi beneficiado por um sonho de Adrasto. O rei havia sonhado com suas duas filhas, casadas, respectivamente, com um urso e um leão. Reconhece os animais do sonho em Polinices e Tideu e, por isso, lhes entrega as filhas. Os príncipes estão, ambos, afastados de seus reinos e, nessas circunstâncias, decidem unir forças para recuperar o comando perdido, começando por Polinices. Adrasto é o

único guerreiro que sobrevive à derrota na luta contra Tebas e aparece na tragédia *As Suplicantes* (423 a.C.), de Eurípides, para suplicar a Teseu – através de sua mãe, Etra – que interceda junto à Creonte para que os argivos possam enterrar seus mortos.

Polinices e Tideu contam ainda com outros cinco companheiros e, juntos, os sete guerreiros argivos⁴⁵, ao chegarem a Tebas, ocuparão, cada um, uma das portas da cidade, conforme nos conta Ésquilo em *Os sete contra Tebas* (467 a.C.). Nesta tragédia, é Eteócles quem decide quais guerreiros tebanos irão defender qual porta em função das qualidades dos seus oponentes. A última porta, por ele ocupada, será defendida por seu irmão, Polinices. Os nomes dos guerreiros argivos e tebanos, bem como o nome de algumas das portas, são apresentados no quadro a seguir⁴⁶:

Quadro 1: Os sete contra Tebas, de Ésquilo

Porta	Argivo	Tebano
Proitide	Tideu	Melanipo
Electra	Capaneu	Polifontes
Neís	Etéoclo	Megareu
Atenas Onca	Hipomedonte	Hipérbio
Bóreas	Partenopeu	Áctor
Homolóis	Anfiarau (advinho)	Lástenes
?	Polinices	Etéocles

Fonte: Elaborado pela autora

Eurípides, entretanto, discorda de Ésquilo quanto ao nome e à ordem dos guerreiros que participarão do assalto a Tebas. Para Eurípides, Adrasto está entre os sete, mas a presença de Etéoclo é eclipsada.

Quadro 2: As Fenícias, de Eurípides

⁴⁵ Tideu é o primeiro guerreiro nomeado por Ésquilo em sua tragédia *Sete contra Tebas*. Depois dele, temos Capaneu, Etéoclo, Hipomedonte e Partenopeu e, por último, Anfiarau, que, por ter o dom da adivinhação, sabe que vai morrer diante de uma das portas de Tebas. Assim, tenta se esconder para não ser integrado ao grupo, mas sua esposa o entrega a Adrasto, em troca de uma joia que o rei lhe teria prometido. De fato, Anfiarau é um dos que virá a sucumbir nas muralhas da cidade. Aqui temos uma semelhança entre o Ciclo Tebano e o Ciclo Troiano, já que o filho de Anfiarau, Alcmeão, virá a vingar o pai, assassinando sua mãe, exatamente como faz Orestes com Clitemnestra. Essa passagem que cita a morte da esposa de Anfiarau é citada por Electra, como referência a uma lenda muito antiga, na tragédia *Electra*, de Sófocles (Versos 840 a 850).

⁴⁶ Cf. *Sete contra Tebas*.

Porta	Argivo	Tebano
Neís	Partenopeu	Periclímene
Pretida	Anfiarau	-
Ogígia	Hipomedon	-
Homolóis	Tideu	Etéocles
Porta da Fonte de Dirce	Polinices	Etéocles
Electra	Capaneu	O próprio Zeus
Sétima Porta	Adrasto	-

Fonte: Elaborado pela autora.

A descrição dos guerreiros que lutam na guerra de Argos contra Tebas aparece nas obras remanescentes de Ésquilo, em *Os sete contra Tebas* (467 a.C.), de Sófocles, em *Édipo em Colono* (430 a.C. aprox.), e de Eurípides, em *As Fenícias* (411 a.C.), mas não há uma constante nas obras dos três autores sobre quem seriam os guerreiros, nem de um lado, nem de outro. Quanto aos guerreiros argivos, seis nomes se repetem nas três tragédias citadas, embora a ordem em que são citados seja variável. São eles: Tideu, Capaneu, Partenopeu, Hipomedon (ou Hipomedonte)⁴⁷, Anfiarau e, obviamente, Polinices. É importante também citar que, nestas três tragédias, à exceção de Polinices, que interage com outras personagens na peça de Sófocles e na de Eurípides, os outros guerreiros não aparecem a não ser como citações do coro ou de outra personagem. Em *Édipo em Colono*, não há referências ao nome das Sete Portas, e nem tampouco aos guerreiros tebanos que enfrentarão os argivos.

⁴⁷ Certamente Hipomedon e Hipomedonte são dois nomes para o mesmo guerreiro, figurando aqui possivelmente uma variação na tradução do grego para o português.

Quadro 3: Guerreiros Tebanos

Para Ésquilo	Para Sófocles	Para Eurípides
<i>Os sete contra Tebas</i>	<i>Édipo em Colono</i>	<i>As Fenícias</i>
Tideu	Anfiarau	Partenopeu
Capaneu	Tideu	Anfiarau
Etéoclo	Etéoclo	Hipomedon
Hipomedonte	Hipomedon	Tideu
Partenopeu	Capaneu	Polinices
Anfiarau	Partenopeu	Capaneu
Polinices	Polinices	Adrasto

Fonte: Elaborado pela autora.

A variação de cores que coloquei neste quadro tem o objetivo de esclarecer mais facilmente o leitor em relação à ordem de citação de cada guerreiro em cada uma das tragédias. Notem bem, os nomes que se repetem mantêm a mesma coloração, exceto em relação à cor marrom, que utilizei como modo de atrair mais efetivamente a atenção do leitor para o nome do único guerreiro que sofre variação: Ésquilo e Sófocles mencionam a presença de Etéoclo⁴⁸, enquanto Eurípides não cita este guerreiro, colocando Adrasto⁴⁹ em seu lugar. Os demais, por exemplo, “Tideu”, sempre em *amarelo*, se repetem. Em *preto* está Polinices, por sua relação consanguínea com Antígona, personagem que origina nosso trabalho.

Um elemento do mito que nunca se altera⁵⁰ é a forma como morrem os dois irmãos, matando um ao outro. Além disso, Jocasta, mãe dos dois rivais, comete suicídio em todas as versões, embora, como dissemos acima, o momento em que isto ocorre seja variável. Em *Édipo Rei*, de Sófocles, Jocasta se mata bem antes do início da guerra entre Argos e Tebas. Na tragédia de Eurípides, *As Fenícias*, Jocasta também se mata, mas logo após a morte dos dois filhos, mútuos adversários.

⁴⁸ Sobre o guerreiro Etéoclo, Vidal-Naquet afirma: “Etéoclo aparece como um duplo de Etéocles” (VERNANT; VIDAL-NAQUET, 1999, p. 263).

⁴⁹ É importante notar que Eurípides precisava colocar Adrasto como um dos sete guerreiros, já que ele aparece como personagem na tragédia *As Suplicantes*, do mesmo autor.

⁵⁰ A não ser em Brecht (1993), onde os dois irmãos estão lutando lado a lado contra o exército argivo, sendo que Etéocles morre em combate, e Polinices é morto pela guarda de Creonte, ao tentar fugir da batalha. Na visão de Brecht (1993), Creonte afirma que Polinices teve a morte merecida, uma vez que se acovardou.

Depois da morte de Polinices e de outros guerreiros argivos, Adrasto decide bater em retirada com os sobreviventes e Tebas é declarada vencedora. Creonte, que se tornou rei pela terceira vez, impede a realização das honras fúnebres a Polinices por considerá-lo inimigo. Para Sófocles, a decisão parte de Creonte, como medida repressiva, pois desconfia que o rival morto, antes de seu abate, poderia ter recrutado habitantes de Tebas a favor de sua causa. Para Eurípides, a decisão teria sido de Eteócles, que aconselhara o futuro governante sobre o que fazer caso ambos perecessem em batalha. O fato dos corpos de todos os outros guerreiros argivos ficarem insepultos só aparece em *As suplicantes*, de Eurípides, como uma decisão de Creonte.

1.2.3 Antígona

Podemos ver como determinada estrutura narrativa se repete, mas, com pequenas diferenças que, por sua vez, redefinem sua importância e seu sentido no interior dos textos consultados e lidos (Huntcheon, 1985). O mito circula entre as tragédias e, assim, se situa à mesma distância de todas elas, conforme veremos também agora com as variações de Antígona no ciclo tebano.

A *Antígona* de Sófocles, escrita e encenada entre 442 e 441 a.C. na Grécia, começa com um prólogo bipartido, em forma de um diálogo entre Antígona e sua irmã Ismênia. Antígona procura sua irmã para convencê-la da necessidade de sepultarem o corpo do irmão, mas Ismênia declina e busca fazer com que Antígona desista de seu plano, elencando diversas razões, dentre as quais que elas são apenas duas mulheres desobedecendo uma lei instituída por um governo de pulso forte, masculino, que tem Creonte à frente como soberano absoluto. Ismênia demonstra medo, insegurança e preocupação em suas falas.

Antígona, ao contrário da irmã, não se permite sequer pensar em sua situação: uma princesa, destinada a se casar com um príncipe e levar uma vida de pequenas alegrias, sendo obrigada a abaixar a cabeça aceitando, sem reação, que se cumpra o édito de Creonte. A necessidade circunstancial que lhe é imposta obriga-a tanto a confiar na justiça da pena decretada por Creonte para o suposto crime de traição de Polinices, quanto concordar com a ordem dada para que o corpo de seu irmão permaneça insepulto, que seja devorado por cães e urubus e que a ele seja negado o acesso ao mundo dos mortos junto a seus ancestrais. A reação de Antígona às razões alegadas pela irmã neste prólogo é ponto fulcral da trama,

sobretudo porque salienta a desmedida⁵¹ de seu ato: Antígona, estando viva, afirma e reafirma preferir o mundo dos mortos ao mundo dos vivos. Ismênia considera-a louca, porém sensível e preocupada com o seu dever filial/familiar. Ela se compromete a não denunciar Antígona e calar sobre seu plano, o que a deixa ainda mais irritada e, apesar de ouvir os apelos de Ismênia, não mais escuta suas palavras pois, de antemão, estava decidida a desafiar o poder mantido nas mãos de Creonte. Decidida, e sozinha, realiza as libações sobre seu irmão.

Vale realçar que o momento em que Antígona enterra seu irmão não aparece na encenação, o espectador/leitor só toma conhecimento da desobediência da filha de Édipo na cena seguinte, através da narrativa do guarda/mensageiro. No entanto, os guardas de Creonte, sob orientação do mesmo, desfazem os ritos, e retiram a fina camada de terra que Antígona havia espalhado sobre o corpo de seu amado irmão. Ao perceber que seu trabalho foi desfeito, Antígona retorna ao corpo e tenta recobri-lo novamente, mas dessa vez é pega pelos guardas.

Enquanto esta cena, teoricamente, está ocorrendo em outro lugar, o fio da tragédia é preenchido por uma intervenção do coro, que faz uma Ode ao Homem, até ser interrompido com a captura de Antígona. Já falamos anteriormente sobre esta Ode e sobre suas múltiplas interpretações, no tocante em especial à palavra grega *deinós*, tão rica em possibilidades significativas e tradutórias.

Ao final da Ode, o coro antecipa a entrada em cena de Antígona, que vem conduzida pelos guardas até Creonte. Ele se surpreende ao ver a sobrinha presa. Em uma discussão acalorada, tio e sobrinha disputam o sentido do ato praticado ou sua legitimidade, apoiados em seus respectivos princípios, sejam eles jurídicos ou religiosos. Segundo observou Vernant, em *Ambiguidade e Reviravolta: sobre a estrutura enigmática de Édipo-rei* (1999, p. 73), a palavra que cada partido usa para defender seu ponto de vista é a mesma: *nómos*, que tanto pode representar regra religiosa (sentido do qual Antígona se apropria), quanto decreto promulgado pelo chefe do Estado (sentido do qual Creonte se apropria):

O dramaturgo (Sófocles) joga com ela (a ambiguidade da palavra grega *nómos*) para traduzir sua visão trágica de um mundo dividido contra si mesmo, dilacerado pelas contradições. Na boca de diversos personagens, as mesmas palavras tomam sentidos diferentes ou opostos, porque seu valor semântico não é o mesmo na língua religiosa, jurídica, política, comum.⁵²

A separação e a tensão entre os mundos religioso e jurídico. É disso que a peça trata. A peça fala de um momento de transição vivido pela sociedade grega, como se naquele

⁵¹ *hýbris*, é um termo da Poética de Aristóteles que significa “desmedida, transgressão” que uma ação realizada por alguma personagem se mostrará equivocada, provocando sua perda.

⁵² VERNANT, J. P. *Mito e pensamento entre os gregos*. São Paulo: Difel/USP, 1973. p. 74.

momento se evidenciasse a ruptura entre o que até então havia sido considerado mais importante, que era o culto aos deuses, com as questões religiosas aí implicadas, ou as leis necessárias para se viver bem em sociedade. Acredito ser nesse sentido que Vernant fala de mundo dilacerado pelas contradições, sobretudo se a obediência a uma destas leis implica na desobediência simultânea da outra. A obediência concomitante a estas duas leis não é mais possível neste mundo.

Assim, Antígona lutaria por um *nómos*⁵³ que quase pode ser entendido como o oposto do *nómos* de Creonte que, detentor do título de rei, decide que a sobrinha deve ser colocada em uma caverna cuja abertura deve ser murada. Ela acabaria definhando sem mais derramamento de sangue dos Labdácidas.

1.2.4 Creonte

O tio acaba se arrependendo da decisão, após uma entrevista com Tirésias, mas, antes que ele possa libertar sua sobrinha, Antígona comete suicídio, como sua mãe: termina se enforcando com um cinto. Hemon, seu noivo e filho de Creonte, ainda tenta salvar sua amada, mas, sem sucesso. Então, se revolta contra o pai, que acabara de entrar no recinto, e tenta feri-lo com um golpe de espada. Hemon erra o golpe, porém, desconsolado, acaba ferindo mortalmente a si mesmo diante de seu pai que, incrédulo, acompanha toda a cena. A mulher de Creonte e mãe de Hemon, Eurídice, ao saber que nenhum dos dois filhos vivem mais, já que seu outro filho (para Ésquilo e Sófocles: Megareu / para Eurípides: Meneceu) havia morrido recentemente em batalha, suicida-se também, cortando a própria garganta. Creonte permanece vivo, pior castigo para ele não há.

Em *As Suplicantes*, de Eurípides, que se inicia quando o exército de Argos foi derrotado, Creonte também não permite que os guerreiros inimigos sejam enterrados. A decisão, aqui, cabe somente a Creonte. Então as mães, mulheres e irmãs dos mortos insepultos da guerra vão até Etra, mãe do rei de Atenas, Teseu, para suplicar-lhe que interceda em favor delas. Teseu consente e vai até Creonte, em Tebas, declarar guerra, caso não seja permitido às mulheres prestarem libações a seus mortos. Creonte acaba cedendo.

Assim se encerra o mito dos Labdácidas, de acordo com os fragmentos que compõem as estruturas narrativas das sete tragédias selecionadas para estudo e análise. Não ampliaremos a pesquisa para outros personagens, nem discorreremos a respeito da

⁵³ Νόμος: costume, estatuto, uso. Cf. Chantraine (1968, 1970, 1974, 1977).

continuação da vida mítica de Ismênia. O tema é demasiado, os recortes são necessários, por isso, remetemos o leitor para pesquisas que abordam os demais Labdácidas, Polinices e Etéocles. Os dois irmãos deixaram descendentes, Tersandro e Laomadante, respectivamente, mas o pouco que sabemos diz respeito à batalha dos Epígonos, liderada por Alcmeão, filho de Anfiarau. Os nomes e a descrição dos guerreiros da Guerra dos Epígonos se confundem com nomes de guerreiros que lutaram na Guerra de Troia.

1.3 Cronologia do mito de acordo com as peças remanescentes

Neste trecho, é importante ressaltar que a ideia que defendemos, de que não existe uma obra fundadora e original, implica em uma consequente fratura com a noção de ordenação cronológica, visto que cada leitor recebe um texto em um momento diferente. Desta forma, para efeitos de organização, optamos por ordenar as peças, da primeira até a sétima, em relação ao momento em que os eventos relacionados ao mito dos Labdácidas acontecem em cada uma das peças. Definido desta forma, apresentamos a cronologia a seguir:

1. *As Bacantes* - Eurípides – trata do estabelecimento do culto a Dioniso, liderado por Agave, filha de Cadmo e mãe de Penteu, em Tebas; Penteu disputa o mando com seu primo Dioniso e é sacrificado, isto é, esquartejado pelas Bacantes, Agave entre elas.

2. *Édipo Rei* - Sófocles – trata da descoberta de Édipo sobre seu destino cruel e os crimes de parricídio e incesto, acabando por se exilar de Tebas.

3. *Édipo em Colono* - Sófocles – trata do fim do exílio de Édipo, seu pedido de asilo a Teseu, rei de Atenas, as tentativas de Polinices e de Etéocles de terem o apoio do pai em sua querela, e a divinização de Édipo após sua morte⁵⁴ em Colono.

4. *Os Sete contra Tebas* - Ésquilo – trata da história da guerra entre Argos e Tebas. Descrição detalhada dos guerreiros argivos e tebanos: suas qualidades, seus feitos famosos, ascendência e escudos. Os dois irmãos se matam e a cidade de Tebas sai vitoriosa.

5. *As Fenícias* - Eurípides – trata do mesmo enredo de *Sete contra Tebas*, narrado, porém, de distintos pontos de vista. As personagens diferem também. Aqui aparecem: Jocasta, Édipo, Tirésias, Antígona, Polinices, Eteócles, Creonte, Megareu, Hemon, dentre outros, em oposição aos guerreiros citados em Ésquilo.

⁵⁴ A morte de Édipo não é esclarecida. Em *Édipo em Colono* um mensageiro afirma que nenhum dos mortais, salvo Teseu, poderia dizer como Édipo chegou ao fim (Versos 1962 a 1972).

6. *Antígona* - Sófocles – trata da decisão e realização do ato de Antígona, que enterra seu irmão e é condenada por Creonte a morrer também, acarretando, com isso, os suicídios de Hemon e de Eurídice, filho e mulher de Creonte.

7. *As Suplicantes* - Eurípides. Numa ode à ação da personagem Antígona, trata da busca de todas as mães, irmãs e esposas para darem sepultura aos corpos de seus homens.

As diferentes narrativas sobre Antígona que sobreviveram estão entrelaçadas, em especial, nas três tragédias que tratam da Guerra de Argos contra Tebas, que são: *Os sete contra Tebas*, de Ésquilo; *Édipo em Colono*, de Sófocles; e *As Fenícias*, de Eurípides. Os acontecimentos da guerra de Argos contra Tebas e toda a mitologia de que são revestidos integram um conjunto de narrativas que se encontram cronologicamente no mesmo momento histórico que teria sido abordado pelos três dramaturgos trágicos. Esta guerra configura, desta forma, um importante ponto de interseção entre as obras dos três autores.

Dito isto, seria possível afirmar que um dos textos teria funcionado como texto de partida enquanto outros seriam reescritas? É nesse sentido que voltamos a defender a tese de que os três dramaturgos realizam reescritas, tendo como texto de partida o mito em si. Entretanto, é importante refletir sobre qual parcela daquilo que conhecemos atualmente sobre os mitos antigos representa o mito em si, quando constituído na Antiguidade. É bem possível que muito tenha sido perdido, seja no momento em que o mito foi registrado na forma escrita, momento em que vira literatura, seja quando textos inteiros com registros míticos foram perdidos, danificados ou corrompidos e não chegaram até nós. Sem falar em todas as diferentes versões escritas que provavelmente se perderam desde a antiguidade até os nossos dias.

Por conseguinte, concluímos que há tantas discontinuidades na forma como os três dramaturgos gregos abordam o mito que é preciso assumir que se trata de reescritas para as quais não há texto de partida, ou seja, traduções sem original.

1.4 Outras reescritas antes do século XX

Sem considerar a Antiguidade Grega, a ressonância do mito de Antígona pode ser percebida nas versões de Sêneca e de Estácio para a heroína, cujas peças, das quais restaram apenas fragmentos, são denominadas respectivamente de *Phoenissae* e *Tebaïde* ambas do séc. I d.C. Além disso, no site da Biblioteca Nacional Francesa⁵⁵ é possível encontrar indicações

⁵⁵ <https://gallica.bnf.fr>

bibliográficas e até mesmo baixar textos muito antigos como *Antigone ou la piété* (1580), de Robert Garnier ou *Antigone* (1639), de Jean de Rotrou. A primeira tragédia escrita pelo consagrado autor de *Fedra*, Jean de Racine, também no século XVII, foi *La Thébaine ou Les frères ennemis* (1664), que retoma este tema. Apesar disso, antes do século XVIII, não há qualquer destaque particular dado ao mito de Antígona, em detrimento de outros mitos gregos.

De acordo com George Steiner, em *Antígonas* (1979), o mito de Antígona passa a habitar o imaginário de muitos filósofos a partir do final do século XVIII e, mais precisamente, na época da Revolução Francesa, ocupando, conforme salientou o autor: “o lugar de honra do juízo poético e filosófico ao longo de mais de um século” (Steiner, p. 20). Steiner se interroga sobre as razões de tal predileção entre os anos 1788 e 1905, elencando os seguintes tópicos de discussão do problema:

1. Os ecos a partir da obra “Le voyage du jeune Anacharsis” (1788), do abade Jean-Jacques Barthelemy, ambientada na Grécia Antiga, onde o herói assiste a uma representação da *Antígona* de Sófocles, que o deixa em completo êxtase. (p. 21)

2. A presença simultânea no seminário teológico, por volta de 1790, dos então jovens pensadores Hegel, Hölderlin e Schelling, que, de diferentes maneiras, viriam a situar Antígona no eixo essencial do pensamento alemão. Mesmo posteriormente a essa época, Antígona continuaria a ser o elo entre os três pensadores. (p.21)

3. A representação, em 1841, da *Antígona* de Mendelssohn, que é o autor da música dos coros, seria aclamada como a primeira recriação autêntica da tragédia grega clássica, devido a seus figurinos, cenários, e coro, arrebatando os espectadores da Europa moderna. (p.22)

4. A Revolução Francesa de 1789, que levanta, entre outras questões, a do estatuto das mulheres, considerando que os direitos dos homens são também os direitos das mulheres. Assim, é possível que o programa da emancipação feminina e da igualdade política entre os sexos, professado pela Revolução Francesa, tenha contribuído para transformar a *Antígona* de Sófocles em um texto emblemático. (p.23)

O crítico também afirma que, em Antígona, as instâncias daquilo que é público acabam invadindo tudo aquilo que é considerado privado e vice-versa. Não há mais clareza entre uma coisa e outra. Não há mais limites. Segundo Steiner: “a Antígona de Sófocles dramatiza a interpenetração do íntimo e do público, da existência individual e da vida histórica” (p. 24). Talvez ele esteja afirmando que, no século V a.C., por ocasião da representação da *Antígona* de Sófocles, essa dualidade entre o foro íntimo e o público, hoje

em dia tão comum, tenha ficado evidente. Em nossos dias, com a alavancada das mídias sociais – que não nos cabe aqui discutir – é como se não houvesse mais interpenetração entre as duas instâncias, uma vez que a distinção entre a esfera do íntimo e a do público quase que inexistente.

Hegel foi um dos primeiros filósofos que retomou a tragédia a fim de estabelecer a distância que então havia entre duas fontes do direito. O direito natural baseado nos vínculos primários de parentesco e de sangue, e o direito positivo surgido das leis criadas pelo Estado, em detrimento da família. A peça dramatizaria o conflito dialético entre as duas forças ou esferas da vida que, segundo o filósofo alemão, seria atualizado através da história e, no mundo moderno assumiria a forma da oposição entre o que ele chama de singular-privado (do *bourgeois*/burguês) e universal-público (do *citoyen*/cidadão). Hegel registra que, ao reivindicar os direitos do sangue e as leis mais antigas tutelares, Antígona enfrenta o édito de proibição e é presa a mando do rei. Lei contra lei, Estado contra família, resistência individual contra sistema autoritário, desde então, muitas têm sido as interpretações dos dois papéis desempenhados na peça, por Antígona e por Creonte e do conflito que encerra sua trama trágica.

Steiner juntou-se aos filósofos alemães ao falar sobre como se torna explícita esta dialética entre o mundo doméstico e o domínio público encarnada no conflito dramático de Antígona e Creonte. A *Antígona* de Sófocles nos coloca diante de uma personagem que defenderia a lei antiga do sangue, centrada na família, contra a nova lei do Estado, enquanto, nas versões mais recentes, passa de heroína a vítima e signo da liberdade contra a opressão ou o totalitarismo de Estado. Ela passou a significar prioritariamente a resistência do indivíduo contra as formas de sujeição praticadas pelo Estado. Conforme comentou George Steiner: “a peça gira em torno da imposição política que pesa sobre o espírito individual, em torno da violência que a transformação social e política necessariamente insinua na interioridade silenciosa do ser”⁵⁶. Pois, “a partir de 1789, deixa de ser possível qualquer armistício entre o indivíduo e a história política”⁵⁷. Essa leitura da tragédia de Sófocles se torna paradigmática, conforme podemos perceber em suas diferentes interpretações.

A representação da ópera *Antígona*, em 1841, com música de Mendelssohn para os coros, obteve grande sucesso, como dito acima, e foi representada em diversas capitais europeias. Considerada na época extremamente fiel ao que teria sido uma apresentação de tragédia grega no século V a.C, esta representação teria surpreendido até mesmo os helenistas

⁵⁶ Steiner (1995, p. 26)

⁵⁷ Steiner (1995, p. 26)

do séc. XIX, habituados a celebrar a majestade e a beleza gregas. Segundo Paul Demont, “o eco obtido por esta representação foi certamente comparável àquele obtido, quase um século mais tarde, pela encenação de Cocteau.”⁵⁸ E ele segue, citando uma frase célebre de Théophile Gautier, que afirma que “imitar assim, é criar”. Por outro lado, segundo observaram Demont e Jacques Monférier⁵⁹, até o final do século XIX tivemos algumas tentativas de recriar Antígona sob uma significação mítica cristã. O tema “sororidade”, que trata da relação entre irmãs, ganha nesse momento grande amplitude moral.

Entretanto, a partir do início do século XX, as discussões teóricas vão privilegiar *Édipo-Rei* em lugar de *Antígona*.

Entre 1790 e o início do século XX, as linhas decisivas do parentesco correm na horizontal, entre irmãos e irmãs. Na construção freudiana, correm verticalmente, entre filhos e pais. O complexo de Édipo é incontornavelmente vertical. Trata-se de uma viragem imensa; com ela, Édipo substitui Antígona. Como já vimos, estamos perante uma viragem que pode ser datada de 1905, aproximadamente. (Steiner, P. 32).⁶⁰

Steiner, quando analisou as razões pelas quais Antígona teria sido preterida em favor de Édipo-Rei, destacou, antes de tudo, o fim de uma época na qual a importância concedida à relação entre irmãos, a relação de sororidade que citamos acima, é suplantada pela relação entre pais e filhos:

É diante desse cenário de predileção por *Édipo-Rei* que Jean Cocteau e, em seguida, Jean Anouilh, dentre outros, retomam a *Antígona* de Sófocles.

⁵⁸ Sophocle (1996, p. 59).

⁵⁹ Anouilh (1973).

⁶⁰ STEINER, G. Antígonas: a persistência da lenda de Antígona na literatura, arte e pensamento ocidentais. 2. ed. Tradução de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio d'água editores, 1995.

2 ANTÍGONA VOLTA À CENA NO SÉCULO XX

Somados o brilhantismo do poeta grego e o fascínio exercido pela figura de Antígona sobre a civilização ocidental, temos uma explicação ao menos plausível para a existência de tantas reescrituras do mito, sobretudo na modernidade.⁶¹

Uma vez descortinado este panorama sobre o mito e sobre a longa permanência de Antígona até o momento que precede o século XX, voltemos nosso olhar para as *Antígonas* de Jean Cocteau e de Jean Anouilh, que mais nos interessam por ora. Para bem analisá-las, faz-se necessário eleger uma obra como texto de partida e, como vimos, a partir do século XVIII e até os dias de hoje, o texto de partida para reescritas de Antígonas, se cristaliza na *Antígona* de Sófocles.

Assim, na primeira metade do século XX, época marcada pela ascensão ao poder de governos fascistas em diversos países da Europa, Jean Cocteau, em 1922 e Jean Anouilh, em 1944, reescrevem *Antígona* para retratarem ou discutirem questões sociais e políticas que, de outra forma, talvez não pudessem ser abordadas, e usaram como texto de partida justamente a *Antígona* de Sófocles.

Acerca da retomada de mitos da Antiguidade, Maria do Céu Fialho afirma, referindo-se a Cocteau, que este recurso seria um procedimento útil à expressão do que ela chama de “novas verdades poéticas”, como se segue:

(...) progressivamente, o clássico, e em particular o mito e a tragédia grega, se revela ao poeta como um recurso e uma linguagem estética - não taxativa capaz de exprimir, através do universalmente conhecido, através do património cultural comum, novas verdades poéticas⁶².

O que ela afirma serem as motivações de Cocteau, poderia também ser aplicado a tantos outros escritores, que buscavam expressar, através dos clássicos, universalmente conhecidos, uma forma de pensar o mundo em que viviam. Aliás, seria mesmo possível afirmar que este recurso é inesgotável, e que até hoje muitos artistas bebem dessa fonte.

Nossos dois autores modernos, Jean Cocteau e Jean Anouilh, ambos franceses, se encontraram poucas vezes ao longo da vida, e não se pode afirmar que fossem próximos ou amigos. O que se sabe é que Anouilh nutria profunda admiração por Cocteau, considerando-o

⁶¹ PASCOLATI, S. A. V. Faces de Antígona no teatro moderno. *Estudos Linguísticos* XXXV, p. 1861-1866, 2006.

⁶² FIALHO, M. do C. *Jean Cocteau - La Machine Infernale e as vozes da tradição*. Vol. XLV. Humanitas. 1993. p. 379.

como um de seus mestres. Na breve biografia de Jean Anouilh, presente na edição de *Antigone*, com notas e comentários feitos por Jacques Monférier, o biógrafo se detém rapidamente em um almoço no qual estiveram juntos Cocteau e Anouilh. Talvez a fim de justificar o ar pedante que frequentemente era atribuído a Anouilh, – que, aliás, Monférier considerou como extrema timidez e inquietação - o biógrafo retoma uma charmosa narrativa⁶³ do próprio Anouilh a respeito de Cocteau: “Cinco segundos bastaram para que eu virasse de novo um garotinho, cheio de prazer ao escutá-lo.”⁶⁴

Quando Monférier cita os mestres a partir dos quais Anouilh se referenciava, estão presentes os nomes de Molière, Musset, Marivaux, Claudel, Pirandello e Shaw. Mas cita dois em particular: Jean Giraudoux, por seu *Siegfried*, tantas vezes escutado e relido, e Jean Cocteau, que considera um “mágico do teatro” e com quem Anouilh reconhece ter uma dívida, especialmente por sua obra *Les Mariés de la tour Eiffel*. Nas palavras de Anouilh: Cocteau acabava de me dar um presente suntuoso e frívolo: ele me dera a poesia do teatro.⁶⁵

Mas quem era esse mestre que Jean Anouilh reverenciava? Tratemos de conhecer um pouco melhor Jean Cocteau.

2.1 Jean Cocteau

Jean Maurice Eugène Clément Cocteau, ou Jean Cocteau, foi reconhecido como um grande artista do século XX pelo público e por seus pares enquanto poeta, dramaturgo, cineasta, ator, encenador, pintor e escultor. Esse reconhecimento, no entanto, não lhe permitiu escapar ileso de polêmicas em que se envolveu ao longo da vida, relacionadas ao uso excessivo de ópio, que lhe rendeu diversas internações, e também à naturalidade com que vivia amores nada convencionais. Devido à amplitude de sua obra, que faz com que seja quase impossível falar sobre as vanguardas europeias do início do século XX sem citar Jean Cocteau, pode-se considerar que ele ainda é um artista pouco conhecido no Brasil.

Cocteau nasceu na França, em 5 de julho de 1889 e morreu, também na França, nos arredores de Paris, em 11 de outubro de 1963, tendo se tornado uma referência para cineastas

⁶³ Recit charmant, nas palavras de Jacques Monférier (SOPHOCLE, 1996, p. 23).

⁶⁴ J'étais en cinq secondes redevenu un petit jeune homme, tout au plaisir de l'écouter. (*Idem*)

⁶⁵ Cocteau venait de me faire un cadeau somptueux et frivole: il venait de me donner la poésie du théâtre. (*Ibidem*).

como Jean-Luc Godard, Wood Allen, Pedro Almodóvar, dentre outros, como cita Wellington Junio Costa, na apresentação de sua tradução para o livro de Cocteau: *A dificuldade de ser*⁶⁶.

Cocteau tateou o universo grego desde muito cedo, fascinado pela *poiesis* da Hélade, nas palavras de Fialho, que afirma que: “(Cocteau), ávido de aceitação favorável de críticos consagrados, publica no *Mercure de France* uma composição poética intitulada *La danse de Sophocle*, em 1912, como homenagem ao dramaturgo helénico.”⁶⁷

Talvez Cocteau estivesse ávido de aceitação favorável por ser muito jovem, 23 anos, na época. Talvez porque quisesse entrar em um meio literário e artístico do qual ainda não fazia parte. Sobre a retomada dos clássicos, em geral, Cocteau viria a citar, no prefácio de *Les mariés de la Tour Eiffel (Os noivos da Torre Eiffel)*, uma outra de suas peças, bastante conhecida, que:

A arqueologia ainda não é capaz de escavar o silêncio e o vazio gregos. Músicas e gestos misteriosos se acumulam nas ruínas de Atenas. Lá, o turista respira um ar leve e, no entanto, mais carregado de tesouros do que uma tumba real.⁶⁸

Ao suscitar a metafórica ideia de que a arqueologia poderia um dia ser capaz de escavar o silêncio e o vazio gregos, Cocteau nos demonstra um pouco de suas reflexões acerca desse universo. Ele manifesta seu desapontamento por aquilo que ele nunca conseguirá capturar das tragédias, e que ele compara a tesouros encontrados em uma tumba real: a música, as danças e o movimento presentes nas representações das tragédias gregas. Resta-lhe capturar o texto, alterá-lo, modificá-lo à sua maneira, reescrevê-lo.

Assim é que, em relação ao teatro, especificamente, Cocteau acabou ficando conhecido como “o autor de *La Machine Infernale*” (1937), uma reescrita muito livre do mito de Édipo.⁶⁹

Segundo Jocelyne le Ber⁷⁰, apresentando-se como um “reescritor”, ou seja, um escritor leitor e intérprete dos antigos, Cocteau abriria o caminho para a ideia tão moderna, e da qual

⁶⁶ COCTEAU, J. *A dificuldade de ser*. Tradução de Wellington Junio Costa. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

⁶⁷ Fialho (1993, p. 389).

⁶⁸ Hélas, l'archéologie ne fouille pas encore le silence et le vide grecs. Des musiques et des gestes mystérieux s'accumulent sur les ruines d'Athènes. Le touriste respire un air léger plus bondé de trésors qu'une tombe royale (COCTEAU, 2015, p. 59).

⁶⁹ Esta peça foi traduzida para o português por Manuel Bandeira e publicado em 1967, pela editora Vozes, sob o título *A máquina infernal*.

⁷⁰ LE BER, J. *L'adaptation comme contraction*. L'analyse informatisée de l'Antigone de Jean Cocteau. Kingston : Collège Militaire Royal du Canada, 2010.

nos apropriamos em nosso trabalho, de que a escrita é sempre uma reescrita feita de palavras e de imagens, de sons e de gestos.

Ao montar sua *Antigone*, em 1922, Jean Cocteau realiza uma peça que, de certa forma, sintetiza o modelo original e, ao mesmo tempo, preserva sua estrutura: ele mantém o enredo, personagens, sequência de cenas e alternância das falas da tragédia de Sófocles, “reproduzindo, proporcionalmente, a idêntica distribuição e alternância das réplicas”. (Le Ber, p. 5).

Na ficha técnica da publicação da peça, que pode ser observada na Imagem 2, antes de se apresentarem as personagens, lemos o seguinte: “Antigone fut créée à Athènes em 440. Cette **contraction** a été représentée à l’Atelier, le 20 décembre 1922.”⁷¹ (Grifo meu).

(...) Cocteau não pretendia “recriar” Sófocles nem retirar dele sua natureza ao atualizá-lo, como muitos teóricos interpretaram em sua estreia. Ao contrário, ao retomar esse texto de Sófocles, é como se Cocteau estivesse oferecendo a esta peça, velha, com vários séculos, um banho de juventude.⁷²

Esse “banho de juventude”, nas palavras do próprio Cocteau, não deixa de ser um *sparagmós*⁷³ da obra. Cocteau, tendo ele próprio uma personalidade dionisíaca, estuda profundamente a obra de Sófocles, para então, tal qual Dioniso, cortar, despedaçar e dissecar a tragédia sofocliana. Em seguida, Cocteau reestrutura a obra à sua maneira: um novo ritmo lhe é atribuído. Cocteau dizia que este novo ritmo ofereceria nova vivacidade à peça, fazendo com que fosse mais compatível com a época em que ele a escreveu.

A versão do mito de Jean Cocteau se chama *Antigone, d’après Sophocle*⁷⁴, o que demonstra que o autor moderno acreditava na existência de um original, ou poderia ter igualmente se inspirado nas obras de Ésquilo e de Eurípides para reescrever sua *Antigone*. A obra de Cocteau se inicia com a seguinte epígrafe:

É como se tentasse fotografar a Grécia a partir de um aeroplano. Descobre-se lhe um novo aspecto. Assim eu quis traduzir Antígona. Ao voo de um pássaro, grandes belezas desaparecem, outras surgem; formam-se aproximações, blocos, sombras, ângulos, relevos inesperados.⁷⁵

⁷¹ Antígona foi criada em Atenas em 440. Esta “contração” foi representada no Atelier, em 20 de dezembro de 1922.

⁷² Le Ber (2010, p. 2)

⁷³ *Sparagmós* representa uma etapa do culto de Dioniso, manifesta nas Bacantes. A ação de cortar, despedaçar, retalhar é ação Dionisíaca, já que dilaceramentos são próprios do teatro dionisíaco.

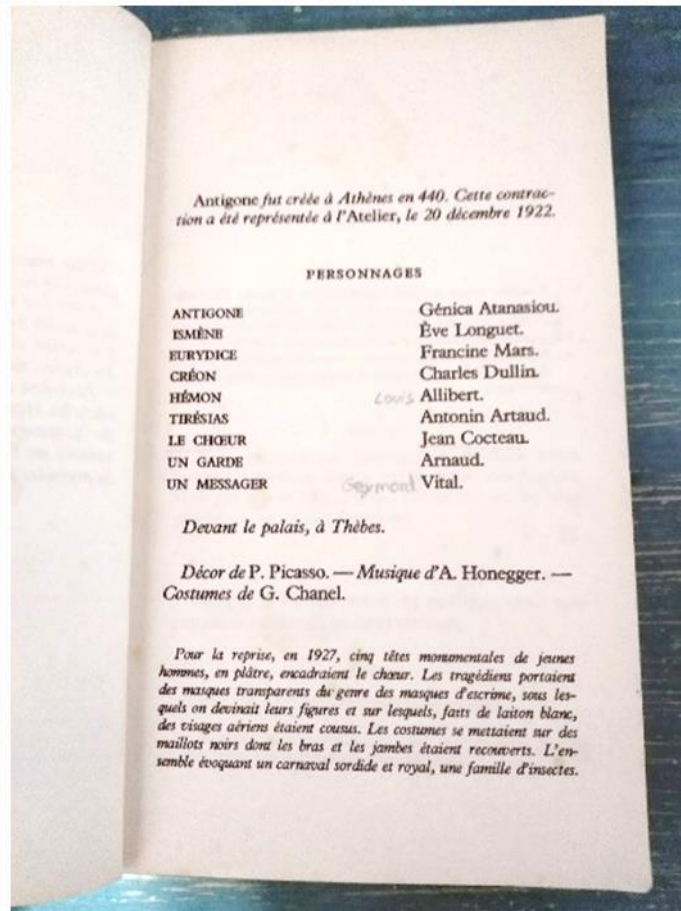
⁷⁴ *Antígona*, a partir de Sófocles.

⁷⁵ C’est tentant de photographier la Grèce em aéroplane. On lui découvre un aspect tout neuf. Ainsi j’ai voulu traduire Antígona. A vol d’oiseau de grandes beautés disparaissent, d’autres surgissent; il se forme des rapprochements, des blocs, des ombres, des angles, des reliefs inattendus (Cocteau, 1948, p. 5).

Após essa advertência acerca da perspectiva adotada, uma perspectiva de zoom, temos a apresentação da ficha técnica, que nos informa, dentre outros aspectos, que o próprio Jean Cocteau representa o papel de “Le Choeur” ou “O Coro”. Uma única indicação da cena está presente ainda no início da peça, e ela sinaliza que a rapidez de ação que a peça exige não deve impedir que os atores articulem bastante as palavras ditas. Informa também que coro e corifeu se resumem a uma voz que fala muito alto e muito rápido, como se estivesse lendo um artigo de jornal. Esta voz, logo a voz do próprio Jean Cocteau, deve sair de um buraco no centro da cena.

Além de Jean Cocteau, outros artistas que hoje são bastante conhecidos no Brasil tiveram participação importante na estreia desta peça, como Antonin Artaud, que fez o papel de Tirésias e Génica Anatasiou, à época sua namorada, figurou no papel de Antígona. Charles Dullin, que também assegurou a mise-en-scène da peça, fazia o papel de Creonte, sem considerar os elementos não-linguísticos, considerados de vanguarda desde aquela época: o cenário, o figurino e a música original do espetáculo, assegurados por Pablo Picasso, Coco Chanel e Arthur Honegger, respectivamente.

Imagem 2: Ficha técnica da publicação de *Antigone* de Jean Cocteau



Fonte: Cocteau (1948). Crédito da foto: Raíssa Palma.

No entanto, a estreia de *Antígona*, no Teatro do Atelier⁷⁶, em Paris, no dia 20 de dezembro de 1922, acabou causando certo mal-estar entre os artistas presentes, ao ponto de Charles Dullin, que era também o proprietário e diretor do Théâtre de l'Atelier, confessar que “a afluência do público ficou a dever sobretudo à música de Honegger, aos cenários de Picasso e ao guarda-roupa criado por Chanel” (Fialho, 1993, p. 380). Sobre esta estreia polêmica, a pesquisadora ainda afirma que:

Talvez o objectivo do dramaturgo se tenha cumprido, caso a sua verdadeira intenção fosse reduzir a importância do código verbal, compensado pela do elemento visual e da música, não reconstituídos, mas inventados a partir do momento de actualização do drama.⁷⁷

Fialho sugere que, apesar de Cocteau não ter descoberto uma técnica para “escavar” o passado grego, nosso autor o reinventa, atribuindo uma importância capital aos elementos

⁷⁶ O Teatro do Atelier ficou conhecido como a casa do surrealismo na França.

⁷⁷ Fialho (1993, p. 382).

que, justamente, fogem à supremacia do texto. Assim, os elementos visuais e a música original contribuem para a atualização da tragédia grega realizada por Cocteau.

2.2 Jean Anouilh (1910-1987)

Uma vez que fomos apresentados ao mestre Cocteau, passemos à Anouilh, ainda menos conhecido no Brasil que seu conterrâneo. Jean Anouilh nasceu em Bordeaux em 1910 e morreu em Paris em 1987. Sua mãe era musicista e seu pai alfaiate. Ele cresceu apaixonado pelo teatro, assistindo, graças à profissão de seus pais, ao primeiro ato de peças teatrais no Cassino de Arcachon, na Aquitânia francesa. Reza a lenda que ele só assistia ao primeiro ato, pois, criança, era levado a se deitar bem cedo. Assim, ele ficaria imaginando o fim das peças a que havia assistido, pontapé inicial para sua carreira de dramaturgo.

Seus biógrafos, diga-se de passagem, sempre encontraram muitas dificuldades em escrever sobre a vida de Anouilh. O que há de relatos autobiográficos sobre Cocteau (e são muitos!), há de silêncios de Anouilh sobre sua vida pessoal. Ele não queria que sua profissão fosse diferenciada de outras e se considerava um fazedor de atos, assim como há outros que fazem cadeiras.⁷⁸

Em 1928, na condição de secretário de Louis Jouvet na Comédie Française da Avenida de Champs-Élysées, ele assiste à peça *Siegfried*, de Jean Giraudoux, com o próprio Jouvet no papel principal e, embora Anouilh e Jouvet venham a se desentender, é a partir desta peça que Anouilh afirma ter conhecido a “Beleza”, elemento que o fascina para o resto de sua vida. Em 1932, ele se casa com Monelle Valentin, atriz que representará grande parte de suas heroínas. Nesse mesmo ano, apresenta ao público *L’Hermine*, primeira de muitas de suas peças que alcançarão grande sucesso.

Anouilh era um homem de teatro. Ele não apenas escreveu cerca de 50 peças teatrais ao longo de sua vida, como participou da montagem de grande parte delas. Dentre estas peças, *Antígona* é considerada uma obra-prima em toda a França, sendo até hoje estudada nos colégios franceses. Existe uma tradução para o português do Brasil, de Sidney Barbosa, editada pela Editora da Universidade de Brasília e com apresentação de Sonia Pascolati. Nesta apresentação, Pascolati afirma sobre a obra de Jean Anouilh, que:

Ela (a obra de Anouilh) congrega vários traços de sua dramaturgia, dentre os quais a retomada de célebres personagens literárias ou personalidades históricas; linguagem

⁷⁸ Monfrier sobre Anouilh em Sophocle (1996, p. 03).

poética; densidade de situações e perfeito encadeamento de ações; reflexão sobre o fazer teatral (metateatro).⁷⁹

Grande conhecedora da obra de Anouilh, Pascolati cita o metateatro, ou a reflexão sobre o fazer teatral, como um traço marcante desse autor, presente em várias de suas obras.

Anouilh, no pouco que disse sobre si, afirmava se considerar um descendente de Pirandello e dizia não ser possível fazer mais nada após feito mais nada após *Seis personagens à procura de um autor*. Efetivamente, assim como o autor italiano, Anouilh atribuía consciência dramática às suas personagens, como podemos perceber no Prólogo de *Antígona*, que será detalhado mais à frente. Talvez também por isso, ele não tenha ficado isento à crítica que, no princípio de sua carreira, não se cansou de reprová-lo por tentar imitar Pirandello.

Alguns temas bastante recorrentes na obra de Anouilh são o amor e a infância. Em muitas de suas peças, ainda segundo Pascolati, Anouilh fala sobre a busca pelo amor puro, incondicional, em oposição às regras sociais, às conveniências do mundo burguês, às necessidades materiais e concretas. Além do amor, um outro caminho de purificação possível para as personagens de Anouilh seria uma busca pela infância, relacionada à representação da pureza, de tudo aquilo que é ingênuo, puro e imaculado. O mundo adulto, em oposição, é relacionado com a corrupção e a perda da autenticidade.

Antigone, de Anouilh, escrita em 1942, foi representada pela primeira vez em 4 de fevereiro de 1944, sob a direção de André Barsacq, também no *Théâtre de l'Atelier*. À época de sua publicação e representação, *Antigone* deixou uma forte impressão no público francês. A França estava sob o domínio da Alemanha e, naquele momento, não havia perspectivas para sua libertação definitiva. Hoje em dia, sabemos que, menos de um ano depois, os nazistas viriam a ser rechaçados dali.

Não há dúvidas de que tais circunstâncias históricas influenciaram a recepção do texto e do espetáculo pelo público à época. Há autores que associam a personagem de Antígona com a resistência ao regime nazista, assim como há aqueles que consideram Anouilh um colaboracionista e questionam as razões pelas quais seu texto teria sido autorizado pela censura alemã. Ambas as interpretações são possíveis. Flávia de Almeida Vieira Resende, em sua tese de doutorado intitulada “Antígonas: Apropriações políticas do imaginário mítico”, discorre longamente sobre como a imprensa que publica críticas positivas à peça estava ligada ao governo de Vichy (que colaborava com os alemães). Ela afirma igualmente, através de

⁷⁹ Pascolati (2006, p. 10)

registros de jornais da época, que a crítica “não-autorizada” pelo governo colaboracionista é bastante cruel com a peça de Anouilh.

Apesar disso, segundo Étienne Frois, “a época, que corresponde aos últimos meses da Ocupação Nazista, poderia parecer desfavorável a tal encenação, mas foi um grande sucesso que se repetiu ao longo das diversas reapresentações acontecidas na França” (Frois, 2010, p. 23). Aparentemente, não há um consenso sobre se a *Antigone* de Anouilh serviria aos propósitos da resistência, ou àqueles dos colaboracionistas, para usar os termos da época. O fato é que, comprovadamente, em cada representação, o teatro estava sempre lotado de público, mesmo após a Liberação, onde, na fala do próprio Anouilh, a única coisa que mudou em relação ao público foi a cor dos uniformes.

2.2.1 Antigone de Jean Anouilh

(...) Ce qui était beau du temps des Grecs et qui est beau encore, c'est de connaître d'avance le dénouement. C'est ça, le vrai 'suspense'...⁸⁰

O “suspense”, da forma como Anouilh o compreende e o descreve na citação acima, acontece naturalmente, apesar do final já ser conhecido. Na maior parte das peças gregas, o interesse reside no fato de que o destino da personagem já está traçado e o leitor/espectador sabe o que vai acontecer, enquanto a personagem não. Em geral, quem lê ou quem assiste, já sabe de antemão tudo o que o herói irá sofrer. É essa tensão que o mantém preso ao enredo da peça, mesmo quando o autor se permite descortinar o final logo nas primeiras linhas, como faz Anouilh.

Seria interessante refletirmos sobre a razão pela qual o autor se permite tanto: será que essa maneira de aumentar o suspense, permitindo o vislumbre do desfecho logo nas primeiras linhas, se aplicaria a qualquer texto escrito? Segundo Arundhati Roy, ao se referir a uma encenação do Kathakali⁸¹ na Índia, este seria o segredo das Grandes Histórias, como podemos observar no trecho a seguir:

Não importava que a história tivesse começado, porque o Kathakali descobriu há muito que o segredo das Grandes Histórias é que elas *não* têm segredos. As Grandes Histórias são aquelas que você ouviu e quer ouvir de novo. Aquelas em que você pode entrar por qualquer parte e habitar confortavelmente. Elas não enganam você

⁸⁰ (...) O que era bonito no tempo dos Gregos, e que é bonito ainda, é o fato de conhecer de antemão o desfecho. É isso, o verdadeiro ‘suspense’ (ANOUILH, 1973, contracapa da publicação).

⁸¹ O Kathakali é um tipo de dança/teatro do sul da Índia. Ela explora os movimentos leves e lentos, sendo especialmente importantes o olhar e os pés. A maquiagem e o figurino são bastante característicos, definindo as personagens através de diversos símbolos. Uma única encenação pode durar cerca de 12 horas.

com truques e finais emocionantes. Elas não surpreendem você com o imprevisível. Elas são tão familiares como a casa em que se vive. Ou como o cheiro da pele do amante. Você sabe como elas terminam, mas, mesmo assim, você escuta como se não soubesse. Da mesma forma que apesar de saber que um dia vai morrer, você vive como se não fosse. Nas Grandes Histórias você sabe quem vive, quem morre, quem encontra o amor, quem não encontra. E, mesmo assim, você quer ouvir de novo. *Esse é o seu mistério e a sua magia.*⁸²

A citação aparece no romance *O Deus das Pequenas Coisas* referindo-se a uma encenação do Kathakali que alguns personagens assistem, mas é interessante perceber o quão meta-linguística ela é, uma vez que, no próprio romance, um acontecimento chave é narrado logo no primeiro capítulo, enquanto se observássemos uma ordem cronológica, este acontecimento estaria beirando o fim da

narrativa. Assim, nos parece claro que, no trecho citado, Arundhati Roy se refira igualmente a seu próprio livro. Entrementes, aplica-se como uma luva ao mito de Antígona, uma “Grande História”.

No caso específico de Antígona, ela sabe que vai morrer desde o momento em que toma a decisão que vai contra o decreto de Creonte. Mas, se o édito é apenas uma desculpa para seu conflito com Creonte, então, ela não toma sua decisão em função desse fato, mas, devido à sua recusa em aceitar a autoridade do governo ou de Creonte. O leitor/espectador se identifica com a angústia de Antígona, que se vê entre o amor pelo irmão e as determinações do Estado, que a ultrapassam. É como se esse leitor/espectador caminhasse ao lado dela para o trágico desfecho. Tanto quanto ela, ele sabe o que o aguarda, mas persiste nessa caminhada. O leitor/espectador compartilha do sofrimento dela desde as primeiras linhas do texto. Ele não pode deixá-la sozinha.

Em sua reescrita, Anouilh não propõe divisão em atos nem em cenas. Ele divide a ação em entradas e saídas de personagens. Num exercício metalinguístico, Anouilh apresenta as personagens através de uma outra personagem que ele chama justamente de Prólogo, e que pode ser comparada à voz do diretor da peça, como um diretor de cena, por exemplo, que dá diversas indicações de encenação.

Onze atores participam da montagem da *Antigone* de Jean Anouilh e cada um deles é detalhadamente descrito por este ator que representa o papel denominado Prólogo⁸³. Todas as personagens estão em cena, como demonstra a Imagem 4, p. 62, e são detidamente apresentadas pelo Prólogo. Ele começa por Antígona: “Antígona é aquela magrinha sentada ali (...)”, passando em seguida a Ismênia, sua irmã, “Ismênia ria às gargalhadas (...)”,

⁸² ROY, A. *O Deus das Pequenas Coisas*. São Paulo: Companhia de Bolso, 1998, p. 240.

⁸³ Esta personagem, a partir das próximas vezes em que aparece, será denominada “Coro”.

demonstrando desde já as oposições entre elas. Ismênia conversa com Hemon, noivo de Antígona, que é apresentado na sequência, seguido por Creonte, seu pai e Eurídice, mulher de Creonte, sempre tricotando.

Desde o início, a linguagem utilizada prioriza o tom prosaico. Uma personagem é introduzida na peça de Anouilh: trata-se da Ama. Além disso, os Guardas, que já eram três, em Sófocles, em Anouilh disfrutam de um outro estatuto, ondem podemos dizer que gozam de voz e vez. Esses guardas têm o linguajar mais vulgar de toda a peça de Anouilh, e de todos os guardas dentre as três peças.

Embora não chegue a ser coloquial, a linguagem de Antígona possui certa informalidade. Anouilh abusa do efeito cômico e da ironia nas falas da Ama e dos guardas, no intuito de aproximar as personagens de um mundo mais cotidiano, afastando o tom solene da tragédia grega. Ainda com relação às personagens, Anouilh não cita a presença de Tirésias, nem do pajem que o acompanha, embora coloque uma criança ao lado de Creonte durante toda a encenação. O prólogo ainda faz o resumo do mito e, em seguida, todas as personagens saem de cena.

A cena entre as irmãs que constitui o Prólogo na peça de Sófocles e que precede o ato de Antígona não existe no texto de Anouilh, que, após as apresentações feitas pelo Prólogo, se inicia com o retorno de Antígona à casa, já tendo realizado as honras fúnebres a seu irmão. Nesta cena, a Ama percebe as mãos e os pés sujos de terra de Antígona, em seu retorno. Logo em seguida, temos o encontro de Antígona e Ismênia (aproximando-se talvez do texto de Sófocles), no qual, ela tenta dissuadir a irmã de sua ideia contraventora, sem saber que já é ato consumado. Faremos, a seguir, uma breve descrição da peça de Anouilh, organizando-a em partes diferentes, numeradas, conforme a entrada de personagens.

1. Cena entre Antígona e a Ama:

A Ama surpreende Antígona, que voltava para casa na ponta dos pés, como se tivesse ido passear no campo. “Às quatro da manhã?” diz a Ama escandalizada. “Sim, eu tinha um encontro” responde Antígona. Mas ela abraça e tranquiliza a Ama, que não a compreende. Anouilh propõe um quiproquó nesta cena, em que a Ama pensa que Antígona saiu para encontrar um namorado, e Antígona confirma, mas está se referindo, na verdade, ao encontro que teve com o corpo de seu irmão. A presença da Ama é útil para demonstrar a fragilidade de Antígona diante da situação que está vivendo. Antígona é forte e determinada diante de quase todas as personagens, mas quando vacila, é exatamente diante dessas personagens que representam o povo: a Ama, logo no início da peça e o Guarda Jonas, já bem ao final.

2. Cena entre Ismênia e Antígona

Entra Ismênia, surpreendida por Antígona já estar de pé. Ela afirma estar a par do édito de Creonte, bem como do projeto de sua irmã, que deseja enterrar Polinices em segredo, e tenta dissuadi-la disso. Ismênia ainda não sabe que esse projeto já foi realizado durante a noite.

3. Novamente Antígona e a Ama

A Ama, que havia saído, está de volta, trazendo café e torradas. Percebe-se nesta cena, que Antígona sente uma forte necessidade de afeição e ternura, quando ela afirma que ainda se sente pequena diante de tudo aquilo. Ao mesmo tempo, Antígona está bastante decidida. Ela pede à Ama, que continua sem compreender nada, que matem sua cadelinha caso, um dia, a própria Antígona venha a lhe faltar.

4. Hemon e Antígona

Entra Hemon, noivo de Antígona. A jovem quer ter certeza do amor de Hemon. Ela diz que teria sido feliz em ser a mulher de Hemon, e que, na noite anterior, teria se entregado a ele de bom grado pois... mas antes de lhe dizer o porquê, ela o faz jurar que não a questionará. Hesitante, ele jura que não vai perguntar nada e ela diz: “Eu estava pronta a me entregar a você ontem à noite, porque eu nunca, nunca, poderei ser sua esposa.” Hemon sai transtornado e sem entender nada, no mesmo momento em que Ismênia retorna à cena e fica sabendo, por Antígona, que ela já enterrou o irmão das duas.

5. Cena entre Creonte e o Guarda

A cena que se segue é a primeira que pode ser comparada ao texto de Sófocles, embora Anouilh a tenha estendido, como veremos em breve, através de um quadro comparativo. O guarda chega e, muito hesitante, após diversas idas e vindas, acaba contando que alguém recobriu o corpo de Polinices. Creonte, furioso, afirma que é preciso esconder o fato, a fim de evitar o escândalo, e que, apenas se ninguém ficar sabendo, o guarda viverá.

6. Coro: Drama e tragédia

Aqui, o espaço cênico é ocupado pelo mesmo ator que fez o papel de Prólogo, mas ele agora se chama Coro, e faz uma explanação sobre a máquina da tragédia, cuja mola já foi retesada e a engrenagem, bem lubrificada, funciona sozinha. Ele compara a Tragédia ao Drama, afirmando que o drama é ignóbil e utilitário, pois sempre há um que grita, esperando se salvar, enquanto na tragédia, todos os papéis já estão bem definidos desde sempre, que a tragédia é para os reis, nela, tudo acaba de forma tranquila e repousante.

7. Antígona, os guardas e Creonte

Três guardas entram em cena trazendo Antígona, que novamente havia tentado enterrar o corpo de seu irmão. Dessa vez, os guardas a pegaram em flagrante e a estão

trazendo para Creonte. Esta cena é burlesca, entrecortada de risadas e piadas feitas pelos guardas, que não conhecem a identidade da prisioneira que têm em mãos. Creonte entra, estupefato ao ver sua sobrinha algemada e fica sabendo que foi ela a autora do ato. Nesse momento, ele manda que os três guardas sejam alocados em um lugar secreto e sem contato com outras pessoas.

8. Creonte e Antígona

Chegamos ao momento da cena capital da tragédia: o diálogo entre Creonte e Antígona, num movimento oposto ao mesmo diálogo na obra de Sófocles no que concerne à motivação de ambos, embora cada um continue defendendo seu ponto de vista e atacando o ponto de vista do oponente. Mais à frente, ainda neste Capítulo, trataremos da descrição mais detalhada deste diálogo.

9. Creonte, Antígona e Ismênia

Ismênia chega, desejosa de compartilhar a pena de sua irmã, ao que Antígona responde que é tarde demais, assim como em Sófocles. Ela diz: “Você escolheu a vida e eu escolhi a morte.” É nessa hora que Creonte, insultado, humilhado e com os nervos à flor da pele, chama seus guardas, para que levem Antígona. “Enfim, Creonte!”, ela grita, vencedora.

10. Hemon e Creonte

Em uma cena que lembra bastante o texto de Sófocles, Hemon entra suplicante e, junto ao Coro, reprova a decisão de Creonte, mas Creonte, esgotado, afirma que não havia nada a fazer, que ela estava decidida a morrer. Desesperado, Hemon sai, tal qual um louco.

11. Antígona e um Guarda

Antígona entra novamente em cena trazida por um guarda. Ele é completamente indiferente ao destino que a aguarda, e fala sobre seu soldo, graduações, burocracias e hierarquias. Até que Antígona lhe pergunta se ele sabe de que forma ela vai morrer, e ele responde que ela será colocada viva em uma caverna, cuja entrada será murada em seguida. Aqui temos mais um ponto de interseção entre a tragédia de Anouilh e a de Sófocles, pois Antígona se manifesta da mesma forma nas duas, sofrendo por ser enterrada viva. A Antígona de Anouilh manifesta certo arrependimento, e pede ao guarda que escreva um bilhete para Hemon, no qual ela pede perdão e afirma que não sabe mais porque morre, mas a porta se abre e os outros guardas vêm buscá-la, sem que ela conclua.

12. O Coro e um Mensageiro

Como na tragédia grega, é o mensageiro que vem anunciar a morte de Antígona, que se enforcou, e anuncia também a morte de Hemon, que tentava salvá-la e, ao não conseguir,

se mata com sua espada. Creonte ainda terá mais um duro golpe a aceitar, que é o suicídio de sua mulher, Eurídice, que corta a própria garganta ao saber da morte do filho.

13. Creonte, o pajem e o Coro

Creonte, extenuado, conclui que todos dormem, e que deve ser bom dormir nessa hora. O Coro afirma que ele está sozinho, e ele confirma, após longa pausa. Ele então tenta justificar suas próprias ações, dizendo que não se pode cruzar os braços diante do trabalho a ser feito, ainda que seja um trabalho sujo, alguém tem que fazer. E parte com seu pajem para o próximo compromisso.

14. O Coro

A peça termina com uma fala do Coro, que afirma o seguinte: “E voilà. Sem a Pequena Antígona, é bem verdade, todos estariam muito mais tranquilos. Mas, agora acabou. Eles estão, de alguma forma, tranquilos. Os que tinham que morrer, morreram.⁸⁴” O Coro confirma a colocação sobre a tragédia, que havia sido feita no meio da peça aproximadamente, comparando-a ao drama, e diz que um grande e triste apaziguamento cai sobre Tebas e sobre o palácio vazio, onde Creonte vai começar a esperar a morte. Enquanto ele fala, os guardas reassumem a posição que tinham no Prólogo, eles riem, jogam cartas, nada do que se passou os afetou, e a tragédia se encerra.

2.3 Cenários e Figurinos:

Quanto aos cenários e figurinos, já sabemos que a montagem de Cocteau trazia elementos de vanguarda, através do olhar artístico de Picasso e Coco Chanel, grandes amigos de Jean Cocteau e respectivos responsáveis pela parte visual da peça.

O cenário era composto por colunas representadas sobre a ondulação do pano de fundo e, entre elas, a sugestão de cinco cabeças humanas em gesso a marcar a presença do Coro. Infelizmente não encontramos nenhuma imagem que pudesse demonstrar o cenário de Picasso.

Quanto aos figurinos da estreia e da primeira temporada da peça, assegurados por Coco Chanel, o que se sabe é que eram feitos de “pesadas lãs escocesas que teriam matado de calor os gregos de Sófocles, sem falar na reação de coceira”, segundo Karem Karbo, biógrafa da estilista, que ainda afirma que “a imprensa louvou seus conjuntos, considerados precisos e autênticos” (KARBO, 2010).

⁸⁴ Et voilà. Sans la Petite Antigone c'est vrai, ils auraient tous été bien tranquilles. Mais maintenant, c'est fini. Ils sont tout de même tranquilles. Tous ceux qui avaient à mourir sont morts.

Imagem 3 – Figurino da personagem Antígona concebido por Coco Chanel.



Ainda quanto aos figurinos da *Antigone* de Cocteau, a ficha técnica da publicação de 2009 traz uma precisão interessante: ao citar a remontagem de 1927, Cocteau descreve da seguinte forma as modificações no cenário e também nos figurinos.

Já na segunda vez que a peça foi encenada, em 1927, foram colocadas 5 cabeças de jovens, em gesso, para enquadrar o coro. Os atores vestiam máscaras transparentes, como máscaras de esgrima, sob as quais era possível observar suas figuras. Sobre essas máscaras, eram costurados alguns traços, dando a ideia de fisionomias aéreas. Os figurinos eram vestidos sobre collants pretos, que cobriam braços e pernas. O conjunto evocava um carnaval sórdido e real, uma família de insetos.⁸⁵

Nesta remontagem, a descrição dos figurinos, que compara as personagens a uma família de insetos participando de um sórdido e real baile de carnaval, sugere um elemento visual capaz de criar um efeito muito próximo do grotesco. Podemos supor que Jean Cocteau, enquanto dramaturgo e Charles Dullin, enquanto encenador, tenham buscado redescobrir a tragicidade do texto, através desta subversão pelo grotesco. Há um choque proposital que se cria entre a expectativa do sublime que se pressupõe quanto à recepção de um texto clássico, e o resultado visual criado por esta caracterização. Colocar num mesmo conjunto o grotesco das imagens, aliado ao sublime do texto, permite que um ilumine o outro, através do contraste gerado entre eles.

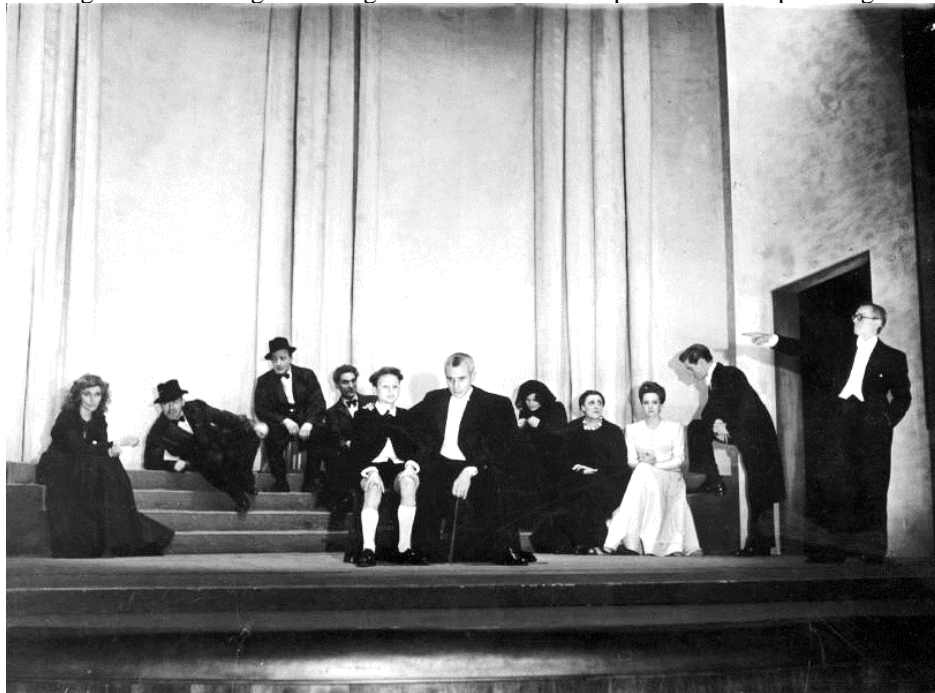
Quanto ao texto de Anouilh, não há, em suas indicações de cena, um desejo expresso de tentar lembrar a Grécia, nem tampouco nenhum outro país. “Um cenário neutro”, diz o

⁸⁵ Pour la reprise, en 1927, cinq têtes monumentales de jeunes hommes, en plâtre, encadraient le chœur. Les tragédiens portaient des masques transparents du genre des masques d’escrime, sous lesquels on devinait leurs figures et sur lesquels, faits de laiton blanc, des visages aériens étaient cousus. Les costumes se mettaient sur des maillots noirs dont les bras et les jambes étaient recouverts. L’ensemble évoquant un carnaval sordide et royal, une famille d’insectes (COCTEAU, 1948. Ficha técnica).

autor, cuja ação pode se passar em qualquer lugar. Nesse aspecto, o espaço cênico proposto foge do realismo em proveito de um cenário funcional que, dessa maneira, possa facilitar os agrupamentos e as evoluções das personagens.

Quanto aos figurinos, existe uma tentativa de que sejam atemporais. De acordo com as imagens que temos em algumas das publicações e também que podem ser observadas através de uma breve busca por imagens na internet, percebe-se que, por ocasião da primeira montagem, Creonte, Hemon e o Coro vestiam roupas de gala, Ismênia, um vestido claro, e Antígona, um vestido escuro. Os guardas usavam uma espécie de sobretudo e a Ama, um vestido caseiro.

Imagem 4 – o Prólogo da Antigone de Jean Anouilh apresentando as personagens



Esta imagem mostra a primeira cena da peça de Anouilh, na qual a personagem que faz o papel de Prólogo descreve cada uma das outras personagens, atribuindo-lhes características constituintes de suas personalidades.

Através das descrições de cenários e figurinos de ambas as montagens, percebemos o quanto Anouilh tenta dar um tom sóbrio à sua *Antigone*, enquanto Cocteau confere à sua um tom bastante frenético. Isso modifica completamente a personagem Antígona, como veremos adiante.

3 MECANISMOS DA DIFERENÇA: AÇÃO, CONTRAÇÃO, DILATAÇÃO

Trataremos, a partir daqui, de identificar os caminhos trilhados por Jean Cocteau e por Jean Anouilh, no intuito de compreender a forma pela qual cada um deles concebeu a atualização da *Antígona* de Sófocles. Quais foram as práticas de reescrita utilizadas pelos dois autores ao utilizarem o texto clássico como texto de partida? De que técnicas (se é que existem) teriam eles lançado mão?

Já vimos até agora que Cocteau não altera nada em relação às personagens, sequências de cenas, entradas e saídas, alternância de falas, nada disso. Ele mantém o mesmo *canovaccio* do texto de partida. Queremos dizer, com isto, que, se apenas esse roteiro for considerado, a descrição feita no primeiro capítulo desta dissertação, com a narrativa da *Antígona* de Sófocles, se aplicaria perfeitamente à descrição da *Antigone* de Cocteau. No entanto, não é o mesmo texto, e esta diferença se dá não apenas pela língua original da escrita de um e do outro autor. Além do texto de partida estar escrito em grego e a reescrita, em francês, há uma redução muito significativa no número de palavras, sem que, contudo, isso modifique a proporção de falas de cada personagem nos dois textos.

Não se pode dizer o mesmo em relação ao texto de Anouilh. Ele cria cenas que não existem no texto de partida, retira personagens, insere outros, reduzindo, desta forma, significativamente, os pontos de interseção entre a reescrita e o texto de partida. Destacamos a seguir, um momento raro e, portanto, crucial, entre as três peças, já que representa a mesma cena, reescrita na visão de cada um de nossos três autores. Assim sendo, apresentaremos, em um quadro comparativo, a cena em que, nas três obras, as ações se sucedem da seguinte maneira: um Guarda chega, se apresenta, manifesta hesitação quanto à notícia a ser anunciada, se justifica e explica que não tem culpa. Enquanto, isso, a ansiedade e irritação de Creonte só aumentam. Finalmente, o Guarda narra o acontecido: alguém realizou as honras fúnebres ao cadáver de Polinices.

Optamos por apresentar esse quadro em língua portuguesa, para facilitar a compreensão de nosso leitor, mas informamos desde já que o quadro contendo os textos em francês, nos originais de Cocteau e Anouilh, consiste no Apêndice 1 desta dissertação. O texto de Sófocles está apresentado na reescrita de Maria Helena da Rocha Pereira. Os textos de Cocteau e Anouilh foram reescritos pela autora deste trabalho.

Quadro 4: Cena do Guarda

Sophocle (1996, p. 111 e 112)	Cocteau (1948, p. 20 e 21)	Anouilh (1973, p. 46 a 50)
<p>Guarda: Meu senhor, não direi que foi por causa da velocidade que cheguei aqui sem fôlego, depois que pus em movimento os meus pés ligeiros. Na verdade, muitas foram as paragens que fiz para pensar, às voltas no caminho, quase a tornar atrás. O meu espírito dizia-me muitas coisas, falando-me assim: – Desgraçado, para que vais com tanta pressa onde à tua chegada serás castigado? Miserável, então tu paras outra vez? E se Creonte o souber por outro, como deixarás de sofrer? – Com estas hesitações, fiz caminho sem grande pressa, e assim uma pequena distância se tornou em grande. Por último, enfim, prevaleceu vir ter contigo. E, se o que eu te contar não valer nada, mesmo assim vou dizer-to. Porque eu venho agarrado a esta esperança, de que nada mais sofrerei senão o que me estiver destinado.</p>	<p>Guarda: Príncipe, não posso dizer que venho voando. Isso não. Muitas vezes, parei no caminho. Eu pensava, não vá. Mas, por outro lado, se a informação chega a Creonte por outra via, você corre um risco maior. O caminho é curto, mas o caminho foi longo. Enfim, é que... Enfim...Eu não tenho nada de bom a dizer.</p>	<p>Guarda: Então, chefe. Nós fizemos um sorteio para saber qual de nós teria de vir. E o azar caiu em mim. Então, chefe. Eu vim, porque nós achamos que era melhor só um explicar, e também, porque a gente não podia abandonar o posto, os três ao mesmo tempo. A gente é três, chefe. Do piquete de guarda, chefe, em torno do cadáver.</p>
<p>Creonte: Que motivo tens para essa inquietação?</p>	<p>Creonte: O que é que está te esquentando a cabeça?</p>	<p>Creonte: O que é que você tem a me dizer?</p>
<p>Guarda: Primeiro quero falar-te do que me diz respeito: não fui eu quem praticou essa acção, nem sei quem fosse. E não há razão para eu cair em desgraça.</p>	<p>Guarda: Direi primeiro o que me diz respeito. Não fui eu. Não foi culpa minha, e eu não sei quem foi. O senhor seria injusto em me punir.</p>	<p>Guarda: Nós somos três, Chefe. Eu não estou sozinho. O outro é Durand e Boudousse, que é o Primeira Classe.</p>
<p>...</p>	<p>...</p>	<p>Creonte: Por que não foi o Primeira Classe que veio?</p>
<p>...</p>	<p>...</p>	<p>Guarda: Não é mesmo, chefe? Eu disse isso na mesma hora. É o Primeira Classe que deve ir. Quando não tem nenhum graduado, é o Primeira Classe que é responsável. Mas os outros, eles disseram que não então a gente fez um sorteio. Devo ir buscar o Primeira Classe, chefe?</p>
<p>...</p>	<p>...</p>	<p>Creonte: Não. Fale, já que está aqui.</p>
<p>...</p>	<p>...</p>	<p>Guarda: Eu tenho dezessete anos de serviço. Eu me alistei como voluntário, tenho medalhas, dois elogios, e sou bem cotado, chefe. E sou “pau pra toda obra”. Eu faço só o que mandam. Meus superiores sempre dizem: "Com Jonas, a gente está tranquilo".</p>

...	...	Creonte: Está bem. Agora fale! De que tem medo?
...	...	Guarda: De acordo com o Regimento, deveria ter sido o Primeira Classe a vir. Eu já fui aceito como Primeira Classe, mas eu ainda não fui promovido. Eu devia ser promovido em junho.
Creonte: Não há dúvida que atiras bem e fazes boa defesa em volta do caso. Mas é manifesto que tens algo de novo para contar.	Creonte: Você fica dando voltas em torno do caso. Está parecendo que vai desempacotar uma má notícia.	Creonte: Você vai falar enfim? Se algo aconteceu, vocês três são responsáveis. Pare de ficar insistindo sobre quem deveria estar aqui.
Guarda: O perigo é a causa de tanta hesitação.	Guarda: O perigo nos deixa de mãos e pés atados.	Guarda: Bem, aqui vai, chefe: o cadáver... E a gente fez a ronda! A gente ainda tinha mais duas horas, as mais difíceis. Sabe como é, Chefe, naquele momento em que a noite vai acabar. Aquele peso de chumbo entre os olhos, a nuca que puxa, e, além disso, todas aquelas sombras que se movem e a névoa do comecinho do dia sobe... Ah! Eles escolheram bem a hora!... Nós estávamos lá, estávamos falando e batendo sola... Nós não dormimos, chefe, podemos jurar todos os três que não dormimos! Além do mais, com o frio que fazia... De repente, eu olho para o corpo... Nós estávamos a dois passos, mas eu olhava para ele de vez em quando... eu sou assim, Chefe, eu sou meticoloso. É por isso que meus superiores dizem: "Com Jonas ..." <i>(um gesto de Creonte o interrompe e ele grita de repente.)</i> Fui eu quem viu primeiro, chefe! Os outros vão dizer, fui eu também quem deu o primeiro alarme.
Creonte: Acabarás finalmente por dizer, e por te ires embora, depois?	Creonte: Fale. Em seguida, você partirá.	Creonte: Alarme? Por quê?
Guarda: Enfim, vou dizer-to. Há pouco ainda, alguém deu sepultura ao cadáver e se retirou; espalhou sobre o corpo o pó seco e fez-lhe as oferendas que são devidas.	Guarda: Então eu falo. Alguém rendeu as honras fúnebres ao morto.	Guarda: O corpo, chefe. Alguém tinha recoberto. Oh! Nada demais. Eles não tinham tido tempo, já que a gente estava ali o tempo todo. Apenas um pouco de terra..., mas ainda assim o suficiente para escondê-lo dos abutres.
...	...	Creonte: Você tem certeza de que não foi um cachorro, cavando?

...	...	Guarda: Não, senhor. No início, pensamos isso também. Mas a terra foi jogada sobre ele. Segundo os ritos. Foi alguém que sabia o que estava fazendo.
Creonte: Que dizes? Quem dentre os homens ousou cometer tal feito?	Creonte: Hein? Quem teria tido a audácia...	Creonte: Quem se atreveu? Quem seria louco o suficiente para enfrentar a minha lei?

Fonte: Elaborado pela autora.

Vamos observar nosso quadro mais atentamente a fim de perceber as continuidades e discontinuidades que se apresentam neste ponto de interseção entre as obras. Ao considerar este trecho como um ponto de interseção, por si só, já temos um elemento de semelhança, portanto, uma continuidade. Uma informação que pode ter alguma relevância é que este quadro foi construído em arquivo próprio para planilhas, tomando-se o cuidado de atribuir a mesma exata largura (210 pixels) a cada uma das colunas. Vejamos outras:

- Nas três cenas, o tom prosaico adotado na linguagem do Guarda contrasta com o tom mais formal e solene adotado por Creonte, contribuindo para aumentar o efeito cômico de cada uma das cenas.
- Em cada cena, o guarda hesita tanto, que acaba deixando Creonte muito irritado, num crescendo de emoção até que o rei explode em sua última fala.

Observadas as semelhanças entre as cenas, passemos a analisar as diferenças, de forma a perceber discontinuidades no fazer de cada autor, chegando, talvez, a alguma conclusão sobre suas técnicas de reescrita:

- O tratamento que o Guarda atribui a Creonte é diferente nas três peças: Rocha Pereira traduz como: “Meu Senhor”, Cocteau usa: “Príncipe” e Anouilh, “Chefe”. Esta perda progressiva de reverência, demonstra também uma redução da autoridade de Creonte que, de fato, vai se mostrar uma personagem mais humana na reescrita de Anouilh.
- Nas reescritas de Rocha Pereira e de Cocteau, temos uma sequência de oito réplicas, alternadas entre o Guarda e Creonte, enquanto na de Anouilh, esse número dobra, passando a dezesseis falas alternadas entre as duas personagens. É importante notar que, apesar de Anouilh trazer o dobro de réplicas, a primeira e a última réplicas deste trecho continuam correspondendo àquelas das outras duas reescritas. Ou seja, as inserções acabam provocando equivalências de silêncio.
- Não apenas o número de réplicas, mas também a extensão do trecho inteiro é alterada nas três peças. Enquanto Rocha Pereira reproduz um trecho com 220 palavras,

Cocteau reduz, em cerca de um quarto, a quantidade de palavras usadas (145 palavras) e Anouilh, por outro lado, aumenta para 520 palavras.

- Nessas inserções, Anouilh recria a personagem do Guarda, conferindo-lhe uma identidade, um nome, expectativas e projetos, informações inexistentes nos dois outros textos, ampliando dessa forma a voz do Guarda, que passa a ter um estatuto de mais importância dentro da peça.

- Anouilh introduz diversos tipos de anacronismos, através do vocabulário do guarda e explicações ligadas à forma de funcionamento do exército francês no momento da Segunda Guerra Mundial.

- Na última fala desse trecho, em que Creonte se questiona sobre quem poderia ter realizado as honras fúnebres, cada autor usa uma palavra diferente: “ousar”, “ter audácia”, “atrever-se”.

Ou seja, enquanto Cocteau quase reduz a peça de Sófocles pela metade, Anouilh a multiplica, aumentando-a quase três vezes apenas na cena analisada. De maneira geral, podemos confirmar, através desse trecho, que Cocteau procede com uma *contração* do texto de Sófocles, como ele mesmo cita, desde a ficha técnica de sua peça, enquanto Anouilh, não apenas acrescenta personagens, mas também atribui um grau a mais de importância à personagem deste Guarda e dos guardas, em geral, que terão uma cena dedicada apenas a eles. Anouilh quase que se propõe a fazer um exercício de *gonflage* da peça de Sófocles, ou seja, de certa forma, ele faz uma *dilatação* do texto de partida.

Através dos elementos citados, podemos considerar que o texto de Cocteau se assemelha à ideia de zoom, que ele próprio suscita, como veremos a seguir, enquanto o texto de Anouilh poderia ser considerado uma nova *Antigone* ampliada e ambientada na contemporaneidade do autor.

Cocteau retomaria o mito antigo de Sófocles, mas, buscando “contrair” a obra do grego, para apresentá-la de maneira equivalente à vista que um pássaro em voo descortinaria ou, na atualidade, à paisagem que veríamos da janela de um avião, eliminando sua matéria morta e, ao mesmo tempo, preservando sua estrutura original: “o relevo da peça original, e sua estrutura profunda foram preservados, conferindo-lhe, na atualidade, o mesmo ritmo que tinha em sua época” (Cocteau, 1985 apud Le Ber 2007 p. 8). Assim, ele próprio explica suas motivações ao realizar essa “contração”, em uma declaração publicada em 1923 na *Gazette des sept arts*:

Tornava-se necessário copiar esta obra de arte e reencontrar, com um simples traço negro, a potência do detalhe e das cores. A rapidez que surpreende e que atribuem a mim se encontra em Sófocles, mas nossa velocidade de compreensão não é a mesma de outrora. O que poderia parecer curto em uma época atenta e calma pareceria interminável na nossa trepidação. Eis o motivo pelo qual eu elimino, concentro e omito em um drama imortal a matéria morta que recobre sua matéria viva.⁸⁶

Se imaginássemos um avião sobrevoando a região da Grécia onde se localiza Atenas, provavelmente, seria possível divisar as mesmas montanhas, os mesmos rios, o mesmo desenho dos rochedos e o contorno da costa do Mediterrâneo, enfim, a mesma geografia da época de Sófocles. Porém, se esse avião se aproximasse da terra, nossa visão seria levada, em um grande *zoom*, a perceber quantas mudanças o tempo imprimiu na paisagem, quantos detalhes diferenciam aquela época da nossa. Há uma geografia poética em Sófocles sobre a qual Cocteau constrói seu texto, como se o fizesse sobre uma maquete previamente estruturada. Contudo, na medida em que ele recheia esse esqueleto com termos, expressões e sentidos de sua época, uma nova geografia poética se desenvolve com a marca de um outro tempo, o tempo de Cocteau.

No entanto, o dramaturgo suprime no texto uma série de referências importantes, reduz drasticamente as figuras de estilo, condensa discursos e diálogos e, que pena, substitui a riqueza e o aprofundamento reflexivo das odes corais pelo comentário curto, apressado e impessoal de uma voz propositadamente inexpressiva. Voltaremos a falar sobre o Coro ao final deste capítulo. Tal tratamento do texto grego aparece justificado como o modo de fazer reviver a beleza da obra-prima. Beleza essa que Cocteau sente ameaçada pelo desgaste e distanciamento temporal, em suas palavras: A matéria morta que os séculos acrescentam a uma parte das obras-primas.⁸⁷

3.1 Antígona, Creonte e o Coro

Vamos nos dedicar, a partir de agora, a comparar mais em detalhe três elementos que figuram e constituem as três peças. Referimo-nos às personagens Antígona, Creonte e Coro (conjunto de pessoas, em Sófocles, ou uma pessoa só, em Cocteau e em Anouilh).

⁸⁶ Cocteau (1985) *apud* Le Ber (2010, p. 5).

⁸⁷ La matière morte à quoi les siècles amènent toujours une partie des chefs-d'oeuvre (COCTEAU, 1948, p. 5).

3.1.1 Antígona

As presenças de Antígona e de Creonte nas artes e na reflexão, na linguagem e na cultura, ao longo da história, estendem-se muito para além do que pude referir. Limitei-me aqui a selecionar. Como de início disse, não foi nem é possível elaborar qualquer lista completa das existências explícitas e implícitas do tema de Antígona, desde as suas origens míticas e 'pré-míticas' até ao presente. O campo é demasiado vasto.⁸⁸

Assim sendo, vamos começar pelo começo: veremos de que forma Jean Cocteau altera a personagem Antígona desde o prólogo de sua peça, comparando-a com a Antígona de Sófocles. Para esta comparação, fiz um novo quadro⁸⁹ onde coloquei apenas as duas primeiras falas de Antígona, alternadas com as respostas de Ismênia, por achar que a cena completa, que constitui o Apêndice 2 deste trabalho, extenuaria o leitor, além de considerar suficiente esta amostra.

Assim, a coluna da esquerda traz a Antígona de Sófocles traduzida por Rocha Pereira, enquanto a coluna da direita tem suas linhas repartidas entre as réplicas de Cocteau, como ele as escreveu, em francês, e a tradução que fiz para o português, em fonte um pouco menor e em *itálico*.

⁸⁸ STEINER (1995, p. 219).

⁸⁹ Este quadro, assim como o primeiro, foi construído em um arquivo de planilhas, com a preocupação de manter a mesma largura em cada coluna.

Quadro 5 – Prólogo da Antígona de Sófocles, comparando-o com a Antigone de Cocteau.

Sófocles	Jean Cocteau
Antígona	Antigone
Ismênia, minha irmã, minha querida irmã, por ventura conheces na linhagem de Édipo algum mal que Zeus ainda não fizesse cair sobre nós duas, sobre as nossas vidas? Não há dor, não há desgraça, não há vergonha, não há desonra que eu não tenha visto no número das minhas e tuas penas. E agora, que nova é essa que toda a cidade afirma, desse édito que o general acaba de promulgar? Tu sabes? Tu já ouviste? Ou acaso ignoras que a maldade dos nossos inimigos avança sobre aqueles que nos são caros?	Ismène, ma soeur, connais-tu un seul fléau de l'héritage d'Oedipe que Jupiter nous épargne? Eh bien, je t'en annonce un autre. Devine la honte que nos ennemis préparent contre nous.
Ismênia	Ismène
Sobre os que nos são caros, Antígona, nem uma palavra me chegou, nem doce nem dolorosa, desde que fomos privadas dos nossos dois irmãos, que, num só dia, pereceram às mãos um do outro. Depois que, esta noite, o exército dos Argivos se pôs em marcha, nada mais soube, nem de bom, nem de mau.	Je ne devinerais pas. Depuis que nos deux frères se sont entre-tués, depuis que la troupe des Argiens a disparu, je ne vois rien qui puisse me rendre plus malheureuse ou plus heureuse.
Antígona	Antigone
Mas sei-o eu, e por isso te mandei vir para fora do palácio, a fim de que só tu o ouvisses.	Écoute, je t'ai fait sortir du vestibule pour que personne au monde ne nous entende.
Ismênia	Ismène
Que é? Pareces perturbada por alguma notícia.	Qu'y a-t-il? Tes yeux me bouleversent.

Fonte: Elaborado pela autora.

Antígona fala primeiro e, assim como em qualquer Prólogo, nesta peça, é seu diálogo com sua irmã Ismênia que permite a qualquer espectador, mesmo aquele que nunca teria ouvido falar em Édipo, conseguir acompanhar a história que ali será apresentada.

Ela interpela Ismênia para confidenciar à irmã que nunca viu dor, desgraça, vergonha ou desonra iguais às que as duas estão sendo submetidas neste momento. E afirma⁹⁰ ainda, que seus inimigos, no caso, Creonte, preparam outro golpe contra as duas. Por ora, vejamos

⁹⁰ Voltaremos a este trecho um pouco mais a frente, analisando os verbos que as irmãs usam para se expressarem, na visão, não apenas dos dois autores aqui colocados, mas dos outros cinco, que citamos em nossa Introdução.

como, em sua resposta, Ismênia “conta” à plateia que os irmãos acabaram de morrer, um pelas mãos do outro.

Ao realizar esta contração, Cocteau escolhe as palavras conforme sua riqueza de sentidos o que, muitas vezes, acarreta perda no número de palavras. Assim, Ismênia diz: “depuis que nos frères se sont entre-tués”. O verbo “s’entre-tuer”, que poderia ser traduzido neste trecho como “desde que nossos irmãos se entre-mataram”, foi utilizado por Cocteau, por ser muito apropriado à situação. Não existe uma ortografia padrão para esta palavra: Anouilh, por exemplo, usa “entretuer” como um vocábulo simples, sem hífen. Paul Mazon, também francês, não faz uso desse verbo que a língua francesa oferece.

Vamos representar a seguir a forma como outros tradutores citam o momento da morte dos dois irmãos:

Jean Cocteau: Desde de que nossos irmãos se entre-mataram... (...) ⁹¹

Jean Anouilh (*na fala do Prólogo, já que, quando Ismênia entra em cena pela primeira vez, Antígona já realizou as honras fúnebres sobre o corpo de Polinices durante a noite*): (...) Ela (a história) começa no momento em que os dois filhos de Édipo, Etéocles e Polinices, que deveriam reinar um ano cada um, alternadamente, se enfrentaram e se entremataram sob os muros da cidade (...). ⁹²

Paul Mazon: (...) Desde que o momento em que, todas as duas, perdemos nossos dois irmãos, mortos em um único dia sob um duplo golpe. ⁹³

J. B. de Mello e Souza: (...) depois da perda de nossos dois irmãos, mortalmente feridos em luta, um pelo outro! ⁹⁴

Millôr Fernandes: (...) desde a hora infeliz em que trocaram golpes fatais às portas da cidade. ⁹⁵

Maria Helena da Rocha Pereira: (...) desde que fomos privadas dos nossos dois irmãos, que, num só dia, pereceram às mãos um do outro. ⁹⁶

Guilherme de Almeida: (...) desde o dia / em que nossos dois irmãos tombaram mortos / de um só duro golpe, e pelas mãos um do outro. ⁹⁷

Mario da Gama Kury: (...) desde que nos levaram nossos dois irmãos / mortos no mesmo dia um pela mão do outro. ⁹⁸

Trajano Vieira: Desde que nos privamos ambas de ambos / os irmãos num só dia, pela ação / de mãos recíprocas (...). ⁹⁹

⁹¹ Depuis que nos frères se sont entre-tués. (COCTEAU, 1948 p. 13)

⁹² Elle (l’histoire) commence au moment où les deux fils d’Oedipe, Etéocle et Polynice, qui devaient régner sur Thèbes un an chacun à tour de rôle, se sont battus et entretués sous les murs de la ville (...). (ANOUILH, 2008, p 12).

⁹³ Depuis l’heure où, tous deux, nous avons perdu nos deux frères, morts en un seul jour sous un double coup. (...) (MAZON, 1996a, p. 1).

⁹⁴ (MELLO E SOUZA, 1970, p. 152).

⁹⁵ (FERNANDES, 1996b, p. 2).

⁹⁶ (PEREIRA, 2017, p. 102)

⁹⁷ (ALMEIDA, 1997, p. 49)

⁹⁸ (KURY, 2009a, p. 201).

⁹⁹ (VIEIRA, 2009b, p. 25).

Através deste único exemplo, é possível perceber como o uso de um único verbo, pleno de significado, pode capturar a intensidade do gesto e, finalmente apresentá-lo em toda a sua potência, como faz Cocteau nesta frase: “desde que nossos irmãos se entre-mataram (...). Tal qual um *Chef de Cuisine* faz com um *fond*, como um caldo de legumes, por exemplo, Cocteau reduz para concentrar.

Antígona conclui a fala seguinte, que pode ser conferida no Apêndice 2, pela réplica: “Eu espero que você mostre sua raça”¹⁰⁰ (Cocteau, p. 14). Temos aqui uma Antígona feroz e imperativa, em oposição a uma Ismênia fragilizada, que responde: “Mas o que posso eu?”¹⁰¹ (*idem*). Antígona insiste e é chamada de imprudente pela irmã. Antígona deseja enterrar o irmão não apenas porque seriam esses os desígnios divinos, mas também porque: “Dois amigos repousarão lado a lado, após este querido crime”.¹⁰² Entretanto, ela não fala, neste trecho, em “amor”, como em Sófocles.

Quanto à Antígona de Anouilh, vejamos como ela se comporta neste curto extrato retirado da primeira cena em que ela interage com Ismênia, lembrando que nesse momento, ela já enterrou o irmão das duas:

Ismênia: Você está louca.

Antígona: Sim.

Ismênia: Nós não podemos.

Antígona: Por quê?

Ismênia: Ele nos faria morrer.

Antígona: Com certeza. A cada um, seu papel. A ele compete nos fazer morrer e, a nós, compete ir enterrar nosso irmão. É assim que foi distribuído. Fazer o quê?¹⁰³

Temos, nesse trecho um belo exemplo da metateatralidade que Anouilh coloca em seu texto. Antígona fala que Creonte tem um papel a representar, o de mandar matá-las, assim como elas precisam representar o papel que lhes foi destinado e enterrar seu irmão. Para Antígona, não há discussão, não há meio termo. Ela é intransigente quanto àquilo em que acredita, mas sobretudo, porque acredita não ter escolha. Aqui, não são mais as leis divinas que a obrigam a enterrar seu irmão, são as leis do teatro. A peça foi escrita assim, a personagem foi constituída com esse objetivo e, quer queira quer não, ela vai representar seu papel até o fim. Isso está dito desde o Prólogo, em sua descrição das personagens que, dia

¹⁰⁰ J'espère que tu vas montrer ta race.

¹⁰¹ Mais que puis-je?

¹⁰² Deux amis reposeront côte à côte après ce cher crime (COCTEAU, 1948, p.16). .

¹⁰³ **Ismène:** Tu es folle. / **Antigone:** Oui. / **Ismène:** Nous ne pouvons pas. / **Antigone:** Pourquoi ? / **Ismène:** Il nous ferait mourir. / **Antigone:** Bien sûr. À chacun son rôle. Lui, il doit nous faire mourir, et nous, nous devons aller enterrer notre frère. C'est comme cela que ç'a été distribué. Qu'est-ce que tu veux que nous y fassions (ANOUILH, 2008, p. 23-24).

após dia, a cada nova apresentação, têm a árdua tarefa de estarem ali e, *ad eternum*, representarem seus papéis. Se lhes fosse dada a oportunidade de interagir com as personagens de Pirandello, em *Seis Personagens à procura de um autor*, talvez elas pudessem ter dito o quão entediadas estão, desde a Antiguidade. Porém, não têm essa alternativa. Vejamos como o Prólogo fala sobre Antígona:

Antígona é aquela magrinha sentada ali, e que não diz nada. (...) Ela está pensando. Pensando que vai morrer, que é jovem e que, também ela, teria gostado de viver. Mas não há nada a fazer. Ela se chama Antígona e é preciso que represente seu papel até o fim... E desde que as cortinas se abriam, ela sente que se afasta a uma velocidade vertiginosa de sua irmã, Ismênia, que conversa e ri com um jovem, ela ri de nós, que estamos aqui bem tranquilos a observá-la, de nós, que não precisamos morrer esta noite.¹⁰⁴

Com a frase: “Ela se chama Antígona e é preciso que represente seu papel até o fim”, fica tudo muito bem esclarecido. Não se trata mais da Antígona mitológica, cujas ações seriam, ou não, validadas pelos deuses, conforme suas escolhas. Antígona de Anouilh não tem escolha. Os papéis ficam tão definidos na peça de Anouilh que, até ao público, ele atribui um papel: ele afirma que “Ismênia ri de nós, que estamos aqui bem tranquilos a assisti-la, nós, que não precisamos morrer esta noite.”

Antígona de Sófocles é uma personagem representativa da força e obstinação, além do amor fraternal e filial. A Antígona de Anouilh não nega estas características, mas a elas são acrescidos seus opostos, o que a torna, de certa forma, uma personagem mais paradoxal, mais humana ou menos solene que sua homônima sofocliana. Embora tenha consciência de sua condição de personagem, a Antígona de Anouilh alterna momentos de força com momentos de fragilidade; dúvida com obstinação. Se, em muitos momentos, ela é doce e meiga, como na cena com a Ama, por exemplo, em outros momentos, é firme ao ponto de ser rude.

Na visão de Cocteau, a personagem Antígona poderia ser comparada a uma santa, segundo uma de suas cartas a Jacques Maritan. Ele afirma exatamente assim: Antígona é a minha santa”¹⁰⁵. No momento dessa afirmação, Cocteau faz uma breve explanação sobre o julgamento de Charlotte Corday que, durante os anos de Terror da Revolução Francesa, assassinou Marat, em sua banheira. Ao ter sido interrogada no tribunal sobre o que ela teria a

¹⁰⁴ Antigone, c'est la petite maigre qui est assise là-bas, et qui ne dit rien. (...) Elle pense qu'elle va mourrir, qu'elle est jeune et qu'elle aussi, elle aurait bien aimé vivre. Mais il n'y a rien à faire. Elle s'appelle Antigone et il va falloir qu'elle joue son rôle jusqu'au bout... Et depuis que ce rideau s'est levé, elle sent qu'elle s'éloigne à une vitesse vertigineuse de sa soeur Ismène, qui bavarde et rit avec un jeune homme, de nous tous, qui sommes bien tranquilles à la regarder, de nous qui n'avons pas à mourir ce soir (ANOUILH, 2008, p. 11-12).

¹⁰⁵ Antigone est ma sainte (COCTEAU, 1948, p.58).

dizer sobre seu crime, ela teria respondido, com o timbre de voz de Antígona: “Nada, a não ser que eu consegui”¹⁰⁶. Não se sabe se o fato aconteceu dessa forma, ou se é mais uma alegoria trazida à cena por Cocteau, mas é interessante a comparação feita por ele, ao afirmar que a França, a partir desse fato, passava a possuir sua própria e verdadeira imagem da Liberdade.

...

Vamos analisar brevemente de que forma nossas três Antígonas se comportam no diálogo com Creonte, momento fulcral da trama.

Em Sófocles, este diálogo é bastante curto¹⁰⁷ em relação à totalidade da peça, iniciando-se no verso 443 e indo até o verso 525, num total de 1353 versos. Ou seja, apenas cerca de 6% da tragédia consiste neste diálogo, enquanto em Anouilh, este diálogo ocupa quase 30% da totalidade da tragédia, ou seja, 33 páginas, de um total de 114. Quanto a Cocteau, Jocelyne Le Ber já afirmou, através de uma análise computadorizada, que as proporções de falas das personagens são as mesmas que em Sófocles.

Nas Antígonas de Sófocles e de Cocteau, o embate sobre a lei da Pólis, defendida por Creonte, e as leis divinas e imortais, defendidas por Antígona, se dá nesse momento. Neste diálogo, o termo grego *nómos*, de sentido ambíguo, pode designar sentidos opostos conforme a personagem que o utiliza. Quando usada por Antígona, a palavra *nómos* se refere às leis não escritas, leis dos deuses. Quanto a Creonte, ele recorre à *nómos*, atribuindo-lhe um sentido de lei do Estado, graças à qual, a cidade permanecerá em plena ordem e progresso. O Corifeu faz uma intervenção única nesta cena, para manifestar seu apoio a Creonte, afirmando, a *grosso modo*, que Antígona é orgulhosa como seu pai, Édipo.

Vejamos como ambos se referem a estas leis:

¹⁰⁶ Rien, sinon que j'ai réussi (COCTEAU, 1948, p.57).

¹⁰⁷ Composto por 22 réplicas alternadas, sendo onze de Creonte e onze de Antígona.

Quadro 6: Cena entre Creonte e Antígona: nomós

Sófocles	Cocteau
Creonte: E agora tu diz-me, sem demora, em poucas palavras: sabias que fora proclamado um édito que proibia tal acção?	Creonte: Tu connaissais ma défense? <i>(Você conhecia minha interdição?)</i>
Antígona: Sabia. Como não havia de sabê-lo? Era público.	Antígona: Oui. Elle était publique. <i>(Sim. Ela era pública).</i>
Creonte: E ousaste, então, tripudiar sobre estas leis?	Creonte: Et tu as eu l'audace de passer outre. <i>(E você teve a audácia de ir além?)</i>
Antígona: É que essas não foi Zeus que as promulgou, nem a Justiça, que coabita com os deuses infernais, estabeleceu tais leis para os homens. E eu entendi que os teus éditos não tinham tal poder, que um mortal pudesse sobrelevar os preceitos, não escritos, mas imutáveis, dos deuses. Porque esses não são de agora, nem de ontem, mas vigoram sempre, e ninguém sabe quando surgiram.	Antígona: Jupiter ¹⁰⁸ n'avait pas promulgué cette défense. La justice non plus n'impose pas des lois de ce genre et je ne croyais pas que ton décret pût faire prévaloir le caprice d'un homme sur la règle des immortels, sur ces lois qui ne sont pas écrites, et que rien n'efface. Elles n'existent ni d'aujourd'hui, ni d'hier. Elles sont de toujours. Personne ne sait d'où elles datent. <i>(Júpiter não promulgou esta interdição. A justiça tampouco impõe leis deste gênero; eu não achava que teu decreto pudesse fazer prevalecer o capricho de um homem sobre a regra dos imortais, sobre estas leis que não foram escritas, e que nada apagará. Não é de hoje que elas existem, nem de ontem, elas existem desde sempre. Ninguém sabe de quando elas datam).</i>

Fonte: Elaborado pela autora.

Mesmo fazendo uma contração da *Antígona* de Sófocles, nesse momento, Cocteau parece respeitar a sequência registrada pelo autor grego, fazendo permanecer, em seu texto, cada uma das ideias expressas por Sófocles, frase por frase. Talvez isso ocorra, pois, como dissemos acima, já em Sófocles a cena é enxuta, não tendo sofrido o desgaste dos séculos, como o resto da peça, na visão de Cocteau. Logo, ela se configura em um importante ponto de interseção entre as Antígonas de Sófocles e de Cocteau.

¹⁰⁸ Cocteau afirma se apoiar em *La Fontaine* para substituir Zeus por Júpiter, que soa melhor em francês.

Um pouco a frente, a Antígona de Cocteau trata como despotismo¹⁰⁹ o que a Antígona de Sófocles, na reescrita de Paul Mazon, chama de “tyrannie”¹¹⁰. Ambas as Antígonas afirmam que todos os cidadãos de Tebas se manifestariam de acordo com ela, se não tivessem medo de Creonte.

Ambas as Antígonas afirmam que, dentre os tantos privilégios do despotismo, da tirania ou da realeza, encontra-se aquele de apenas fazer, dizer e ouvir o que se quer. Mas Antígona também só diz o que ela quer. Na cena com sua irmã, Ismênia, ela não aceita ver nem ouvir outra colocação senão a sua própria. Ela não quer ouvir Ismênia que, talvez exista nesta peça justamente para salientar este traço de Antígona, que teria ficado menos marcado se Ismênia fosse mais esbatida. É o contraste entre as duas que demonstra que, tanto quanto Creonte, Antígona também é déspota.

Antígona afirma que Creonte é um déspota, quando pergunta a Creonte se ele exige alguma coisa além de sua morte, ao que ele responde simplesmente que não. Há aqui, uma indicação de cena, na peça de Cocteau, que sugere que os atores que representam Antígona e Creonte de aproximem a tal ponto que se toquem pela testa¹¹¹.

Segue-se um diálogo de frases curtas alternadas entre Antígona e Creonte, uma sequência em *esticomitia*, onde a cada um é dado defender seus ideais, bem como revidar as palavras do outro, até que, ao responder Creonte em sua afirmação de que nem mesmo morto um inimigo se tornaria um amigo, Antígona afirma: “Je suis née pour partager l’amour, et non la haine”. Esta é uma das frases mais famosas da peça. Em grego: οὔτοι *συνέχθειν, ἀλλὰ συμφιλεῖν* ἔφυν¹¹². A Antígona de Anouilh, como veremos logo adiante, não retoma essa frase.

Jean Cocteau: Eu nasci para compartilhar o amor, não o ódio.¹¹³

Paul Mazon: Eu sou daqueles que amam, não dos que odeiam.¹¹⁴

J. B. de Mello e Souza: Eu não nasci para partilhar de ódios, mas somente de amor!¹¹⁵

Millôr Fernandes: Não nasci para o ódio, mas para o amor.¹¹⁶

¹⁰⁹ Considerando-se que, na Antiguidade, tirano é aquele que não herdou o poder, é possível relacionar este sentido pejorativo em que Cocteau aplica Despotismo, conceito comum à realidade que estava vivendo no início do século XX, com a chegada ao poder da Extrema Direita na Europa em vários países.

¹¹⁰ É preciso lembrar que os tiranos gregos não são necessariamente despóticos. O termo evoluiu depois. Eram pessoas do povo eleitos pelos *génos*, na transição para a democracia, entre eles Sólon e Clístenes, que, na verdade, ampliaram os direitos da plebe.

¹¹¹ O gesto de se tocarem pela testa talvez seja uma representação metafórica do quão teimosos são os dois: dois teimosos, cabeçudos, ou, retomando o termo em francês “deux têtus”.

¹¹² Vide nota 18.

¹¹³ Je suis née pour partager l’amour, et non la haine. (COCTEAU, 1948, p. 29)

¹¹⁴ Je suis de ceux qui aiment, non de ceux qui haïssent. (MAZON, 1996^a, p. 20)

¹¹⁵ (MELLO E SOUZA, 1970, p. 171)

¹¹⁶ (FERNANDES, 1996b, p.10)

Maria Helena da Rocha Pereira: Não nasci para odiar, mas sim para amar.¹¹⁷

Guilherme de Almeida: Não nasci para o ódio: apenas para o amor.¹¹⁸

Mario da Gama Kury: Nasci para compartilhar amor, não ódio.¹¹⁹

Trajano Vieira: Fui feita para o amor, não para intriga.¹²⁰

Sendo uma frase tão importante, e tão definidora da personalidade de Antígona, o simples fato de ela não ser dita pela Antígona de Anouilh já demonstra uma grande diferença entre elas. Vejamos a seguir um detalhamento do diálogo travado entre Antígona e Creonte na peça de Anouilh, nesta cena que, como dito acima, chega a ser 6 vezes mais extensa que a de Sófocles, em número de palavras. Observemos a seguir algumas fases distintas ao longo do diálogo:

1) Antes do diálogo propriamente dito, Creonte, ao ver que Antígona está sendo trazida algemada por um dos guardas, chama os três de “Imbecis!” e dirige uma pergunta a Antígona: “Onde eles te pegaram?”, e o guarda responde por ela. Então Creonte pergunta novamente a Antígona: “O que você estava fazendo próximo ao cadáver do teu irmão? Você sabia que eu tinha proibido qualquer aproximação.” E, novamente é o guarda quem responde por ela. Esse jogo, quando encenado, pode dar origem a uma cena bastante engraçada, à medida em Creonte vai ficando mais e mais exasperado com as interrupções do guarda.

2) Creonte então manda os três guardas saírem, mas para ficarem presos e incomunicáveis. E começa, muito seguro de si, a entrevista com Antígona. Espera resolver o assunto fazendo desaparecerem os três guardas. Para ele, é tudo muito simples. Porém, ele esbarra em um primeiro obstáculo: Antígona anuncia que ela recomeçará.

3) Creonte tenta manter o sangue-frio e mudar de tática, para conquistar para si a opinião da sobrinha. Ele começa por se assegurar de que ela tem consciência de seu crime, e que sabia da sanção aplicada aos possíveis contraventores. Ela responde que sim, e que era seu dever, além de se dizer persuadida de que seu tio, o rei, vai mandar matá-la. Então, ele começa a se esforçar para provar o contrário.

4) Ela é orgulhosa, como seu pai, afirma Creonte entre os dentes (essa afirmação, na Antígona de Sófocles, é feita pelo Coro) – mas ainda é uma criança a quem, não faz muito tempo, ele presenteou com sua primeira boneca. Não se manda matar as crianças, ele diz. O que se faz, é deixá-las sem sobremesa. Sem responder, Antígona tenta sair.

¹¹⁷ (PEREIRA, 2017, p. 122).

¹¹⁸ (ALMEIDA, 1997, p. 64).

¹¹⁹ (KURY, 2009a, p. 223).

¹²⁰ (VIEIRA, 2009b, p. 33).

5) Como ela está obstinada a enterrar seu irmão, Creonte tenta ainda outro argumento: ele traz à tona a insignificância dos ritos fúnebres na época em que vivem. E Antígona concorda com ele. Creonte pensa que ganhou a discussão, mas ainda não. Então ele pergunta: “Por que você insiste nesse gesto, então? (...) Por quem?” Ao que ela responde: “Por ninguém. Por mim.” Antígona compreende (e nós compreendemos) que seu ato, uma vez privado de sentido, não é senão a manifestação de sua própria liberdade.

6) Creonte, entretanto, não pretende ceder. Decidido a salvar sua sobrinha, ele tenta oferecer a ela uma lição de política. Ele explica as razões de seu édito, explica de forma bastante didática e exemplificando muito como se governa os homens, como, apesar de sua própria repugnância, ele precisou dizer “sim” ao que ele considera “um trabalho sujo”. Porém, Antígona não se sente obrigada a dizer “sim” ao que ela não quer. Ela se recusa a “compreender”. Mais uma vez, temos a manifestação de sua liberdade.

7) Cada vez mais desesperado, Creonte coloca na mesa suas últimas cartas, contando a ela a verdadeira história entre Etéocles e Polinices, demonstrando que seus irmãos não eram assim tão imaculados como ela pensava, ou melhor dizendo, ele demonstra que nenhum dos dois valia nada, uma vez que já disputavam o poder mesmo com o pai em vida, e se mataram devido a um ajuste de contas. Nesta cena, Creonte fala em “cartão postal”, “café”, “torradas”, “bar”, “fuzis”, “filme”, “cigarros”, “calças compridas”, “carros”, “bares”, entre outros termos atuais, como por exemplo, no trecho a seguir, onde Creonte se esforça para desconstruir a admiração que Antígona nutria por Polinices:

Creonte: (...), você deve tê-los admirado, com seus primeiros cigarros, suas primeiras calças compridas; e então eles começaram a sair à noite, a cheirar como homens, e não olhavam mais para você. (...). Um farrista imbecil, um carnicheiro duro e sem alma, um idiota pronto para andar mais rápido do que os outros com seu carro, pronto para gastar mais dinheiro nos bares.¹²¹

Como podemos observar, Anouilh desloca a ação dramática para sua própria época, e intenta, com esse raciocínio sofisticado na fala de Creonte fazer com Antígona perceba que enterrar seu irmão, morrendo por ele, não vale a pena. Creonte acrescenta ainda que os dois corpos estavam irreconhecíveis, ao ponto de não se saber qual dos corpos foi ricamente sepultado e qual dos dois permanece entregue a corvos e chacais. Deve vez, ele consegue estremecer Antígona. Diante da evidência de indignidade do irmão por quem ela havia decidido morrer, e da vergonha de que seria motivo, ela se dirige, tal qual uma sonâmbula, para a porta de seu quarto.

¹²¹ Anouilh (1946, p. 85 e 87)

8) Então Creonte respira aliviado e acredita ter assegurado sua “vitória”. Assim, ele pinta um belo quadro da vida que aguarda Antígona, de seu casamento, seu futuro com Hemon, seus filhos, sua velhice, e termina com uma frase onde ele evoca que a vida é cheia de felicidade... Quando o infeliz evoca a felicidade, Antígona volta a si. Ela começa a questionar as escolhas que terá que fazer em nome dessa dita felicidade. A quem ela deverá mentir, a quem sorrir, a quem se vender e, sobretudo, a quem desviar o olhar. Esse momento constitui a reviravolta da cena. A partir daqui é Antígona quem toma a iniciativa, e a participação de Creonte se limita a tentar fazê-la se calar. Não se trata mais daquela menina fria e teimosa do início da cena, mas de uma fúria que grita a plenos pulmões e que está prestes a amotinar toda a cidade.

...

Logo após a cena do diálogo entre Creonte e Antígona, e assim que Antígona é condenada (ou assim que ela se condena, como é o caso de Anouilh), temos, nas três peças, a entrada de Ismênia, que, arrependida, deseja compartilhar a pena de sua irmã e se confessa igualmente culpada. As três Antígonas recusam a confissão de culpa da(s) (3) irmã(s), de forma a demonstrar o gênio, às vezes, intragável, da protagonista, conforme se segue:

Quadro 7: Antígona e Ismênia – oferta e recusa

Sófocles Reescrito por Rocha Pereira (2017, p. 124)	Sófocles Reescrito por Cocteau (1948, p. 32)	Sófocles Reescrito por Anouilh (1973, p.98)
Ismênia	Ismênia	Ismênia
E que me importa a vida, se tu me deixares?	Sans toi, comment pourrai-je aimer vivre?	Si vous la faites mourir, il faudra me faire mourir avec elle!
	<i>Sem você, como eu poderia querer viver?</i>	<i>Se você mandar matá-la, será preciso me matar com ela!</i>
Antígona	Antígona	Antígona
Pergunta-o a Creonte, já que com ele te preocupas.	Demande-le à Créon. N'es-tu pas son jouet obéissant?	Ah! Non. Pas maintenant. Pas toi! C'est moi, c'est moi seule. Tu ne te figures pas que tu vas venir mourir avec moi maintenant. Ce serait trop facile.
	<i>Pergunte a Creonte. Você não é o brinquedo dele?</i>	<i>Ah! Não. Agora não. Não você. Sou eu. Eu sozinha. Não pense você que vai morrer comigo a essa altura. Seria fácil demais.</i>
Ismênia:	Ismênia:	Ismênia:

Porque me torturas assim? De que te serve isso?	Pourquoi me blesses-tu à plaisir?	Je ne veux pas vivre si tu meurs, je ne veux pas rester sans toi!
	<i>Por que esse prazer em me ferir?</i>	<i>Eu não quero viver se você morrer, eu não quero ficar sem você!</i>

Fonte: Elaborado pela autora.

Após as vãs tentativas de Ismênia, seja para salvar sua irmã, seja de morrer com ela, as duas saem de cena levadas pela guarda de Creonte. Segue-se um diálogo entre Creonte e seu filho Hemon. Seria possível afirmar que, nesta tragédia, Hemon está para Creonte, assim como Ismênia está para Antígona? Talvez, porém, com algumas ressalvas. Daqui a pouco trataremos disso.

Por ora, passemos à cena seguinte: quando Antígona é novamente trazida a público e se lamenta, ao ficar sabendo que será emparedada viva em uma caverna. Nas tragédias de Sófocles e de Cocteau, este lamento se dá perante o Coro, que, piedoso, agora chora por ela. Na tragédia de Anouilh, este lamento se materializa no arrependimento de Antígona, no fato de não saber mais a razão pela qual ela morre.

Vale a pena aqui, fazer uma pequena digressão e analisar esta cena sob o olhar dos outros escritores com os quais aprofundaremos esta análise no terceiro capítulo. Assim, na reescrita de Paul Mazon, quem interage com Antígona neste episódio é: ora o Corifeu, ora o próprio Coro em si. Mario da Gama Kury acompanha Paul Mazon nesta divisão. O que me chamou a atenção aqui foi a alternância de falas entre o Coro e o Corifeu, nas traduções de Mazon e de Kury.

Por outro lado, para Guilherme de Almeida, Maria Helena da Rocha Pereira, Trajano Vieira e Jean Cocteau, não se distingue a presença do Corifeu, sendo que todas as falas são ditas pelo Coro. Estes autores, que não distinguem Coro e Corifeu neste trecho, tampouco o fazem ao longo de toda a peça. Assim sendo, não se indica em nenhum momento a presença do Corifeu nas traduções de Guilherme de Almeida, Maria Helena da Rocha Pereira, Trajano Vieira, Jean Cocteau.

J. B. de Mello e Souza atribui ao Coro apenas a segunda réplica deste trecho, que tem 10 réplicas alternadas entre Antígona e o Coro/Corifeu, sendo todas as outras réplicas atribuídas ao Corifeu. Isso torna intrigante a razão pela qual, entre dez réplicas, Mello e Souza atribui apenas uma ao Coro.

Ao tomar conhecimento, então, de que será colocada em uma gruta que, por sua vez, será fechada, Antígona responde com outra das réplicas mais conhecidas de toda a peça, que

colocarei aqui, conforme as nove reescritas. Mesmo em Anouilh, ao ser informada de sua sorte pelo guarda, Antígona faz a mesma exclamação, sempre com palavras distintas:

Jean Cocteau: Adeus. Estão roubando parte da minha vida. Mas vou rever meu pai, minha mãe, Etéocles.¹²²

Jean Anouilh: Oh túmulo! Oh leito nupcial! Oh, minha morada subterrânea...¹²³

Paul Mazon: Oh túmulo, alcova nupcial! Retiro subterrâneo, minha prisão para sempre!¹²⁴

J. B. de Mello e Souza: Ó túmulo, ó leito nupcial, eterna prisão da subterrânea estância, para onde caminho para me juntar aos meus.¹²⁵

Millôr Fernandes: Tumba, alcova nupcial, eterna prisão de pedra, seja o que seja, lá esperam mortos sem número...¹²⁶

Maria Helena da Rocha Pereira: Ó meu túmulo e meu tálamo nupcial, ó lar cavado na rocha que me guardarás prisioneira para sempre!¹²⁷

Guilherme de Almeida: Ó túmulo, alcova nupcial, meu abrigo subterrâneo em que hei de morar para sempre...¹²⁸

Mario da Gama Kury: Túmulo, alcova nupcial, prisão eterna, cova profunda para a qual estou seguindo, em direção aos meus que a morte muitas vezes já acolheu entre os finados!¹²⁹

Trajano Vieira: Meu túmulo, meu tálamo, morada-catacumba, onde buscarei os meus, sem vida, num enxame cadavérico, personas de Perséfone!¹³⁰

Nenhuma das Antígonas citadas sabe para onde vai após morrer, mas todas elas falam em núpcias. Ela evoca núpcias incestuosas com seu irmão Polinices no mundo dos mortos? As núpcias com Hades eram lugar-comum entre os gregos. Ou será que, com a morte, ela está justamente fugindo de qualquer possibilidade de engajamento? Como já observamos, há liberdade de escolha suficiente em seu ato, que possa justificar essas hipóteses. Importante ainda, sublinhar a fala da *Antígona* de Millôr Fernandes, que vai para “seja o que seja”, como se fizesse alusão a esse lugar nenhum, que é o lugar para onde, de fato, ela vai após a morte.

Em Cocteau, diante do Coro, Antígona se sente acuada, e não cansa de afirmar que riem dela, quando o Coro afirma que, sendo humana, ela não deve esperar uma morte comparável à da filha de Tântalo, que era uma deusa, mas que deve considerar um consolo ter o mesmo destino de uma divindade. Antígona responde: “Gozem de mim; este é o momento;

¹²² Adieu. Qu'on me vole ma part de vie. Je vais revoir mon père, ma mère, Etéocle. (COCTEAU, 1948, p. 44)

¹²³ Ô tombeau ! Ô lit nuptial! Ô ma demeure souterraine... (ANOUILH, 2008, p. 111).

¹²⁴ Ô tombeau, chambre nuptiale! Retraite souterraine, ma prison à jamais ! (MAZON, 1996a, p. 36)

¹²⁵ (MELLO E SOUZA, 1970, p. 185)

¹²⁶ (FERNANDES, 1996b, p. 16)

¹²⁷ (PEREIRA, 2017, p. 77)

¹²⁸ (ALMEIDA, 1997b, p. 75)

¹²⁹ (KURY, 2009a, p. 240).

¹³⁰ (VIEIRA, 2009b, p. 74)

aconselho a vocês. (...) Ah! Tebas! Ah! Minha cidade de belos carros! Veja como me empurram rindo em direção a um buraco sem nome. Sem nome.”¹³¹.

Antígona reafirma a última expressão: “sem nome”, dita duas vezes. A Antígona de Cocteau e a Antígona de Millor se sobrepõem, ao citarem esse lugar “seja o que seja”, seja onde for, onde quer que seja, pouco importa o lugar, um lugar sem nome. Ela não sabe que nome dar ao lugar para onde está indo. Ela não vai para as trevas, nem para a luz, nem para a morada dos homens e nem mesmo para a morada dos mortos. E se lamenta por não saber para onde vai, se lamenta por ter optado por morrer, quando poderia ter vivido.

Respondendo ao lamento de Antígona, o coro de Cocteau afirma que a culpa é dela: É tua culpa!¹³² – diz o Coro, já não mais comovido com o destino de Antígona. E continua: – Você violentou a justiça. Você ainda está pagando por Édipo.¹³³ A Antígona não resta senão concordar: Eu sou uma filha do incesto. Eis aí porquê eu morro.¹³⁴ Ou seja, neste momento, se dá conta de que, sendo uma personagem trágica, é como se suas ações nada significassem em relação a seu destino. Para ela, nenhuma saída é possível, nenhuma alternativa a esse destino trágico e cruel. É como se voltássemos ao Prólogo de *Antigone*, de Anouilh: Ela se chama Antígona e será preciso que represente seu papel até o fim.¹³⁵

Antígona é filha de Édipo, neta de Laio, bisneta de Lábdaco. Ela representa a quarta geração¹³⁶ da maldição. Sendo uma personagem trágica, ela própria percebe claramente que está cumprindo com um destino da sua linhagem. Vamos observar o que diz Georges Steiner sobre essa “culpa herdada”, ao analisar a Antígona de Sófocles:

A culpa trágica é uma culpa herdada. Mas a ‘culpa herdada’ (o legado humano do pecado original) ‘contém a contradição interna de ser culpa e, contudo, não ser culpa’. O reconhecimento pelo indivíduo da culpa herdada é um acto de piedade essencial. Nesta piedade, a culpa herdada e a inocência, a transparência e a opacidade, misturam-se indivisivelmente. Por isso, a culpa da personagem trágica “tem toda a ambiguidade estética possível”.¹³⁷

A Antígona de Sófocles é culpada e é inocente ao mesmo tempo. Ela carrega em si esta contradição, que é própria da tragédia. Ela talvez tivesse preferido ser dona de seu nariz e

¹³¹ Moquez-vous de moi ; c’est bien le moment ; je vous le conseille. (...) Ah! Tebas ! Ah! Ma ville aux belles voitures ! Voyez comme on me pousse en riant vers un trou sans nom. Sans nom (COCTEAU, 1948, p. 43).

¹³² C’est ta faute!

¹³³ Tu as violenté la justice. Tu payes encore pour Oedipe (COCTEAU, 1948, p. 43).

¹³⁴ Je suis une fille de l’inceste. Voilà pourquoi je meurs (COCTEAU, 1948, p. 43)..

¹³⁵ Elle s’appelle Antigone et il va falloir qu’elle joue son rôle jusqu’au bout (ANOUILH, 2008, p. 10).

¹³⁶ Se pensarmos na guerra dos Epígonos, será que podemos concluir que a quinta geração após Lábdaco estaria isenta dessa maldição? Seria libertada? Não tenho tanta certeza, já que o filho de Polínicos, acompanhado dos filhos dos outros seis guerreiros argivos que lutaram contra Tebas, vai enfrentar o filho de Etéocles e apenas um dos dois sai vencedor.

¹³⁷ Steiner (1995, p. 71)

tomar suas próprias decisões, mas não há escapatória quando se é filha de Édipo. Ela poderia ter agido de outra forma e teria sido da mesma forma capturada pelo destino. Antígona não é uma pessoa, ela é um mito. Essa é a dialética que o mito de Antígona carrega. O motivo pelo qual ela morre é ambíguo: é resultado de sua ação ao mesmo tempo em que não tem nada a ver com sua ação. Assim também se dá com Creonte, que é duramente punido pelas decisões que ele próprio toma. Mas Creonte poderia ter tomado outra decisão? Não poderia. O que é que os diferencia? Tanto quanto Antígona, ou ainda mais que ela, Creonte é a personagem trágica na peça de Sófocles, ele é um herói trágico. Mas voltaremos a falar de Creonte em breve.

A Antígona de Anouilh tampouco teria escapatória. Ela é intransigente e egoísta e não se preocupa com o caos instalado na cidade. Esse caos, que tende a crescer até que se chegue novamente ao repouso, após a morte de todos aqueles que, nas palavras de Anouilh, precisavam morrer.¹³⁸

A motivação de Antígona não passa mais pelo respeito às leis religiosas, como em Sófocles. Em Anouilh, Antígona morre por negar os valores do mundo burguês, com suas regras sociais, que a obrigariam a desempenhar um papel social de esposa e mãe, com migalhas de felicidade. Ela ama a vida, mas uma vida pautada por valores como verdade, fidelidade e transparência. Quanto à felicidade, para Antígona, não pode haver meio termo: se sua felicidade não pode ser completa, ela opta pela morte, como ela mesma afirma, em seu diálogo com Creonte:

Vocês me enjoam com toda essa felicidade! Com essa vida que é preciso amar, custe o que custar. (...) Quanto a mim, eu quero é tudo, e agora, - e tem que ser completo, - do contrário, eu recuso! (...) Eu quero ter certeza de tudo hoje, e quero que seja tão bonito quanto quando eu era pequena – senão, prefiro morrer.¹³⁹

Ela tem a morte como opção, como alternativa àqueles pequenos e fugazes momentos de felicidade.

A Antígona de Anouilh condena esse tipo de felicidade momentânea em meio a uma vida que, muitas vezes, encontra momentos de tristeza, raiva e decepção. Ela tem um enorme desejo de plenitude, impossível de ser alcançada em vida. Assim, quando Creonte lhe interroga sobre o motivo pelo qual ela insiste em enterrar o irmão, já que ambos concordaram

¹³⁸ Tous ceux qui avaient à mourir, sont morts (ANOUILH, 2008, p. 123).

¹³⁹ Vous me dégoûtez tous avec votre bonheur! Avec votre vie qu'il faut aimer coûte que coûte. (...) Moi, je veux tout, tout de suite, – et que ce soit entier, – ou alors je refuse! (...) Je veux être sûre de tout aujourd'hui et que cela soit aussi beau que quand j'étais petite – ou mourir (ANOUILH, 2008, p. 94-95).

que as honras fúnebres não passam de um passaporte derrisório, sem valor, ela afirma: “Por ninguém. Por mim.”¹⁴⁰

O tio considera a sobrinha orgulhosa como o pai, Édipo, e reflete sobre como todos nesta família são e serão assim. E que, ainda que não fosse por Polinices, ela encontraria algum outro motivo para morrer de uma forma que ela julgasse gloriosa. Ela corre para a morte, animada pelo sentimento de um dever a cumprir em relação a si própria. E ainda, no último momento, quando a dúvida se insinua, ela não sabe mais porque morre e afirma: “Eu compreendo somente agora o quanto era simples viver... (...) Eu não sei mais porque eu morro.”¹⁴¹

Mas, se não há mais razão para sua morte, sem a necessidade que impulsiona o andamento vertiginoso da ação dramática, temos um problema diante da falta de vontade e da ausência de justificativa para Antígona continuar agindo da mesma forma, depois de tanto tempo.

Na realidade, ela se vê dominada por uma paixão tão exclusiva, a da felicidade, com suas alegrias suspeitas, vacilantes e efêmeras, que não pode ser satisfeita em vida de forma alguma. Ela não aceita nem se comprometer, nem envelhecer, nem, sobretudo, ver os outros envelhecerem. Ela prefere renunciar à vida a aceitar a condição humana e simplesmente viver. Fica claro, então, que a recusa de Antígona se baseia numa idealização da vida, ou, em sua alienação e comprometimento por uma vida corrompida pela pura e perfeita “felicidade”.

Sem a felicidade, a morte é finalmente a única saída, mas é uma morte privada de sentido. A Antígona de Anouilh morre levando consigo Hemon e Eurídice, por uma causa na qual ela não acredita, e ainda mais, condenada pelo soberano Creonte, em nome de uma justiça na qual ele próprio não acredita mais.

3.1.2 Creonte

Em Sófocles, Creonte é marcado pelo orgulho e obstinação, além de ser intransigente, ao ponto de demorar tanto a mudar de opinião quanto à pena atribuída a Antígona, apesar dos conselhos do Coro e do vidente Tirésias, que quando ele finalmente resolve salvar Antígona já é tarde demais. Além da morte da sobrinha, também morrerão seu filho e sua mulher. Segundo Maria Helena da Rocha Pereira, a demora fatal ocorre quando Creonte resolve, após

¹⁴⁰ Pour personne. Pour moi (ANOUILH, 2008, p. 77).

¹⁴¹ Je le comprends seulement maintenant combien c’était simple de vivre... (...) Je ne sais plus pourquoi je meurs. (ANOUILH, 2008, p. 115)

já ter-se decidido a salvar Antígona, enterrar o corpo de Polínicês, prestando-lhe honras e homenagens. Tal atraso resulta no suicídio de Antígona, seguido pelo suicídio de Hemon, o que provoca o também suicídio de Eurídice, mulher de Creonte.

O Creonte de Anouilh é um homem cultivado, cujo maior prazer, antes da morte de Édipo e de seus dois filhos, era passear pelas livrarias e antiquários de Tebas, buscando manter-se distante das questões do Estado. Quando se vê governante máximo da cidade, aceita esta tarefa resignado, e busca reorganizar a cidade e manter a ordem. Creonte diz “sim” à ideia de ser tornar o Rei e isto o constrange a tomar decisões arbitrárias, que fazem sentido dentro dessa busca de ordem e respeito que ele se impõe, tais como manter exposto o cadáver de Polínicês para que sirva de exemplo ao povo de Tebas.

Nesse papel social que ele assumiu, a hipocrisia prevalece. Um bom exemplo é sua tentativa de apagar os rastros do gesto de Antígona, e sumir com os Guardas, arrumando um alibi para a sobrinha, que deveria dizer que estava doente e não saía de casa há dias. Se Creonte disse “sim”, Antígona, por seu lado, disse e continua dizendo “não”. Creonte insiste, descortinando para ela um futuro feliz, ao lado de seu esposo e filhos. Ele parece desconhecer sua opositora.

A respeito do diálogo entre Antígona e Creonte na peça de Anouilh, Sonia Pascolati afirma que “o que vemos em cena são duas personagens grandiosas cuja vontade de ferro tenta sobrepor-se uma à da outra. Creonte deseja manter a ordem, o poder e as aparências; Antígona deseja transgredi-las, afrontá-las e permanecer fiel a si mesma.”¹⁴²

Ainda nesse diálogo, Creonte oferece uma explicação sofisticada sobre a luta entre os dois irmãos e, através de diversos argumentos, quase chega a convencer a sobrinha a esquecer o ocorrido. Ele argumenta que, como governante, é necessário tomar muitas decisões, nem sempre em acordo com sua própria vontade, mas determinadas pela autoridade do soberano e, assim, parece lamentar o momento em que aceitou ser Rei de Tebas: a partir desse “sim”, viu-se obrigado a representar a coletividade.

O Creonte de Anouilh não encontra dificuldade em fazer Antígona concordar que seu gesto não possui qualquer valor religioso, qualificando o cerimonial público de “passaporte derrisório”, “falação em série sobre a carcaça de um morto”. “Gesto absurdo”¹⁴³ e afirma que precisou escolher um dos dois irmãos para fabricar um herói: “Eu mandei buscar um dos corpos, o menos desfigurado dos dois, para meus funerais nacionais, e dei ordem de deixar

¹⁴² Pascolati (2006, p. 18).

¹⁴³ Anouilh (1973, p. 71).

apodrecer o outro onde ele estava. Nem sei qual... E eu te asseguro que isso para mim não faz diferença”.¹⁴⁴

A ideia do túmulo ao soldado desconhecido que acaba servindo de símbolo para uma nação não é uma prática inventada por Creonte. Como Anouilh escreve em um momento de guerra, ele sabe que, na ausência de um corpo, a família e a sociedade precisam do funeral, pois a partir dele vem o luto e, com a passagem do luto, uma possibilidade de recomeço.

Aqui também se justificaria o ato de Antígona: enterrar seu irmão é uma necessidade absoluta, pois mesmo que ela pudesse viver, a morte, sem funeral, de seu irmão, permaneceria pairando em sua vida e impedindo-a de seguir em frente. Esta reflexão nos leva às milhares de Antígonas reféns das ditaduras militares na América do Sul, como as Mães da Plaza de Mayo, por exemplo. Milhares de mulheres que não puderam ter acesso aos corpos de seus homens, mulheres a quem foi negado o direito de dar sepultura aos irmãos, maridos, filhos, sobrinhos... Invariavelmente, nosso pensamento é levado igualmente às vítimas dos recentes desastres com barragens de minérios, ocorridos em Minas Gerais. Tendo se passado mais de um ano do acidente, alguns corpos até hoje não foram encontrados e talvez nunca serão.

O Creonte de Sófocles havia reconhecido seu erro aterrorizado pelas ameaças do adivinho Tirésias; o Creonte de Anouilh, sem nenhuma demonstração de culpa, retorna às suas atividades quotidianas. Ele está velho e, por sua vez, espera a morte. Tudo caminha na direção da morte vazia do sentido antes conferido pela tragédia e, sendo assim, as ações não encontram justificativa numa razão superior ou algo parecido, pelo contrário, assumem um contorno mecânico revelador do mundo contemporâneo. Em Anouilh, Creonte diz: Ela também. Eles dormem todos. Isso é bom. O dia foi rude. (*Um tempo de silêncio, e depois ele diz em voz baixa*). Deve ser bom dormir.¹⁴⁵ Vejamos como Creonte se expressa frente ao que acaba de viver nas outras reescritas:

Jean Cocteau: Socorro! Que me levem! Que me afastem! Eu sou menos que nada, menos que nada. Não sei onde colocar meu olhar, minhas mãos, meus pés. Tudo vai embora, tudo desliza sob mim. Um raio cai na minha cabeça.¹⁴⁶

Paul Mazon: Tirem daqui o louco que te matou, meu filho, sem querer, e a ela também, assim como você! Infeliz, eu não sei o que

¹⁴⁴ Anouilh (1973, p. 89).

¹⁴⁵ Elle aussi. Ils dorment tous. C'est bien. La journée a été rude. (*Un temps. Il dit sourdement* :) Cela doit être bon de dormir (ANOUILH, 2008, p. 121).

¹⁴⁶ Au secours ! Au secours ! Qu'on m'emmène ! Qu'on m'éloigne ! Je suis moins que rien, moins que rien. Je ne sais plus où mettre mes regards, mes mains, mes pieds. Tout s'en va, tout me glisse dessous. La foudre me tombe sur la tête. (COCTEAU, 1948, p. 55)

fazer nem de qual dos dois me ocupar. Tudo vacila em minhas mãos e sobre minha cabeça caiu uma cruz pesada demais para carregar.¹⁴⁷

J. B. de Mello e Souza: Ai de mim! De tanta infelicidade, eu bem sei que sou o autor, nem poderiam elas nunca ser atribuídas a outro. Fui eu, eu somente, eu, este miserável, que os matei... Servos... levai-me depressa... levai-me para longe... eu não vivo mais! ... Eu estou esmagado!¹⁴⁸

Millôr Fernandes: Ó céus insaciáveis, cujo ódio nenhum sacrifício diminui. Eu já estava morto e outro golpe me mata em segunda vez. Quantas vezes preciso purgar os erros cometidos? Quantos corpos dos que me cercam serão precisos para saciar a ira divina? O meu não basta? Ergue o manto e a espada. Tebas de Sete Portas, eis tudo que resta da estirpe de Laio. Meu filho é morto e a espada com que iria deter o inimigo aqui está, manchada do seu próprio sangue. Só então exhibe a espada. Não temos mais comando nem vontade. Não sei para onde olhar nem onde buscar apoio. Levem-me daqui. Para onde eu possa morrer exposto ao tempo, a fim de que meu corpo desonrado acalme, enfim, a ira dos deuses e aplaque a fúria do exército inimigo. Para que Tebas não morra comigo.¹⁴⁹

Maria Helena da Rocha Pereira: Levai, sim, levai para longe este homem / tresloucado, que sem querer te matou, filho, / E a ti também! / Ai de mim, desgraçado, não sei para qual / hei de olhar, a quem apoiar-me, pois tudo / que eu tenho nas mãos está abalado; sobre mim / impende um futuro / que não se suporta.¹⁵⁰

Guilherme de Almeida: Arrastai daqui depressa este homem louco: / eu, meu filho, que, sem querer, te matei / e também a ela. Infeliz, já nem sei / a qual desses dois volver o olhar. Já tudo / ao redor de mim é ruína. Tudo oscila. / Abateu-me um destino implacável.¹⁵¹

Mario da Gama Kury: Levem para bem longe este demente / que sem querer te assassinou, meu filho, e a ti também, mulher! Ai! Ai de mim! / Não sei qual dos dois mortos devo olhar / nem para onde devo encaminhar-me! / Tudo perdi contigo, que ora sinto / em minhas mãos, e como numa desgraça / inda mais dura esmaga-me o destino!¹⁵²

Trajano Vieira: Levai embora um homem insensato, / algoz meu filho, teu algoz, a contra- / gosto, também o teu, minha infeliz! / A quem olhar? Tudo, ao meu toque, oscila, / me afunda o caos de um fado desconexo!¹⁵³

3.1.3 Coro

Em seu artigo intitulado *Tradução e (des)colonização: o caso de Medeia, Electra e Orestes*, T. V. R. Barbosa (2017) discorre sobre o conceito de resiliência, sob a perspectiva da teoria da tradução, considerando como resiliente o que é forte o suficiente para saber negociar e dialogar. Ora, a análise do coro da tragédia grega, sob essa perspectiva, leva à compreensão

¹⁴⁷ Emmenez loin d'ici le fou qui t'a tué mon fils, sans le vouloir, et celle-ci, tout comme toi ! Malheureux, je ne sais que faire ni duquel des deux m'occuper. Tout vacille entre mes mains, et sur mon front s'est abattu un sort trop lourd à porter. (MAZON, 1996a, p. 53).

¹⁴⁸ (MELLO E SOUZA, 1970, p. 200).

¹⁴⁹ (FERNANDES, 1996b, p. 22).

¹⁵⁰ (PEREIRA, 2017, p. 96).

¹⁵¹ (ALMEIDA, 1997, p. 87).

¹⁵² (KURY, 2009a, p. 258).

¹⁵³ (VIEIRA, 2009b, p. 98)

de como ele foi e tem sido reconfigurado na dramaturgia ao longo do tempo e, sobretudo, do século XX. Assim, pretendemos aqui analisar a renovação do coro da Antiguidade no contexto de nossas Antígonas modernas e a razão pela qual ele ainda nos diz respeito. Está é uma questão crucial para pensarmos os lugares da tragédia ontem e hoje, no sentido de que ela foi incorporada e se tornou ponto de partida do teatro no ocidente.

Segundo Jean-Pierre Sarrazac, “o coro está ausente das dramaturgias modernas e contemporâneas. Salvo em casos muito particulares: quando uma verdadeira comunidade se converte em autor de uma ideologia, de um combate político ou de uma religião”.¹⁵⁴

Na visão de Sarrazac, não seria possível pensar nesse coro de uma pessoa única, e ele tem razão, até pela própria definição do que é “coro”, que invariavelmente passa pelas expressões: conjunto de pessoas, grupo de recitantes, várias vozes. Segundo Patrice Pavis, no entanto, dentre outras explicações, a presença do coro em peças teatrais do séc. XX pode ser entendida como fator de distanciamento, como nas peças de Brecht e de Anouilh.

Deixemos de lado essa dicotomia, para assumir, neste trabalho, o termo “coro moderno” como referindo-se à personagem “única”, representada por um único ator, que tanto Cocteau quanto Anouilh nomeiam desta forma, em oposição ao “coro antigo”, em que a composição podia variar de 12 a 24 coreutas.

Assim, as transformações sofridas pelo coro antigo se revelam uma das chaves de estudo e compreensão de seu renascimento na voz de um único ator. Este único ator representa o papel de coro, no coro moderno, e exerce uma dupla função nas duas reescritas modernas da *Antígona* de Sófocles que ora analisamos. Tanto na obra de Cocteau, como na obra de Anouilh, além de atuar como coro moderno, o mesmo ator representa também o papel de Corifeu. Essa dupla função atribuída ao personagem nos permite perceber sua proximidade com as duas funções do coro antigo, dramática e épica, desempenhadas na tragédia grega e, por outro lado, identificar graus variados de apropriação desse coro entre a *Antígona* de Sófocles e suas homônimas modernas.

Para os gregos, segundo a bibliografia estudada, o coro é uma representação de um coletivo, que pode ser da comunidade, ou do corpo político, ou religioso, ou civil. E se o Coro representa um coletivo, ele pode ser entendido como o representante das posturas conflitantes e das vozes discordantes. Assim, se o coro antigo ocupa uma posição de *Vox Populi*, de representante da voz dos cidadãos, buscaremos refletir sobre que tipo de alteração ocorre no coro moderno ao longo das duas reescritas analisadas.

¹⁵⁴ SARRAZAC, J-P. *Poética do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo: Perspectiva, 2017. p. 164.

A compreensão destas alterações é fundamental para discernir qual é o lugar do coro moderno na reescrita, qual é a sua posição na querela entre Creonte e Antígona. O que o coro moderno representa? A democracia? Os cidadãos? Como ele se posiciona, já que a ação de Creonte é desmedida, uma vez que há uma disparidade entre o delito cometido por Antígona e a pena que lhe é atribuída.

Assim, de um coletivo de vozes que endossavam determinada opinião, passamos a uma única voz, uma voz uníssona. Podemos, com isso, supor que o coro moderno não é mais o povo, ele passa a ser um coro individualista, unilateral, que não tem discordância e, portanto, que não é coletivo. Esse personagem toma o lugar da opinião pública, podendo ser comparado à voz do rádio, anônima, que começava a se popularizar no início do século XX. Mesmo sendo uma única voz, o locutor fala em nome de todos, a formação da opinião pública e coletiva não é mais realizada nas Ágoras, a partir de discussões, argumentações e convencimentos, mas parte dessa única voz. Poderíamos comparar, igualmente, essa voz única, à voz do Ditador. Nesse momento, na Europa, muitos ditadores começam a surgir, oriundos de governos de extrema-direita, e qualquer um que discordasse da opinião deles, pagaria caro por isso.

Voltemos a Sarrazac, que introduz, nos anos 80, um novo conceito na história recente da dramaturgia, que teria surgido com o teatro simbolista: o conceito de corralidades. Ele afirma que, desde o final do século XIX, começam a surgir personagens mais desenhadas e mais singularizadas do que eram os antigos coreutas, na condição de simples participantes de um coro de cidadãos de Atenas ou de Tebas. No que difere Coro e Coralidade, esta última seria a expressão de vozes discordantes entre si, logo, no mínimo duas. Por sua vez, conforme já salientamos, essa diferenciação caminha junto da reconfiguração da coralidade antiga no começo do século XX, que surge reeditada numa só voz.

No entanto, Sarrazac parece ter uma rusga pessoal com Anouilh, pois a cada momento em que deseja exemplificar algo que considera ruim ou malfeito na história do teatro recente, ele usa alguma peça de Anouilh. Assim, ele se refere a autores modernos que realizam o que ele chama, pejorativamente, de “simulacros” de coros na atualidade, e exemplifica justamente com *Antigone* de Anouilh. Para demonstrar o que estou afirmando, segue uma citação de Sarrazac:

É certo que encontramos em peças mais ou menos recentes os simulacros de coros, em particular algumas que pretendem adaptar livremente (na realidade, domesticar) os mitos antigos. Assim, *Antigone* (1944), de Anouilh, em que o coro é reduzido a um indivíduo, possivelmente à maneira de Prudhomme. Longe de uma tal degenerescência, o coro antigo, cuja decadência Nietzsche já deplorava em

Eurípedes, está baseado, com toda a evidência, na multiplicidade, mas numa multiplicidade unitária.¹⁵⁵

Apesar disso, percebemos que é possível identificar corralidades até mesmo na obra *Antígone*, de Jean Anouilh, que Sarrazac tanto critica, já que estas ditas corralidades não se resumem ao papel assumido pelo coro em si. Na peça de Anouilh, a Ama e os guardas, além de Hemon, são vozes que expressam essa corralidade subterrânea, trazendo à superfície, através de comentários espaçados, a opinião da população em geral sobre a disputa entre Antígona e Creonte.

Assim é que teremos corralidades concordantes, ora com Creonte, ora com Antígona: a população em geral. E aqui volto a incluir: a personagem que representa o coro moderno, concorda com a personagem que melhor lhe convencer a endossar sua opinião; ora sente pena da heroína, ora ri e goza de sua desdita.

Vamos nos dedicar, por ora, a essa personagem: o coro, nosso coro moderno, que, mesmo sendo apenas um, precisa se desdobrar na dupla atribuição que distinguimos agora a pouco para o coro e Corifeu da tragédia grega: função de coro épico e função de coro dramático. Conforme a rubrica da peça, o nome atribuído ao ator que representa esse papel (na estreia, representada por Auguste Boverio) é “le Choeur”. Porém, é preciso observar que esse ator, que cumpre a dupla função de coro e corifeu, ainda se desdobra num terceiro elemento intitulado “Le Prologue”, personagem responsável pela Introdução. O autor realmente considera “Le Prologue” uma personagem, pois na rubrica que abre a peça, existe uma indicação de cena direcionada a esta personagem: “O Prólogo se destaca e avança”¹⁵⁶.

Podemos afirmar que, ao utilizar o recurso de distanciamento baseado num dos motivos do coro antigo, Anouilh introduz a fala invariavelmente pela réplica “Voilà”. Assim, a cada vez que o Coro iniciar sua fala com a réplica “voilà”, saberemos tratar-se de um momento épico, razão pela qual, considero que, numa versão desse texto para qualquer língua estrangeira, a palavra “voilà” deveria ser deixada *ipsis litteris* no texto traduzido. No entanto, após a leitura do artigo citado no primeiro parágrafo deste subcapítulo, me questiono se a manutenção do termo em francês, por outro lado, não seria representativa de um tipo de colonização textual. Fica a questão. A tradução de *Antígona* de Anouilh para o português do Brasil, pela Editora UNB, em todo caso, não levou este elemento em consideração.

¹⁵⁵ Sarrazac (2017, p. 165).

¹⁵⁶ Le prologue se détache et s'avance. (ANOUILH, 2008, p. 9).

A intervenções do Coro Épico¹⁵⁷ são narrativas, muitas vezes esclarecedoras, sobre o mito em questão. Durante essas intervenções, a ação da peça que não é mostrada em cena está ocorrendo, sem que haja uma preocupação de verossimilhança entre o tempo/distância da ação real, com a ação na peça. O Coro dramático, por outro lado, é quase sempre desempenhado pelo Corifeu, personagem que se destaca do Coro e intervém na peça enquanto personagem, participando efetivamente da ação, interagindo com as outras personagens.

Assim sendo, enquanto o coro épico de Sófocles narra elementos da batalha, o coro épico de Anouilh não apenas narra o que aconteceu antes do início da peça, como também apresenta detalhadamente cada uma das personagens, lembrando que, por outro lado, não há ninguém que o apresente. Ele inicia sua intervenção na peça com a seguinte afirmação: “Voilà, estas personagens vão representar para vocês a história de Antígona”¹⁵⁸. Ao dizer isso, o Coro/Prólogo se distancia do lugar da encenação. Ele se exclui do conjunto de personagens que vão representar esta história, mas ao mesmo tempo, tampouco faz parte do público para quem elas vão representar. O Coro/Prólogo, não está em lugar nenhum, ou ele é onipresente?

A afirmação: “Ela se chama Antígona e é preciso que represente seu papel até o fim” pode ser compreendida aqui como meta-teatro. Aliás, a apresentação de Creonte se aproxima muito da apresentação supracitada de Antígona. Importante sublinhar aqui, a última frase desde parágrafo: “... ri de nós (o Prólogo aqui, ao dizer ‘nós’, se distancia ainda mais dos eventos que aponta, é como se ele dissesse: ela ri de mim e de vocês leitores/expectadores) que estamos aqui bem tranquilos a observá-la, de nós, que não precisamos morrer esta noite”.

Na tragédia grega, o destino da personagem já está traçado e o leitor/espectador, sabe o que vai acontecer, enquanto a personagem não. Por isso, como Aristóteles escreve em sua *Poética*, o espectador experimenta o “terror e a piedade” diante dos acontecimentos. Ele sabe, de antemão, tudo o que o herói irá sofrer. Aqui temos mais uma descontinuidade entre a *Antígona* de Sófocles (que Cocteau, neste caso, acompanha) e a de Anouilh: na peça moderna, quem conhece o desenlace desde o princípio não é apenas o público, mas também e, sobretudo, as próprias personagens, que já sabem, desde o princípio, qual será o seu (trágico) destino.

Retornemos a Sófocles a fim de exemplificar o segundo *modus-operandi* do coro antigo, sua função dramática, que se evidencia na pessoa do Corifeu, a partir do verso de número 155. Com a chegada de Creonte, o Corifeu se insere na ação dramática anunciando a

¹⁵⁷ Nas peças gregas, o Coro Épico era, dentre outros, responsável pelo Párodo e pelos Estásimos, sendo composto de Estrofes, Antístrofes e Anapestos.

¹⁵⁸ Voilà. Ces personnages vont vous jouer l’histoire d’Antigone. (ANOUILH, 2008, p. 9)

aproximação do rei, como pode ser observado na seguinte réplica: “Coro: Mas aí vem o rei desta terra, / Creonte, filho de Meneceu (...)”.¹⁵⁹

Na sequência, Creonte solicita ao coro que seja o Guardião da lei e que zele pelo cumprimento da interdição às honras fúnebres a Polínicês sob pena de morte para quem ousar desobedecer.

Em Anouilh, a segunda intervenção do Coro precede a entrega de Antígona a Creonte e sua fala se inicia por: *Voilà! Agora a mola já foi retesada.*¹⁶⁰ Aqui, o Coro faz uma longa explanação sobre a Tragédia e a compara com uma máquina bem lubrificada, com suas engrenagens e tal. Ele diz que basta um “*petit coup de pouce*” (um peteleco, um pontapé?) para colocá-la em funcionamento. Esse gesto metafórico poderia ser uma pequena ação, um olhar, um desejo... Anouilh, através da fala do Coro, cita alguns exemplos, antes de afirmar que, uma vez em funcionamento, ela funciona sozinha e não vai parar até atingir novamente o repouso, até que tenha revolvido tudo, a morte, a traição, o desespero, as tempestades e os silêncios.

A máquina poderia ser comparada ao destino implacável e inflexível, que não pode ser alterado, a moira que recai sobre a existência humana, o *maktub* (já está escrito). Alguns anos mais tarde, Jean Cocteau viria a reescrever o mito de Édipo, atribuindo-lhe o título: *La Machine Infernale*, voltando a essa ideia de máquina.

Anouilh conclui afirmando que a tragédia é limpa, repousante e segura, em oposição ao drama, onde morrer é desesperador, onde o mocinho talvez pudesse ter chegado a tempo, onde talvez pudesse ter havido salvação. A tragédia, segundo ele, é tranquila, pois todos já sabem, de antemão, que não há salvação.

Mais duas vezes, a expressão “*voilà*” é usada ao longo da peça, entre a cena da tragédia como “máquina”, que acabamos de descrever, e última cena do Coro, sobre a qual falaremos daqui a pouco.

Quando Antígona entra em cena, trazida pelos guardas à presença de Creonte, o Coro diz: *Então, voilà, começou.* A pequena Antígona está presa. A pequena Antígona vai poder ser ela mesma pela primeira vez.¹⁶¹ E depois disso, após o diálogo entre Creonte e Antígona (no qual observamos que ela fez a escolha de morrer), após as súplicas de Ismênia e de Hemon, quando Antígona é realmente levada embora para não mais retornar à cena (nem à

¹⁵⁹ (PEREIRA, 2017, p. 108).

¹⁶⁰ *Et voilà! Maintenant le ressort est bandé.* (ANOUILH, 2008, p. 53).

¹⁶¹ *Alors, voilà, cela commence. La petite Antigone est prise. La petite Antigone va pouvoir être elle-même pour la première fois* (ANOUILH, 2008, p. 55).

vida), o Coro diz: Agora está acabado para Antígona.¹⁶² Reparem bem que aqui ele não usa “voilà”, como nos outros casos, mas uma partícula que compõe esta expressão, o “là”. A razão dessa única exceção em Anouilh, a meu ver, consiste no fato da ação dramática continuar em seguida, com a chegada do Mensageiro, que traz a notícia da morte de Antígona e de Hemon, e dialoga com o Coro.

Por outro lado, em sua última intervenção, que prenuncia o fim da peça, a fala do Coro começa assim: E voilà. Sem a pequena Antígona, é verdade que eles todos teriam sido bem mais tranquilos.¹⁶³ Na conclusão das duas peças, na versão de Sófocles, como na de Anouilh, o Coro/Corifeu dialoga com o Mensageiro, que traz a notícia da morte de Antígona e de Hemon e, depois, de Eurídice. E, uma vez terminada a história, profere discurso de encerramento, reassumindo sua função de coro épico até o fim.

O Coro tem uma importância capital na releitura que faz Cocteau da obra *Antígona*, de Sófocles, sendo que, na estreia da peça, ninguém mais senão o próprio Jean Cocteau interpretou esse papel. Apesar de sua notável rebeldia, Cocteau acaba sendo, dentre os dois autores modernos, o mais subserviente a uma ideia de “original”, que queremos contrapor.

Uma curta réplica do Corifeu em *Antígona*, de Sófocles, única intervenção no primeiro diálogo entre Creonte e o Guarda (versos 256 a 384), dá a exata dimensão do que Cocteau virá a fazer futuramente em sua obra. Neste trecho, o Corifeu intervém quando o guarda conta para Creonte que o corpo de Polinices foi recoberto segundo a tradição, mas que não restaram pistas do responsável. Assim, o Corifeu indaga se não teria sido algo de sobre-humano, tarefa dos deuses. E Creonte refuta, bastante irritado com a suposição. Cocteau já antecipa a ideia de “máquina dos deuses”, enquanto os outros autores traduzem de forma diferente, como veremos a seguir:

Jean Cocteau: Príncipe, eu me pergunto se isto não seria uma máquina/maquinação dos deuses.¹⁶⁴

Paul Mazon: Será que esse evento não teria sido um desejo dos deuses? Faz um momento que me pergunto isso.¹⁶⁵

J. B. de Mello e Souza: Ó príncipe... Não teriam os deuses resolvido que isso acontecesse? É o que estou pensando desde algum tempo...¹⁶⁶

Millôr Fernandes: Creonte, uma reflexão: isso bem pode ser obra dos deuses...¹⁶⁷

¹⁶² Là, c'est fini pour Antigone (ANOUILH, 2008, p. 117). .

¹⁶³ Et voilà. Sans la Petite Antigone, c'est vrai, ils auraient tous été bien tranquilles (ANOUILH, 2008, p. 122).

¹⁶⁴ Prince, je me demande si ce n'est pas une machine des dieux. (COCTEAU, 1948, p. 21).

¹⁶⁵ L'évènement, prince, ne serait-il pas voulu par les dieux ? À la réflexion, depuis un moment, je me le demande. (MAZON 1996a, p.11).

¹⁶⁶ (MELLO E SOUZA, 1970, p. 161)

¹⁶⁷ (FERNANDES, 1996b, p.6)

Maria Helena da Rocha Pereira: Senhor, há muito que o meu espírito pondera, se acaso este feito não será obra dos deuses.¹⁶⁸

Guilherme de Almeida: (...) desde o dia / em que nossos dois irmãos tombaram mortos / de um só duro golpe, e pelas mãos um do outro.¹⁶⁹

Mario da Gama Kury: Meu coração, senhor, indaga há muito tempo se esse acontecimento não se deve aos deuses?¹⁷⁰

Trajano Vieira: Direi tudo o que penso: os deuses não estariam por trás do evento grave?¹⁷¹

Todas estas formas diferentes empregadas por cada um dos autores para se referir ao mesmo questionamento do Coro, demonstram a infinidade de possibilidades de expressão que podem ser usadas, conforme o desejo, ou necessidade, de cada autor. Por isso, Cocteau usa o termo “machine des Dieux”. Lembrando que ele escreve sua *Antigone* em 1922 e só em 1937 ele vai escrever a *Máquina Infernal*, é como se ele tivesse refletido sobre as interferências dos Deuses na vida dos mortais, notadamente no mito dos Labdácidas, comparando tais interferências com essa ideia de máquina ao longo de 15 anos.

Em relação a esta abordagem moderna do Coro, apesar das semelhanças que observamos na comparação das funções desempenhadas pelo coro nas duas *Antígonas*, é importante destacar uma diferença crucial: na peça moderna, coro e corifeu se confundem numa única personagem, ou melhor, a coralidade sobrevive numa única voz. Sendo assim, o contorno coletivo assume uma forma anônima, isolada, dispersa e individualista, em Cocteau e em Anouilh.

Assim, refletir sobre a resiliência do coro, e não apenas do coro, mas de todo o conjunto de textos apresentados, é antes de tudo entender de que modo a própria tragédia ultrapassou e ultrapassa seu próprio tempo, sem recorrer a uma dimensão atemporal de suas questões e temas. Para isso, é preciso não se valer apenas de uma perspectiva baseada na teoria dos gêneros, ou em algum tipo de “inconsciente coletivo”, mas levar em conta que continuamos lendo, encenando, ensinando e aprendendo, pesquisando e discutindo o passado, presente e futuro da tragédia, partindo, muitas vezes, dos textos sobreviventes. É como se houvesse a constituição, ao fim de tudo isso, de um monstro original *deinós*, uma espécie de *Frankenstein textual*.

3.2 Procedimentos, processos e técnicas na reescrita contemporânea do mito.

¹⁶⁸ (PEREIRA, 2017, p. 113).

¹⁶⁹ (ALMEIDA, 1997, p. 49).

¹⁷⁰ (KURY, 2009a, p. 212).

¹⁷¹ (VIEIRA, 2009b, p. 39)

Será que há distinção entre o que faz Millôr Fernandes, que, ao traduzir do francês, altera o texto de Sófocles, ampliando significativamente o diálogo entre Antígona e Creonte, introduzindo em uma breve passagem a referência ao personagem Megareu, filho de Creonte, e o que fazem Mario da Gama Kury e Guilherme de Almeida, que tentam resguardar na língua final a métrica e o sentido o mais fielmente possível da língua de partida? Podemos considerar como tradução o que fazem Cocteau – que mantém a mesma estrutura de réplicas e o mesmo sentido de cada réplica que encontramos em *Antígona* de Sófocles, porém reduzindo o texto final em cerca de 40% – e Anouilh – que modifica as falas das personagens, introduz novas personagens, suprime Tirésias?

Há semelhança no processo de “tradução” adotado por todos estes autores? Seja como for, alguns se consideram tradutores, outros não. Alguns, ao buscarem publicar suas reescritas a fim de comercializá-las através do mercado editorial, “vendem” a ideia de que seu texto representa uma tradução literal da *Antígona* de Sófocles, outros sugerem que são textos adaptados, textos inspirados, etc.

Existe, hoje em dia, uma vasta fortuna crítica sobre a dificuldade de se determinar as fronteiras entre as reescritas. Muitas questões se colocam, do tipo: até onde o novo texto deve ser considerado tradução? A partir de onde ele passa a ser adaptação? O que é transcrição? Segundo Susan Basnett-McGuire (1980, p. 78-9), citada por Lauro Maia Amorim, “muito tempo e muita tinta têm sido gastos na tentativa de se diferenciarem traduções, versões e adaptações e de se estabelecer uma hierarquia, com base na noção de ‘exatidão’, entre essas categorias.”¹⁷² Concordamos com McGuire que esses limites são inexatos. Aqui também podemos falar em território fronteiro, onde as diferentes práticas se entrecruzam e se sobrepõem. Vejamos o que diz Amorim sobre o assunto:

O dualismo “literalidade” versus “liberdade”, que tem sido empregado em certos discursos como parâmetro de distinção entre tradução e adaptação, não é tão simples ou evidente quanto parece, já que tradicionalmente essa mesma oposição rege a diferença entre duas ‘técnicas’ concebidas como propriamente tradutórias: “tradução literal” e “tradução livre”. Mesmo se aceitarmos essa oposição sem maiores questionamentos, isso não esclarecerá qual a diferença “essencial” entre a tradução “livre” e a adaptação, já que ambas efetivariam alguma forma de leitura “livre” em relação aos textos de partida.¹⁷³

A análise de Amorim, embora não chegue a definir um tipo de tradução em função de outro, é bastante esclarecedora quanto à impossibilidade de fixação de rótulos relativos à

¹⁷² AMORIM, L. M. *Tradução e adaptação*: encruzilhadas da textualidade em Alice no País das Maravilhas, de Lewis Carroll, e Kim, de Rudyard Kipling. São Paulo: Editora UNESP, 2005. p. 40).

¹⁷³ Amorim (2005, p. 40).

tradução. Aqui, ele analisa simplesmente os termos “tradução literal” e “tradução livre”, mas o que parece querer dizer é que todas as formas de tradução que existem são traduções livres. O que dizer, adotando essa perspectiva, sobre todas aquelas práticas citadas em nossa introdução: tradução, adaptação, transcrição, obra baseada, obra inspirada, transgressão, versão, contração, ampliação, paródia, pastiche, colagem, fusão, expansão, substituição de palavras, renovação, reescrita, transformação, modernização, reinterpretação, deslocamento, fragmentação, despedaçamento, bricolagem, dissolução... só aí se vão mais de 20 termos diferentes. Todas as práticas podem ser consideradas traduções livres? Mesmo que a resposta seja afirmativa, fizemos questão, desde o princípio, de denominar nosso objeto de pesquisa pelo termo “reescrita”.

Ainda assim, sabemos que existem algumas hierarquias na denominação do resultado desses processos, sendo que as adaptações são geralmente marginalizadas. Segundo Amorim:

A prática de adaptação é geralmente marginalizada sob o argumento de que estaria relacionada a leituras que ocasionariam certa agressão à ‘integridade’ dos textos originais e que, portanto, deveria ser considerada uma prática distinta da tradução. Entretanto, os limites que a separariam da tradução não são ‘naturais’, nem tão nítidos como se supõe, e não há nenhuma unanimidade teórica quanto à possibilidade de delimitação objetiva.”¹⁷⁴

Aqui, após refletir sobre a agressão que um texto sofreria ao ser adaptado, Amorim conclui, mais uma vez, que não há unanimidade teórica quanto à definição de limites e, portanto, nenhuma possibilidade de delimitação objetiva. Por outro lado, Josette Féral, que é uma teórica do teatro e não exatamente das letras, informa o que é, em sua visão, necessário para se traduzir:

Ela (a tradução) implica um trabalho de análise, de escuta, de observação e, no final do percurso, de interpretação, transmutação, transfiguração. Para assim fazer, necessariamente, ela apela a todos os saberes¹⁷⁵.

Féral afirma então que, para se fazer uma tradução, todos os saberes devem ser mobilizados e, dessa forma, talvez fosse possível compreender todas as reescritas modernas no rol das traduções: “tradução como recriação, no sentido de vivificação de um texto adormecido por razões externas ao próprio texto”.¹⁷⁶ Nada mais apropriado à reescrita de Jean Cocteau do que essa citação de Araújo, por exemplo: o texto de Sófocles foi vivificado sob o

¹⁷⁴ Amorim (2005 p. 40)

¹⁷⁵ FÉRAL, J. *Além dos Limites: teoria e prática do teatro*. Primeira. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2015, p. 31.

¹⁷⁶ (GROSSI ARAÚJO, 2010, p. 75).

olhar de Cocteau, mas também ao texto de Anouilh, que passou por um processo de dilatação, sendo, dessa forma, igualmente vivificado.

Após a compreensão desse ponto de vista em relação à tradução, torna-se possível afirmar que Mario da Gama Kury, Guilherme de Almeida, J. B. de Mello e Souza, Millôr Fernandes, Haroldo de Campos, dentre tantos outros, estão de certa forma traduzindo o mito à sua maneira. E que, além disso, Racine, Cocteau, Anouilh, Griselda Gambaro, dentre outros, todos esses autores que reescreveram “Antígona”, também o fazem à sua maneira. Tereza Virgínia nos fala um pouco sobre esses itinerários possíveis, que se cruzam e se entrecruzam na história da literatura:

(...) Assim, a mitologia vem nos moldes de um oxímoro: mantém a canonicidade e a tradicionalidade dos antigos, mas insere-se no presente e no seu movimento contínuo, fluxo que liquefaz todas as coisas, apontando para uma engenhosa aliança de tempos contraditórios que se aliam para o futuro da literatura.¹⁷⁷

Ao se inspirarem no mito, todos estes autores tratam de questões que lhes são contemporâneas. Não é por acaso que a personagem sempre é invocada em situações extremas de conflito, geralmente como símbolo da resistência aos governantes.

Sabemos que seja qual for a perspectiva em que se dá, uma tradução sempre implica no desaparecimento de algo, seja uma informação, uma frase, uma palavra. Ainda segundo Féral:

Traduzir é uma necessidade absoluta, criadora de todo ato de comunicação e de todo pensamento. Ela implica: 1) uma passagem (de uma língua para outra, de uma forma em outra); 2) uma perda, pois todo ato de tradução se baseia em uma impotência e algo sempre escapa ao processo.¹⁷⁸

Ao tradutor, ao reescritor, segundo afirma Féral, cabe decidir o que será guardado, o que será perdido e o que será acrescentado nesta passagem. Sonia Pascolati, ao analisar as Antígonas de Anouilh e de Brecht, trata a ação de reescrita como um diálogo que se dá entre o leitor que reescreve e o autor-primeiro, aquele cuja obra foi ou será reescrita, sendo que o produto final deste diálogo, que é o novo texto, é portador das escolhas do autor-segundo. Ele é testemunha dos silêncios, das supressões, dos acréscimos, da escolha lexical adotada, enfim, de todo o processo de reescrita.

¹⁷⁷ Barbosa (2010, p. 35)

¹⁷⁸ Féral (2015, p. 30).

A nova obra sempre será a cristalização das escolhas do autor-segundo, uma espécie de “documento vivo da leitura realizada pelos dramaturgos modernos, (...) ou a concretização do tão fluido e abstrato ato da leitura”.¹⁷⁹

A fim de melhor evocar estes documentos vivos que testemunham as escolhas de cada reescritor, preparei um último quadro que contém as mesmas duas primeiras réplicas do texto de Sófocles sobre as quais já falamos no capítulo 2, ao exemplificar elementos da *contração* realizada por Cocteau. No entanto, nova retomada deste trecho se faz necessária, agora traduzido de nove formas diferentes, visando oferecer um panorama mais amplo das diferentes possibilidades tradutórias que o texto de Sófocles nos oferece, conforme o seu tradutor.

Como já observamos anteriormente, Jean Anouilh não se propõe a manter a mesma estrutura sequencial das cenas e, em sua reescrita, a primeira cena se passa entre Antígona e a Ama e descreve o retorno de Antígona, após ter realizado as primeiras libações ao corpo do irmão. A cena descrita a seguir, se fosse colocada na peça de Anouilh, teria se passado antes do início da peça tal como a conhecemos.

Os trechos aqui apresentados se encontram nas obras de Hölderlin, (traduzido por Haroldo de Campos), Jean Cocteau, (com minha própria tradução) e de Bertold Brecht, com tradução de (Angelika E. Könke e Christine Roehrig). Como vemos, a descrição de textos escritos ou reescritos originalmente em outras línguas diferentes do português, imediatamente se duplica, pela necessidade de harmonizar a língua de análise. Esta é a razão pela qual a análise dos textos escritos originalmente em alemão não foi e nem será aprofundada neste trabalho.

Além destes três, apresentamos o mesmo trecho, na visão de outros seis autores, que reescrevem suas Antígonas em língua portuguesa. São eles: Guilherme de Almeida, Maria Helena da Rocha Pereira, J. B. Mello e Souza, Millôr Fernandes, Mário da Gama Kury e Trajano Vieira. Destas, as reescritas de Guilherme de Almeida e de Trajano Vieira¹⁸⁰ são apresentadas em versão bilíngue Português e Grego. Importante citar que as traduções de Millôr¹⁸¹ Fernandes e de J. B. Mello e Souza, estão em formato de prosa. Na reescrita de

¹⁷⁹ Pascolati (2006, p. 1861).

¹⁸⁰ Trajano Vieira trabalha com a transcrição dos textos originais, à maneira de Haroldo de Campos. É importante assinalar este fato, já que nem sempre, em suas transcrições, há uma forte preocupação com a manutenção do sentido original.

¹⁸¹ A versão de Millôr Fernandes, embora bastante semelhante a outras traduções do texto de Sófocles, guarda uma diferença bastante significativa. após a partida de Tirésias, Creonte ainda tem dúvidas sobre se deve ceder. Aqui aparece um trecho que não existe na peça de Sófocles: chega um mensageiro, narrando que os tebanos estão perdendo a guerra em Argos, e que Megareu, filho mais novo de Creonte, foi morto em combate. Ainda segundo o mensageiro, ele havia assumido o comando das tropas após o retorno de Hemon a Tebas, que vem

Rocha Pereira, as partes reservadas ao coro estão em verso, enquanto todos os episódios estão em prosa. Quanto às outras reescritas, todas prezam pela manutenção do verso.

A cena que será comparada a seguir pode ser descrita da seguinte maneira: Antígona lamenta a herança amaldiçoada deixada por seu pai, Édipo e questiona a irmã se ela está a par da nova desdita que as envolve. Em sua resposta à pergunta de Antígona, Ismênia “conta” à plateia que os irmãos acabaram de morrer, um pelas mãos do outro. Lembremos que se trata do Prólogo da peça, trecho que harmoniza os conhecimentos da plateia sobre o mito. Ao realizar sua *contração*, Cocteau escolhe as palavras conforme sua riqueza de sentidos o que acarreta perda no número de palavras.

A Ismênia de Cocteau, como veremos a seguir, diz: “depuis que nos frères se sont entre-tués”. O verbo “s’entre-tuer”, que poderia ser traduzido neste trecho como “desde que nossos irmãos se entre-mataram”, foi utilizado por Cocteau, por ser muito apropriado à situação. Mesmo em francês, não existe uma ortografia padrão para esta palavra: Anouilh, por exemplo, usa “entretuer” como um vocábulo simples, sem hífen. Paul Mazon, também francês, não faz uso desse recurso que a língua francesa oferece.

Quadro 8: Nove autores (parte 1 de 3)

Sófocles	Sófocles	Sófocles
Hölderlin traduzido por Haroldo de Campos (in: ALMEIDA, 1997)	Jean Cocteau (1922)	Brecht (1947) traduzido por Angelika E. Könke e Christine Roehrig
<p>Antígona: Ó sangue-do-meu-sangue! Ilustre Ismênia! / Conheces algo, algo nomeável / que o Pai-da-Terra nos haja de poupar? / A nós, sobrevivias, algo, / A nós, provadas desde o ocaso de Édipo? / Nenhuma pena, nenhuma insânia / Infame, ignóbil, nada, nenhuma / Que eu não sinta em tua, minha sina. / Sabes agora o que proclama / o General? / Em praça pública, ainda agora? / Ouviste acaso? Ou sequer suspeitas / Averso a quanto amamos, o Mal, adversário?</p>	<p>Antígona : Ismênia, minha irmã, você conhece um único flagelo da herança de Édipo que Júpiter nos tenha poupado? Bem, te anuncio outro: adivinhe a vergonha que nossos inimigos estão preparando contra nós.¹⁸²</p>	<p>Antígona: Ismênia, irmã, broto gêmeo / Do tronco de Édipo, sabes de alguma / Aberração, triste labuta, infâmia / Que o Pai da Terra ainda não tenha imposto / Sobre nós que vivemos até aqui? / Na guerra sem fim, um entre muitos, / Caiu Etéocles, nosso irmão. Nas fileiras do tirano / Tombou jovem. E, mais jovem que ele, Polinices / Vendo o irmão pisoteado pelos cascos dos cavalos, chorando / Abandona o combate inacabado, porque / O espírito da guerra não favorece a todos por igual, / Quando nos instiga, acenando-nos com os direitos / Logo que o fugitivo, manchado com o sangue do irmão, / Em sua fuga precipitada, cruza os riachos de Dirce e, / Aliviado avista as Sete Portas de Tebas, /</p>

para tentar salvar Antígona. Na versão de Millôr, este é o evento que faz Creonte se arrepender e mudar de ideia e não a passagem de Tirésias, como acontece em Sófocles. (SÓFOCLES, tradução de Millôr Fernandes, 1996, p. 19).

¹⁸² Ismène, ma soeur, **connais**-tu un seul fléau de l’héritage d’Oedipe que Jupiter nous épargne ? Eh bien, je t’en annonce un autre. **Devine** la honte que nos ennemis préparent contre nous. (COCTEAU, 1948, p. 13).

Creonte, que incita a batalha por trás, /
Alcança-o e o retalha. / Te **disseram**, ou
não, o que / Mais deve pesar sobre a
estirpe / Quase extinta de Édipo?

Ismênia: Palavra alguma, Antígona,
chegou-me / Dos amados, triste ou
cara, / Desde quando, ambas, de uma
vez / Perdemos ambos os irmãos /
Mortos num dia só de um golpe duplo.
/ Desde que partiu a tropa de Argos / A
outra noite, nada sei, / Mais nada /
Acrescentou-me dor ou alegria.

Ismênia: Eu não consigo **adivinhar**.
Desde que nossos dois irmãos se
mataram, desde que a tropa dos Argivos
desapareceu, não **vejo** nada que possa
me deixar mais infeliz ou feliz.¹⁸³

Ismênia: Não fui ao mercado hoje,
Antígona. / Nenhuma notícia dos entes
queridos **chegou a mim**. / Não **ouvi** nada
de ameno nem de triste / E não estou mais
feliz e nem mais desanimada.

¹⁸³ Je ne **devinerai** pas. Depuis que nos deux frères se sont entre-tués, depuis que la troupe des Argiens a disparu, je ne **vois** rien qui puisse me rendre plus malheureuse ou plus heureuse. (COCTEAU, 1948, p. 13).

Quadro 8: Nove autores (parte 2 de 3)

Sófocles	Sófocles	Sófocles
Guilherme de Almeida (1952)	Maria Helena da Rocha Pereira (1960)	J. B. Mello e Souza (1970)

Antígona: Ó meu próprio sangue, Ismène, irmã querida, / que outros males Zeus, da herança infanda de Édipo, / há de nos mandar enquanto formos vivas? / Não existe dor, maldição, ignomínia, / ou desonra, que eu não tenha **visto** ainda / figurar no rol dos teus e dos meus males. / E esse novo edito agora proclamado / pelo chefe contra esta cidade inteira? / Não **ouviste** nada? ou ignoras que bem pode / a amigos ferir o mal feito a inimigos?

Antígona: Ismena, minha irmã, minha querida irmã, por ventura conheces na linhagem de Édipo algum mal que Zeus ainda fizesse cair sobre nós duas, sobre as nossas vidas? Não há dor, não há desgraça, não há vergonha, não há desonra que eu não tenha **visto** no número das minhas e das tuas penas. E agora, que nova é essa que toda a cidade afirma, desse édito que o general acaba de promulgar? Tu **sabes**? Tu já **ouviste**? Ou acaso ignoras que a maldade dos nossos inimigos avança sobre aqueles que nos são caros?

Antígona: Ismênia, minha querida irmã, companheira de meu destino, de todos os males que Édipo nos deixou, suspenso, sobre a sua descendência, haverá algum com que Júpiter ainda não tenha afligido nossa vida infeliz? Não há provação – sem falar de outras desditas nossas – por mais funesta ou ignomiosa, que não se encontre em nossa comum desgraça! Ainda hoje – que quererá dizer este édito que o rei acaba de expedir e proclamar por toda a cidade? Já o **conheces**, sem dúvida? Não **sabes** da afronta que nossos inimigos preparam para aqueles a quem mais prezamos?

Ismênia: Nada **ouvi** dizer, Antígone, dos nossos, / que me seja alegre ou triste, desde o dia / em que nossos dois irmãos tombaram mortos / de um só duro golpe, e pelas mãos um do outro. / A não ser que as hostes de Argos, esta noite / que passou, partiram, nada **sei** que a mim / torne mais feliz ou mais infeliz, do que era.

Ismênia: Sobre os que nos são caros, Antígona, nem uma palavra me **chegou**, nem doce nem dolorosa, desde que fomos privadas dos nossos dois irmãos, que, num só dia, pereceram às mãos um do outro. Depois que, esta noite, o exército dos Argivos se pôs em marcha, nada mais **soube**, nem de bom, nem de mau.

Ismênia: Ó Antigone, nenhuma notícia, agradável ou funesta, chegou a meu conhecimento, depois da perda de nossos dois irmãos, mortalmente feridos, em luta, um pelo outro!... Tendo fugido, esta noite, o exército dos Argivos, nada mais **vejo** que possa concorrer para aumentar nossa felicidade, nem nossas desditas.

Quadro 8: Nove autores (parte 3 de 3)

Sófocles	Sófocles	Sófocles
Millôr Fernandes (1974)	Mário da Gama Kury (1990)	Trajano Vieira (2009)
<p>Antígona: Ismênia, minha adorada irmã, existe ainda alguma desgraça que Zeus não nos tenha infligido por sermos filhas de Édipo? Tudo quanto é doloroso e funesto, tudo quanto é infame e vergonhoso caiu sobre as nossas cabeças sem diminuir a fúria desse deus. Da estirpe orgulhosa e sofrida de Laio, resta só nós duas. E agora, essa proclamação que nosso comandante lançou a toda Tebas. Que sabes dela? Ouviste alguma coisa? Ou ignoras que os que amamos vão ser tratados como inimigos?</p>	<p>Antígona: Minha querida Ismène, irmã do mesmo sangue, / conheces um só mal entre os herdados de Édipo / que Zeus não jogue sobre nós enquanto vivas? / Não há, de fato, dor alguma, ou maldição, / afronta ou humilhação que eu não esteja vendo / no rol das tuas desventuras e das minhas. / Já tens o conhecimento do decreto novo / que o rei, segundo dizem, promulgou agora / e mandou publicar pela cidade inteira? / Já te falaram dele, ou tu não vês ainda / os males que ameaçam os amigos nossos, / premeditados pelos nossos inimigos?</p>	<p>Antígona: Homossanguínea irmã, querida Ismène, / será que Zeus nos poupa, enquanto formos / vivas, de algum dos males que abateram / Édipo? O rol do horror está completo: / dor, despudor e desonor, que dis- / sabor nos falta? O general promulga / um decreto à cidade toda. Sabes / algo de seu teor ou desconheces / os males que inimigos têm causado / a quem ambas amamos?</p>
<p>Ismênia: Não ouvi coisa alguma, nem de mal nem de bom, sobre nossos irmãos, desde a hora infeliz em que trocaram golpes fatais às portas da cidade. A última coisa que ouvi foi o tropel dos cavalos de Argos fugindo noite adentro. Nada mais me chegou de que eu pudesse me alegrar ou entristecer.</p>	<p>Ismênia: Sobre os amigos não ouvi notícia alguma, Antígona, fosse agradável, fosse triste, / desde que nos levaram nossos dois irmãos / mortos no mesmo dia um pela mão do outro. / Já desapareceram os soldados de Argos / Durante a noite recém-finda, e mais não sei, / nem mesmo se sou mais feliz ou infeliz.</p>	<p>Ismênia: Desde que nos privamos ambas de ambos / os irmãos num só dia, pela ação / de mãos recíprocas, nada escutei / de alegre ou triste. Após os argivos irem / noite adentro, nenhuma novidade / aliviou meu sofrimento antigo / ou agravou-me a agrura que carpia.</p>

Fonte: Elaborado pela autora.

Neste trecho, selecionamos alguns dos verbos que são repetidamente utilizados pelos tradutores, analisando sua morfologia. Apesar de não usarem exatamente os mesmos verbos, é importante relatar o quanto os tradutores se apropriam de verbos sensoriais, que tratam dos sentidos da visão e da audição: conhecer, saber, desconhecer, ver, ouvir, escutar, falar e anunciar são os infinitivos destes verbos, além das locuções verbais: “chegar (a conhecimento) / ter conhecimento”. Dentre as traduções analisadas, apenas Jean Cocteau quebra essa sequência de verbos sensoriais, utilizando o verbo “deviner” (adivinhar), na fala de Antígona.

Vamos, novamente, chamar a atenção para a reescrita de Cocteau, já que, apesar de não usar verbos sensoriais onde todos os outros usam, por duas vezes seguidas, ele usa metáforas ligadas à visão: “Je ne vois rien qui puisse me rendre plus malheureuse ou plus heureuse.¹⁸⁴”; e, em seguida: “Qu’y a-t-il? Tes yeux me bouleversent.¹⁸⁵”

¹⁸⁴ Não vejo nada que possa me deixar mais infeliz ou mais feliz.

É impossível ler estas afirmações logo no início da peça e não pensar em Édipo, pai/irmão das duas, que se automutila pelos crimes de incesto e parricídio com a perfuração dos próprios olhos. Ao ficar cego, ele passa a enxergar mais claramente os desígnios divinos a ele imputados. Sendo Cocteau um grande estudioso das obras clássicas – ele viria a escrever ainda outras releituras dos gregos – fica claro que as metáforas que se relacionam com a visão neste momento da peça não foram colocadas ali de forma aleatória. E aliás, não contente em usar o verbo “ver”, ele volta a lembrar a metáfora da visão na segunda vez que Ismênia tem a palavra. Referindo-se a Antígona, ela diz: “(..) Teus **olhos** estão me assustando”. Esse uso quase exaustivo de anáforas ligadas à visão, nos demonstra que Cocteau faz de Ismênia uma personagem que, mesmo não sendo cega, opta por não querer ver, enquanto Antígona tem ânsia de visão.

Se a personagem se apresenta pelo que ela faz, pelo que ela diz e pelo que os outros acham dela¹⁸⁶, então, neste sentido, Ismênia pode ser vista como o duplo de Antígona: Ismênia se cala, quando Antígona fala, ela recua, onde Antígona avança. Ismênia sai de cena, para que Antígona seja aplaudida. Numa espécie de espelhamento, as duas personagens são complementares. Através de sua escuta atenta, Ismênia ilumina o que Antígona tem a dizer.

Na tragédia *Os sete contra Tebas*, de Ésquilo, as duas irmãs são personagens, mas apenas Antígona tem voz. Se, para Cocteau, Ismênia é cega, para Ésquilo, ela é muda. Eurípides nem sequer cita a presença de Ismênia.

E até mesmo em Sófocles, verso 941, procede-se a um “desaparecimento” implícito de Ismênia, caso o verso não tenha sido adulterado, como observa Steiner (p. 73). Antígona afirma: “*Vede, ó príncipes de Tebas, eu, que da casa real sozinha restava, o que sofro da parte de tais homens (...)*”. Cocteau percebe o quanto a presença de Ismênia foi eclipsada – haja visto que nada mais se fala sobre ela em nenhuma outra tragédia e tampouco se sabe qual é o seu destino após a morte de Antígona - e propõe esse inteligente jogo de palavras, logo no início da peça.

Cocteau, seguindo Sófocles bem de perto, volta a eclipsar a presença de Ismênia, no seguinte trecho, que equivale ao verso 941 da peça de Sófocles, como citado acima. Trata-se da última fala que compete a Antígona em toda a peça: Chefes Tebanos! A última princesa

¹⁸⁵ O que há? Seus olhos estão me assustando (COCTEAU, 1948, p. 13).

¹⁸⁶ RYNGAERT, J-P. *Introdução a análise do teatro*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

tebana está sendo ultrajada; vejam o que eu estou sofrendo e vejam quais homens punem meu coração.¹⁸⁷

Nesta fala, Antígona se considera a última princesa de Tebas, porém, se ela é a última princesa, onde estaria Ismênia? O destino de Ismênia não fica claro em nenhuma das peças que conhecemos.

Uma outra consideração se faz necessária: tentamos, sem sucesso, saber qual foi a reescrita de *Antígona* de Sófocles que Jean Cocteau e Jean Anouilh teriam lido em suas respectivas épocas, aquela *Antigone* que teriam usado como ponto de partida para suas respectivas reescritas. Partimos do pressuposto que nenhum dos dois lia em grego antigo e uma suposição seria a reescrita de Laconte de Lisle, que data de 1877. Mas, finalmente, após concluir que todas as reescritas modernas guardam níveis diferentes de relação com o texto de Sófocles, a questão do texto passa a ser uma questão secundária.

Assim, dentre as obras remanescentes da tragédia grega, podemos afirmar que o mito dos Labdácidas é origem para diversas reescritas. Os três dramaturgos clássicos beberam dessa fonte ao escreverem algumas de suas tragédias por volta do século V antes de Cristo, dentre as quais, apenas sete¹⁸⁸ que tratam do mito dos Labdácidas se conservaram até os nossos dias: de Ésquilo, temos *Os sete contra Tebas*. De Eurípides, *As Bacantes*, *As Fenícias* e *As Suplicantes* e de Sófocles, *Édipo Rei*, *Édipo em Colono* e *Antígona*. Desse total de sete, somente duas abordam a vida, morte/exílio de Antígona: *Antígona* de Sófocles e *As Fenícias* de Eurípides. Cada uma dessas duas, por sua vez, é texto de partida para outras reescritas: Sêneca e Racine partem de *As Fenícias* de Eurípides, para criarem suas obras *Phoenissae* e *Tebaïde* respectivamente, sendo que Racine insiste em afirmar que sua obra não se inspira em Sêneca, mas em Eurípides diretamente. Jean de Rotrou, antes ainda de Racine, havia escrito uma *Antígona*, misturando os dois argumentos, de Eurípides e de Sófocles. Além de Rotrou, é sabido que Hölderlin, Cocteau, Anouilh e Brecht, limitando-nos, aqui, apenas aos europeus, reescrevem *Antígona* de Sófocles.

Pois bem, através do desdobramento dessa multiplicidade de narrativas para as reescritas de Antígona, dessa *mise-en-abyme*, percebemos que o mito dá origem à obra que Sófocles dedica à personagem Antígona, ao mesmo tempo em que também dá, igualmente, origem à obra que Eurípides dedica à mesma personagem.

¹⁸⁷ Chefs Thebains! On outrage votre dernière princesse, voyez ce que je souffre et voyez quels hommes punissent mon coeur (COCTEAU, 1948, p. 46).

¹⁸⁸ No conjunto das sete peças que tratam do mito dos Labdácidas, Antígona só não está presente em duas: *As Bacantes* - que retrata um momento histórico muito anterior ao nascimento de Antígona - e em *As Suplicantes* - cujo enredo se passa após a morte ainda recente de Antígona, sendo ambas de Eurípides.

Essas duas obras que, por sua vez, servem como texto de partida para tantas outras reescritas, são recheadas de semelhanças e é certo que retratam trechos equivalentes, da vida de Antígona. Por exemplo, a disputa entre seus dois irmãos, Polínicos e Etéocles, que culmina com a morte de ambos, cada um pelas mãos do outro, e os eventos que precedem e sucedem essa disputa, em especial, a reação de Antígona ao édito de Creonte, proibindo que se realizem honras fúnebres ao corpo de Polínicos. No entanto, quando fizemos, no primeiro capítulo, um resumo destas duas peças, buscamos, naquele momento, apontar diferenças significativas entre elas, que aqui elucidaremos através de um quadro comparativo:

Quadro 9: Desdobramentos do mito de Antígona nas visões de Sófocles e de Eurípedes.

Em <i>Édipo-Rei</i> e em <i>Antígona</i> de Sófocles	Em <i>As Fenícias</i> de Eurípedes
Jocasta se mata, logo que compreende que se casou com seu filho, e teve filhos com ele.	Jocasta se mata só depois que os dois filhos que teve com Édipo se matam.
Édipo fura os próprios olhos e é exilado imediatamente após o momento em que compreende que cometeu os crimes de parricídio e incesto.	Édipo permanece no Palácio, em Tebas, porém, é um velho louco que perambula pelo local e que amaldiçoou os filhos. Após a morte dos dois, e também de Jocasta, ele é exilado por Creonte.
Eurídice, mulher de Creonte, se mata ao saber que seu filho Hemon após tentar, sem sucesso, salvar sua noiva Antígona, se matou.	Eurídice teria morrido, ao dar à luz um dos filhos.
Hemon, filho de Creonte, tem um papel importante na tragédia, enquanto o outro filho de Creonte, que Sófocles chama de Megareu, aparece apenas em uma brevíssima citação.	Meneceu, filho de Creonte, tem um papel importante na tragédia, enquanto Hemon apenas é citado com o filho que deve se casar com Antígona.
Ismênia aparece e tem um papel importante na tragédia.	Ismênia nem é citada. Ela não existe na peça de Eurípedes.

Fonte: Elaborado pela autora.

Ao analisarmos este quadro, que poderia conter outras diferenças, será que ainda é possível considerar que Sófocles e Eurípedes tratam do mesmo mito? Para responder de forma curta e direta: Sim, porém, realizam diferentes “traduções” do mito. Mas o que é o mito, senão a narrativa de uma história que se cria unindo diversas peças de um grande quebra-cabeças de textos escritos ao longo dos tempos, dentre os quais as tragédias remanescentes? É preciso lembrar que o mito também muda com as peças, e que, muitas vezes, a bibliografia confunde mito e tragédia, tomando os dois como sinônimos, que não são.

O grande paradoxo do nosso trabalho é que o mito originário das tragédias e de suas inúmeras reescritas não está fixado como fonte das tragédias, mas, sim, se torna presente com elas, por elas e através delas. Esse exercício de reciprocidade perpassa nossa compreensão. O que nasceu primeiro, o ovo ou a galinha, poderíamos nos perguntar. Quem se aproxima mais do original em sua abordagem do mito, Sófocles ou Eurípides? Mas essas questões perdem relevância no momento em que consideramos que as “traduções” que ambos fazem prescindem de original.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise do mito de Antígona e de algumas de suas reescritas, realizada neste trabalho, descortina a impossibilidade de se identificar o mito fundador, tal como era concebido na Antiguidade. Ao refletir sobre que parcela daquilo que conhecemos atualmente sobre os mitos antigos representa o mito em si, concluímos que, hoje em dia, o mito de antigamente é o resultado das referências que chegaram até os nossos dias, seja através das tragédias, assim como dos grandes poemas épicos, dentre outros poucos documentos escritos.

Sob a perspectiva de que o mito é fixado pelas tragédias remanescentes, que, por sua vez, retomam aspectos do mito, concluímos que os textos dos dramaturgos gregos da Antiguidade são a tradução de um original que se perdeu no tempo, impossível de ser reconstituído tal como era. Essa conclusão nos leva à forte convicção de termos atingido nosso objetivo inicial, ainda que seja só o princípio de uma reflexão que precisa ser (e tem a pretensão de ser) continuada: a de demonstrar a inexistência de um original único no que se refere às diferentes reescritas modernas baseadas em mitos antigos, através do exemplo de Antígona.

Outra questão que suscitamos, desde nossa introdução, relaciona-se à necessidade de rotular essas reescritas, e nossa conclusão aponta para o fato de que existem tantas estratégias possíveis quanto existem autores dispostos a reescrever uma história tão antiga. Isso faz com que, mesmo que haja chaves de análise permitindo organizar as reescritas por subgrupos, é impossível rotular cada uma delas. Até por que, retomando o exemplo de Antígona, é impossível tentar reunir o sem número de reescritas até hoje realizadas.

Só em termos das reescritas que se consideram traduções, já poderíamos organizar o subgrupo dos autores que realizaram a tradução a partir do grego antigo e outros que o fizeram a partir de uma outra língua da atualidade. Outro grupo é o de autores que buscam reescrever o verso, em outros autores, a poesia. Outro subgrupo é o dos que se preocupam com o leitor, enquanto outros, e aqui teríamos um carinho especial com esse grupo, por afinidade técnica: pensam na encenação.

As variáveis são tantas e portadoras de tanta complexidade, que nos damos por satisfeitos em apontar uma direção interpretativa, ainda que o caminho a seguir seja longo. É como diz Tereza Virgínia ao se referir à retomada dos mitos antigos:

[d]e fato, como se percebe, pelas várias proposituras teóricas, depois de toda essa enumeração, pode-se concluir que cada teórico observa a retomada dos mitos por um viés diferente. Ângulos e pontos de vista haverão tantos quantos os pesquisadores do assunto. Todavia, o que nos espanta, encanta e atordoa é a fecundidade de tais remotas histórias. Parece-nos que isso se dá porque elas nunca são estáticas, mas sempre múltiplas e metamorfoseantes em seus roteiros.¹⁸⁹

O que também nos espanta, encanta e atordoa, sem dúvida nenhuma, é a capacidade desses mitos antigos de ressoarem de novo, e de novo... num movimento espiralar e contínuo, ecoando através dos tempos. Em diferentes contextos, por vezes autoritários, vibram questões que, talvez, sem o suporte dos mitos, não poderiam ser enunciadas e permaneceriam entre os tantos não-ditos que permeiam as sociedades. O que nos cabe, segundo a última fala do coro¹⁹⁰ na peça de Sófocles, reescrita de tantas formas, é continuar com esta análise, mas sempre com prudência, bom-senso e ponderação.

Portanto, todas essas reescritas onde Antígona é personagem chave são, antes de tudo, um cruzamento de itinerários possíveis: os que foram realizados e os contornados ou adiados. Ou seja, a partir da compreensão destes cruzamentos, concluimos que Antígona continuará a ressoar através dos tempos, *ad eternum*, onde houver um parente ou conhecido sem sepultura, suscitando, *à enésima potência*, novas leituras e novas reescritas do mito.

¹⁸⁹ Barbosa (2010, p. 32)

¹⁹⁰ Para ilustrar, uma última vez, o sem número de reescritas, segue aqui esta última fala do coro, nas vozes de: **Maria Helena da Rocha Pereira**: Para ser feliz, **bom senso** é mais que tudo. / Com os deuses não seja ímpio ninguém. / Dos insolentes, palavras infladas / pagam a pena dos grandes castigos; / a ser sensatos os anos lhes ensinaram. (PEREIRA, 2017, p. 96) * **Mario da Gama Kury**: Destaca-se a prudência sobremodo / como a primeira condição / para a felicidade. Não se deve / ofender os deuses em nada. / A desmedida empáfia nas palavras / reverte em desmedidos golpes / contra os soberbos que, já na velhice, / aprendem afinal **prudência**. (KURY, p. 258). * **Trajano Vieira**: A vida é grata se a ponderação / prepondera. Erra quem ofende o nune. / A mega parolagem da soberba, / o mega açoite a pune; / ensina a **ponderar** na senectude. (VIEIRA, p. 98).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMORIM, L. M. *Tradução e adaptação: encruzilhadas da textualidade em Alice no País das Maravilhas, de Lewis Carroll, e Kim, de Rudyard Kipling*. São Paulo: Editora UNESP, 2005.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução e comentários de Eudoro de Souza. Brasília: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 1998. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/cv000005.pdf>. Acesso em: 10 fev. 2019.
- BARBOSA, T. V. R.; SILVA, M. F. S. (orgs.). *Tradução e Recriação*. Vários autores. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2010.
- BARBOSA, T. V. R.; PALMA, A.; CHIARINI, A. M. (orgs.). *Teatro e tradução de teatro: estudos V*. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2017.
- BENOIST, L. *Signos, símbolos e mitos*. Tradução de Anna Maria Viegas. Belo Horizonte: Interlivros, 1976.
- BRANDÃO, J. *Mitologia Grega*. Petrópolis: Vozes, 1993. 3 v.
- CHANTRAINE, P. *Dictionnaire étymologique de la langue grecque: histoire des mots*. Tome III, Paris: Les Éditions Klincksieck, 1968, 1970, 1974, 1977.
- COCTEAU, J. *La machine infernale*. Livre de Poche. Paris: Éditions Bernard Grasset, 1934.
- COCTEAU, J. *A dificuldade de ser*. Tradução de Wellington Junio Costa. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.
- DIDI-HUBERMAN, G. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: UFMG, 2015.
- ELIADE, M. *Mito e realidade*. São Paulo, Perspectiva, 1972.
- ESQUILO; SÓFOCLES; EURÍPEDES. *Os persas. Hécuba. Electra*. 5. ed. Tradução do grego, introdução e notas de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.
- FÉRAL, J. *Além dos Limites: teoria e prática do teatro*. Primeira. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- FINLEY, M.I. *Os gregos antigos*. Lisboa: Edições 70, 1988.
- FROIS, E. *Profil d'une Oeuvre: Antigone de Jean Anouilh*. Paris : Hatier, 2010.
- GONÇALVES, C. *O Motivo Épico da Theicoscopia, confronto do modelo de Ilíada, 166-242 e de Fenícias 88-196*. Vol. 56. Humanitas, 2001.
- GRIMAL, P. *A mitologia grega*. São Paulo, Difel, 1958.

- HUNTCHEON, L. *Uma teoria da paródia: Ensinaamentos das formas de arte do século XX*. Tradução de Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985.
- HUNTCHEON, L. *Uma teoria da adaptação*. Tradução de André Cechinel. 2. ed. Florianópolis: Editora da UFSC, 2013.
- KARBO, K. *O evangelho de Coco Chanel*. São Paulo: Editora Seoman, 2010.
- LEHMANN, H-T. *Escritura política no texto teatral*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- MONDOLFO, R. *O homem na cultura antiga*. São Paulo, Mestre Jou, 1968.
- MOTA, M. Tradução de “Sete contra Tebas”. *Archai*, n. 10, jan-jul, p. 145-168, 2013.
- PANDOLFO, M. do C. P. *Ser ou não-ser Antígona: uma leitura de Antigone*. Rio de Janeiro, Imago; Brasília, INL, 1977.
- PAVIS, P. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- PAVIS, P. *A encenação contemporânea*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- PEREIRA, M. H. R. *Traduções do Grego*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2017. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10316.2/43423>. Acesso em: 23 de out. 2019.
- RENGER, A-B. *Oedipus and the Sphinx: The threshold myth from SOPHOCLE through Freud to Cocteau*. Traduzido do alemão por Duncan Alexander Smart, David Rice e John T. Hamilton. Chicago: the University of Chicago Press, 2013.
- RYNGAERT, J-P. *Introdução a análise do teatro*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- ROY, A. *O Deus das Pequenas Coisas*. São Paulo: Companhia de Bolso, 1998.
- SCHMIDT, J. *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*. Paris, Larousse, 1965.
- SARRAZAC, J-P. *Poética do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- SERRA, O. *O reinado de Édipo*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2007.
- SZONDI, P. *Teoria do drama moderno [1880-1950]*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.
- STEINER, G. *Antígonas: a persistência da lenda de Antígona na literatura, arte e pensamento ocidentais*. 2 ed. Tradução de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio d’água editores, 1995.
- STEINER, G. *A morte da tragédia*. Tradução de Isa Kopelman. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- VERNANT, J. P. *Mito e pensamento entre os gregos*. São Paulo: Difel/USP, 1973.

VERNANT, J. P.; VIDAL-NAQUET, P. *Mito e tragédia na Grécia Antiga*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

VERSÕES DE ANTÍGONA

ANOUILH, J. *Antígona*. Tradução Sidney Barbosa. Apresentação Sonia Pascolati. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2009.

ANOUILH, J. *Antigone*. Notes et commentaires par Jacques Monferrier. Paris: Bordas, 1973.

ANOUILH, J. *Antigone*. Paris: La petite vermillon, 2008.

ANOUILH, J. *Antigone*. Paris: La table ronde, 1946.

BRECHT, B. A Antígona de Sófocles. In: BRECHT, B. *Teatro Completo*. Tradução de Angelika E. Könke e Christine Roehrig. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993. p. 191-251.

COCTEAU, J. *Antigone suivi de Les mariés de la Tour Eiffel*. Barcelone: Editions Folio, 2009. Ré-impression de: Éditions Gallimard, 1948.

EURÍPIDES. *Ifigênia em Áulis; As bacantes; As fenícias*. Tradução do grego, introdução e notas de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1993.

RACINE, J. *La Thebaïde ou les frères ennemis*. In: Théâtre Tome 1. Paris: Hachette - Collection du Flambeau, 1948.

SOPHOCLE. *Antigone*. Traduction de Paul Mazon. Introduction, notes et commentaires par Paul Demont. Éditions Les Belles-Lettres pour la traduction. Librairie Générale française, 1991, pour l'introduction, les notes et les commentaires. Paris: Le livre de poche. 1996. (Classiques de poche).

TRADUÇÕES DE ANTÍGONA PARA O PORTUGUÊS

ÉSQUILO; SÓFOCLES. *Prometeu Acorrentado. Rei Édipo; Antígona. Tragédias Gregas*. Prefácio, tradução e notas de J. B. Mello e Souza. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1970.

SÓFOCLES, *Antígona*. Tradução de Maria Helena Rocha Pereira. In: ROCHA PEREIRA, M. H. *Traduções do Grego*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2017. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10316.2/43423>. Acesso em: 23 out. 2019.

SÓFOCLES, *Antígona*. Tradução de Millôr Fernandes. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1996. (Coleção Leitura).

SÓFOCLES. *A trilogia tebana: Édipo Rei, Édipo em Colono, Antígona*. 15 ed. Tradução do grego, introdução e notas de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009a.

SÓFOCLES. *Antígona*. Tradução de Maria Helena da Rocha Pereira. Textos Universitários de Ciências Sociais e Humanas. 6. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1992.

SÓFOCLES. *Antígone*. Tradução e introdução de Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2009b.

SÓFOCLES; ÉSQUILO. *Três tragédias gregas: Antígona. Prometeu Prisioneiro. Ajax*. Tradução do grego de Guilherme de Almeida e Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 1997. (Coleção Signos 22).

IMAGENS

Imagem 1 – p. 18: “Antígona lançando pó sobre o corpo de seu irmão”, pintura de V.J. Robertson (1898).

http://1.bp.blogspot.com/_Josb4l4TS9k/TKVNLPOZNTI/AAAAAAAAAAc/BddB5WE9Jmk/s1600/ANTGON~1.JPG Acesso em 19/02/2019

Imagem 4 – p. 62: Prólogo da Antígone de Jean Anouilh apresentando as personagens.

<https://www.visitathensga.com/event/staged-reading%3A-antigone-by-jean-anouilh/20010/> Acesso em: 14 de abril de 2018.

ARTIGOS DE PERIÓDICOS

ANTIGONE. In: *ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em:

<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento395730/antigone>. Acesso em: 30 dez. 2018.

BARBOSA, T. V. R. Tradução de teatro grego: Édipo Rei, de Sófocles. *Cadernos de Tradução*, Florianópolis, v. 02, n. 22, 2008. Disponível em:

<https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/2175-7968.2008v2n22p89>. Acesso em: 10 jan. 2019.

FIALHO, M. do C. *Jean Cocteau - La Machine Infernale e as vozes da tradição*. *Humanitas*, v. 45, p. 375-392, 1993. Disponível em:

https://www.uc.pt/fluc/eclassicos/publicacoes/ficheiros/humanitas45/21_MCF.pdf. Acesso em: 10 jan. 2019.

MOTTA, G. A tragédia grega na cena brasileira contemporânea. *Artefilosofia*, Ouro Preto, n.1, p. 105-119.,2006. Disponível em:

<http://www.periodicos.ufop.br/pp/index.php/raf/article/view/799/754->. Acesso em: 19 fev. 2019.

PASCOLATI, S. A. V. Faces de Antígona no teatro moderno. *Estudos Linguísticos XXXV*, p. 1861-1866, 2006. Disponível em:

<http://www.gel.hospedagemdesites.ws/estudoslinguisticos/edicoesanteriores/4publica-estudos-2006/sistema06/372.pdf>. Acesso em: 19 fev. 2019

TRABALHOS ACADÊMICOS CONSULTADOS

GUIMARÃES, R. de C. P. *Antígona em três tempos: Uma interpretação do original clássico e de duas versões do século XX*. 2008. 153 f. Dissertação. (Mestrado em Artes Cênicas) - Universidade Federal da Bahia - UFBA, Salvador, 2008. Disponível em: http://www.livrosgratis.com.br/download_livro_84768/antigona_em_tres_tempos-_uma_interpretacao_do_original_classico_e_de_duas_versoes_do_seculo_xx. Acesso em: 08 fev. 2019.

LE BER, J. *L'adaptation comme contraction*. L'analyse informatisée de l'Antigone de Jean Cocteau. Kingston : Collège Militaire Royal du Canada, 2010. Retirado do site: <http://www.revue-texto.net/Parutions/Livres-E/Albi-2006/LeBer.pdf>. Acesso em: 16 abr. 2018.

SALVADOR, E. L. *Os sete contra Tebas de Ésquilo: introdução, tradução e comentários*. 2006. 107 f. Dissertação (Mestrado em Linguística) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006. Disponível em: http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/270754/1/Salvador_EvandroLuis_M.pdf. Acesso em: 10 jan. 2019.

SANCHES, C. M. *Phoenissae de Sêneca: estudo introdutório, tradução e notas*. 2012. 133 f. Dissertação. (Mestrado em Estudos Literários) Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" – UNESP, Araraquara, 2012. Disponível em: https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/94144/sanches_cm_me_arafcl.pdf;jsessionid=C254CDA2BB321819384F1E4110F74363?sequence=1. Acesso em: 08 fev. 2019.

SITES CONSULTADOS

BIBLIOTECA NACIONAL FRANCESA. <http://gallica.bnf.fr>

<http://www.rabac.com/demo/ELLIT/aut-20e/Anouilh.htm>. Acesso em: 8 fev. 2019

<http://www.alalettre.com/anouilh.php>. Acesso em: 7 fev. 2019

https://www.lainsignia.org/2005/junio/cul_011.htm. Acesso em: 10 fev. 2019

<http://edtl.fcsh.unl.pt/>. Acesso em: 30 abr. 2019

<http://www.biblio.com.br/defaultz.asp?link=http://www.biblio.com.br/conteudo/olavobilac/tarde.htm>. Acesso em 10 fev. 2020

ANEXOS

Anexo 1 ¹⁹¹

EDIPO

I A Pítia

*"Repetiu-me Apolo o vaticínio: que eu
seria o assassino de meu pai; e rei; e
marido de minha mãe, sem a conhecer;
e tronco de uma prole infame!..."
(SÓFOCLES - Édipo Rei.)*

Em Delfos. Com pavor, de pé, no ádito escuro,
Édipo escuta... O deus, rugindo de ira e ameaça,
Pela boca da Pítia em êxtase, devassa
O tempo, e o arcano véu destrama do futuro:

"Rolarás do fastígio à ignomínia e à desgraça!
Rompendo de um mistério o impenetrável muro,
Num sólio ensangüentado e num tálamo impuro
Gerarás, parricida, a mais odiosa raça!"

É a Esfinge, a glória, o reino, o assassinio de Laio,
E o amor sinistro... Assim troveja a voz de Apolo
E enche o sacrário... O céu carrega-se de bruma;

Fuzila; estruge o chão; reboa no antro o raio...
E, enquanto Édipo tomba inânime no solo,
Sobre a trípole a Pítia, em baba, ulula e escuma.

II A Esfinge

*"Bem-vindo sejas à cidade de Cadmo,
nosso libertador e nosso rei, que, com
a tua penetração de espírito e o auxílio
divino, levantaste o tributo de sangue
que pagávamos à cruel Esfinge!"
(SÓFOCLES - Édipo Rei.)*

Perto de Tebas, junto a um monte, sobre o Ismeno,
Águia e mulher, serpente e abutre, deusa e harpia,
Tapando a estrada, à espera, - aterrava e sorria
O monstro sedutor, horrível e sereno:

"Devoro-te, ou decifra!" Era fascínio o aceno;
A voz, morna e sensual, tinha afeto e ironia,
Graça e repulsa; e a luz dos olhos escorria
Fluido filtro, estilando um pérfido veneno.

¹⁹¹ Tetralogia de Olavo Bilac (1865-1918), que integra o livro *A Tarde* (1919) e intitula-se Édipo, sendo composta pelos poemas: *A Pítia*, *A Esfinge*, *Jocasta* e *Antígona*. Consultado no site: <http://www.biblio.com.br/default.asp?link=http://www.biblio.com.br/conteudo/olavobilac/tarde.htm> em 10 de fevereiro de 2020.

Mas Édipo desvenda o enigma... Ruge em fúria
O Grifo, e escarva o chão, bate contra o rochedo,
Rola em vascas, em sangue ardente a areia tinge,

E fita o campeador no uivar da extrema injúria.
E o Herói recua, vendo, entre esperança e medo,
Rancor e compaixão no verde olhar da Esfinge.

III Jocasta

*"Trevas espessas! eterna, horrível noite!
sou dilacerado pelo espinho da dor e
pela memória dos meus crimes!"
(SÓFOCLES - Édipo Rei.)*

Édipo vê cumprir-se o oráculo funesto:
Tebas entregue, em luto, à peste que a devasta,
E, sobre o trono em sãnie e o leito desonesto,
Morta, infâmia da terra e asco de céu, Jocasta.

Louco, vociferando, erguendo a grita e o gesto
Contra os deuses, mordendo a poeira em que se arrasta,
O mísero, medindo o parricídio e o incesto,
Quer da vista apagar a lembrança nefasta:

Os dois olhos, às mãos, das órbitas arranca
Em sangue borbotando, em lágrimas fervendo,
Para o pavor matar na esmagada retina...

Mas, cego embora, - vê Jocasta hedionda, branca,
Enforcada, a oscilar, como um pêndulo horrendo,
Compassando, fatal, a maldição divina.

IV Antígona

*"Disse-me também o oráculo que
morrerei aqui, quando tremer a
terra, quando o trovão rolar,
quando o espaço brilhar..."
(SÓFOCLES - Édipo em Colona.)*

A terra treme. Rola o trovão. Brilha o espaço.
Chega Édipo a Colona, em andrajos, imundo,
Sombra ansiosa a fugir do próprio horror profundo,
Ruína humana a cair de miséria e cansaço.

Mas, quando o ancião vacila, órfão da luz do mundo,
- Antígona lhe estende o coração e o braço,
E, filha e irmã, recolhe ao maternal regaço
O rei sem trono, o pai sem honra, moribundo.

É o ninho (a terra treme...) amparando o carvalho,
A flor sustendo o tronco! Édipo (o espaço brilha...)
Sorri, como um combusto areal bebendo o orvalho.

É o fim (rola o trovão...) da miseranda sorte:
O cego vê, fitando o céu do olhar da filha,
Na cegueira o esplendor, e a redenção na morte.

APÊNDICES

APÊNDICE 1

Quadro 4': Cena do Guarda – em Francês

Sophocle – traduit par MAZON, 1996, p. 10 et 11)	Cocteau (1948, p. 20 et 21)	Anouilh (2008, p. 46 à 50)
<p>Le Garde : Roi, je ne puis pas dire que j'arrive hors d'haleine, pour m'être trop hâté, ni que je suis venu d'un bond. Que de fois au contraire je me suis arrêté, afin de réfléchir sans cesse, en cours de route, je faisais demi-tour, mon coeur me tenait cent propos : « Ah ! Pauvre ami, pourquoi courir où il t'en cuira d'arriver ? » - « Quoi ? Malheureux, tu vas t'arrêter maintenant ? Et, si Créon apprend le faits d'un autre, te figures-tu vraiment qu'il ne t'en coûtera rien ? » A me ressasser toutes ces raisons, je n'avance pas du train d'un homme bien pressé ; le chemin le plus court devient ainsi très long. A la fin cependant je me suis décidé : oui, j'irai te trouver et, fûssé-je incapable de dire rien qui vaille, malgré tout, je te parlerai. Me voici donc ! Je me cramponne à un espoir, celui qu'il ne m'advient rien de plus que ce que le sort me destine.</p>	<p>Le Garde : Prince, je ne peux pas dire que je vole vers toi. Ça non. Je me souvent arrêté en route. Je pensais : n'y vas pas, n'y vas pas. Mais, d'autre part si Créon se renseigne ailleurs, tu risques d'avantage. La route est courte, mais la route était longue. Bref, voilà... Bref... Je n'ai rien de bon à t'apprendre.</p>	<p>Le Garde : Voilà, chef. On a tiré au sort pour savoir celui qui viendrait. Et le sort est tombé sur moi. Alors, voilà, chef. Je suis venu parce qu'on a pensé qu'il valait mieux qu'il n'y en ait qu'un qui explique, et puis parce qu'on ne pouvait pas abandonner le poste tous les trois. On est les trois du piquet de garde, chef, autour du cadavre.</p>
<p>Créon : Qu'est-ce que c'est donc qui te donne tant d'appréhension ?</p>	<p>Créon : Qu'est-ce qui te met la tête à l'envers ?</p>	<p>Créon : Qu'as-tu à me dire ?</p>
<p>Le Garde : Je veux régler mon cas d'abord. La chose, je ne l'ai pas faite. Et je n'ai pas d'avantage vu celui qui la faisait. Il serait tout à fait inique qu'il m'en pût arriver malheur.</p>	<p>Le Garde : Je dirai d'abord ce qui me concerne. Ce n'est pas moi. Ce n'est pas ma faute, et je ne sais pas qui c'est. Vous serez infuste de me punir.</p>	<p>Le Garde : On est trois. chef. Je ne suis pas tout seul. Les autres, c'est Durand et le garde de première classe Boudousse.</p>
...	...	<p>Créon : Pourquoi n'est-ce pas le première classe qui est venu ?</p>
...	...	<p>Le Garde : N'est-ce pas, chef? Je l'ai dit tout de suite, moi. C'est le première classe qui doit y aller. Quand il n'y a pas de gradé, c'est le première classe qui est responsable. Mais les autres, ils ont dit non et ils ont voulu tirer au sort. Faut-il que j'aille chercher le première classe, chef ?</p>
...	...	<p>Créon : Non. Parle, toi, puisque tu es là.</p>

...	...	Le Garde : J'ai dix-sept ans de service. Je suis engagé volontaire, la médaille, deux citations. Je suis bien noté, chef. Moi, je suis service. Je ne connais que ce qui est commandé. Mes supérieurs, ils disent toujours: «Avec Jonas, on est tranquille.»
...	...	Créon : C'est bon. Parle. De quoi as-tu peur?
...	...	Le Garde : Régulièrement, ça aurait dû être le première classe. Moi je suis proposé première classe, mais je ne suis pas encore promu. Je devais être promu en juin.
Créon : Bravo! Tu me devines et prudemment tu dresses une barrière autour des faits. Tu as évidemment à me conter une fâcheuse histoire.	Créon : Tu me barricades l'affaire tout autour. Tu m'as l'air de dépaqueter lentement une mauvaise nouvelle.	Créon : Vas-tu parler, enfin? S'il est arrivé quelque chose, vous êtes tous les trois responsables. Ne cherche plus qui devrait être là.
Le Garde : Chacun le sait, devant le danger, on hésite.	Le Garde : Le danger coupe bras et jambes.	Le Garde : Hé bien, voilà, chef : le cadavre... On a veillé, pourtant! On avait la relève de deux heures, la plus dure. Vous savez ce que c'est, au moment où la nuit va finir. Ce plomb entre les yeux, la nuque qui tire, et puis toutes ces ombres qui bougent et le brouillard du petit matin qui se lève... Ah! Ils ont bien choisi leur heure!... On était là, on parlait, on battait la semelle... On ne dormait pas, chef, ça, on peut vous le jurer tous les trois qu'on ne dormait pas! D'ailleurs, avec le froid qu'il faisait... Tout d'un coup, moi je regarde le cadavre... On était à deux pas, mais moi je le regardais de temps en temps tout de même... Je suis comme ça, moi, chef, je suis méticuleux. C'est pour ça que mes supérieurs, ils disent: «Avec Jonas...» <i>(Un geste de Créon l'arrête, il crie soudain.)</i> C'est moi qui l'ai vu le premier, chef! Les autres vous le diront, c'est moi qui ai donné le premier alarme.
Créon : Eh ! Parles donc, puis tire d'ici et va-t'en.	Créon : Parles. Après tu partiras.	Créon : L'alarme? Pourquoi?

Le Garde : Eh bien, voilà ! Le mort que tu sais, on vient de l'enterrer. Puis, on est partis après l'avoir couvert de fines poussières et avoir accompli tous les rites voulus.

Guarda: Alors, je parle. On a rendu les honneurs au mort.

Guarda: Le cadavre, chef. Quelqu'un l'avait recouvert. Oh! Pas grand-chose. Ils n'avaient pas eu le temps, avec nous à côté. Seulement un peu de terre... Mais assez tout de même pour le cacher aux vautours.

...

...

Creonte: Tu es sûr que ce n'est pas une bête en grattant?

...

...

Guarda: Non, chef. On a d'abord espéré ça, nous aussi. Mais la terre était jetée sur lui. Selon les rites. C'est quelqu'un qui savait ce qu'il faisait.

Créon : Que dis-tu ? Qui a eu cette audace?

Créon : Hein? Qui donc a eu l'audace ?

Creonte: Qui a osé? Qui a été assez fou pour braver ma loi?

Fonte: Elaborado pela autora.

APÊNDICE 2

Quadro 5' – Prólogo da Antígona de Sófocles, comparando-o com a Antigone de Cocteau, em francês.

SOPHOCLE - traduit par Paul Mazon (1996)	Jean Cocteau (1922)
<i>Devant le palais royal de Thèbes. L'aube va naître. Antigone sort du gynécée, entraînant sa sœur par la main. Elle semble en proie à une vive émotion.</i>	<i>Le rideau se lève sur Antigone et Ismène, de face, immobiles l'une em face contre l'autre.</i>
Antigone	Antigone
Tu es mon sang, ma sœur, Ismène, ma chérie. Tu sais tous les malheurs qu'Oedipe a légués aux siens. Mais en sais-tu un seul que Zeus ne tienne pas à consommer ici de notre vivant même ? Il n'est pas de chagrin -voire de désastre- il n'est pas de honte, il n'est pas d'affront que je ne voie ainsi porté à notre compte, à nous deux, toi et moi. Aujourd'hui même, qu'est-ce encore que cette défense que le Chef a tout à l'heure proclamée au pays en armes ? En sais-tu quelque chose ? en as-tu perçu un écho ? Ou vraiment ignores-tu que le malheur est en marche, et que ceux qui nous haïssent visent ceux que nous aimons ?	Ismène, ma soeur, connais-tu un seul fléau de l'héritage d'Oedipe que Jupiter nous épargne? Eh bien, je t'en annonce un autre. Devine la honte que nos ennemis préparent contre nous.
Ismène	Ismène
Mais non ! De ceux que nous aimons je n'ai, moi, rien entendu dire, Antigone, rien qui apaise ni avive ma peine, depuis l'heure où, toutes deux, nous avons perdu nos deux frères, morts en un seul jour sous un double coup. L'armée d'Argos est partie cette nuit ; je ne sais rien de plus, et rien n'est venu ajouter pour moi ni à ce succès ni à ce désastre.	Je ne devinerai pas. Depuis que nos deux frères se sont entre-tués, depuis que la troupe des Argiens a disparu, je ne vois rien qui puisse me rendre plus malheureuse ou plus heureuse.
Antigone	Antigone
J'en étais sûre, et c'est bien pourquoi je t'ai emmenée au-delà des portes de cette maison : tu dois être seule à m'entendre.	Écoute, je t'ai fait sortir du vestibule pour que personne au monde ne nous entende.
Ismène	Ismène
De quoi s'agit-il donc ? Quelque propos te tourmente, c'est clair.	Qu'y a-t-il? Tes yeux me bouleversent.
Antigone	Antigone
Certes ! juges-en. Créon, pour les funérailles, distingue entre nos deux frères : à l'un il accorde l'honneur d'une tombe, à l'autre il inflige l'affront d'un refus ! Pour Étéocle, me dit-on, il juge bon de traiter suivant l'équité et le rite, et il l'a fait ensevelir d'une manière qui lui vaille le respect des ombres sous terre. Mais, pour l'autre, Polynice, le pauvre mort, défense est faite, paraît-il, aux citoyens de donner à son cadavre ni tombeau ni lamentation : on le laissera là, sans larmes ni sépulture, proie magnifique offerte aux oiseaux affamés en quête d'un gibier ! Et voilà , m'assure -t- on, ce que le noble Créon nous aurait ainsi défendu, à toi comme à moi – à moi ! Il viendrait même en personne proclamer ici expressément sa défense, pour ceux qui l'ignorent encore. Ah ! C'est qu'il ne prend pas les choses à la légère : au rebelle il promet la mort, la lapidation sur notre acropole ! Tu connais les faits : tu vas, je pense, nous montrer sans retard si tu es digne de ton sang, ou si, fille de braves, tu n'as qu'un cœur de lâche.	Tu me demandes: qu'y a-t-il? Hé! Créon ne donne-t-il pas la sépulture à l'un de nos frères et ne la refuse-t-il pas à l'autre? Éteocles aura l'enterrement qu'il mérite mais il est interdit d'ensevelir Polynice ou de le pleurer. On le laisse aux corbeaux. Tels sont les ordres que le noble Créon promulgue pour toi et pour moi, oui pour moi. Il va venir en personne, ici-même, lire son décret. Il attache la plus grande importance à l'exécution de ces ordres. Les enfreindre, c'est être lapidé par le peuple. Voilà. J'espère que tu vas montrer ta race.
Ismène	Ismène

Mais, malheureuse, si l'affaire en est là, que puis-je, moi ?
J'aurai beau faire, je n'y gagnerai rien.

Mais qui puis-je?

Antigone

Vois si tu veux lutter et agir avec moi.

Antigone

Décides si tu m'aides.

Ismène

Hélas ! quelle aventure ! A quoi vas-tu penser ?

Ismène

À quoi?

Antigone

Aideras-tu mes bras à relever le mort ?

Antigone

À soulever le mort.

Ismène

Quoi ? tu songes à l'ensevelir, en dépit de la défense faite à toute la cité ?

Ismène

Tu veux l'enterrer malgré le roi?

Antigone

C'est mon frère - et le tien, que tu le veuilles ou non.
J'entends que nul ne soit en droit de dire que je l'ai trahi.

Antigone

Oui. J'enterrerai mon frère et le tien. Je dis le tien. On ne me reprochera pas de l'avoir laissé aux bêtes.

Ismène

Mais, malheureuse, si Créon s'y oppose !

Ismène

Malheureuse! Malgré la défense de Créon?

Antigone

Créon n'a pas à m'écarter des miens.

Antigone

A-t-il donc le droit de me détacher des miens?

Ismène

Ah ! Réfléchis, ma sœur, et songe à notre père. Il a fini odieux, infâme : dénonçant le premier ses crimes, il s'est lui-même, de sa propre main, arraché les yeux. Songe à celle qui fut et sa mère et sa femme, qui mérita ce double nom et détruisit sa vie dans le nœud d'un lacet. Songe enfin à nos deux frères, à ces infortunés qu'on vit en un seul jour se massacrer tous deux et s'infliger, sous des coups mutuels, une mort fratricide ! Et, aujourd'hui encore, où nous restons toutes deux seules, imagine la mort misérable entre toutes dont nous allons périr, si, rebelles à la loi, nous passons outre la sentence, au pouvoir absolu d'un roi. Rends-toi compte d'abord que nous ne sommes que des femmes : la nature ne nous a pas faites pour lutter contre des hommes ; ensuite que nous sommes soumises à des maîtres, et dès lors contraintes d'observer leurs ordres – et ceux-là et de plus durs encore ... Pour moi, en tout cas, je supplie les morts sous la terre de m'être indulgents, puisqu'en fait je cède à la force ; mais j'entends obéir aux pouvoirs établis. Les gestes vains sont des sottises.

Ismène

Antigone! Antigone! Notre pauvre père est mort dans la boue après s'être crevé les yeux pour expier ses crimes; notre mère, qui est sa mère, s'est pendue; nos frères se sont entr'égorgés. Imagine, nous deux toutes seules la fin sinistre qui nous attend si nous bravons nos maîtres. Nous sommes deux femmes, Antigone, deux femmes malhabiles à vaincre des hommes. Ceux qui commandent sont plus forts que nous. Que Polynice m'excuse, mais je cède. J'obéirai au pouvoir, il fou d'entreprendre des choses au-dessus de ses forces.

Antigone

Sois tranquille, je ne te demande plus rien – et si même tu voulais plus tard agir, je n'aurais pas la moindre joie à te sentir à mes côtés. Sois donc, toi, ce qu'il te plaît d'être : j'enterrerai, moi, Polynice et serai fière de mourir en agissant de telle sorte. C'est ainsi que j'irai reposer près de lui, chère à qui m'est cher, saintement criminelle . Ne dois-je pas plus longtemps plaire à ceux d'en bas qu'à ceux d'ici, puisque aussi bien c'est là-bas qu'à jamais je reposerai ? Agis, toi, à ta guise, et continue de mépriser tout ce qu'on prise chez les dieux.

Antigone

Je ne te pousse pas. Si tu m'aides, tu m'aiderais à contrecœur. Agis comme bon te semble. Pour moi, j'enterrerais. Il me sera beau de mourir ensuite. Deux amis reposeront côte à côte après ce cher crime. Car, Ismène, Le temps de plaire aux morts est plus considérable que celui où il me faut plaire aux vivants. Ta conduite te regarde. Méprise les dieux.

Ismène

Je ne méprise rien ; je me sens seulement incapable d'agir contre le gré de ma cité.

Ismène

Je ne les méprise pas. Je me sens incapable de lutter contre toute une ville.

Antigone

Antigone

Couvre-toi de ce prétexte. Je vais, moi, de ce pas, sur le frère que j'aime verser la terre d'un tombeau.	Trouve des prétextes. Moi je vais entasser une espèce de tombeau.
Ismène	Ismène
Ah ! Malheureuse, que j'ai donc peur pour toi !	Folle! Je tremble pour toi.
Antigone	Antigone
Ne tremble pas pour moi, et assure ta vie, à toi.	Laisse-moi tranquille. Pense à toi-même.
Ismène	Ismène
Mais du moins, je t'en prie, ne t'ouvre à personne de pareil projet. Cache-le bien dans l'ombre ; je t'y aiderai.	Au moins, ne raconte ce projet à personne. Cache-le comme je le cacherai.
Antigone	Antigone
Ah ! Crie-le très haut au contraire. Je te détesterai bien plus, si tu te tais et ne le clames pas partout.	Ne cache rien ! Tu peux parler. Je t'en voudrai plus de ton silence que de tes bavardages.
Ismène	Ismène
Ton cœur est là qui s'enflamme pour un dessein qui devrait te glacer !	Refroidis ce coeur trop chaud.
Antigone	Antigone
C'est qu'ainsi je suis bien certaine de plaire à ceux à qui je dois plaire avant tout.	Non. Je sais que je plais où je dois plaire.
Ismène	Ismène
Si la chose est possible, oui ; mais tu vises à l'impossible.	Oui, Si tout marche bien. Mais tu essaies l'impossible.
Antigone	Antigone
Eh bien ! Si la force me manque, alors tout sera dit.	Je m'arrêterai à la limite de mes forces.
Ismène	Ismène
Mais c'est dès le principe qu'il faudrait renoncer à chercher l'impossible.	Pourquoi courir après le vent ?
Antigone	Antigone
Va, continue à raisonner ainsi, et tu auras ma haine, tu auras la haine du mort à jamais attachée à toi – et bien méritée. Va donc, et laisse-nous, moi et ma sottise, courir notre risque. Du moins je n'en courrai pas qui me puisse mener à une mort honteuse.	Si tu insistes, tu me deviendras odieuse et exciteras la haine du mort. Laisse-moi seule avec mon projet. S'il échoue, Je mourrai glorieusement.
Ismène	Ismène
A ton gré, pars ; mais sache, en partant, que tu restes, en dépit de ta folie, justement chère à ceux qui te sont chers.	Eh bien, va donc, imprudente. Ton coeur te perd.

Fonte: Elaborado pela autora.