

# Faces de Antígona no teatro moderno

Sônia Aparecida Vido Pascolati<sup>1</sup>

<sup>1</sup>Doutora em Estudos Literários pelo Programa de Pós-graduação da Unesp/ Araraquara.  
Docente da Faculdade de Educação São Luís – Jaboticabal/ SP.  
CEP: 14807-044 – Residência nº. 217 – Araraquara/ SP – [sopasco@hotmail.com](mailto:sopasco@hotmail.com)

**Abstract.** *This paper analyzes two rewritings of Sophocles' Antigone: Antigone by Jean Anouilh and The Antigone of Sophocles by Bertolt Brecht, both produced in the 1940's during the Second World War. Its aim is to discuss the importance of historical context as it relates to the creation of new meaning for the classical text. The Aesthetics of Reception provide the necessary theoretical foundation for understanding of the processes of reading, creation of meaning, and rewriting. It is also used as a basis for an analysis of Antigone's new facets as constructed by modern dramatic texts.*

**Keywords.** *rewriting; Antigone; Aesthetics of Reception; historical context.*

**Resumo.** *Este artigo analisa duas reescrituras de Antígona de Sófocles: Antigone de Jean Anouilh e A Antígona de Sófocles de Bertolt Brecht, ambas produzidas na década de 40 do século XX, no contexto da Segunda Guerra Mundial. O objetivo é discutir a importância do contexto histórico para a produção de novos sentidos do texto clássico. A Estética da Recepção fornece a fundamentação teórica necessária para a compreensão dos processos de leitura, produção de sentido e reescritura e para a consequente análise das novas faces de Antígona construídas pelos textos dramáticos modernos.*

**Palavras-chave.** *reescritura; Antígona; Estética da Recepção; contexto histórico.*

## Introdução

A literatura sempre alimentou-se de si mesma, mas a partir do século XX os procedimentos intertextuais tornaram-se mais evidentes a ponto de o próprio texto ser definido como rede de citações e interação de muitas vozes e a literatura constituir-se como um grande banquete antropofágico no qual o novo nasce do já existente, o não-dito nasce do repetido. O teatro moderno não esteve à margem dessa tendência, retomando clássicos da dramaturgia como é o caso das reescrituras de *Antígona*, de Sófocles, produzidas pelo francês Jean Anouilh (*Antigone*, 1942) e pelo alemão Bertolt Brecht (*A Antígona de Sófocles*, 1948).

A leitura desses textos modernos provoca algumas questões: Por que retomar um mito grego na década de 40 do século XX? Que olhar Brecht e Anouilh lançam sobre o mito, que leitura fazem do texto de Sófocles permitindo que ele alcance outras interpretações, e a partir delas, que as reescrituras produzam novos sentidos para o mito? E mais: como um texto, produzido há tantos séculos e num contexto específico, pode ainda colocar questões pertinentes aos homens de uma outra época, cujo conjunto de crenças e valores, cujas expectativas e contingências históricas são, ao menos em tese, diferentes das do povo grego? A busca por respostas levou a reconhecer um dado

primordial: a influência do contexto histórico sobre a leitura que os dramaturgos modernos fazem do texto sofociano. Para nós, é essencial considerar o desenrolar da Segunda Guerra Mundial para a compreensão das novas faces atribuídas a Antígona na modernidade.

### **Pressupostos teóricos**

De acordo com a Estética de Recepção, o sentido de um texto é produzido no ato da leitura, isto é, o sentido não é algo inerente ao texto, preexistente à leitura. O papel do leitor na produção do sentido, até então pouco considerado, passa a ser fundamental. A interação entre texto e leitor permite a produção de múltiplos sentidos para um mesmo texto, para um mesmo objeto artístico. O leitor projeta no texto experiências de vida e de leitura individuais, únicas; ao entranhar-se nas estruturas textuais, o leitor realiza diferentes combinações de perspectivas narrativas, combinações das quais derivam modos diversos de compreensão dos textos. Nessa medida o leitor é co-autor; mais: apenas a leitura pode dar vida concreta ao texto que até então desfrutava apenas de uma existência “virtual”.

A reescritura torna o ato da leitura evidente na medida em que antes de ser o *autor* de uma reescritura, o produtor do novo texto é o *leitor* de um texto já existente, produzido por um Outro. A reescritura pressupõe o diálogo, a existência de vozes diferentes habitando um mesmo objeto. Por isso, consideramos Anouilh e Brecht, ao mesmo tempo, leitores de Sófocles e autores de novas Antígonas. As reescrituras aqui analisadas são uma espécie de documento vivo da leitura realizada pelos dramaturgos modernos, uma concretização do tão fluido e abstrato ato da leitura.

Analisar o procedimento da reescritura obriga a considerar simultaneamente o eixo da *recepção* (processo de leitura) e o eixo da *produção* de textos (atualizações, recontextualizações e transformações sofridas pelo texto-fonte). A reescritura age num duplo sentido: ao mesmo tempo que traz à luz um texto, acentuando sua importância para a história da literatura e sua condição de clássico que resiste ao tempo, o faz a fim de acrescentar-lhe algo, preencher espaços abertos pelo texto mas não suficientemente explorados. A reescritura faz brotar o novo do já existente; paradoxalmente (ao menos na aparência), ela é criação na medida em que é repetição.

Segundo Luiz Costa Lima (1979, p. 23), “os textos [...] são enunciados com vazios, que exigem do leitor o seu preenchimento”, caracterizando assim o processo de recepção de uma obra como a interação entre texto e leitor. Em *O ato da leitura*, Wolfgang Iser (1996, p. 111) aproxima o processo de comunicação texto/leitor dos atos de fala, nos quais é necessário que os interlocutores dominem o mesmo código. A comunicação entre interlocutores “não se realiza tão-só por algo que é dito explícita mas também implicitamente”; considerando os textos ficcionais, podemos dizer que sua estrutura também é permeada por implícitos que abrem espaço para a participação do leitor. No espaço deixado pelo não-dito, instala-se a colaboração do leitor para a produção do sentido do texto. Para Iser (1999, p. 126-7), os lugares vazios

[...] designam [...] a possibilidade de a representação do leitor ocupar um determinado vazio no sistema do texto. Os lugares vazios a) indicam que não há a necessidade de complemento, mas sim a necessidade de combinação; b) articulam as perspectivas de apresentação, sendo a condição para que os segmentos textuais possam

ser conectados; c) liberam os esquemas e perspectivas para serem interligados pelos atos de representação do leitor [...].

Os lugares vazios não devem ser vistos como deficiências, mas como um mecanismo do próprio texto a fim de apontar para o leitor a necessidade de combinação das perspectivas textuais. Devemos entender os vazios textuais mais como presenças do que como ausências, ao contrário do que o termo possa dar a entender; eles remetem à presença virtual de elementos no texto. Os lugares vazios “abrem uma multiplicidade de possibilidades, de modo que a combinação dos esquemas textuais se torna uma decisão seletiva por parte do leitor.” (ISER, 1999, p. 128).

### **Reescrituras e contexto histórico**

As grandes catástrofes parecem ser um terreno fértil para a produção artística, como se o homem pudesse afastar-se da tragicidade da existência por meio da criação estética. A Segunda Guerra Mundial é um desses episódios catastróficos que, ao lado de profundas marcas na história da humanidade, legou belíssimas produções literárias. É comum encontrar nesse período da história da dramaturgia ocidental a retomada de textos clássicos, reescritos sob um novo prisma, reescrituras influenciadas por uma outra experiência histórica. Dentre essas retomadas, incluem-se as reescrituras de Anouilh e Brecht. Ao lerem o texto sofocliano, cada um dos autores encontra determinados vazios, fazendo uma releitura do mito. Ao tornarem concretos aspectos apenas virtuais no texto clássico, os dramaturgos modernos recriam-no, acrescentando novas perspectivas que ampliam as possibilidades de significação do texto-fonte.

Anouilh escreve *Antigone* em 1942, mas a primeira representação da peça acontece em fevereiro de 1944, aproximadamente seis meses antes da liberação definitiva do território francês por forças inglesas e norte-americanas. Certamente por influência do contexto histórico é comum encontrar, nas análises de *Antigone*, a associação da rebeldia da heroína à atitude dos que aderiram ao movimento de resistência à época da invasão alemã na França. Se a crítica nem sempre chega a afirmar diretamente essa associação, não são poucos os que admitem a influência desse fato histórico na construção do texto de Anouilh, tal como faz Jean Didier (1946, p. 37) ao dizer que “*les événements de la guerre ont certainement inspiré*” o pensamento do dramaturgo e a construção de “*cette Antigone moderne*”. Parte dessa associação deve-se à recepção do público da época que, influenciado pelos recentes fatos históricos, viu no palco um símbolo do movimento de resistência à opressão imposta pelos regimes totalitaristas.

À luz do momento histórico vivido pela França e dessacralizando completamente o mito, Anouilh vasculha os vazios – ou silêncios – do texto de Sófocles, enfatizando o elemento político. No texto francês, o rei publica o édito proibindo o sepultamento de Polynice com o objetivo de manter a ordem no governo. Embora o Créon de Anouilh seja menos tirânico do que o de Sófocles, há evidentemente uma disputa de poder permeando as relações entre as personagens. Antigone não age movida pelo respeito às leis sagradas ou pelo dever familiar; ela se insurge contra uma ordem social na qual as aparências sobrepõem-se aos princípios e valores. O “não” de Antigone é uma denúncia da corrupção que habita os bastidores do poder – não só no que se refere ao contexto da Segunda Guerra, mas à corrupção de qualquer tempo, país ou governo.

As posições políticas são representadas pelas atitudes das personagens. O clássico embate entre a heroína e sua irmã Ismena, embora atendendo à mesma dinâmica do texto clássico, agora aparece colorido por outras tintas. Ismène, agora a irmã mais velha, apresenta-se como sensata e prudente; ela defende a necessidade de compreender as razões do Estado e de submeter-se às leis feitas pelos homens, elas que são apenas frágeis mulheres. Mas Antigone é toda recusa: “*Comprendre. Toujours comprendre. Moi je ne veux pas comprendre.*” (ANOUILH, 1994, p. 30). Ismène opta pela vida, mesmo que tenha de dobrar-se a contingências. Antigone opta pela liberdade, mesmo que tenha de morrer por isso. Metaforicamente, o diálogo das irmãs pode ser lido como uma caracterização da posição assumida por colaboracionistas e resistentes, destacando o medo dos primeiros e o destemor dos últimos. Ismène coloca a proteção de sua vida acima de qualquer outro dever ou desejo; a opção pela segurança levou muitos franceses ao silêncio, forma de compactuar com o regime de Hitler e apoiar o golpe de Pétain. Antigone também deseja viver, mas seu desejo de vida exige plenitude e abundância, sem restrições à liberdade de pensamento e de ação.

Por isso Antigone é um signo de revolta, rebeldia, exigência, coragem e recusa. Ela não nega ter medo, mas coloca o seu “sim” aos princípios acima de qualquer outra coisa. Sua luta é, inicialmente, clandestina: ela sai à noite, refugia-se na madrugada para praticar seu ato sem que ninguém possa impedi-la. Seu ato de desobediência equivale ao dos franceses que, timidamente, rasgam cartazes de propaganda nazista. Descoberto seu delito, ela é obrigada a sustentar a desobediência e infringir novamente o édito, agora à luz do sol. Seu gesto agora é público, tem alcance social. Não importa a punição recebida; importa o exemplo que ela torna-se para o povo de Tebas – e para o povo de qualquer tempo e lugar que esteja sob condições semelhantes às vividas pelos franceses do tempo de Anouilh. Seu ato de rebeldia é um ato de resistência, de afirmação da liberdade individual, um convite ao engajamento político. Sua luta não é apenas um ato individual, mas uma convocação ao engajamento coletivo, pois, ao lutar pela sua liberdade de discordar do poder, de demonstrar sua insatisfação, ela abre caminho para tantos outros insatisfeitos, tantos rebeldes a quem ainda falta um estímulo para afrontar também eles o poder. Antigone sabe que incomoda. Sabe que seu ato político desestabiliza as bases do poder. Por isso, em vez de ter medo de Créon, é ela quem o amedronta, desmascarando suas intenções dissimuladas:

*Je vous fait peur. C'est pour cela que vous essayez de me sauver. Ce serait tout de même plus commode de garder une petite Antigone vivante et muette dans ce palais. Vous êtes trop sensible pour faire un bon tyran, voilà tout. Mais vous allez tout de même me faire mourir tout à l'heure, vous le savez, et c'est pour cela que vous avez peur.* (ANOUILH, 1994, p. 63).

A rebeldia de Antigone desmascara a covardia do poder, seu desejo de calar vozes dissidentes. O apelo da peça de Anouilh não podia ser desconsiderado pelos espectadores franceses de 1944. *Antigone* é um símbolo da luta pela liberdade, da defesa de valores humanitários, da denúncia das arbitrariedades dos governos e da violência do abuso de poder. A reescritura despoja a figura clássica de seus traços religiosos, recobrando-a com uma busca existencial e um engajamento político exemplares. Sua nova face traz, inegavelmente, traços do contexto histórico do qual ela é símbolo e veículo de denúncia.

O mesmo acontece com a reescritura brechtiana, esta ainda mais evidentemente política. O contexto histórico do final da Segunda Guerra impõe-se no texto de Brecht desde a primeira linha. Sua reescritura é aberta com um prelúdio que remete à discussão entre Antígona e Ismena. As protagonistas do Prelúdio são duas irmãs, nomeadas apenas “A Primeira” e “A Segunda” (o anonimato das personagens facilita a transposição da situação mostrada por elas a qualquer outro contexto, independentemente de tempo e lugar, ampliando desse modo o alcance do texto), e um Soldado da SS (Tropas de Assalto de Hitler). Elas relatam que, ao voltarem do refúgio antiaéreo, encontram a porta aberta e sinais de que alguém esteve ali; os vestígios parecem apontar para a volta do irmão, soldado alemão, até que a suspeita se confirma quando A Primeira encontra seu uniforme no armário. Rejubilam-se por pensar que ele está de volta, são e salvo, mas logo em seguida ouvem gritos no pátio, em frente a casa, e descobrem o irmão pendurado em um gancho (enforcamento), talvez ainda com vida. Resta às duas irmãs decidirem se protegem a si mesmas ou tentam libertar o irmão:

Aí olhei para a minha irmã.  
Deveria ela em busca da própria morte  
Ir lá fora e libertar o meu irmão?  
Talvez ainda não estivesse morto. (BRECHT, 1993, p. 201).

Essa pergunta ecoa por toda a peça, remetendo às relações entre as irmãs do Prelúdio e as filhas de Édipo. O curto diálogo entre as irmãs é suficiente para revelar seu caráter. A Segunda, ao entrar em casa, formula vários questionamentos sobre o que encontram de estranho; as respostas da Primeira são sempre apaziguadoras, procurando apontar a naturalidade dos fatos, assim como a Ismena de Sófocles julga natural que as frágeis mulheres curvem-se ao ditame masculino, devam obediência até mesmo às ordens mais incoerentes. Em vários momentos A Primeira demonstra medo e sua cautela (“Fique aqui dentro; quem quer ver é visto”, frase pronunciada duas vezes) está muito próxima da covardia, da passividade diante dos fatos. Diante do ímpeto da Segunda, que não hesita em arriscar-se para salvar o irmão, ela adverte: “Se nos virem junto dele/ Farão conosco o que fizeram com ele.” (BRECHT, 1993, p. 201). Ela coloca a necessidade de salvar a própria vida acima de qualquer coisa, representando assim a tendência de resguardar os interesses individuais em detrimento das necessidades da coletividade. E vai mais além. Quando o Soldado da SS pergunta se conhecem o homem lá fora, um “traidor do povo”, ela não hesita em negar o próprio irmão: “Caro senhor, não pode nos incriminar/ Porque não conhecemos aquele homem.” (BRECHT, 1993, p. 201). A Ismena de Sófocles também foge às suas responsabilidades de irmã, preferindo calar-se e proteger a própria vida. Como a imagem da irmã do Prelúdio projeta-se sobre a figura clássica, fica evidente que Ismena não tem nenhum comprometimento político, nenhum compromisso social. Sua passividade é importante na medida em que contrasta com o engajamento de Antígona, com sua intrepidez.

Dentre os possíveis vazios a serem preenchidos pela reescritura, a *Antígona* brechtiana tem a clara intenção de evidenciar a guerra. Creonte é um tirano implacável que procura controlar seus conselheiros (Coro) com ameaças e enganar o povo com festas e falsas esperanças. Creonte volta da guerra cômico de tê-la perdido, mas esconde a verdade de todos. O Creonte de Brecht é um reflexo do grande protagonista da Segunda Guerra: Adolf Hitler. Assim como Hitler procurou fundir sua imagem à da Alemanha, também Creonte procura fazer do Estado e do estadista uma só coisa. Antígona é a voz que se levanta contra o poder para denunciar seus abusos. É ela quem

acusa o rei de conduzir uma guerra em seu próprio nome dizendo estar defendendo Tebas dos inimigos:

Não te bastava  
Reinar sobre os irmãos da própria cidade,  
A doce Tebas, onde  
Se vive sem medo, na sombra das árvores;  
Tu tinhas que arrastá-los a Argos distante,  
E dominá-los também ali. A um converteste em verdugo  
Da pacífica Argos, mas ao outro apavorado,  
Exibe-o agora despedaçado para apavorar o teu povo. (BRECHT, 1993, p. 217).

A fala de Antígona denuncia claramente os objetivos expansionistas de Creonte e as formas de violência de que ele lança mão em sua empreitada. Não se trata de uma luta para a defesa de território e sim uma luta expansionista e predatória. Tal como Antigone, a Antígona brechtiana recusa-se a compreender ou a silenciar seus protestos. Brecht confere à sua personagem uma face determinada e corajosa, evidenciando os traços já presentes na criação sofocliana. Embora julguemos evidentes as referências ao contexto histórico imediato vivido pelos dramaturgos, acreditamos que seus textos – como toda grande criação literária – ultrapassa os limites do tempo e ilumina a compreensão de tantos outros períodos históricos em que o abuso de poder leva à intimidação e à eliminação da identidade do outro. Assim como a guerra é uma presença constante na história da humanidade, também a atitude de Antígona de afrontamento do poder pretende ser um modelo indelével para gerações presentes e futuras.

## Referências

- ANOUILH, Jean. *Antigone*. Paris: Didier; La Table Ronde, 1994. (Classiques de la Civilisation Française).
- BRECHT, Bertolt. A Antígona de Sófocles. In: \_\_\_\_\_. *Teatro completo*. Tradução Angelika E. Köhnke e Christine Roehrig. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993. v. 10, p. 191-251.
- DIDIER, Jean. *À la rencontre de Jean Anouilh*. Paris: La Sixaine, 1946.
- ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. Tradução Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1996. v. 1. (Coleção Teoria).
- \_\_\_\_\_. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. Tradução Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1999. v. 2. (Coleção Teoria).
- LIMA, Luiz Costa. O leitor demanda (d)a literatura. In: \_\_\_\_\_. *A literatura e o leitor: textos de Estética da Recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 9-36. (Coleção Literatura e Teoria Literária, 36).