

UMA “TRADUÇÃO” LIVRE DE SÓFOCLES

J. Anouilh, *Antigone*¹

Maria de Fátima Sousa e Silva*
Universidade de Coimbra

RESUMO

Ao reescrever o tema de Antígona, Anouilh introduziu novidades em obediência a dois objectivos primordiais: adoptar uma estratégia dramática capaz de ultrapassar as barreiras do tempo e do espaço; e garantir a compreensão de um auditório francês do século XX (1943) perante um original grego do séc. V a. C. (c. 441 a. C.). Do resultado fala a popularidade que a nova produção conseguiu, transformando-se numa etapa intermédia entre Sófocles e outras criações modernas.

PALAVRAS-CHAVE

Tradução, recriação, Sófocles, Jean Anouilh, Antígona

Quando, em 1943, J. Anouilh apresentava a sua *Antigone*, obedecia a um princípio que B. Brecht, também ele autor de uma nova *Antígona* (1948), sintetizou nestas palavras: “Se escolhemos Antígona para a presente tentativa teatral foi tão só porque a sua temática pode conferir-lhe uma certa actualidade e a sua forma propor interessantes problemas.”² Esta era a perspectiva de um cidadão europeu que olhava em volta para um continente em ruínas – Anouilh do lado francês, na iminência do desfecho libertador da Segunda Guerra Mundial, Brecht no rescaldo, em território alemão, de um conflito devastador. Tratava-se, em ambos os casos, de reformular um tema que aos dois autores pareceu sugestivo para a “tradução” em cena das circunstâncias do momento, retomando um original grego paradigmático da corrosão, pessoal e social, que o exercício de um poder absoluto e tirânico acarreta.

Vamos fixar-nos no caso de Anouilh e salientar as novidades que introduziu na sua reescrita, em obediência ao que parecem os seus dois objectivos primordiais: em primeiro lugar, adoptar uma estratégia dramática que seja capaz de ultrapassar as barreiras do tempo e do espaço e garantir a compreensão e adesão de um auditório francês do séc. XX (1943) perante um original grego do século V a. C. (c. 441 a. C.); depois, o de

* fanp@ci.uc.pt

¹ O artigo aqui apresentado é resultado de uma das seções apresentadas em curso custeado pela Escola de Altos Estudos – Capes

² BRECHT. *Antigonemodell*. apud M. Breda Simões, no prefácio à tradução portuguesa de ANOUILH. *Antígona*, p. 7.

ajustar o sentido de um drama servido aos Atenienses, justamente em fase de um pós-guerra e da estabilização de uma nova ordem social, às condições, ao mesmo tempo similares e distintas, que eram as da Europa dos anos 1940 do século que findou.

Do ponto de vista da estruturação dramática, há dois pormenores formais – o prólogo e a intervenção coral –, de tradição profundamente arraigada no teatro grego antigo, que Anouilh adapta às exigências específicas do contexto que envolve a sua produção. Na medida em que o prólogo sempre teve por missão informar e preparar o público para o formato inovador de uma criação inspirada num motivo tradicional, podemos afirmar que Anouilh se não desvia da convenção teatral. E, no entanto, vemo-lo levar a possibilidade de a *rhexis* de abertura ser mais ou menos independente em relação ao desenvolvimento da intriga – pela natureza da personagem que a profere, pela índole do seu conteúdo, pela maior ou menor coesão que tem com o desenrolar da acção – até às suas últimas consequências. A identidade da personagem *prologízousa* anula-se até ao estrito formalismo técnico, encarnada no próprio Prólogo. E não só o Prólogo ganha voz e presença física, como personagens e motivos convencionais na acção, habitualmente os elementos que dão substância à *rhexis* de abertura, são desta vez convocados à presença do público. Uma primeira rubrica de cena ilumina-nos sobre o efeito desejado: as personagens, ao fundo, mantêm uma vida própria, expressa em pequenos gestos – “conversam, fazem renda, jogam as cartas” – enquanto “o Prólogo se destaca e avança”.³ E não é só em cena que se destaca, mas também da intriga, de uma forma mais radical, ao dirigir ao público uma mensagem na base da quebra da ilusão cénica – “atentai!” é o seu apelo de abertura.⁴ Logo o prólogo é claramente voltado para o extracénico, não só nos objectivos como na forma adoptada.

Procede-se, em seguida, à apresentação ou caracterização sumária das personagens e dos traços essenciais, de aspecto, atitude e carácter, numa hierarquização que sugere o seu peso relativo na acção. Como acontecia também no teatro grego, onde o monólogo de abertura era um factor de acerto entre o mito tradicional e a versão do momento nas suas opções fundamentais, também Anouilh sublinha alterações essenciais na sua releitura; torna-se, no seu caso, particularmente evidente o que é o respeito pela tradição sofocliana, a máscara colada ao nome – “chama-se Antígona e é necessário que desempenhe o seu papel até ao fim” –⁵ em confronto com um tom muito distinto, em relação ao modelo antigo, que é o da sua criação. Sobre os traços estruturantes, que salvaguardam uma dependência fundamental com Sófocles, vai intervir uma cosmética de caracterização que dá ao produto final um outro sentido. Um processo, afinal, corrente no que é a versatilidade dos mitos e a remodelação da tradição teatral.

A prioridade dada a Antígona não deixa dúvidas sobre o protagonismo reconhecido à personagem, porque é a sua história que se vai representar. A caracterização começa de fora para dentro – “Antígona é aquela rapariga magra que está sentada, ao fundo, e

³ ANOUILH. *Antígona*, p. 17. O texto de Anouilh será citado pela tradução portuguesa de M. Breda Simões acima referida.

⁴ ANOUILH. *Antígona*, p. 17.

⁵ ANOUILH. *Antígona*, p. 17.

que não diz nada. Olha em frente. Pensa” –⁶ sujeita a um pormenor físico próprio da natureza feminina da personagem, a uma imobilidade penumbrosa como de alguém ainda informe à espera de uma moldagem que a traga à luz em traços nítidos, a um isolamento e falta de convivência com as que a cercam, a um certo depauperamento face à vida. A propósito deste sonoro “Pensa”, Anouilh abre o contraste entre uma figura que se moldou em traços novos, ainda que esteja fadada para reviver o que foi a experiência fulcral da sua antecessora: “erguer-se só em face do mundo, em face de Creonte, seu tio, que é o rei”.⁷ O espectador atento é chamado a prever que, se está assegurado o *agôn* tradicional entre Antígona e Creonte, a “heroína” reveste outro desenho, que lhe advém de uma fragilidade que é, desta vez, condicionadora da capacidade física e da vontade.

Seguindo o padrão da estrutura sofocliana, que em certa medida vai retomar, a primeira ruptura promovida, neste esquema programático, é com Ismena, “de quem se afasta, a uma velocidade vertiginosa”.⁸ Mas a divergência entre as duas irmãs pinta-se agora de cores vivas, destacadas, humanas se quisermos, porque Ismena é, numa imagem inicial, a moça “que conversa e ri com um rapaz”.⁹ O que significa que, antes das divergências que os acontecimentos aprofundam, havia outras, mais íntimas, que radicam no próprio contaste de duas criaturas no feminino. Entre a que sentada, silenciosa, pensa e olha o futuro, e a que descontraidamente conversa com um rapaz – a loira, bela e feliz Ismena –¹⁰ desenha-se uma perspectiva de vida bifurcada, radicalmente divergente, a que a dicotomia “normalidade / anormalidade” poderia dar uma expressão adequada.

Com prioridade sobre o problema, central na tragédia de Sófocles, do enterramento de Polínicês, entre as filhas de Édipo, tão distintas pela natureza, outros conflitos, pessoais e comezinhos, vigoram já. O masculino nesta polémica entre raparigas veste a pele de Hémon, que “está noivo de Antígona”, quando “tudo o aproximava de Ismena”. Também o filho de Creonte reveste um perfil humanizado, no “seu gosto pela dança e pelos jogos, no seu desejo de felicidade e de glória, e também na sua sensualidade”.¹¹ Para o conhecedor de Sófocles, há novidades patentes: ao noivo de Antígona, a quem o tragediógrafo grego reservava, para as cenas iniciais, uma simples menção, e que portanto, apenas a distância, interferia na condenação de Antígona, Anouilh abre um espaço de actuação, para humanizar o conflito entre as duas irmãs. Percebemos, no conjunto, todo um efeito de desconcentração, de multiplicação de incidentes da rotina quotidiana, que despem de grandeza os “heróis” da história, para lhes reforçarem o retrato de linhas puramente “realistas” e vulgares. Antígona, por outro lado, apesar da solidão profunda por que optou, está menos só, em função do desdobramento das figuras que a cercam e com ela contracenam de perto.

⁶ ANOUILH. *Antígona*, p. 17.

⁷ ANOUILH. *Antígona*, p. 17.

⁸ ANOUILH. *Antígona*, p. 17.

⁹ ANOUILH. *Antígona*, p. 17.

¹⁰ ANOUILH. *Antígona*, p. 18.

¹¹ ANOUILH. *Antígona*, p. 18.

Colocado ao centro, Creonte incorpora o próprio clímax da intriga, como aquele com quem a inconvivibilidade de Antígona se radicaliza. Naturalmente que lhe cabe exercer o poder, mas sobre o condutor de povos Anouilh imprime também alguns traços de uma caracterização cosmética; os “cabelos brancos” e as “rugos”¹² denunciam nele a fadiga de alguém que chegou ao poder pela força das circunstâncias e de alguma inércia ou acomodação. Porque também Creonte tinha, antes de revestir o papel que a tradição lhe destinou, uma vida própria, de um aristocrata elegante e requintado: “Gostava de música, de belas encadernações e de longas visitas às casas dos antiquários de Tebas.”¹³ Foi uma espécie de sentido do dever, perante a vacatura do trono após a morte de Édipo e dos seus filhos, o que tornou o aristocrata num funcionário: “Pôs de parte os seus livros, os seus objectos de arte, arregaçou as mangas e ocupou o lugar.”¹⁴ É óbvia alguma fadiga que por vezes se apodera dele, uma vaga consciência da inutilidade e do vazio do seu papel; mas o sentido do dever e sobretudo os condicionalismos de um colectivo que sobre ele exerce uma pressão esmagadora empurram-no sem piedade. Creonte é, portanto, fundamentalmente um abúlico, um sujeito que, à falta de iniciativa, funciona de uma forma mais ou menos mecânica, sob a exigência da necessidade. Será este o perfil com que partimos para a avaliação do opositor de Antígona.

Três tipos de personagem secundária completam o conjunto em cena: duas figuras femininas, Eurídice, a tia, e a Ama das filhas de Édipo, de que Anouilh aviva os traços. Eurídice é “a velhota” que faz renda, revestindo a imagem de uma passividade subserviente e rotineira. Nos cabelos brancos e nessa eterna renda desenha-se toda uma vida, apagada, silenciosa. Na peça, a sua intervenção é claramente definida: fará renda até se levantar para ir morrer no recôndito do palácio. Apesar desse apagamento, que mergulha os dois membros do casal régio numa solidão profunda, Eurídice esconde uma alma resplandecente, “é boa, digna, afectuosa”.¹⁵ Vive próxima das servas, em particular de uma Ama, que com ela partilha a discrição, mas também o carinho pelos que são ainda mais frágeis do que as duas mulheres, as moças da família e os pobres da cidade. Há também um mensageiro, que tem o seu papel predefinido: o de anunciar morte e sofrimento. Não é amorfo, nem meramente funcional, como por vezes se entendia os seus antecessores na velha tragédia de Atenas. Vive as agruras da sua missão, tem parte na dor que está condenado a transmitir, e por isso é uma espécie de sombra da morte, pálido, ensimesmado, solitário. Por fim os guardas, os executores das ordens régias, que ocupam o fim da linha da subserviência humana em sociedade. O seu padrão de vida é o do anonimato; têm vigor (são “vermelhuscos”),¹⁶ mas diluem-se num grupo, não têm individualidade nem rasgos de consciência. “Não são maus, nem bons tipos”, “têm mulher, filhos, e pequenos desgostos, como toda a gente”.¹⁷ Sob esse anonimato e

¹² ANOUILH. *Antígona*, p. 18.

¹³ ANOUILH. *Antígona*, p. 18-19.

¹⁴ ANOUILH. *Antígona*, p. 19.

¹⁵ ANOUILH. *Antígona*, p. 19.

¹⁶ ANOUILH. *Antígona*, p. 20.

¹⁷ ANOUILH. *Antígona*, p. 20.

embotamento humano, espreita a fera animal de que a falta de riqueza interior os deixa próximos, “cheiram a alho, a coiro e a vinho tinto, e são completamente desprovidos de imaginação”.¹⁸ São invertebrados, apenas obedecem a ordens, insensíveis ao paradoxo dos actos que são chamados a executar.

A terminar, o Prólogo passa de uma prioridade absoluta dada ao desenho das personagens para o estabelecimento dos contornos da acção que as irá pôr em movimento. São tradicionais as principais etapas da intriga que as condicionam: o fratricídio dos dois herdeiros de Édipo, incompatíveis nas suas pretensões ao poder, a salvação de Tebas articulada com a perdição dos seus senhores; persiste a assimetria nos funerais que a cidade lhes destina, acrescida da proclamação de um castigo para quem tentar desobedecer. A sequência é estritamente convencional, como a definiu Sófocles e Eurípides a retocou em alguns pormenores, nas *Fenícias*. Por isso, Anouilh deixa patente o efeito essencial que pretende obter: como poderão simples homens e mulheres, semelhantes ao comum dos mortais, viver as exigências da tragédia humana no que ela tem de grandioso? São, portanto, mais os homens do que os acontecimentos o que o autor francês colocou perante o público do seu tempo.

A voz do autor, depois desta intervenção na abertura da peça, volta a fazer-se ouvir no centro da intriga, num momento crucial: aquele que antecede o grande *agôn*, entre o rei e Antígona. Desta vez é seu porta-voz o coro, que, na peça, tem nesta a sua principal intervenção. Poderia afirmar-se que a própria índole, de todo neutra, do que se designa por “coro”, sem dele se dar qualquer especificação em termos de sexo, idade ou estatuto, o torna meramente funcional, e essa função mais próxima de uma parábase cómica do que de um estásimo de tragédia. É como se o Aristóteles da *Poética* tivesse voz, no intervalo entre duas cenas, para teorizar sobre o sentido profundo do que se chama “tragédia”. As suas palavras constituem uma reflexão dirigida apenas ao extracénico, sem qualquer implicação directa sobre os acontecimentos. Avalia, isso sim, o sentido do texto dramático a que também assiste, como uma espécie de guia do espectador. Interroga-se sobre qual seja o sentido final de uma tragédia, e como ela progride do individual humano para o universal e paradigmático. Tudo tem início na vulgaridade dos gestos comuns, “apenas um olhar para uma rapariga que passa na rua e ergue os braços”.¹⁹ Vem depois o toque de magia, num vago “desejo de dignidade e de glória”, que redime o que é insignificante e inócuo. Some-se-lhe “o excesso”, “uma pergunta a mais feita certa noite”, e eis o contributo humano que estimula uma força superior, a que se chama deuses ou destino. Posta em movimento a máquina da vida, “basta deixar correr. Estamos tranquilos. Gira tudo só, com minúcia e precisão. A morte, a traição, o desespero estão lá à espera”.²⁰ A uma espécie de convenção que rege a vida, corresponde a própria convenção teatral, que tem por missão “reproduzir” (*mimêisthai*) a mesma vida; à espera estão também “os relâmpagos, as tempestades, os silêncios”. No essencial, a tragédia não surpreende, “é decente... repousante, acertada”.²¹ Pela nossa

¹⁸ ANOUILH. *Antígona*, p. 20.

¹⁹ ANOUILH. *Antígona*, p. 67.

²⁰ ANOUILH. *Antígona*, p. 67.

²¹ ANOUILH. *Antígona*, p. 68.

memória passa a famosa legenda com que J. Cocteau rotulou essa constância, *la machine infernale*. Qualquer tentativa de lhe barrar a marcha é tonta e inútil. A vida, como a tragédia, constroem-se e avançam no seu padrão permanente. O paralelo com o que a literatura veio a inventar como “drama” burguês nada tem da seriedade da tragédia; admite a aventura, o imprevisível, como também a esperança de salvação e o *happy end*. A tragédia não. Nela não existem bons nem maus, se culpa existe é da própria condição humana na sua imperfeição essencial. Como intrínseca lhe é também, após o erro, a fragilidade perante as forças que comandam o universo: “não há lugar para a esperança, essa horrível esperança; quando se é apanhado, quando se é apanhado como um rato, com o peso do céu sobre as nossas costas”,²² o que fazemos, em resposta a esta pressão extrema, é “gritar”, viver a dor até ao limite, porque a dor trágica é radical; gemidos ou queixas são demasiado brandos para a exprimir. É niilista a visão que Anouilh tem do herói trágico, talvez fruto das circunstâncias esmagadoras que o rodeiam. O seu “herói” não ergue a cabeça para olhar de frente o destino que o desafia. Rende-se, como um rato, deixa-se esmagar, não tem grandeza. É também esse, e só esse, o contexto que permite verbalizar, “gritar a plenos pulmões o que se tem para dizer, o que nunca se disse e que, talvez, há momentos ainda não sabíamos que iríamos dizer”. Este é o sentido profundo do trágico: o que torna a pequena infelicidade de cada um num paradigma humano, o que dá dignidade e glória à insignificância de cada criatura, o que desencadeia, acima do chão raso da vida, forças ocultas e poderosas, anónimas, distantes e esmagadoras. Mais do que acção, tragédia é a palavra, um convite a aprender pelo sofrimento e a verbalizar o sentido oculto da contingência humana.

Considerado o aparato da reflexão do autor sobre o regresso que se propõe aos modelos gregos, perante um público bem diverso do ateniense do século V a. C., consideremos agora, em traços fundamentais, a opção impressa por Anouilh sobre o velho mito e suas leituras dramáticas determinantes. Citando Brecht, Breda Simões recorda no seu prefácio:

A resistência simbolizada pela figura central da tragédia de Sófocles não tem comum medida e imediata relação com a resistência francesa à ocupação ou com a resistência alemã à opressão. O que os dois dramaturgos pretenderam foi apresentar a trágica ambiguidade de uma situação concreta – um tipo de tragédia diferente da grega, onde o homem já se não encontra cega e inevitavelmente submetido a um destino, abstracto e inflexível, mas se situa num plano concreto no qual o destino do homem é o homem.²³

Tal como Sófocles, Anouilh concentra o clímax da sua acção no confronto entre Antígona e Creonte. Mas, em torno desse conflito simbólico entre o individual e o colectivo, aprofunda, numa sequência de cenas, a personalidade de cada um dos contendores, multiplica-lhes os traços, rodeia-os de outras figuras com que contracenam, concretiza-lhes a natureza e a humanidade. Introduce assim, de um modo claro, o dado psicológico, em detrimento do que em Sófocles era essencial, a ordem superior do mundo perante a grandeza que, sob a debilidade, existe no Homem. O efeito final de uma e de outra opção é, em resultado, contraditório.

²² ANOUILH. *Antígona*, p. 68.

²³ Breda Simões, no prefácio à tradução portuguesa de ANOUILH. *Antígona*, p. 8.

Até ao *agôn*, as atenções voltam-se para Antígona, que se desenha no que são os enleios afectivos de uma rapariga adolescente: a Ama, a irmã, o noivo. Apesar de a Ama ser uma personagem marcante na tragédia grega,²⁴ Sófocles não a associou com Antígona; este é, portanto, um contributo original de Anouilh, embora de inspiração puramente clássica. Se partilha com as suas antecessoras a proximidade afectiva com a senhora, esta Ama tem a função, que lhe é específica, de substituir o papel materno, consumada a morte de Jocasta. Diante da memória da rainha falecida, esta mulher sente a responsabilidade de prestar contas pelo seu desempenho (... “prometi à sua pobre mãe que faria dela uma rapariga honesta” ... “eis o que me dirá tua mãe, lá em cima, quando eu lá chegar”).²⁵ É sua preocupação, como a de qualquer mãe atenta, proteger as duas órfãs, Antígona e Ismena, preocupar-se com elas, defendê-las, aconchegar-lhes a roupa,²⁶ porque é também pelos pequenos gestos que o afecto se exprime. Entre as duas, a Ama nutre uma preferência por Antígona, apesar de subsistir nas suas relações uma espécie de barreira insuperável, porque reside no carácter, “tu eras a minha preferida, apesar do teu mau génio”).²⁷ E, no entanto, ainda que Antígona lhe retribua a dedicação – este é mesmo, na sua alma arredia, o único afecto –, a Ama não penetra na estranheza da sua personalidade, nem no sentido dos seus actos. É essa a verdade que resulta do encontro entre as duas que Anouilh, alterando a estrutura sofocliana, anterioriza, na medida em que nele radica a primeira Antígona, a criança que começa a desenvolver afeições. O diálogo que travam, a propósito da ausência inusitada de Antígona “às quatro da manhã”, é expressivo dessa flagrante incompreensão. No comportamento irregular, único, da sua protegida, que se regozija nessa diferença e solidão que cultiva – “crês, ama, que se nos levantássemos todos os dias tão cedo como hoje, seria sempre assim tão belo sentirmo-nos a primeira rapariga a sair de casa?”; “e eu só no campo, a pensar que era já manhã. É maravilhoso, ama. Hoje fui a primeira pessoa a sentir e a acreditar no dia” –²⁸ a Ama esforça-se por encontrar “normalidade”. É do choque da excepção com a rotina que deriva o *qui pro quo* que anima todo o diálogo: a Ama a procurar num encontro romântico, com um namorado, a escapadela matinal de uma adolescente, a desconfiar-lhe do desapego e do desarranjo nos pormenores da *toilette*; Antígona a responder com evasivas sobre o estranho “encontro”, de que seu tio, o patriarca da família, naturalmente, virá a ser informado.²⁹ Apesar das flagrantes incompreensões que resultam do choque entre o espírito “concreto, comum” da velha mulher em contraste com a excepcionalidade de Antígona, a Ama é, mesmo assim, a única interlocutora para os afectos profundos e as

²⁴ São célebres algumas dessas Amas, nomeadamente a de Orestes, em *Coéforas* de Ésquilo, e as que Eurípides, por seu lado, consagrou junto das suas Medeia e Fedra (*Medeia*, *Hipólito*). Sobre a caracterização deste tipo teatral, vide SILVA. *Ensaio sobre Eurípides*, p. 167-193; SILVA. *Ésquilo, o primeiro dramaturgo europeu*, p. 123-125.

²⁵ ANOUILH. *Antígona*, p. 25-27.

²⁶ ANOUILH. *Antígona*, p. 21.

²⁷ ANOUILH. *Antígona*, p. 28.

²⁸ ANOUILH. *Antígona*, p. 23.

²⁹ ANOUILH. *Antígona*, p. 24-28.

carícias de que é capaz a filha de Édipo.³⁰ Com ela, a ternura da infância revive também numa cadela, sugestivamente chamada “Duce”, indisciplinada, pronta a “estragar tudo”, a quem a ordem doméstica não resiste – um pouco como a sua dona Antígona –, para quem é pedida uma tolerância e compreensão ilimitadas; em Duce, a jovem projecta, de certa forma, a sua imagem; para a cadela, apesar de incómoda, ela pede ternura, palavras doces, afagos e se, com o desaparecimento da dona o animal se mostrar muito triste, “talvez seja melhor mandá-la matar” – um destino semelhante àquele a que a própria Antígona se vê sujeita perante o desaparecimento de um ente querido.³¹

É nesta moldura de intimidade que se intromete o diálogo entre as duas irmãs. São evidentes os ecos que recebe de Sófocles; mas antes que o assunto se centre no acto, contrário ao édito de Creonte, de sepultar Polinices e das suas perigosas consequências, Anouilh valoriza alguns pormenores pessoais das duas interlocutoras. A oposição tradicional entre as duas neste momento decisivo alarga-se, como uma força determinada pela própria natureza, à infância, ao “sempre” das suas vidas. E tem por motivos pormenores que, mesmo se superficiais, são marcantes. Ismena sempre foi mais bela, mais descontraída, normal, características que Antígona tende a invejar nessa irmã, que Anouilh converteu na mais velha.³² Exactamente como mais velha, fica-lhe bem assumir a voz da prudência e da sensatez. Ismena sabe das intenções de Antígona, “dormiu” sobre elas, e pode agora, ao fim de uma longa conversa com o travesseiro, exprimir uma opinião ponderada.³³ Com a rejeição que manifesta de aderir ao projecto de Antígona, Ismena traz ao contraste físico, que até aqui centrou as diferenças visíveis, um outro, íntimo, o do entendimento que cada um tem do que seja “senso”. Este é o ponto central do *agôn* entre as duas irmãs, que não passa de uma espécie de ensaio do que se seguirá com Creonte. “Compreender” é a palavra que as divide, desde crianças; um “compreender” que, para Ismena, significa “aceitar” as regras, o que Antígona lê como “conformismo”, subserviência perante o *nómos*, uma regra da casa e da vida, que não deixa margem à diferença ou à transgressão.³⁴ A esse poder tirânico do *nómos*, Antígona reage pelos impulsos da sua *phýsis*, nos pequenos gestos do dia a dia – tocar na água fria e molhar o lajedo, meter as mãos na terra e sujar o vestido, dar tudo o que se tem ao primeiro mendigo que aparece, beber água fria quando se está quente –, como nas grandes decisões do seu trajecto. É para um desvio equivalente, transposto para a ordem social e política de Tebas, que agora se prepara. Ao contrário de Ismena, subjugada à ordem estabelecida pelos convencionalismos em vigor, Antígona ergue-se contra o rei, antes de mais, como encarnação dessa disciplina, mas, através dele, contra toda a comunidade” (...) “com os seus milhares de braços, as suas mil caras e o seu único olhar”.³⁵ No fim desta linha coesa da multidão anónima, estarão os guardas, o paradigma

³⁰ ANOUILH. *Antígona*, p. 44.

³¹ ANOUILH. *Antígona*, p. 44-48.

³² ANOUILH. *Antígona*, p. 30-31.

³³ ANOUILH. *Antígona*, p. 33.

³⁴ ANOUILH. *Antígona*, p. 35.

³⁵ ANOUILH. *Antígona*, p. 36.

da sujeição amorfa e inconsciente, “com caras de imbecis, congestionados pelos colarinhos duros, com as grandes mãos lavadas, e os seus olhares de boi”.³⁶ É contra esta degradação hierarquizada, que provém do rei e prossegue até aos mais humildes executantes da sua vontade, que Antígona reage, assumindo uma rejeição que encontra nos funerais de Polínicos o pretexto para se manifestar. Não há, neste diálogo como o recria Anouilh, agressividade da parte da transgressora, em relação a uma irmã que considerasse fraca perante o seu desejo de heroicidade. Ismena não é propriamente solicitada a aliar-se-lhe neste diálogo. Foi-o de véspera, dormiu sobre a ideia e hoje responde com uma negativa. Logo, o choque entre as duas irmãs é muito distendido e perde força. De resto, durante a mesma noite, Antígona agiu sozinha. A nova Antígona é uma criatura humana, que não dispõe de uma coragem heroica,³⁷ que é sensível ao impulso da vida e pequena para enfrentar a grandeza do acto que prepara.³⁸ O que a move é, nesta nova versão, o inconformismo, a incompatibilidade, não com a vida em si mesma, mas com um certo padrão de vida, que liminarmente rejeita. Para os que a cercam ela é “doida”,³⁹ a tradução radical para uma diferença incompreendida e intolerada.

É esta mesma atitude que se vai impor na cena seguinte, entre Antígona e Hémon, o noivo.⁴⁰ Este é um encontro que não existe em Sófocles, onde a relação de Hémon com Antígona importa mais para a avaliação da ordem de Creonte do que nos seus contornos afectivos. Em Anouilh, ela vem na linha de um conjunto de traços que acentuam o sentimental e o psicológico. A mesma fragilidade que Antígona, como rapariga menos dotada pela beleza, sente perante a irmã reflecte-se na relação com o noivo. É ao toucador de Ismena que vai buscar perfumes, cosméticos, vestidos, num involuntário impulso de emulação.⁴¹ Perante Hémon, o primeiro movimento é o do afecto, que se exprime num abraço efusivo; mas logo a contradição determinante na alma de Antígona fala mais alto e inicia a demolição do sonho de uma vida em comum. Porque, também neste caso, a “normalidade” de uma relação conjugal não lhe serve. Qualquer tentativa de “ser como as outras”, expressa na futilidade juvenil, sai frustrada;⁴² mas quando opta por ser ela própria, diferente e incompreensível, quebra-se o diálogo; a própria o não permite, reduzindo, pelo compromisso do silêncio, o seu interlocutor a um mero ouvinte.⁴³ Hémon terá de ouvir, sem argumentos, o quebrar dos seus sonhos, aquele brado imprevisto da mulher amada, “nunca, nunca poderei casar contigo”.⁴⁴ Apesar de o que lhe parece uma revelação, mesmo se surpreendente, ser apenas a capa de subentendidas intenções. O que quer Antígona dizer com este “nunca poderei casar

³⁶ ANOUILH. *Antígona*, p. 36.

³⁷ ANOUILH. *Antígona*, p. 90.

³⁸ ANOUILH. *Antígona*, p. 43.

³⁹ ANOUILH. *Antígona*, p. 41.

⁴⁰ ANOUILH. *Antígona*, p. 48-57.

⁴¹ ANOUILH. *Antígona*, p. 48-49.

⁴² ANOUILH. *Antígona*, p. 56.

⁴³ ANOUILH. *Antígona*, p. 55-56.

⁴⁴ ANOUILH. *Antígona*, p. 57.

contigo”? Por que tenho outro projecto para a minha vida? Por que o casamento é incompatível com a minha natureza?

Somos chegados, depois de um percurso poliédrico centrado sobre a caracterização de Antígona, ao confronto, também climático na produção de Sófocles, entre Creonte e Antígona. Passamos, simultaneamente, do plano pessoal e familiar para o cívico. Um diálogo extenso entre os guardas, apavorados com a transgressão que detectaram, e o soberano põe em cena, em tons fortes, a arquitectura da submissão em que assenta a concepção de uma cidade como Tebas. Os depoimentos feitos pelo Guarda, insistentes em questões burocráticas e hierárquicas – “lembrei-lhes que devia vir o guarda de primeira classe. Quando não há graduados, são os guardas de primeira classe que têm a responsabilidade. Mas os outros entenderam que não e quiseram tirar as sortes”, “tenho dezassete anos de serviço. Alistei-me voluntariamente. Tenho uma medalha e dois louvores. Sou muito considerado, chefe. Incarno o serviço”,⁴⁵ – instalam, de uma forma prosaica, a máquina opressiva em que a acção, agora colectiva, se move. A mensagem, essa é a sofocliana, sobre o mistério que envolve o autor dos rituais que protegem o cadáver de Polinices da voracidade das aves de rapina. Na falta de vestígios, porém, que no autor de Atenas sugeriria a mão da divindade, Anouilh lança “uma pá, uma pequenina pá de criança, velha e toda enferrujada”,⁴⁶ um objecto que, na sua insignificância, altera todo o sentido do momento: a mão que se opôs a Creonte não vem do além, mas de uma muito humana memória de infância. O alívio que desanuviou as apreensões do corpo de guarda é também, nos comentários vulgares que lhe são permitidos, a imagem de uma anulação temerosa, que, satisfeita a imposição do chefe, se expande em festejos, à sombra soturna das tabernas.⁴⁷ De forma indirecta, este diálogo, no seu próprio grotesco, contribui para preparar o perfil autoritário do ditador, cuja chegada está iminente.

Anouilh reserva, no entanto, ao seu público, uma surpresa na caracterização do seu Creonte, que agora começa a desenhar-se com nitidez. Ei-lo conciliador, brando, mais disposto a salvar Antígona do que lhe parece um acto irreflectido do que a condená-la,⁴⁸ apesar de continuar no seu papel de salvaguarda da ordem do Estado. Mandar matar Antígona seria um rasgo de tragicidade que nada tem a ver com a adolescente magra e vulgar que tem diante; e o próprio Creonte é demasiado prosaico e objectivo para ser um herói dominador.⁴⁹ É verdade que a tradição lhe destinou, na história, o papel antipático;⁵⁰ mas o autor despiu-o, desta vez, da determinação do “clássico e bruto tirano” e fê-lo hesitar. Pelo confronto com a sobrinha, é também um contraste entre duas personalidades políticas que se obtém através da que é a “filha de Édipo”. Nela o novo monarca entrevê o “orgulho” paterno, aquele desejo de grandeza e de heroicidade

⁴⁵ ANOUILH. *Antígona*, p. 61.

⁴⁶ ANOUILH. *Antígona*, p. 64 e 78.

⁴⁷ ANOUILH. *Antígona*, p. 69-74.

⁴⁸ ANOUILH. *Antígona*, p. 79.

⁴⁹ ANOUILH. *Antígona*, p. 85-86.

⁵⁰ ANOUILH. *Antígona*, p. 91.

próprio de quem encara “a desgraça humana como demasiado pequena”⁵¹ e precisa de “afrontar o destino e a morte”. Esses são os que agem de acordo com o nome que usam, o de Édipo ou Antígona, e a sua eterna ressonância trágica. A beleza que os impõe está no aderir, sem margem para esperança, à sua tragédia; é então que se revestem de um esplendor sobre-humano.⁵² Não assim Creonte que inaugura em Tebas uma nova dinastia, a dos “príncipes sem história”,⁵³ ou seja, na transposição moderna da tragédia, a heroicidade de vestir a pele de um ser humano vulgar. Ele mesmo define os traços elementares da sua nova personalidade: “Chamo-me apenas Creonte, graças a Deus. Tenho os pés bem fincados na terra, as mãos enterradas nos bolsos, e, já que sou rei, resolvi, com menos ambição do que o teu pai, esforçar-me por tornar menos absurda a ordem deste mundo, se isso for possível. Não é uma aventura, é uma profissão diária e nem sempre agradável”.⁵⁴ É, portanto, no pressuposto de um diferendo entre duas criaturas mais reais e mais próximas que se baseia o *agôn*, onde Antígona apregoa que defende o que julga ser o seu “dever” e Creonte o que entende por “sua lei”. A vontade superior dos deuses ou a imposição da ordem universal estão arredadas deste confronto simplesmente humano. O novo rei não os poupa mesmo a uma ironia: “Tu acreditas verdadeiramente neste enterro segundo os ritos? (...) Já ouviste os sacerdotes de Tebas recitarem essa fórmula? Reparaste já nas suas caras de funcionários fatigados, tentando apressar os gestos, engolindo as palavras, despachando um morto para se ocuparem de outro ainda antes do almoço?”.⁵⁵ Despojada daquele que era, para a sua antecessora sofocliana, o grande argumento – o da defesa da autoridade suprema dos deuses –, Antígona tem de confessar o egocentrismo profundo da sua teimosia: “Não o faço por ninguém. Faço-o por mim.”⁵⁶

A grande prova a que Creonte se vê exposto é a de defrontar-se com a ambiguidade de uma situação, cujo controle lhe escapa. Cabe-lhe “escolher” – e a opção constitui o seu grande drama – entre os deveres funcionais de um burocrata e os sentimentos de um tio que quer salvar a sobrinha. Refugia-se então, para salvar a lógica do papel de que está incumbido, numa ordem meramente formal, fria, despida de sentimentos ou de bom senso, submissa às imposições de um Estado também ele em decadência; torna-se, por isso, um cínico, e, apesar de “demasiado sensível para dar um bom tirano”,⁵⁷ mesmo assim condenará Antígona por subserviência ou hesitação. Depois de assumir o poder por incapacidade de recusar, é a impotência para dizer “não” que conduz o seu exercício de autoridade. A noção que tem de sociedade – após um esforço para a “compreender”, – é a de um colectivo anónimo, profundamente controverso e decadente, “cheio de crimes, de estupidez e de miséria”.⁵⁸ Achou ser seu dever responder “sim” à necessidade

⁵¹ ANOUILH. *Antígona*, p. 84.

⁵² ANOUILH. *Antígona*, p. 115.

⁵³ ANOUILH. *Antígona*, p. 53.

⁵⁴ ANOUILH. *Antígona*, p. 85.

⁵⁵ ANOUILH. *Antígona*, p. 88.

⁵⁶ ANOUILH. *Antígona*, p. 90.

⁵⁷ ANOUILH. *Antígona*, p. 96.

⁵⁸ ANOUILH. *Antígona*, p. 99.

de uma mão firme ao leme da nau desnordeada; mas sobrava-lhe modéstia e vulgaridade, não estava à altura da grandeza da missão.

A própria Antígona, embora se afirme, por oposição total com o monarca, defensora do Amor, acaba por ser, também ela, apenas uma vítima, submissa à sua natureza incompatível e paradoxal, colocada num eterno conflito diante do concreto das situações. Ao contrário de Creonte, que tende a dizer sempre “sim”, Antígona não só mantém a capacidade de dizer “não” a tudo o que lhe não agrada, como se torna, por excesso equivalente, incapaz de qualquer “sim” seja ao que for. A obstinação é nela intuitiva, visceral, despida de razão – “não quero compreender (...) não estou aqui para compreender.”⁵⁹ O que espera da vida é excessivo e utópico: “Eu! Eu quero tudo, imediatamente e por inteiro, ou, caso contrário, não aceito nada.”⁶⁰ Como afirma, com razão, Breda Simões: “Antígona é o exemplo da existência não realizada, da falta de vocação para a convivência.”⁶¹

Como antes com a ordem divina, Anouilh desmonta agora o papel que sempre coube a Polinices. O cadáver exposto reduz-se, de prova de um delito contra a obediência devida a *thémis*, a um pedaço de carne malcheiroso, que se algum sentido tem é de ordem política. Funciona como uma lição para Tebas, uma lição prática, de onde Creonte retira qualquer tipo de obstinação irracional: “Podia ter mandado enterrar o teu irmão, nem que fosse por razões higiénicas.”⁶² É sem convicção que actua, levado apenas pela necessidade de fomentar, com um paradigma como outro qualquer, a ordem em sua volta. É o que ele chama “ossos do ofício”, as sequelas do exercício de um poder que Creonte destaca de si mesmo, como uma mera profissão. Como “ossos do ofício” será também a condenação de Antígona. Antes porém de, conscientemente, assumir o papel antipático que lhe cabe, Creonte reforça-se por clarificar também o da sua adversária, investida, por tradição, no papel simpático. Por isso mina a relação que aproxima Polinices da irmã.⁶³ Em que alicerces se apoia o amor por que Antígona se diz disposta a dar a vida? Num objecto frágil, apenas ilusório, que a sua imaginação de adolescente criou. Dos dois irmãos mais velhos que, na infância, lhe destruíam os brinquedos e eram motivo de constantes disputas, a adolescência apagou a memória, para se refugiar na admiração, a que uma moça imatura alimenta pela pujança dos seus irmãos, rapazes e mais velhos.⁶⁴ Este impulso natural impediu-a de “ver” a realidade; Etéocles e Polinices eram apenas dois crápulas, estroinas primeiro na irresponsabilidade juvenil, criminosos mais tarde, no seu desejo de apelar o pai do poder de Tebas para darem satisfação a uma ambição condenável. Os funerais de Estado com que Creonte distinguiu Etéocles não passaram de uma fachada política a esconder apenas uma triste verdade; o herói não era melhor do que o traidor; “estávamos na presença de dois vigaristas que tentavam enganar-se

⁵⁹ ANOUILH. *Antígona*, p. 100.

⁶⁰ ANOUILH. *Antígona*, p. 111.

⁶¹ M. B. SIMÕES. In: ANOUILH. *Antígona*, p. 11.

⁶² ANOUILH. *Antígona*, p. 94.

⁶³ ANOUILH. *Antígona*, p. 102 *et seq.*

⁶⁴ Cf. 103: “Mais tarde, deves tê-los admirado quando apareceram a fumar os seus primeiros cigarros, ou quando estream as primeiras calças compridas”.

um ao outro, e que, num ajuste de contas, se mataram como dois canalhas que eram”.⁶⁵ Nem sequer se soube, após a luta fratricida, a qual dos dois pertenciam os despojos, a abandonar ou a sepultar. Anouilh destrói por completo a ideia do dever perante os mortos, de qualquer ligação sentimental para com Polinices, ou de uma oposição entre o defensor e o atacante de Tebas. Em consequência, Antígona passa a actuar, de facto, para si mesma, o irmão não passa de um pretexto. Por isso, em todo o *agôn*, não lhe é dada, numa *rhésis*, a oportunidade de defender os seus princípios; nada mais tem a afirmar, em frases lacónicas e persistentes, do que a sua teimosia irracional.

A partir do termo do *agôn*, é sobre Creonte que a acção sobretudo se centra. Como na tradição, sobre ele recaem, em todos os tons, as recriminações: de Hémon, que brada contra a execução da noiva e o rasgar da imagem que reservava de um pai atento e compreensivo; de Eurídice que pousa finalmente a malha, a ocupação de uma vida inteira, para morrer, refugiada no silêncio. Ei-lo que mergulha então na rotina que é, na existência que escolheu, o seu inferno.

São estes os novos contornos de uma *Antígona* que Anouilh conformou à experiência do século XX. Mais do que a desadaptação de Antígona, será talvez Creonte que mais fala à sensibilidade moderna. É nele que encarna a existência possível num mundo em decadência, é ele o homem concreto esmagado por múltiplas contradições. Mesmo se, inegavelmente conformista, luta ainda, diante das opções impostas pela violência diária. Consciente embora de ter sido apanhado na engrenagem, faltam-lhe as forças para se libertar; o seu trágico é o da submissão, a que falta a grandeza, utópica, dos heróis.



ABSTRACT

On writing about *Antigone*, Anouilh introduced several innovations following two main purposes: to use a dramatic strategy able to reduce spacial and temporal distance from his model; and to obtain the comprehension of a 20th century French audience in relation to a fifth century Greek original. His creation became very popular and functioned as a step between Sophocles and other modern recreations.

KEYWORDS

Tradution, Recriation, Sófocles, Jean Anouilh, *Antígona*

REFERÊNCIAS

- ANOULH, Jean. *Antígona*. Trad. port. M. B. Simões. Lisboa: Presença, 1965. 148 p.
- SILVA, M. F. *Ensaio sobre Eurípides*. Lisboa: Cotovia, 2005. 404 p.
- SILVA, M. F., *Ésquilo, o primeiro dramaturgo europeu*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 2005. 175 p.

⁶⁵ ANOUILH. *Antígona*, p. 197.