

Antígona de Sófocles e *Antigone* de Anouilh: Um só mito, duas leituras

Sophocles' *Antigone* and Anouilh's *Antigone*: One Myth, Two Readings

Maria de Fátima Silva*

RESUMO

Confrontar as peças que Sófocles e Anouilh dedicaram ao mito de Antígona corresponde a reescrever um episódio célebre, consagrado em forma trágica por uma criação genial, na Atenas do séc. V a.C., num drama humano à medida da Europa ao tempo da Segunda Guerra Mundial. No essencial, o foco desloca-se da centralidade da ação para as vivências pessoais das personagens. Mais do que o valor supremo dos grandes princípios da justiça e moral, o que Anouilh põe em causa é a tensão que surge entre as forças humanas que convivem numa sociedade, ou seja, entre duas formas antagónicas de olhar a vida: o pragmatismo masculino, encarnado em Creonte, e o puro idealismo feminino, representado em Antígona.

Palavras chave: Sófocles; justiça universal; ditadura; oposição; Anouilh; pragmatismo; idealismo; inconformismo.

ABSTRACT

Comparing the plays that Sophocles and Anouilh dedicated to the myth of Antigone is like rewriting a famous episode, enshrined in tragic form by a genius creation in 5th century Athens BC, into a human drama tailored to Europe at the time of the Second World War. Essentially, the focus shifts from the centrality of the action to the personal experiences of the characters. More than the great principles based on justice and morality, what Anouilh questions is the tension that arises between the human forces that coexist in a society, in other words, between two antagonistic ways of looking at life: masculine pragmatism, embodied in Creon, and pure feminine idealism, represented in Antigone.

Keywords: Sophocles; universal justice; dictatorship; opposition; Anouilh; pragmatism; idealism; non-conformity.

1 INTRODUÇÃO

A versão do mito de Antígona que Sófocles levou à cena em ano próximo a 442-441 a.C. foi para o seu autor um momento de glória e de aplauso. Impressionados pela qualidade da reflexão que o poeta fazia sobre os excessos no exercício do poder e a contestação que eles despertam em tempos de crise, os seus contemporâneos entenderam distingui-lo com um cargo

Artigo submetido em 30 de outubro de 2024 e aprovado em 04 de dezembro de 2024.

* Professora Catedrática do Instituto de Estudos Clássicos da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Portugal, e membro do CECH-Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos. Investigadora na área da Literatura Grega, com preferência pelo teatro, historiografia, textos científicos e estudos de recepção. Atualmente tradutora de Pausânias. E-mail: fanp13@gmail.com

público da maior importância como a alguém particularmente lúcido no ‘pensar a cidade’.¹ Mas o sucesso de Sófocles foi muito para além deste momento marcante na sua carreira de dramaturgo e no curso da tragédia grega; ao longo de milénios a sua *Antígona* converteu-se numa das produções mais emblemáticas e influentes como paradigma para a reflexão sobre um tema que constitui uma prioridade na existência humana: como viver em coletivo, como harmonizar hierarquias, como conciliar público e privado, como compatibilizar a participação dos géneros dentro da comunidade, como, numa palavra, garantir aos cidadãos de qualquer *polis*, no seu conjunto, bem estar, progresso e felicidade. Era essa a mensagem que o poeta de Atenas deixava no primeiro estásimo da peça, conhecido entre os comentadores como ‘ode ao Homem’ (vv. 332-375). Ao relembrar o trajeto da Humanidade, as conquistas civilizacionais de que foi capaz – saber proteger-se das agressões da natureza construindo habitações, explorar com equilíbrio os meios que a mesma natureza punha ao seu dispor, enfrentar a doença redimindo-se em certa medida das suas fragilidades de ser mortal –, o coro de velhos tebanos rematava com o único perigo que verdadeiramente a ameaça: a rutura promovida pelos seres humanos, aqueles que lhe dirigem o destino coletivo, com as regras de justiça universal de que os deuses são a salvaguarda. O verdadeiro perigo a ameaçar a Humanidade era, para Sófocles, o que transforma ‘quem se eleva alto na *polis*’ (*hypsípolis*) num ‘sem *pólis*’ (*ápolis*, 370-371).² Quem visava o poeta: Antígona? Creonte? Polinices?

Não menos determinante do que as problemáticas de fundo, foi o modelo estrutural que Sófocles elegeu para a sua peça, baseado em múltiplas antíteses: homem/mulher, velho/jovem, público/privado, morto/vivo, lei humana/lei divina ... Esta é uma estratégia que, sob uma aparente dispersão, na verdade contribui para aprofundar, por oposição, o caráter e atuação das figuras centrais sobre que a tensão geral se fixa. Estes são contrastes manifestamente existentes na sociedade ateniense do momento.

Estas linhas de pensamento que centraram a construção da *Antígona* sofocliana foram, ao longo dos tempos, inspiradoras de múltiplas reinterpretações, recriações, adaptações, coincidindo com momentos de tensão ou crise. Sintetizando os motivos mais marcantes nessas reescritas, o combate às ditaduras por oposições fortes e sempre arriscadas é, sem dúvida, o tipo de abordagem mais visível. Não têm faltado – nem virão a faltar – ocasiões a exigirem este tipo de reflexão, de que a velha *Antígona* funciona como senha. Creonte é, por isso, paradigma de tantos ditadores que a História e a Literatura foram acumulando; daqueles que um dia ascenderam ao poder, talvez de forma imprevista ou compulsiva em função das circunstâncias, e que tentaram consolidar autoridade sobre autoritarismo e violência. Além deste, um outro motivo se tem mostrado também pujante, aquele que explora questões de género, as tensões existentes entre homens e mulheres em sociedade, que é, ao mesmo tempo, um confronto de valores coletivos e privados. Se cada sociedade se constitui como a súpula de indivíduos e de núcleos familiares, reunidos num projeto de interesse comum, não é menos verdade que a idiossincrasia de cada cidadão e os interesses particulares das famílias perante os do Estado tendem a gerar profundos conflitos. No conjunto das questões suscitadas por Sófocles, Antígona tornou-se paradigma de piedade, do ponto de vista religioso, de compaixão e dedicação familiar, no plano ético, de desassombro na denúncia da tirania, numa perspetiva política, ou de desobediência civil, do ponto de vista jurídico.³

¹ Esse êxito valeu a Sófocles a nomeação como estratega na missão militar destinada a controlar a revolta de Samos, em 440 a. C. (Aristófanis de Bizâncio, *Hypothesis*, *Antígona* 1), num reconhecimento dos seus méritos como dramaturgo e pensador da *polis*.

² A este propósito, Beer (2004, p. 72) comenta: “É importante verificar como as palavras do coro apontam – de modo imaginativo e sugestivo – para o ponto central da tragédia – moral, e igualmente político”.

³ Sobre o conceito de “desobediência civil” e a sua aplicação a Antígona, vide Tiefenbrun (1999, p. 36-37).

É neste segundo padrão de abordagem que se integram as leituras de caráter feminista inspiradas no papel de Antígona no episódio tebano.⁴ É ela quem, superando as restrições colocadas à sua condição de mulher, enfrenta a prepotência do tirano, Creonte, o homem, a autoridade pública, seu tio e senhor do núcleo familiar, o *oikos*. Por isso Sófocles a escolheu como título para a sua peça, embora a importância dada ao tirano na estrutura dramática tenha criado sempre uma dúvida sobre quem é o verdadeiro protagonista no confronto.⁵ Mas talvez, mais do que dar primazia a um ou outro dos dois contendores, haja que reconhecer que cada um necessita do outro para garantir o conflito, a dinâmica natural desta tragédia, como da produção trágica em geral.

Das múltiplas reescritas que poderíamos propor para um diálogo com a produção sofocliana entendemos incluir nesta ponderação a *Antigone* de Jean Anouilh, uma peça de grande repercussão, escrita ao tempo da Segunda Guerra Mundial e, de alguma forma, precursora de uma certa interpretação de Antígona. A leitura de Anouilh constitui sobretudo uma sondagem sobre a identidade da heroína: quem é, na sua natureza, caráter e sentimentos, esta mulher? Como é que a sua origem – de filha de um incesto – lhe condicionou a vida? De que afetos é capaz esta criatura heroica, que parece tão distante do comum das suas iguais, representadas por Ismena, uma irmã temerosa e ‘vulgar’? Como se compatibiliza Antígona com a sua condição de mulher e o código de comportamentos que a tradição lhe destinou? Se a força de Creonte se abrandasse um pouco neste confronto, que incompatibilidades encontraria Antígona para sustentar o seu inconformismo?

É numa busca de resposta a todas estas interrogações que procuraremos construir mais uma reflexão sobre este eterno motivo: Antígona mulher e cidadã.

2 A ANTÍGONA DE SÓFOCLES

2.1 O perfil do ditador

Sófocles elegeu, para contexto da sua peça, um tempo de pós-guerra, aquele em que as nuvens mal começavam a desanuviar-se – o primeiro canto do coro é uma saudação a essa paz – para deixar ver as feridas infligidas pelo conflito. Os cadáveres dos caídos em combate aguardam ainda sepultura, entre eles os dois príncipes filhos de Édipo – Etéocles e Polinices –, chacinados num duelo fratricida em disputa pelo trono de seu pai. O poder vazio é confiado a Creonte, um parente colateral, a quem cabe reger uma cidade que mal se ergue de uma profunda crise; é esse vazio o que dá lugar à investidura de um ditador, o ‘salvador’ de uma sociedade à deriva, a quem assiste não a legitimidade dinástica numa linha sucessória, mas a que a contingência de uma crise confere. Daí alguma insegurança subjacente às palavras autoritárias que profere no próprio ato de posse.⁶

O seu primeiro édito constitui o que lhe parece uma garantia de alcance político: o de sepultar, com honras de Estado, um dos seus sobrinhos, Etéocles, o comandante da resistência dentro da cidade, no entender do novo senhor de Tebas o patriota; e o de proibir os rituais

⁴ A título de exemplo, vide Singh (2003) e bibliografia aí citada.

⁵ Para uma síntese desta questão e dos argumentos usados, vide Fialho (2001, p. 72-73); Rocha Pereira (2010, p. 20-21).

⁶ Embora limitada e discutível no seu alcance, a leitura que Wilamowitz (*apud* Calder, 1968, p. 391) faz do original de Sófocles como uma peça política serve bem a esta questão: “Em termos estritamente políticos, importa perguntar qual é a situação e as questões que a mesma situação coloca. Trata-se de um governo de transição, em tempo de guerra – convicto da sua legitimidade e aceite pelos cidadãos – que estabelece legislação contra os inimigos do estado. Um agitador bem colocado, sem o devido procedimento, ataca a legitimidade das disposições legais e nega a supremacia do governo. Pergunta-se: como há de o poder enfrentar esta contestação dentro da elite social que não se pode ignorar nem discretamente negar?”

fúnebres devidos a Polinices, na opinião de Creonte o traidor, porque atacante da pátria em reivindicação do que entendia os seus direitos de herdeiro do trono. E a proclamação vinha já coberta de ameaças para quem ousasse desobedecer ao decreto.⁷ Tal disposição não deixava indiferentes tantas outras famílias, de que o *oikos* real era apenas o paradigma; a necessidade de sepultar, sem distinções, os cadáveres produzidos pela guerra tinha tudo para gerar, dentro de cena e no auditório do teatro, uma inevitável empatia. Ao mesmo tempo que a arbitrariedade no exercício do poder dava já os seus primeiros sinais. Creonte tinha, mesmo assim, a seu favor, argumentos de defesa da cidade, alguma legitimidade não deixava de assistir-lhe no que proclamava como uma exigência em nome da segurança coletiva.⁸ Mas as questões suscitadas por esta primeira decisão eram de enorme controvérsia.

A tensão gerada na cidade era, numa primeira leitura, de alcance político, a punição exemplar, para além dos limites da morte, de um traidor, a que não faltava também uma afirmação de autoridade e desafio por parte do poder agora vigente. Mas encadeava consigo questões mais profundas, e essas iriam ser postas a nu pela voz da contestação, veiculada por uma jovem, também ela filha de Édipo e irmã dos dois contendores, Antígona. Antes de mais, o alcance político que a medida comportava implicava outras leituras da parte da comunidade, representada pelas famílias enlutadas.⁹ Sepultar os mortos era a reivindicação natural de todos a quem a guerra tinha privado dos seus.¹⁰ Ter agido em nome da defesa ou do ataque contra Tebas perdia relevância, agora que os cadáveres entravam no reino dos mortos e escapavam ao controle dos vivos. A todos, o costume e, sobretudo, um princípio universal garantia esse direito. A situação ascendia, assim, a um outro plano, aquele em que os deuses ponderam: dedicar à divindade da morte as suas presas através dos rituais prescritos era mais do que um costume, era a obediência devida a uma lei superior, sem autor nem registo escrito, mas condicionadora de todas as determinações humanas e contingentes, as ditadas pelos senhores do mundo (Tiefenbrun, 1999, p. 37-38).¹¹ A imponderação de Creonte tornava-se patente, no que passava a constituir um desafio às superiores determinações dos deuses.

⁷ Em Sófocles, *Antígona* (155-161), é o corifeu quem anuncia a vinda de Creonte e as intenções gerais que a motivam, de apresentar-se ao povo e à cidade como o novo poder, segundo uma conceção própria que ainda mantém todos na expectativa; é certo que já Antígona antes se lhe referira (33-34), justificando-a com o desejo do rei de chamar a si a responsabilidade direta de anunciar essa disposição, afinal aquela primeira ordem que marca o início do seu mandato e lhe definirá um tipo de atuação, dentro do que considera ‘patriotismo’.

⁸ Esta legitimidade foi-lhe reconhecida por Hegel, que entendia como igualmente aceitáveis as duas posições assumidas por Creonte, na defesa dos valores da *polis*, e por Antígona, campeã dos valores do *oikos*. Sobre a polémica gerada por esta interpretação, que assenta numa dicotomia radical, vide Chesi, (2013, p. 224-225). A própria Chesi entende não sem razão, com base na linguagem usada por Antígona, o seu ato de desobediência e a argumentação a que recorre como políticos.

⁹ A questão do sepultamento dos mortos constituiu de facto um fator de atrito na gestão da cidade. Por tradição, os funerais em Atenas competiam à família e eram do domínio privado. Mas a ingerência do Estado nessa tradição vinha já de Sólon (séc. VI a.C.), que tinha legislado no sentido de evitar excessos nas práticas fúnebres (cf. Plutarco, *Vida de Sólon* 21.5). Aos traidores da pátria, Atenas proibia as exéquias. Em contrapartida, na primeira metade do séc. V a.C., tornou-se prática os funerais de Estado, com o respetivo elogio, para os caídos em combate. Por sua vez, de acordo com a tradição eram as mulheres da família quem se encarregava da preparação do cadáver. Ou seja, o contexto em que a peça de Sófocles se situa tem réplica na vida real ateniense do momento, retratando a progressiva intervenção do Estado em prerrogativas antes consagradas às famílias.

¹⁰ Cf. Bañuls, Crespo (2006, p. 15-58) e bibliografia aí citada a propósito da polémica gerada em torno da intervenção inovadora de Sófocles no tratamento deste episódio do mito tebano. Tanto quanto os testemunhos conservados permitem observar, não há, antes de Sófocles, menção nem da proibição de sepultamento de Polinices por parte de Creonte, nem, em consequência, da infração de Antígona.

¹¹ “Os Sofistas contrastavam o que consideravam ser o direito natural com o direito legal, acreditando que as leis não escritas eram eternas, inalteráveis e emanadas de uma fonte superior aos decretos mutáveis dos homens. A objeção de Antígona ao decreto de Creonte parece refletir a adesão sofística à lei natural”. Do séc. V a. C. ateniense, o mesmo comentador (1999, p. 38) retira ainda uma outra conclusão: “A disputa central na peça de Sófocles é

Cometido o erro, logo denunciado pela voz da oposição, o primeiro impulso, patriótico, de Creonte vai-se radicalizando em autoritarismo e obstinação de um ditador. Muitas são as vozes que se erguem, em tons diversos, a alertar ou a contestar a sua determinação. Cada uma delas encarna, em crescendo, os motivos que o deveriam fazer recuar. Em primeiro lugar a de Antígona, que assume uma oposição radical, em nome do princípio universal ferido por Creonte, o da obrigatoriedade de sepultamento de um qualquer cadáver, sem distinção, mas também como representante das famílias que reivindicam o direito que lhes cabe, independentemente das decisões do Estado, de homenagear os seus mortos (441-525). Há como que um movimento cósmico que, através de Antígona, se mobiliza contra o ditador e o seu édito.

Mas Antígona, ainda que protagonize a oposição, não está só na sua atitude contestatária. Outras vozes se erguem em sua defesa e dos princípios que representa, quando o que se vai tornando prepotência na atitude de Creonte a condena à morte por desobediência. Em primeiro lugar, a de Hémon, o filho de Creonte e noivo da condenada (631-765). Hémon não intervém apenas ou sobretudo como o apaixonado de Antígona, a sua posição é antes a de um filho dedicado e a de um cidadão responsável que pretende ter, junto do ditador, uma palavra de alerta para o que se pressente seja o sentimento popular, distante da redoma em que o tirano se refugia. Se o não confronta abertamente, a opinião pública na cidade, de que Hémon é testemunha (683-723), está do lado de Antígona e dos valores que ela defende. Recuar, para o rei – segundo Hémon –, não é perder, mas corrigir uma perigosa trajetória. A fúria de Creonte vai crescendo, ao mesmo tempo que lhe soam a traição os apelos que lhe vêm dos seus próximos, filho e sobrinha, que lhe parecem minar a sua autoridade pública e doméstica. A garantia do ascendente masculino sobre a insubordinação da mulher não é também questão de somenos na reação de Creonte.

Faltava ainda ouvir-se, cada vez mais à distância, a voz dos deuses, primeiro em intervenções discretas, depois em palavras audíveis. No próprio ato de desobediência, no pó que cobriu o cadáver para protegê-lo face às aves de rapina, os guardas de sentinela perceberam a estranha intervenção de alguém que, sem deixar sinal ou rasto, contrariou as ordens do rei, mesmo antes de Antígona ter sido capturada em flagrante delito. O coro, prudente e atento, insinuou, sem resultado, aos ouvidos de Creonte, quem sabe se mão divina ... Mas perante a surdez teimosa do monarca, Tirésias, o adivinho, assumiu-se como porta-voz dos deuses, desta vez anunciando o castigo, quando o tempo do reconhecimento do erro e do recuo se tinha já esgotado. Os rituais ensaiados pelo profeta mostraram-se nefastos, os deuses rejeitavam as oferendas enquanto o cadáver de Polinices se mantivesse insepulto. Creonte começou por persistir na sua obstinação e por dirigir acusações contra o que entendia como corrupção dos adivinhos. Mas, face à ameaça do castigo divino e a uma nova admoestação do coro, recuou, cedeu à insistência dos velhos cortesãos perante as evidências, mas tarde demais. É certo que o seu autoritarismo já tinha vacilado em diferentes momentos; na pena atribuída ao transgressor, de apedrejamento, para a reclusão de Antígona numa gruta; na libertação de Ismena, depois de a ter associado à mesma condenação. Mesmo assim, a sua persistência tornou-se responsável por muitas mortes, de Antígona, de Hémon, de Eurídice, a rainha, e de si mesmo, alvo da destruição moral determinada pelos deuses. Sobreviveu, é certo, mas para ser condenado em todas as instâncias: dos deuses, que o punem em extremo; dos homens, que lhe apontam um dedo acusador ou lhe atiram a pedra do castigo; e, não menos, do tribunal da sua consciência.

entre ‘o costume arcaico, familiar, e os códigos do sentimento’, representados por Antígona, e ‘a nova racionalidade pública dos tempos de Péricles’, representada por Creonte”.

Talvez os Atenienses espectadores de Sófocles fossem chamados a encontrar, no destino dos dois antagonistas, Antígona e Creonte, ambos destrutivos, um radicalismo excessivo no que representavam, a lei natural *versus* a legalidade política.¹²

2.2 Mulheres Em Tempo De Crise

Se a figura de Creonte é central na criação de Sófocles, o título de *Antígona* representa um convite para se considerar, como sua protagonista, a mulher que encarna a oposição. O desenho de Antígona pode ser encarado em duas perspectivas: uma política – a que a confronta com o poder instituído –, outra mais pessoal, a que faz dela a representante dos valores familiares em debate. Mas, acima de tudo, está a mulher e a sua condição, seja qual for a intervenção em que se veja comprometida.

Antes de mais, importa considerar o fator genético de Antígona. Ela é parte do pouco que resta da descendência de Édipo, juntamente com sua irmã Ismena. Ambas são membros de uma família visada pelo destino, que, ao longo de gerações, foi acumulando infortúnios e desastres. No sangue corre-lhes a mancha de um incesto. E embora Édipo e Jocasta sejam, no momento, figuras do passado, ainda assim alguma coisa do caráter e poder de Édipo persiste em Antígona, como uma ameaça a pairar sobre o atual senhor da cidade. Sob a sua atitude de opositora ousada ao regime estabelecido, dominam as dores de alguém que assistiu, de modo sistemático, ao desmontar de uma família. A morte de Etéocles e Polínices é, desse processo, apenas o golpe mais recente. Antígona luta, portanto, não apenas por supremos valores, mas também pela dignidade do *oikos* a que pertence, mesmo que a sua atitude possa acarretar maiores penas e riscos. Nesse propósito, a filha de Édipo, com a sua desobediência, não só defende motivos de natureza privada, como assume uma ação política, contestatária da autoridade do Estado.

Para que a sua decisão de desobediência e respetivas consequências se torne ainda mais nítida, Sófocles coloca-a em contracena com a irmã, Ismena, ambas provenientes do mesmo sangue, ambas confrontadas com a mesma crise, mas tão distintas em personalidade e atitudes. Ao contrário de Antígona, que não se submete ao confinamento ditado pela sua condição de mulher, nem às determinações da autoridade masculina, Ismena, em nome do que considera uma tentativa de preservação do que resta da família dos Labdácidas, adota a atitude de conformação. Ela é, ao mesmo tempo, a imagem do cidadão comum que, perante a tirania, se refugia em cautela e silêncio. Um sentimento de amor a anima também, mas pela irmã que lhe resta, cuja vida pretende defender. A diferença entre as duas é fraturante e responsável por alguma vaga arrogância de Antígona, que parece obstinar-se no gosto pelo martírio que não quer partilhar, mesmo quando Ismena, perante a condenação ditada pelo tirano, recua e se empenha em seguir o mesmo destino. É, em fim de contas, dedicada e generosa esta Ismena, apenas mais fraca e lenta em assumir as consequências extremas das suas atitudes. Falta-lhe aquela heroicidade que faz de Antígona a exceção: a mulher que prescindiu de todas as expectativas de vida – casamento e filhos –, que dariam realização a um curriculum feminino, para ceder, sob diversos estímulos, à sedução do martírio e da morte.

Por fim, uma outra mulher, Eurídice, a esposa de Creonte, desempenha na peça um papel discreto, mas significativo. Como esposa e mãe, ferida pelos excessos de quem devia defender a família e afinal a condena, Eurídice opõe à imponderação de Creonte o silêncio, para depois se refugiar, tal como Antígona, numa morte decidida e consumada por suas próprias mãos. Na sua discrição, o confronto que estabelece com o marido e rei é também expressivo da sua oposição e liberdade.

¹² Aos estudiosos de jurisprudência, segundo Tiefenbrun (1999, p. 38), é colocado também um convite à ponderação sobre uma perspectiva da lei mais ponderada, que integre traços da lei natural e da positiva.

3 A ANTIGONE DE ANOUILH

A receção dramática de Antígona no séc. XX em França sofre modificações radicais e torna-se de uma enorme representatividade, de modo que o êxito das produções teatrais aí levadas a cena na primeira metade do século virá a ter uma influência decisiva, na reescrita deste mito, um pouco por toda a Europa do pós-guerra. Mesmo sob padrões interpretativos inovadores, as faces habituais na leitura de Antígona – a política, a feminista, a cristã –, todas elas estão de algum modo disseminadas pelas múltiplas reescritas dramáticas francesas desta fase. É deste movimento que sobressai sem dúvida uma das mais célebres produções dedicadas à filha de Édipo, a *Antigone* (1942) de Jean Anouilh (1910-1987),¹³ integrada no que o autor chamou *Nouvelles Pièces Noires*. Os tempos eram agora marcados pela Segunda Guerra Mundial, em plena ocupação da França por forças nazis. Embora esta peça não fosse especificamente de contestação política, não deixou de enviar uma mensagem de repúdio pela ocupação alemã.¹⁴ Mas a nota dominante foi a transformação de uma tragédia grega num drama humano – que passa sobretudo pelo desvio do foco da ação para as personagens¹⁵ – ajustado ao momento seu contemporâneo,¹⁶ quando se vivia um pós-guerra e a estabilização de uma nova ordem social na Europa dos anos 40 do século que findou, em condições, ao mesmo tempo similares e distintas, das vividas pelos Atenenses espectadores de Sófocles. Nas palavras de Simões (1965, p. 8) “A situação que Anouilh, como Brecht, tenta dramatizar é a situação da decadência do Estado e do inevitável recurso à força imposta pela própria situação”.

3.1 Creonte, o cortesão em vez do ditador

A palavra dada por Anouilh à personagem Prólogo na abertura da peça tem, como primeira finalidade, a de caracterizar as diversas figuras intervenientes na intriga e, ao conferir-lhes uma nova identidade, demarcar para a ação um outro sentido. Esta espécie de preâmbulo é responsável por 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 permanentemente ‘realistas’ e vulgares.

Em Anouilh (1965, p. 18-19), Creonte deixa de ser o tirano intransigente para vestir uma outra pele:¹⁷

Aquele homem robusto, de cabelos brancos, que medita, ali, junto de seu pagem, é Creonte. É o rei! Tem rugas. Está fatigado. Entrega-se ao jogo difícil de conduzir os homens. Anteriormente, no tempo de Édipo, quando ele era apenas a primeira personagem da corte, gostava de música, de belas encadernações e de longas visitas às casas dos antiquários de Tebas.

¹³ Esta peça foi estreada em Paris, no Théâtre de l'Atelier, sob a direção de André Barsacq, em 1944. Mee e Foley (2011, p. 43) afirmam igualmente a influência muito particular de Anouilh e Brecht na receção do motivo.

¹⁴ Alguns comentadores vêm neste Creonte, em tempos do pós-guerra, “um representante do fascismo, sobretudo porque alguns dos seus traços lembram os do chefe fascista Jacques Doriot”, Ince, (1968, p. 278). Um paralelo entre os episódios e personagens da peça e a realidade da Segunda Guerra Mundial é discutido por Deppman (2012, p. 523-525).

¹⁵ Springler (1974, p. 229) sublinha de forma perspicaz, ao comentar a apresentação das personagens feita pelo Prólogo na abertura da peça, o novo sentido afirmado por Anouilh para a sua criação: “‘Voilà. Ces personnages vont vous *jouer* l’histoire d’Antigone’. A palavra chave aqui é *jouer*, e o uso de *histoire* em vez de *tragédie* é também significativo”.

¹⁶ Ince (1968, p. 279): “Para os dramaturgos modernos, a tragédia como forma dramática conhecida pelos Gregos não parece mais possível, dada a erosão de absolutos, dado o sentimento moderno de relativismo, o nosso sentido da complexidade das coisas, a nossa autoconsciência”.

¹⁷ Tradução de Simões.

Mas Édipo e os seus filhos morreram. Creonte pôs de parte os seus livros, os seus objectos de arte, arregaçou as mangas e ocupou o seu lugar.

Algumas vezes, pela tardinha, sente-se fatigado, e pergunta a si próprio se não é vã a tarefa de conduzir os homens. Se não será um ofício sórdido a entregar a outras pessoas menos dotadas ... E depois, pela manhã, surgem os problemas concretos que urge resolver: e levanta-se tranquilo, como um operário que vai começar o seu dia de trabalho.

Este outro Creonte é um homem tranquilo, elegante, de bom gosto, o cortesão a quem o poder coube por acaso, mas que mais apreciaria manter-se entretido com as suas coleções e passatempos de aristocrata. Um sentido de dever levou-o a assumir o trono vago por morte dos seus legítimos detentores, onde atua como um ‘funcionário’, sem maiores convicções, desapegado de ambições ou interesses próprios. “Compensa o seu defeito de nascença, e, portanto, de legitimidade, com o seu profissionalismo” (Guérin, 2010, p. 99). 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 coletivo que sobre ele exerce uma pressão esmagadora empurram-no sem piedade. Creonte é, portanto, fundamentalmente um abúlico, ou talvez um espírito prático, um sujeito que, à falta de iniciativa, funciona de uma forma mais ou menos mecânica ou acomodada, sob a exigência da necessidade. E, em nome dessa exigência, está disposto a alguns excessos, como o de usar um cadáver, seja ele qual for, para uma grande cerimónia pública, ou a linchar os guardas como possíveis denunciadores da desobediência de Antígona que ele pretende ocultar. A mediatização conta para ele, zelar pela sua imagem pública deixa-o inquieto.

Tal como Sófocles, Anouilh concentra o clímax da sua ação no confronto entre Antígona e Creonte. Mas, em torno desse conflito simbólico entre o individual e o político, aprofunda a personalidade de cada um dos contendores, multiplica-lhes os traços, rodeia-os de outras figuras, 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 seu Creonte é, neste momento climático, um homem de certa forma conciliador, mais disposto a salvar Antígona do que lhe parece um ato irrefletido do que a condená-la, 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 objetivo para ser um herói dominador.¹⁸ É verdade que a tradição lhe destinou, na história, o papel antipático; mas o autor despiu-o, desta vez, da determinação do clássico e bruto tirano, e fê-lo hesitar. Em Tebas, Creonte inaugura a dinastia ‘dos príncipes sem história’, 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: “Eu chamo-me simplesmente Creonte, graças a Deus. Tenho os pés bem fincados na terra, as mãos enterradas nos bolsos, e, já que sou rei, resolvi (...) 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, como aliás, todas as profissões. Mas já que devo exercê-la, exercê-la-ei ...” (85). Não tem ilusões nem se permite sonhos. Mas tem a frieza e o pragmatismo suficientes para aceitar, como uma tarefa, o simples quotidiano.

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’ entre os deveres funcionais de um burocrata e os sentimentos de um tio que quer salvar a sobrinha. Refugia-se, então, para salvar

¹⁸ Spingler (1974, p. 230) comenta a propósito: “Na versão de Anouilh, em vez de confrontar um antagonista trágico em representação de uma ética contrária, Antígona encara um homem pragmático e cínico, que recusa entrar no jogo trágico com ela. O principal argumento de Creonte não é que Antígona esteja errada, mas simplesmente a irrelevância do seu ato”.

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 ser um bom tirano, mesmo assim, por subserviência ou hesitação, condenará Antígona. É sem convicção que atua, 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. Depois de assumir esse poder por incapacidade de recusar, é a impotência para dizer “não” que conduz o seu exercício de autoridade. A noção que tem de sociedade é a de um coletivo anónimo, profundamente controverso e decadente, “cheio de crimes, de estupidez e de miséria”. Achou ser seu dever responder “sim” à necessidade de uma mão firme ao leme da nau desorientada; mas sobrava-lhe modéstia e vulgaridade, não estava à altura da grandeza da missão. E quando sobre ele recaem recriminações de todo o tipo – 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 poussa finalmente a malha, a ocupação de uma vida inteira, para morrer, refugiada no silêncio – ei-lo que mergulha na rotina, na existência que escolheu e que é o seu inferno. Como um verdadeiro burocrata – comenta Highet (1971, p. 536) – “depois que Antígona se enforcou, que o seu próprio filho o denunciou antes de se suicidar, que a mulher se degolou, ele limita-se a suspirar profundamente e a ir cumprir as suas tarefas, presidindo a uma reunião: uma morte tão completa como a de todos os outros”.

Hémon não é apenas o filho que pretende moderar os excessos de Creonte; é-lhe dado mais espaço para viver sentimentos e frustrações românticos e permitido um encontro de despedida – e de aniquilação de todos os seus projetos de casamento – com a revoltosa. Perante o pai, o novo Hémon tem uma atitude mais agressiva, sobretudo empenhado em reivindicar a salvação da noiva, por quem exprime um sentimento forte; o seu desapontamento com um pai que julgava mais lúcido e tolerante é total, ao descobrir nele o radicalismo de um tirano. Ao noivo de Antígona, portanto, Anouilh abre um espaço de atuação que, além de lhe enriquecer o retrato, contribui para humanizar o conflito entre as duas irmãs e para acentuar os traços surpreendentes da nova personalidade de Creonte.

A terminar, o Prólogo passa de uma prioridade absoluta dada ao desenho das personagens para o estabelecimento dos contornos da ação que as irá pôr em movimento. São tradicionais as principais etapas da intriga que propõe: o fratricídio dos dois herdeiros de Édipo, incompatíveis nas suas pretensões ao poder, a salvação de Tebas articulada com a perdição dos seus senhores; 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. Porém, Anouilh deixa patente o efeito inovador 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 a quem se dirigia.

3.2 O feminino em Anouilh

Ao dar prioridade, no elenco, à protagonista da ação, Anouilh (1965, p. 17) começa por desenhar, em palavras do Prólogo, ‘a sua’ Antígona nos traços essenciais:

Antígona é aquela rapariga magra que está sentada, ao fundo, e que não diz nada. Olha em frente. Pensa. Pensa que dentro de momentos vai ser Antígona, que vai surgir, de repente, da magra rapariga morena e ensimesmada que a família não toma a sério; e erguer-se só em face do mundo, em face de Creonte, seu tio, que é o rei. Pensa que vai morrer, que é nova e que bem gostaria de viver. Mas não há nada a fazer! Chama-se Antígona e é necessário que desempenhe o seu papel até ao fim...

Assistimos à assunção de um papel por parte de um ator. Antígona não se despe do peso da tradição, ser Antígona é revestir um conjunto de traços e atitudes essenciais. Mas os pormenores que completam o retrato – a magreza, o escuro da pele, o silêncio – como que a apeiam do tradicional estatuto de heroína e fazem dela uma mulher ‘real’, próxima de um novo público, com uma identidade própria, feita de corpo e de alma como toda a gente.

Até ao *agôn* central com Creonte, Antígona é desenhada como uma quase criança – “la petite Antigone” –, com os naturais enleios afetivos de uma moça comum, os que a ligam a uma Ama, à irmã, ao noivo – embora empenhada em romper todas as cadeias que a possam prender a um padrão de felicidade comum. Antígona lê as regras da casa e da vida como ‘conformismo’, subserviência perante o *nomos*, que não deixa margem à diferença ou à transgressão. A esse poder tirânico do *nomos* reage pelos impulsos da sua *physis*, 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 (35) –, como nas grandes decisões do seu trajeto. É para um desvio equivalente, transposto para a ordem social e política de Tebas, que, no momento da crise, se prepara. Aí a vemos erguer-se contra o rei, antes de mais, como encarnação dessa disciplina, mas, através dele, contra toda a comunidade. É contra o que considera uma 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 Polinices o pretexto para se manifestar. A nova Antígona é uma criatura humana, que não dispõe de uma coragem heroica, que é sensível ao impulso da vida e pequena para enfrentar a grandeza do ato que prepara. O que a move é, nesta nova versão – sem que se possa desmentir nela a afeição pelo irmão –, o inconformismo, a incompatibilidade, não com a vida em si mesma, mas com um certo padrão de vida, que liminarmente rejeita (Smolarski, 1981, p. 48).¹⁹ Para os que a cercam ela é ‘doida’ (32), a tradução radical para uma diferença incompreendida e intolerada. Embora se afirme, em nome do cadáver do irmão, 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. “Se teima no seu ‘gesto absurdo’, é tão somente por inconvivência: ‘Creonte: Não é por causa dos outros; nem por causa do teu irmão! Então porque é, afinal? Antígona: Não o faço por ninguém. Faço-o por mim’” (Simões, p. 1965, p. 12). A revolta que a caracteriza é agora existencial.

De Sófocles, Anouilh importa a estratégia do contraste, mas, uma vez mais, com conotações diferentes. Em primeiro lugar, como em Sófocles, a oposição é feita com Ismena; continua o Prólogo:

E logo que esta cortina subiu, sentiu que se afasta, a uma velocidade vertiginosa, da sua irmã Isménia que conversa e ri com um rapaz. (...) O rapaz com quem a loira, a bela e feliz Isménia fala é Hémon, o filho de Creonte. Está noivo de Antígona. Tudo o aproximava de Isménia: o seu gosto pela dança e pelos jogos, o seu desejo de felicidade e de glória, e também a sua sensualidade, porque Isménia é muito mais bela do que Antígona. Mas, numa noite, numa noite de baile, na qual ele só dançara com Isménia, uma noite na qual Isménia estava encantadora, com o seu vestido novo, nessa noite, ele encontrou Antígona que, como agora, sonhava a um canto, com os braços em redor dos joelhos. E pediu-lhe que fosse sua mulher. Ninguém compreendeu porquê. Antígona levantou, sem espanto, os seus olhos graves, olhou-o e disse-lhe que sim, com um sorriso triste ...

¹⁹ “Em Anouilh o drama deixa de existir ao nível em que se opõem duas ideias de justiça (ou seja, do exame da relação entre o sagrado e o moral). É sobretudo no nível estritamente humano que se confrontam dois conceitos de vida”.

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 motivo 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. Exatamente como mais velha, fica-lhe bem assumir a voz da prudência e da sensatez. Ismena sabe das intenções de Antígona e pode, ao fim de uma longa conversa com o travesseiro, exprimir uma opinião ponderada. Com a rejeição que manifesta de aderir ao projeto de Antígona, Ismena traz ao contraste físico, que até aqui centrou as diferenças visíveis, um outro, íntimo, o do entendimento que cada uma tem do que seja ‘senso’ (34-35). 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. ‘Normalidade’ será, no caso de Ismena, não a conformação à autoridade do tirano, ou o temor perante a maldição que destrói uma família, como em Sófocles; a aversão à dor convive nesta outra Ismena com a jovialidade e o coquetismo, o gosto de uma vida tranquila e fácil, atenta aos pormenores da toilette e aos namoros juvenis; reage perante a ‘anormalidade’ de Antígona, equivalente ao seu inconformismo com o *nomos* social. E, no entanto, a falta de beleza e um certo apagamento de Antígona são compensados por uma aura trágica, que faz dela, por razões inexplicáveis, a preferida de Hémon.

É esta mesma atitude que se vai impor numa cena que a confronta com Hémon, o noivo. Este é um encontro que não existe em Sófocles, para quem a relação de Hémon com Antígona importa mais para a avaliação da autoridade de Creonte do que nos seus contornos afetivos. 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 reflete-se na relação com o noivo. Perante Hémon, o seu primeiro impulso é o do afeto, 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’ sai frustrada; mas quando opta por ser ela própria, diferente e incompreensível, quebra-se o diálogo; a própria não o permite, reduzindo o seu interlocutor a um mero ouvinte. Hémon terá de ouvir, sem argumentos, o quebrar dos seus sonhos, expresso num brado imprevisto de recusa. Porquê esta recusa? Porque Antígona tenha outro projeto para a sua vida? Ou porque o casamento é simplesmente incompatível com a sua natureza?

Faltava ainda o confronto central e decisivo com Creonte, que nos leva do plano pessoal e familiar para o cívico. 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. A vontade superior dos deuses ou a imposição da ordem universal estão arredadas deste confronto simplesmente humano e de significado político. Os dois cadáveres são simplesmente despojos humanos que a guerra misturou e confundiu, de modo a não se poder separar o herói do traidor. O corpo insepulto de Polinices 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 enterrá-lo, nem que fosse por razões higiénicas, mas não o fez. Em consequência, o ato heroico de Antígona perde sentido. Mais do que a adversária do poder em nome de um ideal, ela converte-se na imagem de uma rebeldia intrínseca que lhe não permite dizer a palavra ‘sim’; da vida, espera ‘tudo’ e ‘agora’, de uma forma perentória e completa, ou seja, o impossível. E é essa mesma impossibilidade o que a torna frustrada e incompatível com a própria vida. ‘Anarquia’ é uma palavra aplicável ao seu gesto de rutura, que sublinha as suas duas transgressões: a que interfere com o édito de Creonte e a que a confronta com as normas impostas à sua condição de mulher.

Junto de Antígona, amplia-se um pouco a presença de outras mulheres, reforçando assim o núcleo feminino da peça e o contexto doméstico dos valores em confronto. Eurídice, a tia, continua presente, mas também ela é distinta do seu modelo sofocliano:

A velhota que faz renda, ao lado da ama que criou as duas irmãs, é Eurídice, a mulher de Creonte. Ela fará renda durante toda a tragédia, até que chegue a sua vez de se levantar e morrer. É boa, digna, afectuosa; apesar disso, ela é inexistente para o marido.

Nos cabelos brancos e na submissão à rotina desvenda-se uma Eurídice apagada e silenciosa, a mulher conformada à autoridade do marido e à mediocridade das tarefas domésticas. O afastamento na relação do par régio é flagrante. Por isso Creonte, por força de lhe conhecer esta eterna ‘passividade’, está muito longe de imaginar a reação revoltada que a morte de Hémon nela desencadeia.

Além dela, uma velha Ama e uma cadelinha acompanham o trajeto de vida de Antígona, desde a infância, e ajudam a quebrar a sua solidão tradicional. Apesar de a Ama ser uma personagem marcante na tragédia grega,²⁰ Sófocles não a associou com Antígona; este é, portanto, um contributo original de Anouilh, embora de inspiração puramente clássica.²¹ No caso de Antígona, esta Ama tem a função de substituir o papel materno, consumada a morte de Jocasta. 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, porque é também pelos pequenos gestos que o afeto se exprime. Entre as duas, a Ama nutre uma preferência por Antígona, apesar de subsistir nas suas relações uma espécie de barreira insuperável, que reside no carácter. E, no entanto, ainda que Antígona lhe retribua a dedicação – este é mesmo, na sua alma arredia, o único afeto –, a Ama não penetra na estranheza da sua personalidade, nem no sentido dos seus atos. 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 (1965, p. 21-24), é expressivo dessa flagrante incompreensão. No comportamento irregular, único, da sua protegida, que se regozija nessa diferença e na solidão que cultiva, a Ama esforça-se por encontrar ‘normalidade’. É do choque da exceção com a rotina que deriva o *qui pro quo* que anima todo o diálogo: a Ama a procurar num encontro romântico, com um namorado, justificação para 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.²² 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 afetos profundos e as carícias de que é capaz a filha de Édipo. Com ela, a ternura da infância revive também numa cadela, carinhosamente chamada “Puff”, indisciplinada, a quem a ordem doméstica não resiste – um

²⁰ 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* e *Hipólito*). Tende a ser uma mulher madura, de há muito ao serviço de uma mesma família. Por isso, da vida dos senhores conhece cada pormenor, em linha contínua a ligar o passado e o futuro. A sua voz em cena comenta, com firmeza e segurança, muito acima do que seria esperável de uma simples serva.

²¹ Esta novidade de Anouilh ganhou alguma presença nas reescritas modernas, desde logo também em María Zambrano e Hélia Correia.

²² Este silêncio obstinado sobre um ato que já cometeu, em flagrante desobediência às ordens do rei, faz desta Antígona um espírito mais arredio e excepcional do que o seu modelo. Nem mesmo à Ama, por quem alimenta um afeto genuíno, ela confessa os seus propósitos. Esta é apenas a primeira de outras ruturas: com a irmã, com quem sobretudo estabelece um confronto em vez de uma partilha, e com um noivo que a amava, a quem exige o sacrifício tácito dos seus sonhos. É o que Taquin (1998, p. 31) define por “uma solidão radical”.

pouco como a sua dona Antígona -, para quem é pedida uma tolerância e compreensão ilimitadas; em Puff, a jovem projeta, de certa forma, a sua imagem; para a cadela, apesar de incômoda, ela pede ternura, palavras doces, afagos e compreensão, se, com o desaparecimento da dona, o animal se mostrar muito triste – um destino semelhante àquele a que a própria Antígona se vê sujeita perante o desaparecimento de um ente querido.

4 CONCLUSÃO

Entre as muitas reescritas que o original de Sófocles inspirou, a *Antigone* de Jean Anouilh estabelece um marco de modernidade. Sem perder o nexó político que justifica muitas das adaptações da peça ateniense, inspiradas no próprio fluxo da História, a versão de Anouilh põe a tónica numa leitura existencialista das figuras. Mais do que o condicionalismo exercido pela ordem cósmica salvaguardada pelos designios divinos, ou pela ordem política controlada pela autoridade dos homens, o foco de Anouilh coloca-se num certo individualismo, na atuação incompreensível e paradoxal de duas figuras emblemáticas: o soberano pragmático e conformado a um certo padrão tradicional de vida, que é Creonte, e a mulher incompatível com a ‘realidade’ civilizacional que a cerca, que é Antígona. A grandeza trágica é demolida perante a predominância de um drama humano, protagonizado por pessoas, atitudes e sentimentos.

REFERÊNCIAS

ANOUILH, Jean. **Nouvelles pièces noires**. Paris: Editions de la Table Ronde, 1946.

ANOUILH, Jean. **Antigone**. Paris: Hachette, 1998.

BAÑULS OLLER, José Vicente, CRESPO ALCALÁ, Patrícia. Antígona, la génesis de un mito. In: BAÑULS OLLER, José Vicente, DE MARTINO, Francesco, MORENILLA, Carmen (eds.). **El Teatro Greco-Latino y su recepción en la tradición occidental**. Bari: Levante Editori, 2006, p. 15-58.

BEER, Josh. **Sophocles and the tragedy of Athenian democracy**. Westport, Connecticut, London: Praeger, 2004.

CALDER, William M. Sophocles political tragedy, Antigone. **Greek, Roman and Byzantine Studies**, vol. 9, 1968, p. 389-407.

CHESI, Giulia Maria. Antigone’s language of death and politics in the Antigone of Sophocles. **Philologus**, vol. 157, nº 2, 2013, p. 223-236.

CONRADIE, Pieter J. The ‘Antigone’ of Sophocles and Anouilh. A Comparison. **Acta Classica**, vol. 2, 1959, p. 11-26.

DEPPMAN Jed. Jean Anouilh’s Antigone. In ORMAND, Kirk (ed.). **A Companion to Sophocles**. Oxford: University Press, 2012, p. 523-537.

FIALHO, Maria do Céu. A Antígona de Júlio Dantas. In: MORAIS, Carlos (ed.). **Máscaras Portuguesas de Antígona**. Aveiro: Universidade de Aveiro, 2001, p. 71-84.

GARCÍA SOLA, María Carmen. La otra Antígona de Jean Anouilh. In: LÓPEZ, Aurora, POCIÑA, Andrés (eds.). **En recuerdo de Beatriz Rabaza: comedias, tragedias y leyendas grecorromanas**. Granada: Universidad de Granada, 2009, p. 251-264.

GUÉRIN, Jeanyves. Pour une lecture politique de Jean Anouilh. **Études littéraires**, vol. 41, n.º 1, 2010, p. 93-104.

HIGHET, Gilbert. **The Classical Tradition. Greek and Roman influences on Western Literature**. Oxford: University Press, 7ª edição, 1971.

INCE, Walter N. Prologue and chorus in Anouilh's *Antigone*. **Forum for Modern Language Studies**, vol. 4, n.º 3, 1968, p. 277-284.

MEE, Erin B., FOLEY, Helene. **Antigone on the Contemporary World Stage**. Oxford: University Press, 2011.

O'HANLON, Redmond. Metatragedy in Anouilh's 'Antigone'. **The Modern Languages Review**, vol. 75, n.º 3, 1980, p. 534-546.

ROCHA PEREIRA, Maria Helena. **Sófocles. Antígona**. Lisboa: Gulbenkian, 9ª edição, 2010.

SIMÕES, Manuel Breda. **Antígona por Jean Anouilh**. Lisboa: Editorial Presença, 1965.

SINGH, Frances B. Antigone's changed punishment: Gynaecology as penology in Sophocles' *Antigone*. **Australian Feminist Studies**, vol. 18, n.º 40, 2003, p. 7-16.

SMOLARSKI, Iren. Le mythe d'Antigone chez Sophocle et Jean Anouilh: du sacré à l'absurde. **Chimères**, vol. 14, n.º 2, 1981, p. 47-56.

SPINGLER, Michael. Anouilh's little Antigone: Tragedy, theatricalism, and the romantic self. **Comparative drama**, vol. 8, n.º 3, 1974, p. 228-238.

TAQUIN, Véronique. **Antigone de Jean Anouilh**. Paris: Hachette, 1998.

TIEFENBRUN, Susan W. On civil disobedience, jurisprudence, feminism and the law in the Antigones of Sophocles and Anouilh. **Law & Literature**, vol. 11, n.º 1, 1999, p. 35-51.