

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MATO GROSSO – UNEMAT
CAMPUS UNIVERSITÁRIO DE TANGARÁ DA SERRA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU* EM ESTUDOS
LITERÁRIOS – MESTRADO/DOCTORADO**

WELINTON FABIANO DA SILVA

O MITO TRÁGICO EM ANTIGONE: DE SÓFOCLES A JEAN ANOUILH

TANGARÁ DA SERRA

2018

WELINTON FABIANO DA SILVA

O MITO TRÁGICO EM ANTÍGONA: DE SÓFOCLES A JEAN ANOUILH

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários – PPGEL – da Universidade do Estado de Mato Grosso – UNEMAT – como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários, na área de Letras, sob a orientação da Prof. Dr. Dante Gatto.

TANGARÁ DA SERRA

2018

Walter Clayton de Oliveira CRB 1/2049

SILVA, Welinton Fabiano Da.
S586o O Mito Trágico em Antigone: de Sófocles a Jean Anouilh
O Mito Trágico em Antígona: de Sófocles a Jean Anouilh / Welinton Fabiano Da Silva – Tangará da Serra, 2018.
87 f.; 30 cm.

Trabalho de Conclusão de Curso (Tese/Doutorado) – Curso de Pós-graduação Stricto Sensu (Doutorado) Estudos Literários, Faculdade de Ciências Sociais Aplicadas e Linguagem, Câmpus de Tangara da Serra, Universidade do Estado de Mato Grosso, 2018.
Orientador: Dante Gatto

1. Tragédia. 2. Antígona. 3. Mito . 4. Trágico . 5. Antigone. I. Welinton Fabiano Da Silva. II. O Mito Trágico em Antigone: de Sófocles a Jean Anouilh: O Mito Trágico em Antígona: de Sófocles a Jean Anouilh.

CDU 821.134.3(81)

WELINTON FABIANO DA SILVA

O MITO TRÁGICO EM ANTÍGONA: DE SÓFOCLES A JEAN ANOUILH

Orientador: Prof. Dr. Dante Gatto

Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade do Estado de Mato Grosso – UNEMAT, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Dante Gatto (Orientador)

Prof. Dra. Elisabeth Battista (UNEMAT)

Prof. Dr. Wagner Corsino Enedino

'Fé' significa não querer saber o que é a verdade.
Friedrich Nietzsche

A Deus, essa força maior que nos move.

AGRADECIMENTOS

A Deus primeiramente, por ser minha fonte de forças.

Aos meus professores, responsáveis pelo meu aprendizado durante esta trajetória, pela paciência e dedicação oferecidas.

Agradeço a minha família que me ajudou nesta caminhada e teve paciência para compreender e me apoiar, pois no final a vitória eu dedico a eles, pois eles que são minha fonte inspiradora para seguir neste caminho árduo que só através da luz do conhecimento é possível vencer.

Agradeço aos meus colegas que me ajudaram nesta caminhada.

Agradeço ao meu orientador que durante muito tempo me ensinou e que me mostrou o quanto estudar é bom.

Agradeço ao mundo por mudar as coisas, por nunca as fazer serem da mesma forma, pois assim não teríamos o que pesquisar, o que descobrir e o que fazer, pois através disto consegui concluir a minha pesquisa.

RESUMO

O presente estudo constitui a realização de um projeto teórico em torno da obra clássica *Antígona* de Sófocles e de sua versão contemporânea, a de Jean Anouilh. O objetivo principal foi demonstrar, através do estudo comparativo de uma obra clássica e de sua releitura moderna do gênero trágico, que a concepção trágica, é uma tragédia irreversível, ou seja, a ação trágica da história. Apontando as divergências principais entre as duas, peças, e dentro delas, as características de composição de cada *Antígona*. Apresentam-se ainda as cenas escolhidas e suas respectivas justificativas de escolha, para explicar com detalhes o fato ocorrido “a tragédia”. Concluiu-se que as reescritura do texto sofocliano não só emprestam novos contornos a *Antígona*, como também provocam uma reflexão instigante quanto ao lugar do trágico e da tragédia no mundo moderno assolado pela guerra. As novas faces de *Antígona* delineadas em *Antígone* e *Antígona* de Sófocles são também novas faces do trágico, possíveis pela recontextualização do mito clássico. Portanto, neste trabalho, foram apontadas algumas dessas novas faces surgidas a partir do resgate de uma figura mitológica em tempos de destruição da humanidade.

Palavras-chave: Tragédia. *Antígona*. Mito. Trágico. *Antígone*.

ABSTRACT

The present study constitutes the realization of a theoretical project around the classic work *Antigone* of Sophocles and its contemporary version, of Jean Anouilh. The main objective was to demonstrate, through the comparative study of a classic work and its modern re-reading of the tragic genre, that the tragic conception is an irreversible tragedy, that is, the tragic action of history. Pointing out the main divergences between the two, pieces, and within them, the composition characteristics of each *Antigone*. The chosen scenes and their respective justification of choice are also presented, to explain in detail the fact that occurred "the tragedy". It was concluded that the rewriting of the Sophoclian text not only lends new contours to *Antigone*, but also provokes instigating reflection on the place of the tragic and the tragedy in the modern world ravaged by war. The new faces of *Antigone* delineated in *Antigone* and *Antigone* of Sophocles are also new faces of the tragic, possible by the recontextualization of the classic myth. Therefore, in this work, were pointed out some of these new faces arising from the rescue of a mythological figure in times of destruction of humanity.

Keywords: Tragedy. *Antigone*. Myth. Tragic. *Antigone*.

SUMÁRIO

| | |
|--|-----------|
| INTRODUÇÃO | 10 |
| 1. QUESTÕES PRELIMINARES: A OBRA DE SÓFOCLES E A DE ANOUILH | 13 |
| 1.1. ANTÍGONA | 17 |
| 1.2. O MITO EM ANTÍGONA | 32 |
| 1.3. A TRAGÉDIA | 32 |
| 1.4. RELIGIÃO E TEATRO NA GRÉCIA ANTIGA | 32 |
| 2. A TENSÃO TRÁGICA EM ANTÍGONA: ENTRE O MITO E A RAZÃO | 35 |
| 2.1. O MITO E A RAZÃO | 41 |
| 2.2. A RAZÃO EM ANTÍGONA | 44 |
| 3. COMO SE RESOLVEU JEAN ANOUILH COM A SUA ANTIGONA? | 48 |
| 3.1. A MORAL EM ANTÍGONA DE SÓFOCLES..... | 50 |
| 3.2. O DISCURSO DE CREONTE | 59 |
| 3.3. ÉDIPO REI | 64 |
| 3.4. ANTÍGONE DE ANOUILH..... | 68 |
| 4. CONSIDERAÇÕES FINAIS | 73 |
| REFERÊNCIAS | 76 |
| ANEXOS | 84 |
| ANEXO 1 - GLOSSÁRIO | 84 |

INTRODUÇÃO

Preliminarmente, vale ressaltar que a leitura ora proposta é a estratificação da obra *Antígona* de Sófocles e de sua versão contemporânea a de Jean Anouilh a partir de seus possíveis contextos, destacando o ponto de vista eminentemente mitológico, ou seja, as reflexões acerca do mito trágico presentes na obra.

O conceito de trágico tem sido objeto de reflexão no âmbito dos estudos literários, porém não se verifica uma certeza quanto à aplicação adequada do termo. Logo, falar do mito trágico ainda continua sendo pauta de grandes polêmicas, principalmente no âmbito mitológico. Uma infinidade de ensaios, teses, adaptações, reescrituras e montagens de textos trágicos originais foi desenvolvida no percurso da história e mais especificamente na época contemporânea.

Como admite Neves (2006, p. 18), “muito se tem escrito sobre a caracterização da essência do trágico, mas fica sempre a sensação de que essa essência não pode ser reduzida a simples formulações”.

Para tragédia grega, não se conhece nenhum texto tratando especificamente da arte do ator. O máximo a que se pode chegar é a uma derivação dos fundamentos expostos na *Poética* de Aristóteles, onde o trabalho do ator teria uma função utilitária: provocar o fenômeno da catarse.

Qualquer ponderação sobre o assunto leva ao resgate de Aristóteles, principalmente para reforçar uma constatação: o estagirita preocupou-se em descrever uma forma dramática, a tragédia, a partir da qual é possível resgatar o sentido do trágico para os gregos (PASCOLATI, 2010, p. 2). Sem preocupar-se em “discutir e conceituar propriamente o trágico”, Aristóteles “apenas analisa procedimentos e situações que qualifica de trágicos”. (MALHADAS, 2003, p. 37 *apud* PASCOLATI, 2010, p. 2).

A tragédia não pode ser compreendida fora do contexto histórico de seu surgimento: o mundo grego do século V a.C. marcado por uma forte crise de valores. Costa e Remédios destacam que “o aparecimento do pensamento filosófico e a valorização do elemento racional” (COSTA; REMÉDIOS, 1988, p. 7 *apud* PASCOLATI, 2010, p. 2), entre os séculos VIII e VII a.C., favorece a emersão do racionalismo político e estimula certo distanciamento entre a arte grega e os cultos e rituais religiosos.

A tragédia sofocliana *Antígona*, obra inspiradora de grandes pensadores e que até hoje nos coloca questões prementes, haja vista a vasta gama de estudos que encontramos a este respeito, nos indaga a estudar sobre as reflexões acerca do mito trágico presentes na obra.

Ao reescrever o tema de *Antígona*, Anouilh introduziu novidades em obediência a dois objetivos primordiais: adotar 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. (SOUSA E SILVA, 2009, p. 177).

Neste contexto, evidencia-se que “Ésquilo, Eurípedes e Sófocles figuram como proeminentes criadores da tragédia grega. Suas obras já apontam a passagem do Mito, com suas concepções alegóricas e “dogmáticas”, para a Filosofia, com seu teor objetivo e a logicidade com que visa o conhecimento” (CARDOSO, 2015, p. 17). É diante deste contexto estético multifacetado que envolve o gênero trágico, levou à seguinte questão de pesquisa:

A tragédia não pode ser compreendida fora do contexto histórico de seu surgimento?

Para tentar responder essa questão de pesquisa foram escolhidas cenas da obra clássica *Antígona* de Sófocles e de sua mais importante reescritura na modernidade, como a de Jean Anouilh. Do que resultou em uma dissertação a partir da qual foram postos em andamento os procedimentos metodológicos para o desenvolvimento da interpretação sobre os reflexos do mito trágico na *Antígona*, na visão de ambos os autores.

A obra foi representada pela primeira vez em 441 a.C. *Antígona* de Sófocles é considerada uma das expressões máximas da tragédia clássica, pois está entre as obras teatrais da antiguidade que mais foram encenadas e adaptadas (GUIMARÃES, 2008).

Já a *Antígona* de Anouilh foi escrita em 1942, dois anos após a ocupação nazista na França. A peça foi baseada no caso de Paul Collette, jovem francês que atirou em dois generais franceses da colaboração nazista, sendo condenado à morte por este ato. Parecia um gesto isolado sem nenhum vínculo com qualquer partido da

resistência e mesmo de eficácia duvidosa. E é este ato ao mesmo tempo heroico e vão que impressiona Anouilh.

O objetivo principal do presente trabalho busca demonstrar, através do estudo comparativo de uma obra clássica e de sua releitura moderna do gênero trágico, que a concepção trágica, é uma tragédia irreversível, ou seja, a ação trágica da história. Especificamente, produzir um breve estudo teórico comparativo entre a peça clássica *Antígona* e a sua mais importante reescritura contemporânea, incluindo a análise de contexto de seus autores e as respectivas reflexões a respeito do mito trágico; apresentar a visão do gênero trágico na obra de Sófocles e apresentar a visão do gênero trágico na obra de Anouilh.

Nos capítulos de 1, 2 e 3 situaremos no tempo e espaço respectivamente os textos originais de Sófocles e Jean Anouilh, dando destaque a alguns aspectos do contexto sociocultural de cada autor e sua época. Serão discutidas ainda semelhanças e distinções entre as duas obras, e dentro delas, as características de composição de cada *Antígona*.

1. QUESTÕES PRELIMINARES: A OBRA DE SÓFOCLES E A DE ANOUILH

As obras de Sófocles e a de Anouilh foram produzidas em épocas diferentes. Sófocles eternizou o mito de *Antígona* inspirado no ideal de conduta humana, mostrando ao mundo a essência do ser livre onde o ser humano rompe as dificuldades sem pensar no plano material. “Assim, Antígona eleva-se a uma grandeza humana pelo aniquilamento da sua própria felicidade terrena e da sua existência física e social” (LIMA, 2007).¹ Pretendemos, apoiados por pesquisadores da área, ampliar o exame da personagem protagonista Antígona, buscando compreender o ideal de conduta humana.

A *Antígona* situa-se a meio da carreira literária de Sófocles e é um dos dramas clássicos mais admirados pelo público inspirando um extenso número de reescritas em géneros, línguas e meios muito diversos. Deste modo, influenciado por Sófocles, Anouilh traz a lume, em 1944, uma recriação da peça *Antígona*. (SANTOS, 1995, p. 115).

Entendemos, nas obras desses autores, uma oportunidade ímpar de nos dar algumas respostas, uma vez que podemos coloca-las frente a frente, considerando as respectivas datas de produção.

Thiercy (2009, p. 11) comenta que dentre centenas de tragédias produzidas no século V a. C., por dezenas de poetas (durante aproximadamente 80 anos) *Antígona* merece destaque. Anouilh, reescreve a história mantendo-se fiel ao original, entretanto seus personagens vão aparecer com uma roupagem diferente o que nos desafia a abrir uma linha de diálogo com as duas obras.

Conforme Vernant (2002, p. 8), apenas cerca de trinta obras chegaram até nós e somente de três autores: Ésquilo, Sófocles e Eurípides.

Trata-se certamente do resultado de uma seleção feita pelo estabelecimento de compilações de peças escolhidas inicialmente por eruditos alexandrinos, segundo critérios estéticos ou escolares: peças de maturidade dos poetas que tinha entre si ligações temáticas ou que permitiam comparações entre os três tragediógrafos. O número das peças escolhidas de Ésquilo e Sófocles eram sete para cada um (um número simbólico) e dez para Eurípides, mais lido e mais imitado nessa época (tanto na tragédia quanto na comédia novas) (THIERCY, 2009, p. 11).

¹ Azevedo (2002) atenta para a evidência de que “ambas convidam ao estudo de uma vertente feminista se remetermos para o fato de Creonte e Antígona representarem dois polos antagónicos” (AZEVEDO, 2002).

Jean Anouilh (1910 – 1987), filho de um alfaiate e de uma pianista, aprimorou-se, na França onde nasceu e morreu, como dramaturgo. Iniciou a carreira de direito que não completou. Trabalhou no campo da publicidade até 1932, quando iniciou carreira teatral com *O Arminho*. Desta época inicial há uma série de obras que obtêm bom acolhimento por parte do público: *O Viajante sem Bagagem*, *A Selvagem*, *O Baile dos Ladrões* além de recriações modernas de temas clássicos: *Eurídice* e *Antígona*.

Para Anouilh, a figura de Antígona é de desprendimento do mundo, um mundo corrupto, em decadência, por isso Antígona sabe que a morte é a atitude mais digna, porque só assim poderá cumprir o seu dever de dar sepultura ao irmão e também porque deixará de viver num mundo impuro, onde entram em conflito a lei dos deuses com as leis da Terra. A obra de Anouilh reflete uma miscelânea da metalinguagem com a vida, um teatro sobre o teatro da vida, sobre os papéis sociais que os ‘atores’ são obrigados, pelo guião social, a desempenhar. Parece estarmos perante uma nova concepção do destino onde este já não é determinado pelas Parcas,² mas sim pelo carácter, pelas opções, pela condição social e também pelas funções exercidas na sociedade. Esta concepção do destino encontra eco no nosso tempo em que o homem rejeita as ordens superiores, no entanto, continua pleno de reminiscências das épocas em que se acreditava nos deuses. É neste sentido que Anouilh atualiza o mito, na medida em que coloca os problemas tal como eles surgem no nosso quotidiano (AZEVEDO, 2002, s/p).

É instigante este processo, mas como vamos entender a representação do mito nestas duas versões de Antígona? E Sófocles, qual roupagem dá para seus personagens? De acordo com Azevedo (2002), Sófocles elaborou os seus caracteres inspirados no ideal de conduta humana, pois:

Humanizou a tragédia e fez dela o modelo imortal da educação humana. Assim, Antígona eleva-se a uma grandeza humana pelo aniquilamento da sua própria felicidade terrena e da sua existência física e social. O drama de Sófocles gira em torno da imposição política que pesa sobre o espírito individual na interioridade silenciosa do ser. Este silêncio e também a solidão são as condições essenciais do teatro de Sófocles.

² Cfe *Guide mythologique de la Grèce et de Rome* (1996, p. 211), “as Moiras, a que os Romanos chamaram Parcas (por eufemismo, parco significa economizar), nascidas da Noite no princípio dos tempos (a menos que elas não sejam o fruto da união de Zeus e da sua segunda esposa, Témis”.

Aristóteles, a quem temos que recorrer sempre, compara a tragédia a imitação de seres superiores.

É a tragédia a representação duma ação grave, de alguma extensão e completa, em linguagem exornada, cada parte com seu atavio adequado, com atores agindo, não narrando, a qual inspirando pena e temor, opera a catarse própria dessas emoções (ARISTÓTELES, 1981, p. 24).

O ato de imitar ou não, gerou feroz discussão entre mestres e alunos (Sócrates, Platão e Aristóteles), mas que fique claro, este ato só é possível como bem nos lembra Nietzsche, nos gregos pré-socráticos. Ação grave, atores agindo e não narrando, catarse são indicações peculiares, e nos remetem a importância de analisarmos as características de cada obra. São essas peculiaridades que nos permitirão uma aproximação das, duas peças, como propomos, e conseqüentemente o estudo mais aprofundado. Frye (s.d., p. 203) argumenta que somente a tragédia “garante uma condição desinteressada à experiência literária”. As demais ficções literárias são expressões de afetos emotivos. “O sentido do autêntico fundamento natural do caráter humano” toma lugar na literatura por meio das tragédias. Tal sentido, queremos crer, é o suporte principal que amarra Sófocles e Anouilh, por meio de *Antígona*.

Cabe ainda reiterar, conforme Gatto (2004, p. 94):

O *páthos* perde o sentido antigo da palavra quando deslocado à universalidade abstrata. A relativa unidade do universal e do individual da Grécia antiga é inalcançável na vida burguesa que impõe a separação entre as funções sociais e as questões privadas. O nível de complexidade que alcançaram as relações humanas através dos tempos acentuou o caráter de fragmentação dos valores, das pessoas, das obras. Antes havia um modo de narrar que considerava o mundo como um *todo* e conseguia representá-lo: era a cultura da *pólis* que estava em jogo. Discutia-se o que era importante para todos os cidadãos. Na tragédia grega todos tinham razão. Havia uma *falha* trágica (*hamartia*) que foi substituída por toda sorte de erros. Perdeu-se o ponto de vista fixo e passou-se a duvidar do poder de representação da palavra: cada um representa parcialmente uma parte do mundo que, às vezes, é uma minúscula parte de uma realidade só dele. O que era verdade para todos passa ou tende a ser verdade para um só. Resumindo, houve uma transformação na sociedade que implicou uma transformação estética: a sociedade mítica de expressão lírica e épica foi substituída pela sociedade prosaica (burguesa) com discursos especulares de uma ordem pragmática.

Verdade. Podemos dizer que todos tinham razão no mundo da totalidade e o embaraço encontrava lugar por conta de uma falha da qual ninguém tinha culpa. Agora temos infinitas anomalias, pintando a nossa realidade e nos mostrando um arco íris. Qual é a implicação da retomada no mundo moderno do mito clássico?

O teatro moderno, ao resgatar a tragédia, acaba revisitando o sentido do trágico no mundo grego; quando isso é feito por meio do resgate de um mito, estabelece-se um diálogo íntimo entre dois mundos distantes no tempo e no espaço e particularmente marcados por ordens diversas de valores. O fragmentado mundo moderno não permite mais ao homem o anseio por um *cosmos* equilibrado, justo e ordenado. Distante do século V a.C. grego, o teatro moderno explora novas possibilidades de emersão do trágico. (PASCOLATI, 2010, p. 3).

Ainda, segundo Pascolati (2010, p. 3), isso sinaliza, um “diálogo íntimo entre dois mundos distantes no tempo e no espaço e particularmente marcados por ordens diversas de valores” que implicam “novas possibilidades de emersão do trágico”.

Gatto (2013) sustenta que são nos momentos de forte racionalismo que as tragédias ganham força. As tragédias gregas surgiram no momento de ascensão da palavra em detrimento ao mito e o contexto francês tinha como background a Segunda Guerra Mundial. Sem dúvida é o elemento chave para deixar as obras tão próximas, pois, durante uma guerra é possível analisar o real sentido da vida e talvez neste momento entender o sentido do “espírito livre” e assim dar autenticidade para os personagens atuais como fez Anouilh em sua *Antígona*:

Anouilh e Brecht resgatam o mito de *Antígona* estimulados pelo mesmo contexto histórico: ambos os autores vivem a Segunda Guerra e traduzem essa experiência esteticamente por meio da reescrita do texto sofociano; ambos protestam contra a barbárie que toma conta do mundo (PASCOLATI, 2010, p. 5).

Em Pascolati (2006, p. 1863), lemos: “As grandes catástrofes parecem ser um terreno fértil para a produção artística, como se o homem pudesse afastar-se da tragicidade da existência por meio da criação estética”. A dúvida sobre o futuro leva o ser humano a uma inconstância. Neste processo podemos inferir que o ser encontra a sensibilidade de criar o belo diante de tanta dor e incerteza do amanhã e a guerra mostra através do medo que isto é possível, pois não podemos nem planejar o nosso próximo bocejar.

1.1. ANTÍGONA

Antígona, datada por alguns estudiosos 442 a.C., segundo (CANEDO, 2017) é uma tragédia que compõe a terceira parte da *Trilogia de Tebas* de Sófocles. A obra nos mostra o confronto entre *Antígona*, que reclama para si um direito transcendente e o rei Creonte – que edita uma lei contrária ao direito natural invocado por Antígona e relata o final trágico da família dos Labdácidas.

Tal obra é de suma importância e vem há séculos nos propiciando “sabores diferentes” quando da sua leitura. Vale ressaltar que várias inferências que são feitas nesta tragédia foram incorporadas por visões de cada época. Em função disso, fica bem complicado ter uma perspectiva da obra, do mundo que originou sua criação.

Podemos ver que falar sobre o mito gera uma enorme discussão, mas é o que enobrece a obra em Sófocles (discussão, outras possibilidades, outros pontos de vista) e isso é bem trabalhado nos seus personagens. Cardoso (2015, p. 20) enfatiza que:

A concepção trágica, que centra seus atos a partir de uma ação ocorrida anteriormente ao mito, em Antígona se dá pela morte trágica dos dois irmãos da personagem evocada no título da obra: Etéocles e Polinice. Eles matam um ao outro em combate, porém Etéocles é agraciado com as honras do sepultamento digno de um herói, enquanto Polinice, acusado de opor-se à pátria, é condenado, por Creonte, à desonra de não ser sepultado como os da sua estirpe. Creonte ordena que o corpo de Polinice ‘permaneça insepulto, pasto para aves e para cães, horrendo espetáculo para os olhos’.

Polinice, Etéocles, Ismênia e Antígona são os filhos de Édipo com sua mãe. Polinice, em busca de “poder”, entra em confronto com a cidade de Tebas, ao reclamar seu direito de sucessão ao trono ocupado por seu irmão Etéocles. Tal atitude culmina num confronto que resulta na morte dos dois irmãos. A tragédia (a peça *Antígona*) inicia-se com o diálogo entre as irmãs Antígona e Ismênia: aquela se queixa sobre um édito expedido pelo Rei Creonte, irmão de sua mãe, que concede todas as honras fúnebres a Etéocles por ter morrido em defesa à Tebas, enquanto que Polinice deverá permanecer insepulto devido sua traição, perecendo às intempéries e aos animais, e quem ousasse desafiar tal lei, seria executado por desacato as ordens do Rei.

Antígona, por sua vez, nutre uma profunda admiração por seu irmão morto Polinice e inconformada com o ocorrido decide ir contra as leis impostas e pede ajuda à Ismênia para sepulta-lo dignamente, pois acredita que a lei dos homens não é superior as leis eternas. Ismênia recusa-se a ajudá-la e ainda a desencoraja. Mas a heroína segue em frente e sepulta o irmão.

Ao ser informado da atitude que Antígona tomará, o rei Creonte a condena a ser sepultada viva, por ter contrariado suas leis e servido de mau exemplo a população. Já em meio a seu julgamento, surge Hémon, seu noivo e filho do rei. Ele tenta convencer o pai a voltar atrás em sua decisão, apelando para a razão. Alerta-o que o povo apoia Antígona e vê sua atitude como gloriosa, pois honrou aquele que veio do mesmo ventre materno que ela, e ainda destaca o silêncio do povo por medo de ofender o rei e receber o mesmo castigo. Neste momento, Hémon o vê como um ditador, que não age com prudência, mas Creonte reafirma seu poder de governante dizendo que a ele cabe o dever de promulgar leis e ao povo cabe cumpri-las. Além disso, acusa seu próprio filho de ceder aos interesses de uma simples mulher. Hémon responde-lhe a altura, dizendo que defende a justiça e a obediência aos Deuses Imortais e lhe faz uma declaração: que morreria não somente uma pessoa, mas duas.

Surge Tirésias, um adivinho, que alerta Creonte sobre as más escolhas que fez em nome da soberba, e informa que os Deuses já não respondiam mais aos sacrifícios que oferecera por conta de Creonte ter profanado o corpo do filho de Édipo.

Tirésias prevê que Creonte deverá pagar com a morte de um de seus descendentes o resgate de outra morte, pois pôs sob a terra uma criatura que vivia na superfície e manteve longe dos deuses subterrâneos um cadáver insepulto. (STEINER, 1984, p. 20).

Creonte muda de ideia e manda conceder honras fúnebres a Polinice e libertar Antígona, mas o mal já havia ocorrido, Hémon ao adentrar o túmulo de pedra de Antígona a encontra sem vida, tendo se enforcado e, não suportando tal sofrimento, aplica um golpe de espada contra si mesmo. Ao saber da notícia, Eurídice, mãe de Hémon, não suportando a perda de dois filhos, se apunhala e antes de morrer, pede que todas as desgraças recaiam sobre seu marido Creonte. “[...] desgraças irreparáveis e grandes provações marcam esta história”

(SALGUEIRO, 2017, p. 2), fazendo desta peça um cabedal de emoções contraditórias, pois, tudo vai depender do olhar desprendido no momento da leitura. Mas o que podemos compreender e aceitar é que este drama nos faz sair de nossa zona de conforto e questionar sobre o que realmente tem valor nesta vida.

1.2. O MITO EM ANTÍGONA

A narrativa mítica tem se apresentado sob as mais diversas perspectivas: (1) em uma tentativa rudimentar de compreender o mundo que nos cerca, bem como os fenômenos; (2) por exemplo, as narrativas sagradas que estabelece, para o homem, um paradigma de comportamento, em que dita obrigações e interdições no convívio social através dos dogmas; (3) podemos citar também as narrativas através das quais o homem tenta aceitar e lidar com o mistério da vida e da morte, o que não tem sido fácil e faz nascer um dilema existencial; (4) por último, temos um apanhado de histórias confusas cuja fonte perdeu-se na ancestralidade.

Quando se fala de mito, defini-lo torna-se uma tarefa árdua e é um procedimento que, na maioria das vezes, se confunde com o esclarecimento sobre suas atribuições ou funções, ou seja, o mito é aquilo para que serve. E há ainda, como diz Vernant, escritos em que o “mito se define pelo que não é, numa dupla relação de oposição ao real, por um lado (o mito é ficção), e ao racional, por outro o mito é absurdo” (VERNANT, 2006, p. 171 *apud* CAMINO, 2013, p. 21). Basicamente uma encruzilhada que nos leva a enveredar numa busca que sempre vai nos deixar em uma situação de emoções conflituosas.

Enquanto Grimal (2004 *apud* Camino, 2013, p. 21) vê nos estudos do século XIX, a partir de Max Müller, o momento em que o mito passa a ser valorizado como categoria do espírito, Vernant situa esse redimensionamento no período entre guerras, época em que diversas áreas do conhecimento voltam-se para o mito com o intuito de, inferimos “levar o mito a sério”. (VERNANT, 2006, p. 200 *apud* Camino, 2013, p. 21). Este fenômeno durante a guerra nos remete a pensar: será que o mito não foi levado a sério, porque era a única esperança que se tinha naquele período?

Eliade (2006) aponta a estreita relação entre os mitos e os ritos. Rituais de consagração, de cura, de estabelecimento de novos limites geográficos, de

casamento e de funerais, por exemplo, geralmente dependem, para seu sucesso, da recitação impecável do mito mais adequado à ocasião, que costuma ser aquele que explica a origem da qualidade que se deseja invocar: o primeiro remédio, ou médico, o grande casamento dos deuses, o deus que morreu e voltou. Não raro, os mitos de cosmogonia são utilizados em todos esses ritos, uma vez que eles representam a grande origem de todas as coisas, o que quer dizer que evocá-los é também recuperar tudo o que já foi criado e estabelecido pela divindade, dando, assim, um pouco de alívio e esperança sobre o futuro que é incerto. Tática perfeita para manipular uma nação, poderíamos dizer.

A importância do mito se dá pela sua capacidade de recuperar o tempo remoto ao qual ele se refere e, conseqüentemente, instaurar a instância do sagrado, garantindo a eficácia do ritual. Por isso, a posse da narrativa dá àquele que a recita as propriedades mágicas dos deuses, o poder sobre determinados elementos e situações. (ELIADE, 2006, p. 31).

Quando compunham suas tragédias, os dramaturgos gregos normalmente tomavam os temas da tradição mitológica.

A mitologia grega, contudo, não tinha um livro canônico: não havia um registro único, autorizado, “oficial” do mito. Não havia, por exemplo, um único Odisseu. Para compor o caráter de Odisseu no *Filoctetes*, Sófocles não tomou como fonte a figura do herói da *Odisséia* de Homero. Os relatos míticos vinham de tradições orais (que passaram a conviver com a escrita a partir do século 6 a.C.) e com inúmeras variantes, às vezes muito diferentes umas das outras. Essas versões divergiam conforme a época, conforme a região, conforme o gênero poético (o Heracles da tragédia, por exemplo, provém de uma tradição diferente daquela do Heracles da comédia). É importante notar que essas muitas versões na verdade não são versões de um mito: são elas mesmas o próprio mito (OLIVEIRA, 2006, s/p).

O mito de Antígona prende-se à história da casa dos descendentes de Lábdaco, Rei de Tebas. Na versão da tragédia, a jovem é filha de Édipo e Jocasta, irmã de Ismene, Polinices e Etéocles. Tudo teve início por causa de uma maldição que o patriarca da família (o Rei Laio, pai de Édipo) recebeu por um amor proibido. E, após ser amaldiçoado, como uma doença congênita, o mau agouro, alcançou as gerações seguintes.

A história da família dos Labdácidas pertence aos primórdios da mitologia grega. Já nos poemas Homéricos pode-se vislumbrar a projeção deste mito. Segundo (PEREIRA, 1998) a expedição de Polinices e os jogos fúnebres em honra de Édipo, como podemos comprovar, estão presentes na *Ilíada*; o parricídio e incesto do herói são referidos na *Odisseia*.

Os mitos nos ajudam a entender as relações humanas e guardam em si a chave para o entendimento do mundo e da nossa mente analítica. Conforme (SIGOLO, 2014), a mitologia grega, repleta de lendas históricas e contos sobre deuses, deusas, batalhas heroicas e jornadas no mundo subterrâneo, revela-nos a mente humana e seus meandros multifacetados. Neste contexto é possível, através das leituras, trazer a luz o que tem de mais íntimo na alma humana.

Ao tomar seus temas desse material mítico difuso e complexo, o poeta grego tinha ainda liberdade para modificá-lo e introduzir inovações – do mesmo modo que um autor moderno, ao tratar de um tema da mitologia grega, pode trabalhá-lo com toda liberdade. Em *Les mouches*, por exemplo, Sartre retoma o mito do assassinato de Clitemnestra por seu filho Orestes, com a ajuda de Electra, mas introduz elementos psicológicos e que não faziam parte das versões gregas do mito. Eugene O'Neill retoma o mesmo mito em *Mourning becomes Electra*, mas o adapta ao contexto histórico-cultural da guerra civil norte-americana. A infidelidade ao mito sempre foi uma prerrogativa do poeta. (OLIVEIRA, 2006).

Antígona, como já nos referimos, questiona o tirano sobre qual é a real intenção dele em ir contra as leis divinas para com o morto “[...] de sua descendência, ser sepultado conforme a tradição determinava” (CARDOSO, 2015, p. 6).

O mito só faz sentido como fonte de criação artística? E o autor pode ser infiel a ele?

Têm essa liberdade mesmo escritores que retomam o tema de livros explícita e inequivocamente canônicos, como os do Novo Testamento: assim, H. von Gumpenberg, em *Der Messias*, pode mostrar-nos Cristo como um homem comum que, para ter mais influência sobre o povo judeu, inventa a história de que é filho de Deus e, por causa dessa mentira, é levado à morte (OLIVEIRA, F., 2006, s/p).

Para Oliveira (2006), ainda hoje os mitos gregos estão fixados, solidificaram-se, viraram cânones. E isso fica claro quando temos acesso a obras como *Ilíada*.

Ilíada se fixou como modelo canônico do mito da guerra de Tróia que alguém crê ter o direito de criticar um filme por não ser fiel à Ilíada. Os mitos gregos ainda nos inspiram e ainda temos liberdade para tratá-los como nos aprouver. Em sua *Electra*, Hugo Von Hofmannsthal pode afastar-se dos velhos cânones para construir a personagem da heroína a partir do relato de um caso clínico de Breuer e fazê-la morrer em transe histérico ao final da tragédia, mas sua versão – assim como qualquer outra versão moderna – será apenas uma versão: não se incorpora ao mito, não transforma o mito. O mito grego não está morto, mas surdo; continua a nos dizer muito sobre nós mesmos, mas já não podemos lhe dizer nada (OLIVEIRA, F., 2006, s/p).

Cardoso (2015) ressalta que havia uma grande diferença nas origens de Antígona e Creonte:

Antígona era da raça de Lábdaco, de Laio e de Édipo, uma descendente dos Labdácidas, portanto, uma linhagem real orgulhosa e maldita, marcada por taras, anomalias e miasmas. Creonte, ao contrário, **provinha de uma família socialmente inferior**. Kreon, em grego, lembra soberania e poder - aquele que se identifica com o poder; Creonte era um burocrata apegado ao poder. Oscilando entre a fraqueza e o oportunismo, por sua linhagem ele estava fora da realeza e era apenas um funcionário qualificado no poder a reger problemas políticos (CARDOSO, 2015, p. 20).

O que leva a nos questionar que, talvez, por ser de outra linhagem ele se corrompeu pelo poder? E assim não conseguiu enxergar o seu real papel? Creonte vislumbrava o poder? E com suas ordens descabidas quer mostrar que realmente é o novo rei. O mito, por sua vez, parece justificar os fatos e acontecimentos.

Normas e leis sociais a que estamos submetidos nos colocando em um real dilema moral: devemos ser leais às nossas tradições culturais e familiares ou devemos nos submeter ao julgamento das normas sociais? O mito retrata ainda dois princípios: o princípio masculino relacionado autoridade, obediência, hierarquia e o princípio feminino, o mais fundamental e indestrutível de todos os vínculos, a lei da consanguinidade, da família, da irmandade, regidas pelas deusas do feminino. (SIGOLO, 2014, s/p).

Segundo Jolles (1972), o mito corresponde uma disposição mental para o saber, o conhecimento. O homem, motivado pelo anelo de decifrar o mundo à sua volta, joga-lhe uma questão; neste sentido “questionar também exprime demandar e que, na língua em que escreve (alemão), podemos incluir os significados de desejar,

desejou, procurou o direito de enterrar o irmão sem fugir das consequências nos mostrando o real sentido de um “ser livre”.

Essa transcendência temporal que faz do mito que traz as obras clássicas das tragédias um dos fenômenos literários excepcional o tornando único.

Segundo Meier (1998 *apud* Salgueiro, 2017, s/p), a tragédia grega do século V guarda estreita relação com uma nova forma de fazer política – a democracia – sobre a qual elabora um discurso igualmente novo, não contido “nem na velha poesia, nem nos discursos religiosos tradicionais. Levando assim o povo a refletir sobre tudo o que era exposto nas cenas teatrais quando essas obras eram encenadas”.

“A tragédia reformulava a ação de mitos, notáveis pela resistência às tentativas de redução de sua experiência a um sentido único, em um momento em que a velha ordem não se sustentava mais e uma nova ordem ainda não havia se estabelecido”. (WILLIAMS, 2002 *apud* SALGUEIRO, 2017, s/p). Através das peças a população conseguia entender qual o seu verdadeiro lugar na base polis.

A tragédia constituía, assim, expressão das transformações radicais ocorridas nas cidades gregas que testemunharam a velha ordem ser questionada com a intensificação do comércio, a crise agrária e as profundas mudanças militares, que resultaram na inclusão do “conjunto do povo” na vida política (*to dêmion*, de que não participavam mulheres, estrangeiros e escravos) e no inédito poder conferido às assembleias populares, abrindo as portas para novas formas de vida, como a democracia, mas também a tirania. (SALGUEIRO, 2017, s/p).

Como já comentamos, a peça teatral grega *Antígona* é a continuação dramática de *Édipo Rei* de Sófocles. Depois da tragédia ocorrida na primeira peça, a desgraça parece ter sido o legado deixado por Édipo aos seus quatro filhos. Mas não podemos esquecer que Édipo também foi vítima da maldição.

1.3. A TRAGÉDIA

Parece-nos que o caminho correto para nos aproximar das tragédias, daqui em diante, seja através de uma abordagem dos gêneros literários. Como se sabemos, podem ser estabelecidos em três gêneros: lírico, épico e dramático.

Levando-nos às perspectivas clássicas temos uma acentuada diferenciação que desde sempre foi relativizada. A raiz etimológica do termo *gênero* é latina, *genus eris*, e implica, entre tantas distinções apontadas nos dicionários, um conceito geral que engloba todas as propriedades comuns que caracterizam um dado grupo ou classe de seres ou de objetos. Não é difícil perceber, mesmo com esta rápida introdução, que as obras literárias também se condicionam em gêneros, apesar da natureza indômita da literatura, não redutível a um mero catálogo de regras apriorísticas.

Podemos observar que a obra nos leva a um contexto que as realizações humanas são levadas a um dinamismo, mas, se prestarmos bem atenção e possível contemplar, algumas convenções estéticas que exigem da obra uma certa modelização que são imposições da cultura de determinado período.

Os gêneros exercem pressão sobre os escritores, ao mesmo tempo em que são por eles modificados. Uma vez teóricos, precisamos estar alerta para inovações e acolhê-las na família dos gêneros literários. É, por vezes, um referencial significativo avaliar tais inovações. Há de se convir, também, que uma avaliação imprecisa de determinada forma (uma novela por um romance, ou uma crônica por um conto, por exemplo) pode comprometer o eventual julgamento crítico.

No século XIX, o estudo do gênero foi privilegiado justamente porque começou a se valorizar o valor intrínseco da obra literária. Se o artista, através de um trabalho totalmente desvinculado de tudo que já foi feito, absolutamente novo, conseguir um bom resultado está perfeito, o objetivo foi alcançado.

Platão, nos livros III e X, aborda a questão do gênero, estabelecendo as três categorias: poesia épica, poesia dramática e poesia lírica. No livro III, o grau de imitação (*mimesis*) é considerado dentro de cada categoria. A poesia dramática era mimética, porque representava os homens em ação. O livro X manterá as categorias, mas considerará toda poesia (tudo o que era ficção chamavam poesia) mimética, e estabelecerá níveis distintos e hierárquicos, estando em primeiro lugar ideias. A arte do artesão corresponderia a um segundo nível, uma vez que era imitação mais próxima do primeiro. Aos poetas e aos pintores caberia um terceiro nível, já que imitariam os artesões. Portanto, imitação da imitação.

Há de se considerar, como já lembramos acima, que toda obra ficcional era tomada pelo designativo, poesia. Até o século XVIII, o vocábulo literatura significava

instrução etc. Literatura *stricto sensu* era tratada pelo termo poesia, quando em verso, e eloquência ou retórica, quando em prosa. Mas a partir do século XVIII, o termo literatura passou a designar tanto produções em verso ou em prosa e poesia mais frequentemente se diz das produções em verso.

Aristóteles tratará o problema dentro da mesma tripartição, mas todos no mesmo nível: o gênero épico, o lírico e o dramático. Para ele, forma e conteúdo se realizam, configurando o gênero:

A epopeia, o poema trágico, bem como a comédia, o ditirambo e, em sua maior parte, a arte do flauteiro e a do citareiro, todas vêm a ser, de modo geral, imitações. Diferem entre si em três pontos: **imitam ou por meios diferentes, ou objetos diferentes, ou de maneira diferente e não a mesma** (ARISTÓTELES, 1981, p. 19). (Grifo nosso).

Horácio (65 a C. a 8 a C.), na sua *Epistula ad Pisones*, considera que o poeta deve adequar o tom e o metro ao estilo próprio de cada gênero, dentro do caráter útil e agradável (moral e didático) que deveria se revestir a literatura. Portanto, cada tema deveria ter sua forma própria, não admitindo hibridismos.

O Renascimento, depois do longo silêncio da Idade Média, sob a pressão ideológica do período, será, por assim dizer, mais aristotélico que Aristóteles. A *mimesis* será tomada como cópia fiel da realidade, sem possibilidade de recriação. Os gêneros serão concebidos como cópias fieis dos modelos greco-romanos. A tripartição anterior (lírico, épico, dramático) encontrará, neste período, sua definitiva institucionalização.

O classicismo-francês (final do século XVII e século XVIII), inenfermo aos exageros barrocos e defendendo a hegemonia da razão, agudizou a postura renascentista. Nicolas Boileau-Despréaux (1636-1711), com sua *Arte poética*, foi o grande sistematizador das ideias que giravam em torno do fazer artístico. Permanece horaciano (espécies fixas com regras predeterminadas) e conservou a hierarquia que era submetida ao estado de espírito e à classe social. Assim, por exemplo, a tragédia e a epopeia são gêneros maiores, superiores à comédia e à farsa.

Enfim, podemos dizer que se estabeleceram, nos estudos sobre os gêneros literários, dois posicionamentos contrários. Podemos até chamá-los de *modernos* e *antigos*. Os primeiros colocavam-se a favor das inovações, conforme a mudança da

realidade, afeitos às rupturas e os *antigos*, regidos pela tradição defendiam a permanência das regras greco-romanas.

O Romantismo contrapõe-se aos preceitos rígidos da poética clássica, admitindo novas possibilidades formais, inerentes à autonomia do criador. Para os românticos, a literatura perde sua função formativa: a verdade e a beleza residiam na síntese dos contrários, daí a obra literária ser concebida em sua autonomia, passando a ser reconhecida e valorizada por suas inovações formais, híbridas ou desconhecidas, como, por exemplo, a tragicomédia e o romance.

No século XIX, o estudo dos gêneros literários sofreu influências das ciências naturais: o positivismo de Hippolyte Taine (1828-1893) e o evolucionismo de Herbert Spencer (1820-1903) e de Charles Darwin (1809-1882). O crítico francês Ferdinand Brunetière (1849-1906), portanto, comparará os gêneros a organismos vivos, isto é, sujeito às leis da evolução natural da espécie com nascimento, crescimento, morte ou transformação. Eram, pois, entidades existentes em si, o que implicava independência do específico literário e da investigação literária.

O dogmatismo positivista de Brunetière será condenado por Benedetto Croce (1886-1952). Para ele, o homem transcende a realidade e se liberta do domínio intelectualista e das contingências temporais e espaciais. Na base da concepção de Croce está a crença no conhecimento intuitivo, além do lógico. O conhecimento lógico produziria o conceito; o conhecimento intuitivo as imagens libertadoras: “intuir era expressar ações que nos libertariam da submissão intelectualista, que nos subordina ao tempo e ao espaço da realidade”. (SOARES, 1999, p. 16).

Em princípio, Croce não admite a ideia de gêneros, uma vez que considera inaceitável a *expressão* nascer do *conceito*. Posteriormente admitirá dois pressupostos: a *valorização* que produzirá gêneros como a poesia clássica e romântica; e a *qualificação* que os adjetivará em poesia serena, pequena, grandiosa. Fica, assim, o conceito de gênero entendido como um elemento exterior à essência da poesia (intuição-expressão) e não poderia servir de base a qualquer critério de julgamento da obra. Portanto, nega a substancialidade do gênero, admitindo, porém, seu caráter instrumental para a construção da história literária, cultural e social. Serviria de instrumento para fazer compreender, por exemplo, como a restauração dos gêneros antigos, no Renascimento, almejava destruir valores medievais julgados rudimentares.

Wellek e Warren (s.d.) pautam-se pelos princípios aristotélicos, mas acrescenta-lhe a dinamicidade própria dos novos tempos. Gêneros literários representam agora os recursos estéticos que atuam tanto sobre a forma exterior (métrica, ritmo, rima etc.), quanto sobre a forma interna (atitude, tom, propósito, assunto).

Staiger (1997) em *Conceitos fundamentais da poética*, intenta provar a presença da essência do homem nos domínios da criação poética. Implica, pois, captar a substância dos três estilos básicos como passado (recordação) para o lírico, presente (rememoração) para o épico e futuro (tensão) para o dramático. Neste sentido, admitirá que a completude de uma obra implicará na participação dos três gêneros.

Um aspecto que, talvez, não tenha sido ainda suficientemente estudado é o caráter lírico da tragédia, além da realização épica, com sua poderosa significação. O forte impacto lírico da presença de Dioniso na essência da tragédia, combinado à acomodação apolíneo, que refletiremos oportunamente elucidará tal questão.

A tragédia, ratificamos mais uma vez, forma do gênero dramático, é o que nos interessa, tendo em vista o nosso objeto, o mito de Antígona. E a primeira questão que nos configura significativa são as condições sócio-política do seu surgimento. Resumimos o fenômeno com a seguinte assertiva: a tragédia surgiu enquanto resposta estética à valorização do pensamento racional em detrimento ao pensamento mítico. Aliás, fato fundamental para o entendimento da diferença da tragédia em relação aos demais gêneros está na compreensão da origem do teatro dramático. Foi na antiga Grécia, que o fenômeno se deu, conforme nos esclarece Costa e Remédios (1988, p. 07):

O aparecimento do pensamento filosófico e a valorização do pensamento racional só alcançariam luz nos séculos VIII e VII a.C. A palavra adquiriu o *status* de instrumento de comunicação e persuasão. As manifestações sociais e artísticas são conhecidas pela força da palavra, mostrando que a *polis* só existia porque existiam instituições que eram do domínio público.

Aliás, o primeiro significado da raiz *logos* é *palavra* – e, para os povos antigos, o mito era a palavra que funcionava como instrumento lógico para a compreensão do mundo (GONZALES, 2006). “Essa associação não é clara hoje, porque o que conhecemos como lógica não é mais o, *logos* e sim a razão cartesiana [...] A tensão

está na contradição básica da nossa natureza irracional e a precisão da racionalidade, por conta da nossa natureza gregária, até o paroxismo do racionalismo burguês”. (GATTO, 2004, p. 49).

Os gregos possuíam uma concepção relativa ao destino (*moira*) e à necessidade (*ananké*) aos quais estão submetidos os deuses, semideuses e heróis desta religião politeísta. Assim, os atos humanos se inserem numa ordem que ultrapassa o homem e se articula com os deuses, onde a personagem trágica. Portanto, conforme Costa e Remédios (1988), alimentavam, os gregos, o conflito de duas ordens diferentes: a do passado mítico, cheio de um poder religioso fortemente mítico, e a do presente, onde a cidadania ganha em autonomia. O herói passou a ser um cidadão e está sujeito ao veredicto de um tribunal. Tal conflito haverá de suscitar um choque na consciência do herói, entre o *ethos* (caráter) que quer se afirmar e o *dáimon* (gênio mal), força a qual está inevitavelmente subordinado. Revela-se, disto tudo, a *hybris* do herói (desequilíbrio interno, inconsciente, desmedida...), sentimento que o conduz à violação da ordem estabelecida através de uma ação ou comportamento que se assume como um desafio aos poderes instituídos (leis dos deuses, leis da cidade, leis da família, leis da natureza).

Segundo Pascolati (2005, p. 2), “essas condições históricas favorecem o aparecimento da tragédia, na medida em que há uma ordem mítica agonizante e um mundo racionalista em efervescência”. Portanto, como “um choque de forças não só opostas, mas inconciliáveis. O mundo do trágico pode então ser visto como um debate cujo cerne reside numa ambiguidade”. (HELENA, 1983, p. 23 *apud* PASCOLATI, 2005, p. 2).

Particularmente, no que se refere à *Antígona*:

Devemos perceber que estavam em conflito as leis divinas, encarnadas na religiosa Antígona e as leis humanas determinadas pelo arbítrio de Creonte. A finalidade da obra trágica era justamente combater as duas posições extremistas, punindo ambas por não buscarem um acordo e desejarem prevalecer uma sobre a outra. Do lado de Antígona, havia a desobediência das leis de seu país. Do lado de Creonte, havia a desobediência das tradições. Foi assim que cada um foi punido ao final, Antígona, por sua desobediência, provocou a morte de mais duas pessoas. Então, ela tornou-se uma heroína dos valores, mas que não gozou de prêmio nenhum. Creonte, por sua ambição e por seu despotismo, perdeu seu filho e sua esposa, evidenciando que devemos pensar sobre a responsabilidade de nossas ações no mundo (CABRAL, 2017, s/p).

Um artifício frequente, argumenta Frye (s.d., p. 206) é fazer a vingança vir de outro mundo (deuses, fantasmas). O conceito de lei e de natureza, assim, ampliam-se para além do óbvio e do tangível. No entanto, é – ainda – a lei natural que se manifesta por meio da ação trágica. Se não podemos dizer que isto acontece diretamente em *Antígona* a força da personagem torna válida a assertiva, apesar de permanecer alguma coisa:

O herói trágico é muito grande se comparado conosco, mas há algo nele, algo que fica do lado oposto à audiência, comparado com o que ele se mostra pequeno. Esse algo pode ser chamado Deus, deuses, fado, acaso, fortuna, necessidade, circunstância ou qualquer combinação entre eles, mas, seja o que for, o herói trágico fica entre nós e esse algo (FRYE, s.d., p. 204).

Este “seja o que for” acentua a situação trágica.

Carlson, (1997, p. 186-187) sintetiza duas formas de conflito inerente às tragédias: a primeira refere à oposição entre a vida ética em sua universalidade social e a família como esfera natural das relações morais, em que *Antígona* é exemplar; a segunda forma de conflito pode ser exemplificada por *Édipo*: uma volição humana em que seu agente não está cômico de sua natureza criminosa.

A tragédia de *Antígona* é também um pouco do que cada um vive nos dias que correm.

Contemporaneamente, o registro de atos comparáveis aos de *Antígona* são cada vez mais comuns, independente de regiões e culturas. O jornalismo diário, que pode mediar o imediato, de forma ágil, em períodos essencialmente curtos, em dimensão pública e escala planetária, traz diariamente tais conflitos, desdobrados como gestos concretos. Muitas vezes, parece difícil entender tais gestos aparentemente pessoais, mas as razões da história e das culturas desdobram-se nas singularidades de diferentes indivíduos. (KARAM, 2009, p. 5).

O autor ressalta que talvez, por isso, a ideia de profissão tenha a ver com “professar” algo, uma expressão que tem reminiscências religiosas.

A tragédia é organizada em partes: prólogo, párodo e episódios, intercalados por cantos do coro, os estásimos, e êxodo.

Os versos citados fazem parte do prólogo em que Ismena e *Antígona* dialogam, uma tentando convencer a outra da justeza de sua

posição. Nesse diálogo, estamos na apresentação da tragédia, em que já se manifesta o caráter de Antígona (GOMES, 2009, p. 123).

Segundo Freitag (1992, p. 19) é possível apontar três funções e/ou características básicas para a tragédia:

1. A primeira delas, seria a função propriamente artística, de expressão do dramaturgo, pela qual ele demonstrará a existência de um conflito.
2. A segunda seria a função pedagógica, de educar o público consoante os diferentes argumentos postos em conflito.
3. A terceira função seria a de uma catarse coletiva, tendente a diminuir as tensões pulsionais, pelo reconhecimento do indivíduo com as personagens e seus dramas existenciais.

Diante do contexto, inferimos, a tragédia busca subsídios materiais na mitologia.

É na mitologia que estão expostos os conflitos ideais. Na criação artística pode-se colocar os argumentos de forma exagerada, as personagens podem ser maniqueístas, o que dificilmente se conseguiria retratando fielmente a realidade, e a ponto de constituir o dito dilema ideal, em que as questões morais e filosóficas podem ser melhor trabalhadas. É do conflito que surge o conhecimento. É ele que instiga a ação. É por isto que Antígona é chamada a fazer a sua escolha: ou o medo ou a dignidade. Uma vez escolhendo, está ela assumindo o seu destino (FRANCO, 2004, p. 691).

Há outros traços distintivos da tragédia, segundo Loraux (1992, p. 26):

A eficácia educativa da tragédia resta tanto mais evidente quando constatamos que seu berço e palco máximo era a cidade de Atenas, tida como a mais desenvolvida das cidades-estados gregas. Neste mesmo sentido de se ver que todo pensamento ocidental contemporâneo bebe na fonte do pensamento filosófico grego. A tragédia retrata sempre o drama do outro, nunca versa sobre os assuntos da cidade ou dramas do seu povo. Há nela três designações possíveis para o homem: *brotós*, que designa a mortalidade e ignorância dos homens diante da sabedoria e eternidade dos deuses (relações verticais); *ánthropos*, designando o terrível do homem nas relações entre iguais, do homem como ser social, do homem em sua comunidade (relações horizontais); e *anér*, o homem guerreiro, viril, herói. A tragédia serve também para configurar a cada qual seu lugar e papel na teia social, notadamente das mulheres. O silêncio é algo revelador e demasiado eloquente. Na tragédia fica muito nítida a transitoriedade da vida, a consciência da finitude, a certeza da morte, os limites temporais a que todos estamos sujeitos. A tragédia retrata os breves instantes que

antecedem a tomada da consciência e o desfecho trágico, a catástrofe devastadora. A figura dos tiranos é também recorrente e os erros são característicos: ou desconhecem o outro, pelo hiperdimensionamento do político (como Creonte que nega a sepultura a um *brotós*, como ele, pretensamente por motivos cívicos; as divergências de opinião são vistas sempre como atos subversivos) ou desconhecem a si mesmos, por julgarem-se mais do que realmente são (como Creonte que se arvora a condição de um quase deus).

De acordo com Freitag (1992) o sofrimento é experiência de vida, fonte de conhecimento e condição para agir com virtude, com temperança no futuro.

A tragédia perverte a lógica da ética tradicional, não aceita o paradoxo de uma vida feliz porque dominada e sujeita às forças do acaso. Primeiro porque não há vida. Todos somos sombras, todos estamos mortos. Segundo porque o domínio da vida é ilusório, ninguém é senhor de si. Terceiro porque o acaso não existe, nada é mera contingência. A tragédia implica movimento, as personagens não permanecem as mesmas, ninguém é bom ou mau o tempo inteiro. É preciso relativizar as certezas, aprofundar os questionamentos e repensar os valores. Esta é a função catártica secundária (FREITAG, 1992, p. 22).

Segundo Alves (2007, p. 37 *apud* Goulart; Bruch, 2015, p. 32), a tragédia servia “[...]à educação moral e política dos cidadãos em geral. O drama convidava os espectadores a refletirem sobre que ações e valores deveriam ser cultivados pelo novo homem que a pólis democrática fizera surgir”.

Os heróis trágicos eram modelos de homens, que tinham como virtude a coragem, a confiança e o destemor de irem além de si próprios e, dessa forma, de assumirem uma atitude investigativa que os levava ao conhecimento, pelo uso da razão. O conhecimento lhes dava condições de refletir sobre as suas atitudes, conduzindo-os a uma ação moderada, frente aos conflitos que assolava a vida do grego na época (CZADOTZ; MELO, 2013, p. 9).

Czadotz e Melo (2013, p. 10) enfatizam que:

O tragediógrafo buscava, por meio da ação dos seus personagens, formar o cidadão que responderia aos interesses da sociedade. Isto é, um homem movido pela razão, tento o conhecimento como instrumento de superação das suas dúvidas e anseios.

Por fim, a lei trágica tem leis que formam um ordenamento próprio e operam na lógica da vingança: a lei divina exige compensação ao prejuízo; a lei de sangue exige que os assassinos paguem com a vida; a lei positiva requer punição para os transgressores e a lei heroica requer a subjugação do forte e a redenção do fraco. (LORAUX, 1992).

1.4. RELIGIÃO E TEATRO NA GRÉCIA ANTIGA

Significativo, ainda, preliminarmente, observar que o conflito que levou ao desfecho catastrófico em *Antígona* tem a religião na base. Deixar *Polinices* insepulto tem profunda significação religiosa para os gregos: a alma, cujo corpo permanece insepulto, vagaria sem descanso, portanto “o corpo do morto deveria obedecer às libações necessárias, que era obrigação dos familiares” (ROSENFELD, 2000, p. 45).

O teatro grego é o mais antigo e se originou, como os demais teatros, numa cerimônia ou rito religioso. Cabe apresentar aqui alguns aspectos preliminares da religião grega, diferenciadores do que entendemos por religião. Ela opõe-se “à linha de inspiração frente ao divino que parte do Zoroastro, atravessa o mosaísmo e culmina no islamismo e no cristianismo” (ORTEGA Y GASSET, 1978. p. 59). O budismo seria uma terceira linha de inspiração religiosa.

A religião grega, argumenta ainda Vernant (1992, p. 9), no mesmo sentido, não poderia oferecer nada àqueles que buscam penetrar numa legião de crentes, orientados por uma fé íntima. Do paganismo ao mundo contemporâneo, foi o próprio estatuto da religião, seu papel, suas funções que mudaram, ao mesmo tempo em que seu lugar no indivíduo e no grupo.

Vernant e Vidal-Naquet (2002 *apud* Guedes, 2009, s/p) ressaltam que Aristóteles estabelece em sua *Poética* a ligação entre ditirambos e tragédia muito mais para distinguir as duas formas do que para associá-las por mera filiação, como pode parecer. Neste sentido adverte Vernant e Vidal-Naquet (2002, p. 11), que a tarefa do historiador está, na inevitável relação que fazemos a nossa experiência religiosa, em “assinalar o que pode ter de específico na religiosidade dos gregos,

nos seus contrastes e suas analogias com os outros grandes sistemas, politeístas e monoteístas, que regulamentam as relações dos homens com o além”.

A religião grega se origina da impessoalidade coletiva de povos diferentes do helenismo e tem um “caráter difuso, atmosférico, diríamos, respiratório” (ORTEGA Y GASSET, 1978. p. 60). Não haveremos de encontrar nela profeta ou messias, dogmas ou credo, igreja, a ideia do além e mesmo um livro sagrado, depositário da verdade a ser seguida.

A convicção íntima dos gregos, a fé, os ritos, os deuses, portanto, se sustentam num vasto repertório de narrativas, de diversas versões e variadas interpretações, conhecidas, por todos, desde a infância e alicerçada enquanto quadro mental. Difere das outras religiões, ainda, na medida em que não é definida à parte do resto da vida, bem como “não tolera precisões e rigorosas cristalizações de uma dogmática teológica estabelecida por grupos particulares de sacerdotes”. (ORTEGA Y GASSET, 1978. p. 60).

Trata-se, como dissemos, de exercício como a respiração que penetra toda a vida. Enquanto culto público era-lhe conatural ser festa, festival, como o carnaval. O ato religioso fundamental, no caso, não é a prece individual, a ‘oração’, mas a grande cerimônia coletiva com dança, canto e procissão como parte do ritual. Os gregos, conforme identifica Ortega Y Gasset, chamam isto de *Theoria* (contemplação) que é símile da oração cristã. “A religião grega, portanto, é religião do ‘povo’, para o povo e pelo povo. Daí consistir ela em culto e em culto público mais substancialmente que as religiões de outra linha”. (ORTEGA Y GASSET, 1978. p. 61).

Talvez seja a combinação de três elementos a essência do fenômeno: multidão, música e dança. Das danças e cantos corais das festas a *Dionísio* nasceu o teatro grego.

Conforme Ortega y Gasset (1978, p. 63), a atitude religiosa da Grécia antiga torna presente ao homem o divino e a orgia que lhe parece tão contrária, a diversão, que, no mais das vezes, é considerada frivolidade, e as belas-artes. Culto, orgia, diversão e arte são convertidas e uma só e mesma coisa. Neste fato subentende uma estranhíssima mistura de elementos díspares, cuja raiz secreta faz de sua antagônica pluralidade uma unidade orgânica. Tem-se aí um estado de exaltação religiosa, profunda e patética, como fundo sobre um festival coletivo de folguedo e

orgia. Isto é verdadeiramente extraordinário, tendo em vista o quanto compartimentamos tais atividades na atualidade isso fica explícito cada vez mais que mesmo diante de crise econômica, emocional é através do sabor etílico que as pessoas fazem suas danças em misto de ritual de adoração a baco e no fim são devorados por uma melancolia profunda que a consciência capitalista impõe a modernidade.

Foi das festas dionisíacas que nasceu o drama, o teatro trágico. Como argumenta Pollattini (1989, p. 6), era festa selvagem, em princípio apenas rural, que celebravam a vida, uma tentativa de retorno à condição primordial, ao seio da natureza, ao paraíso perdido. Homens travestidos de bode, seguidos pelas mênades, todos entorpecidos pelo vinho, consagravam um animal selvagem como reencarnação do deus e operava-se a comunhão na morte e beberança do sangue como, aliás, o ritual católico reproduziu civilizadamente. Tal processo civilizatório na Grécia antiga, na passagem da festa do campo para as apolíneas cidades gregas transformou a festa selvagem numa procissão, no entanto, ainda guardava os elementos básicos: música, dança, máscaras, embriaguez (não necessariamente com a ingestão de álcool) e orgia (o frenesi diante do divino). Lá estavam Sátiros e Mênades cantando e dançando em torno do deus imaginário. O drama teria surgido quando alguém assumiu o lugar de Dioniso e respondeu ao coreuta.

Neste capítulo mostramos que a dimensão religiosa do mito é obliterada na reescritura de Anouilh, bem como na de Brecht, conforme Pascolati (2010, p. 6) firmando a permanência do mito e deixando claro a sua importância na sua contribuição através do tempo nos fornecendo várias temáticas no transcender do tempo.

2. A TENSÃO TRÁGICA EM *ANTÍGONA*: ENTRE O MITO E A RAZÃO

Uma análise sobre a tragédia *Antígona* não pode, de forma alguma, prescindir de uma minuciosa avaliação do mito trágico que assolou a família da personagem protagonista. E nesse percurso Laio e Édipo são peças-chaves, pois a história de seus antecessores nos mostra como fatalmente seus destinos já estavam traçados. Laio quando jovem foi amaldiçoado por Pélops. É como uma doença hereditária consanguínea que macula todos que dali para frente estivessem no seio familiar dos *labdaco* (CIVITA, 1976, p. 550).

O infortúnio de Laio (HAMILTON, 1983), começa com o nascimento de Édipo. Creonte, após ser ordenado por Laio, vai até Delfos onde reside um oráculo de Apolo. A sua ida até a polis vizinha tinha o intuito de saber sobre o futuro de seu sobrinho (Édipo), pois Apolo era tido como deus da verdade. Durante a conversa o oráculo relata para o enviado do rei tudo aquilo que ele não gostaria que fosse verdade, ou seja, Creonte ouve da boca do velho que seu cunhado (Laio) morreria nas mãos de seu filho. Na tentativa de evitar que o destino se cumpra, Laio ordena que um servo mate a criança recém-nascida, no entanto o criado não obedece a suas ordens e entrega a criança para um camponês de Corinto que a leva para ser criada pela família do rei Pólipo, que cuidará dela com a um filho.

Com o passar dos anos, Édipo, após ouvir alguns comentários a seu respeito resolve consultar o oráculo de Delfos, e para sua surpresa ele é advertido sobre seu destino: matar seu pai e casar-se com sua mãe. Atordoado, o jovem crê que se afastando de seus pais a profecia não se cumpriria. Então o jovem resolve fugir de Corinto, porque assim ficaria distante de Pólipo e Mérope.

Durante sua peregrinação, Édipo cruza com a guarda real de Laio, que sem querer esbarra em seu pai que fica muito bravo com tal atitude. Há um desentendimento e nessa luta morrem quatro dos cinco homens envolvidos na confusão. Na continuidade de sua jornada, o amaldiçoado fica sabendo de um terrível mostro que assola o povo de Tebas. Édipo então se depara com a esfinge e aceita o desafio proposto pelo mostro que era resolver uma charada. Ao acertar a resposta, Édipo vence, banindo todo sofrimento do povo causado pela esfinge.

Após sua vitória, Édipo é premiado com o trono da cidade e também o direito de se casar com Jocasta. Passados alguns anos de glória, tendo Édipo e Jocasta estendido a linhagem, Tebas é assolada por uma terrível praga. Édipo manda

Creonte, seu tio cunhado ir até o oráculo e este informa ao membro da família real que o sofrimento do povo de Tebas só irá acabar quando o assassino de Laio for identificado e punido. Mesmo depois de saber o que oráculo disse, sem compreender, Édipo manda chamar o profeta Tirésias que se nega a dizer o que sabe e é acusado pelo Rei de ter tomado partido na morte de Laio. Em rompante raivoso, Édipo manda o velho se retirar. Jocasta sua esposa, diante de todos aqueles acontecimentos, já temendo o pior, tenta acalmar o esposo.

Jocasta conta sua versão de como Laio morreu e relata que ele foi assaltado por ladrões na estrada que ia até Delfos. Desconfiado, seu esposo questiona quando foi que aconteceu o sinistro da morte de Laio e sua esposa fala que teria sido pouco antes da sua chegada a Tebas e entre os que acompanhavam o falecido Rei um sobreviveu. Édipo imediatamente manda chamar o sobrevivente, pois estava incomodado em função dos relatos de sua esposa. Pairava em sua cabeça uma dúvida cruel: se os homens ele matou não seriam desse o Rei morto. Temendo o pior, Jocasta insiste na versão dos ladrões e que o filho que ela teve com Laio teria morrido.

No meio da investigação, para se apurar a morte do rei anterior, chega até Édipo a notícia de que o rei Pólibo teria morrido. Não contente, Jocasta indaga sobre a profecia do oráculo que outrora teria dito a Édipo que ele mataria seu pai e o mesmo não havia morrido em suas mãos. O mensageiro então revela que Édipo não era filho do Rei de Corinto e sim que apenas teria sido criado como tal. Édipo passa a questionar o mensageiro sobre quem seriam seus verdadeiros pais. Mas o mensageiro não soube dizer, contudo, acrescenta que recebeu o Rei quando criança de um servo de Laio.

Eis que aparece um senhor de idade avançada e o mensageiro reconhece como aquele que havia entregue o Rei quando criança em suas mãos. Mais que depressa Édipo passa a questionar sobre como e onde achou-o quando criança. Temendo o mal que causaria se revelasse a verdade, o criado manda que Édipo pergunte a Jocasta, pois foi ela quem entregou a criança para que ele a matasse e assim não se cumprisse tal profecia. Então, Édipo pergunta se tal profecia que Jocasta havia dito teria sido sobre matar o pai. O velho responde que sim. Édipo então descobre a verdade e vai procurar por sua esposa e mãe. Jocasta, diante de tudo que ouviu, foi para seu quarto e se matou, pois não aguentou a verdade diante

da cena e da elucidação do crime mutila seus olhos com os broches do vestido de sua mãe esposa. Édipo cumpre com o que proferiu e pune o culpado pela morte do rei com exílio.

Cego, e sem títulos de nobreza Édipo é conduzido por suas filhas até Colona, onde, enfim, descansa no bosque guardado pelas Eumenias. Antígona saiu de Tebas para guiar o pai, cego e banido, amparando-o até a morte.

Creonte proibiu que se prestassem honras fúnebres a Polínice, considerando-o inimigo de Tebas. A Etéocles, o defensor da cidade, seria assegurado um lugar de honra entre os mortos. Polínice, não poderia ser enterrado, ninguém deveria chorar sua morte e seus restos mortais deveriam permanecer insepultos, relegados aos cães e aves carniceiras. O corpo apodreceria ao sol, num espetáculo público grotesco e chocante.

Antígone considera seu dever sagrado, imposto pelos deuses e leis não escritas, dar sepultura ao morto, em especial pelo fato de o mesmo ser seu irmão. O sepultamento é um ritual inerente às honras do Hades. Na *Ilíada*, o rei Priamo suplicou a Aquiles o corpo de Heitor, morto em batalha. Neste sentido, Antígona viola a ordem do Rei, espalha sobre o corpo de Polínice uma fina camada de pó, em gesto ritual suficiente para satisfazer a obrigação religiosa. Por este ato, é condenada à morte, e enterrada viva em uma caverna. Ela se enforca, e seu noivo, Hémon, filho do Rei, suicida-se sobre seu cadáver. Eurídice, esposa de Creonte, diante da perda do filho, desespera-se e acaba também se suicidando.

É neste contexto que se inicia a tragédia expressa na obra estudada.

Antígona, irmã de Polinices e também de Etéocles - este também morto, mas que recebeu um enterro apropriado - entende ser totalmente injusto deixar o irmão insepulto. Logo no início da peça nota-se o absoluto desconforto das irmãs Ismene e Antígona com a questão. Ismene chega a perguntar a Antígona, quando ambas conversam sobre a possibilidade de enterrar o irmão insepulto, como elas poderiam enfrentar sozinhas os homens, se elas são mulheres (SÓFOCLES, 1990, *apud* GOULART; BRUCH, 2015, p. 31).

Antígona é exemplar no sentido de configurar o choque da *diké* mítica com a razão que se impunha, como já comentamos. Ao desafiar o decreto de Creonte, o Rei de Tebas, e prestar honras fúnebres a seu irmão a jovem princesa se rebela, contra a lei do Estado, alegando que sobre ela prevaleceriam leis imemoriais, não escritas, míticas: “Nem eu supunha que tuas ordens tivessem o poder de superar as

leis não escritas, perenes, dos deuses, visto que és mortal. Pois elas não são de ontem, nem de hoje, mas são sempre vivas, nem se sabe quando surgiram”. (SÓFOCLES, 1998, p. 36). Sim, “o mito, como o símbolo, tem a sua lógica própria, uma coerência intrínseca que lhe permite ser “verdadeiro” em muitos planos por muito afastados que estes estejam do plano em que o mito originário se manifestou”. (ELIADE, s.d. p. 26). Ora, trata-se da verdade apodítica de um povo, que o explica para além de todas as verdades conceituais.

Conforme Mendes (2002), Antígona traz consigo a semente de Édipo, sendo sua herdeira declarada, uma vez que o acompanhara em suas peregrinações. Daí ser fiel às leis originárias, dos ancestrais, e nunca as do futuro. Este é o ser da heroína, sua *physis*: aquela que seguirá o destino do pai.

Antígona, além disso, não soube fazer o que muitos assimilam naturalmente: submeter-se ao poder. Isto nos leva a uma questão cara ao estudo do trágico: nossa natureza irracional. Unamuno (2013) aborda a questão adequadamente à medida que adverte ser o sentimento, e não a razão, o grande diferencial do homem em relação aos demais animais e se reporta a um aforismo de Hegel para contrapô-lo: “tudo que é racional é real e tudo que é real é racional”. (UNAMUNO, 2013, p. 22). Ora, real é a irracionalidade, considerava Unamuno. Entendemos que para muitos isto é difícil de entender, já que estamos habituados a pensar que somos animais racionais. Isto vai se constituir, sumarizando incisivamente a questão, num sentimento trágico da vida. “E o problema mais trágico da filosofia é conciliar as necessidades intelectuais com as necessidades afetivas e volitivas”. (UNAMUNO, 2013, p. 31). Aqui parece fracassar toda filosofia que pretende desfazer a eterna e trágica contradição, base de toda existência. Mas todos enfrentam essa contradição. As tragédias levaram isto ao extremo do desfecho catastrófico.

Avança ainda Unamuno (2013), argumentando que a suprema preocupação (o primeiro porquê e o último para quê) não pode ser puramente racional, mas afetiva. É um sentimento trágico da vida que traz não apenas o homem individual, mas povos inteiros. Tal sentimento determina ideias mais do que surgir delas que, no entanto, podem reagir sobre ele, corroborando-o. Além disso, pode provir de uma doença, mas pode ser constitucional: “Além de haver uma noção normativa de saúde, ninguém provou que o homem tenha de ser naturalmente alegre. Mais ainda: o homem, pelo fato de ser homem, por ter consciência, já é, em relação ao burro ou

a um caranguejo, um animal doente. A consciência é uma doença”. (UNAMUNO, 2013, p. 31).

A morte prematura de Antígona, por conta do *pathos* é produto de uma doença? Vamos nos acomodar a tal situação *constitucional* já que o heroísmo clássico tem implicação com a irracionalidade.

Pensamos oportuno acrescentar inclusive que a proposta do livro de Eliade (*O sagrado e o profano*, 1992) está em apresentar o sagrado em toda a sua complexidade, considerando sua face irracional. Introdutoriamente ele se reporta ao sucesso do livro de Rudolf Otto, *Das Heilige* (1917), que se deu graças à novidade de estudar as modalidades da experiência religiosa ao invés de ideias de Deus e da religião. Conseguiu, assim, esclarecer o conteúdo e o caráter específico dessa experiência que não está no lado racional e especulativo da religião.

A filosofia de Nietzsche tem como suporte a premissa da nossa natureza irracional. O que ele prioriza é a força instintiva. A degenerescência da filosofia, segundo Nietzsche, citado por Deleuze (1994, p. 19), aparece nitidamente com Sócrates. Ele inventou a metafísica quando faz da vida “qualquer coisa que deve ser julgada, medida, limitada, e do pensamento [...] um limite, que exerce em nome de valores superiores – o Divino, o verdadeiro, o Belo, o Bem [...]” Ora, a própria dialética prolonga este passe de prestidigitador, na medida que nos convida a recuperar propriedades alienadas. Tudo retorna ao espírito, no processo dialético.

Acrescentamos agora aspecto significativo da perspectiva irracional de Nietzsche. Argumenta o filósofo que o coro da tragédia primitiva requer um terreno “ideal”, acima das sendas reais do perambular dos mortais. A tragédia ficou livre de se submeter a uma retratação servil da realidade. O coreuta dionisíaco, o sátiro, vive numa realidade reconhecida em termos religiosos e sob a sanção do mito e do culto. Com ele começa a tragédia e da sua boca fala a sabedoria dionisíaca. O consolo metafísico da tragédia:

[...] aparece com nitidez corpórea como coro sátiro, como coro de seres naturais, que vivem, por assim dizer indestrutíveis por trás de toda civilização, e que, a despeito de toda mudança de gerações e das vicissitudes da história dos povos, permanecem perenemente os mesmos (NIETZSCHE, 1999, p. 55).

Na leitura nietzscheana, o coro de sátiros é a imagem mais verdadeira, mais real, mais completa da existência (*coisa em si*), em oposição ao homem culto (*aparência*), embora este se considere a única realidade. Tal como a Tragédia mostra a evidência eterna desta essência da vida, apesar da perpétua destruição da aparência, também o coro de sátiros exprime, simbolicamente, a relação primordial da coisa em si com a aparência. A imagem do sátiro, para os gregos, era acompanhada pela visão de uma natureza ainda não maculada por forma alguma de conhecimento, ainda não lavrada por qualquer forma de cultura. Ora, o trágico está na complexidade do mundo que criamos e como o criamos sem que isto represente nenhuma negação ou censura, mas uma evidência da condição humana.

Representava, pois, o sátiro, o tipo primigênio do homem, a expressão das suas emoções mais altas e mais fortes, o sonhador entusiasta que cai em êxtase na presença do deus, a voz profunda da natureza que proclama a sabedoria. “O sátiro era algo de sublime e de divino: assim devia parecer em especial ao olhar dolorosamente alquebrado do homem dionisíaco”. (NIETZSCHE, 1999, p. 57). O homem culto, diante dele, torna-se uma caricatura mentirosa. O pastor do idílio moderno, por sua vez, não é mais que um composto de ilusões que a cultura opõe à natureza. O grego dionisíaco, esse quer a verdade e a natureza em toda a sua força, e porque a quer, vê-se encantado em sátiro.

Antes de Sócrates, observa Nietzsche (1984), as *maneiras dialéticas* eram tidas como inconvenientes e não utilizadas por quem fosse de respeito. Os que, eventualmente, apresentassem suas razões por meio dela eram examinados com desconfiança. Sócrates soubera trilhar um caminho em que o racionalismo se tornou forçoso como remédio. O herói euripidiano, socrático por excelência, entra em cena. Agora, argumenta Nietzsche, qualquer concessão aos instintos e ao inconsciente, que Nietzsche considerava prerrogativas saudáveis do ser, estavam condenadas

[...] pois agora o herói virtuoso tem de ser dialético, agora é preciso que haja entre virtude e saber, fé e moral, um vínculo necessário e visível, agora a justiça transcendental de Ésquilo se rebaixa ao princípio raso e insolente da ‘justiça poética’, com o seu costureiro *deus ex machina* (NIETZSCHE, 1987, p.13-14).

Prejuízo para a vida na perspectiva nietzschiana, da religião dionisíaca.

A vida mesma, sua eterna fecundidade e retorno, condiciona o tormento, a destruição, a vontade de aniquilamento [...] O homem trágico afirma ainda o mais acerbo sofrer: ele é forte, pleno, divinizante o bastante para isso [...] O Dioniso cortado em pedaços é uma promessa de vida: eternamente renascerá e voltará da destruição (NIETZSCHE, 1987, p. 174).

Antígona traz, pois, uma vontade trágica. Fácil de entender que a filosofia de Nietzsche implica uma transmutação de todos os valores que suscita o eterno retorno, mas não vamos refletir nesse sentido, já temos o que queremos.

Podemos verificar, quais os limites da autoridade paterna e materna; o que pode justificar a tirania seja de um chefe de família, ou de um chefe de Estado? Quais as consequências das ações perpetradas por um déspota entre aqueles que lhe são próximos e os outros, súditos ou não? Qual o valor da resistência em tempos de opressão? Até que ponto a rebeldia é válida? Quais seus limites? Antígona transcendeu a Grécia antiga.

Jean Anouilh e Bertolt Brecht retomam o mito dos Labdácidas. Conforme Mendes (2002), Anouilh atualiza a história para os dias de hoje, e o Brecht permanece no século V a.C., enfatizando sua proposta de mudar o presente pelo passado. Mas ambos discutem a decadência da sociedade burguesa e o uso da força para a solidificação do poder, seja na França ocupada, seja na Alemanha nazista.

2.1. O MITO E A RAZÃO

Mythos é uma palavra grega e no antigo uso linguístico homérico não significava outra coisa que “discurso, proclamação, notificação, dar a conhecer uma notícia”. (GADAMER, 1997, p. 25). Mito e razão nos levam aos campos de suas origens: a mitologia e a filosofia. Os mitos são, sobretudo, histórias de deuses e sua ação sobre os homens. Porém, mito significa também a história dos deuses tal como, por exemplo, é narrada por Hesíodo em sua Teogonia. (GADAMER, 1997, p. 17).

O mito, esclarece Gazolla:

Faz parte de nossa *psyché*, é um modo de ler o mundo, não é irracional, como querem alguns intérpretes. A palavra irracional, hoje, é extremamente pesada para explicar o pensamento mítico; Afinal, ele é um pensamento bem estruturado, porém sem necessidade de provas, de argumentos. Seu valor de verdade não é aferido por sentenças, não se trata somente da linguagem, do *lógos* como discurso argumentativo, pois a *psyché* é bem mais extensa que a criação do pensar dizer na forma sentencial (GAZOLLA, 2012, p. 205).

O mito e a razão têm, portanto, uma história comum, discorrem segundo as mesmas leis. Não é a razão que desencantou o mito e, em continuidade, ocupou o seu lugar. Afirma Gadamer (1997):

A Ilustração radical do século XVII resultou como um episódio. É desta forma que a consciência romântica que critica as ilusões da razão ilustrada adquire positivamente um novo direito. Unido a àquele impulso ilustrado há também um movimento contrário da vida que tem fé em si mesma, um movimento de proteção e conservação do encanto mítico na mesma consciência; há, sem dúvida, o reconhecimento de sua verdade (GADAMER, 1997, p. 20).

Segundo Motta (2016), a linguagem do inconsciente são os símbolos e os mitos são verdades simbólicas.

Para desconstruir o materialismo intelectual, inimigo mortal para o estudo da mitologia, há que se desenvolver o pensamento simbólico. No pensamento simbólico há uma identidade que é secreta e, assim, faz companhia à identidade aparente; em que a contradição é presente pela multiplicidade de possibilidades que existem no símbolo que pode ser mais de uma coisa ao mesmo tempo. Ao lidar com a natureza simbólica tratada nos mitos se constata que certo e errado são apenas avaliações feitas por um pequeno pedaço da mente humana chamada consciência (MOTTA, 2016, s/p).

Diante do exposto, a razão é capaz de ver a verdade aparente, a verdade que pode ser vista pela consciência através de seu sujeito: o ego, mas existem verdades que estão além da razão e da capacidade do ego.

Contos de fadas deixam lições de sabedoria nas crianças, no terreno de Morfeu são feitas descobertas através dos sonhos, gênios intuem criativamente, artistas se inspiram como que agraciados por musas e todos esses saberes não são racionais; e a verdade de suas existências se prova pela constatação empírica. (MOTTA, 2016, s/p).

Segundo Czadotz e Melo (2013, p. 6):

As relações sociais que se desenvolveram na sociedade grega permitiram o desenvolvimento do pensamento racional. A racionalidade estabeleceu, para o grego, novos relacionamentos com ele mesmo, com os outros homens e com os deuses.

Os autores ainda ressaltam que “A literatura contribuiu com esse processo formativo na Grécia antiga, isto é, revelava as características para a formação do homem que entendia como ideal grego” (CZADOTZ; MELO, 2013, p. 6).

A racionalidade não está dada antes da ciência para conduzir e fixar seu movimento de fora. Ela é imanente ao movimento das diversas disciplinas científicas: ela se fabrica dentro e por suas iniciativas, no contato com seus “reais” e nas resistências destes reais. Quanto à irracionalidade, é outro problema. Uma vez que suas raízes são sociais e psicológicas, as formas que adota, os setores em que se manifesta e que investe, mesmo nos casos em que parecem se aproximar da ciência, como a astrologia ou a comunicação de pensamento, são profundamente estranhos aos debates da pesquisa que se faz e a suas apostas do ponto de vista da racionalidade. Constatação reconfortante na medida em que implica que entre racionalidade e irracionalidade a fronteira não é tão flutuante quanto alguns gostariam que se acreditasse, mas é também desabusada porque nos inclina a pensar que a extensão da pesquisa em todos os campos, os progressos da ciência, por mais espetaculares que sejam, são impotentes para suprimir, em uma civilização, as irrupções e até as penetrações avassaladoras do irracional. (VERNANT, 2007, p. 216-217, *apud* VARGAS, 2011, p. 289).

O racionalismo moderno da ilustração concebeu o mito como um conceito oposto a explicação racional do mundo. A imagem científica do mundo se compreende a si mesma como dissolução da imagem mítica do mundo. O pensamento científico classificou como mitológico tudo o que não pode ser verificado mediante a experiência metódica. De maneira que a progressiva racionalização também deixou toda a religião a mercê da crítica. (GADAMER, 1997, p. 14).

Afirma Gadamer (1997):

O passo do mito ao, *logos*, o desencantamento da realidade, seria a direção única da história somente se a razão desencantada fosse dona de si mesma e se realizara em absoluta posse de si mesma. Porém, o que vemos é a dependência efetiva da razão do poder econômico, social, estatal. A ideia de uma razão absoluta é uma

ilusão. A razão somente é enquanto é real e histórica. Ao nosso pensamento custa reconhecer isto (GADAMER, 1997, p. 20).

É através dos mitos que o ego consegue vislumbrar coisas que transcendem seus muros, construídos com tijolos da razão.

2.2. A RAZÃO EM ANTÍGONA

Em *Antígona*, Sófocles apresenta o enfrentamento entre Antígona, defensora da tradição e das leis antigas, e Creonte, chefe de Estado que, em defesa do bem social e estatal, publica um édito impondo punição àqueles que violarem a ordem e a glória de Tebas. Guyomard (1996) escreve:

Antígona fascina. Tem o brilho de sua beleza, terrível e trágica, que seduz, cativa e arrasta para um espaço mais além da vida. Ela se dirige para este e, ao mesmo tempo, mantém-se em seu limiar. Mais ainda, só guarda esse limiar, só marca sua linha e seu limite, ao preço de transpô-lo, sozinha à tumba em que será emparedada viva (GUYOMARD, 1996, p. 32).

Rojo (2000) ressalta o que primeiro observou:

A 'racionalidade' de Creonte, gestora da morte de Antígona, ao ser desconstruída se revela como o mecanismo político que permite reprimir ou 'persuadir' e que a 'rebeldia irracional' de Antígona, questionada de imprudente em Sófocles, constitui-se numa forma simbólica de resistência heroica. Em Anouilh, a rebeldia de Antígona é uma forma de resistir ao nazismo que exigia tal disposição de morte daqueles que optavam por opor-se a ele (ROJO, 2000, p. 258-259).

Em nenhuma das obras analisadas, Antígona cede. Submeter-se à Lei de Creonte seria morrer, e dizer não para satisfazer seu desejo, é viver.

Porém, cabe análise mais profunda do diálogo entre Hêmon e Creonte, "no qual o filho (e noivo de Antígona) apresenta ao pai a necessidade de ouvir opiniões e posições contrárias, visando constituir uma razão pública compartilhada capaz de direcionar as decisões governamentais para o caminho da justiça" (SÓFOCLES, 1998, p. 35). Em suas palavras, Hêmon defende expressamente o uso de uma razão pública como meio de fortalecimento de um consenso mínimo entre os cidadãos e

como única forma de legitimação das atitudes administrativas e políticas dos governantes:

[...] não tenhas, pois, um sentimento só, nem penses que só tua palavra e mais nenhuma outra é certa, pois se um homem julga que só ele é ponderado e sem rival no pensamento e nas palavras, em seu íntimo é um fútil. Não há vergonha alguma, mesmo sendo sábio, em aprender cada vez mais, sem presunções. Não vês, ao lado das torrentes engrossadas pelas tormentas, como as árvores flexíveis salvam-se inteiras, e as que não podem dobrar-se são arrancadas com a raiz? [...] exorto-te: recua em tua ira e deixa-te mudar! E se eu, embora jovem, posso dar-te opiniões, afirmo que nos homens o ideal seria nascer já saturados de toda a ciência, mas, se não é assim, devemos aprender com qualquer um que fale para o nosso bem. (SÓFOCLES, 1998, 60-75).

As palavras de Hêmon apresentam uma relação direta com o debate sobre o liberalismo político travado entre Rawls e Habermas,

[...] no qual emerge a defesa da construção de uma sociedade política em que todos tenham uma forma de determinar seus planos e de tomar decisões de acordo com esses procedimentos, incluindo o poder público, que faz isso através de sua razão pública. A existência da razão pública é a característica essencial de uma democracia, pois é a razão de seus cidadãos, daqueles que compartilham o status da cidadania igual. O objeto dessa razão é o bem público: aquilo que a concepção política de justiça requer da estrutura básica das instituições da sociedade e dos objetivos e fins a que devem servir (RAWLS, 1996, p. 262).

Portanto, a razão pública é

[...] a razão dos cidadãos como tais, compartilhando uma cidadania igual fundamentada na igual liberdade por todos reconhecida, na qual todos podem entender seu papel e compartilhar de maneira igual os valores políticos, na busca de argumentos e critérios que podem elaborar uma sociedade justa (HABERMAS; RAWLS, 1998, p. 33).

Nesse sentido, RAWLS (1999, p. 121) defende que “a conduta justa dos governantes não depende do lugar ou da cultura de origem, mas dá satisfação do critério de reciprocidade e da razão pública da sociedade”, exigindo dos cidadãos apenas o que eles são capazes de oferecer razoavelmente, sem se submeterem a uma posição de inferioridade e dominação. Assim, “uma argumentação construída a partir da razão pública aponta as condições para o desenvolvimento de uma

estrutura básica capaz de sustentar um regime justo” (RAWLS, 1999, p. 123), já que estará embasada em um pluralismo razoável, em que doutrinas diferentes e irreconciliáveis sustentarão a ideia de liberdade igual para todos, e em uma unidade democrática fundamentada na diversidade. Dessa forma, ao discutir questões políticas fundamentais, os governantes acabam recorrendo a uma família razoável de concepções de justiça politicamente razoável.

Assim, enquanto Hêmon reforça a participação dos cidadãos na construção da racionalidade pública, Creonte esvazia o espaço político, tornando a sua concepção individual e subjetiva na posição política pública:

HEMON - [...] Porque quem julga que é o único que pensa bem, ou que tem uma língua ou um espírito como mais ninguém, esse, quando posto a nu, vê-se que é oco. Mas não é vergonha que um homem, ainda que seja sábio, aprenda muita coisa, e não distenda demasiado a corda [...] se, portanto, eu posso, apesar de mais novo, apresentar uma opinião boa, direi certamente que vale mais aquele homem que por natureza é mais dotado de saber em tudo; porém, assim não for – pois é costume a balança não se inclinar para este lado – é belo aprender com aqueles que falam acertadamente.
[...] CREONTE - E é a cidade que vai prescrever-me o que devo ordenar? (SÓFOCLES, 1998, p. 450).

A interpretação que vê em *Antígona* um conflito especificamente político reforça a ideia da necessidade de criação de uma “comunidade justa”, baseada em uma concepção democrática que decide sobre ela. (KOHLBERG, 1992, p. 104).

Assim, se Creonte tivesse ouvido o alerta de seu filho, sua decisão refletiria a preocupação com a justiça e com a comunidade como um todo, evitando-se a tragédia.

Diante do exposto, perceber-se a diferença entre o desejo da protagonista de Sófocles, que podemos “justificar”, baseando-nos no respeito aos deveres da consciência para com os mortos e a família, e o da *Antígona* de Anouilh, que se “racionaliza” através do exercício de liberdade; da opção pela morte frente ao pragmatismo defendido por Creonte para sobreviver neste mundo absurdo. (ROJO, 2000, p. 262).

A autora ainda destaca que temos que reconhecer que em todas as *Antígonas* o motor de sua ação é sempre o desejo, como o foi o do seu pai, Édipo:

[...] a problemática de Édipo gira em torno do desejo de saber e termina com o cegamento de um herói que não soube decifrar esse primeiro e último enigma, à medida que esse decifrar representaria estar Édipo cego para o significante e ser cegado por ele. E da sua mãe, Jocasta, que, segundo Lacan e seus seguidores, é culpada do incesto, pois ela sabia da existência de seu filho (SOUZA, 1985, p. 93).

Neste contexto vale ressaltar que Jocasta é um modelo, ou seja, um espelho para Antígona, até mesmo na maneira de morrer. (ROJO, 2000).

Czadotz e Melo (2013, p. 11) destacam que:

O reconhecimento da razão, como direcionamento de toda a ação e toda a conduta humana é presente, na obra de Sófocles, na medida em que os seus personagens, em uma atitude investigatória, ao se nutrirem do conhecimento humano, rompem com o mito e humanizam o mundo.

Neste contexto, percebe-se que a razão se sobressai ao mito, ou seja, o homem através do conhecimento mítico se depara com a realidade e passa a agir com racionalidade em prol do conjunto social de humanidade.

As ações dos personagens representados nas peças sofoclonianas, orientavam o homem no avanço do conhecimento de si próprio, no entanto, ao ultrapassar os limites teria como consequência a perda do prestígio e do reconhecimento. A razão, o conhecimento e a moderação seriam virtudes necessárias para o alcance da justa medida e a vida plena na Atenas de Sófocles (CZADOTZ; MELO, 2013, p. 11).

A razão era uma das virtudes necessárias para uma vida plena, pois representava agir com justiça, conhecimento e moderação.

3. COMO SE RESOLVEU JEAN ANOUILH COM A SUA ANTIGONA?

Antígona, de Jean Anouilh, vem à luz no século XX substancialmente diferente do texto clássico de Sófocles e dá lugar a outras interpretações: o autor cobre as palavras com uma capa de ambiguidades e duplos sentidos que as enriquece e possibilitam várias alternativas. A *Antígona* de Anouilh trouxe uma certa atualidade e acendeu discussões interessantes, pois estava na alça de mira do dramaturgo francês a população europeia, mergulhada num continente em ruínas e vivia na iminência do desfecho libertador da Segunda Guerra Mundial. O ressurgimento do tema – retomando um original grego paradigmático da corrosão, pessoal e social, que o exercício de um poder absoluto e tirânico acarreta –, pareceu sugestivo para o momento.

Na *Antígona* de Anouilh, o elemento central do texto sofocliano, que é a questão religiosa, acaba sendo suprimido. Embora *Antígona* declare seu dever de enterrar o irmão, não é essa a verdadeira motivação do gesto. A ação da heroína passa a ser uma questão existencial, ou seja, se trata agora de definir os limites da ação humana; é uma questão de afirmação da individualidade e da liberdade humana, tão cara nos dias que correm. Creonte trata a transgressão de *Antígona* como uma questão de administração, como tantas outras que tem para resolver, e procura convencê-la a repensar, negando seu gesto de anarquia, apontando-lhe como ele é absurdo.

Antígona até compreende os argumentos do Rei, mas quando o mesmo pergunta se sua atitude tem motivação política, ela desmente. *Antígona* não age para insuflar uma revolta, nem em nome de outros ou mesmo em memória de seu irmão: tudo que faz é por si mesma, em defesa de sua integridade moral e liberdade individual. Creonte esconde-se atrás dos constrangimentos impostos pelos papéis sociais, mas *Antígona* nos mostra que todo o poder do Rei serve apenas para obrigá-lo a curvar-se às inúmeras incumbências do exercício do poder, mas não lhe garante prerrogativas sobre a vida privada.

Bem, então pior para o senhor. Eu não disse **sim!** A sua política, a sua necessidade, as suas desculpas esfarrapadas fariam o que comigo? Eu ainda posso dizer não a tudo o que não gosto e pagar pelos meus atos. E o senhor com sua coroa, com seus guardas, com toda sua parafernália, pode apenas me matar porque disse **sim** (ANOUILH, 2009, p. 81). (Grifos nossos)

Livre desses constrangimentos, Antígona pode afrontá-lo – a ele e à ordem social por ele representada.

Creonte colabora para que o elemento religioso perca importância quando se refere à hipocrisia e à falta de sentido na prestação dos ritos fúnebres ou quando revela o caráter estúpido dos irmãos de Antígona: Polinices e Etéocles, ao seu entendimento, não merecem qualquer sacrifício ou respeito, seja religioso, seja político.

Desprovido da tensão entre os valores da religião e os do Estado, o enfrentamento entre Antígona e Creonte, não mais traduz o embate entre ordens de valores desiguais. Podemos destacar o prazer da oposição, a pulsão de contrariar a ordem estabelecida a fim de impor sua vontade pessoal como a principal motivação da heroína, diante da ordem social estabelecida. Antígona opta pela transgressão, pela rebeldia, ao passo que Creonte se coloca como defensor dessa mesma ordem.

O monarca já não é mais o rei autoritário que deseja se impor no poder: é alguém que assume uma função na estrutura social e procura desempenhá-la adequadamente.

Creonte e Antígona colocam-se em posições antagônicas – ela defende a autenticidade, enquanto ele deixa-se render a representação de papéis sociais, curvando-se às exigências e contingências do exercício do poder, mas ambos estão imersos na mesma ordem de valores burgueses. Antígona não se submete àquilo que a sociedade espera dela, defendendo aquilo que acredita, acima de qualquer coisa; Creonte não vê problema algum que, em nome da felicidade burguesa, seja necessário abrir mão de alguns princípios mesmo que isso lhe traga grandes problemas, porque ao contrário de Antígona, Creonte prefere abnegar-se dos seus princípios em favor do poder.

Creonte incorpora o papel do político, do estrategista que deve garantir a ordem a qualquer custo, afastando-se assim do Rei delineado por Sófocles. Além da mudança nas motivações, mudam também os papéis a serem desempenhados pelas personagens. Se Creonte defende a estrutura social estabelecida, a Antígona questiona tal estrutura; enquanto Creonte se esforça para garantir o exercício tranquilo do governo, Antígona diz “não” e assim desestabiliza o mundo burguês.

Bornheim esclarece que a visão trágica no século XX sofreu uma revolução profunda:

A experiência 'trágica' fundamental do século XX é que a tragédia se transfere da esfera humana, ou da **hybris** do herói, para o sentido último da realidade, confundindo-se, assim, com uma objetividade ontológica esvaziada de sentido – qualquer coisa como uma ontologia do nada. (...) O desvelamento da culpa não encontra viabilidade para vir a se manifestar. É como se a injustiça estivesse instalada no próprio Deus, desfazendo-se, em consequência, qualquer critério ou medida que possa aquilatar a injustiça. (BORNHEIM, 1975, p. 89-90). (Grifos nossos)

São estes os novos conceitos de uma Antígona que Anouilh traz à tona durante o século XX. Mais do que a atualização de Antígona, talvez temos em Creonte o maior responsável por nos sensibilizar sobre a modernidade. É nele que encarna a existência possível num mundo em decadência; é ele o homem concreto esmagado por múltiplas contradições. É nítido sua luta diante das opções impostas pela violência diária. Consciente do que passa ao seu redor a confortável engrenagem do poder faz com ele ignore a consciência do seu "ser", faltam-lhe coragem para se libertar; o seu trágico é o da submissão, a quem falta a grandeza utópica dos heróis.

Anouilh trabalha na sua peça a ambiguidade nas palavras e esse recurso nos leva a pensar Antígone, na questão da moral. Mas para fazermos esse percurso teremos que ver antes como nos é apresentada a moral, na trama de Sófocles.

3.1. A MORAL EM ANTÍGONA DE SÓFOCLES

No início de *Antígona* já é possível notar as características do conflito existente. Como é possível ver na terceira fala da peça:

Um e outro, os dois, ambos – nossos irmãos morreram nessa guerra sem fim que travamos contra Argos, por umas miseráveis escavações de argila e cobre. Polinices, quase menino, acreditava em Argos e morreu por ela. Etéocles, ainda mais jovem, lutou até o fim, defendendo do próprio irmão a última porta de Tebas. Separados na vida, também não poderão se reencontrar sob o manto da terra. Para Etéocles, que morreu nobremente pela pátria e pelo direito, Creonte ordenou pompas de herói, respeito total e detalhado a todos

os ritos e costumes. Mas o corpo do desgraçado Polinices, o traidor, não terá sepultura. Vieram me dizer – o edital do rei proclama que ninguém poderá enterrá-lo, nem sequer lamentá-lo, para que, sem luto ou sepultura, seja banquete fácil dos abutres. Esse é o edital que o bom Creonte preparou para ti e para mim – para mim, sim! – e que virá aqui comunicar mais claramente aos que pretendem não tê-lo entendido. Sua decisão é fria, e ameaça quem desrespeitar com a lapidação, morte a pedradas. Agora sabes tudo. Logo poderás demonstrar se tu mesma és nobre ou se és apenas filha degenerada de uma raça nobre (SÓFOCLES, 1998, p. 6-7).

Após o exílio e posterior morte de Édipo, Polinices e Etéocles (irmãos de Antígona e Ismênia) são herdeiros por direito do trono. Polinice é o primeiro na linha sucessória. Em comum acordo os irmãos decidem que dividiriam o trono sendo um ano para cada um. Eteocles é o primeiro assumir o trono, mas na hora de cumprir o combinado, se nega a fazê-lo. Polinices pede ajuda a Argos. Com um exército ele retorna a Tebas para reclamar o que é seu por direito, durante a batalha os dois se golpeiam fatalmente. Ainda que pequeno espaço de uma cova Polinices não consegue em Tebas por ser tratado como traidor. Ismênia desde início da trama vê com uma certa incredulidade a atitude de sua irmã, mostrando-se covarde para tal ato de benevolência familiar e não assume a mesma postura:

Ai de mim! Lembra, irmã, que nosso pai morreu odiado e vilipendiado, depois que, juiz terrível, encontrando nele mesmo o culpado que tanto procurava, arrancou, com as próprias mãos, ambos os olhos. Depois a mãe e esposa, duas mulheres numa só, abandonou a vida pendurando-se numa corda ignominiosa. Hoje a terceira desgraça: perdemos, num só dia, dois irmãos, um derramando o sangue do outro, se dando mutuamente o golpe de extermínio. E agora nós – nós duas sozinhas –, pensa bem que fim será o nosso, mais miserável do que todos, se desprezarmos o decreto do rei, desafiarmos sua força. Não, temos que lembrar, primeiro, que nascemos mulheres, não podemos competir com os homens; segundo, que somos todos dominados pelos que detêm a força e temos que obedecer a eles, não apenas nisso, mas em coisas bem mais humilhantes. Peço perdão aos mortos que só a terra oprime: não tenho como resistir aos poderosos. Constrangida a obedecer, obedeço. Demonstrar uma revolta inútil é pura estupidez. (SÓFOCLES, 1998, p. 7-8).

Após a morte dos sobrinhos Creonte ascende ao poder e como um “bom governante” demonstra mais do mesmo. É possível notar em seu discurso que suas exigências tendem a focar o poder em si, centralizando as decisões e passando por cima de tudo e de todos. Podemos comparar sua lógica de pensamento a de um

maniqueísta que flerta com as pompas e honras exigidas por um estadista contemporâneo, onde o “EU” se encarrega de exigir lealdade e concordância com seus atos pelo simples fato de esta no poder, uma vez que ele sequer quer saber da existência de deuses e se procura saber acha que estes estão totalmente ao seu lado e se coloca como representante deles para poder ter mais uma maneira de controlar o povo.

Creonte não esconde que é um tirano e demonstra suas habilidades mostrando-se uma pessoa com a face do homem e do governante. Fazendo com que não exista lei e sim as suas leis, doa a quem doer. Ele convoca uma grande assembleia, onde assegura a todos que Tebas está em paz e promete, bem aos moldes contemporâneos. A citação é longa, porém necessária:

Quero lhes prometer ouvir sempre os mais sábios, calar quando preciso, falar se necessário e jamais colocar o maior interesse do melhor amigo e do mais íntimo parente acima da mais mesquinha necessidade do povo e da pátria. Com estas regras simples, agirei sempre para que esta cidade de memória curta não esqueça mais uma vez quais foram os resultados da batalha e não confunda, mais uma vez, o suor do medo misturado à poeira da fuga. Por estas regras simples eis o que disponho sobre os filhos de Édipo: Etéocles, que morreu defendendo a cidade, deverá ser sepultado com todas as pompas militares dedicadas ao culto dos heróis. Mas seu irmão, Polinices, amigo do inimigo que nos atacava – Polinices – que voltou do exílio jurando destruir a ferro e fogo a terra onde nascera – e conduzir seu próprio povo à escravidão, esse ficará como os que lutavam a seu lado – cara ao sol, sem sepultura. Ninguém poderá enterrá-lo, velar-poderá enterrá-lo, velar-lhe o corpo, chorar por ele, prestar-lhe enfim qualquer atenção póstuma. Que fique exposto à voracidade dos cães e dos abutres, se é que esses quererão se alimentar em sua carcaça odienta. O sentido da minha decisão é que, mesmo depois de mortos, não devemos tratar heróis e infames de maneira idêntica. Nunca, enquanto eu for rei, Tebas dará tratamento igual ao traidor e ao justo. (SÓFOCLES, 1998, p. 11-13).

O homem é limitado por natureza e aqui fica claro através do coro dois extremos humano que se chocam por falta de valores, onde a morte acaba sendo inevitável por falta de compressão tanto de um como do outro, nos mostrando que a cegueira é a verdadeira visão do homem, pois ao fechar os olhos ele afasta a luz fazendo da escuridão sua zona de conforto assim preferindo as trevas do que entender o outro fazendo imperar talvez o argumento maquiavélico. Onde impera o discurso principesco que só sendo mal para que se possa triunfar do contrário o inimigo vencerá.

No entanto tal pensamento também pode destruir o governante que tenta agir assim, se não for através dos instintos animais humanos, será pelos deuses vaidosos, petulantes mais implacáveis e impiedosos. “Só o governante que respeita as leis de sua gente e a divina justiça dos costumes mantém sua força porque mantém sua medida humana”. (SÓFOCLES, 1998, p. 19). A moral conforme é construída deveria ser sentida através do respeito às leis e bons costumes, ao sentimento do que é justo e aos deuses. Sabendo disso Antígona revolta-se contra a ordem:

A tua lei não é a lei dos deuses; apenas o capricho ocasional de um homem. Não acredito que tua proclamação tenha tal força que possa substituir as leis não escritas dos costumes e os estatutos infalíveis dos deuses. Porque essas não são leis de hoje, nem de ontem, mas de todos os tempos: ninguém sabe quando apareceram. Não, eu não iria arriscar o castigo dos deuses para satisfazer o orgulho de um pobre rei. Eu sei que vou morrer, não vou? Mesmo sem teu decreto. E se morrer antes do tempo, aceito isso como uma vantagem. Quando se vive como eu, em meio a tantas adversidades, a morte prematura é um grande prêmio. Morrer mais cedo não é uma amargura, amargura seria deixar abandonado o corpo de um irmão. E se disseres que ajo como uma louca eu te respondo que só sou louca na razão de um louco. (SÓFOCLES, 1998, p. 22-23).

Será possível perceber através dos trechos citados até aqui alguma moralidade através das falas? E dos confrontos até aqui colocados: quais os que devemos apreciar com mais atenção no momento? Certamente existem alguns conflitos que não abordaremos neste texto, pois a tragédia é rica e abordar a todos seria quase impossível. Podemos falar de amor e ódio só que dificilmente citaremos culpa e perdão, ficaria sem sentido falarmos nesses dois extremos diante da fatalidade do destino que obrigatoriamente terminará em dor e sofrimento, com a inevitável certeza da morte acompanhada de castigo.

O curso da vida e a tragédia 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. Na tragédia não existem bons nem maus, se culpa existe é da própria condição humana na sua imperfeição essencial. [...] Mais do que ação, tragédia é a palavra, um convite a aprender pelo sofrimento e a verbalizar o sentido oculto da contingência humana (SOUZA E SILVA, 2009, p. 182).

Até aqui caminhamos juntos com os habitantes do Olimpo fazendo com que nossa sorte nos livrasse de tudo que diz respeito às logicas referidas (divindade, heroica, positiva e do sangue). Então podemos partir para o que nos interessa que são as oposições que para nós daqui para frente serão mais pertinentes à moral. Nossos olhares buscaram pela moral em primeiro momento natural (intrínseca) do poder, tentando se distanciar das relações de poder institucionalizado, as quais no momento oportuno usaremos para realizar as relações institucionais (extrínseca) do poder.

Para Freitag (1992, p. 19, *apud* KARAM, 2009, p. 2),

Se a questão da moralidade encontrou na tragédia grega sua expressão dramática mais refinada e elucidativa, a Antígona de Sófocles é, sem dúvida, um dos seus mais belos exemplos. Nessa peça, o conflito moral sobe ao palco, encarnado em diversos personagens, entre os quais Antígona e Creonte assumem os pontos extremos de uma polaridade.

Na *Antígona* de Sófocles, visualizamos uma transmutação da moral, pois ali temos a moral do forte e do fraco em uma só entidade, ou seja, em Antígona. É natural da personagem ser forte como veremos também em Anouilh, mas ao mesmo tempo institucionalmente ela é dominada.

Antígona emana o poder. Sua postura faz com que isso seja natural ela não foge ao enfrentamento, pois é livre e não teme seu destino que é a morte. Já sua irmã Ismênia, é a clara figura do ser de moral fraca, submissa a moral da instituição –até para respirar pede permissão. Ismênia é pura resignação. Ela não tem disposição interior (ou não quer ter indisposição com ninguém para não ter que sair da sua zona de conforto e perde os benefícios que o posto ou cargo lhe oferece), não há força de caráter suficiente. Podemos perceber nesses dois extremos o reconhecimento algumas das formalidades que sustentam o poder.

O personagem Creonte nos traz uma indefinição sobre sua característica diante da moral tanto do forte quanto do fraco, pois ele tem a seu favor uma série de prerrogativas a seu dispor. Ele alterna entre sua força natural e suas eventuais fraquezas. Neste caso temos uma disputa entre os extremos do forte e do fraco em uma só entidade fazendo com que o indeterminável e o indiferente coexistam em uma só pessoa. Por ter ao seu favor alguns instrumentos coercitivos, Creonte acaba sendo situado no polo dos dominadores. É possível também visualizar a moral

formal, e a moral material. Dentro dos termos de validades temos a formal. Já a material podemos citar a legitimidade.

Creonte se prevalece das leis, certo? Até aí tudo bem, pois tais imposições aparentemente estão sendo impostas por uma autoridade competente que a luz de nossa santa esperança deveria fazer somente o que é correto sem imposições pessoais e que é preparada e convicta do seu papel. Mais infelizmente Creonte não age como foi citado anteriormente, pois no decorrer da trama é possível notar que existiam leis anteriores e até maiores (para ilustrar lembramos, por exemplo o estatuto dos servidores e a Constituição Federal. Os servidores seguem as leis do estatuto, porém as leis de maior valor se encontram na constituição. Se por um acaso houver no estatuto alguma lei que fira essa hierarquia, estará errado). Só que não podemos aqui condená-lo porque não temos a informação de que os governantes da época, na Grécia antiga tinham a obrigação de observar as leis maiores e anteriores. Aparentemente não havia nenhuma exigência, por isso podemos assim concluir que a lei era validada formalmente.

Sobre a questão dos aspectos materiais podemos ser categóricos e dizer que não há legitimidade no ato, pois não foi atendido o mínimo do que se tinha como justo pela sociedade local. Isso fica nítido pelas manifestações de insatisfação do povo que considerava a lei imposta pelo tirano arbitrária, pois ia contra as leis e os costumes consagrados em toda a polis local. Quando fala com seu filho Teseu, Rei de Atenas leva em consideração as leis divinas, para que ele possa atender o pedido de Adasto, no levante contra Tebas para questionar e impedir a sandice de Creonte, quanto a proibição do sepultamento do seu sobrinho. “O castigo aos mortos excedia os limites consentidos pelos deuses e pelo Direito, eis que insepultos ficavam condenados a vagar indeterminadamente sem descanso, pela impossibilidade de ultrapassar o rio que separava o reino dos mortos”. (FREITAG, 1992, p. 255).

Mesmo sem aprofundar muito essa questão, não podemos deixar de falar sobre a questão de gênero, onde temos a moral masculina *versus* a moral feminina. Os atos e as falas de Creonte como homem se opõem aos atos e falas de Antígona e Ismênia. Ismênia, como foi possível ver nos trechos citados anteriormente se vê em uma condição de inferioridade por não ser poderosa e também pela sua condição feminina. Creonte deixa claro que tem que tomar uma atitude, pois

Antígona é mulher e ele homem e sua petulância mostrava uma troca de papel. No decorrer da trama Creonte mostra tal insatisfação com medo de ver seu reinado desabar em virtude de uma mulher. “Se fosse cair do poder, que fosse pelas mãos de um homem” (GUIMARÃES, 2008, p. 20).

A personagem Antígona foge dos padrões da época, nos dando uma peça rica em detalhes e resultando em uma singularidade. A narrativa nos traz também o choque entre a moral inabalável e a moral emotiva. Antígona deixa-se levar pelo o amor familiar, sentimentos e suas emoções. É possível visualizar em seus atos que não é por mera consciência que a morte a rodeia, ela demonstra querer se entregar a ela. “Creonte igualmente não representa um senhor dotado de juízo isento por ocasião de suas deliberações”. (SÓFOCLES, 1998, p. 25).

Antígona, segundo Freitag, faz valer a lei do *oikós*, ou dos deuses, e segue sua consciência, desrespeitando a lei da polis, ou dos homens. De acordo com Freitag (1992, p. 21), Sófocles quer mostrar a seu público que

[...] toda ação humana é suscetível de erro, que cada ponto de vista defendido tem sua razão de ser, remetendo, contudo, ao ponto de vista radicalmente contrário, cujas validade e legitimidade vão se tornando evidentes no desdobramento da trama de cada personagem.

Para ela, o público, ao final da peça,

[...] aprende a ver as mediações e a hierarquia existentes entre lei divina e lei dos homens. Age mal todo aquele que não compreender essa mediação e essa hierarquia. Antígona, desconhecendo e desrespeitando a lei dos homens, paga sua ação com a morte. Ela sabia da punição prevista para a sua transgressão da lei dos homens e estava disposta a sofrer essa consequência. O que ela não sabia é que ela estava arrastando para a morte Hêmon e Eurídice, ambos inocentes, ferindo assim, despropositadamente, a lei divina. (FREITAG, 1992, p. 21).

O coro do corifeu e do profeta Tirésias é muito sensato e racional. O que une, por assim dizer, Creonte e Antígona é a moral do *ser* e a moral do *ter*, contrapondo temos a moral da fraternidade e a moral da alteridade. Durante a peça nenhum dos dois está propenso a refletir sobre a argumentação do outro. Creonte e Antígona agem como um burro de carga com um “tapa olho” que não permite olhar para lado e com isso ambos se insolam, deixando de ouvir pessoas próximas a eles

que tinham uma visão diferente (Ismênia e Hérmon, por exemplo). Eles levaram suas ideias até as últimas consequências. Quando Creonte cai em si já é tarde sendo o único sobrevivente terá que conviver com esse remorso pelo resto de seus dias. Antígona também tem um rompante de hesitação, ao perceber que o amor e o esforço que fará em benefício a Polinices, pode não ser retribuído, mais aceita seu destino. Esse lampejo de hesitação nem beira o arrependimento quanto a sua atitude inicial. Essa relação de conflito nos mostra outra oposição de morais. A moral racional de contrapõem a moral insana, moral da loucura. Tudo que eu não compreendo, tudo o que eu não tenho noção não compete eu discutir, então sendo assim corremos o risco descobrir sentido na fala do outro, e isso pode estar vindo da loucura dele. Então como podemos discordar? De fato, só pode está louco. Não há meio porque a razão não me assista. (SÓFOCLES, 1998, p. 26).

Isso nos leva a enxergar através de uma ótica onde se vincula a outra moral que detém conceitos maniqueístas, a moral do certo contra a moral do errado, a moral do bem contra a moral do mal. Isso é possível através da ótica dos personagens, porque temos como ensinamento nas tragédias o duvidar das aparências e sempre relativizar conceitos. Pois, ninguém é totalmente bom que nunca vai errar, e muito menos todo mal, que vai acertar em alguma coisa. O interessante é não ser tão obvio e procurar razão nos lugares comuns. Em nossa jornada não podemos ser levianos em dar somente reconhecimento a heroína que morre no fim, mais devemos ser sensíveis a condição do sobrevivente que ao errar expõe/apresenta seu lado humano.

Neste contexto é possível classificar outra moral. A moral da individualidade e a moral coletiva. Tal conceito nos leva a confundir com os da moral objetiva e subjetiva. A moral objetiva tem seus valores reconhecidos pelo grupo social que ela norteia. A moral subjetiva acaba sendo entendida somente por um indivíduo. Pois, bem, qual seria a razão de uma classificação de um conceito questionável? Isso implica em dizer que aqui encontramos uma importante distinção para conceituarmos através das atitudes de Antígona. A postura de nossa heroína quanto moral individual nada se difere do seu tio, para Antígona nada mudaria saber a opinião de terceiros. Primeiro não seria possível determinar e segundo também pouco lhe importaria saber o que os outros pesavam, pois ela era convicta do seu destino. Para Antígona, fazer ou não fazer independe da vontade ou do pensamento

dos outros. E agora, o que distinguiria a conduta de Antígona do então tirano Creonte? Essa nos soa fácil né, principalmente sabendo das objetividades dos valores que dão fundamentação aos motivos que sustentam a posição de Antígona. Isso fica claro através do apoio recebido pelo povo reconhecendo suas atitudes como legítimas. “O povo de Tebas está com ela”. (SÓFOCLES, 1998, p. 27).

Não sei se conseguimos conceituar a conduta de individualidade da nossa heroína, mais mostramos o desapego que ela tem com o ponto de vista contrário e isso torna sua objetividade reconhecida como a mais eficaz e desejada, por se mostrar a mais correta por uma quantia significativa de pessoas.

Freitag (1992), nos apresenta como eixo da moralidade três elementos: o sociólogo, determinado em uma ação livre; o filosófico, que pressupõe critérios, princípios, valores objetivos para o julgamento desta ação; e o psicológico, determinado pelas vontades, pelas razões subjetivas, as intencionalidades próprias da ação. Não podemos deixar de dizer que todos os autores citados foram de suma importância para que fosse possível nos situarmos diante do comportamento arredo de Antígona. Só assim foi possível ter argumentos para reforçar ou refutar nossa proposição.

Para que possamos concluir é necessário trazer a luz o que Kant diz, no sentido de ser reconhecido através da conduta de Antígona a ação através do imperativo categórico, como a consciência mandaria que fizesse com todo ser humano, um princípio universal e necessário ditado por razões de justiça e respeito à dignidade humana (FREITAG, 1992, p. 54).

Freitag (1992, p. 186-189) ressalta que:

A interpretação que se atribui a Piaget não nos parece pertinente. Pois, como já falamos não há lamento ou arrependimento na opção fatal tomada por Antígona. Houve uma pequena hesitação mais nada que fosse tirar nossa heroína da sua missão e isso só ocorre porque uma pessoa sabendo que vai morrer em algum momento ela vai ser pega refletindo sobre o que vai acontecer, mais nada que abale profundamente que é convicto do seu dever.

Continuando dentro dos conceitos Kant, podemos citar a heteronomia para podemos falar dos valores objetivos. Nessa linha de raciocínio podemos nos perguntar porque haveria de prevalecer a opinião de Ismênia, a ideia é questionar ou acovarda-se? Ou porque prevalecer a opinião de Tirésias, questionar ou ser

contraditório? Ou opinião do coro em vez de Antígona? Será que outros chegaram a considerar válida as normas por ela proposta? E Ismênia quis juntar-se a Antígona quando do cumprimento da sentença? Não foi o velho Tirésias que tentou fazer Creonte mudar de ideia? Não foi o coro que emocionado com a coragem de Antígona, faz referências dizendo que ela parte tendo o respeito de todos que há conheceram e emociona-se com a coragem de Antígona? (FREITAG, 1992).

Antígona tinha tudo para desistir: era uma mulher jovem (que acreditava nas leis divinas), parente do rei tirano. Esses elementos são suficientes para construir uma obra imoral. Mas Antígona inspirada por dignidade, respeito, justiça e bem-estar escolheu a moral de sua consciência. Então porque seria Creonte melhor modelo de moralidade? Só porque ele era o rei? O magnânimo rei não acabou tendo o mesmo ponto de vista de Antígona? E mais, com o custo de imensuráveis sacrifícios alheios e próprios. Na tragédia o contexto da trama é doloroso e não é uma moral verdadeira como se fosse receita de bolo. De que vale triunfar se para isso tem que sacrificar tantas vidas e no final apenas um único sobrevivente que irá aprender do modo mais difícil nada mais nada menos que a dor? Poderíamos assim dizer que a noção de moral individual exige que ser humano seja livre e consciente da existência do próximo para que para que não se cobre mais do que delinea os limites das normas da vida.

Apesar de seu discurso inicial ser coerente com o momento, Creonte não tem a habilidade suficiente para ver além das dicotomias.

3.2. ÉDIPO REI

A lenda de Édipo-Rei vinha sendo trabalhada pela mitologia grega em florescimento no período e por outros tragediógrafos, todos com desejos de traçar os rumos do cidadão que desconhece seus pais biológicos e sua cidade natal. E é a versão de Sófocles a que mais altera os rumos originais do mito e que melhor arquiteta todo o desenlace de seu infortúnio, concentrado na encenação do investigador que se descobre réu de sua própria investigação. “Dois mil e quatrocentos anos depois, o gênero humano, como Édipo, ainda procura sua identidade” (RANGEL, 1976, p. 110).

Em Édipo Rei, o ideal de homem homérico é colocado à prova, na medida em que este herói cede lugar a um homem com vontade própria, e passa a buscar no próprio homem as respostas para os seus questionamentos. A figura idealizada de Édipo chama a atenção para que a Cidade-Estado seja vista como o início e o fim das preocupações dos gregos. A figura de Édipo, em uma atitude desafiadora, procurava ir além do proposto pelo mito. O cidadão que buscava na racionalidade a condução da sua vida, que estava fundamentada na vida da cidade. Isto é a polis em desenvolvimento solicitava um homem capaz de se relacionar com os imprevistos que a própria vida lhe propunha (CZADOTZ; MELO, 2013, p. 11).

Édipo é o inquiridor que age por delegação da cidade e o próprio objeto do inquérito, bem nos lembram os helenistas franceses Vernant e Vidal-Naquet (1991). Em outras palavras, por imposição do cargo e da polis que governava, Édipo se sente na obrigação de elucidar o problema da peste que assola o demos que governa e acaba por se descobrir como a própria causa e solução do problema que enfrentava. Sua investigação, causada pelo bem público, coincide com a autodescoberta de seus próprios mistérios, um encontro de si para si. “Para os Gregos, o eu, está em íntima e viva conexão com a totalidade do mundo circundante, com a natureza e com a sociedade humana, nunca separado e solitário” (JAEGER, 1994, p. 151). Esta comunhão com a cidade explicita-se nos versos iniciais da obra: “Sei bem que todos, vós sofreis, mas vos afirmo que o sofrimento vosso não supera o meu. Sofre cada um de vós somente a própria dor; minha lama, todavia chora ao mesmo tempo pela cidade, por mim mesmo e por vós todas” (SÓFOCLES, 1998, 77-81). Ou ainda [...] minha alma sofre mais por eles que por mim. (SÓFOCLES, 1998, 117).

Édipo, sem refrear seus pensamentos e sua fala, impõe ao criminoso (mesmo sem tê-lo descoberto) um conjunto de severas punições, “pois ele comunica mácula indelével” (SÓFOCLES, 1998, 285) logo, “que viva na desgraça e miseravelmente” (Édipo-Rei, 291). Mal sabe ele que lança penas sobre si próprio. “Temperamentos como o teu / atraem sempre sofrimentos” já anuncia Creonte (SÓFOCLES, 1998, 803-804). Mas assim é Édipo, um errante que não se conhece, incontrolável e desmedido. Este breve diálogo com o Corifeu traduz nas palavras de Édipo a essência de seu ímpeto, evidenciado logo no início da tragédia:

CORIFEU – Mas se o culpado for sensível ao temor, não há de resistir quando tiver ciência de tua dura, assustadora imprecação.

ÉDIPO – Quem age sem receios não teme as palavras (SÓFOCLES, 1998, 348-351).

É ele próprio este homem que age sem receios e não teme as palavras, dos antepassados, dos oráculos, ou suas próprias (e sofrerá as consequências futuras de suas palavras atuais). “A ironia trágica poderá consistir em mostrar como, no decurso do drama, o herói cai na armadilha da própria palavra, uma palavra que se volta contra ele trazendo-lhe a experiência amarga de um sentido que ele obstinava em não reconhecer”. (VERNANT; VIDAL-NAQUET, 1991, p. 27).

Tirésias é o homem que acaba insultado como corruptor da cidade junto a Creonte, quando desejava ir embora e nada proferir, e aquele que primeiro ilumina diretamente a verdade aos olhos de Édipo. Ironicamente, o cego nos revela o cerne das perturbações do herói:

Pois ouve: os olhos teus são bons e, todavia, não vês os males todos que te envolvem, nem onde moras, nem com que mulher te deitas. Sabes de quem nasceste? (SÓFOCLES, 1998, 498-501).

É este vate cego quem nos alerta para o desconhecimento de Édipo sobre sua pátria e família, bem aos moldes da refinada ironia grega.

Há uma arguta observação do tradutor Trajano Vieira relacionando Édipo e o Imperialismo Ateniense, atribuindo um maior valor ao título *tyrannos*, outra possível tradução ou sinônimo para o rei Édipo. Segundo o estudioso, há uma semelhança entre a natureza e o caráter tirânico do herói trágico e da cidade de Atenas, semelhança que pode ter garantido a simpatia dos espectadores atenienses da época. Atenas, segundo suas observações age como Édipo, da fúria inicial de seus atos imedidos à enérgica intransigência e desobediência confiante que levarão ambos ao malogro (VERNANT; VIDAL-NAQUET, 1991, p. 27).

O drama de Édipo, significando seu sofrimento e angústia, começa e termina dentro de sua própria existência, suas ações e escolhas (pré-determinadas ou não) dentro de seu destino. No entanto a perspectiva de que ele é o “elemento escolhido a dedo”, dentro do conjunto dos Labdácias, para sofrer e marcar a História e sua família com a inesquecível cegueira daquilo que ele não soube ver no percurso, traz o enfoque do problema para dentro dos limites e das instituições da pólis, na qual ele é ao mesmo tempo juiz e julgado. Pelos lances do acaso, ele não é culpado por

não conhecer sua própria história e identidade, ou como diz Aristóteles, “pode acontecer de o personagem desconhecer a vilania de seu ato pois o laço de sangue só será revelado mais tarde” (ARISTÓTELES, 2005, p. 79). Mas é o criminoso de duas horrorosas atrocidades sem precedentes, cuja contaminação atinge não só a si, mas toda sua família e cidade, impossibilitando-o de qualquer impunidade.

Édipo é o meio de uma geração cuja desgraça lhe é indiretamente anunciada primeiro a seus antepassados (e por isso seus pais machucam seus pés quando bebê para encerrar-lhe a vida; Édipo significa algo como “o de pés inchados”), desgraça esta que perpetua a seus filhos com a “esposa e mãe” Jocasta. Neste acaso do destino, Édipo acaba nascendo, vivendo e morrendo em três diferentes cidades (nasce em Tebas, vive em Corinto quando jovem, governa Tebas como rei “estrangeiro” e morre cego em Colono), como um inconsciente cigano da mitologia. Talvez por não se identificar com seu verdadeiro demos, por se identificar com outra pólis que não sua verdadeira, a dúvida de identidade trilha num único caminho os atos que o conduzem da vitória e grandeza individual à queda e ruína como ser humano. (ARISTÓTELES, 2005, p. 79).

Nas palavras do velho Tirésias: “Ser-te-ás um dia tão aniquilado como jamais homem algum foi neste mundo” (SÓFOCLES, 1998, p. 516-17).

Pensar que, quando imagino a vida de Édipo até o instante inicial da peça, vejo-o quase sempre sozinho “em suas andanças” (a fuga de Corinto; a ida ao oráculo de Delfos e deste à encruzilhada de três caminhos, quando acaba nas redondezas de Tebas, onde enfrenta a Esfinge) apesar de eventuais e inoportunos encontros (um bêbado que o chama de filho adotivo; seu pai e outros três assassinados na encruzilhada), que acabam desencadeando seus infortúnios. No entanto, mesmo solitário, uma voz eterna dos deuses parece tentar lhe entoar a crueza de um destino já traçado (as palavras do oráculo de Delfos), parece lhe acompanhar e lhe ensurdecer diante de avisos sempre mal interpretados por Édipo, lhe cegar na escolha de suas decisões, como se fugisse desta voz e acabasse por obedecê-la. (ARISTÓTELES, 2005).

Um “incidente plausível” é o causador da grande surpresa ou reconhecimento em Édipo, segundo Aristóteles em sua Poética.

Acredito que, para o grego da época, os incidentes da tragédia de Édipo eram perfeitamente imagináveis e plausíveis (se comparado com nosso mundo de hoje) por se tratarem de um conjunto de desastrosas consequências para aquele que profanasse os valores

sagrados – a identificação do indivíduo com sua *oikos* e sua *pólis*, valores que podem parecer simples ou banais hoje, mas que eram por demais importantes dentro de uma sólida sociedade familiar, religiosa e política, nos significados mais profundos destas qualificações (ARISTÓTELES, 2005, p. 98).

Pensar que não havia forma de Édipo escapar de seu destino, ou de outra maneira, mesmo agindo contra as previsões ele acabaria realizando as profecias oraculares, não é um erro completo, mas parece reduzir a grandeza e a inteligência do herói, por enaltecer demais a profundidade da ação dos deuses sobre a trama – e certamente não é esta a intenção da peça. “A grandeza, a inteligência e a força interior de Édipo estão em sua natural aceitação do horror de seus erros não intencionais, em sua responsabilidade inalienável de todos os seus atos, embora subjetivamente inocente”. (ARISTÓTELES, 2005, p. 98).

O Herói, símbolo da linguagem da tragédia, segundo Nietzsche, “a mais alta manifestação aparente da vontade, fica aniquilado para nosso prazer, porque ele é, apesar de tudo, senão uma aparência, e porque a voz eterna da vontade nem sequer foi atingida por aquele aniquilamento”. (NIETZSCHE, 1997, p. 135) de quem sentimos piedade e lamentamos os infortúnios.

Há uma infinidade de temas possíveis a partir de Édipo-Rei, do dilema entre livre arbítrio e destino até ao infortúnio humano e seu autoconhecimento, passando por inúmeras e inimagináveis hipóteses, umas mais outras menos pertinentes. É estranho pensar que, em nossa modernidade abarrotada de informação”, a lembrança de Édipo chega a nós por um oportuno exemplo que Freud usou para enaltecer e justificar sua teoria médico-psicológica, apoiando-se na estreita e concentrada interpretação do incesto e parricídio como chave de leitura da tragédia – o que fere a integridade da obra grega, porém enobrece deveras uma nova teoria. Sobre este assunto, Vernant e Vidal-Naque (1991) possuem um desmistificante ensaio intitulado “Édipo sem complexo”, no mínimo iluminador. Daí a sensação de infinitude das possíveis análises de Édipo.

A conclusão da tragédia de Édipo expressa, nas palavras do Coro, um tema recorrente em Sófocles: a ideia de medida nos julgamentos humanos, aqui a medida da felicidade humana. Apenas cito este maravilhoso final: “Atento ao dia final, homem nenhum afirme: eu sou feliz!, até transpor – sem nunca ter sofrido – o umbral da morte” (SÓFOCLES, 1998, 1527-1530). Vernant e Vidal-Naquet (1991)

faz uma engraçada observação na introdução do ensaio Édipo em Atenas, afirmando ser Sófocles o protótipo perfeito de suas próprias palavras ao relacionar a vida do tragediógrafo e seus sucessos (e pequeno ou quase-nenhum infortúnio) às falas de seus personagens em sua obra.

Portanto, a tragédia grega, como forma de arte, reflete características diversas, complementares e distintas do ser humano, em sociedade ou isoladamente. Como representante de um conjunto maior e integrado no ambiente comunitário, valores políticos e sociais são colocados em jogo; como unidade ímpar e completa em si, conceitos existenciais se confrontam para mostrar uma existência mítica, misteriosa e inexplicável, irreduzível a um único denominador.

3.3. ANTÍGONA

Parece haver na tragédia grega uma noção maior daquilo que é perpétuo, dos conceitos que inexplicavelmente acompanham a humanidade há séculos e que de alguma maneira parecem confrontar-se com a realidade da comunidade, trazida e traduzida pela noção de cidade-Estado. A organização política em torno de um bem comum maior de quando em vez suplanta o direito individual e/ou familiar em circunstâncias cruciais, as quais a tragédia explora para revelar o insolúvel conflito entre indivíduo, família e cidade.

A tragédia exprime esta tensão entre o *oikos* e a cidade. A palavra *oikos*, que às vezes traduzimos por 'família', dificilmente é traduzível. Ora designa a família no sentido estrito do termo, ora a casa e todos os que gravitam em torno do lar: pais, filhos e escravos (VERNANT; VIDAL-NAQUET, 1991, p. 169-170).

O tema principal de Antígona, bem resume o tradutor Mário da Gama Kury, “é um choque do direito natural, defendido pela heroína, com o direito positivo, representado por Creonte” (KURY, 1991, p. 13), sem se esquecer de outros núcleos temáticos também trabalhados pela tragédia, como o amor, o orgulho, o protesto jovem etc. Acredito que este tema fervia com enorme ardor entre os espectadores de Atenas no período da representação da tragédia, por volta de 441 a.C., pois é a década de maior poder e prosperidade da cidade dentro do universo grego –

certamente um ambiente perfeito para o surgimento dos questionamentos feitos pela peça. No entanto, um outro tema cativou-me sobremaneira por sua exposição rápida mas precisa dentro da trama da obra: o dinheiro. Uma fala de Creonte define-o:

Nunca entre os homens floresceu uma invenção pior que o ouro; até cidades ele arrasa, afasta os homens de seus lares, arrebatada e impele almas honestas ao aviltamento, à impiedade em tudo. Mas, quem age assim por interesse, um dia paga o justo preço (SÓFOCLES, 1998, p. 344-350).

Arrematando logo em seguida: “Vereis que o lucro desonesto leva os homens com mais frequência à ruína que à prosperidade!” (SÓFOCLES, 1998, p. 362-363).

Diante do contexto, a impressão de ímpeto numa primeira leitura da tragédia tende a valorizar a atitude e a posição defendida por Antígona e a ver em Creonte a origem da tirania e a causa dos problemas enfrentados pela heroína. Novamente, uma análise mais refletida desmistifica esta conclusão impetuosa. Existem dois domínios de vida religiosa em conflito na Antígona de Sófocles, “uma religião familiar, puramente privada, limitada ao círculo estreito dos parentes próximos, os *phíloi*, centrada no lar familiar e nos mortos, e uma religião pública onde os deuses tutelares da cidade tendem finalmente a confundir-se com os valores supremos do Estado”. (VERNANT; VIDAL-NAQUET, 1991, p. 125).

Desta tensão entre estes domínios interpenetrantes nasce um conflito insolúvel, não por erro ou acerto único e exclusivo da atitude de um dos lados, mas sim pelo caráter inter-relacionado de dois conceitos religiosos, pela tênue e sutil linha que separa tais domínios. Existe, sim, uma dependência nos atos mútuos que só impugna a atitude alheia em confronto com a própria decisão tomada, como se ambas ultrapassassem um limite excessivo imposto pelo outro. Antígona não pode abandonar seus familiares, e responde a Ismene sobre as ordens de Creonte: “Ele não pode impor que eu abandone os meus” (SÓFOCLES, 1998, p. 55), justificando sua atitude na “lei mais cara aos deuses” (SÓFOCLES, 1998, p. 86). Porém, agindo assim a heroína ignora as ordens de Creonte, as quais visam o bem da cidade: “Aquele que na própria casa é cumpridor / de seus deveres, mostrar-se-á também correto / em relação ao seu país” (SÓFOCLES, 1998, p. 749-751), mas suas ordens

se mostram irrefletidas por ultrapassarem as normas divinas dos tempos mais remotos, defendidas por Antígona, como proibir o sepultamento de um morto.

Ainda assim, a heroína se mantém firme em sua posição e por vezes insinua como são fracos aqueles que acreditam em suas convicções, mas não as defendem. Há uma fala de Antígona que sempre nos faz pender a decisão para o seu lado da contenda, quando ela designa o Coro com um gesto e dá a entender que este teme uma tomada de partido a seu favor, receoso da reação do governante tirano. “Eles me aprovariam, todos, se o temor não lhes tolhesse a língua, mas a tirania, entre outros privilégios, dá o de fazer e o de dizer sem restrições o que se quer” (SÓFOCLES, 1998, p. 576-579).

O conflito entre a família (o sagrado, o divino) e a cidade (o coletivo, o bem comum), além de ser peça central no drama da Antígona, está ressaltado na irreflexão dos homens em suas falas e seus atos desmedidos, na pouca atenção dada à ordem dos fatos e das coisas dentro da linha do tempo, em resumo da imprudência humana – tema constante nas tragédias sofocianas. Há uma curiosa e genial inversão de dois acontecimentos – um elemento encenado e outro elemento do discurso – que quase passam despercebidos, porém sustentam esta ideia explicitada na fala final do Coro, e podem ser colocados em paralelo como elementos primordiais na composição desta tragédia. A peça se inicia com Antígona proferindo sua maldição e desgraça, anunciando no prólogo à irmã Ismene seu intento (enterrar o cadáver do irmão revoltoso), antes mesmo de Creonte proferir oficialmente suas ordens em relação aos corpos e sepultamento de Polínicos e Etéocles, porém misteriosamente ciente do “decreto novo que o rei promulgou agora” (SÓFOCLES, 1998, p. 7-8).

Em Antígona, Sófocles revela que as leis da tradição são submetidas às leis civis, na medida em que a personagem Antígona, ao representar as leis familiares, no cumprimento às honras exigidas no enterro do seu irmão Polínicos, é punida pelas leis públicas, conforme já mencionado, representadas pelo personagem Creonte. Porém, ao mesmo tempo, nesta peça, Sófocles assinala, na atitude de Antígona, o valor da tradição, na medida em que Creonte, ao cumprir as leis públicas, em detrimento das leis da tradição, tem como resultado a destruição da sua própria família, que se encerra com a morte de seu filho Hêmon (RAMPAZZO; PEREIRA, 2013, p. 12).

Só então, depois do discurso do Coro, Creonte anuncia seu desprezo ao traidor Polinices e promulga a norma que o deixa insepulto, invertendo a ordem natural das coisas. Esta primeira inversão, o anúncio da transgressão dos atos de Antígona anterior à declaração oficial da ordem de Creonte, parecer insignificante numa primeira análise mas conduz o desenrolar do drama até seu ponto máximo, a segunda inversão. Esta acontece quando Creonte está ciente de sua desmedida, de ter profanado as leis sagradas dos deuses ao deixar um cadáver sem sepultura, arrependimento expresso em: “Agora penso que é melhor chegar ao fim/da vida obedecendo às leis inabaláveis” (SÓFOCLES, 1998, p. 123-123). Avisado então pelo Corifeu: “Vai à caverna subterrânea e solta a moça. /Para o cadáver insepulto, faz um túmulo”. (SÓFOCLES, 1998, p. 121-122).

Creonte realiza o sugerido, porém na ordem inversa, o que faz eclodir a desgraça final, pois não há mais tempo para salvar Antígona do suicídio. Esta infelicidade nos é contada pelo primeiro mensageiro que, depois de trazer à Eurídice o relato dos fatos, conclui que a morte de Hêmon e Antígona mostram aos homens que “dos defeitos humanos, a irreflexão é incontestavelmente o máximo” (SÓFOCLES, 1998, p. 138-138), uma prévia da conclusão da peça. Esta se expressa maravilhosamente nas palavras finais do Coro:

Destaca-se a prudência sobremodo como a primeira condição para a felicidade. Não se deve ofender os deuses em nada. A desmedida empáfia nas palavras reverte em desmedidos golpes contra os soberbos que, já na velhice, aprendem afinal prudência (SÓFOCLES, 1998, p. 148-149).

“É em Sófocles”, como ressalta Jaeger, “que atinge o apogeu o desenvolvimento da ideia grega de medida, considerada como o mais alto valor. É o piedoso reconhecimento de uma justiça que habita as próprias coisas e cuja compreensão é o sinal da mais perfeita maturidade”. (JAEGER, 1994, p. 325).

O próprio helenista alemão afirma não ser este combate entre as forças do indivíduo e do estado o centro da obra, mas sim “o caráter iniludível do destino que os deuses impõem ao homem”. (JAEGER, 1994, p. 331).

3.4. ANTÍGONE DE ANOUILH

Antígone trata da luta pelo poder desencadeada na cidade de Tebas, onde dois irmãos – Polinice e Etéocles – morrem guerreando-se mutuamente. O tirano Creonte, tio dos jovens, proíbe que Polinice, o invasor seja enterrado. “Antígone, irmã dos dois combatentes, desrespeita o decreto e dá sepultura ao irmão, invocando as leis divinas e os costumes, segundo ela, mais fortes do que aquelas estabelecidas posteriormente pelos homens”. (JACOBBI, 1952, p. 150).

A discussão política é o cerne dos dois textos, sendo que a versão de Jean Anouilh, escrita em 1943, alude diretamente à França sob a ocupação nazista. O espetáculo dura quatro horas e usa o mesmo elenco, com a mesma distribuição de papéis nas duas versões, reforçando os contrastes entre elas.

É possível perceber que em ambas Antígona, está presente o seguinte dilema: a complicada luta entre a moral do bem e a moral do mal, essa peleja nos leva a uma tamanha aflição que deixar nossos olhos inebriado na hora de discernir entre o certo e o errado, o que nos leva enquanto espectador uma certa demora para entender todo o processo. (PRADO, 2001).

Em Sófocles fica claro que Antígona estabelece sua luta através da moral do mito que entra em confronto com a moral da lei. Esta, criada e imposta por Creonte, embora as leis criadas pelo rei, estivessem em desacordo com as responsabilidades morais dos moradores da *pólis*, inclusive Antígona. Podemos exemplificar o caráter de Antígona como moral, ético e humano, contra as leis do tirano, e isso é bom? Ou bom é seguir sempre a lei porque ela é justa e legal?

Sófocles constrói sua trama trágica com diversos pontos de vista, onde essa mistura nos deixa confusos fazendo com que seja difícil classificar as personagens, não sendo fácil dizer quem é que tem a moral do malvado e quem é que tem a moral do gentil.

Com isso, fica complicado na hora de decidir os critérios para julgar qual dos dois irmãos (Eteocles ou Polinices) é do lado da moral do bem, e qual está do lado da moral do mal, o que nos leva a questionar qual dessas morais alcança o ápice do trágico? E qual dos irmãos merece ser enterrado? Ou entre o rei tirano (tio) e nossa heroína (sobrinha), quem é o certo? Ou o que é o certo? E Como deveria ser o “certo”? Fazendo com que tenhamos uma sensação de ambiguidade.

Quando entramos em *Antígone* de Jean Anouilh, é possível ver uma enorme relação entre as duas obras. Porém fica claro em sua peça alguns ajustes, algumas alterações, dando uma nova roupagem, novas perspectivas, outras possibilidades. E isso se estende para as demais funções da tragédia, assim como, para certos personagens que tem uma certa diferença entre o drama de Sófocles e o drama de Anouilh.

O coro é o maior exemplo das variações que temos entre as duas obras. Em Sófocles, não podemos deixar passar despercebido que o coro é fundamental e tem uma participação notável. Já em Anouilh, essa relevância tem um peso menor. O coro aparece e aconselha o rei, e assim com isso revive a questão da dúvida moral. Sai de cena e quando retorna no final, vem com uma certa tendência em se tornar um narrador de uma espécie de epílogo.

Anouilh, descreve seus personagens com uma certa deturpação na personalidade fazendo com que apareça a disputa entre a moral do belo e a moral do feio. Isso fica nítido quando é feita a descrição das irmãs. Uma é apresentada como uma garota linda e graciosa (Ismênia), e a outra (Antígone) nem tanto. Isso seria para mostrar a competição das duas irmãs por Hemon? Na peça de Anouilh, temos a moral dos infantes versus a moral dos adestradores? Os militares infantes (sem voz), também ganham uma maior proeminência o autor os tornam mais humanos (sentem, sofrem, temem, desejam...). Mais qual o real papel de um guarda militar? Qual moral ele deve se enquadrar? De infante? De adestrado? Ou de ser pensante?

Os guardas são lembrados como escravos pelo rei. E descritos como aqueles que não tem moral para questionar o que lhe serão ordenados fazendo tudo sem nenhum escrúpulo sem parar para pensar na moral do certo ou na moral do errado. Esta personificado nesses guardas a mesquinhez da maioria? Ou eles assim como a maioria agem como um rebanho de reses que caminha para o abatedouro mesmo diante de tudo o que lhe é imposto, só porque dizem que é lei? O que lhes impede de refletir?

Ao contrário da tragédia de Sófocles, na tragédia de Anouilh, é possível apreciar a deturpação da moral em boa parte dos personagens. Qual o real sentido do conceito de moral, ainda mais quando se trata de moral dos fortes e moral dos fracos? Se a moral dos fortes, parte de uma imposição do comandante para o

comandado, o que podemos dizer da petulância de nossa heroína? Antígone nos leva repensar tais posições, pois ela caprichosamente abre mão da possibilidade de continuar a viver e ela não pensa duas vezes em insultar o rei, em provocá-lo, em ameaçá-lo.

Bom, em Antígone d'Anouilh, é possível perceber o confronto moral do jovem contra o velho. Quando estamos passando da adolescência para a fase adulta nos confrontamos com a moral do velho em oposição a moral do novo certo? Então nesta perspectiva a história nos traz a moral racional verso a moral do irracional? Onde Antígone tem uma roupagem de uma grande rebelde “sem causa”, que um dia decide bater de frente com as regras impostas pelo rei, que ela considera injustas e, de acordo com essa decisão, ela se propõe a sacrificar suas maiores dadas: juventude, amor, família e, finalmente, sua vida.

Mas esse confronto também podemos chamar de moral de gerações? Onde podemos perceber na obra um conflito geracional presente, que visa mostrar que na atual contemporaneidade os jovens têm uma visão de liberdade deturbada onde eles não conseguem ver as limitações naturais do ser humano devido sua falta de conhecimento e com isso tem se uma certa dificuldade em serem adeptos atos de justiça e seus adeptos os adultos com isso ocorre o confronto. E isso nos deixa uma relevante reflexão onde talvez as características mais relevantes da versão d'Anouilh leva a uma certa humanização de seus personagens.

Anouilh, nos apresenta Antígone como uma criatura frágil. O autor nos descreve a heroína com características infantis e inocentes, para fixar esses adjetivos ele usa a figura da ama (papel inexistente em Sófocles), trazendo à tona a moral materna. Anouilh, conforme vai avançando a sua peça busca gradativamente distanciar sua personagem da personagem original, e ao poucos ele vai dando a sua Antígone características próprias. Isso fica claro no desenrolar dos fatos da peça onde o autor faz com que Antígone cresça e se liberte daquele caráter pueril que lhe é dado no início da história.

Anouilh, soube bem trabalhar a transição dos personagens reforçando características que lhes deram uma roupagem atual. Essas características nos levam a certo momento a pensar que as personagens estão cientes do que vai acontecer com eles e para despista-los sempre tem uma outra frase que os traem. E

isso nos remete a seguinte reflexão, que dimensão de moralidade o papel que cada personagem adquire interligam entre si?

Notamos que Anouilh, faz essa ligação entre os papéis dos personagens sem deixar perder sua essência. E isso que faz com que as novas concepções morais que aparecem no texto do dramaturgo francês recorram continuamente o texto grego. Isso acaba nos dando uma “metamoralidade”³. E com isso temos a moral da luta? Antígone não perde sua característica de guerreira, não abandona sua moral de luta. Ela sabe que tem que enfrentar o mundo. E enfrenta? Esse é seu papel inexpugnável.

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 (SOUZA E SILVA, 2009, p. 181).

Há uma ironia na constituição do antagonista: Creonte [opositor de Antígona]

—

[...] aristocrata elegante e requintado: “Gostava de música, de belas encadernações e de longas visitas às casas dos antiquários de Tebas.” (ANAUILH, 1965, p. 18-19). [...] Reveste-se do papel que a tradição lhe destinou; uma espécie de sentido do dever, perante a vacatura do trono após a morte de Édipo e dos seus filhos. Creonte é, um abúlico, um sujeito falta-lhe iniciativa, funciona de forma mecânica, sob a exigência da necessidade.

[...] “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. (ANAUILH, 1965, p. 19).

A inversão da ordem. Antígona não nasceu antes e sim Ismênia –

Ismênia - irmã mais velha; assume a voz da prudência e da sensatez. Traz o contraste físico; mais bonita e descontraída. Antígona sente a diferença - Este é o ponto central do agôn entre as duas irmãs:

³ Refere-se a ideia de moralidade. É o ramo da moral que estuda a natureza das propriedades, afirmações, julgamentos e atitudes morais.

[...] “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. (ANAUILH, 1965, p. 19).

Personagem secundária destaca-se.

Apesar da Ama ser uma personagem marcante na tragédia grega, Sófocles não a associou com Antígona; [contributo original de Anouilh] partilha com as suas antecessoras a proximidade afectiva. Tem a função de substituir o papel materno. Entre as duas, a Ama nutre uma preferência por Antígona, “tu eras a minha preferida, apesar do teu mau génio”. (ANAUILH, 1965, p. 28).

Antígone mesmo na versão de Anouilh, não precisa de pretexto, ela nasceu para cumprir sua missão e como um “sábio” ciente do tamanho da guerra que está por enfrentar não pestaneja coloca seu melhor fardamento, limpa sua arma e vai, pois, “missão dada é missão cumprida”. Talvez no seu subconsciente os seus irmãos tenham sido pretexto para enfrentar a moral do infame tirano que com suas decisões desmedida acaba em uma tragédia familiar. Com decisões desse nível um tirano pode acabar com a Educação, Saúde e Cultura?

Qual foi o erro de Antígone? Ser humana? Ela só queria enterrar um ente familiar que seu erro foi almejar o poder a qualquer custo. E isso nos leva a pensar qual o papel de um governante? Massacrar seu povo só porque não é de acordo com seus ideais? E assim ele pode organizar leis a seu bel prazer? Nossa heroína discorda, e enfrenta tudo mesmo sabendo que vai morrer, pois sua postura incomoda e se ela não for punida exemplarmente incita as pessoas a questionar o sistema de uma moral acéfala. Assim Antígone diz não a um governo que pensa somente seu bem-estar. Essa negação desencadeia todos os fatos que conhecemos, o suicídio do noivo, da mãe do noivo e o seu próprio.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objetivo principal desta pesquisa foi demonstrar, através do estudo analítico de *Antígona*, uma obra clássica e de certa forma propor sua releitura com os olhos do homem do século XXI, com uma visão moderna do trágico. Durante o levantamento histórico social do texto e o contexto de Sófocles e Jean Anouilh, muitas vezes foi possível experimentar a sensação de estar diante do infinito, o assunto parece não ter fim. A bibliografia parece ser inesgotável, quanto mais se lê mais aparece algo de novo reafirmando ou negando concepções anteriores. Foi preciso um grande esforço para não correr o risco de perder o sentido da pesquisa proposta.

Representada pela primeira vez em 441 a.C., *Antígona* de Sófocles, compõe a terceira parte da Trilogia de Tebas, de Sófocles juntamente com Édipo Rei e Édipo em Colosso. É considerada uma das expressões máximas da tragédia clássica. Ela está entre as obras da antiguidade que mais foram encenadas e adaptadas através do tempo. Já a *Antígona* de Anouilh foi escrita em 1942, dois anos após a ocupação nazista na França. A peça foi baseada no caso de Paul Collette, jovem francês que atirou em dois generais franceses da colaboração nazista, sendo condenado à morte por este ato. Parecia um gesto isolado sem nenhum vínculo com qualquer partido da resistência e mesmo de eficácia duvidosa. É este ato heróico que vai impressionar Anouilh.

Ao longo do texto, produzimos um breve estudo teórico comparativo entre a peça clássica *Antígona* e a sua mais importantes reescrituras contemporâneas, incluindo a análise de contexto dos seus autores e as respectivas reflexões a respeito do trágico. A obra de Sófocles e a de Anouilh foram representadas em épocas diferentes.

Sófocles em seu tempo, projeta *Antígona* inspirado no ideal da conduta humana. Assim, Antígona eleva-se a uma grandeza humana pelo aniquilamento da sua própria felicidade terrena e da sua existência física e social. No entanto, ambas convidam ao estudo de uma vertente feminista se remetermos para o fato de Creonte e Antígona representarem dois polos antagônicos. Antígona de Sófocles, é marcada pelo confronto entre Antígona, que reclama para si um direito transcendente e Creonte, que edita uma lei contrária ao direito natural invocado por

Antígona e é o fim da família dos Labdácias. Antígone de Anouilh trata da luta pelo poder desencadeada na cidade de Tebas, onde dois irmãos – Polinice e Etéocles – morrem guerreando-se mutuamente. O autor dá uma nova roupagem à peça, com novas perspectivas e trazendo novos pontos de vista. E isso se estende para certos personagens acentuando as diferenças entre o drama de Sófocles e o drama de Anouilh.

Outro objetivo perseguido, foi apresentar a visão do gênero trágico que se revela por meio do seu labor estético na obra sofocliana selecionada para este estudo (de Sófocles). O dramaturgo grego constrói sua trama trágica com diversos pontos de vista, onde essa mistura, decisivamente, nos deixa confusos quanto ao seu julgamento. Isto porque o refinado trabalho com a linguagem construção, acaba por fazer com que seja difícil classificar os personagens. Ou seja, a obra nos torna reflexivo e, por isso talvez, torna-se difícil não proferir o veredito final, bater o martelo e dizer quem é que tem a moral do perpetrador e quem é que tem a moral do gentil. Faz com que, tenhamos uma sensação de ambiguidade e isso acabou aumentando a tensão e o drama do nosso trabalho.

Apresentar a visão do gênero trágico na obra de Anouilh foi outro objetivo perseguido e alcançado. Ao longo do nosso estudo notamos que a construção da personalidade das personagens apresenta-se, com certa deturpação segundo a nosso ponto de vista. O que fez com que fosse realçada a disputa entre a moral do belo e a moral do feio. Isso ficou nítido quando nos foi apresentada a descrição das irmãs. Uma é tida como uma garota linda e graciosa (Ismênia), e a outra não tão graciosa (Antígone). Ao contrário da tragédia de Sófocles, na tragédia de Anouilh, é possível apreciar a deturpação da moral em ambos os personagens.

A discussão sobre a arte de governar é o cerne dos dois textos, sendo que a versão de Jean Anouilh, escrita em 1943, alude diretamente à França sob a ocupação nazista. Parece haver na tragédia grega uma noção maior daquilo que é perpétuo, dos conceitos que inexplicavelmente acompanham a humanidade há séculos e que de alguma maneira parecem confrontar-se com a realidade da comunidade, trazida e traduzida pela noção de cidade-Estado. A organização política em torno de um bem comum maior de quando em vez suplanta o direito individual e/ou familiar em circunstâncias cruciais, as quais a tragédia explora para revelar o insolúvel conflito entre indivíduo, família e cidade.

Concluo, no entanto, que o amadurecimento da pesquisa prática, tanto como instância metodológica, quanto como instância pedagógica está longe de seu final. As reescrituras do texto sofocliano não só emprestam novos contornos a *Antígona*, como também provocam uma reflexão instigante quanto ao lugar do trágico e da tragédia no mundo moderno assolado pela guerra. As novas faces de Antígona delineadas em *Antígone* e a *Antígona* de Sófocles são também novas faces do trágico, possíveis pela recontextualização do mito clássico. Portanto, neste trabalho, foram apontadas algumas dessas novas faces surgidas a partir do resgate de uma figura mitológica em tempos de destruição da humanidade. Logo, o estudo é de suma importância para a sociedade e para a academia, pois é possível ainda realizar debates e discussões sobre o trágico na literatura e seus impactos na vida cotidiana, aprofundar sobre o processo de interpretação, ampliar as noções expostas pelos autores sobre a possibilidade de interpretar a tragédia em nossos tempos, etc., essas são questões que podem ser investigadas em prol da construção científica.

REFERÊNCIAS

ANOULH, J. *Antígona*. Trad. port. M. B. Simões. Lisboa: Presença, 1965. 148 p.

ANOUILH, J. *Antigone*. Éditions de la Table Ronde. Paris: 2009.

ARISTÓTELES, H. L. Poética. In: ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A Poética clássica*. São Paulo: Cultrix, 1981.

_____. *A Poética Clássica*. São Paulo: Cultrix, 2005.

AZEVEDO, Conceição. *A Antígona de Sófocles e Anouilh*. 2002. Disponível em: <http://www3.uma.pt/Publicacoes/FORUMa/200207_A2N4/antigona_2.html>. Acesso em 23 nov. 2017 as 07:17 horas.

BORNHEIM, G. Os caminhos do Teatro Contemporâneo. In: *Teatro: A Cena Dividida*. Porto Alegre: L&PM, 1975.

CABRAL, J. F. P. *A tragédia na peça teatral “Antígona”, de Sófocles*. Brasil Escola. Disponível em: <<http://brasilecola.uol.com.br/filosofia/a-tragedia-na-peca-teatral-antigona-sofocles.htm>>. Acesso em 23 nov. 2017, as 14:40 horas.

CANEDO, Eloísa. *A Lei em Antígona: Uma Análise Crítica*. Artigo publicado em 11/01/2017. Disponível em: <<https://juridicocerto.com/p/canedo-e-silva-adv/artigos/a-lei-em-antigona-uma-analise-critica-3262>>. Acesso em 12 dez. 2017, as 16:55 horas.

CAMINO, Ana Luisa dos Santos. Mito e tragédia moderna: Orestes e Electra revisitados por Jean Giraudoux e Jean-Paul Sartre. Tese apresentada a Universidade Federal da Paraíba, 228 p. Disponível em: <http://www.cchla.ufpb.br/ppgl/wp-content/uploads/2013/06/images_AnaLuisaCamino.pdf>. Acesso em 12 dez. 2017 as 17:46 horas.

CARDOSO, C. E. do N. A ação trágica em Antígona, de Sófocles. *Macabéa – Revista Eletrônica do Netlli* | V. 4, N. 2, p. 01-11, jul.-dez. 2015. Disponível em: <<http://periodicos.urca.br/ojs/index.php/MacREN/article/viewFile/973/935>>. Acesso em 22 nov. 2017 as 23:54 horas.

_____. A ação trágica em Antígona, de Sófocles. *Revista Garrafa*, Rio de Janeiro, número 36, julho-dezembro, p. 15-25. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/garrafa/article/download/5149/3805>>. Acesso em 12 dez. 2017, as 14:54 horas.

CARLSON, M. *Teorias do teatro*. São Paulo: Unesp, 1997.

CIVITA, V. *Mitologia*. Abril Cultural. Editora: Abril, 1976. 817p

COSTA, L. M. da; REMÉDIOS, M. L. R. A tragédia: estrutura e história. São Paulo: Ática, 1988. (Fundamentos, 28).

CZADOTZ, Regina C. R.; MELO, J. J. P. Para além do Mito a Razão: uma Análise da Trilogia Tebana de Sófocles. *Anais da Jornada de Estudos Antigos e Medievais*; Universidade Estadual de Maringá; agosto 2013; p. 1-18. Disponível em: <<http://www.ppe.uem.br/jeam/anais/2013/pdf/14.pdf>>. Acesso em 05 mar. 2018 as 20:52 horas.

DELEUZE, G. *Nietzsche*. Trad. Alberto Campos. Lisboa: edições 70, 1994.

ELIADE, Mircea. Função dos mitos. In: ELIADE, Mircea *et al.* *O poder do mito*. São Paulo: Martin Claret, s.d. p.9-31.

_____. *Mito e realidade*. Tradução Pola Civelli. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

FELDENS, G. de O. A razão pública em Antígona de Sófocles. *Revista Diálogos do Direito*, v.5, n. 8, jul/2015, p. 52-62. Disponível em: <ojs.cesuca.edu.br/index.php/dialogosdodireito/article/view/872/701>. Acesso em 23 nov. 2017 as 12:51 horas.

FRANCO, L. G. Reflexões sobre a moralidade na tragédia grega: revendo o mito de Antígona. *Novos Estudos Jurídicos* - v. 9 - n. 3 - p.685-702, set./dez. 2004. Disponível em: <<https://siaiap32.univali.br/seer/index.php/nej/article/viewFile/384/327>>. Acesso em 22 nov. 2017 as 22:20 horas.

FREITAG, Barbara. *Itinerários de Antígona: a questão da moralidade*. Campinas: Papyrus, 1992.

FRYE, N. O *mythos* do outono: a tragédia. In: _____. *Anatomia da crítica*. São Paulo: Cultrix, s.d. p.203-219.

GADAMER, Hans-Georg. *Mito y Razón*. Traduzido para o espanhol por José Francisco Züniga Garcia. Barcelona: Paidós Ibérica, 1997.

GATTO, Dante. *A Tragédia na ficção de Mário de Andrade*. Assis, 2004. 366f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Ciências e Letras, Campus de Assis, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”.

_____. Tragédia antiga e narrativas contemporâneas: reflexão acerca dos fundamentos a partir da romanesca mato-grossense. PINTO, Aroldo José Abreu *et al.* (Org.). *Esse entre-lugar da literatura: concepções estéticas e fronteiras*. São Paulo: Arte e Ciência, 2013.

GAZOLLA, Raquel. Platão e a adivinhação a partir do Timeu. *HYPNOS*, São Paulo, número 29, 2º semestre 2012, p. 204-217. Disponível em: <www.hypnos.org.br/revista/index.php/hypnos/article/download/181/183>. Acesso em 23 nov. 2017 as 12:41 horas.

GOMES, L. da S. Antígona: a persistência do mito. *Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Passo Fundo* - v. 5 - n. 1 - 121-128 - jan./jun. 2009. Disponível em: <<http://seer.upf.br/index.php/rd/article/viewFile/913/546>>. Acesso em 23 nov. 2017 as 00:08 horas.

GONZALES, Margareth V. F. As expressões idiomáticas: um processo de recriação. *Dissertação apresentada a Pontifícia Universidade Católica de São Paulo*, p. 1-135; 2006. Disponível em: <<https://sapiencia.pucsp.br/bitstream/handle/14409/1/CD%201%20-%20LPO%20-%20Margareth%20%20V%20%20F%20Gonzales.pdf>>. Acesso em 12 dez. 2017 as 16:52 horas.

GOULART, G. D.; BRUCH, KELLY L. Antígona x Creonte: O respeito ao cadáver, os direitos da personalidade e a responsabilidade civil. *Revista Diálogos do Direito*; v.5; n.8; jul/2015. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/283203735_3_ANTIGONA_X_CREONTE_O_RESPEITO_AO_CADAVER_OS_DIREITOS_DA_PERSONALIDADE_E_A_RESPONSABILIDADE_CIVIL>. Acesso em 05 mar. 2018 as 19:19 horas.

GRIMAL, P. *Dictionnaire de la Mythologie Grecque et Romaine*. Paris: 1969. Verbetes: Étéocles; Antigone.

_____. *La mythologie grecque*. 19. ed. Paris: Presses Universitaires de France: 2004.

GUEDES, Cilene. *Aristóteles e Édipo*. Artigo publicado em 26/07/2009. Disponível em: <<https://dramaticoblog.wordpress.com/tag/teatro-grego/>>. Acesso em 12 dez. 2017 as 17:42 horas.

GUIMARÃES, Rita de Cássia P. *Antígona em três tempos: Uma interpretação do original clássico e de duas versões do século XX*. Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia, 2008, 144p. Disponível em: <<http://livros01.livrosgratis.com.br/cp136431.pdf>>. Acesso em 22 nov. 2017 as 21:43 horas.

GUIDE MYTHOLOGIQUE DE LA GRÈCE ET DE ROME. Tradução Maria Helena Trindade Lopes Professora auxiliar de Civilizações Pré-Clássicas, História Comparada das Religiões e Egípcio Hieroglífico da Universidade Nova de Lisboa. Digitalização: Ângelo Miguel Abrantes. Lisboa: Edições ASA, 1996. Disponível em: <<http://pablo.deassis.net.br/wp-content/uploads/Dicion%C3%A1rio-de-Mitologia-Grega-e-Romana-Georges-Hacquard.pdf>>. Acesso em: 25 fev. 2018, às 10:29 horas.

GUYOMARD, P. *O gozo do trágico*. Antígona, Lacan e o desejo do analista. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor, 1996.

HABERMAS, J.; RAWLS, J. *Debate sobre el liberalismo político*. Barcelona: Paidós, 1998.

HAMILTON, Edith. *A Mitologia*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1983.

JAEGER, W. *Paidéia – A formação do Homem Grego*. Tradução de Artur M. Parreira, Martins Fontes, SP – 3a. edição, 1994.

JOLLES, A. *Formes simples*. Traduit par Antoine Marie Buguet. Paris: Seuil, 1972.

KARAM, F. J. C. Os paradigmas de Antígona e Gacel Sayah: uma aproximação com os dilemas ético-morais históricos e atuais do jornalismo. Publicado em setembro de 2009, 20p. Disponível em: <<https://objethos.files.wordpress.com/2009/09/2009-bjr-karam-texto-em-portugues.pdf>>. Acesso em 23 nov. 2017 as 07:46 horas.

KITTO, H. D. F. *A tragédia Grega*. Coimbra: Arménio Amado- Editor, Suc., 1972, p. 232 et seqs.

KOHLBERG, L. *Psicologia del desarrollo moral*. Bilbao Spain: Edit Desclée de Brouwer, 1992.

KURY, M. G., Introdução – Antígona. In. SÓFOCLES. *Édipo Rei in A Trilogia Tebana*. Tradução de Mário da Gama Kury, Jorge Zahar Editor, RJ – 9a. edição, Tragédia Grega (vol. 1), 2001.

LIDA, Maria Rosa. *Introducción al teatro de Sofocles*. B. Aires: Editorial Paidés, 1971.

LIMA, M. S. A filosofia do Direito. Artigo publicado em 11/2007. Disponível em: <<https://jus.com.br/artigos/10638/a-filosofia-do-direito>>. Acesso em 12 dez. 2017, as 15:11 horas.

LORAUX, N. A tragédia grega e o humano. In: NOVAES, A. (org.). *Ética*. São Paulo: Companhia das Letras: Secretaria Municipal de Cultura, 1992.

LUNA, Sandra. *Arqueologia da ação trágica: o legado grego*. 2. ed. João Pessoa: Ideia / Editora Universitária, 2012.

MOTTA, P. R. da. *Mito e razão, caminhos para a verdade*. Publicado em 25 de abril de 2016. Disponível em: < <http://paulorogeriadamotta.com.br/mito-e-razao/>>. Acesso em 23 nov. 2017 as 11:54 horas.

NEVES, Maria Helena de Moura. O teatro grego: a tragédia. In: MORETO, Fúlvia; BARBOSA, Sidney (Org.). *Aspectos do teatro ocidental*. São Paulo: Editora Unesp, 2006. p. 13-25.

NIETZSCHE, F. W. *Crepúsculo dos Ídolos ou filosofia a golpes de martelo*. Trad. Edson Bini e Márcio Pugliesi. São Paulo: Hemus, 1984.

_____. *Obras incompletas*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: nova cultural, 1987. 2v. (Os pensadores).

_____. *A Origem da Tragédia*. Tradução de Álvaro Ribeiro, Guimarães Editores, Lisboa PT – 8a. edição, 1997.

_____. *Obras incompletas*. Seleção de textos de Gérard Lebrun. Tradução e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho; Posfácio de Antônio Cândido. Nova Cultural, 1999.

OLIVEIRA, F. R. de. *O mito na tragédia grega*. 2006. Disponível em: <<https://revistacult.uol.com.br/home/o-mito-na-tragedia-grega/>>. Acesso em 23 nov. 2017, às 11:08 horas.

ORTEGA Y GASSET, J. *A ideia do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia: construção do personagem*. São Paulo: Ática, 1989. (Primeiros voos, 20).

PASCOLATI, S. A. V. Reescrituras de Antígona e faces modernas do trágico. *Revista do SELL*, v. 1, p. 1-12, 2010. Disponível em: <<http://seer.uftm.edu.br/revistaeletronica/index.php/sell/article/view/34>>. Acesso em 02 nov. 2017, às 17:03 horas.

_____. Faces de Antígona no teatro moderno. *Estudos Linguísticos XXXV*, p.1861-1866, 2006. Disponível em: <<http://www.gel.org.br/estudoslinguisticos/edicoesanteriores/4publica-estudos-2006/sistema06/372.pdf>>. Acesso em 22 nov. 2017, as 20:53 horas.

PRADO, D. de A. *As duas Antígonas*. Apresentação do Teatro brasileiro moderno. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2001. p. 298.

PEREIRA, M. H. da R. *Sófocles: Antígona*. Textos Universitários de Ciências Sociais e Humanas. 6. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1998.

RANGEL, F. *Édipo Rei*: um espelho de muitas imagens in *Édipo-Rei*, trad. G. Campos, ed. Abril, 1976.

RAWLS, J. *A theory of justice*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1999.

_____. *Political liberalism*. New York: Columbia University Press, 1996.

ROJO, Sara. Antígona e o desejo. *Aletria*, 2000, p. 258-264. Disponível em: <www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/viewFile/1235/1322>. Acesso em 23 nov. 2017, as 14:22 horas.

ROSENFELD, Kathrin Holzermayr. *Antígona – de Sófocles a Hölderlin: por uma filosofia trágica da literatura*. Porto Alegre: L&PM, 2000.

SALGUEIRO, Fernanda. *Filosofia do Direito e Teoria do Estado*. Publicado em 01/02/2017. Disponível em: <http://esdp.net.br/direito-justica-e-tirania-na-antigona-de-sofocles/#_ednref7>. Acesso em 12 dez. 2017, as 18:10 horas.

SANTOS, J. T. Antígona a mulher e o homem. *Humanitas*, volume XLVII, 1995, pp.115-138.

SIGOLO, Andreia. *O mito de Antígona*. Publicado por Andreia Sigolo em 29/12/2014. Disponível em: <<https://andreiaworld.wordpress.com/2014/12/29/o-mito-de-antigona/>>. Acesso em 22 nov. 2017, as 23:49 horas.

SOARES, Angélica. *Gêneros literários*. 5. ed. São Paulo: Ática, 1999. (Série Princípios, 166).

SÓFOCLES. *Antígona*. Tradução de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1998.

SOUSA E SILVA, Maria de Fátima. Uma “tradução” livre de Sófocles. Universidade de Coimbra; 2009 - jul.-dez.; 177-189; - n. Especial - *ALETRIA*. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/287730434_Uma_traducao_livre_de_Sofocles_J_Anouilh_Antigone>. Acesso em 12 dez. 2017, as 17:49 horas.

STAIGER, E. *Conceitos Fundamentais da Poética*. Editora: Tempo Brasileiro, 1997.

STEINER, G. *Antígonas*. Tradução: Miguel Serras Pereira. Relógio D'Água Editores, 1984.

THIERCY, Pascal. *Tragédias gregas*. Tradução de Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2009. 128p.

UNAMUNO, Miguel de. *O sentido trágico da vida*. São Paulo: Hedra, 2013.

VARGAS, A. Z. Razão, cegueira e mito. *TOPOI*, v. 12, n. 22, jan.-jun. 2011, p. 284-303. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/topoi/v12n22/1518-3319-topoi-12-22-00284.pdf>>. Acesso em 05 mar. 2018, as 21:07 horas.

VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e religião na Grécia antiga*. Trad. Constança Marcondes Cesar. Campinas: Papirus, 1992.

_____. *Entre mito e política*. 2ª edição. Editora: Edusp, 2002.

_____. *Mito e sociedade na Grécia Antiga*. Tradução Myriam Campello. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia antiga*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

_____. *Mito e Tragédia na Grécia Antiga* (2 volumes), Editora Brasiliense, SP – 1a. edição, 1991.

WEBER, Clairton; FREITAS, Bruna Marcelo; GATTO, Dante. Nietzsche: O Lirismo na Essência da Tragédia. **Proficientia**, [S.l.], n. 8, nov. 2015. ISSN 1806-0285. Disponível em: <<http://www.proficientia.ifmt.edu.br/proficientia/index.php/proficientia/article/view/94>>. Acesso em 12 dez. 2017, as 18:10 horas.

WELLEK, R.; WARREN, A. *Teoria da literatura*. 5. ed. Lisboa: Europa-América, s.d.

ANEXOS

ANEXO 1 – GLOSSÁRIO.

Agôn: elemento de formação, de origem grega, que exprime a ideia de luta, contenda.

Ananké: a mitologia grega, era uma antiga Deusa da inevitabilidade, mãe das Moiras e personificação do destino, necessidade inalterável e fato, Era casada com Moros. Ela costuma ser representada por uma serpente.

Anér: do hebraico Ana que significa cheia de graça, que tem compaixão, clemência.

Ánthropos: ser humano ou algo relativo ao homem. “Homem como não animal”.

Brotós: “homem como não deus”.

Cartáter: caráter.

Cosmos: palavra deriva do termo grego κόσμος (kosmos), que literalmente significa "bem ordenado" ou "ornamentado" e metaforicamente "mundo".

Dáimon: divindade, espírito.

Deus ex machina: é uma expressão latina com origens gregas, que significa literalmente "Deus surgido da máquina", e é utilizada para indicar uma solução inesperada, improvável e mirabolante para terminar uma obra ficcional.

Diké: na mitologia grega, é a personificação da justiça.

Epistula ad Pisones: obra do poeta Horácio, mais conhecida como Arte poética.

Ethos: conjunto dos costumes e hábitos fundamentais, no âmbito do comportamento (instituições, afazeres etc.) e da cultura (valores, ideias ou crenças), característicos de uma determinada coletividade, época ou região.

Genus eris: O termo “gênero” origina-se do latim genus, eris, que significa nascimento, descendência, origem, e refere-se a um conjunto de características temáticas e formais intrínsecas às manifestações literárias.

Hamartia: falta ou erro causador da queda de um herói trágico.

Happy end: desenlace feliz de enredo de filme, peça de teatro, romance, radionovela, telenovela etc., que ameaça terminar tragicamente.

Hybris: é um termo grego que significa o desafio, o crime do excesso e do ultraje. Traduz-se num comportamento de provocação aos deuses e à ordem estabelecida.

Lógos: O princípio de inteligibilidade; a razão.

Mimesis: é um termo crítico e filosófico que abarca uma variedade de significados, incluindo a imitação, representação, mímica, imitatio, a receptividade, o ato de se assemelhar, o ato de expressão e a apresentação do eu.

Moira: a cultura grega arcaica, Moira significava "parte" ou "quinhão", vocábulo derivado do verbo "meiromai", "dividir". Deusa distribuidora das partes, era o nome mais comum para designar a divindade do Destino.

Mythos: uma palavra de origem grega (mythos) que tem os seguintes significados: 1. Fábula que relata a história dos deuses, semideuses e heróis da Antiguidade pagã. Tradição que, sob forma alegórica, deixa entrever um fato natural, histórico ou filosófico.

Oikós: é uma palavra de origem grega e que pode ser traduzida para o português como "casa", "ambiente habitado" ou "família".

Páthos: é uma palavra grega que significa paixão, excesso, catástrofe, passagem, passividade, sofrimento, assujeitamento, sentimento e doença.

Phíloi: companheiros de armas.

Physis: o princípio da evolução ou do progresso na natureza.

Psyché: palavra com origem grega e que é usada para descrever a alma ou espírito.

Pólis: cidade-estado.

Stricto sensu: em sentido específico.

Theoria: palavra de origem grega que tinha o significado de contemplar, olhar, especular ou examinar.

To dêmion: conjunto do povo.

Tyrannos: palavra de origem grega, senhor, chefe, soberano, líder absoluto”.