

## REVER ANTÍGONA EM 2084

---

### *Rereading Antigone in 2084*

DOI: 10.14393/LL63-v40-2024-40

Maria de Fátima Silva\*

---

RESUMO: *Antígona 2084* é uma produção do brasileiro Rubens Siqueira, escrita e levada à cena em 2013. Assenta numa estranha harmonia entre o modelo sofocliano e o que poderíamos chamar ficção científica situada em 2084. De onde se infere que o anacronismo é uma estratégia essencial no suporte da intriga. Dos diferentes motivos que alimentaram a *Antígona* de Sófocles, a tônica preferencial na versão brasileira é de natureza política. Creonte, como paradigma do ditador, ganha por isso uma grande visibilidade. Além de todas as suas pechas de tirano, uma se acrescenta em função do próprio suporte anacrônico da peça: o 'mandatário da nação' é um robot, que funciona por cabos e órgãos biônicos, carentes daquela humanidade que a técnica ameaça irremediavelmente.

PALAVRAS-CHAVE: Anacronismo. Justiça. Sófocles. Anouilh. Zambrano.

ABSTRACT: *Antigone 2084* is a production by Brazilian playwright and director Rubens Siqueira, written and performed in 2013. It is based on a strange harmony between the Sophoclean model and what could be called science fiction in 2084. From this it can be inferred that anachronism is an essential strategy in supporting the plot. Of the different motifs present in Sophocles' *Antigone*, the Brazilian version favours the political one. Creon, as the paradigm of the dictator, is therefore highly visible. In addition to his tyrannical traits, one is added due to the play's anachronistic setting: the 'representative of the nation' is a robot, who works with cables and bionic organs, lacking the humanity that technology irremediably threatens.

KEYWORDS: Anachronism. Justice. Sophocles. Anouilh. Zambrano.

---

---

\* Doutora em Filologia Clássica pela Universidade de Coimbra. Professora catedrática jubilada da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra (Portugal). Autora de numerosas traduções e estudos na área de Estudos Clássicos. ORCID: 0000-0002-8107-9165. E-mail: fanp13(AT)gmail.com

## 1 Introdução

No longo caudal de Antígonas que mais de dois milénios de História viram suceder-se<sup>1</sup> insere-se a peça a que vou destinar esta reflexão, *Antígona 2084* (a partir do original de Sófocles), de José Rubens Siqueira (1945–), escrita e publicada em 2013 no âmbito do projeto Ocupação Antígona do teatro da Funarte em São Paulo.<sup>2</sup> Do título sobressai a promessa de uma reescrita ousada e profundamente anacrónica em relação ao original sofocliano e o reconhecimento de que as reescritas de Antígona irão fatalmente conhecer ainda um futuro. Justificava o autor o sentido e oportunidade da sua reescrita com os seguintes comentários:

É impossível melhorar um clássico. Esses gênios do passado não precisam de adaptações ou releituras. Com esta nova montagem, pretendemos fazer uma atualização desta história, assim como as várias outras que ela teve ao longo do tempo. A ideia é frisar a atualidade deste eterno embate entre razão pessoal e razão social, embutido em nossa cultura desde sua origem. Isso não poderia ser mais condizente com o momento vivido aqui no Brasil: quando temos uma polícia que acha que pode tudo e está acima da lei, seja ela constitucional ou atávica (aquela que trazemos dentro de nós).

[...]

Como tese, temos a peça de Sófocles; como antítese, temos o futuro; e como síntese, o presente. Na peça o povo protesta contra o arbítrio dos poderosos. E acho que isso é uma coisa também inevitável que, enquanto formos humanos, teremos de enfrentar: poder e arbítrio andam de braços dados. É muito fácil deslizar para a violência, para a arrogância, para o desrespeito à lei natural, à ética inata.<sup>3</sup>

José Rubens Siqueira dispõe de um currículo de atividades – de cineasta, de autor e tradutor teatral, de cenógrafo e figurinista – desenvolvido com êxito no mundo cultural de São Paulo, que o credenciam como criador teatral e reformulador de paradigmas já clássicos. A sua carreira no mundo das artes começou no cinema, com um percurso de sucesso e de prémios dentro do Brasil (Festivais de Cinema de Gramado, Brasília e Belém) e fora (Alemanha, Teerão, Uzbequistão, Cazaquistão, ainda ao tempo da antiga União Soviética). Na cena teatral começou a impor-se com a direção de *O Cordão Umbilical* (1970), de Mário Prata. Seguiram-se outras

---

<sup>1</sup> Cf. Fraisse, 1974; Steiner, 1995; Morais, 2001; Bañuls Oller / Crespo Alcalá, 2008; Pianacci, 2008; Duroux / Urdician, 2010; Pociña / López / Morais / Silva, 2015; Silva, 2017, p. 391-474.

<sup>2</sup> A peça foi levada à cena sob a direção de João Grembecki.

<sup>3</sup> TEATRO. 'Antígona 2084': tragédia de Sófocles se passa em um futuro apocalíptico. **Globo.com**, São Paulo, 4 nov. 2013. Disponível em: [Redeglobo.globo.com/globoteatro/reportagens/noticia/2013/11/antigona-2084-tragedia-de-sofocles-se-passa-em-um-futuro-apocaliptico.html](https://red Globo.globo.com/globoteatro/reportagens/noticia/2013/11/antigona-2084-tragedia-de-sofocles-se-passa-em-um-futuro-apocaliptico.html). Acesso em: 11 dez. 2024.

produções, de que merece destaque *Artaud, o Espírito do Teatro* (1984) e, em 2001, a adaptação para o palco de *Os Lusíadas*, dirigida por Iacov Hillel. Tem ainda uma atividade notável como tradutor de autores de referência, caso de Toni Morrison, Salman Rushdie e Pedro Juan Gutiérrez; ou, no âmbito da literatura dramática, Shakespeare (*A Tempestade, Hamlet*), Molière (*Escola de Maridos, Tartufo*), García Lorca (*Os Malefícios da Mariposa*), ou Goldoni (*Confusão na Cidade*).

## 2 Fidelidades e infidelidades da nova *Antígona*

O paradoxo inicia-se com uma simples consulta da Lista de Personagens que precede o texto. Nela se reconhecem os protagonistas incontornáveis do mito tebano na mais célebre das suas versões, a *Antígona* de Sófocles; voltam a agir na peça *Antígona*, Ismênia, Creonte, Tirésias, Hêmon, o Guarda (na verdade, este último triplicado no Guarda Mensageiro, no Guarda Um e no Guarda Dois) e o Coro. Mas o conjunto alarga-se com mais umas tantas figuras não convencionais: Coveiro, Juíza Presidenta, Juiz Relator, Juiz Revisor, Manipulador Um, Manipulador Dois e o Locutor de Telejornal. O que nos promete esta Lista: um evidente anacronismo, entre as figuras míticas e aquelas que transferem a intriga para dias que se anunciam bastante próximos da nossa contemporaneidade, além de um maior número de intervenientes que terá como consequência dilatar o movimento da intriga. Não menos flagrante é a substituição de nomes que pessoalizem as figuras por legendas funcionais que sobretudo beneficiam o plano da ação e a estratégia performativa.

Alinhados perante o leitor os diversos agentes da intriga, a pergunta seguinte será a de verificar até que ponto a trama essencial da matriz – o original de Sófocles – será preservada: como se vai gerir a substância política da peça, aquela que confronta o ditador com a voz da oposição? O que será feito das questões da lei, primordiais no autor grego, que antagonizam normas divinas e eternas diante de códigos humanos e precários? Que embate haverá do homem autoritário com a mulher dissidente? Será que a nova proposta se mantém fiel, na generalidade e no detalhe, às que são as tónicas deste mito?

Procuraremos mostrar como, sendo globalmente fiel a Sófocles, Rubens Siqueira é, na execução de tópicos comuns, imaginativo e inovador, submisso a uma preocupação irrecusável:

a de repor *Antígona* diante de novos públicos de uma forma modernizada, próxima e compreensível para quem irá rever o mito hoje, ou em 2084...

## 2.1 O anacronismo

Repor em cena um mito milenar, a que a Antiguidade deu Tebas por cenário, será sempre uma viagem ao passado, a que a imortalidade da lenda impõe um constante refrescamento e adaptação a outros tempos e mentalidades. Propor uma leitura de *Antígona* em 2084 associa, em superlativo, ficção e tradição num promissor anacronismo. Para quem não dispõe da experiência do espetáculo, as rubricas de cena convertem-se num guia precioso da intenção do autor e do diretor da representação. E assim, um salto decisivo é legendado com palavras sóbrias: “Os faróis se apagam. O público é conduzido para o teatro” (Siqueira, 2013, p. 5). Com este convite deixamos a ‘imagem da realidade’ para passarmos ao terreno da ‘ilusão’. Apagaram-se as luzes dos faróis, para se acender o ecrã de uma televisão, onde as imagens não são nítidas – não mais do que um canal mal sintonizado em função de milénios de distância –, os sons distantes, os da voz *off* do Coro, a notícia, aquela que separa mito da violência contemporânea relatada por um Telejornal. Esta é uma estratégia permanente ao longo de toda a representação, mantendo-se a imprecisão da imagem como o cenário conveniente ao anacronismo existente entre original e reescrita.

Mas não é só o aparato eletrónico o responsável pelo anacronismo que sustenta a nova versão; a voz do Coro opõe, ao que até agora tinha sido a linguagem modesta de modestos coveiros, a solenidade com que Sófocles se faz de novo ouvir (Siqueira, 2013, p. 5): “O sol da liberdade, em raios fúlgidos brilha enfim sobre a pátria convulsa. Os dias de ordem retomam seu progresso”; ao mesmo tempo que a projeção de um teatro grego nos força a mais um recuo no tempo. Ao Coro cabe uma espécie de novo prólogo, o que é agora necessário à introdução da tragédia, com o inevitável convencionalismo: a reprodução da genealogia da casa real que protagoniza a ação e a revisão de antecedentes que nos colocam no contexto atual. Antigo e contemporâneo iniciam um progresso paralelo. Em nome da satisfação de um público que privilegia a imagem sobre o som – o que nos é contemporâneo –, a descrição do Coro vai sendo ilustrada com uma animação em branco, como o é o mármore que testemunha o passado da Grécia. Informa a rubrica de cena (Siqueira, 2013, p. 5-6): “uma pequena estátua animada grega,

toda branca, entra solenemente no pequeno teatro, coberta com um manto também branco”, assim anunciando a presença de Etéocles, com “uma reluzente coroa de ouro e pedras cintilantes” na cabeça como cabe ao soberano em exercício na cidade. Vem também “um guerreiro grego, branco como de mármore, com armadura, elmo, espada e escudo”, agora Polinices, na iminência do duelo fratricida. No que se aproxima da versão ditada por Sófocles, Etéocles deixa a cena vitorioso, enquanto o corpo de Polinices jaz, caído no chão e insepulto. Assim o irá determinar o vencedor.

A transmissão prossegue com a crise em Tebas e a ascensão ao poder de Creonte, numa fase em que o relato insiste nas anáforas: “com mão de ferro”, “com normas duras”, “com dura norma” (Siqueira, 2013, p. 6), porque se trata do esboço de um ditador. Em síntese, através da réplica de um tradicional monólogo de abertura, Siqueira repôs na memória do auditório o seu modelo. Não para o repetir, claro, mas com o intuito de o reelaborar.

Já “no monitor, forma-se aos poucos um *close* do rosto de Creonte, branco de mármore, como uma estátua grega” (Siqueira, 2013, p. 7); que logo, beneficiando das facilidades que a técnica detém de eliminar até o tempo, “se funde lentamente com o *close* de Creonte contemporâneo”.

De certa forma o papel do Coro, de quem se espera que oiça e comente a sequência dos acontecimentos, os confronte com as justificações prestadas pelo ditador e, ao proclamar as violências cometidas, lhes preveja a futura punição, está agora sob a alçada das redes sociais e da televisão (Siqueira, 2013, p. 10-11). São esses os testemunhos de que o Juiz Revisor dispõe para se contrapor, armado da evidência, aos subterfúgios da autoridade: “...acompanhei pela televisão e pelas redes sociais. Comprovadamente, a insubordinação começou depois da ação violenta da força de segurança, paradoxalmente intitulada ‘força pacificadora’”.

O mesmo canal que antes transmitia o levantamento popular é aquele que virá mais tarde a noticiar a investidura efetiva de Creonte, depois de aprovada pelo Supremo Tribunal. Desta vez, o que poderia ser mais uma rubrica de cena integra-se na peça como informação de Telejornal. É, portanto, o Locutor quem assume a função de fazer publicamente o currículo do novo mandatário da nação, um herói de guerra e um patriota, a justificar a ratificação judicial.

Mesmo quando a ação segue de perto o modelo sofocliano, a insinuação de elementos anacrônicos não perde pertinência. Assim, aos Guardas de vigia às valas comuns, que detetam

a tentativa de desenterramento de mão desconhecida, aflige, como sempre, a ameaça de Creonte perante a sua ineficiência. Para garantir a eficácia e o controle da tarefa, os Guardas propõem (Siqueira, 2013, p. 22): “O chefe do destacamento pensou ... ele quer autorização ... para instalar um sistema de monitoramento. Seis câmeras. Uma para cada vala. E gravadores de baixa velocidade”.

Expressiva é também a função da imagem a compensar algum laconismo de palavras. É paradigmática a forma como Rubens Siqueira trata as falas do Coro – que, na peça, cumprem a função habitual de marcar pausas entre os sucessivos episódios e de comentar o desenrolar dos acontecimentos –, nomeadamente a célebre ‘Ode ao Homem’ (Sófocles, *Antígona* 332-375) que separa a ameaça de insubordinação transmitida pelo Guarda do confronto de Antígona com a autoridade de Creonte. Trata-se agora, como em Sófocles, de louvar as diversas etapas do progresso construído pelo talento do Homem, até à conquista mais significativa, a organização do coletivo na *pólis*. O autor brasileiro opta por um enunciado de frases curtas, que serve de legenda às imagens ilustrativas projetadas no ecrã (Siqueira, 2013, p. 23-25). A ordem adotada segue o modelo sofocliano; primeiro a marinha, que veio abrir rotas marítimas e aproximar os povos. Enquanto o Coro diz “Levado pelo vento tempestuoso em meio às ondas que rugem à sua volta ele atravessa o mar sombrio”, a rubrica de cena informa: “Camadas de ondas se movimentam e sobre elas um veleiro com as velas enfunadas atravessa o pequeno palco” (cf. Sófocles, *Antígona* 334-337). Segue-se a agricultura: “Coro – Ano após ano, rasga com seu arado a Terra, ...”, ao mesmo tempo que, na projeção, “entra um cavalo puxando um arado, guiado por um homem ... À medida que passam, no rastro deles, vai crescendo uma vegetação luxuriante” (cf. Sófocles, *Antígona* 337-341). Cumprindo a mesma estratégia, seguem-se a caça, a pesca e a domesticação das feras selvagens (cf. Sófocles, *Antígona* 342-347); a constituição das casas e da cidade para proteção, segurança e conforto das pessoas (cf. Sófocles, *Antígona* 347-360); por fim, a luta contra a morte, essa perdida, apesar do muito que se progrediu na luta contra as doenças (cf. Sófocles, *Antígona* 360-363). Com uma última imagem – “A cidade desaparece, o Homem está morto no pequeno teatro, exatamente como estava Polinices na cena anterior” – é estabelecida a necessária conexão com o motivo que suporta toda a intriga. Antes, porém, que a luz se apague no ecrã, o texto brasileiro reproduz ainda, com palavras muito próximas das sofoclianas, a grande mensagem da peça (Siqueira,

2013, p. 25): “Mais inventivo do que seria de esperar, hábil no planejar que o leva um dia para o bem, um dia para o mal, se cumpre a lei sagrada de sua terra, grande é seu valor de cidadão. [...] Sem pátria, proscrito, exilado, odioso aquele que em sua alma escolhe o mal por orgulho”.<sup>4</sup>

Se é certo que, com o aparecimento de Antígona, a ação alinha mais diretamente com o modelo sofocliano, ainda assim o anacronismo tem também, quando o protagonismo passa para a filha de Édipo, o seu papel a cumprir. Em Sófocles, Antígona é condenada às sombras de uma caverna onde, longe da vista dos homens, a aguarda uma morte por inanição. Siqueira optou por outra pena, a da monitorização contínua da condenada sob o controle do ditador. Ordem que se torna imagem (Siqueira, 2013, p. 40): “O monitor se fragmenta em dezenas de imagens de Antígona nas mais variadas situações no mundo real: caminhando na rua, fazendo compras no mercado, descendo uma escada, dormindo, olhando pela janela, subindo num ônibus, na cozinha, num corredor de prédio, caminhando na rua, dentro do metrô, subindo uma escada rolante, etc., etc. Mas nenhuma atividade criativa que envolva efetivamente uma pessoa”. A ausência torna-se presente, a reclusão dá lugar a uma espécie de normalidade, não fosse a sujeição a um controle tirânico a condená-la.

## 2.2 Substância política: desenho de um ditador

Apesar de reconhecermos na intriga da nova peça uma sequência de cenas que a aproximam da sofocliana, a ordem por que são retomadas e algumas das estratégias e argumentos usados são distintos. Particularmente sensível é o empenho colocado por Rubens Siqueira em carregar os tons políticos da sua versão, que se traduz na prioridade dada a Creonte. Nele se centra o que constitui o primeiro terço da ação, focado em explorar dois tópicos essenciais no desenho do ditador: a discussão sobre a legitimidade do seu acesso ao poder e o comportamento tirânico de quem se anuncia como o novo mandatário da nação. De alguma forma, o que em Sófocles é uma *rhexis* programática do novo senhor de Tebas pronunciada

---

<sup>4</sup> Mensagem que, neste caso, reproduz em tradução quase linearmente as palavras de Sófocles, que transcrevo na versão de Rocha Pereira (2010): “Da sua arte o engenho subtil p’ra além do que se espera, ora o leva ao bem, ora ao mal; se da terra preza as leis e dos deuses na justiça faz fé, grande é a cidade; mas logo a perde quem por audácia incorre no erro. Longe do meu lar o que assim for! E longe esteja dos meus pensamentos o homem que tal crime perpetrar”. A tradução de Sófocles usada ao longo desta exposição será sempre a de Rocha Pereira (2010).

numa cerimônia pública de investidura (Sófocles, *Antígona* 162-210) desdobra-se, na peça brasileira, numa sequência de cenas que ‘dramatiza’ as propostas do soberano, agora transformado em ‘mandatário da nação’. Numa palavra, *Antígona 2084* dispõe de um conjunto de cenas preambulares que revelam a verdade sob a capa de patriotismo e isenção que o senhor de Tebas sofocliano procura imprimir nas suas palavras de compromisso político.

A intriga arranca com um movimento de *flashback*: começamos por assistir às consequências da repressão antes de conhecermos o perfil do repressor e os seus motivos. Para prólogo da peça, Rubens Siqueira adota o modelo sofocliano do diálogo, que se processa desta vez entre Pai e Filho, dois anónimos, a quem pode aplicar-se uma legenda comum: os Coveiros. Eles são, no exercício das suas funções, as primeiras testemunhas diretas das consequências da tirania. Não há, no momento que vivem e no lugar que percorrem, qualquer alívio, aquele que uma paz luminosa produz quando uma guerra feroz terminou (Sófocles, *Antígona* 100-104): “Ó raios do Sol, ó luz mais bela em Tebas das sete portas a resplandecer, brilhaste enfim, ó farol dourado do dia”. A luz que os ofusca é a dos faróis de um caminho, que “iluminam corpos no chão, uns cobertos por jornais, outros cobertos com casacos e outras peças de roupa” (Siqueira, 2013, p. 3). Os mortos são apenas números indefinidos, cadáveres anónimos, e assim devem continuar a ser. A leitura que deles fazem Pai e Filho é contrastiva, em função da cobardia acomodada de um e da ousadia denunciadora do outro, numa espécie de réplica à cena entre as duas filhas de Édipo com que abre a peça sofocliana: uma Ismênia timorata perante a determinação de Antígona. O Pai vicia a leitura da evidência para lhe disfarçar o horror; trata-se, segundo ele, de foragidos da polícia, de criminosos e marginais na mira da autoridade, eliminados em nome da ordem pública. O Filho, em contrapartida, é objetivo na legendagem do que vê: “gente de família”, vítima e não ré, simples “manifestantes, pessoal da passeata”. Não podemos deixar de reparar que não está em causa, nesta abertura, o desrespeito pelos direitos de um morto em concreto – Polinices –, a quem alguém recusa sepultura. A perseguição abre-se a um coletivo, os dissidentes em geral, sepultados em vala comum, no maior anonimato.

Claro fica, desde este momento inicial, que Antígona não vai estar sozinha, heroicamente solitária perante o ditador. Não será ela a única a romper o silêncio em torno das



arbitrariedades do tirano. Há um jovem – o Filho do cozeiro – que ousa acompanhá-la, uma voz apenas entre tantas outras que reclamam em surdina.

A predominância do motivo político na versão brasileira justifica a atenção particular prestada àquele que já os auditórios gregos da velha Atenas do séc. V a.C. consideravam o paradigma do ditador: Creonte. Ao Coro cabe pronunciar uma espécie de epígrafe antes da entrada da figura que vai absorver as atenções (Siqueira, 2013, p. 7): “Só se conhece inteiramente um homem, corpo, mente, coração, quando se vê no exercício do poder, senhor das leis, guia supremo do Estado”.

É então que a contemporaneidade se impõe, para avaliar, com critérios próprios, a personalidade do ditador. Antes de mais, a legitimidade que lhe permite o acesso ao poder parece posta em causa, não tanto porque – como é da tradição – o poder lhe cai nas mãos por morte dos seus herdeiros naturais, os filhos de Édipo. Esse argumento, usado pelo mito, é agora substituído pela contestação que se faz ouvir em torno do empossado. O contexto é o de um julgamento já em fase final, aquela que produzirá não mais do que um parecer, porque a função de que se incumba é apenas consultiva (Siqueira, 2013, p. 14). A autoridade é assumida por três juízes do Supremo Tribunal, júri coordenado pela Juíza Presidenta curiosamente representante de um voto feminino, decerto em harmonia com a voz principal da contestação, Antígona. Acompanham-na um Juiz Relator que, como o título indica, se percebe essencialmente burocrático e acomodado com os ditames do regime, em confronto com um Juiz Revisor, em quem se adivinha um potencial de contestação. Sentado diante deles está o ‘arguido’, um Creonte de “farda verde oliva, óculos escuros” (Siqueira, 2013, p. 8), o militar ou mesmo, quem sabe, o nazi ...<sup>5</sup> Ditam os autos os méritos do “coronel Creonte”, o elogio do seu contributo para a restauração da tranquilidade e da paz cívica, baseado na experiência que os conflitos de 2068 lhe garantiram. Mas assim não entende o Juiz Revisor, eco das vozes que, nas ruas, denunciam no futuro mandatário do Estado todos os sinais do ditador. A pressão pública exige, portanto, a revisão do processo de investidura antes da sua proclamação definitiva. Ao arguido é dado espaço de defesa, ou seja, tempo para um discurso em que exponha a sua ideia

---

<sup>5</sup> Esta é a caracterização que persiste, sempre que Creonte demonstra a violência e autoritarismo do seu caráter. Assim, quando, adiante, o Guarda lhe virá trazer Antígona, apanhada em flagrante a buscar o cadáver do irmão numa vala comum, uma rubrica de cena insiste no retrato (Siqueira, 2013, p. 27): “Creonte entra: calça da farda, camiseta regata, toalha no pescoço, rosto ensaboado pela metade, navalha na mão, mas de óculos escuros”.

de patriotismo e de poder, numa réplica de igual oportunidade concedida por Sófocles à sua personagem.

No tom adotado, o discurso do Creonte do futuro é mais radical do que aquele que os Atenienses ouviram em 441 a.C., quando Sófocles levou à cena a sua peça (Sófocles, *Antígona* 162-210). Mas os argumentos são semelhantes: fala de intransigência quanto à ordem, como um verdadeiro militar. Não tem medo quando se trata do cumprimento da sua função. Coloca os interesses da pátria acima de quaisquer outros e por isso está disposto a perseguir quaisquer elementos perturbadores. “Desprezo” (Siqueira, 2013, p. 10) é a palavra que repete como ameaça contra os inimigos.

Depois da *rhexis*, vem o que seria, numa tragédia grega, o diálogo ágil ou a esticomitia entre acusador e acusado, Juiz Revisor e Coronel Creonte, num esforço para pôr em causa, de imediato, a veracidade dos princípios invocados. Houve prisões, torturas injustificadas e execuções sumárias, acusa o primeiro; prisões sim, reconhece o interpelado, necessárias numa situação de alto risco, mas omitindo o recurso à tortura e às execuções. De novo a acusação: será legítimo numa sociedade democrática violar os direitos dos cidadãos? A que o visado contrapõe o seu entendimento dos cidadãos em causa – os que ousam opor-se ao sistema estabelecido – como “vândalos que destroem a propriedade privada e o bem público” (Siqueira, 2013, p. 12). “Reprimir” é a palavra que vai ganhando força na argumentação aduzida por Creonte; “soldado” é a legenda que prefere à de “assassino”. No conjunto, o episódio deixa claro que quem se está investindo no poder é um tirano, ainda antes mesmo de o colocar à prova perante a maior das provocações: a da desobediência de uma mulher. Porque já Antígona, presente no tribunal, ousa bradar (Siqueira, 2013, p. 12): “Me deve o corpo de meu irmão!”. É este o momento em que a filha de Édipo se ergue de entre os assistentes ao julgamento, o acusa da morte de jovens e reclama o corpo do irmão (Siqueira, 2013, p. 13): “Ele torturou, matou e ocultou o corpo do meu irmão”. A divergência em relação à versão tradicional, em que Polinices fora vitimado por um fratricídio, dá lugar a uma outra circunstância, consonante com a intenção maior do novo texto: a de erguer um dedo acusador contra as arbitrariedades do tirano. O objetivo primordial de Antígona passa a ser transformar Polinices no símbolo das vítimas da ditadura.

Resta ainda uma condicionante última, em absoluto conformismo com a ficção a que a própria cronologia do tempo dramático – 2084 – convida. Trata-se de avaliar o caráter de alguém prestes a assumir o poder, a sua humanidade, em função da inteireza orgânica a comprovar. Uma rubrica de cena (Siqueira, 2013, p. 14-15) devolve, em *flashback*, a reportagem de uma cirurgia em que Creonte, então um ferido de guerra, é sujeito a um transplante (p. 15): “Creonte está sobre uma mesa, o ventre aberto. Na abertura ensanguentada, um médico termina de inserir um órgão biônico, um fígado, ou um rim, ou um pâncreas ...”. Ao percorrer a câmara pelo corpo exposto e dilacerado do coronel, o repórter deteta ainda “um buraco negro no lugar de uma órbita vazia”. Em reação a esta outra prova disponibilizada ao tribunal, a Presidente invoca “a constituição da Coligação Internacional de Nações Aliadas” que proíbe o exercício de cargos públicos a quem tiver mais de 30% do seu organismo substituído por órgãos biônicos. Uma prevenção que reage contra o risco “de predominância da Inteligência Artificial”. Não se trata apenas de mais um rasgo de anacronismo a sustentar a novidade da peça brasileira. Trata-se de muito mais do que isso: de avaliar se a Humanidade poderá resistir à ameaça de um progresso que parece transformar o ser humano num simples robot, desprovido de olhos, para encarar a vida, e de coração, para ler o que será sempre a condição humana.

### **2.3 Antígona: a voz da oposição. De regresso ao original de Sófocles**

Quando o foco se desloca de Creonte para Antígona, o modelo de Sófocles ganha uma fidelidade não praticada no mesmo grau em relação ao ditador, dentro de uma realidade contemporânea e próxima. Vimos Antígona ser arrastada pelas forças da ordem para fora do tribunal quando ousou lançar um brado de acusação contra o tirano. Essa foi uma saída que a retirou não apenas da sala, onde a legitimidade de Creonte era julgada, como a retirou também do tempo, 2084, para a devolver a 441 a.C., colocando-a diante de Ismênia para a famosa cena que abre a produção de Sófocles: aquela em que as duas irmãs se confrontam sobre como agir perante o não sepultamento de Polinices (Sófocles, *Antígona* 1-99). O conformismo com a tradição é flagrante quando acabávamos de ouvir falar de inteligência artificial, do mesmo modo que Creonte, depois de ocupar, por um terço da peça, uma atenção exclusiva, recua, para dar palco a Antígona.

Em termos gerais, a cena que contrapõe uma Ismênia timorata a uma Antígona decidida repete Sófocles. No pormenor, porém, algumas novidades merecem atenção. Apesar da habitual determinação, Antígona não deixa de confessar medo, após ter-se visto presa e confinada por uma noite à solidão do calabouço. Depois soltaram-na, talvez por alguma influência, quem sabe se de Hémon. É certo que parece decidida a sepultar o irmão; mas às perguntas de Ismênia, responde com um insistente “não sei”, o que abala aquela segurança essencial na versão sofocliana da figura. A irmã mais fraca escuda-se agora na versão oficial dos acontecimentos (Siqueira, 2013, p. 18): “Ele está morto. Foi divulgado, confirmado: ele tentou fugir, foi atropelado por um caminhão, sem documentos ... enterraram”. Mas sobretudo consolida-se a ideia de que o fratricídio como causa de morte foi afastado, para que uma luz forte seja lançada sobre a realidade do momento; assim a sintetiza Antígona (Siqueira, 2013, p. 19): “Que lei é essa, Ismênia, que arranca a vida de um homem que não tinha nem trinta anos porque ousou gritar na rua que queria um mundo mais justo? Que lei é essa que prende, tortura e mata?”.

Após a cena entre as duas irmãs, Siqueira não deixa cair um outro episódio de inspiração sofocliana, aquele em que um Guarda denuncia ao ditador o desrespeito pelas suas determinações. Mas, como sempre, o anacronismo infiltra-se como ajuste necessário a acontecimentos transplantados para 2084. A disposição do antagonista de Antígona é registada em comentário marginal (Siqueira, 2013, p. 20): “Creonte tem uma pequena câmara com luz vermelha no lugar do olho direito, dois pequenos orifícios metálicos nas têmporas, um de cada lado, dois outros de cada lado do pescoço, logo abaixo do maxilar”. É, pois, contra um robot que Antígona terá de fazer valer os seus argumentos.<sup>6</sup>

Tal como em Sófocles, os espectadores preveem o envolvimento de Antígona, desta vez não propriamente para enterrar Polínicos, mas desenterrá-lo da vala comum para lhe dar um funeral condigno. Também em 2084, a desobediência não chegou a ser consumada, nem

---

<sup>6</sup> Siqueira revitaliza estes sinais de cada vez que se enraivece contra alguém, Antígona em particular. Quando a jovem desobediente lhe é trazida como prisioneira e o confronta com a sua determinação, “o braço direito se contorce descontroladamente. Ele aperta o ombro, ouve-se um breve ruído eletrônico e o braço se acalma” (Siqueira, 2013, p. 30). E à medida que o tom de desafio na atitude de Antígona vai crescendo, o mesmo sinal reaparece (p. 32): “todo seu corpo estremece pelas convulsões do braço biônico desgovernado, que ele torna a desligar com um ruído eletrônico”.

deixou no local qualquer rasto. Sobraram apenas as ameaças de Creonte contra a ineficiência dos Guardas.

O tempo que decorre até ao esclarecimento da ocorrência é em primeiro lugar, como em Sófocles, preenchido por uma intervenção coral, que celebra o progresso como obra humana, a célebre 'Ode ao Homem' (Sófocles, *Antígona* 332-375). A falta de sintonização na transmissão televisiva, o som de fundo impercetível, as cores pálidas das pinturas gregas assinalam a divergência temporal; do mesmo modo que ao lirismo dos velhos tebanos se substitui a precisão do que se poderia considerar uma síntese dos tópicos principais da sua fala: as conquistas humanas e o seu limite (Siqueira, 2013, p. 23-25, *vide supra*).

Beneficiando da vantagem de uma projeção, Siqueira visualiza a desobediência de Antígona, que cava a terra enquanto dialoga com o irmão desaparecido. Esta estratégia, que visa desvendar os sentimentos da jovem por trás do que de político existe na sua atuação, proporcionando falsos diálogos em que a heroína de Sófocles interage com aquelas que foram as figuras mais intervenientes na sua vida agora ausentes – Ismênia, Polinices,<sup>7</sup> Creonte, Hémon –, tem-se repetido com frequência em algumas das reescritas emblemáticas da peça; é o caso de *La tumba de Antígona* (publicada no México em 1967), da malaguenha María Zambrano,<sup>8</sup> inspiradora de outras recriações como a da argentina Griselda Gambaro, *La Antígona Furiosa* (1989), e da portuguesa Eduarda Dionísio, *Antes que a noite venha* (1992).

O diálogo que, em Siqueira, Antígona trava com o irmão transcende a preocupação com os direitos de um morto ou com a dignidade de uma família. O seu tema central é, de facto, a efemeridade da vida humana e o esquecimento a que a morte condena todos aqueles que a *arete* não distingue. Sobrevive Bach, de cada vez que se ouve os seus prelúdios, Janis Joplin quando "grita por *Summertime*", sobrevivem os heróis como Polinices, ou outros tantos como ele, mesmo se anónimos (Siqueira, 2013, p. 26) ... É uma vez mais o anacronismo que se impõe,

---

<sup>7</sup> Sobre as nuances da *philia* que liga Antígona ao irmão, cf. Blundell (1991, p. 106-117).

<sup>8</sup> Trueba Mira, 2012. Numa espécie de suspensão entre a vida e a morte, reclusa na caverna que lhe servirá de túmulo e a deixa solitária e mais lúcida, Antígona tem voz para meditar sobre o seu trajeto de vida e para estabelecer um contacto com todos aqueles que foram parceiros centrais na sua existência, a irmã, os pais, os irmãos, a Ama, Hémon e Creonte (além das forças que lhe condicionaram o destino, a Noite e a Harpia). Este é um 'tempo' – amplo para lhe permitir 'viver' a própria 'morte' – e o som de uma 'voz' que a / nos ajudam a compreender o sentido do seu sacrifício.

porque só o futuro permite avaliar o passado. À maneira de Anouilh,<sup>9</sup> esta Antígona levanta o véu sobre recordações de infância, inclui nas suas memórias o convívio ingênuo de quando eram crianças, ela e Polinices (Siqueira, 2013, p. 27): “Lembra quando você tinha sete anos e dizia que não gostava de pensar no universo porque sua cabeça ficava suando por dentro?”. E declara com empenho a sua intenção: “Vou te entregar para o futuro como todo homem merece ser entregue”.

A ação prossegue sem se desviar de Sófocles: Antígona é trazida pelos Guardas à presença do tirano. Aliviado, o Guarda Mensageiro descreve a desobediência, como a jovem punha a descoberto os corpos na vala comum, em busca do cadáver do irmão. Nem mesmo o transcendente falta na versão brasileira (Siqueira, 2013, p. 29; cf. Sófocles, *Antígona* 417-428): “Aí veio uma ventania, uma tempestade de areia, desfolhou as árvores, lixava a pele, queimava os olhos. O céu escureceu. Quando a poeira baixou, a gente viu a moça, cavando a vala seis”.

Abre-se espaço para o célebre *agôn* entre Creonte e Antígona. A hora é de confronto entre duas personalidades que Sófocles desenhou excessivas e radicais. Convém lembrar que Siqueira nos preparou para outras nuances na personalidade das suas figuras. Perante a irmã, quando se tratava de planejar a desobediência, a nova Antígona tinha usado a palavra “medo” que não entrava no vocabulário do seu modelo grego. Creonte, por sua vez, surpreende-nos com uma ‘generosidade’ inusitada. Laivos de Anouilh parecem de novo presentes no homem que tem, apesar de tudo, a preocupação de não hostilizar a família, ou de se refugiar no comodismo de não viver uma crise familiar (Siqueira, 2013, p. 30): “Faz ideia de como foi difícil livrar você da cadeia? Eu, que jurei publicamente não colocar nunca o interesse de um homem, no caso, você, uma mulher, à frente do interesse da Pátria? Foi por meu filho que fiz isso, fique

---

<sup>9</sup> Com a sua *Antigone* (1942), Anouilh trouxe ao tema profundas e influentes inovações, que produziram o seu maior propósito: o de transformar uma tragédia num drama humano. Uma teia de relações pessoais vai sendo montada por Anouilh: as divergências entre as duas irmãs, Antígona e Ismena, envolvem uma concorrência amorosa, ambas disputando as atenções de Hémon; este, por seu lado, tem mais espaço para viver sentimentos e frustrações românticos, sendo-lhe permitido um encontro de despedida – e de aniquilação de todos os seus projetos de casamento –, com a revoltosa; junto de Antígona, a tia, Eurídice, uma velha Ama e uma cadelinha acompanham-lhe o trajeto de vida desde a infância, e ajudam a quebrar a sua solidão tradicional; mesmo Creonte deixa de ser – na linha de Hegel – o tirano intransigente, para vestir a pele do homem tranquilo, a quem o poder coube por acaso, mas que mais apreciaria manter-se entretido com as suas coleções e passatempos de aristocrata; matar Antígona é uma decisão que pretende por todos os meios evitar; e se a toma, fá-lo sob a pressão em sua volta e por um certo sentido do dever. Por fim, Antígona mais do que a adversária do poder em nome de um ideal, é sobretudo a imagem de uma rebeldia intrínseca que lhe não permite dizer a palavra ‘sim’; da vida, espera ‘tudo’ e ‘agora’, de uma forma parentória e completa, ou seja, o impossível.

sabendo, seu noivo”. Perante a cólera de Creonte, Antígona parece ter esquecido o medo ao adotar o habitual tom de desafio. Na preocupação de ser coerente, Siqueira não omite o motivo. O tirano interpela-a (Siqueira, 2013, p. 31): “Não tem medo?”; para lhe permitir responder: “Tenho, mas terror de novo, não. Prefiro morrer”. Está recuperada a ousadia da heroína sofocliana. Antígona harmoniza aqui as diferentes acusações que pesam sobre Creonte: a de, segundo a tradição, desafiar a lei divina que exige o sepultamento de um morto, mas também a de, de acordo com a forte tonalidade política da peça, de ser responsável por tantos desaparecimentos e mortes.

O tirano encontra, desta vez, um outro modo de promover a condenação de Antígona. Não é a morte física que lhe destina, mas uma espécie de aniquilamento em vida, com a supressão da liberdade que lhe assiste (Siqueira, 2013, p. 32): “A sua morte seria indigna para mim. Você vai ser monitorada, cada gesto, cada passo, cada respiração sua será vigiada. Você... me pertence”.

Isménia, tal como em Sófocles, reaparece para se solidarizar com a irmã e manifestar o seu desejo de partilhar a mesma sorte (Sófocles, *Antígona* 526-581). A cena é conhecida, novo é apenas o argumento de ‘esperança’ baseado na crença cristã que ela aduz. Siqueira permite-lhe mesmo uma espécie de prece (p. 34) em que Isménia apela a Jesus como tábua salvadora neste momento de provação. Creonte, por seu lado, tem oportunidade de manifestar o cinismo da sua posição no que toca à possível e útil aliança entre Igreja e Estado (Siqueira, 2013, p. 34): “Ismênica (com surpreendente firmeza e rancor) – Não esqueça, coronel, que a minha igreja é sua aliada. Creonte – Isso é no Congresso, fanática! Em minha casa não tem Jesus, nem deus nenhum. Aqui mando eu! Mando eu!”. O noivado de Antígona com Hémon que, em Sófocles, é o grande apelo de Isménia perante o tirano a caminho de se tornar carrasco é apagado desta cena.

O que não significa que a sequência sofocliana não seja retomada de seguida com a vinda de Hémon, para apelar em favor de Antígona. A atitude do jovem é a conhecida; não apela pela noiva, vem como filho preocupado com o destino político do pai, com o perigo que corre quem pensa que “só ele está certo” (Siqueira, 2013, p. 37). Traz o testemunho da revolta popular, que o tirano não consegue ouvir. Da submissão e sensatez, Hémon vai crescer para a

revolta e divergência. Sai com palavras de ameaça, as mesmas que o seu modelo proferia (Sófocles, *Antígona* 763-764), de desaparecer da vista de um pai e chefe insensato.

A Antígona Siqueira dá voz para um último lamento, não de despedida da vida, porque essa não está em risco, mas de nostalgia por uma liberdade que lhe foi retirada e lhe aniquila a existência. O encontro entre os amantes também não pode ser a caverna, onde, na tragédia, partilham o desespero do suicídio. Veem-se à distância, aquela que os separa “pela multidão de pequenas telas com imagens de Antígona em diversas atividades” (Siqueira, 2013, p. 41). Não há propriamente um encontro romântico, o que Sófocles também não consentiu; há, mesmo assim, um gesto de amor, um aceno de Hémon, a que Antígona corresponde, ao mesmo tempo que “leva a mão à boca e acena, numa evocação do gesto de atirar um beijo”. Para o público, a Antígona brasileira pronuncia as bem conhecidas palavras do seu modelo, de preferência por um irmão – quando, mortos os pais, é impossível vir a ter outro – acima de um marido, que pode sempre ser substituído (Sófocles, *Antígona* 905-912). É essa, uma vez mais, a mensagem com que a jovem proscrita se despede do auditório ... para reaparecer mais tarde como triunfante.

A cena sofocliana de Tirésias, a condenar Creonte pela insensatez das suas decisões e a anunciar, para breve, desgraças extremas, tem uma réplica à medida das opções inovadoras tomadas pela reescrita. Se não se trata propriamente, em Siqueira, de fazer ouvir determinações divinas, há, no entanto, uma forma hábil de impor em cena a robótica, que é também um elemento extra-humano. Uma rubrica de cena descreve a metamorfose de Creonte em Tirésias, por milagre da tecnologia (Siqueira, 2013, p. 42):

Creonte, de sunga apenas, avança na luz pulsante e senta-se na cadeira que está no centro do palco.  
O braço e a perna direita revelam as próteses metálicas que se viu serem aplicadas no documentário projetado pela juíza-presidenta na cena 2.  
O olho direito é uma pequena câmera que brilha, vermelha, na penumbra oscilante.  
Os guardas trazem dos lados do palco cabos de força que vão conectando a vários pontos do corpo de Creonte.  
À medida que os cabos são conectados, a tela do monitor se acende, espasmodicamente.  
No chuveiro, aos poucos surge o rosto indefinido que já surgiu antes.  
A imagem ganha definição. É o rosto do próprio Creonte, cabelos longos, muito magro e branco, as órbitas são dois buracos escuros, cegos, os ombros vestidos com uma roupa grega branca. É Tirésias.



Fazem, por isso, todo o sentido, as primeiras palavras de Tirésias (Siqueira, 2013, p. 43), “Nosso caminho é um só e o mesmo, chefe de Tebas, dois homens vendo pelos olhos de um, através do tempo”, a servirem de introdução às habituais censuras e admoestações. O desagrado que põe em risco o mandatário da nação não vem propriamente dos deuses, mas de uma população enraivecida com as arbitrariedades do tirano e com a ambição dos corruptos que o cercam e apoiam. O desrespeito por um cadáver, segundo este outro Tirésias, não fere apenas a lei que os deuses ditaram e por que zelam, espicaça também o ódio daqueles cujos filhos ou parentes são lançados “a uma cova rasa sem nome, sem direito a pranto e luto” (Siqueira, 2013, p. 44). São deuses e homens os atingidos pela insensatez do ditador. O medo passa a conduzir os passos de Creonte que cede às palavras do profeta sem que o Coro, como em Sófocles, tenha de eliminar últimas hesitações. A cedência é imediata.

Mas, apesar de imediata, já tardia. O que eram brados ainda surdos, à distância, tornam-se agora gritos próximos a invadirem a cena. Antígona e Hémon entram triunfantes, rodeados da multidão que se antecipou a realizar os funerais. As palavras de Antígona são de vitória (Siqueira, 2013, p. 46): “A multidão levou em cortejo os corpos de Polinices e dos outros. Foi mais do que eu queria: um funeral. Escute a voz da rua. Ele está em paz, Creonte”.

Poderia ter sido um final feliz, vivos que estão Antígona e Hémon, de mãos dadas, numa sugestiva promessa de futuro, enterradas que são dignamente as vítimas do regime. Creonte sobrevive, apesar de um corte na corrente, o desligar de um cabo, quase lhe ter feito perigar a vida. E, no entanto, as últimas palavras – do tirano –, as que prevalecem, são uma previsão pessimista do futuro: “A guerra não acaba. Só existe a guerra”. É essa a condenação da Humanidade.

## **2.4 Normas divinas e códigos humanos: o enterramento dos mortos**

A justiça é reconhecidamente um tema forte na produção de Sófocles, que Siqueira sublinha também ainda que com recursos diferentes. Lembramos, como forte na introdução da peça, a sessão do Tribunal do Supremo, que avalia a legitimidade de Creonte para aceder ao poder, uma novidade na peça brasileira.

Mas a questão suscitada por Sófocles é de outro nível. O eventual conflito entre duas ordens de justiça – uma fundamentada em “preceitos, não escritos, mas imutáveis dos deuses”

(Sófocles, *Antígona* 454-455), a outra nos éditos ditados por determinação humana – que sustenta a essência da peça sofocliana, está omissa da versão de Siqueira e, assim, eliminada, em parte pelo menos,<sup>10</sup> foi também a participação divina nos acontecimentos. É certo que a questão não se coloca agora entre dar ou não dar sepultura a um morto, mas na dignidade que esse direito básico exige. O insulto com que a autoridade visa os cidadãos não passa pela exposição dos corpos, mas pelo recurso à vala comum, que além de uma medida higiênica, se assim quisermos admitir, é também uma estratégia de alcance político, que visa retirar das atenções públicas aqueles que foram vítimas da violência instituída. Porque os cadáveres cujo destino está em causa não são heróis de guerra, mortos em combate em nome da defesa da pátria ou do que julgam seus direitos, outros Etéocles ou Polínicos; as vítimas são-no de uma ditadura cega que se limita a aniquilar aqueles que ousam opor-se-lhe. A morte é o preço da dissidência. Polínicos não foi exceção. Há que procurar-lhe o corpo, enterrado em qualquer vala comum.

Mau grado todas as diferenças, o conflito lei divina / lei humana é recordado em Siqueira (2013, p. 31), como argumento supremo de Antígona no *agôn* com Creonte: “A lei que você invoca não pode ser mais forte que a lei não escrita, eterna, moral, que manda enterrar os nossos mortos. Com rito. Não como cães sem dono, sem nome, em valas comuns. Essa é a lei que eu obedeço, a lei não escrita, inevitável. E não vai ser por medo de homem nenhum, mesmo o mais arrogante, que vou desobedecer essa lei, a lei do coração”. Mesmo se inspirada por uma situação concreta – a ditadura que o Brasil, como tantos outros países, viveu em anos ainda próximos –, a peça não perde de vista aquela universalidade que tornou a mensagem de Sófocles imortal.

### 3 Conclusões

De forma sugestiva, *Antígona 2084* equilibra a fidelidade ao original sofocliano com rasgos de contemporaneidade ou mesmo de ficção relativamente a um futuro cada vez mais dependente dos meios eletrônicos. A divergência visual entre modelo e reescrita, na caracterização do cenário, é certamente o primeiro efeito inovador que cativa a nossa atenção.

---

<sup>10</sup> É de recordar como a intervenção de Antígona junto do cadáver, facilitada por uma tempestade ‘providencial’ – em Sófocles lida como sinal do divino (*Sófocles, Antígona* 417-421) – se mantém em Siqueira.

Porque a história é a mesma, nas suas linhas gerais. O anacronismo é também marcante em algumas opções, que envolvem aquele que parece ser o tópico superlativado pela peça de Siqueira, o político. O tradicional tirano, Creonte, está agora cercado de contestação, onde Antígona é apenas uma voz. Porque 'lá fora', no teatro e para além dele (Siqueira, 2013, p. 36), a multidão agita-se e contesta, gente distante e anónima, que é certamente a de todos os tempos. À memória do público brasileiro não deixará de acudir a experiência vivida pelo país aquando da ditadura militar (1964-1985), um outro tempo, que não é nem 441 a.C., nem 2084. E, no entanto, a diacronia perde validade quando os acontecimentos se assemelham, mau grado as distâncias temporais. Essa é, afinal, a principal mensagem da tragédia, a de abordar o universal, que é também eterno porque profundamente humano.

O interesse já demonstrado pela Antiguidade próxima da apresentação da peça de Sófocles não fez mais do que aumentar com o passar do tempo, multiplicando-se as reescritas ou reinterpretações daquela que talvez seja a criação mais profícua das que o teatro grego nos legou. Com maior intensidade a partir de finais do séc. XIX, um pouco por toda a Europa e América, e, anos mais tarde, também por África e Ásia, um número muito elevado de autores, em geral nomes representativos nas respetivas literaturas, retomaram este mito, quer dentro de movimentos filo-helénicos como os que ocorreram em França e na Alemanha, ou em iniciativas mais individualizadas, mas sempre com uma forte conexão com as experiências políticas, sociais e religiosas que os diversos países foram conhecendo.

O Brasil não foi alheio ao mesmo interesse pela filha de Édipo, condicionado pelos valores e experiências político-culturais que foi vivendo.<sup>11</sup> Fatores de instabilidade interna – sobretudo o domínio prolongado de regimes fascistas e a progressiva revisão do papel social da mulher nas sociedades democráticas que se lhes seguiram – deram pretexto a novas *Antígonas*, desta vez em língua portuguesa. O teatro brasileiro conheceu então um número muito significativo de recriações do original sofocliano, sujeito a influências intermédias sobretudo de Cocteau, Anouilh e Zambrano, e sempre articulado com a sensibilidade e especificidade do contexto imediato.

As razões de tal sucesso podem ser condensadas de forma sintética com as palavras de Lauriola (2014, p. 46): "Talvez porque haja sempre um Creonte que, sob diversos disfarces,

---

<sup>11</sup> Cf. Silva; Araújo (2023, p. 43-75).

representa um certo tipo de abuso do poder, alguma forma de autoridade surda à voz da consciência, terá sempre de haver uma Antígona para lembrar os direitos e as responsabilidades de que se não pode abdicar perante esse mesmo poder e autoridade, mas que importa defender com determinação”. Essa luta faz da filha de Édipo paradigma do que hoje chamamos 'direitos humanos', em todas as suas infinitas valências, e promove, com o retomar do paradigma, a discussão de valores universais e eternos, sobre que cada época tem a sua própria concepção e leitura.

## Referências

ANOUILH, J. **Nouvelles Pièces Noires**. Paris: Hachette, 1998.

BAÑULS OLLER, J. V.; CRESPO ALCALÁ, P. **Antígona(s): mito y personaje**. Un recorrido desde los orígenes. Bari: Levante Editori, 2008.

BLUNDELL, M. W. **Helping Friends and Harming Enemies. A Study in Sophocles and Greek ethics**. Cambridge: University Press, 1991.

DIONÍSIO, E. **Antes que a noite venha**. Lisboa: Cotovia / Teatro Nacional D. Maria II, 1992.

DUROUX, R.; URDICIAN, S. **Les Antigones contemporaines (de 1945 à nos jours)**. Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal, 2010.

FRAISSE, S. **Le mythe d' Antigone**. Paris: Armand Colin, 1974.

GAMBARO, G. **Teatro 3**. Buenos Aires: Ediciones de La Flor, 2001.

LAURIOLA, R. 'Another' Antigone: The Right to Live and to Die with Dignity. Notes on Valeria Parrella's *Antigone* (2012). **New Voices in Classical Reception Studies**, v. 9, p. 46-66, 2014.

MORAIS, C. (ed.). **Máscaras portuguesas de Antígona**. Aveiro: Universidade, 2001.

MORAIS, C.; HARDWICK, L.; SILVA, M.F. (ed.). **Portrayals of Antigone in Portugal**. 20th and 21st Century rewritings of the Antigone myth. Leiden: Brill, 2017. <https://doi.org/10.1163/9789004340060>

PIANACCI, R. **Antígona: una tragedia latinoamericana**. Irvine, California: Ediciones Gestos, 2008.

POCIÑA, A.; LÓPEZ, A; MORAIS, C.; SILVA, M. F. (ed.). **Antígona**. A eterna sedução da filha de Édipo. Coimbra: IUC, 2015.

ROCHA PEREIRA, M. H. Sófocles. **Antígona**. Lisboa: Gulbenkian, 2010.

SILVA, M. F. A brief 'Antigone': Eduarda Dionísio's *Antes que a noite venha* (Before the night comes). In: MORAIS, C.; HARDWICK, L.; SILVA, M. F. (ed.). **Portrayals of Antigone in Portugal**. 20th and 21st Century rewritings of the Antigone myth. Leiden: Brill, 2017. p. 285-304. [https://doi.org/10.1163/9789004340060\\_019](https://doi.org/10.1163/9789004340060_019)

SILVA, M. F. Antigone. In: LAURIOLA, R., DEMETRIOU, K. (ed.). **Brill's companion to the reception of Sophocles**. Leiden: Brill, 2017. p. 391-474. [https://doi.org/10.1163/9789004300941\\_007](https://doi.org/10.1163/9789004300941_007)

SILVA, R. C.; ARAÚJO, O. L. Antigone's Myth in Brazilian Theater: Brief Notes. In: MORAIS, C.; MACINTOSH, F.; SILVA, M. F.; AUGUSTO, M. G.; BARBOSA, T. V. (ed.). **Greek Mythic Heroines in Brazilian Literature and Performance**. Leiden / Boston: Brill, 2023. p. 43-75.

SIQUEIRA, José Rubens. **Antígona 2084**. São Paulo, 2013. (Apostila) Disponível em: [https://www.joserubenssiqueira.com.br/\\_files/ugd/e055f0\\_533650f37088448499ce059610d20c27.pdf](https://www.joserubenssiqueira.com.br/_files/ugd/e055f0_533650f37088448499ce059610d20c27.pdf). Acesso em: 11 dez. 2024.

STEINER, G. **Antígonas**. A persistência da lenda de Antígona na literatura, arte e pensamento ocidentais. Tradução portuguesa de M. S. Pereira. Lisboa: Antropos, 1995.

TRUEBA MIRA, Virginia. **María Zambrano**. *La tumba de Antígona* y otros textos sobre el personaje trágico. Madrid: Cátedra, 2012.

---

Recebido em: 07.03.2024

Aprovado em: 11.12.2024