

CONFIGURAÇÃO DISCURSIVA DA PERSONAGEM ANTÍGONA DE SÓFOCLES

DISCURSIVE SETTING
OF THE CHARACTER ANTIGONE OF SOPHOCLES

37

Martha Stello Melo da Silva¹

Enviado em: 30/05/2020

Aceito em: 20/02/2021

RESUMO: A obra *Antígona*, de Sófocles, discute questões que vão das esferas familiar e religiosa às decisões de caráter moral e político. O objetivo deste artigo é analisar a configuração ambivalente da personagem Antígona para identificar a postura discursiva dessa personagem na defesa de seus posicionamentos. Para isso, o corpus de pesquisa escolhido para exame foi composto de trechos da obra que ocupam um papel chave na análise da personagem. O estudo revelou que a ambivalência da personagem é discursivizada na peça a partir das relações antagônicas estabelecidas com as outras personagens e do desenvolvimento da ação dramática perante o público.

PALAVRAS-CHAVE: *Antígona*. Personagem. Discurso teatral.

ABSTRACT: Sophocles' *Antigone* discusses issues ranging from the family and religious spheres to moral and political decisions. The objective of this article is to analyze the ambivalent configuration of the character Antígona to identify the discursive posture of this character in the defense of his positions. For this, the research corpus chosen for examination was composed of excerpts from the work that play a key role in the analysis of the character. The study revealed that the character's ambivalence is discursivized in the play based on the antagonistic relationships established with the other characters and the development of dramatic action before the audience.

KEYWORDS: *Antigone*. Character. Theatrical discourse.

Introdução

A tragédia *Antígona*, escrita por Sófocles, se destaca pelos inúmeros estudos feitos em diversas áreas do conhecimento, tais como Letras, Filosofia, Direito, Psicologia dentre outras. O estudo ora proposto pretende revisitar a obra, sob a ótica dos estudos literários, com olhar atento para as especificidades do discurso teatral.

O tema deste estudo funda-se em uma discussão sobre a configuração da personagem Antígona a partir das funções actanciais assumidas por ela, enquanto sujeito da ação dramática, e pelas outras personagens que com ela interagem.

O artigo foi organizado da seguinte forma: inicialmente, faz-se algumas considerações sobre a tragédia, contextualizando-a no âmbito da Grécia antiga. Em seguida, apresenta-se uma descrição da obra. Por fim, discorre-se sobre as particularidades do discurso teatral e analisa-se como esses elementos integram a configuração da personagem Antígona.

A tragédia grega

¹ Possui graduação em Licenciatura Plena em Letras pela Universidade Federal do Amapá (2004) e Mestrado em Direito Ambiental e Políticas Públicas pela Universidade Federal do Amapá (2013). Atualmente, é professora assistente do Curso de Letras da Universidade do Estado do Amapá. *Orcid*: <http://orcid.org/0000-0002-4206-5844>. *Lattes*: <http://lattes.cnpq.br/9311168916685929>. *E-mail*: marthastellamelo@hotmail.com.

A origem da tragédia está ligada ao período Ático, considerado o apogeu da civilização grega, que tem na cidade de Atenas seu centro propulsor, além da literatura, da filosofia e da história, outras atividades humanas alcançam seu ponto alto de expressão. Em relação à literatura, o gênero dramático foi o mais produzido nesta época. (D'ONOFRIO, 1990)

O gênero dramático tem sua origem ligada a atividades rurais e à religiosidade do homem primitivo. A tragédia grega nasce dos cultos de Dionísio – deus do vinho, da alegria, da exuberância e das potências geradoras. Segundo Berthold (2001), o público participava ativamente do ritual teatral e religioso, inseria-se na esfera dos deuses e compartilhava o conhecimento das grandes conexões mitológicas. Esse foi o propósito inicial da tragédia, pois

Com o passar do tempo, ampliou seu campo temático, representando os principais mitos divinos e heroicos da cultura grega. Assume a função de questionar as relações do homem com a divindade e com seus semelhantes. Problemas fundamentais da existência humana, assim como a luta entre o livre arbítrio e a fatalidade do destino, o sofrimento por uma culpa não cometida [...], constituem os principais temas representados nos palcos do teatro grego. (D'ONOFRIO, 1990, p. 67)

A tragédia, segundo Torrano (2019), não apresenta um modelo de conduta, porque expõe conflitos, contradições, erros de avaliação e obstinações fatídicas que despertam reflexões em torno de certos modelos tradicionais, a exemplo dos heróis mitológicos, apresentados no contexto da democracia ateniense como problemáticos, em virtude de condutas inadequadas e de certa forma aristocráticas como a soberba, a ousadia e a obstinação em detrimento de novas condutas eminentemente democráticas.

Desse modo, a tragédia, ao ressignificar velhos valores tradicionais e propor novas ressonâncias, torna-se uma manifestação da consciência da cidadania e dos valores políticos e individuais da cidade de Atenas e da democracia como regime político.

Quanto à forma, Aristóteles (1987) assim nomeou as partes da tragédia: prólogo, tudo que precede a entrada do coro; párodo, canto de entrada do coro; episódios, partes faladas pelos atores entre os cantos corais; estásimo, cantos corais seguintes ao párodo, e por fim, o êxodo, tudo que segue ao último estásimo. Nessa estrutura, o ator representa personagens míticas que são concebidas e apresentadas sob a ótica da cidade; o coro representa a coletividade e o ponto de vista da comunidade ateniense, nesse sentido, conforme Torrano (2019, p. 94), “o coro trágico é na verdade uma metonímia da cidade, porque os dançarinos têm uma personalidade coletiva e portam máscara e indumentárias que lhes confere identidade coletiva”, ou seja, o coro representa os valores da cidade, bem como os cidadãos numa atitude de isonomia e igualdade perante as leis da pólis.

Descrição da obra

Antígona, tragédia escrita por Sófocles em 442 a.C, trata do drama vivido pela filha de Édipo e de Jocasta. Como mais um desdobramento dessa sina familiar, os irmãos de Antígona, Etéocles e Polinice, morreram um pelas mãos do outro, em sangrenta disputa pelo trono de Tebas. Etéocles, não tendo honrado sua promessa de revezamento anual do trono com seu irmão Polinice, sofre deste uma tentativa de invasão da cidade com seus aliados argivos. Com a morte de ambos, Creonte, irmão de Jocasta, assumi o poder. Este decreta que, por ter se lançado contra a sua própria cidade, Polinice não poderá ser sepultado; aquele que tentar fazê-lo, será condenado à morte. Ao mesmo tempo,

ordena que Etéocles, morto ao defender Tebas, tenha os funerais de um herói. Para Antígona, isso é inconcebível, haja vista que essa decisão, de acordo com os costumes religiosos, privaria seu irmão falecido de todo acesso ao reino dos mortos.

Assim, sepultar o irmão se torna um dever determinado por uma lei que se encontra acima e além daquelas da cidade: a dos Deuses. Antígona infringe a lei imposta pela pólis, ainda que a pena para a transgressão fosse a morte. Diante da desobediência de Antígona em acatar as leis da pólis, Creonte faz novo decreto: que ela seja emparedada viva. E apesar dos apelos recebidos, ele permanece irredutível. Entretanto, quando o adivinho Tirésias o alerta sobre possíveis acontecimentos que viriam a desgraçar sua família e a cidade, ele retrocede. Porém é tarde, porque Antígona comete suicídio e Hémon, filho do rei e noivo de Antígona, mata-se sobre o corpo dela. A rainha Eurídice, ao saber do suicídio do seu filho, também se mata.

Quanto à estrutura, a obra é constituída pelo prólogo (1-99), por cinco episódios e pelo êxodo (1155-1353). O prólogo é sucedido pelo párodo (100-161), os episódios (162-1114) são alternados com os estásimos, que interrompem e comentam a ação anterior e introduzem a seguinte.

O prólogo traz o diálogo entre Antígona e Ismene no qual se estabelece o conflito entre ambas, em virtude de Ismene se recusar auxiliar Antígona a sepultar o irmão por conta do decreto do rei. O primeiro episódio (162-329) apresenta o conflito entre Creonte e o guarda, do qual resulta a captura de Antígona. O segundo episódio (385-581) expõe a defesa de Antígona ao ser interrogada por Creonte, em razão de sua desobediência ao édito. Este momento evidencia um conflito com a pólis e com a vontade do seu governante. O terceiro episódio (631-780) é constituído pelo embate entre Hémon e Creonte, em que aquele toma o partido de Antígona, denunciando o descomedimento do pai. O quarto episódio (806-943) é composto pelo lamento de Antígona, entrecortado pelas críticas de Creonte e os comentários do coro. O quinto e último episódio (989-1114) é constituído pelo conflito entre Creonte e Tirésias que questiona a atitude autoritária do soberano recomendando-lhe prudência e vaticinando a morte do filho. Finalmente, Creonte se rende aos conselhos do Coro para sepultar Polínice e libertar Antígona, porém é tarde demais. O êxodo (1155-1353) revela as consequências das ações de Creonte, mostrando a sua reação à morte do filho e da esposa.

O discurso teatral: configuração dramática da personagem Antígona

O texto teatral apresenta algumas especificidades que devem ser consideradas. Segundo Ubersfeld (2005), o discurso expresso pelo teatro é constituído por uma dupla enunciação, organizada em duas camadas distintas que abrigam um discurso enunciador e um discurso enunciado.

O discurso enunciador tem como destinador-locutor o autor e como destinatário o público; o discurso enunciado tem como destinador-interlocutor a personagem e como destinatário uma outra personagem. Assim, se tem um processo de comunicação formado por quatro elementos que funcionam simultaneamente ao longo do texto teatral.

O discurso teatral se constrói a partir da relação dessas quatro vozes. É desse modo que todo texto teatral representa uma demanda do público, pois o autor pressupõe o discurso comum do espectador, seja de forma positiva ou negativa. O mesmo ocorre entre autor e personagem, cujo vínculo se manifesta no interior dos diálogos e ocorre de forma simultânea. Além disso, “a personagem não existe verdadeiramente no texto, ela só se realiza no palco, mas ainda assim é preciso partir do potencial textual e ativá-lo

para chegar ao palco”. (RYNGAERT, 2006, p. 129). É desse modo que, ao longo da tragédia *Antígona*, se revela a voz da protagonista que busca garantir o direito de sepultar o irmão, e a voz de Sófocles, que reflete sobre conflitos religiosos, familiares e éticos.

Em relação ao discurso do autor, Rosenfeld (1965) destaca que a ação dramática “se apresenta sempre pela primeira vez” (1965, p.20), nessa perspectiva, o dramaturgo não relata um fato do passado, mas representa-o, o faz acontecer novamente diante dos olhos do público. Não é citação de algo já dito, porque se refere ao aqui-agora. O conteúdo do discurso teatral só tem sentido num espaço determinado (o palco) e num tempo determinado (o da representação).

Ao lado do dramaturgo e da personagem, também farão parte desta criação de sentido os artistas do teatro (diretor, atores, técnicos) ou seja, aqueles que recebem o texto teatral. Estes, por sua vez, filtram-no de acordo com as suas concepções e interpretações, concretizam o que até então não passava de um material abstrato, e colocam esta enunciação em contato com o público que também constrói sentido para a representação teatral. Portanto, o discurso teatral é uma representação endereçada a destinatários-mediadores encarregados de retransmiti-lo a um destinatário-público.

Prado (2000) define o teatro como uma ação que fala do homem através do próprio homem, o qual aparece e age por meio das personagens. O texto dramático dispensa a mediação do narrador. Os elementos que o compõe se fundem. Assim, na tragédia *Antígona*, o coro tanto pode ser uma expressão lírica, como a voz do autor, ou ainda a voz dos cidadãos de Tebas diante da sina dos labdácidas.

Para caracterizar a personagem, Prado (2000) discute três caminhos: I) analisar o que a personagem revela sobre si mesma, II) as suas ações e III) o que os outros dizem a seu respeito.

O primeiro modo apresenta um problema de ordem técnica, porque no teatro o público não tem acesso direto à consciência moral ou psicológica da personagem. Essas informações são comunicadas mediante os diálogos. Ainda que o monólogo esteja presente no teatro, seu alcance ultrapassa a descrição psicológica, uma vez que o verdadeiro interlocutor no teatro é o público. Logo, o teatro não possibilita de forma apropriada a investigação do interior do ser.

A segunda maneira de caracterizar a personagem se baseia na ação, aliás, a etimologia da palavra drama significa ação, por conseguinte, para delinear dramaticamente a personagem deve-se atentar para suas atitudes quando confrontadas com outras personagens. *Antígona*, na tragédia homônima, revela sua coragem e persistência “Estou nas tuas mãos. Mata-me. Que mais queres?” (SÓFOCLES, 2019, p. 36) diante da prepotência de Creonte. Contudo, diante da postura passiva de Ismene demonstra intransigência e descarrega toda sua cólera “Se falas assim, terás meu ódio” (p. 95), quando é contrariada pela irmã.

Por fim, analisar a personagem pelo que os outros dizem a seu respeito recai sobre a relação autor-personagem e até que ponto vai a autonomia de um sobre o outro. É fato que o autor, à medida que se expressa através da personagem, lhe atribui consciência crítica. Porém, quando as personagens se confrontam em cena, avaliam-se mutuamente, proporcionando ao público conclusões resultantes deste embate. Na tragédia clássica as exposições das ideias do autor chegavam ao público pela voz do coro. Em *Antígona*, quando o coro finaliza dizendo, “palavras altivas trazem aos altivos castigo atroz.” (SÓFOCLES, p. 91) pode-se inferir o ponto de vista do autor. Do mesmo modo, tem-se personagens independentes que não abdicam de suas características próprias admitindo-se como uma representação teatral, enfim, uma criação artística.

A questão que Prado (2000) discute é o problema da tomada de consciência da personagem. Conclui que a personagem é constituída por um paradoxo, pois nasce da imaginação de um dramaturgo, porém, só existe artisticamente quando está no palco, onde é livre. No entanto, o mesmo ímpeto que o moveu a escrever, o leva a defender seu ponto de vista. Por fim, o teórico constata que essa luta autor-personagem traduz a própria história da evolução do teatro.

A esse respeito, Ubersfeld (2005) assume outra perspectiva e propõe uma análise semiológica da personagem de teatro. Nesse sentido, ao apresentar a definição de personagem, enfatiza que “a personagem é o que enuncia o discurso” (2005, p. 73), e que todo discurso no teatro possui dois sujeitos da enunciação, a personagem e o eu que escreve. Daí que uma personagem “cada vez que fala, não fala sozinha, pois o autor fala ao mesmo tempo por sua boca” (2005, p. 84). Da mesma forma, não deve ser confundida: com o discurso psicologizante, pois não é da ordem da psique individual; não se confunde com o ator, em razão da possibilidade de várias personagens serem assumidas por um único ator; tampouco com o actante, que é um elemento da estrutura sintática.

A autora informa que para a analisar a personagem é preciso, primeiro, concebê-la como o sujeito de um discurso; segundo, ela pode ser considerada como um lexema que funciona no conjunto do discurso teatral; por fim, uma totalidade semiótica, construída graças às determinações textuais da personagem.

A personagem como sujeito de um discurso permite localizar as condições de enunciação desse discurso para compreendê-lo. Esse trabalho consiste em analisar as relações de dependência entre as personagens, no interior de uma determinada formação sócio-histórica; estabelecer a posição discursiva das diferentes personagens e sua situação de fala para identificar o não dito do discurso que por vezes a condiciona, fazendo um inventário do subentendido e do pressuposto; e localizar os múltiplos pressupostos atribuídos a uma personagem que lhe possibilita dialogar com outras personagens.

Associar a personagem a um lexema significa integrá-la a uma estrutura sintática e estabelecer a sua função sintática dentro da narrativa teatral. Trata-se de uma análise actancial baseada no modelo proposto por Greimas, constituído por seis actantes: sujeito e objeto, destinador e destinatário, adjuvante e oponente.

Ricoeur (2010, p. 79) explica que o modelo greimasiano de narrativa ancora-se em três pares de categorias actanciais. A primeira categoria opõe um sujeito a um objeto, de modo que A deseja B. A segunda categoria repousa sobre uma relação de comunicação: um destinador que se opõe a um destinatário. O terceiro eixo é pragmático, opõe um adjuvante a um oponente. Em resumo, o modelo combina três relações: de desejo, de comunicação e de ação, repousando cada qual em uma oposição binária.

A finalidade dessa determinação do lugar actancial da personagem teatral é evidenciar as funções da personagem em sua relação com as outras e com a ação. O modelo actancial evita o perigo da análise recair em motivações psicológicas.

A constituição da personagem como totalidade semiótica é um procedimento fecundo, pois enseja a definição de um conjunto paradigmático ao qual a personagem pertence. Esse inventário propicia explicar o funcionamento referencial da personagem e ao mesmo tempo delinear os traços distintivos em suas relações de conjunção e de oposição com as demais personagens. Esse mecanismo de análise contribui para a descoberta de sentidos não percebidos, bem como a formulação de questões que permitam o preenchimento de lacunas presentes nos textos.

Em resumo, Ubersfeld (2005) deduz os seguintes procedimentos de análise da personagem teatral: estabelecer um modelo actancial, determinar os paradigmas e analisar os discursos da personagem. Cabe ponderar que cada um deles supõe a análise da relação

da personagem com todos os elementos textuais, particularmente com as demais personagens.

Outro aspecto importante a ser considerado, é a relação do teatro com a vida e com o cotidiano das pessoas. Ubersfeld (2005) afirma que o texto dramático deriva de uma demanda do público, por isso se opera mais facilmente a articulação do discurso teatral com a história e a ideologia. Tal fator possibilita a identificação de elementos comuns ao discurso teatral de uma época ou de um gênero ligado a determinado tipo de teatro, é o que se nota na tragédia de Sófocles, escrita em pleno período áureo da democracia ateniense.

A tragédia grega está situada num contexto histórico em fase de elaboração da articulação entre o mito e o pensamento jurídico. Essas duas categorias representam a transição entre um conjunto de valores marcadamente religiosos e os novos valores democráticos. A configuração das personagens da peça, em especial Antígona, demonstra essas mudanças e como as pessoas são afetadas por elas.

Esse momento de transição é evidenciado na peça. Observa-se que as atitudes de Antígona são justificadas em função dos seus valores religiosos e da sua consciência familiar, o que a leva a contrariar o Estado, e a consciência coletiva, quando não obedece à ordem decretada por Creonte. Portanto, sob este ponto de vista, ela está correta ao defender a lei natural de enterrar os mortos da família.

Creonte, por sua vez, ordena que Etéocles, morto em combate, defendendo a cidade, receba todas as honras que merecem os mais nobres sobre a terra. E a Polinice, proíbe a todos que lhe deem uma sepultura, ficando seu corpo no escampado. Afinal, um dos irmãos defendeu a pátria, o outro a atacou. Segundo a lei da cidade, o inimigo não teria honras fúnebres. Sob essa ótica, pode-se enxergar a lógica presente no decreto de Creonte que o segue rigorosamente.

Como se pode notar, ambos fundamentam seus posicionamentos em valores éticos e políticos que constituíam a organização social da pólis. Tal decisão, configura o conflito entre o rigor excessivo da lei positivada (da cidade) e da lei divina. No interior do enredo trágico, Antígona apresenta-se convicta de que seu direito natural era mais conveniente do que o direito positivo. Ela defende a lei familiar a todo custo, não foge da escolha indelével e intransferível, está consciente que tal escolha provoque seu infortúnio e sua ruína. Neste embate com Creonte, Antígona afirma: “[...] nem eu supunha que tuas ordens tivessem o poder de superar as leis não escritas, perenes, dos deuses, visto que és mortal”. (SÓFOCLES, 2019, p. 34)

Em contrapartida, Creonte, apaixonado pelo poder e pela pólis, defende com veemência a lei da cidade que deve ser rigorosamente obedecida, pois o direito positivo rege a vida pública e assegura o bem da comunidade. A intransigência de ambos desencadeará toda a catástrofe da tragédia. Fundamentado nos procedimentos indicados por Ubersfeld (2005), buscar-se-á examinar, nas próximas seções, como as ações de Creonte contribuem para caracterização de Antígona, bem como outros personagens que com ela dialogam na peça.

Antígona versus Ismene

Analisar a configuração da personagem dramática implica conceber que todo discurso no teatro apresenta uma dupla enunciação: dois sujeitos da enunciação – personagem e o eu que escreve – e dois receptores – a outra personagem e o público.

A partir dessa prerrogativa, Ubersfeld (2005) orienta que como procedimento para a análise de personagens deve-se fazer a determinação dos modelos actanciais para definir

as funções sintáticas de cada uma, isto é, seu perfil actancial; compreender a relação da personagem com o seu discurso, considerando seus traços distintivos, suas relações com as demais personagens e, por fim, construir sentido a partir das informações referentes as condições de produção dos enunciados analisados.

Para o estudo da personagem Antígona, propõem-se analisar os diálogos ocorridos, inicialmente, com Ismene, o embate com Creonte e, por fim, as reflexões com o Corifeu.

A ação dramática protagonizada por Antígona e Ismene se dá no prólogo da peça que pode ser representado da seguinte maneira:

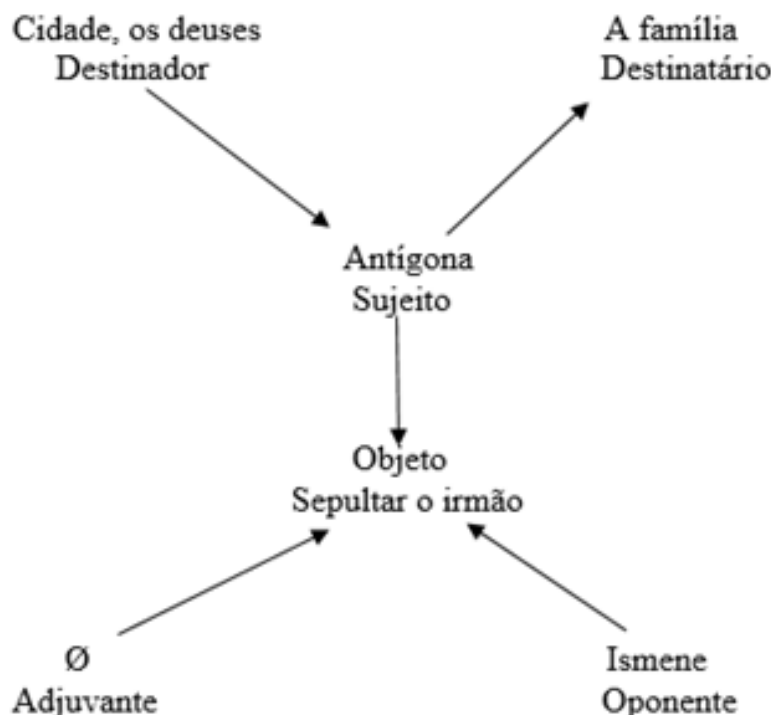


Fig. 1

Esse esquema pode ser lido da seguinte forma: as leis divinas que também são da cidade (destinador) motivam a ação de Antígona (sujeito) que tem como objeto de sua busca o sepultamento do irmão, em nome da honra de sua própria família (destinatário). Nessa busca, Antígona solicita a ajuda de Ismene, que não acata seu pedido, sendo considerada uma traidora (opponente). Nesta passagem do drama, Antígona não tem aliados para ajudá-la em seu propósito, por isso o espaço do adjuvante não é ocupado por nenhuma personagem.

É importante destacar, que esse modelo actancial prevê a possibilidade de ausência e/ou mobilidade de um ou outro actante. No texto dramático, as funções actanciais são essencialmente móveis, sendo possível, por exemplo, que o adjuvante, em certas etapas do processo, torne-se subitamente um oponente; ou que o destinador esteja ausente. A alteração ou a ausência dessas funções está diretamente relacionada a ação estabelecida entre o par sujeito - objeto e acarretam mudanças de sentidos ao discurso.

Na tragédia em análise, a ação do sujeito Antígona é fundada num direito postulado pela cidade e pelos deuses que assegurava a todos as honras fúnebres, portanto, era um rito familiar. Quando Ismene se recusa a ajudar no sepultamento do próprio irmão por conta do decreto do rei, coloca-se, sob o ponto de vista de Antígona, numa posição de

opponente, de inimiga de sua própria família. A ausência do adjuvante no esquema actancial revela a solidão de Antígona na sua busca, diante de uma decisão considerada por ela inquestionável. Inclusive, no plano cênico da obra, essa ausência pode significar uma falta de simpatia do espectador por Antígona em virtude da sua configuração impetuosa, intransigente e ambivalente que causará desgraça a si e àqueles que a rodeiam.

A fim de avaliar como esse embate entre as personagens é discursivizado na peça, destaca-se o excerto abaixo:

Ismene
Ai de mim! Pensa, irmãzinha, em nosso pai,
pereceu odiado, escarnecido;
ao descobrir seus crimes, os dois
olhos arrancou, ele mesmo, com suas próprias mãos;
depois, ela, mulher e mãe dele, dois nomes para a mesma,
no laço de uma corda extinguiu a vida;
há pouco, nossos irmãos, no mesmo dia
se mataram, desditos, o destino
comum selaram, aniquilando-se mutuamente no poder nos braços.
Agora, restamos só nós duas; vê
que morte miserável teremos, se a força da lei
e à decisão soberana do tirano nos opusermos.
Põe na cabeça isso, mulheres
Somos, não podemos lutar com homens.
Há mais, somos dirigidas por mais fortes,
temos que obedecer a estas leis e as leis ainda mais duras.
De minha parte, rogo aos que estão debaixo da terra
que tenham piedade de mim, sou forçada a isso,
obedecerei a quem está no poder; fazer
mais que isso não tem nenhum sentido.
(SÓFOCLES, 2019, p. 10-11)

Considerando a dupla enunciação do discurso teatral, nos termos de Ubersfeld (2005), percebe-se que o diálogo entre as personagens revela uma Ismene que lamenta a sina da própria família por causa da maldição imputada a Édipo; a obrigação de obedecer às leis da pólis e acatar as decisões dos seus governantes, por serem mulheres não tem força para confrontarem os homens. O fato de não ter escolha, de não agir por vontade própria, de resguardar a própria vida e seguir a lei da pólis assegura-lhe a esperança de ser perdoada por seus familiares mortos.

Em contrapartida, a outra instância do discurso, o eu que escreve, denuncia ao seu público a submissão imposta às mulheres na sociedade, tanto em relação ao conformismo diante das desventuras ocasionadas pelas adversidades da vida, quanto ao discurso de submissão feminina que constituía as relações hierárquicas e de poder de dominação masculina.

Essa configuração da personagem Ismene demonstra que ela ocupa a função de oponente por seus posicionamentos não coadunarem com os de Antígona, conforme mostra a fala abaixo:

Antígona
Se falas assim, terás meu ódio,
e, com razão, serás odiosa ao morto.
Deixa-me, deixa que minha loucura
se afunde em horrores. Não padecerei, com certeza,
nação que não seja morrer gloriosamente.
(SÓFOCLES, 2019, p. 13)

As palavras de Antígona à recusa de Ismene em ajudá-la mostram uma faceta intransigente da personagem que não aceita a discordância de seus atos, relegando aos que divergem o papel de inimigo. Se o destinatário de suas ações é sua própria família, como revela o esquema actancial, há uma contradição quando ela diz “Se falas assim, terás meu ódio” (SÓFOCLES, 2019, p. 13), o amor fraternal que a leva a arriscar a própria vida em prol de um irmão morto não é capaz de aceitar a decisão da irmã e ainda vocifera ódio como resultado dessa recusa.

Na fala seguinte, deixa transparecer que a sua motivação vai além do dever de proporcionar um funeral digno a Polinice pois, ao morrer em defesa de uma causa tão nobre, garantirá um estatuto de heroína perante todos. No caso de Antígona, a morte parece ser o alvo de todas as suas atitudes transgressoras, porque seria a expiação de toda maldição imposta aos Labdácidas.

Analisando a instância do eu que escreve, infere-se uma crítica ao discurso intransigente e dominador que busca justificar a imprudência de certos atos como sendo de heroísmo e coragem, camuflando o egoísmo que move as pessoas e as consequências nefastas na vida do outro, é caso de Creonte e da própria Antígona.

Antígona *versus* Creonte

O segundo e quarto episódios apresentam Antígona em diferentes situações, por consequência, observa-se mudanças no seu agir. Inicialmente, a protagonista tem uma atitude ativa e ousada diante de Creonte, seu oponente, posteriormente, durante um diálogo com o Corifeu, profere um discurso carregado de lamentações em face de sua condenação. O esquema actancial abaixo, representa a ação dramática do segundo episódio:



Fig. 2

Em honra da própria família, o sujeito Antígona tem por objeto de sua busca enterrar o irmão morto, conforme prescreve a lei divina e a pólis. Porém, ao fazer isso desobedece a um decreto do rei, autoridade maior da pólis, tornando-os um oponente da sua busca. Nesse percurso, agrega como aliados à sua causa Hemon, o noivo, e o coro, anciões da cidade.

Este esquema apresenta a cidade ocupando papéis diferentes e opostos: é adjuvante e oponente. Isso ocorre porque, ao sepultar o irmão, Antígona faz cumprir um direito sagrado de cada um para descer ao mundo dos mortos. Portanto, enterrar os mortos é um direito inalienável, garantido pela lei divina e pela pólis. Em contrapartida, ao desobedecer a um decreto do rei se coloca como transgressora da ordem da pólis. Ora, a pólis é regida pela lei divina e pela lei dos homens, representada pela figura do rei, quando escolhe agir em respeito a uma em detrimento da outra, se coloca em lados opostos, estabelecendo, assim, o conflito descrito no segundo episódio da peça.

Antígona
Não foi, com certeza, Zeus que as proclamou,
nem a justiça com trono entre os deuses dos mortos
as estabeleceu para os homens.
Nem eu suponha 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.
Por isso, não pretendo, por temor às decisões
de algum homem, expor-me a sentença
divina. Sei que vou morrer. Como poderia ignorá-lo?
E não foi por advertência tua. Se antes da hora
morremos, considero-o ganho.
Quem vive num mar de aflições iguais
às minhas, como não há de considerar a morte lucro?
Defrontar-me com a morte
não me é tormento. Tormento seria, se deixasse insepulto
o morto que procede do ventre
de minha mãe. Tuas ameaças não me atormentam.
Se agora te pareço louca,
pode ser que seja louca aos olhos de um louco.
(SÓFOCLES, 2019, p. 34-35)

Como demonstra a fala de Antígona, a lei da pólis não tem importância nenhuma para ela perante às leis divinas. Diante do fado impetrado à sua família, a morte para ela não representa uma punição, e sim, uma libertação, o que explica a sua total indiferença aos apelos de Ismene e a ousadia dos seus argumentos ao ser inquerida por Creonte. Neste episódio, constata-se uma mudança em Ismene, de passiva e resignada a uma mulher aguerrida disposta a assumir com a irmã a responsabilidade pelo desacato ao édito do rei. Todavia, Antígona recusa o apoio de Ismene o que causa uma dúvida sobre seus motivos: se por desprezo à irmã, anunciado no prólogo ou se por proteção, a fim de livrá-la da pena de morte.

Ao longo desse episódio, igualmente se destaca, a argumentação de Antígona em resposta as acusações de Creonte, restando ao soberano a seguinte defesa:

Creonte
Sabe, entretanto, que as vontades mais rijas
são as que mais quebram. Verás o ferro
mais inflexível, endurecido a fogo,
rachar com frequência e romper.
Com um pequeno pedaço de bronze sei que os potros
mais chucros são domados. Não se mostre
altaneiro quem é escravo de vontade alheia.
Esta já se mostrou insolente
ao transgredir as leis estabelecidas.
Insolência renovada é orgulhar-se
e rir, cometida a transgressão.
Agora, entretanto, homem não serei eu, homem será ela,

se permanecer impune tamanho atrevimento.
(SÓFOCLES, 2019, p. 34-35)

A fala de Creonte enfatiza o caráter destemido de Antígona que não se abate diante da autoridade do rei. Como estratégia para enfraquecer a defesa de Antígona utiliza-se de provérbios que expressam a impetuosidade como um defeito “Não se mostre altaneiro quem é escravo de vontade alheia” (SÓFOCLES, 2019, p. 35) em favor da resignação da condenação a ela imputada. Todavia, frustrado pela contestação e argumentação da acusada, Creonte deixa escapar o real crime cometido por Antígona “homem não serei eu, homem será ela, se permanecer impune tamanho atrevimento” (SÓFOCLES, 2019, p. 35) o simples fato de ser mulher não lhe dá o direito de contestá-lo. Este posicionamento de Creonte é reiterado neste episódio “[...] se precisas amar os mortos, incorpora-te a eles, ama-os. Mas, em minha vida, não permitirei que uma mulher governe” (SÓFOCLES, 2019, p. 39). Chama atenção que Antígona não refuta esse posicionamento do soberano de inferiorizar a mulher, pois o que lhe move é a busca por seu objeto, conforme evidenciou o esquema actancial: sepultar o irmão. E nada além.

Esse artifício de calar Antígona e os outros personagens da peça diante dos ataques de Creonte em relação à condição feminina, dramaticamente, possibilita inferir que a outra instância do discurso teatral, o eu que escreve, faz uma denúncia sutil ao tratamento dado à mulher que não tinha o direito de circulação nos espaços políticos da sociedade ateniense e que, portanto, não tinha voz.

Por fim, tem-se nesse episódio a configuração de uma Antígona impetuosa e destemida na defesa do que acredita e ainda muito intransigente nas suas decisões pelos motivos já discutidos.

Antígona versus Corifeu

O quarto episódio inicia com um diálogo entre Antígona e o Corifeu. Como líder do coro, o Corifeu expõe o ponto de vista da cidade diante do conflito vivido pela personagem, ora engrandecendo-a, ora confrontando-a.

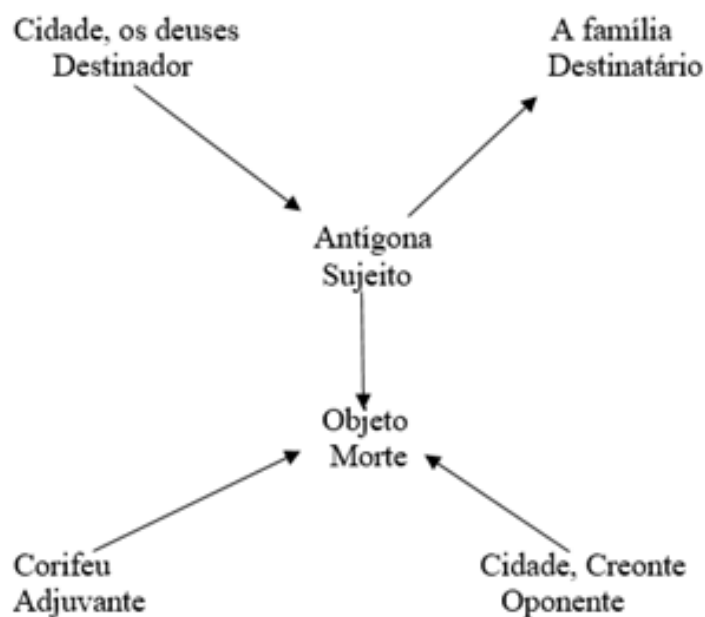


Fig. 3

Nesse esquema actancial, a cidade figura novamente em lugares opostos: como destinador e oponente. O lugar do destinador no texto dramático traz em si a significação ideológica, ou seja, Antígona é movida por valores sociais em luta- as leis da pólis e as leis divinas. Quando privilegia a lei divina, que assegura a todos o direito ao sepultamento em detrimento da lei da pólis, contrariando o édito de Creonte, opondo-se, portanto, a lei da cidade. Outrossim, em virtude do cumprimento da sentença do rei, o esquema apresenta uma mudança quanto ao objeto da busca de Antígona que, agora, deseja, mais do que nunca, a própria morte.

Na função de adjuvante, o Corifeu declara a grandeza das ações de Antígona perante a sina da família e ao mesmo tempo pondera quanto as suas atitudes que julga audaciosas “Exaltada em alta audácia, no pedestal da elevada justiça bateste, ó filha, vítima de culpa paterna” (SÓFOCLES, 2019, p. 61), enfatiza que a intransigência de seus atos trouxe consequências.

Nesse episódio da peça, Antígona lamenta-se por ser condenada ao emparedamento viva, assume uma postura lamuriosa, bem diferente da atitude ativa em face de Ismene e Creonte.

Antígona
Eis-me, cidadãos da minha pátria,
A trilhar o derradeiro caminho,
A contemplar os últimos raios de sol.
Este é o fim. A acolhedora
Morte me leva viva
[...]
Sem desfrutar
Cantos nupciais
Noiva serei de finados. (SÓFOCLES, 2019, p. 59)

A caminho da caverna onde será emparedada, Antígona queixa-se por ser sepultada viva, condenada ao enclausuramento acolhedora a morte lhe parece, ainda que não desfrute dos “cantos nupciais”. A altivez da personagem já não é aparente nesta fala. Revela-se bastante queixosa com seu destino, com sua solidão. Uma imagem diferente daquela dos episódios anteriores.

A mulher que aparentava ser forte e independente, que se enfurecia com as hesitações de Ismene, agora lamenta a morte prematura, a impossibilidade de contrair matrimônio, desejos comuns de mulheres comuns e não de Antígona, mulher que por suas atitudes desafiadoras aparentava estar à frente do seu tempo. Essa mudança demonstra o poder sim, da sina, da maldição impingida a família dos Labdácidas, bastante reforçada pelo coro, que só terá um fim com a morte. Daí a obstinação de Antígona pela morte, que traz danos colaterais aos que estão à sua volta, como as mortes de Hemon e da rainha Eurídice.

Com efeito, a morte como objeto da busca de Antígona representa a libertação de todo sofrimento e de sua consagração como heroína, pois será a única mortal a chegar viva ao mundo dos mortos, conforme indicam as palavras do Corifeu:

Corifeu
Gloriosa e apanhada de louvor
Te encaminhás ao recinto dos mortos,
Sem feridas de enfermidades molestas,
Sem golpes de espada voraz,
Senhora de tua própria lei, viva, só tu
Entre os mortais baixarás ao Hades.
(SÓFOCLES, 2019, p. 59-60)

O Corifeu, na função de adjuvante, incute em Antígona a ideia de aceitação da condenação imposta, já que é uma metonímia da cidade e uma identidade coletiva, presa pelos valores da solidariedade cívica que exaltam a moderação (*sophrosyne*) em detrimento da transgressão e da violação (*hybris*). É nesse sentido que se compreende a fala do Corifeu quando diz:

Corifeu
Honrar os deuses é, sem dúvida, ato piedoso.
Mas quem detém o poder
Não admite insubordinação.
Teu lance ousado te aniquilou.
(SÓFOCLES, 2019, p. 62)

A primeira vista pareceria ambígua a fala do Corifeu que, anteriormente, engrateceu a heroína e, agora, faz essa crítica, no entanto, uma olhar mais atento para a função actancial do adjuvante revela que o Corifeu auxilia o sujeito Antígona a estar em conjunção com seu objeto de busca que, neste momento da peça, é a morte. A morte vista não como uma punição, mas sim, como uma libertação, por isso, exalta a heroica passagem de Antígona para o mundo dos mortos, com intuito de apaziguar suas lamentações e seus tormentos. A crítica feita demonstra a tentativa do Corifeu de despertar em Antígona uma reflexão de que a crença nas leis divinas não a eximia de obedecer às leis dos homens, cuja base é a relação de poder que um sujeito exerce sobre outro. Seria um erro estrutural, um problema de verossimilhança da peça a desobediência a um édito do rei não ser punida. O que se coloca para reflexão é a relação da tirania com o direito do cidadão, no caso de Antígona, o dever sagrado de sepultar o irmão, e as consequências dessa forma de governar, por essa razão, a moderação é exaltada ao longo da obra, como valor essencial para o exercício da cidadania. Portanto, na função de adjuvante, o Corifeu prega a moderação e a prudência tanto para Antígona como para Creonte.

Essa passagem da peça remete também a uma posição ideológica do eu que escreve diante do momento de transição para um novo regime político: a democracia. Assim, valores tradicionais são ressignificados e o poder do tirano é colocado em discussão, a violência e os excessos são condenados em favor da moderação e da solidariedade cívica.

Diante das declarações do Corifeu, Antígona não se mostra arrependida por suas atitudes, faz a seguinte argumentação:

Antígona
Ó tumba, ó tálamo, ó cárcere
Escavado, prisão sem fim. A ti me dirijo
Em busca dos meus, numerosos,
Mortos meus, hóspedes de Perséfone, a deusa da morte,
A derradeira, eu, a mais desdita, em muito,
Vou, antes de completar o quinhão da minha vida.
Mas, ao partir, alimento a esperança
De chegar, querida ao pai, muito querida a ti,
Mãe, querida a ti, caríssimo irmão.
[...]
Agora, Polinice, por haver tratado
Teu corpo, recebo esta paga.
Contudo, eu te honrei devidamente aos olhos dos sensatos.
Se eu fosse mãe e vítima fosse um de meus filhos,
Se meu marido se corrompesse morto, eu não teria realizado
Este trabalho contra a determinação dos cidadãos.
Obediente a que norma digo isso?
Morrendo meu esposo, poderia ter outro,
Filhos outro homem, perdendo um, poderia dar-me,

Mas irmão, visto que pai e mãe foram recolhidos à Morte,
Jamais será possível que outro floresça.
Esta é a lei que me orienta.
Creonte, entretanto, julgou-me criminosa,
Perigosamente ousada, querido irmão.
Agora estou nas mãos dele, prendeu-me antes de provar
O leito matrimonial, antes do canto nupcial, antes
Das carícias do esposo, antes de educar filhos.
Sem amigos, maldita, parto
Viva para a morada dos mortos.
Que norma divina transgredi?
Que me vale, infeliz, elevar os olhos aos
Deuses? Que aliado me virá? Sendo piedosa,
sou tida como ímpia.
Ora, se isto é agradável aos deuses,
O sofrimento me ensinará que errei.
Mas, se o erro é dele, não poderá
Paecer mal maior que este que me impõe.
(SÓFOCLES, 2019, p. 63-64)

As alegações de Antígona ratificam a sua obstinação em garantir o direito sagrado de sepultar seu irmão e preservar a lealdade a sua família, tendo em vista, a esperança de unir-se com todos definitivamente no mundo dos mortos. Qualquer obstáculo que representasse um risco ao seu objetivo foi combatido veementemente pela personagem. Nota-se que, apesar dos conselhos do Corifeu, Antígona defendeu suas ações como um ato de lealdade à família e delegou ao destino mostrar-lhe que estava errada e aos deuses a responsabilidade de puni-la, não reconheceu a autoridade de Creonte para puni-la. Portanto, ainda que lamente a morte prematura, a sina dos Labdácidas e a condenação que julgou injusta, permaneceu obstinada na defesa daquilo que julgava correto e justo, traço marcante dessa instigante personagem.

Considerações finais

A partir do exposto, constatou-se que o discurso teatral, por sua dupla enunciação, exige um movimento, por parte do analista, que considere tanto o discurso enunciador – que tem como destinador o eu que escreve e destinatário o público – como o discurso enunciado – que tem como destinador a personagem e destinatário as outras personagens. A partir da relação entre essas instâncias em determinada condição de produção, busca-se compreender e construir sentidos.

A análise de personagem dramática a partir do modelo actancial se mostrou bastante profícua pois, ao classificar as funções actanciais exercidas pelas personagens, evitou-se a armadilha de a análise recair em uma abordagem psicologizante da personagem, em razão do foco estar na ação do sujeito em prol da sua busca, convergindo para o que é intrínseco ao drama: a ação.

Outro elemento a ser considerado na análise da personagem Antígona diz respeito à identificação do conjunto paradigmático que a constitui. Baseado na análise das funções actanciais, é possível desenhar um mapa dos traços distintivos da personagem e dizer que Antígona pertence aos seguintes paradigmas: Democracia *versus* Aristocracia; Lei divina *versus* Lei da cidade; Mulher *versus* Homem; e Liberdade *versus* Opressão.

Esse conjunto paradigmático explica o funcionamento metonímico de um referente da personagem, mais precisamente, de um referente histórico-social: Antígona é uma metonímia do momento de transição entre os valores marcadamente religiosos e os novos

valores democráticos, bem como de um momento significativo em que os valores coletivos da pólis, recém fundada, se sobrepõem aos valores tradicionais da aristocracia. Além disso, representa a condição da mulher grega em geral despossuída de direitos políticos ou jurídicos e inteiramente submetida socialmente ao homem.

Assim sendo, a personagem Antígona, movida pelo seu objetivo de sepultar o irmão, configura-se, sob esse viés, como alguém que demonstrou coragem e obstinação, diante do rei; quando contrariada, mostrou sua intransigência e animosidade diante da irmã. Por fim, diante dos conselhos do coro e do Corifeu, que evocou a prudência, lamentou-se da sorte da família, todavia não se conformou com o seu fim trágico, julga-se injustiçada. Movida por suas ações desmedidas, caracterizada pela *hýbris*, sucumbiu. Portanto, metaforicamente, infere-se que esse desfecho representa a vitória da nova ordem de valores democráticos e, poeticamente, o fim de todo sofrimento imposto à família dos Labdácidas.

Referências

- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Nova Cultural, 1987.
BERTHOLD, M. *História Mundial do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
D'ONOFRIO, S. *Literatura Ocidental: autores e obras fundamentais*. São Paulo: Ática, 1990.
RICOEUR, P. *Tempo e narrativa II: A configuração do tempo na narrativa de ficção*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
RYNGAERT, J-P. *Introdução à análise do teatro*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
ROSENFELD, A. *O teatro épico*. São Paulo: Buriú, 1965.
SÓFOCLES. *Antígona*. Trad. Donald Schuler. Porto Alegre: L&PM, 2019.
TORRANO, J. A tragédia como forma de pensar. In: *Mito e imagens míticas*. São Paulo: Córrego, 2019. p. 93-106.
UBERSFELD, A. *Para ler o teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2005.