

**Observações sobre o corpo em Antígona: entre o texto e as adaptações filmicas
(1961 e 1992)**

**Observations on the body in Antigone: between the text and the filmic adaptations
(1961 and 1992)**

Taciana Ferreira Soares

UFPB

Resumo: O presente trabalho propõe-se a observar como o corpo de Antígona, protagonista da peça sofocleana homônima, é utilizado como uma ferramenta de imposição de si, tanto no texto teatral, quanto nas duas adaptações fílmicas selecionadas para este diálogo: a adaptação de 1961, dirigida por Yorgos Javellas; e a adaptação de Danièle Huillet e Jean-Marie Straub, produzida no ano de 1992. Sabendo-se que o contexto sócio-histórico e patriarcalista da Atenas do 4º século a.C. trazia uma série de restrições às mulheres, buscar-se-á perceber como a disposição do corpo da personagem feminina traz a autoridade da consciência e das ações sobre si mesma, quando deveria estar sobre o jugo de Creonte, duplamente poderoso diante dela: além de ser o tirano de Tebas, é também seu pater-famílias. Para tanto, utilizar-se-á as ideias de Linda Hutcheon (2013), BORDWELL e THOMPSON (2013) sobre cinema e adaptação; os textos de Aristóteles (2017), CARMO (2006) e KITTO (1990) sobre tragédias e antiguidade, entre outros aportes teóricos que se mostraram relevantes para a discussão.

Palavras-chave: *Adaptation studies*; Antígona; Adaptação cinematográfica; Literatura e cinema

Abstract: This paper aims to observe how the body of Antigone, the protagonist of the Sophoclean play of the same name, is used as a tool of self-imposition, both in the theatrical text and in the two film adaptations selected for this dialogue: the 1961 adaptation, directed by Yorgos Javellas; and the adaptation by Danièle Huillet and Jean-Marie Straub, produced in 1992. Knowing that the socio-historical and patriarchal context of Athens in the 4th century BC brought a series of restrictions to women, it will be sought how the disposition of the female character's body carries the authority of consciousness and actions over herself when she should be under the yoke of Creon, doubly powerful before her: besides being the tyrant of Thebes, he is also her father-family. For this, we will use the ideas of Linda Hutcheon (2013), BORDWELL and THOMPSON (2013) on cinema and adaptation; the texts of Aristotle (2017), CARMO (2006) and KITTO (1990) on tragedies and antiquity, among other theoretical contributions that proved relevant to the discussion.

Keywords: *Adaptation studies*; Antigone; Film adaptation; Literature and cinema

Recebido em 21 de janeiro de 2023.

Aprovado em 15 de dezembro de 2023.

1. Adaptação, personagem e corpo

Frequentemente, decidir adaptar uma obra literária para planos audiovisuais, principalmente quando a obra escolhida para ser adaptada é de amplo conhecimento, pode ser desafiador para os diretores, que precisam fazer escolhas no momento de representar o literário em uma tela. Ainda que estejamos tratando de duas modalidades artísticas diferentes – a literatura e o cinema - que se concentram diante do mesmo ato de narrar, a partir do momento em que surge o cinema, surge uma nova experiência com a linguagem e com a contação das histórias, que deixa de ser exclusivamente oral ou escrita e passa a ser visível gerando, assim, expectativas, bem como a necessidade de escolhas por parte dos diretores no processo adaptativo.

A adaptação pode ser uma prática transposicional, lançando um gênero específico em outro modo genérico, um ato de revisão dele mesmo. Pode ser uma prática editorial paralela em alguns aspectos, entregando-se ao exercício de aparar e podar: ainda pode ser um procedimento amplificatório empenhado na adição, expansão, acréscimo e interpolação. (SANDERS, 2006, p.18, tradução nossa)¹

Assim sendo, podemos dizer que a adaptação de obras literárias é um processo de reinterpretação e recriação do texto por parte do diretor que transporá a narrativa selecionada para as telas: “o cineasta lê, interpreta, corta, condensa, amplia, extrapola o texto-fonte, fazendo a escolha de atores, objetos, roupas, músicas, ruídos, danças, gestos, luz, maquiagem, enfim, montando a sua cena de acordo com o próprio imaginário” (ANASTÁCIO, 2006, p. 71). Sob essa ótica, é possível afirmar que um mesmo texto pode ser adaptado mais de uma vez e seu resultado será diferente a cada adaptação, pois ele dependerá da sensibilidade e das escolhas feitas pela equipe de produção e criação nos mais diversos aspectos, como é o caso da *mise em scène*, o qual nos ateremos um pouco mais adiante.

Quando falamos de *mise em scène*, falamos, em outras palavras, sobre todos os elementos que aparecem na frente das câmeras e que compõem a cena. O termo em francês expressa, segundo Bordwell e Thompson (2013), o controle do diretor, geralmente através de algum planejamento (ainda que eventualmente possam existir improvisações), sobre o que aparece no quadro fílmico, como cenário, iluminação, trilha

¹ Texto original: Adaptation can be a transpositional practice, casting a specific genre into another generic mode, an act of re-vision it itself. It can be parallel editorial practice in some respects, indulging in the exercise of trimming and pruning: yet it can be an amplificatory procedue engaged in addition, expansion, accretion and interpolation.

sonora e o comportamento das personagens. Ainda “pensando em termos de *mise em scène*, o ator é sempre parte do projeto visual global. Muitas cenas de filmes contêm pouco ou nenhum diálogo, mas, em todo momento na tela, o ator deve estar no personagem” (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 236). Diferente dos textos literários, que contêm várias estratégias diferentes materializar para o ato de narrar, as películas dependem quase que inteiramente do visual (associado ao sonoro, naturalmente) para transmitir o que se pretende contar. No caso do audiovisual, depende-se do ator, que faz uso do seu corpo para desenvolver a narrativa, através de gestos, expressões faciais e figurino, por exemplo. Ademais, é através da maneira que o corpo é moldado na tela, pela conjunção entre o ator e o diretor, que teremos variados efeitos, a depender da intencionalidade do que se quer transmitir ou do estilo que se busca na produção daquele filme.

Neste trabalho traremos um diálogo entre duas adaptações de *Antígona*, que se mostram infinitamente diferentes em sua *mise em scène*. Nele, entretanto, não voltaremos em questões já findas dentro do campo dos *estudos de adaptação*, como uma suposta hierarquia de qualidade ou maior realismo, uma vez que, resgatando o que diz Naremore (2000), um texto não pode passar intacto de um meio para outro e que exigir fidelidade de uma transposição é utópico, pois estamos falando de linguagens diferentes, formas diferentes de significação. Este trabalho intenciona, em verdade, observar o que comunica o corpo das personagens femininas, sobretudo de Antígona (visto ainda termos a presença de Ismene em frames selecionados para a discussão aqui proposta), porém é necessário, também, perpassar as observações sobre a figura de Creonte, uma vez que a maior parte das reações da protagonista se dão no embate diante do seu tio e rei de Tebas.

Se nos textos literários regularmente precisamos de alguém que narre as histórias, “aparentemente, a forma mais corrente do cinema é a objetiva, aquela em que o narrador se retrai ao máximo para deixar o campo livre às personagens e suas ações” (GOMES, 2011, p.107). Podemos, até certo ponto, aproximar essa fórmula das personagens do teatro uma vez que a história não nos é contada, nos é mostrada, frequentemente dispensando aquela figura do narrador. Pensando no caso de *Antígona*: ainda que tenhamos as figuras do corifeu e do coro para cantar os acontecimentos não mostrados nos episódios da peça ou cantar as reflexões sobre a vida na *polis* e a opinião dos cidadãos, elas funcionarão como proto-personagens; o corifeu representando o

chefe dos anciãos tebanos, o coro representando os demais anciãos. O corpo, desse modo, é uma peça decisiva no audiovisual, uma vez que ele vai construir imagens e possibilidades de sentido diante da câmera.

O corpo no espaço cinematográfico dialoga consigo próprio, além de fazê-lo com todos os outros elementos do filme, da iluminação ao figurino, do cenário ao áudio. Em sua dança particular, o corpo se expressa em movimentos descontínuos, aparentemente livres mas ordenados, em gestos particulares, pequenas sequências e fluxos intermitentes, impulsos do corpo aberto às pressões de movimentos internos que vêm compor o espaço. A partir do corpo é expresso o conteúdo da obra. Podemos observá-lo e recriá-lo com um olhar poético, com uma visão artística, acrescentando-lhe novos conteúdos e reproduções estéticas. (SILVA, 2005, p. 10)

Finalmente, pontuamos que escolha das obras analisadas foi definida a partir da intencionalidade de adaptar diretamente a obra de Sófocles no que tange a equivalência na trama e nas personagens, visto que há uma versão recente, lançada em 2019 e dirigida por Sophie Deraspe². Deraspe, no entanto, preserva os nomes das personagens, sem o propósito de seguir o enredo do dramaturgo grego. A Antígona canadense funciona como uma personagem inspirada nos atos de resistência e de honra à família da Antígona grega, mas traz o roteiro para a contemporaneidade, afastando-se dos objetivos dessa análise.

2. O texto de Sófocles

Ao entrar em contato com tragédias gregas antigas, muitos de nós desconhecemos uma questão fundamental da composição desses textos: em si, eles já são adaptações. Os mitos narrados pelos grandes tragediógrafos não estão em seu estado original, eles servem de base para o drama a ser encenado nos concursos dramáticos ocorridos nas festas consagradas ao deus Dioniso. E “nessa reescritura, o passado remoto da lenda heroica transforma-se em pano de fundo para uma reflexão sobre problemas atuais” (ROSENFELD, 2002, p. 7), ou seja, os mitos eram adaptados para dar margem às discussões filosóficas, educacionais e sociais da polis, e os tragediógrafos muitas vezes alteravam-nos³ para esse fim.

² Título original em português: Antígona – a resistência está no sangue

³ Como exemplo das alterações nos mitos originais: “Para uma trilogia acerca de Prometeu, o mito — quer dizer, Hesíodo — oferecia amplo material e Ésquilo serviu-se de grande parte dele, precisamente do que necessitou e não mais; e onde não lhe servia, alterou-o. O Mito, ou Hesíodo, oferecia-lhe, para um Prometeu, um deus menor de pouca importância que roubou o fogo ardilosamente e o deu aos mortais; Ésquilo transformou-o num deus que tinha dado ao homem, digamos, tudo que o distinguiu da criação bruta e lhe dava possibilidades de se medir mesmo com Zeus. Não foi o mito, mas Ésquilo, que criou a

Deste modo, podemos perceber que

[...] é evidente que as adaptações são velhas companheiras: Shakespeare transferiu histórias de sua própria cultura das páginas para o palco, tornando-as assim disponíveis para um público totalmente distinto. Ésquilo, Racine, Goethe e da Ponte também recontaram histórias conhecidas em novas formas. [...] Os ávidos adaptadores, ao longo dos séculos, certamente não precisaram dos pronunciamentos críticos de T. S. Eliot ou Northrop Frye para compreender o que, para eles, sempre foi um truísmo: a arte deriva de outra arte; as histórias nascem de outras histórias (HUTCHEON, 2013, p. 22).

Para os antigos, adaptar não é sinônimo de perdas, de maior ou de menor qualidade: a adaptação é um dispositivo comum na contação de histórias e para a vida social.

Frequentemente nós, leitores de *Antígona* na modernidade, esquecemos do fundo mítico que alimenta o texto e supervalorizamos as questões filosóficas, alimentadas por autores como Kant, Hegel, Jung, entre outros. No entanto, Sófocles

sublinha que ela se atribui um estatuto privilegiado no palácio e na linhagem dos Labdácidas. A etimologia de seu nome reforça essa indicação: Antigone significa: anti-, no lugar da (ou contra), gone, a progenitura. Em outras palavras, a heroína marca sua presença como aquela que substitui (a falta de) descendentes de Édipo. O poeta equilibrou a ação trágica opondo ao rei ou regente, Creonte, uma mulher, filha dos reis mais prestigiosos que afirma com veemência sua posição de destaque. Seria ela egocêntrica ou apenas consciente de seu papel no direito sucessório de sua linhagem? Eis a ambigüidade trágica que confere aos primeiros versos seu estranho frêmito. Antígona é totalmente diferente de sua irmã, Ismena. Esta representa o que é a mulher na pólis clássica (um ser frágil, suspeito, insignificante, cujo valor consiste em ser bonita e submissa), ao passo que Antígona tem a presença de espírito, o faro e a truculência de seu pai. Desde as primeiras palavras no Prólogo, ela fala com inaudita altivez, com uma superioridade surpreendente para uma moça tão jovem, comparável apenas à aura dos heróis lendários. (ROSENFELD, 2002, p. 10-11)

Para marcar seu insigne lugar de princesa proveniente de uma linhagem real querida pelos concidadãos Tebanos, além de impostar o discurso, Antígona precisa impostar também o corpo, reafirmando sua posição. O conflito, aqui, vai além da popular dialética hegeliana da tensão entre a família e o Estado pois, ainda de acordo com Rosenfield (2016), a jovem é uma *epíklêros*: esse *status*, de filha de um rei morto e sem irmãos vivos que assumissem o trono, garantiria a continuidade da linhagem do avô paterno – Laio - através dos filhos paridos por ela. Hêmon, o filho de Creonte e noivo de Antígona, então, seria um instrumento que perpetuaria a linhagem da sua esposa, não

idéia não desprezível de um Zeus que, como Polinices e Etéocles, tem sobre si a maldição de um pai (Prometeu Agrilhoado, 910-12); não foi o mito, mas Ésquilo, que trouxe as Oceânides e fez com que simpatizassem com Prometeu e que representou todo o mundo e seus habitantes de luto por ele. Ésquilo encontrou no mito a maior parte do material para a sua história de Io, mas foi Ésquilo e não o mito que entreteceu a sua história com a de Prometeu.” (KITTO, 1990, p. 195)

garantindo a sua própria, o que representa um problema dentro da religiosidade grega daquele momento, que necessitava da continuidade das famílias. Ademais, temos um outro conflito de interesses que a racionalidade moderna com que lemos o texto de Sófocles muitas vezes não nos deixa perceber: Antígona é descendente direta de uma linhagem de reis de Tebas; Creonte, por sua vez, descende de uma linhagem de conselheiros, logo, subordinados aos reis hereditários.

A título de exemplo do que foi explanado, assim Antígona é descrita pelo corifeu, entre os versos 537 – 540:

CORIFEU

Evidencia-se a linhagem da donzela
Indômita de pai indômito; não cede
Nem no momento de enfrentar a adversidade.
(SÓFOCLES, 2006 p. 220)

Ela é indômita, filha de pai indômito, porque sua linhagem e seu *status* assim permitem. E, sendo indômita, se coloca e se impõe de maneira diferente da de Ismene, que representa a mulher ideal e submissa, ainda que ambas pertençam ao mesmo ramo familiar:

ANTÍGONA

Mas dou satisfação àqueles que, bem sei,
tenho o dever de, mais que a todos, agradecer.

ISMENE

Se houvesse meios... Mas desejas o impossível.

ANTÍGONA

Quando sentir faltar-me a força, pararei.

ISMENE

Mas o impossível não se deve nem tentar.

ANTÍGONA

Falando dessa forma ganharás meu ódio
e te exporás a ser odiada pelo morto
eterna e justamente. Deixa-me enfrentar,
nesta loucura apenas minha, esses perigos;
assim me livro de morrer envergonhada.
(SÓFOCLES, 2006 p. 205)

Enquanto Ismene se coloca em posição de inferioridade por ser mulher, aceitando sua condição social de submissão, Antígona se impõe como indivíduo desafiando as leis e encaminhando os ritos fúnebres para o irmão recém morto; ritos

fúnebres esses que, no período, tinham sua condução como uma responsabilidade das mulheres, sobretudo daquelas da família⁴. É interessante observar que, enquanto para a irmã mais nova o impossível não se deve tentar, mantendo-se amarrada aos ditames do edito de Creonte, a protagonista diz que só parará quando faltar-lhe a força, logo, quando o corpo não conseguir mais responder às suas vontades.

Já estruturalmente falando, é muito possível imaginar que *Antígona*, por ser um texto teatral, seja mais simples de transpor para o cinema, pois o fim desse tipo de composição é ser espetáculo. Aqui, estamos falando do gênero dramático em que os textos, como a etimologia nos diz, são feitos para serem postos em ação, ou seja, representados, e que possuem didascálias para auxiliar em tal procedimento.

São as didascálias que orientam o leitor sobre o que acontece no texto dramático, descrevem o mundo que rodeia os personagens, os apetrechos que utilizam, como os utilizam, a maneira que se vestem, como falam, como se movem, raciocinam e se relacionam com as demais personagens. Através das didascálias pode-se determinar a idade e a fisionomia das personagens. Em alguns casos, as didascálias apresentam as características psicológicas das personagens. Elas ajudam a compor um discurso que sustenta a trama do diálogo que as acompanha. Nelas estão presentes as intenções do autor do texto dramático (CARMO, 2006, p. 54)

As tragédias gregas, no entanto, se utilizam muito menos das didascálias que o teatro dos nossos tempos, servindo-se majoritariamente de breves indicações cênicas sobre entradas e saídas de personagens e do ambiente em que se encontram, sem se ater às vestimentas ou ao estado psicológico, como o exemplo abaixo, retirado do início do texto:

Cenário

O frontispício do palácio real, na ágora de Tebas, onde reina CREONTE. Nasce o dia seguinte à derrota dos argivos comandados por POLINICES, que haviam iniciado a fuga na noite expirante. Estão em cena ANTÍGONA e ISMENE. (SÓFOCLES, 2006, p. 201)

Seguem, a título de exemplo, mais algumas didascálias encontradas ao longo do texto:

Saem ANTÍGONA e ISMENE em direções opostas. Entra o CORO. (SÓFOCLES, 2006, p. 205)

Entra um GUARDA em atitude hesitante. (SÓFOCLES, 2006, p. 210)

⁴De acordo com Pomeroy (1998), ficavam a cargo das mulheres as lamentações, o preparo do corpo e o canto dos hinos rituais. Além disso, a manutenção das tumbas e a realização de oferendas regulares ao morto também eram de responsabilidade feminina.

Percebendo o GUARDA, que volta conduzindo ANTÍGONA. (SÓFOCLES, 2006, p. 216)

Abre-se a porta do palácio e aparece o cadáver de EURÍDICE, coberto, trazido por criados. (SÓFOCLES, 2006, p. 256)

Como pode-se notar nos exemplos acima, as didascálias indicam principalmente os movimentos e as personagens que entram e saem de cena, pouco nos dando a ideia dos seus estados de espírito. Ademais, é sabido que os próprios tragediógrafos, como Sófocles e Ésquilo, eram os encenadores das suas peças, além da atuação dos autores também ser comum. Diante disso, é perceptível o porquê das raras indicações cênicas, já que os próprios autores participavam ativamente da montagem do espetáculo, tornando-as quase desnecessárias.

No caso da tragédia grega muita coisa irremediavelmente se perde. De facto, torna-se difícil apreciar completamente todos os efeitos que seriam produzidos, dada a inexistência de didascálias e de dados concretos relativos às componentes musical e coreográfica que nos permitam reconstruir com exactidão a encenação das peças (VÁRZEAS, 1994, p. 43 – 44).

Apesar disso, a reconstituição das tragédias não é impossível, pois o “poeta antigo utiliza qualquer personagem para instruir os atores e o encenador sobre qual é a melhor forma, de acordo com a criação do autor, de representar sua obra” (CARMO, 2006, p. 54), numa espécie de didascália interior ao texto. Vejamos o trecho abaixo:

GUARDA

(...)

Tu, então, que baixas o rosto para o chão,
confirmas a autoria desse feito, ou negas?

ANTÍGONA

Fui eu a autora; digo e nunca negaria.

CREONTE

Dirigindo-se ao GUARDA.

Já podes ir na direção que te aprouver,
aliviado e livre de suspeita grave.

Sai o GUARDA. CREONTE dirige-se a ANTÍGONA.

Agora, dize rápida e concisamente:
sabias que um edito proibia aquilo?

ANTÍGONA

Sabia. Como ignoraria? Era notório.
(SÓFOCLES, 2006, p. 218-219)

No excerto, temos breves didascálias de direcionamento de fala e de saída e entrada de personagens na cena. Sabemos que Antígona olha para o chão porque o Guarda, em cena, afirma qual o posicionamento da protagonista. Todavia, ao ler o trecho exatamente anterior ao do recorte acima, que consiste no relato do Guarda sobre a prisão de Antígona (entre os versos 463 e 501), nota-se que a cabeça baixa não é um indicativo de submissão, mas de fúria:

GUARDA

(...)

Ela, vendo o corpo nu,
gemendo proferiu terríveis maldições
contra quem cometera a ação; amontoou
com as mãos, de novo, a terra seca e levantando
um gracioso jarro brônzeo derramou
sobre o cadáver abundante libação.

(...)

(SÓFOCLES, 2006, p. 219)

Os cuidados e a lida com os domínios do corpo, na Grécia antiga, estavam intimamente dentro do território do feminino: elas atuavam nas festas religiosas (como por exemplo nas Thesmophorias, em que as mulheres casadas faziam abstinência e se privavam de certas comidas); eram as responsáveis por parir e educar os cidadãos; elas também conferiam legitimidade à cidadania masculina, já que cidadão era filho de pai e mãe ateniense assim como eram as responsáveis pela preparação do corpo na ocasião da morte. Parir, cuidar, alimentar, encarregar-se dos mortos. As atividades domésticas eram responsabilidade da mulher e “as suas tarefas no cuidado com o corpo, coincidiam com suas tarefas diárias: banhar, vestir, perfumar, arrumar. Assim como banhavam e vestiam os recém-nascidos, também faziam com o morto” (SANTOS, 2010, p. 354).

No seio da discussão sobre a intimidade das mulheres no trabalho com o corpo, também nos parece importante mencionar a morte de Antígona. Entre os versos 874 e 882, Creonte informa aos anciãos (vividos pelo Coro) que Antígona deverá ser enterrada viva em uma caverna, com alimento que bastasse para evitar um sacrilégio que poderia macular a cidade. Vemos que é apenas nesse momento que a filha de Édipo sofre e se lamenta, mas ainda assim sem arrependimentos pela violação das leis. Na lamentação, as impressões físicas dadas pelo corpo também aparecem:

ANTÍGONA

Sem que me chorem, sem amigo algum,
sem cantos de himeneu sou arrastada

— pobre de mim! — por sôfrego caminho!
 Para desgraça minha nunca mais
 poderei ver a santa luz do sol!
 E dos amigos nem um só lamenta
 esse meu doloroso fim sem lágrimas!
 (SÓFOCLES, 2006, p. 239)

Sem ser lamentada por amigo algum, remete ao fato de que o seu próprio corpo não seria preparado e velado nos rituais funerários; os cantos de himeneu, por sua vez, remetem ao casamento não acontecido e aos filhos não gestados, a quem ela mencionará novamente entre os versos 1021 e 1025. As duas questões anteriores – ritos funerários e vida conjugal – bem como as práticas relacionadas a elas, fazem parte de um futuro que será impedido de acontecer, de uma existência que será furtada do seu corpo. Além disso, há também a menção ao presente, à *santa luz do sol*, o momento do dia em que a vida acontece, e que será ceifada.

Sabemos, todavia, que Antígona não morre por inanição dentro da caverna, como projetado por Creonte: ela comete suicídio enforcando-se no véu do seu vestido. Se entre os jovens guerreiros gregos a morte gloriosa era em campo de batalha, o suicídio era visto como uma morte feminina, “considerado uma morte desprovida de coragem, reprovada pela moral e tida como uma solução de mulher para os problemas sem saída” (MARQUETTI e MARQUETTI, 2017, p.8), cometido sobretudo entre as mulheres casadas.

1º MENSAGEIRO

(...)

Foram cumpridas logo as ordens de nosso senhor
 desalentado; no interior do calabouço
 vimos pendente a moça, estrangulada em laço
 improvisado com seu próprio véu de linho;

(...)

(SÓFOCLES, 2006, p. 253)

Nas tragédias gregas, de maneira geral, vemos as mulheres casadas suicidando-se através do enforcamento, como mencionado anteriormente, e as virgens sendo sacrificadas. A morte da princesa tebana, porém, muito menos que um sinal de fraqueza, é o ato último do controle do próprio corpo: ela trespassa a submissão do feminino ao masculino mais uma vez, dismantelando a ordem do seu tio e “no laço feito com seu véu de virgem, ela antecipará a asfixia por outra via. Seu proveito com isso é inventar sua própria morte e condenar Creonte à mácula que ele queria evitar” (LORAU, 1988, p. 64). Assim, desencadeia-se a morte de Hêmon (seu noivo e filho de Creonte) e de

Eurídice, mãe de Hêmon que também se suicida ao receber a notícia da morte do filho. Ela, no domínio do próprio corpo, escolhe morrer, contrariando as vontades que não são suas, gloriosamente descendo por sua vontade ao mundo dos mortos, casada não com um marido, mas com sua própria escolha.

3. A adaptação de Yorgos Javellas⁵ (1961)

Esse tópico não pretende observar as atuações como uma proposta de realismo, aproximando-se do comportamento das pessoas na vida real, visto que “os conceitos de atuação realista mudaram ao longo da história do cinema” (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 233) e estamos tratando de um filme do início dos anos 1960: o que era visto como bastante próximo da realidade humana, hoje pode ser observado como exagerado ou bastante estilizado, por exemplo, sem que isso seja uma medida de qualidade ou falta dela, naturalmente.

Javellas, além de escrever o roteiro de todos os seus filmes, escreveu por volta de 26 peças de teatro. O Diretor grego, no entanto, ao adaptar *Antígona* para o cinema, afasta-se do formato teatral, sobretudo da tragédia clássica: ele omite o coro, que é um grupo, transformando-o em anciãos independentes. As reflexões líricas também são diluídas por meio de cenários e diálogos na maior parte das cenas, eventualmente mesclando o canto do coro com o recurso da *voz over*, ocupando um espaço de narrador.

Conforme encontramos em Aristóteles (2017), as tragédias se limitam, tanto quanto possível, a um período de sol⁶ ou excedendo-o minimamente. Na adaptação de Javellas, vemos uma disparidade com o texto de Sófocles com relação ao tempo, já que o filme começa na noite anterior ao conflito principal, quando os soldados tebanos voltam da batalha contra Argos (Frames 1, 2 e 3), enquanto o texto começa no nascer do dia seguinte à morte de Eteocles e Polinices, terminando nesse mesmo dia. Nessa adaptação também temos *Antígona* sendo enterrada na caverna um dia depois da condenação.

Frame 1⁷

⁵ Também grafado como George Tzavellas, Giorgos Tzavellas e Yiorgos Tzavellas

⁶ Em tempo: Aristóteles quer dizer aqui que a ação das tragédias deveria desenvolver-se em um curto período, por volta de 24 horas, ou seja, o período da ação em si. Para fins de contextualização, havia a possibilidade de se mencionar acontecimentos passados, pois lembre-se que a matéria para as tragédias eram os mitos, no caso de *Antígona*, a dinastia dos labdácidas.

⁷ Todos os frames encontrados neste trabalho foram coletados pela autora.



Frame 1: Antígona se esconde na multidão em meio aos soldados que retornam para Tebas

Frame 2



Frame 2: Sequência do frame anterior. Antígona observa os mortos e feridos da guerra com pesar

Nas cenas iniciais, é criada certa tensão, já que Antígona procura Ismene às escondidas, em meio ao caos do retorno dos soldados durante a noite.

Frame 3



Frame 3 Antígona irritada escuta Ismene dizer aflitadamente que não violará o edito

Na continuidade (Frame 3), Antígona tem uma expressão severa e evita olhar diretamente para Ismene, que desaponta a irmã mais velha não aceitando enterrar Polinices, mudando, a partir deste ponto, o comportamento da protagonista, que passa a se apresentar de maneira altiva, perdendo o tom afável que tinha ao encontrar a irmã.

Os frames 4 e 5 também são uma continuidade: Antígona é trazida pelo guarda (frame 4), que conta como se deu a captura da filha mais velha de Édipo (cena do frame 5, correspondente a um flashback). No frame 4, o guarda demonstra visível alegria por ter encontrado a responsável pela violação do edito, escapando de ser condenado culpado por Creonte. Na mesma sequência (frame 5), porém, temos o relato da captura e neste diálogo o guarda conta que, mesmo tendo sido surpreendida, ela não demonstrou ter medo. A partir disso, notamos um detalhe sutil: o guarda, em posição de poder superior, já que representa o poder do Estado, está posicionado mais baixo que Antígona, o que nos mostra, afinal, a superioridade com que ela é retratada tanto no filme, quanto na tragédia. No frame 4, por fim, é interessante observar como Irene Papas – atriz que dá vida à Antígona – mantém uma postura corporal solene e firme, ainda que olhe para o chão.

Frame 4



Frame 4: O mensageiro, comemorando, apresenta Antígona como autora do sepultamento

Frame 5



Frame 5: Antígona é surpreendida pelo Guarda quando terminava as libações (flashback)

Os frames 6 e 7 trazem Antígona na frente de Creonte e a sua insubmissão diante dele em dois momentos distintos: no frame 6, ela está diante do tirano afirmando que desobedeceu ao edito e podemos observá-la posicionada num nível mais baixo que o tio, representante do poder do Estado e da família. Ainda assim, Antígona se posiciona de peito aberto e olhando de forma desafiadora para o tio. O frame 7, por sua vez, é parte da sequência em que Ismene é trazida. Enquanto abraça a irmã, há um close no sorriso sarcástico de Antígona ao olhar para Creonte.

Frame 6



Frame 6: Antígona reafirma para Creonte que desobedeceu ao edito

Frame 7



Frame 7: Antígona sorri sarcástica para Creonte enquanto recusa dividir a condenação de morte com Ismene

O recorte seguinte corresponde ao encontro entre Antígona e Hêmon após Creonte proferir a sentença da filha de Édipo, que seria enterrada viva. Aqui, temos o primeiro momento em que a protagonista se mostra pesarosa pela sua morte, bastante notável na expressão do frame 9. No lamento de Antígona diante da caverna, a veremos afligir-se pelas núpcias não contraídas e pelos filhos não paridos com Hêmon, seu noivo e filho de Creonte. Ainda sobre o posicionamento dos corpos, mais uma vez Antígona tem uma postura firme, ereta e se encontra superior a Hêmon, que tem uma postura curvada (frame 8). Também é interessante observar que os guardas que guiam Antígona (há um guarda do palácio ao fundo) estão no mesmo nível ou abaixo dela, ainda que sejam representantes do poder políade.

Frame 8



Frame 8: Antígona e Hêmon se encontram após a condenação

Frame 9



Frame 9: sequência do frame anterior. Antígona olha Hêmon

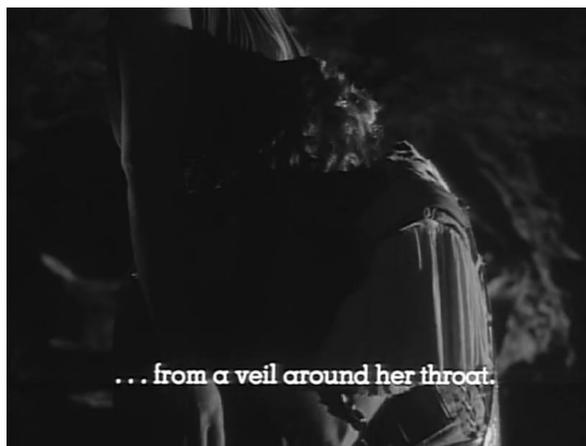
No final das cenas de Antígona, correspondentes ao enterramento e à representação da sua morte, observamos uma fotografia ainda mais escurecida, não somente pela falta de claridade dentro da caverna, mas como numa representação da protagonista descendo ao mundo dos mortos, já que essa será sua sepultura e câmara nupcial, como vemos no seu discurso.

Frame 10



Frame 10 Antígona enterrada na caverna

Frame 11



Frame 11 Hêmon abraça o corpo morto e pendurado de Antígona (flashback)

Sobre esse trecho, não podemos deixar de comentar a representação da morte e do corpo morto de Antígona na caverna. No texto, quem informa ao leitor / espectador dos acontecimentos é o mensageiro, pois havia “uma convenção da tragédia grega, segundo a qual os assassinatos e suicídios não eram encenados diante do público” (BOURSCHEID, 2008, p. 25). Javellas, no entanto, opta por trazer na tela sombras do corpo morto de Antígona em forma de flashback ao mostrar Hêmon abraçado com sua noiva (frame 11), afastando-se da formatação da tragédia clássica. Tal convenção é explicada por Aristóteles (2017) no capítulo XVI da Poética, afirmando que o terror e a piedade devem ser atingidos pela composição dos fatos, não somente por aquilo que é visto pelo espetáculo. O diretor, porém, dentro da sua liberdade para adaptar o texto, opta por nos mostrar as silhuetas do acontecido.

4. A adaptação de Danièle Huillet e Jean-Marie Straub (1992)

O filme da dupla Huillet-Straub é intitulado *A Antígona de Sófocles na tradução de Hölderlin tal como foi Encenada por Brecht em 1948*⁸. Assim sendo, observamos que, além da adaptação da obra de Sófocles feita pelos diretores, temos um processo de intertextualidade com a obra de Brecht que, por sua vez, faz sua montagem de *Antígona* a partir da tradução de Hölderlin.

É nisso que a leitura hölderliniana difere de modo mais flagrante das abordagens de Hegel e da maioria dos intérpretes de Sófocles: se estes focam a ação e os argumentos de Creonte e Antígona, Hölderlin lê a tragédia a partir do seu fundo lírico e poético. (ROSENFELD, 2016, p.156)

⁸ Título original em alemão: *Die des Sophokles nach der Hölderlinschen Übertragung für die Bühne bearbeitet von Brecht 1948*

Numa cultura oral como era a grega no século V a. C., a poesia e a performance dos atores é indissociável, pois “a audiência do período clássico não tinha bases para conceber o texto como algo separado da performance” (WILLES, 2000, p.12, tradução nossa). A percepção lírica de Hölderlin naturalmente exerce influência nas escolhas adaptativas e vemos, aqui, um filme de ritmo mais lento, mais concentrado no texto e menos performativo nos gestos dos atores, pois

Cada palavra possui uma carga de verdade, que começa por ser performativa, com os actores a recitarem em vez de interpretarem, com precisas modulações de voz e subtis inflexões de tom. O texto fala através deles e não o contrário. Trata-se, assim, de um entendimento do cinema como *arte impura*, como já dizia André Bazin sobre a relação criativa entre o cinema e a literatura (BRANCO, 2015, p. 110 – 111).

A obra foi rodada durante 5 semanas, no ano de 1991, no Teatro Antigo de Segesta, na Sicília, região colonizada pelos gregos e posteriormente dominada pelos romanos. O teatro, ainda na atualidade, guarda as características originais e nele são realizados espetáculos durante o verão. A partir da escolha da locação, podemos começar a perceber a intencionalidade dos diretores na sua adaptação: Huillet e Straub tentam aproximar o espectador da experiência da montagem da peça de Sófocles. Naturalmente, como temos intertextualidades diversas (a de Holderlin e a de Brecht), teremos divergências com o texto sofocleano: no texto, a batalha entre Tebas e Argos já havia acabado; no filme de 1992, no entanto, a batalha está em seus momentos finais, mas ainda em andamento, sendo essa mais uma das versões do mito que, lembremos, não tinha versão definitiva registrada, como tantos outros.

Retomando a ideia da recitação sobre a interpretação colocada por BRANCO (2015), observemos os frames 12 e 13, que são parte do mesmo trecho, a revelação de Antígona sobre as pretensões de enterrar Polinices e a repreensão de Ismene sobre a atitude da irmã mais velha:

Frame 12



Frame 12: Antígona (à direita) revela para Ismene que pretende sepultar Polinices

Frame 13



Frame 13: Antígona responde a Ismene quando ela diz que a irmã mais velha não deve enterrar o irmão

Notamos que a postura de Ismene é retraída e ela passa a maior parte do discurso cabisbaixa. O filme da dupla de diretores também “é encenado de forma límpida, dando importância ao silêncio na composição sonora e ao vazio na composição visual” (BRANCO 2015, p. 111), permitindo a observação, por parte do espectador, da sutileza nas expressões faciais e dos pequenos movimentos, que acabam por tomar para si o enfoque da cena, como é o caso do frame 13, em que Antígona responde indignada à irmã que “ele (Creonte) não pode impor que eu abandone os meus” (SÓFOCLES, 2006, p. 203).

O frame 14 é o final da sequência entre Antígona e Ismene. Nele, vemos Antígona recolher o vaso das libações que fará para o enterro de Polinices e se retirar de cena. O vaso se mostra um recurso interessante de *mise en scene* escolhido pelos diretores para a continuidade e representação dos acontecimentos posteriores, já que

temos um cenário quase todo vazio. Ademais, poucas referências de como era feita a cenografia (*skenographia*) chegaram até nós: “o romano Vitruvius relata a existência de um tratado sobre a cenografia escrito por Agatarco em 430 a.C., texto do qual não restou nenhum fragmento” (BOURSCHEID, 2008, p. 24). As controvérsias sobre os objetos cênicos do teatro clássico abrem a possibilidade para que Huillet e Straub decidam colocar objetos pontuais, mas significativos para as ações das personagens. O mesmo podemos observar no frame 15, quando Antígona recebe dos anciãos a comida e o vinho antes de ser emparedada na caverna.

Frame 14



Frame 14: Antígona recolhe o vaso das libações e se retira, enquanto Ismene observa antes de se retirar para o lado contrário

Frame 15



Frame 15: Antígona recebe alimento e vinho para ser trancada na caverna

Os frames 16, 17 e 18 fazem parte da mesma sequência: Antígona sendo trazida pelo guarda que a capturou e a discussão entre ela e Creonte, após a protagonista assumir a desobediência do edito.

Frame 16



Frame 16: O Guarda fala, dirigindo-se ao coro, como encontrou Antígona violando o edito

Frame 17



Frame 17: Antígona se dirige a Creonte falando sobre a violação do edito

Frame 18

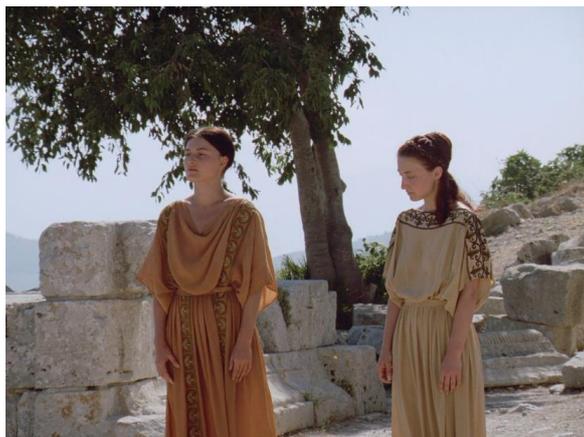


Frame 18: Antígona dirige-se a Creonte falando sobre a violação do edito (close)

Nessa sequência, a impositação do corpo torna-se mais evidente e um pouco menos sutil. Enquanto o guarda faz seu relato ao coro, que representa os anciãos tebanos, a protagonista escuta. Entretanto, quando ela se dirige a Creonte, percebemos a mudança na postura e na expressão facial, já que ambos – Antígona e Creonte – argumentam em posição de igualdade (não de poderes) sobre o que acham correto: no caso de Antígona, o obediência às leis não escritas dos Deuses; no caso de Creonte, às leis da Polis, representadas por ele próprio. Assim, é delicadamente visível a atitude ativa na representação de Antígona, um dos momentos da película em que temos uma maior focalização nos gestos, pouco explorados em detrimento do discurso levantado pelas falas das personagens, como já comentamos, complementados por expressões marcantes. No frame 17, ainda é interessante sublinhar, que a postura do corpo de Astrid Ofner – atriz que dá vida à Antígona – é colérica e provocadora, mesmo em um momento que é desfavorável, já que ela está em desvantagem na relação de poder.

No frame 19, há uma repetição, um retorno do que foi visto no início da narrativa (frame 14): o crescimento de Antígona, *filha indômita de pai indômito*, diante de Ismene, que representa o comportamento típico esperado pela mulher grega. Quando as duas estão juntas em cena, os ombros de Ismene estão sempre encolhidos e seu olhar se volta para baixo. O corpo de Antígona, por sua vez, assume uma postura orgulhosa, quase sempre com o queixo voltado para cima, nos lembrando da rainha tebana que ela sabia ser, dado rememorado por Hölderlin à modernidade. É também neste frame que vemos o diálogo em que Antígona nega a culpabilização de Ismene pela violação do edito, pois *os mortos sabem quem agiu*.

Frame 19



Frame 19: Antígona não permite que Ismene assumo o sepultamento junto a ela

Nos frames finais escolhidos para comentar a adaptação de Huillet e Straub, dois aspectos saltam aos olhos. É o momento em que Antígona olha o coro de frente e se lamenta (o frame 17 faz parte temporalmente dessa sequência, no entanto o utilizamos para comentar os objetos cênicos), fazendo os anciãos tebanos lembrarem que sua omissão foi responsável pela morte dela. É bastante significativa a postura frontal com que ela confronta aqueles que representam a opinião da cidade, sem mudar sua postura. O segundo aspecto a ser comentado é a troca de figurino, passando para um vestido branco e um brinco, vestes com as quais ela será enterrada. No texto de Sófocles e na adaptação, é dada ênfase ao fato de que a caverna será a sua câmara nupcial, onde ela se casará com o mundo dos mortos. O vestido e os brincos, assim, fazem referência às núpcias não contraídas com Hêmon.

Frame 20



Frame 20: Lamento de Antígona diante do Coro (close)

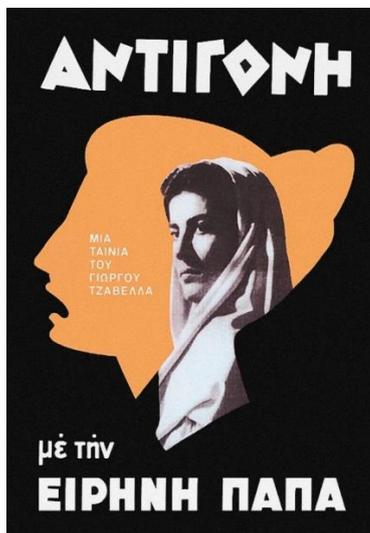
Frame 21



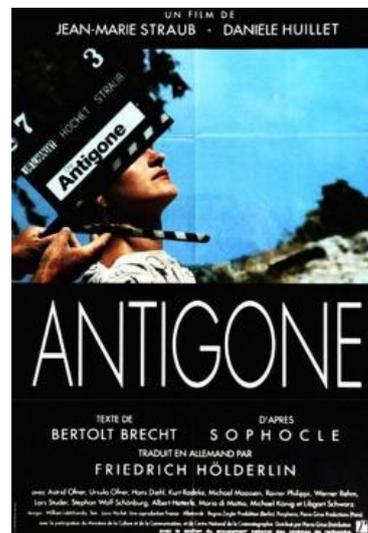
Frame 21: sequência do frame anterior

Considerações finais

Cartazes cinematográficos, de maneira geral, costumam ser os primeiros elementos fílmicos com que o espectador tem contato e antecipam um pouco do que será encontrado na tela. A partir da observação dos cartazes dos filmes selecionados para a análise aqui proposta, é possível notar diferentes intencionalidades adaptativas que naturalmente serão diferentes, ainda que partam de um mesmo texto em comum.



Cartaz 1 - Adaptação de Yorgos Javellas



Cartaz 2 - Adaptação de Huillet e Straub

A adaptação de Yorgos Javellas, assim como o cartaz transparece, busca uma proximidade de ambientação com o texto de Sófocles através de elementos referentes ao período clássico grego, trazendo a imagem da sua Antígona com uma expressão austera

dentro de um recorte que remete às ilustrações dos vasos gregos, do rosto da protagonista com uma expressão de lamento. O cartaz de Huillet e Straub, por sua vez, traz a claquete sobrepondo-se aos olhos e ao pescoço de Antígona, lembrando-nos do destino final da personagem, que é o enforcamento. Ambos partem do mesmo texto base, mas a linguagem escolhida, os símbolos, enfim, todo o resultado das obras é infinitamente diferente.

Diante dos apontamentos feitos sobre cada adaptação,

pode-se observar que o filme tende a extrapolar a sua fonte e, a depender do estilo do cineasta, assumirá características bem peculiares, por vezes, preservando apenas a base narrativa. De modo que o cineasta lê, interpreta, corta, condensa, amplia, extrapola o texto-fonte, fazendo a escolha de atores, objetos, roupas, músicas, ruídos, danças, gestos, luz, maquiagem, enfim, montando a sua cena de acordo com o próprio imaginário. (ANASTÁCIO, 2006, p. 71)

Assim como o que podemos chamar de *mito original* foi diversas vezes adaptado pelos tragediógrafos, o texto de Sófocles que resistiu até nós foi montado diante do imaginário dos cineastas, que será atravessado por perspectivas temporais, sociais, políticas, entre outras, construindo, a cada adaptação, imagens completamente diferentes.

Se nas tragédias gregas havia, como encontramos na Poética, de Aristóteles, a exacerbação dos sentidos através da catarse no momento em que o espectador assistia às representações nos grandes festivais, “no cinema, a exacerbação dos sentidos é conseguida pela natureza híbrida da mídia, em que se sobrepõem as linguagens verbal, visual e sonora. (SANTAELLA, 2005, p. 386)”. O corpo, naturalmente, ocupará um lugar de destaque, sobretudo porque é através dele que o teatro fala, é através dele que o cinema, mesmo com os recursos audiovisuais, vai recorrer para narrar as histórias. Se não restam para nós grandes ou exatas indicações de como os tragediógrafos encenaram suas peças, é a partir de adaptações, como as comentadas aqui, que podemos imaginar a experiência do espectador no século V a.C.

REFERÊNCIAS

ANASTÁCIO, Sílvia Maria Guerra. *A criação de Orlando e sua adaptação fílmica: feminismo e poder em Virgínia Woolf e Sally Potter*. Salvador: EDUFBA, 2006.

ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Editora 34, 2017.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. *A arte do cinema: uma introdução*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2013.

BOURSCHEID, Marcelo. *Encenação e performance no teatro grego antigo*. Disponível em: < <http://www.classicas.ufpr.br/projetos/monografias/MarceloBourscheid-TeatroGrego.pdf>> Acesso em: 01/08/2022.

BRANCO, Sérgio Dias. *Antígona, mulher levantada*. Disponível em: https://estudogeral.uc.pt/bitstream/10316/91269/1/2016_Antigona.Mulher.Levantada.pdf Acesso em: 20/07/2022.

CARMO, T. P. *Didascálias no Oedipus de Sêneca*. Dissertação (mestrado em letras) – Faculdade de letras, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 125 p., 2006.

GOMES, Paulo Emílio Salles. A personagem cinematográfica. In: CÂNDIDO, Antônio et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2013.

KITTO, H. D. F. 1990. *Tragédia grega: estudo literário*. Coimbra: Almedina, 1990.

LOURAUX, Nicole. *Maneiras trágicas de matar uma mulher*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

MARQUETTI, F. C. ; MARQUETTI . Suicídio e feminilidades. *Cadernos Pagu*, 2017.

NAREMORE, James. *Film adaptation*. London, The Athlone Press, 2000.

POMEROY, Sarah. *Families in classical and hellenistic Greece: representations and realities*. Nova York: Oxford University Press, 1998.

ROSENFELD, Kathrin. *Antígona, intriga e enigma: Sófocles lido por Hölderlin*. São Paulo: Perspectiva, 2016.

ROSENFELD, Kathrin. *Sófocles e Antígona*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

SANDERS, Julie. *Adaptation and appropriation*. New York: Routledge, 2006.

SANTAELLA, Lúcia. *Matrizes da linguagem e pensamento: sonora, visual, verbal*. São Paulo: Iluminuras; Fapespi, 2005.

SANTOS, S. F. Ritos Funerários na Grécia Antiga: Um Espaço Feminino. In: Anais do I Congresso Internacional de Religião, Mito e Magia no Mundo Antigo, 2010, Rio de Janeiro. *Fórum de Debates em História Antiga*. RJ: UERJ, 2010. v. 1. p. 348-365.

SILVA, M. T. *O corpo no cinema: pensamento em movimento*. Dissertação (mestrado em Comunicação e Semiótica) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 112p, 2005.

SÓFOCLES. Antígona. In: *A trilogia tebana*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editora, 2006

VÁRZEAS, Marta Isabel de Oliveira. *Silêncio em As Traquínias de Sófocles*. Humanitas: Vol. XLVI, 1994, pp.43-61.

WILES, David. *Greek Theatre Performance: an introduction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS

ANTIGONI. Direção: Yorgos Javellas. Produção: Demetrios Paris. Grécia: Kino vídeo, 1961.

DIE ANTIGONE DES SOPHOKLES NACH DER HÖLDERLINSCHEN ÜBERTRAGUNG FÜR DIE BÜHNE BEARBEITET VON BRECHT 1948 (SUHRKAMP VERLAG). Direção: Danièle Huillet e Jean-Marie Straub. Produção: Tolouse: Ombres/Cinematèque française, 1992.