

Sérgio Dias Branco

Antígona, Mulher Levantada

*Tinha chegado o tempo
Em que era preciso que alguém não recuasse
E a terra bebeu um sangue duas vezes puro
Porque eras a mulher e não somente a fêmea
Eras a inocência frontal que não recua
Antígona poisou a sua mão sobre o teu ombro no instante
[em que morreste
E a busca da justiça continua (1)]*

Neste poema, Sophia de Mello Breyner Andresen evoca Catarina Eufémia, lutadora pelo trabalho e pão, resistente à repressão e exploração quotidianas do fascismo, voz que se ergueu pelo proletariado rural alentejano, assassinada em Baleizão. Sophia escolhe Antígona para sua companheira porque a protagonista da tragédia de Sófocles e a lutadora anti-fascista alentejana deram ambas a vida na busca pela justiça (2), a primeira no mundo das ficções, a segunda no mundo dos factos.

A figura de Antígona já tinha aparecido noutra momento da obra da escritora, num posfácio ao seu *Livro Sexto*, onde se lê:

A moral do poema não depende de nenhum código, de nenhuma lei, de nenhum programa que lhe seja exterior, mas, porque é uma realidade vivida, integra-se no tempo vivido. E o tempo em que vivemos é o tempo duma profunda tomada de consciência. Depois de tantos séculos de pecado burguês a nossa época rejeita a herança do pecado organizado. Não aceitamos a fatalidade do mal. Como Antígona a poesia do nosso tempo diz: «Eu sou aquela que não aprendeu a ceder aos desastres.» (3)

Antígona permanece levantada mesmo quando o poder a procura calar e subjugar. Recusa-se a aceitar o ensinamento de que a justiça não deve ser reclamada. É nestes eixos que repousarei a minha reflexão sobre o filme realizado por Danièle Huillet e Jean-Marie Straub, *Die Antigone*

Antígona, Mulher Levantada

des Sophokles nach der Hölderlinschen Übertragung für die Bühne bearbeitet von Brecht 1948 (Suhrkamp Verlag) (A «Antígona» de Sófocles na Tradução de Hölderlin tal como foi Encenada por Brecht em 1948, 1992). Longo título, cuja grande dimensão corresponde ao desejo de situar o filme em relação ao que o antecedeu de forma precisa. A tradução de Hölderlin foi feita entre 1800 e 1803. A adaptação de Brecht data de 1948. Trata-se, portanto, de um texto vivo, ainda lido e reflectido, ainda evocativo e contemporâneo.

1. Peça e Filme

O dramaturgo grego Sófocles escreveu a peça em 441 a.C. Antígona, filha de Édipo, quer enterrar o seu irmão Polinices seguindo os rituais mortuários vigentes. Polinices tinha travado uma guerra contra o seu irmão Etéocles, que opôs a cidade de Tebas à cidade de Argos. Ambos morreram, Tebas saiu vitoriosa, e Polinices é visto como traidor pelo tio de Antígona, Creonte, agora no trono. Por essa razão, Creonte aprova um édito que estipula que o corpo morto de Polinices será largado aos animais, pensando que tal vergonha impediria uma nova tentativa de conquista do trono. Antígona dispõe-se a abrir mão da sua vida para enterrar o irmão, já que a lei de Creonte vai contra a lei divina que ela reconhece, num confronto entre a legalidade e a moralidade. Antígona desrespeita o édito e começa os rituais. É levada à presença de Creonte e a discussão entre os dois funda-se na oposição entre a Lei e o Amor, a Letra e o Espírito. Creonte convoca a irmã de Antígona, Ismena, que se diz culpada sem o ser. São ambas condenadas à morte. Hémon, filho de Creonte e noivo de Antígona, faz notar respeitosa e ao pai que o édito está a ser contestado nas ruas. O povo concorda com Antígona, mas Creonte não recua, cego de poder, corroído pelo despotismo. Hémon ameaça matar o pai se ele não revogar a condenação. Irado por ser desafiado por Antígona, pelo povo, e por Hémon, Creonte decide tornar o castigo mais violento e exemplar: Antígona será emparedada viva numa caverna, para que a sua vida se esvaia lentamente. O adivinho Tirésias tenta convencer Creonte que o mal se vai abater sobre ele se ele insistir na condenação e na proibição do enterro. Finalmente persuadido, Creonte cede e tenta libertar Antígona, apercebendo-se nesse momento que ela se suicidou. Hémon mata-se após esta descoberta. Eurídice, mãe de Hémon e esposa de Creonte, põe termo à vida a seguir. Creonte fica com o peso e o sangue de todas estas mortes.

A história não começou agora nem terminou na chamada Antiguidade Clássica, grega e romana. Não havia cinema na Grécia Antiga, mas Hui-let e Straub desvendam talvez o cinema que pode emergir do texto de Sófocles. A rodagem do filme durou cinco semanas no teatro antigo de Segeste, na Sicília, no verão de 1991. 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 (4). O dizer do texto exige um contexto e é esse o papel do teatro e da paisagem no qual a tragédia se vai inscrever. Basta ver, por exemplo, como o plano se abre quando Creonte (Werner Rehm) recua na sua teimosia. As relações espaciais entre os actores que o filme mostra brotam do cenário, do teatro e do que o circunda – o arranjo no espaço torna-se arranjo no plano. Este teatro, como é comum neste tipo de construções em pedra, está incrustado na terra, unido de modo orgânico ao território. No filme, o espaço da orquestra (*orkhéstra*) é ocupado pelos anciãos e é separado do espaço da cena (*skéna*) pela demarcação existente no teatro. É do espaço da cena que surgem as personagens, incluindo aquelas que chegam a tocar na fronteira entre os espaços, Antígona (Astrid Ofner) e um guarda (Lars Studer).



Fig. 1: *Die Antigone...*

A câmara roda num ponto único, junto à linha de pedra divisora (fig. 1), a três alturas diferentes. Ao filmar assim os actores e o teatro, os cineastas traçam um diagrama das tensas relações de poder. Creonte e Antígona estão sempre à esquerda desta linha. O coro, representando os cidadãos de Tebas e ligando a história ao mito, à direita. É na linha que um ancião deposita o vinho e o milhete que ela levará para a campa – o coro entrega-lhe a morte, podemos dizer. Todo o drama é encenado de forma límpida, dando importância ao silêncio na composição sonora e ao vazio na composição visual. Esta geometria tem um sentido psicológico. A psicologia ausente nas personagens torna-se presente na composição e experiência do filme. Neste sentido, o enquadramento e montagem são elementos fundamentais da obra destes cineastas, como registou Pedro Costa no documentário *Où gît votre sourire enfoui?* (*Onde Jaz o Teu Sorriso?*, 2001), mas nada são sem ideias às quais dão forma. Este modo de pensar coloca-os na mesma linhagem de Sergei Eisenstein, mas para eles as ideias estão ligadas a um texto e a uma determinada forma de o ler. Aqui, é uma criada (e não um mero mensageiro) que transmite a notícia dos suicídios de Antígona e Hémon. É uma forma de recuperar a figura de Antígona, como se a sua luta continuasse através de outra mulher, com uma posição social distinta.

Antígona, Mulher Levantada

2. Política e Mito

Este é um filme político. Mas o que é um filme político? Segundo Straub, «não há filme político sem memória» (5). Reivindica-se assim do marxismo e da sua análise porque «o método marxista por excelência consistia em voltar até os assírios e mostrar como as coisas eram diferentes, o que havia mudado. E Marx ia cada vez mais longe à medida que envelhecia» (6). Dando uma volta, não para contornar a questão, mas porque a pergunta só pode ser respondida trabalhando em torno dela, ele acrescenta: «É preciso então voltar ao que diz Benjamin; a revolução também é “colocar em seu lugar coisas muito antigas, mas esquecidas” (Péguy). Os filmes que nos fazem sentir isso são filmes políticos» (7). Straub fala no plural, implicando portanto Huillet nas suas palavras. A política tem a ver com a vida comunitária, não só com o espaço onde ela decorre e se negocia, mas também com a participação nessa vida. São esses os dois sentidos da palavra *polis* que está na raiz da palavra *política*: a cidade e o corpo de cidadãos (ou mesmo a própria ideia de cidadania). Nesse sentido, o artista consciente do seu ofício não pode deixar de ser político, já que o seu trabalho tem a ver com a memória e a história cultural dos povos – uma memória que preserva, reaviva, e reinterpreta.

Antígona é uma figura mitológica, caracterizada em simultâneo como jovem e inabalável (fig. 2). Os mitos gregos, como todos os mitos, enraízam-se na realidade, emergem dela, reagem a ela. É este o entendimento que encontramos nas palavras de Straub:



Fig. 2: *Die Antigone...*

O mito não é algo arbitrário, mas um viveiro de símbolos aos quais pertence uma substância particular de significações que só ele poderia fornecer. Quando repetimos um nome próprio, um gesto, um prodígio místico, expressamos numa linha ou em algumas sílabas um fato sintético e comprimido, um cerne de realidade que vivifica e alimenta todo um organismo de paixão, de condição humana, todo um complexo conceitual (8).

Daí que o cineasta insista que «[n]ão há filme político sem moral, não há filme político sem teologia» (9). Barton Byg defende que, no fundo, a politização da peça já vem de Sófocles e é reelaborada por Hölderlin e

depois por Brecht. É que «a força mítica de Antígona não evoca um mundo sem história e o mito é também uma forma de história» (10).

3. Tempo e Poder

Laurence Giavarini escreve num texto crítico sobre o filme que «[o] verdadeiro tema de *Antigone* encenado por Jean-Marie Straub e Danièle Huillet é a palavra na sua relação com o tempo, com o passado.» (11) Contudo, este é um passado que ainda não passou e que talvez não venha a passar, um passado-presente, um passado-futuro. No interior de um vasto conjunto de leituras do mito de Antígona, George Steiner sustenta: «Quando se dirige a um texto da ordem de *Antígona*, o “compreender” é [...] dinâmico tanto em termos de história como em termos de actualidade. [...] A leitura nunca é estática. O sentido é sempre móvel.» (12) O escritor alemão Peter Handke acusou o filme de ser demasiado explícito na sua dimensão política, especialmente devido ao texto de Brecht que ouvimos e vemos no fim. Só que este último texto, como a peça, gera dúvidas em vez de certezas, inquieta em vez de apaziguar. É um texto localizado no tempo, escrito na década de 1950, já depois da divisão da Alemanha em duas. O som do helicóptero sobreposto à imagem do texto é uma intrusão contemporânea. As palavras contemplam o passado e imaginam o futuro, entre a memória e a imaginação. São as últimas frases do filme, mas podiam ter sido as primeiras se não se desse o caso de só fazerem sentido como expansão do que as antecedeu:

A memória da humanidade para os sofrimentos passados é espantosamente curta. Sua imaginação para os sofrimentos por vir é quase menor ainda.

É essa insensibilidade que temos que combater.

Porque a humanidade é ameaçada por guerras, que comparadas com as que se passaram são ensaios, e elas virão sem dúvida alguma, se àqueles que publicamente as preparam, não se lhes corta as mãos.

Bertolt Brecht, 1952 (13)

Handke viu nesta inscrição a explicitação de um pensamento moral e profético que, segundo ele, o resto do filme evita. Byg, por sua vez, entende que Handke não quer pensar no significado político da adaptação de Brecht. As alterações introduzidas por Brecht não se situam apenas no campo da linguagem, mas também do enredo: «Com Hitler e Stalingrado em mente, Brecht tornou os motivos de Creonte para a guerra com Argos em motivos imperialistas em busca de minério de metal.» (14) A Antígona de Brecht, ao incitar o povo a resistir à tirania, declara que o destino da humanidade é a humanidade. Divergindo de Handke, Byg argumenta que o texto de Brecht introduz questionamento, incerteza, tendo em conta o facto de ter sido escrito quando ele vivia na República Democrática Alemã (RDA). Com a absorção da RDA pela República Federal Alemã em 1990, «veio uma

Antígona, Mulher Levantada

reafirmação de continuidade, à qual o filme *Antígona* responde» (15) dois anos depois. Situar o texto de Brecht é tão importante como situar o filme.



Figs. 3: *Die Antigone...*

A dialéctica entre o velho e o novo que o filme estabelece não se limita aos textos. Espelha-se também em duas contradições moventes: a diferença de idades entre Antígona e Creonte, que não uma correspondência directa na sabedoria de cada um, e na composição do coro de anciãos, constituído por um jovem (fig. 3). Sendo a imagem da ruína fundamental no filme, este trecho de Brecht fornece uma forma de olhar para esta dialéctica que é especialmente adequada ao este projecto cinematográfico:

Parece haver uma boa dose de confusão sobre o que é novo e o que é antigo, enquanto o medo de que o antigo vai voltar se misturou com o medo de que o novo vai entrar em cena [...], os artistas seriam bem aconselhados a não confiar cegamente na garantia de que novas ideias são bem-vindas. No entanto, a arte só pode encontrar os seus pés indo em frente e precisa de o fazer em companhia da parte avançada da população e não afastada deles. Junto com eles, deve parar de esperar que outros ajam e passar a agir em si. Deve encontrar algum ponto de partida na ruína geral. (16)

Através dos tempos, a questão do poder foi sendo recolocada em circunstâncias históricas concretas. A revolta de Antígona não é meramente individual. O apoio popular legitima-a e faz quebrar o laço de poder existente, pondo em causa o papel subalterno atribuído às mulheres. Na sua análise ao Estado Moderno com vista à sua superação, Lénine conclui o seguinte a partir de Engels: «Enquanto há Estado, não há liberdade. Quando houver liberdade não haverá Estado.» (17) Faz parte da sua natureza que o Estado reprima uma classe, enquanto existirem classes sociais com interesses que se opõem. No início do século xx, Lénine escreve aquilo que Huillet e Straub filmam no final do mesmo século:

A liberdade da sociedade capitalista permanece sempre aproximadamente como era a liberdade das repúblicas gregas antigas: liberdade para os escravistas. Os escravos assalariados actuais, devido às condições de exploração capitalista, permanecem tão esmagados pela necessidade e pela miséria que «não estão para democracias», «não estão para políticas» que, no curso habitual,

pacífico, dos acontecimentos, a maioria da população está afastada da participação na vida político-social. ⁽¹⁸⁾

4. Da Grécia de Hoje

Por que é que este texto trágico e esta mulher levantada que vêm da Grécia Antiga ainda nos interpelam? As notas alinhadas nestes texto respondem a esta questão. *Antígona* permanece uma peça cultural viva, aberta a novas leituras e adaptações, de Hölderlin, de Brecht, de Huillet e Straub. Não obstante, uma história trágica ocorrida na Grécia actual, inserida na União Europeia, dá-nos outras pistas sobre os ecos da figura de Antígona no presente, isto é, sobre o modo como podemos ler o presente a partir dela. Durante a Semana Santa, um aposentado grego matou-se com um tiro na cabeça na manhã de 4 de Abril de 2012, na Praça Syntagma, em frente ao Parlamento Helénico, protegido por forças policiais e dominado por forças políticas de ideologia neo-liberal que negam um futuro digno e uma verdadeira democracia ao povo grego. Em 2012, a Grécia já estava em recessão há cinco anos. Uma em cada cinco pessoas estava desempregada. Sucessivos cortes de salários e pensões atingiam quem ainda tinha emprego ou estava aposentado. A morte de Dimitris Christoulas, farmacêutico aposentado de 77 anos, foi um acto de alguém que foi brutalmente encostado à parede e fica como um sinal funesto dos tempos que vivemos. Dimitris suicidou-se no palco onde têm desaguado numerosos protestos das massas trabalhadoras e populares. Deixou uma pequena nota, onde confessa que não conseguiu encontrar outro caminho para reagir a não ser dar um fim digno e definitivo à sua vida antes de ser obrigado a revirar o lixo para sobreviver. As testemunhas dizem que, antes de atirar, gritou que não queria deixar dívidas para os seus filhos. Com o seu gesto e as suas palavras enfrentou a crueldade.



Fig. 4: *Die Antigone...*

Antígona é condenada à morte por desafiar o seu tio Creonte, o rei, mas suicida-se antes que a sentença seja cumprida. Este duplo desafio ao poder é um puro grito que não pode deixar de ressoar na vasta paisagem que se vê no último plano do filme (fig. 4). A acção de Creonte rumo ao desastre, na interpretação de Brecht, «é ao mesmo tempo uma transgressão da civilização e um extremo da lógica do capitalismo» ⁽¹⁹⁾. Guardemos

Antígona, Mulher Levantada

a passagem dita pelo coro sobre esta imagem, tal como foi reescrita pelo dramaturgo alemão, porque guardando-a não deixamos calar Antígona, nem Catarina, nem Dimitris:

Mas nós ainda o seguimos, para baixo. A mão constringida ser-nos-à cortada para que não suporte mais espancamentos. Mas essa mão que tudo viu só pode ajudar o inimigo, que vem extirpar-nos de imediato. Porque curto é o tempo, tudo ao redor é desgraça, e nunca é suficiente viver, sem pensar e de ânimo leve, tolerando o crime e tornando-se sábio com a idade ⁽²⁰⁾ ⁽²¹⁾.

Notas

- (1) Sophia de Mello Breyner Andresen, *Dual* [1972] (Lisboa: Caminho, 2004), p. 74.
- (2) Ver Virgínia Bazzetti Boechat, «Antígona e Catarina Eufémia: figurações da justiça em Sophia de Mello Breyner Andresen», *forma breve*, n.º 9 (2012), «Conto Interpolado: Ciclo de Contos», pp. 125-38.
- (3) Breyner Andresen, «Posfácio» [1964], in *Livro Sexto* [1962] (Lisboa: Assírio & Alvim, 2014), p. 94.
- (4) André Bazin, *O que é o Cinema?* [1975], trad. Ana Moura, 2.ª ed. (Lisboa: Livros Horizonte, 1992), pp. 91-117.
- (5) Danièle Huillet e Jean-Marie Straub, «Cinema [e] Política: “Foice e Martelo, Canhões, Canhões, Dinamite!”» [2001], entrevistados por François Albera, in *Straub-Huillet*, org. Ernesto Gougain (São Paulo: Centro Cultural do Banco do Brasil, 2012), p. 68.
- (6) *Ibid.*
- (7) *Ibid.*, p. 69.
- (8) Huillet e Straub, «Material de imprensa de *Esses encontros com eles*» [2003], in *Straub-Huillet*, org. Ernesto Gougain (São Paulo: Centro Cultural do Banco do Brasil, 2012), p. 67. O texto refere-se ao filme *Quei loro incontri* (2006).
- (9) Huillet e Straub, «Cinema [e] Política», p. 67.
- (10) Barton Byg, *Landscapes of Resistance: The German Films of Danièle Huillet and Jean-Marie Straub* (Oakland: University of California Press, 1995), pp. 224-25: «the mythical force does not evoke a world without history, and myth itself is also a form of history».
- (11) Laurence Giavarini *et al.*, «Filmografia Comentada», in *Straub/Huillet*, org. António Rodrigues (Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, 1998), p. 137.
- (12) George Steiner, *Antígonas* [1984], trad. Miguel Serras Pereira, 2.ª ed. (Lisboa: Relógio D'Água, 1995), p. 225.
- (13) «Das Gedächtnis der Menschheit für erduldeten Leiden ist erstaunlich kurz. Ihre Vorstellungsgabe für kommende Leiden ist fast noch geringer. Diese Abgestumpftheit ist es, die wir zu bekämpfen haben. Denn der Menschheit drohen Kriege, gegen welche die vergangenen wie armselige Versuche sind, und sie werden kommen ohne jeden Zweifel, wenn denen, die sie in aller Öffentlichkeit vorbereiten, nicht die Hände zerschlagen werden. Bertolt Brecht, 1952»
- (14) Byg, *Landscapes of Resistance*, p. 220: «With Hitler and Stalingrad in mind, Brecht has made Creon's motives for the war with Argos into imperialistic ones in search of metal ore.»
- (15) *Ibid.*, p. 231: «has come a reassertion of continuity, to which the film *Antigone* responds».
- (16) Bertolt Brecht, «Masterful Treatment of a Model (Foreword to the *Antigone-Model*)», in *Collected Plays: Eight – The Antigone of Sophocles*, «The Days of the Commune», «Turandot or the Whitewasher's Congress», ed. Tom Kuhn e David Constantine, trad. Bertold-Brecht-Erben (Londres: Methuen Drama, 2003), p. 203: «There seems to be a good deal of confusion as to what is new and what is old, while fear that the old will return has become mixed with fear that the new will step in [...], artists would be well advised not to rely blindly on the assurance that new ideas are welcome. Yet art can only find its feet by going ahead, and it needs to do so in company of the advanced part of the population and not way from them. Together with them it must stop waiting for others to act, and go on to act itself; it must find some starting point in the general ruin.»
- (17) V. I. Lênine, *O Estado e a Revolução*, 4.ª ed. (Lisboa: Edições «Avante!», 2011), p. 105.
- (18) *Ibid.*, pp. 96-97.
- (19) Byg, *Landscapes of Resistance*, p. 225: “is both a transgression of civilization and an extreme of the logic of capitalism”.
- (20) Versão minha a partir das legendas em francês que Huillet produziu para acompanhar o filme: «Mais nous le suivons tous à présent aussi et c'est vers le bas. Elle va nous être taillée afin qu'elle

ANTÍGONA, MULHER LEVANTADA

ne porte plus de coups, la main contraignable. Mais celle qui vit tout ne peut seulement qu'aider l'ennemi, qui à présent vient et nous extirpe aussitôt. Car court est le temps, tout alentour est destin, et jamais il ne suffit pour vivre, sans penser et à la légère, de la tolérance au crime et pour devenir sage avec l'âge.» Eis o excerto da adaptação de Brecht tal como se ouve no filme: «Wir aber / Folgen auch jetzt ihm all, und / Nach unten ist's. Abgehaun wird / Daß sie nicht zuschlag mehr / Uns die zwingbare Hand. Aber die alles sah / Konnte nur noch helfen dem Feind, der jetzt / Kommt und uns austilgt gleich. Denn kurz ist die Zeit / Allumher ist Verhängnis, und nimmer genügt sie / Hinzuleben, undenkend und leicht / Von Duldung zu Frevel und / Weise zu werden im Alter.»

- (²¹) Este texto foi escrito a partir das notas apresentadas sobre o filme realizado por Huillet e Straub, escolhido por mim para integrar o ciclo *Clássicos no Cinema*, organizado pela associação Origem da Tragédia, na Sala Arte à Parte a 21 Maio 2012.