

Os textos publicados nesta revista são de inteira responsabilidade de seus autores.

TERCEIRA MARGEM: Revista do Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes, Faculdade de Letras, Pós-graduação, Ano XVII, n. 27, jan.-jun. 2013. (versão online)

330 p.

I. Letras — Periódicos I. Título

II. UFRJ/FL — Pós-graduação

CDD: 405 CDU: 8 (05) ISSN: 1413-0378

# SUMÁRIO

**Apresentação** p. 11-18

Ricardo Pinto de Souza

**Forma e performance** p. 22-80

Patricia Elisabeth Easterling

**Após a tragédia** p. 81-107

Jean-Luc Nancy

**Um hino a Dionísio entre Tebas e Atenas:**

**um exemplo da polifonia coral em *Antígona*** p. 108-130

Agatha Bacelar

**Aprisionamento e libertação:**

**duas antígonas latino-americanas** p. 131-167

Eduardo Guerreiro Brito Losso

**A definição de tragédia como imitação de uma ação** p. 168-193

Fernando Gazoni

# APRISIONAMENTO E LIBERTAÇÃO: DUAS ANTÍGONAS LATINO-AMERICANAS

Eduardo Guerreiro Brito Losso

## I. INTRODUÇÃO<sup>1</sup>

O mito grego de Antígona se tornou versão de referência para todas as posteriores reatualizações dramatúrgicas através da tragédia *Antígona*, de Sófocles. Na América Latina contemporânea, temos dois exemplos deste tipo de experimentação artística, nas peças *Antígona Vélez* (1951), de Leopoldo Marechal (Argentina), e *La pasión según Antígona Pérez* (1968), de Luis Rafael Sánchez (Porto Rico), cuja leitura comparativa será a tarefa do presente estudo.

A análise iniciará com uma exposição das disparidades histórico-culturais entre as três peças integrantes da equação comparativa aqui proposta, para tomar suas diferenças temporais (da composição, da ficção e da expectativa utópica) como ponto de partida de sua releitura. Duas operações estarão aí envolvidas — recompor o contexto e decompor o

texto.

A decomposição será iniciada com o reconhecimento de sua organização e modos de enunciação. Observaremos como e por que cada drama foi dividido, como seus elementos estão dispostos e que sentidos enunciativos carrega.

A partir do entendimento detalhado da forma escrita, passar-se-á para as categorias narrativas do espaço e do tempo. A grande oposição entre as duas peças está no tratamento do espaço. Dessa constatação, retirar-se-ão todas as implicações de interação das personagens com os ambientes, das determinações que elas inscrevem em cada lugar, como atributos próprios e da relação do leitor-espectador com a espacialização cênica.

Serão vistas também as referências temporais, os investimentos semânticos que cada período carrega e que papel as anacronias carregam para a trama.

A parte final se dedicará a refletir sobre as condições de confronto do indivíduo com os novos tipos de tiranias modernas, que, à medida que a modernidade avança, tornam-se cada vez mais sutis. Pretender-se-á demonstrar que Antígona não é só um mártir ficcional, modelo de resistência política, antes, exemplo de tenacidade no propósito de encontrar espaço para o desenvolvimento da autonomia individual.

## 2. EQUAÇÃO BÁSICA

A *Antígona* de Sófocles tinha como contexto histórico a democracia grega. A tragédia era um espetáculo cívico destinado a toda a população e representava a religião oficial da *pólis*. Mas *Antígona* é um apelo à importância da tradição antiga no interior do regime, pois o respeito a seu valor e seu lugar, segundo o autor, garante a manutenção da democracia contra o excesso cívico que desaguardaria na tirania. Desta forma, o tempo ficcional de *Antígona* é mítico, mas suas implicações estão claramente conexas à atualidade de sua composição.

Nas duas peças latino-americanas, a reatualização do mito e a transformação mimética da peça de referência servem para abordar a situação política da América Latina, na fase contemporânea.

A peça de L. Marechal foi composta no século vinte, mas a *diegese* se passa numa sociedade colonialista e guerreira e, de certo modo, mais arcaica do que a civilidade grega. Esse anacronismo é central para a compreensão de sua primeira grande diferença em relação à peça de Luis R. Sánchez. Esta, ao contrário das outras, não assinala discrepância de cronologia histórica e ficcional. Seu tempo ficcional, em vez de se voltar para o passado, acompanha seu presente histórico e consegue até se antecipar ao tempo de sua composição, 1961, representando fatos que só vão ser integralmente

incorporados historicamente ao longo das duas décadas seguintes.

Veremos adiante que esses quadros históricos influenciam a própria organização textual: em *Vélez*, o texto possui uma integridade poética em seu conjunto, seu sistema de convenções torna a enunciação mais musical (polifônica), simbólica e popular, as relações de força entre as personagens são mais distensas. Mas em *La pasión* há uma discussão mais acirrada, um predomínio da retórica, do desentendimento sistemático da heroína com seus interlocutores, ou a negociata perversa entre autoridades ditatorial e religiosa.

Desta forma, na escolha vocabular, é flagrante a dificuldade mais acentuada em *Vélez*, por se servir de uma cultura de cavaleiros do deserto, onde tudo é articulado através de um simbolismo associado a cavalos. A distância do texto em relação ao leitor atual - menos histórica do que antropológica, portanto, é maior.

Em *Vélez*, Don Facundo não se pretende encampar o direito de decisão de Antígona, ele apenas prescreve regras para seu povo. Quem desobedece é punido, como foi postulado. Ele não mostra as preocupações sutis de um chefe de estado do capitalismo tardio, como o Creon de *La pasión*. A distância de Antígona Vélez para Antígona está basicamente na cultura local, hiato abismal entre a Grécia clássica democrática e um povoado dos pampas latinos. A disparidade cultural é mais acentuada que a distância histórica.

Don Facundo é rústico, todo seu poderio depende de uma cavalaria andante, não se preocupa com a palavra, nem detém uma retórica como a de Creonte. Ele defende “la ley de la llanura”<sup>2</sup>, identificada mais com o lugar do que com seu povo, mais com o povoado do que com uma *pólis*.

*La pasión* difere de *Antígona* também pelos elementos históricos: a peça de Sófocles retrata o início da cultura jurídica no ocidente, mas *La pasión* representa a natureza do regime ditatorial que estava se formando na América Latina, como também antecipa sua calculada transição para a democracia, que herda uma mídia nascida desse contexto militar.

O dramaturgo já antevê certos aspectos cruciais do regime democrático seguinte. Ele delata, justamente, a simplicidade constitutiva que a futura democracia (hoje presente) terá com a ditadura nascente. Essa ditadura, como circunstância determinante do drama, não está só se iniciando para depois se desintegrar: o texto dramático nos ensina que essa ditadura engendrou o sistema de comunicação e consumo do capitalismo democrático latino-americano.

Em outras palavras: no plano histórico, há o nascimento da ditadura; por sua vez, a ficção nos esclarece catarticamente que essa ditadura é o nascimento, a origem, a raiz da democracia pós-moderna dos países “em desenvolvimento”. Para a recepção atual, a leitura deste drama leva à confirmação de que uma democracia que é filha legítima e protegida

da ditadura é, na verdade, um neocolonialismo que se dissimula, em evidente constrangimento, como democracia.

As três Antígonas, além disso, apontam para um tempo utópico, no qual não seria mais possível a figura de um déspota. Na fonte grega, Antígona está a serviço do deus Hades, evocando o tempo em que ele era integralmente respeitado, época das leis não-escritas, resguardadas pela dimensão dos mortos e comprometidas com a divindade subterrânea.

Antígona Vélez também pressupõe um tempo em que as leis eram respeitadas. Apesar de essa Antígona também estar comprometida com o mundo dos mortos (das Bruxas), ela é, das três, a Antígona menos atormentada pela vida, menos mortificada. Por isso, seu tempo utópico não é exatamente o das leis não-escritas, não só porque não há indicação de oposição escrita/não-escrita no texto, mas porque ela se refere a uma época em que essas leis eram respeitadas: a época de seu pai. Portanto, ela é mais saudosista, em vez de ser primitivista.

Antígona Pérez não aponta para nenhum tipo de passado: ela possui uma função salvífica para a massa da república de Molina. No combate verbal final contra Creon<sup>3</sup>, ela pergunta ao tirano o que fará quando seu império desmoronar e todos os outros regimes o condenarem. Esse tempo futuro, que derrotará Creon e a glorificará, é uma espécie de sociedade utópica.

Assim, podemos montar um quadro para as diferentes



temporalidades de produção, de narração e de leitura envolvidas no cotejo das três tragédias.

Peça	Contexto Histórico (autor)	Tempo Ficcional (Creonte)	Tempo Utópico (Antígona)
<i>Antígona</i> (Sófocles)	Democracia Grega	Mítico	Leis arcaicas, Mundo dos mortos
<i>Antígona Vélez</i> (Leopoldo Marechal)	República	Colonialismo	Governo anterior (Época do pai)
<i>La Pasión según Antígona Pérez</i> (Luis Rafael Sánchez)	Ditadura Capitalista	Ditadura Capitalista	Futuro

### 3. ENUNCIÇÃO E ORGANIZAÇÃO

*Antígona Vélez* se divide em seis quadros, cada um com grande variedade de formas dialógicas, sobreposição de falas quase se entrecruzando uma com a outra, movimento verbal vertiginoso, pleno de informações, às vezes dadas de forma indireta ou poética. No entanto, nenhuma obscuridade de significado fica suspensa: possui valor puramente simbólico,

ou opera uma antecipação profética (a prolepse das Brujas), que depois será confirmada de acordo com o desenvolvimento da peça. Toda função cardinal é recheada de referências culturais e sociais, metaforizando liricamente e incorporando localmente cada motivo do enredo. Para compor a dinâmica dialógica, muitas vezes há um entrelaçamento de falas de vários personagens, dando um tom operístico ao conjunto.

Por exemplo, a notícia do enterro ilegal de Ignacio é descrita com a alternância de Rastreador e de Lisandro, dando ao espectador uma duplicidade de vozes na enunciação de uma informação<sup>4</sup>. Já a confirmação do crime de Antígona, feita pelo coro de homens, utiliza a repetição frasal de cada detalhe do ato, enfatizando a veracidade do que está sendo dito. Don Facundo os interroga. A criminalística de cada acontecimento examinado atinge seu auge neste trecho:

DON FACUNDO - Qué oyeron ustedes?

HOMBRE 1 - Un escándalo de alas enfurecidas, allá, en el bajo.

HOMBRES - Y despues un grito.

HOMBRE 1 - Un solo grito.

HOMBRES - Sí, fue un grito solo!

*(Un silêncio)*

Há um cruzamento de significações neste trecho, fruto de uma relação integrativa: o próprio coro grita para constatar a existência do grito de Antígona. Logo em seguida, um

silêncio contrastante, acompanhado do mesmo artigo indefinido, realçando a singularidade tanto do grito passado, do grito asseverado quanto do silêncio bem colocado.

Nas duas peças, assim como em Sófocles, a ação de enterramento não é encenada, mas em *Vêlez* ela é descrita com todos os detalhes, sendo a sequência que estabelece o antagonismo de Antígona contra Don Facundo. Com limitado alcance de analepse, a descrição ganha maior importância jurídica, até policial, construindo com isso uma estética particular, por estar sendo relatada em toda sua materialidade.

Alternando com o coro de Hombres e Mujeres, seu relato já é, em si, catártico<sup>5</sup>. O coro pergunta, e ela responde com um tom cheio de investimento afetivo. A alternância dialógica entre ela e o coro constitui um tipo particular de descrição, torna-se uma descrição musicada (mesmo princípio da alternância do Rastreador e Lisandro já mencionada). As informações se adicionam e perfazem por contraponto dialógico. A presença dos pássaros, da lua e da noite são ingredientes sígnicos ornamentais da ambiência narrada.

Percebe-se a discrepância entre a encenação da narração - em nível hipodiegético, com seu valor de revelação catártica, de confiança de um crime, ao carregar com isso um modo épico e heróico de expressão, luminosidade extravasada e volume de voz — e a ambiência da analepse narrada, toda lúgubre, silenciosa, sombria, escondida. Essa diferença de nivelamento temporal entre o ato da narração e a ação da

narrativa é demarcada pela linguística como dupla sucessão entre o momento da enunciação presente e o momento de referência pretérito. O próprio ato de enterramento combina com essa atmosfera do momento de referência, por ser uma interiorização do corpo morto na terra, assim como o espaço desértico e sombrio incita à catábase ritual, à reza, à meditação sagrada.

*La Pasión* dá um tratamento mais econômico ao material dramático. Todos os diálogos se constituem de dois interlocutores, a maioria entre Antígona e outra personagem. Mesmo na recepção de Monseñor, o diálogo ocorre essencialmente entre ele e Creon, pois Pilar só reforça a argumentação do marido com curtas intervenções. Parece que o planejamento de Sánchez possui uma tonalidade mais reflexiva, ponderada, valorizando o silêncio e o aprisionamento constante de Antígona. Serve-se de um estilo argumentativo, didático, mesmo que o seja através da ironia, do sarcasmo e de um *éthos* angustiado.

Macroscopicamente, *La pasión* é mais dividida. Compõe-se de dois atos: um de sete cenas e outro de cinco, ambos com a mesma introdução, descrita pelas didacálias, pois os motivos que se repetem (música do contrabaixo, ritual informativo dos Periodistas, etc.) servem para aumentar a tensão dramática.

Cabe aqui uma observação a respeito da estratégia do autor ao representar o ambiente ditatorial através do recurso

de repartição textual. Antígona, no início do segundo ato, apresenta a situação dirigindo-se ao espectador como se estivesse fora do enredo e independente da forma a que se submete enquanto personagem. Enfim, assume função de uma voz metalinguística, que se situa extradiegeticamente. Ela explica o fato de o segundo ato ser mais curto que o primeiro e instrui o espectador sobre o desenvolvimento do conflito, sobre as motivações conflitantes entre ela e Creon e mistura essa breve mas inusitada exposição com seus planos dentro da intriga. Percebe-se um nó entre as dimensões narrativa e analítica.

Antígona tem o poder, então, de revelar a própria estrutura do sistema fictício. Como a representação da realidade está completamente codificada, tem-se um motivo para que a estrutura do drama se mantenha fria e rígida. Mas o elemento épico está atuante, nesse desnudamento das estratégias formais, pelo enunciado de uma protagonista dotada de extrema perspicácia, tanto para a decifração da realidade alienante como para operar a metalinguagem do drama. Antígona é quase onisciente, examinando os acontecimentos com estilo de relator. A distância física da protagonista, que por estar aprisionada deveria encontrar-se alheia a tudo, na verdade confere-lhe uma posição privilegiada.

Assim, a forma do drama, ao mimetizar a realidade, realiza uma espécie de cumplicidade com a realidade do sistema ditatorial. Antígona sai de seu universo intradieético

para o extradiegético justamente para efetuar essa *metalepse*, essa transposição de um nível narrativo a outro. Com isso, a intenção do autor é praticar um ato político na própria estrutura textual, esclarecendo seus procedimentos para o narratário.

Pilar aparenta também operar uma *metalepse* neste trecho, quando pressiona Antígona: “No me cubras súbitamente com una sarta de virtudes, como si fuera personaje villano que regresa en el tercer acto para redimirse”<sup>6</sup>. De qualquer forma, ela não se refere exatamente a estrutura do texto, que não possui terceiro ato, mas sim a um modelo comum de texto teatral. Portanto, não revela o mesmo tipo de percepção de Antígona, porém, questiona sua pretensa onisciência.

Em *Vélez*, não há esse distanciamento (substancial ou aparente) de uma personagem em relação a seu contexto diegético. A tomada de distância existe mais entre as Brujas sobrenaturais (que correspondem ao Tirésias de Sófocles) e a realidade terrestre, mas essa distância não é de nível narrativo. As Brujas são seres míticos, sobrenaturais, até folclóricos, completamente inseridos na ficção. Quanto mais fora da existência real um ente narrativo se coloca, mais ele está inserido na lógica da ficção. Antígona Vélez, também, está muito mais próxima de sua terra, de seu povo, de seu amante Lisandro e de seu próprio irmão insepulto do que Antígona Pérez.

As didascálias de *La pasión* apontam a necessidade de recursos cênicos mais épicos, nas partes não-dialógicas, ou ilustrativas, mais grandiloquentes e sinfônicas, talvez, do que a mistura barroca de falas em *Vélez*. Tal característica épica, dentro da proposta de um teatro realista, possui um caráter dito revolucionário. Em *Vélez*, por outro lado, percebe-se que a idade primitiva, já considerada acima, envolve a escolha de entidades cênicas (Brujas, homens e mulheres rigidamente separados) do campo de referências medieval. Portanto, há uma sugestão de barroquismo e medievalismo. As didascálias não se alongam tanto quanto em *La pasión*, e seus elementos cênicos podem ser extraídos dos diálogos e de seu sistema simbólico cultural pré-capitalista.

Essa característica fica mais clara na distribuição de personagens: Brujas 1,2 e 3, representando o reino sobrenatural; Hombres e Mujeres divididos em tarefas antitéticas, os papéis temáticos que servem a Don Facundo como Capataz, Rastreador, Peones e Sargento, todos incorporam funções próprias de outro período histórico.

Diferentemente, as personagens de *La Pasión* são completamente atuais, metropolitanas, de fácil identificação para o espectador: repórteres maquinais como os Perodistas; Monseñor e seu cortejo eclesiástico, de aparência mais “mafiosa” do que religiosa; uma “Multitud” pálida, sem características próprias, representando a massa levada pela mídia. Mesmo reproduzindo uma realidade latino-americana, o texto joga

com códigos norte-americanos (internacionais), fruto de sua riqueza multiculturalista.

Creon é o presidente, a autoridade política mais poderosa, representação da civilidade, e não um marginal. O enredo se organiza numa estrutura oposta às narrativas de indústria cultural: a protagonista é mulher, marginal, permanece parada, aprisionada, emparedada ao longo de toda a peça. Sua ação é, no plano objetivo, espacialmente nula: ela se restringe a assumir a atitude existencial e política de decisão do martírio, contra o que Creon e todos os outros personagens a solicitam. Como o texto se refere negativamente ao nascimento da condição cultural de sociedades do capitalismo tardio, caracterizado pela economia globalizada (generalização dos meios de comunicação e consumo de informação e entretenimento), ele funciona subversivamente, em relação ao código cultural da massa.

A ação da heroína, enquanto força ativa, combatente, dinamiza-se da forma mais sutil e abstrata. Ela se resume em sustentar uma posição muito difícil. Todas as provas pelas quais passa testam seu vigor, sua incoercibilidade. Por isso, ao contrário da fórmula modelar de filmes de entretenimento, sua ação é reduzida, abstrai-se ao essencial: a audácia de seu martírio — nada mais, nada menos do que muita coragem.

Quanto à sequência dos diálogos, *Lá pasión* obedece a um crescendo. A ordem de passagem das personagens por



Antígona - Aurora, Creon, Monseñor, Creon, Irene, Pilar e Creon - evidencia um desenvolvimento crescente. Primeiro a mãe, conotando sua primazia familiar; Creon se apresenta pela sua primazia antagônica, Monseñor desenvolve as relações políticas e a autonomia controvertida da protagonista; Creon, de novo, procura negociar por intimidações e ameaças; Irene revela a traição de Fernando; Pilar anuncia seu fuzilamento; Creon executa a morte final.

O fio condutor pretende fazer Antígona ceder. Como o antagonismo entre a protagonista e o oponente é central na peça (não é necessariamente o que ocorre em *Vélez*), a recorrência de Creon é natural e necessária.

Em *Vélez*, o desenvolvimento dos diálogos de Antígona é bem semelhante. Começa com a personagem de mesma função, Carmen, sua irmã, equivalente à Ismênia de Sófocles e à Aurora de Sánchez; passa pela primeira vez por Don Facundo, reconhecendo nele um atrito inicial; monologa no final do “Cuadro Segundo” sobre sua relação de medo e enfrentamento com a obscuridade; confessa o enterramento e desafia Don Facundo; dedica-se ao romance com Lisandro; expõe o motivo de sua escolha ao povo, os Hombres e Mujeres; une-se a Lisandro e sacrifica-se com ele. Se, em *La pasión*, existe um crescendo de solidão e dor em Antígona Pérez, em Antígona Vélez a morte é mais romântica, no sentido forte do termo (oitocentista): espetacular, sangrenta, predita pelas Brujas, acompanhada pelo amante e iluminada

em plena tarde ensolarada. Tal morte também se desenvolve de forma progressiva: a antecipação da morte de Antígona, feita pelas Brujas, pelo povo e por ela mesma, progride no alargamento da tensão trágica. A morte vai crescendo e se afirmando sob o sol do dia<sup>7</sup>.

#### 4. TEXTO E SILÊNCIO DE ANTÍGONA

As duas peças se valem de diferentes estratégias textuais para realçar a presença verbal de Antígona.

Em *Antígona Vélez*, há um trecho em que as Mozas<sup>8</sup> caracterizam Martin como forte e direito, e Ignacio, por outro lado, é marcado pelo seu riso, sua leveza de espírito informal, que anula, por consequência, o direito (formal), e até a autoridade que ele teria, como homem do povoado, de ser enterrado. Seu riso de homem “não-sério” o desautoriza a ser motivo de luto.

A linguagem leve das Mozas, expressa na descrição da diferença entre os dois falecidos, é feita como comentários inocentes de meninas. Elas são a representação de um senso comum infantil, em contraste com a tomada de responsabilidade da heroína.

Contra essa desautorização do luto pela imagem do riso do morto, Antígona já entra irônica, abusando, por sua vez,

do riso delator, do riso revoltado, com trocadilhos que jogam com a valorização descabida das Mozas feita a Martín. Aponta a diferença entre a morte crua de Ignacio e a morte enfeitada e disfarçada de Martín.

Assim, o contraste de linguagens entre as ingênuas Mozas e Antígona determina sua entrada e sua particularidade. Nesta peça, Antígona não demora muito para se manifestar. Primeiro, o coro de homens e mulheres situam em que momento do enredo o texto começa, as Brujas antecipam a chegada de Antígona e seu enterramento; depois, vêm as Mozas e, enfim, a heroína.

Não diferindo muito de *Vélez*, em *La pasión*, Antígona é a primeira a agir e a falar, e já começa com um pequeno monólogo. Ela só é antecipada pelos recursos cênicos anteriores, o discurso não verbal que introduz e ilustra a peça.

Se os recursos cênicos são, em *La pasión*, mais utilizados, e o discurso, um pouco mais rígido, em *Vélez* abusa-se da dimensão simbólica. Antígona vence cada embate verbal de que participa, empregando uma retórica preenchida pelo uso de imagens, metaforizações<sup>9</sup>. Pairando entre descrições objetivas e extensas conotações líricas, o fundo simbólico se torna preponderante, nos dois casos. Às vezes, a linguagem de Antígona parece quase ininteligível, para criar uma certa tensão de absurdo que se resolve num grande efeito de verdade<sup>10</sup>. Em outros casos, Antígona argumenta com os próprios fatos, descreve o acontecimento com “uma língua

envenenada”. Não precisa, como a Antígona sofocliana, de grandes técnicas sofistas: Antígona Vélez poetiza frequentemente, seja na enunciação de fatos, seja no lamento lírico (que muitas vezes se fundem).

No “Cuadro Quinto”, Antígona se contrapõe, simbolicamente, à claridade do dia com seu poder de sombreamento, tanto na sua aura (expressividade física) como no seu discurso, cheio de obscuridade de sentido. Nesta parte, o texto toma uma configuração mais dissolvida, dispersa, pois Antígona e coro dialogam com interação pouco lógica e muito musical. Simultaneamente, o dramaturgo junta os preparativos para o alazão com a necessidade de exibir as últimas palavras da mártir ao povo<sup>11</sup>.

Embora, em *Vélez*, a ação quase não seja descrita, em alguns momentos podemos observar uma relação peculiar entre as falas. É o que se verifica exemplarmente, no trecho abaixo, quando a ação de Lisandro e Antígona se abraçando é ilustrada pelos comentários poéticos e conclusivos do coro.

*( Los hombres sueltan a Lisandro: éste y Antígona se dirigen el uno al outro y se abrazan.)*

HOMBRE 1 — Ahí estaba su razon!

MUJER 1 — Y conocemos ahora el nombre de la pena!

MUJERES — El sur es amargo, y no deja crecer ni la espiga derecha ne el amor entero.

HOMBRES — El sur es algo que se nos muere al nacer.

MUJERES — Y conocemos ya su nombre!<sup>12</sup>

As mulheres adjetivam o “sul” como amargo e, com isso, demonstram um valor afetivo para a significação do espaço. Os Homens interiorizam a existência do “sul” como representação da sensação de toda comunidade. Ao mesmo tempo, o forte impacto do abraço dos dois grandes personagens se desenrola em conjugação com essas enunciações emotivas.

Logo depois, a despedida que Antígona faz a todos é muito significativa:

*(dos hombres vuelven a sujetar Lisandro. Antígona pasea su mirada sobre todos, como en una tácita despedida. Sale después, custodiada por el coro de hombres.)*

Essa didascália mostra que Antígona despede-se com o poder de seu olhar, em silêncio, o que é já em si uma ação poética, mais carregada ainda do que qualquer discurso, contrastante com as falas muito longas e carregadas, em toda sua atuação.

## 5. ESPAÇO

A desigualdade de espaço ficcional entre as duas peças é patente: *Antígona Vélez* se desenrola sempre em espa-

ção aberto, no deserto dos pampas. *La pasión*, ao contrário, não conhece natureza, céu, luz solar, dia ou noite: Antígona está aprisionada a peça inteira, e toda a circulação espacial também, pois as ações só se passam em lugares fechados. A preciosidade da natureza simbolizada em *Vélez*, possibilitada pela atmosfera de um espaço aberto, é simetricamente inversa à artificialidade codificada de *La pasión*, enquadrada nos limites geométricos de um espaço fechado.

Existem basicamente três variações de espaço ficcional em *Vélez*: interior da estância denominada “La Postera”; o pampa, com a variação natural de dia, entardecer e noite; espaço mítico das Bruxas, de caráter mais atemporal e metafísico, podendo dar acesso à visão de todos os outros espaços.

Na peça de Sánchez, o corpo textual é mais fragmentado, o enredo abrange uma duração mais longa, há mais recursos técnicos e também há mais espaços. Estes são quatro:

- 1 o espetáculo luminotécnico que introduz os atos é puramente formado pelo significante cênico, explorando recursos de cenário;
- 2 a prisão de Antígona, no sótão, ligada a uma escada, representando o único canal de acesso à prisioneira subversiva;
- 3 a conversa de Creon e Pilar ocorre possivelmente em ambiente doméstico ou oficial, mas o texto não especifica;
- 4 salão da festa de recepção ao Monseñor e seu cortejo eclesiástico.

Em Sánchez, os espaços ficcional e o teatral estão mais próximos, mais misturados, pois é da intenção épica do autor deixar seus recursos de representação expostos e trabalhar sua materialidade. Portanto, a imaginação ficcional está mais presa ao próprio espaço concreto. Sua configuração espacial aprisiona, restringe a imaginação (o devaneio do espectador) e desenvolve a reflexão.

Logo, não é só Antígona-personagem que está presa nessa configuração: o espectador é também aprisionado em sua situação de destinatário da comunicação que se estabelece com o autor. Como Antígona frequentemente se dirige ao público enquanto comentarista das situações, o público percebe a cela da heroína não como o lugar delimitado, mas como o lugar privilegiado para a observação dos fatos.

Essa inversão de valores do estatuto de cada lugar se dá talvez porque a prisão, para a rebelde, não é um aposento que a restrinja. Na verdade, coloca-a numa posição de proteção: as quatro paredes da cela são murais contra o exercício de informações manipuladas e submissão generalizada. Resguardada contra os soníferos da liberdade aparente, ela pode, com seu olhar, atravessar as paredes do código atuante e agir, sabendo o que está efetuando. Essa autoproteção, catábase no interior da caverna-prisão, é um elemento colhido à própria Antígona sofocliana, ressaltado em Sánchez.

Antígona Vélez, diferentemente, não se resguarda, mas procura resguardar o irmão morto da exposição, a céu aber-

to, à noite do deserto. O desamparo de Ignacio é estar jogado e exposto na abertura absoluta do espaço, o que já se encontrava em Sófocles. Um corpo, em processo de desaparecimento, não pode estar à mostra.

A riqueza de elementos simbólicos, distribuídos em um espaço infinitamente aberto, como é o caso do deserto, estimula o espectador a produzir um devaneio. Também nesse sentido é pertinente afirmar um romantismo propriamente dramático nesta peça, onde a imaginação popular e o romance entre os dois jovens, mortos juntos atravessados pela mesma flecha, conjugam-se numa atmosfera sombria, tenebrosa, vampírica, bruxuleante, com locais ermos, inóspitos.

Os pássaros possuem a liberdade espacial absoluta para abusar da putrefação dos mortos. Portanto, o dinamismo de movimentação animal é, neste drama, desvalorizado, tanto na movimentação atmosférica dos pássaros quanto na movimentação terrestre do alazão. Os dois movimentos vertiginosos ferem o corpo humano: o cavalo oferece, a céu aberto, um espetáculo de morte, enquanto os pássaros oferecem um espetáculo de antropofagia.

Curiosamente, o símbolo do pássaro também aparece em *La pasión*, não de forma concreta, mas por associação. Antígona, presa nos braços de Creon, é comparada a um pássaro nas mãos de um homem. Em ambos os casos, o símbolo carrega um valor negativo. Mais exatamente, em *Vêlez*, os pássaros carnívoros são uma entidade animal malévola



(ativa). Em *La pasión* o pássaro é negado (passivo) em sua liberdade. Como diz Creon:

Desejaba que la fragilidad femenina escamoteara la fuerza heredada y flanquearas. Entonces, el parentesco hubiera sido menos doloroso. Pero eres mi raza y te debo un pequeño consejo<sup>13</sup>.

A fragilidade de uma mocinha, mesmo com toda juventude e vitalidade, não pode escapar de uma força masculina tirânica, nem de seus braços, nem de sua prisão, nem de sua execução. Aqui, ela é um pássaro enjaulado. Neste trecho, o aprisionamento de Antígona, o encarceramento feito por Creon atinge seu auge: ele a aprisiona com seu próprio corpo, com sua violência mais concreta, pura, real, íntima. As mãos de Creon, neste momento, sintetizam todos os aprisionamentos, as torturas, as intimidações e a força ditatorial do tirano: *manos carceleras*<sup>14</sup>. Até o texto, neste instante, só trabalha com a fala de Creon, executando um pequeno monólogo. Mesmo depois, ela responde com frases curtas, e ele a pressiona com fartas argumentações, porque não há espaço para Antígona se exprimir. A força corporal masculina corresponde ao poder da palavra e ao domínio completo do espaço dialógico.

Há um simbolismo tradicional que liga alvura e liberdade de um pássaro à beleza de uma mulher nobre, corajosa e jovem. Carlos Drummond de Andrade, no segundo dos

“Sonetos do pássaro”, já perguntava: “Batem as asas? Rosa aberta, a saia/ esculpe, no seu giro, o corpo leve”<sup>15</sup>. Antígona, representante da extrema-esquerda jovem, só voa no mundo da utopia, mas permanece encarcerada na realidade capitalista ditatorial.

Portanto, tanto o processo ativo como a morte de Vélez são expansivas, ao contrário da contenção da prisão e do fuzilamento de Pérez. A morte de Vélez é a explosão dramática de uma guerra no deserto; o fuzilamento de Pérez, uma implosão nos subterrâneos da ditadura.

## 6. TEMPO

Sobre esta categoria já expusemos a estrutura básica da relação ficção/história, mas sua complexidade propriamente textual ainda pode revelar mais elementos.

As duas peças, de acordo com a referência grega, situam a ação num momento de abuso de poder. Mas, ao contrário do enquadramento da maldição familiar dos Labdácidas, na peça de Sófocles, *La pasión* possui um passado e um futuro bem mais suportáveis do que o presente.

A ditadura de Creon matou o pai de Antígona e ainda vai cometer outras barbaridades, mas as palavras desta filha, expressando a causa a que ela se sacrifica, prometem a der-

rocada e a desmoralização do regime. Essa referência futura abrange um tempo maior do que o momento de duração da peça e, por assim dizer, a envolve.

O passado, todavia, não é motivo de nostalgia para Antígona, como o é para Aurora<sup>16</sup>. Sua mãe quer regressar ao passado como a um tempo eterno, de paz, que pode ser recomposto apenas pelo bom senso e pela ignorância voluntária dos acontecimentos políticos. Antígona praticamente não se dirige a nenhum tipo de anterioridade: vive seu momento com frieza, ceticismo e, ao mesmo tempo, consciência e intensidade. Esse é o efeito de quem sente a proximidade da morte, a energia heroica, profética, sobre-humana, de quem vem ao encontro de seu próprio fim, como também ocorre com Antígona Vélez.

A grande arma de Antígona Pérez, ao argumentar com Creon, se encontra nesta hipotética situação de um ditador destronado. O diálogo entre eles é preenchido com ameaças do que pode vir a acontecer. A contenda verbal é baseada no porvir, assim como o diálogo de Antígona com os visitantes. Ao contrário, o diálogo de Creon com Monseñor é marcado pela anacronia da analepse<sup>17</sup>, quando o ditador justifica o aprisionamento de Antígona, direcionando as informações ideologicamente para retirar da prisioneira qualquer razão e acentuar a posição de vítima do presidente e sua mulher. Essa inserção de tempos enuncivos<sup>18</sup> caracteriza, nas entrelinhas, as próprias personagens: Antígona vive para a reno-

vação, Creon e Monseñor dependem de uma ligação simbólica com restos de estruturas do passado (absolutismo e Igreja) que dominam o presente.

Reduzindo a observação a uma oposição mais generalizada, Antígona representa a “vida”, as duas autoridades, a “morte”, conservam a vida com a morte. Antígona supera o passado, escolhe seu futuro e desmonta o futuro que outros lhe querem impor. Creon deforma a história do passado de acordo com seus interesses, teme o futuro e sufoca a vida presente com desconfiança e cálculo extremos.

Antígona Vélez, por outro lado, gosta de lembrar de seu passado com Lisandro, procura retirar dele toda sua carga afetiva<sup>19</sup>. A sedução romântica que integra os dois se desenrola através das lembranças de infância, especialmente num momento particular em que os dois tiveram uma cena amorosa, devido ao ferimento de Lisandro. Antígona Vélez também lembra voluntariamente do senso de justiça de seu pai<sup>20</sup>. Ela é nostálgica, ao contrário de Antígona Pérez e da Antígona de Sófocles. Essa atitude combina com o momento histórico em que ela vive, já que a modernidade de *La pasión* não permite a ninguém olhar para trás, pois a tecnologia e o desenvolvimento estão sempre empurrando a sociedade para o futuro, e os meios de comunicação estão sempre reiterando o presente.

Mais importante do que esta constatação é a relação do período de duração da peça com as referências temporais

do enredo. Se *Lá pasión* começa com os corpos dos Tavárez já enterrados e escondidos, em *Vélez* a ordem dos acontecimentos acompanha mais ou menos a peça de referência. Como em Sófocles, há analepse do passado recente, para averiguar o enterramento, mas em *Vélez* tanto o enterramento quanto a investigação são alongados na narrativa.

As Brujas ocupam um plano diferente dos outros personagens: estão num espaço atemporal, podendo, por isso, realizar, em cada uma de suas aparições, uma prolepse das funções cardinais<sup>21</sup> mais importantes: o enterro feito por Antígona e sua condenação. A antecipação desse desenlace serve para valorizar mais as catálises. O dramaturgo investe nos ornamentos simbólicos e poéticos. Logo, a despedida de Antígona é mais importante do que sua morte.

Mesmo assim, as profetisas não dão todos os detalhes, e o elemento surpresa, devido a essa imprecisão, torna-se preponderante: elas não predizem a morte dos apaixonados atingidos pela mesma flecha. Elas só pressagiam Antígona com um cavalo — a condenação confirmou a breve visão, mas não toda a extensão da tragédia. Além do mais, a morte do casal foi a abertura de uma guerra contra Don Facundo e o início de sua derrota. Desta forma, o dramaturgo conseguiu realçar a despedida de Antígona e surpreender no desenlace.

Esse espanto não ocorre em *La pasión*: a morte de Antígona Pérez não foi profetizada por nenhum ser sobrenatu-

ral nem por algum Tirésias. Tudo ocorre exatamente como se imagina. Talvez seu impacto se deva justamente a essa irreversibilidade temporal. No momento do fuzilamento, o que impressiona é sua frieza e simplicidade.

## 7. PRISÕES MODERNAS: ANULADORAS OU LIBERTADORAS

As diferentes temporalidades de produção, narração e leitura das três tragédias nos mostraram a raiz da singularidade de cada dramatização. A organização dos textos deixa clara a complexidade dialógica e a ressonância simbólica de *Vélez*, bem como a extensão retórica e cênica de *La Pasión*.

O espaço fechado de *La pasión* delimita toda uma relação receptiva bem distante do deserto de *Vélez*. Na categoria temporal, observa-se a concentração presentânea total de Antígona Pérez e a nostalgia de Antígona Vélez. Nas correspondências, encontram-se as diversas transposições de cada ente narrativo, enfim, em cada categoria analítica percebem-se tratamentos variados, por vezes opostos (como no espaço), na comparação de duas peças latino-americanas que partiram da mesma referência.

A oposição dos dois universos distintos que as peças representam decorre, sem dúvida, a cisão latinoamericana entre mundo rural (rural, com suas derivações cavaleirescas,

como em *Vélez*, ou colonial, com suas derivações coronelistas, como no nordeste brasileiro) e a combinação contraditória da industrialização descontrolada com o controle ditatorial, no século XX. Uma peça contém entrelaçamento de falas coletivas, alta carga poética de raiz simbólica natural, tempo e espaço em parte míticos, estrutura de poder pré-moderna, cuja tirania combatida é mais direta e pessoal. O espaço é o pampa aberto ao horizonte e a atmosfera do corpo insepulto é lúgubre, bruxuleante. A morte é predita e torna-se espetacular, sangrenta e explosiva, mais dramatizada ainda pelo contraste com a vitalidade do romance da heroína com Lisandro, por isso ela se permite ser nostálgica.

Pérez, ao contrário, é pragmática, não há nenhum romantismo ou passadismo. Passa toda a peça confinada, contida, encerrada, enclausurada na prisão, tolhida pelo poder ditatorial e patriarcal de Creon que, com força corporal e imposição da palavra, contribui para todo o conjunto que instila um clima opressivo ao espectador, restringe a imaginação porém convida ao exercício crítico. Em vez da rica linguagem simbólica de *Vélez*, Pérez se serve basicamente de recursos retóricos. A protagonista transborda de ironia, ceticismo, desconfiança e logística. O espaço fechado, o tipo de personagens e a estrutura dos monólogos e diálogos são artificiais, contudo, Antígona Pérez instrui o espectador para desmontar as informações manipuladas e se aloca num lugar privilegiado de interpretação, tanto no nível espacial quanto ideológico e hermenêutico. No final da peça sua vi-

são hipotética, profética, desmoraliza o regime antevendo o julgamento do ditador desastroso.

O que de fato salta à vista, no contraste das duas peças, é que elas incorporam os dois extremos opostos da tragédia grega, da forma como sua herança foi atualizada na história da América Latina. O que está em jogo na *Antígona* de Sófocles é a oposição entre leis familiares não escritas e Estado. Em *Vélez*, não há Estado, mas somente uma tirania e uma resistência no interior de uma sociedade sem civilidade, mas que mostra toda uma riqueza cultural que o trabalho poético-simbólico magnifica (operação que lembra o cosmos do sertão de Guimarães Rosa, no Brasil). A civilização escrita e toda sua divisão de trabalho social supostamente parece não ter chegado, o que não é verdade, mas aponta para como ela é relativa no meio de um ambiente cultural em que a modernidade não é tão forte quanto se supõe. Em *Pérez*, a ditadura representa a radicalização moderna da tirania clássica incorporada pelo Creonte de Sófocles. Nela, todo o universo cultural pré-moderno é eliminado e dá a impressão até de que nunca existiu.

Cada camada estrutural comprova tal fundo histórico-social típico dos extremos da modernização na América Latina: falta de cultura escrita ou eliminação da cultura pré-escrita. A retomada de uma tragédia grega, que é um produto histórico longínquo rigorosamente codificado, e que foi feita, nos dois casos, também com grande esmero,



demonstra um contraste entre avanço estético (por meio da dialética com o modelo clássico) e regressão social, avanço esse que é a melhor resistência feita contra a tirania. Essa dialética não ocorre em Sófocles, mas, de qualquer modo, há na tragédia grega o estado irreconciliado entre ritos dos antepassados e progresso; no contexto latino-americano, o progresso se alimenta da produção calculada de regresso. Essa é uma das razões de se ter proposto aqui uma análise estrutural, que só agora se permite refletir a fundo sobre suas implicações sociais: os deslocamentos formais dizem muito sobre a atualidade do mito, bem como sobre a especificidade do contexto. Se *Antígona* foi, segundo George Steiner, determinante para a Europa no século XIX e foi substituída pela predominância de *Édipo*, no século XX, sua luta contra a opressão tirânica passou a ser emblemática na América Latina, dado que Steiner simplesmente ignora.

Retomando a oposição entre a analogia (movida por correspondências simbólicas, mundivisão cósmica) e ironia (enfrentamento do nada) de Octavio Paz<sup>22</sup>, que caracteriza a poesia moderna do romantismo em diante, em *Vélez* predomina a analogia, em *Pérez*, a ironia. Na Europa, a analogia poética extrai seu material dos esoterismos e do medievalismo, na América Latina ela extrai do próprio ambiente social pré-moderno, que, na época de *Vélez*, era bem mais presente do que hoje.

A analogia e a ironia das peças são manifestações, na

linguagem, da garantia de uma posição do sujeito contrária à anulação da individualidade perpetrada por um sistema opressor. O detalhe essencial da prisão como lugar de proteção e distanciamento do aparato propagandístico em *Pérez* é muito significativo, pois, em grande parte, a prisão, se alguma vez foi de fato um espaço privilegiado de silêncio e reflexão, há muito deixou de ser na maioria dos países latino-americanos; logo, dentro ou fora do cárcere, estamos gravemente tolhidos pelo barulho. O caráter invasivo do bombardeio audiovisual de hoje mostra o quanto é difícil *encontrar espaço* para o desenvolvimento do indivíduo hoje, problema que já estava em andamento na época da ditadura. De qualquer forma, *Antígona Pérez*, nesse sentido, pode ser considerada um exemplo não só de martírio ficcional americano, mas de luta por um espaço para a formação da individualidade. Na época das ditaduras latino-americanas, a opressão podia estar associada a um presidente, que encarnaria o Creonte; desde dos anos 70 e 80, contudo, ela se serve do império dos meios de comunicação e já impregnou uma espécie de aprisionamento mútuo que os membros da sociedade fazem consigo mesmos e uns com os outros por causa dos aparelhos eletrônicos, e dificultam ou mesmo impedem a estabelecimento de um espaço livre para respirar, para pensar, para, lembrando dos estoicos, ocupar-se consigo mesmo.

*Antígona* é aquela que luta pelo direito de enterrar os mortos independentemente do último oposicionismo polí-

tico, representado na guerra pelo poder dos irmãos. No Brasil de hoje, há a moda de incitar oposições estanques (evangélicos versus homossexuais, polícia versus blackbloc, enfim, uma vulgarização da oposição entre direita e esquerda), impulsionada pela própria mídia, que vive da espetacularização dos conflitos. Logo, se sempre há conflitos sociais, há também uma espetacularização binarista deles, que é proposital e, longe de contribuir para um horizonte de negociação e resolução, quer mesmo reforçar um sufocamento recíproco. Uma Antígona latino-americana hoje precisaria lutar por um espaço de liberdade fora das prisões televisivas, monitoradas, assim como das arenas já instituídas de conflitos estampados, precisaria lutar contra o apagamento da autonomia: essa possibilidade tão delicada e frágil do iluminismo, da arte moderna, mas que tem raízes antigas, clássicas, que, frente à operação de anulação da subjetividade, que se dá no esquecimento da história em geral, carrega o potencial de rememorar os derrotados da história. Enquanto não se ouvir os gritos por justiça dos antepassados, pois seu fracasso não quer outra coisa senão a realização individual dos homens do presente, a atualidade continuará sendo assombrada por eles — nem o passado deixará esse presente tão tristemente agitado dormir, nem o presente deixará o seu passado de fato ser enterrado.<sup>23</sup>

## NOTAS

1 Este artigo se beneficiou de considerável ajuda de Carlinda Fragale Pate Nuñez, a quem muito agradeço, e é dedicado a ela.

2 MARECHAL, *Antígona Vélez*, p. 50.

3 SÁNCHEZ, *La pasión según Antígona Pérez*, p.120-121.

4 MARECHAL, *Antígona Vélez*, p. 55.

5 MARECHAL, *Antígona Vélez*, p. 59.

6 SÁNCHEZ, *La Pasión según Antígona Pérez*, p.118.

7 MARECHAL, *Antígona Vélez*, p.72.

8 MARECHAL, *Antígona Vélez*, p. 43.

9 MARECHAL, *Antígona Vélez*, p. 49.

10 MARECHAL, *Antígona Vélez*, p. 70.

11 MARECHAL, *Antígona Vélez*, p. 71.

12 MARECHAL, *Antígona Vélez*, p. 73.

13 SÁNCHEZ, *La Pasión según Antígona Pérez*, p. 92.

14 SÁNCHEZ, *La Pasión según Antígona Pérez*, p. 92.

15 ANDRADE, *Poesia completa*, p. 425, poema do livro *A vida passada a limpo*.

16 SÁNCHEZ, *La Pasión según Antígona Pérez*, p. 25-26.

17 SÁNCHEZ, *La Pasión según Antígona Pérez*, p. 66-68.

18 FIORIN, *As astúcias da enunciação*, p.142-162.

19 MARECHAL, *Antígona Vélez*, p. 64-65.

20 MARECHAL, *Antígona Vélez*, p. 49-50.

21 BARTHES, *Análise estrutural da narrativa*, p.19-61.

22 PAZ, *Filhos do barro*, p. 100-103.

23 Eduardo Guerreiro Brito Losso, Pós-doutor, Professor Adjunto da UFRRJ, dentro da linha da Teoria Crítica, publicou uma série de artigos sobre mística e ascese na literatura moderna, poesia brasileira, escola de Frankfurt e impactos das mídias e da indústria cultural. Organizou com Cornelia Sieber e Claudia Gronemann *Diferencia minoritaria en Latinoamérica*. Zürich: Georg Olms, 2008 e com Alberto Pucheu *O carnaval carioca de Mario de Andrade*, Rio de Janeiro: Azougue, 2011.

## REFERÊNCIAS

ANDRADE, Carlos Drummond. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.

BARTHES, Roland, e outros. *Análise estrutural da narrativa*. Rio de Janeiro: Vozes, 1971.

FIET, Lowell A.. Luis Rafael Sánchez's *The passion of Antígona Pérez*: Puerto Rican Drama in North American Performance. Kansas: Latin American Theatre Review 10/1, 1976, pp. 97-101.

FIORIN, José Luiz. *As astúcias da enunciação*. São Paulo: Ática, 1999.

MARECHAL, Leopoldo. *Antígona Vélez*. Buenos Aires: Ediciones Citerea, 1965.

MEYERHOFF, Hans. *O tempo na literatura*. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1976.

PAZ, Octávio. *Os Filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

REIS, Carlos. LOPES, Ana Cristina M.. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Ler o teatro contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

SÓFLOCLES. ÉSQUILO. *Rei Édipo. Antígone. Prometeu Acorrentado (Tragédias gregas)*. Trad. J. B. Mello e Souza. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997.

SOPHOCLES. *Antígone*. Trad. Reginald Gibbons; Charles Segal. New York: Oxford University Press, 2003.

SÁNCHEZ, Luis Rafael. *La Pasión según Antígona Pérez*. Puerto Rico: Editorial Cultural, 1978.

STEINER, George. *Antígonas. Una poética y una filosofía de la lectura*. Barcelona: Editorial Gedisa, 1991.

**Resumo:** O artigo apresenta uma análise estrutural comparativa de duas peças teatrais latino-americanas que reatualizam a *Antígona* de Sófocles: *Antígona Vélez* (1951), de Leopoldo Marechal (Argentina), e *La pasión según Antígona Pérez* (1968), de Luis Rafael Sánchez (Porto Rico). A partir de dados formais, o artigo reflete sobre as condições do confronto do indivíduo com os novos tipos de tiranias modernas. Antígona não é só um mártir ficcional: é um exemplo de como encontrar espaço para o desenvolvimento da autonomia individual.

**Palavras-chave:** Antígona; mito e modernidade; autonomia; análise estrutural; teatro latino-americano

**Abstract:** The paper presents a comparative structural analysis of two Latin American plays that update Sophocles' *Antigone*: *Antígona Vélez* (1951): Leopoldo Marechal (Argentina) and *La pasión según Antígona Pérez* (1968), Luis Rafael Sánchez (Puerto Rico). From formal data, the paper reflects on the conditions of confrontation of the individual with new types of modern tyrannies. Antigone is not only a fictional martyr: is an example of how to find space for the development of individual autonomy.

**Key words:** Antigone; myth and modernity; autonomy; structural analysis; Latin American theatre